

Claudio Giardini

**Discorso intorno
al Servizio in maiolica istoriata
d'epoca roveresca detto
Volterrano**



Studi pesaresi / Asterischi
il lavoro editoriale

Studi pesaresi /Asterischi 1



© Copyright 2021 by Società pesarese di studi storici

Casa editrice *Il lavoro editoriale*
Via Astagno 66 - 60122 Ancona Italy
www.illavoroeditoriale.com

ISBN 9788876639395

Claudio Giardini

Discorso intorno al Servizio
in maiolica istoriata d'epoca
roveresca detto Volterrano

il lavoro editoriale

Introduzione

Una visita alla mostra *Raphael Ware. I colori del Rinascimento* presso la Galleria Nazionale delle Marche in Urbino ¹ mi ha portato a rielaborare e ampliare, registrandole *à compte rendu*, alcune considerazioni sulla maiolica ducale urbinata per via di un piatto istoriato presente in esposizione ² e facente parte *ab antiquo* della entità compositiva di quella che dovette essere una “Credenza” ³ donata dal duca Guidubaldo II della Rovere al frate agostiniano Andrea Ghetti da Volterra [figg. 1 e 2]. Segnato sul verso *Traiano Imperatore*, era conservato primieramente nella raccolta faentina del conte Ferdinando Pasolini dall’Onda ⁴ da dove, a seguito di diversi passaggi iniziati con la vendita all’asta parigina del 13-15 dicembre 1853, poi continuati con la vendita all’asta della collezione di Joseph Fau a Parigi presso l’Hôtel Drouot

1 Questa mostra ha riguardato due sedi: la prima a Torino, Palazzo Madama/sala delle Guardie (13 giugno-14 ottobre 2019, curata da Timothy Wilson e Cristina Maritano), la seconda ad Urbino, Palazzo ducale (31 ottobre 2019-13 aprile 2020, curata da Timothy Wilson e Claudio Paolinelli). La mostra urbinata è stata allestita in formato ridotto rispetto a quella torinese, 157 pezzi contro 206. I curatori hanno anche prodotto i rispettivi cataloghi: *L’Italia del Rinascimento. Lo splendore della maiolica*, Torino 2019, da qui in poi *Catalogo di Torino*; e *Raphael Ware. I colori del Rinascimento*, Torino 2019, da qui in poi *Catalogo di Urbino*, che nelle proporzioni delle rispettive esposizioni presentano le stesse schede. Peraltro tutta la produzione espositiva ha tratto consistenza dal volume Timothy Wilson, *The Golden Age of Italian Maiolica Painting. Catalogue of a private collection*, Torino 2018, come dichiarato in *Catalogo di Urbino*, pagina dei ringraziamenti.

2 Piatto in maiolica istoriata raffigurante *La Giustizia di Traiano*, Ø cm 31,5; Genova, collezione F. E.

3 È risaputo che la consistenza delle Credenze urbinati poteva andare da 100 fino addirittura a 800/900 pezzi circa: Cristina Acidini Luchinat, *La ‘Credenza spagnola’ e altri disegni per maioliche*, in Ead. (a cura), *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, I, Milano-Roma 1998, pp. 80 e 99, n. 10; e anche Riccardo Gresta, *Un frammento pesarese dello “Spanish Service”*, in “Valori Tattili”, 0, 2011/luglio-dicembre, p. 72, n. 1.

4 Luigi Frati, *Del Museo Pasolini in Faenza*, Bologna 1852, n. 114. Ferdinando Pasolini dall’Onda fu un letterato faentino appassionato di archeologia, numismatica e collezionista di ceramiche; per una conoscenza di queste ultime ad una pubblica fruizione aveva incaricato il bibliotecario bolognese Luigi Frati di studiare, catalogare e descrivere la sua pregevole collezione, v. Luigi Frati, *Di un’insigne raccolta di maioliche dipinte delle fabbriche di Pesaro e della provincia metaurensis*, Bologna 1844, p. 51, nn. 259 e 260.

il 3-8 marzo 1884 ⁵, perverrà alla collezionista inglese Sylvia Adams Phyllis che in seguito lo porrà in vendita a Londra da Bonhams il 22 maggio 1996 ⁶, da dove a me era risultato non più rintracciabile ⁷. La vendita parigina del dicembre del 1853 era dovuta all'attivismo mercantile dell'antiquario fiorentino Giovanni Freppa il quale, acquistata la collezione faentina Pasolini dall'Onda l'anno precedente, proprio in quell'anno la alienava verosimilmente a Firenze al collega francese Henri Delange ⁸ il quale pressoché immediatamente la poneva in vendita a Parigi nel dicembre del 1853, come ebbe a dichiarare lui stesso in una lettera a Luigi Frati del 7 gennaio 1854: «vous avez sans doute appris, Monsieur, qu'alors nous fîmes l'acquisition de Mr. Freppa de Florence de la collection Passolini [*sic*] dont vous avez fait le catalogue» ⁹.

5 *Catalogue des Objets d'art et de haute curiosité composant l'importante collection de feu M. Joseph Fau*, Paris 1884, p. 6, n. 14 (cur. Eugène Piot). Per comprendere alcune citazioni che paiono comparire a caso nelle segnalazioni a stampa in questa vendita (*Hotel Drôuot, Escribe*), posto che Drôuot come gli studiosi sanno indica l'hotel parigino che dal 1852 ha ospitato e continua a ospitare importanti aste, alla citazione *Escribe* si deve intendere Eugène Jean Louis Escribe, *commissaire-priseur* (banditore o ufficiale giudiziario) in servizio dall'11 dicembre 1858, che aveva sostituito Nicolas Ridet, *commissaire-priseur* nella vendita Pasolini dall'Onda a Parigi del 1853: *Archives Nationales. Répertoire des commissaires-priseurs de Paris aux XIX et XX siècles*, Paris 2011, pp. 28 e 81.

6 *The Adams Collection. Part III. Important Early European Works of Art. Sculpture and Maiolica from the Collection of Sylvia Phyllis Adams*, London 1996, lotto 139 [*The maiolica was catalogued by J.V.G. Mallet*]. Sylvia Adams Phyllis era una collezionista inglese che aveva deciso di porre in vendita le sue collezioni conservate nella sua proprietà di Hatfield nello Hertfordshire al fine di costituire una fondazione di beneficenza, la Sylvia Adams Charitable Trust. Timothy Wilson ipotizza, tra la vendita Fau del 1884 e l'acquisto di Sylvia Phyllis Adams di metà anni '90 del Novecento, un ulteriore passaggio presso la società del ricco commerciante londinese di stoviglieria preziosa Thomas Goode and Co. (v. *Catalogo di Torino*, pp. 208-209, n. 160 e *Catalogo di Urbino*, pp. 134-135, n. 80).

7 La vendita del 1996 non mi aveva consentito di conoscere l'acquirente. Per l'occasione della mostra urbinata si è consolidata la notizia che questo piatto "volterrano" sia venuto a far parte di questa grande collezione privata genovese di maioliche rinascimentali (Wilson, *The Golden Age* cit., p. 329; *Catalogo di Torino*, pp. 208-209, n. 160, nonché *Catalogo di Urbino*, pp. 134-135, n. 80).

8 In società con l' *expert pour les objets d'art et curiosité e brocanteur* François Charles Roussel.

9 Raymonde Royer, *La Collection Pasolini. Sa dispersion en France*, in "Faenza", 1-6, 2003, p. 130. La segnalazione della missiva è dovuta a Carmen Ravanelli Guidotti che l'ha rinvenuta presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna (ivi, fondo speciale *Luigi Frati*, cart. VI, n. 35); è la studiosa stessa a far conoscere la notizia in occasione di un convegno su Luigi Frati: Carmen Ravanelli Guidotti, *Dall'erudizione agli albori della ceramologia*, in Pierangelo Bellettini (a cura), *Una foga operosa. Luigi*

Così si viene a conoscenza dalla viva voce di Henri Delange come la vendita Pasolini fu inizialmente “appannaggio” di Giovanni Freppa, che l’aveva acquistata l’anno prima (1852) e subito rivenduta ai due *brocanteurs* francesi Henri Delange e Charles Roussel. La collaborazione tra Freppa e Delange peraltro era evidenziata anche dal fatto che nel 1850 con aggregato un socio finanziario di Firenze, Stefano Torri, i tre abbiano cercato di acquistare le maioliche della raccolta del pesarese cav. Domenico Mazza, fortunatamente poi acquistata dal Municipio di Pesaro nel 1857 e oggi vanto dei musei comunali ¹⁰. Henri Delange peraltro risultava già in Italia a Roma dall’anno prima (1849) durante le giornate della Repubblica romana sulle tracce di un tondo in maiolica di Mastro Giorgio che comunque gli sfuggirà per essere appannaggio due anni dopo del collega Roussel: «nel 1849, a Roma, sotto la repubblica romana, noi abbiamo tentato di ottenerlo [*si trattava del tondo in maiolica opera di mastro Giorgio del 1525 con raffigurate le Tre Grazie*] per un prezzo favoloso, in ragione della situazione deplorabile degli affari in quel momento in Italia e altrove, ma inutilmente. Il signor Roussel, più fortunato di noi l’acquistò due anni appresso e lo possiede ancora» ¹¹. Con la stessa missiva inviata ai Frati, Delange gli allegava una copia della traduzione francese della *Istoria* di Giovan Battista Passeri di cui l’esemplare in lingua italiana gli era stato fornito dallo studioso medesimo in un passaggio bolognese sempre nel 1853: «j’ai l’honneur de vous faire parvenir un exemplaire de la traduction de l’ouvrage de Passeri dont vous avez eu l’obligeance à mon passage l’année dernière à Bologne de me céder un exemplaire» ¹².

Nel dicembre 1853 infatti a Parigi avverrà la dispersione mediante vendita di questa importante collezione faentina di ceramiche ¹³

Frati e l’organizzazione degli istituti culturali bolognesi nella seconda metà dell’Ottocento, II, Bologna 2010, atti conv. Bologna 16 novembre 2002, p. 538: dalla collezione Pasolini dall’Onda di Faenza com’è noto provengono almeno due piatti del Servizio Volterrano: il *Muzio Scevola* oggi del V&A e questa *Giustizia di Traiano*, già di Sylvia Phyllis e ora in collezione privata genovese. Che i compratori fossero più di uno lo si evince da quel *nous fîmes l’acquisition* (facemmo l’acquisto).

10 Ciro Contini, *La Raccolta di ceramiche Mazza*, in “Studia Oliveriana”, I, 1953, pp. 77-91.

11 Giovan Battista Passeri, *Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro e ne’ luoghi circonvicini*, in Giuliano Vanzolini (a cura), *Istorie delle fabbriche di majoliche metaurensi e delle attinenti ad esse*, Pesaro 1879, p. 272.

12 Royer, *La Collection Pasolini* cit., p. 130.

13 La collezione veniva posta in vendita dal conte faentino Benvenuto Pasolini dall’Onda ma essa era stata costituita dal padre Ferdinando: *Catalogue d’une belle collection de*

in cui Delange risultava coinvolto forse come esperto in una società verosimilmente costituita *ad hoc* con Charles Roussel¹⁴, anche se la collaborazione tra i due era già in essere almeno dal 1847 a leggere le citazioni bibliografiche sulle vendite francesi del XIX secolo¹⁵. A seguire il discorso della studiosa francese Raymonde Royer il ruolo di Delange parrebbe in verità un po' ambiguo, altalenante tra la figura del collezionista, dell'antiquario e soprattutto del *marchand-brocanteur* con riferimento a una vendita mescolata di suoi pezzi e di quelli della collezione Pasolini che tra l'altro non viene mai nominata, rimanendo così estromessa dalla paternità evocativa della vendita stessa tutta giocata invece tra Delange e Roussel su un ruolo che, a memoria collodiana, a me parrebbe essere stato quello de "il gatto e la volpe"! cosicché a ben vedere le due situazioni, pressate dal mercato antiquariale dell'epoca, convergeranno al punto tale finendo per sovrapporsi e diventare una unica raccolta¹⁶. Ne fanno fede i *procès-verbaux* di ingresso ai musei francesi¹⁷ con l'indicazione di Roussel come proprietario, mentre Delange figurerà nelle schede dei Musées Nationaux come la persona dalla cui collezione numerosi pezzi ceramici saranno ceduti mediante vendita nel 1853¹⁸. Peraltro ancor oggi non si riesce a focalizzare meglio la figura del socio Roussel nel pur vasto panorama storico-bibliografico dei *brocanteurs* che si stava moltiplicando nella società parigina di Luigi Filippo e soprattutto Napoleone III: non è mai citato ad esempio col proprio nome e solo una decina di anni fa ha iniziato

majoliques italiennes des diverses fabriques de XV-XVI et XVII siècles. Vent à Paris de 13 au 15 décembre 1853, lot 89 (Hotel des Ventes, rue des Jeuneurs 42; Ridel and Roussel). La vendita fu appannaggio del rivenditore inglese William Forrest. Ridel (Nicolas Napoléon Bonaventure) risulta essere stato un *commissaire-priseur* del Comune di Parigi in servizio dal 28 gennaio del 1833: *Archives Nationales. Répertoire des commissaires-priseurs de Paris* cit., p. 24 e p. 132).

14 Gaetano Ballardini, *Rimpianti. Due collezioni faentine disperse*, in "Faenza", XVI, V, 1928, p. 105 e anche Royer, *La Collection Pasolini* cit., pp. 122-124.

15 *Delange. Décembre 1847. Précieuse collection d'objets d'art et de curiosité rapporté d'Italie (Roussel)*, in Louis Soullié (a cura), *Les Ventes de Tableaux, Dessins et des Objets d'Art au XIX siècle (1800-1895). Essai de bibliographie*, Paris 1896, p. 78.

16 *Ibidem*.

17 Archives de Paris, *Cote D 42 E 3/n. 29*, in Royer *La Collection Pasolini* cit., p. 122 n. 7, che riporta anche i verbali di entrata dei musei di Cluny (de Sommerard) e di Sèvres (Riocreux).

18 Jeanne Giacomotti, *Les Maioliques des Musées Nationaux*, Parigi 1974, p. 421, *Delange (coll.)*; ma v. Royer, *La Collection Pasolini* cit., p. 122.

a comparire identificato come François Charles Roussel¹⁹ nel corposo studio sulle collezioni ceramiche di una fondazione di origine bancaria ove si discute del piatto con *Apollo e Marsia* opera di Nicolò da Fano nella bottega faentina di Virgiliotto Calamelli e della sua provenienza. Delange e Roussel, infatti, citano il piatto nel *Catologue* della vendita del 1853 compreso nelle maioliche extra-pasoliniane: la vendita, s'è appena detto, comprendeva oltre alla collezione faentina anche maioliche sparse provenienti da altre collezioni²⁰. In un saggio di bibliografia dei cataloghi di vendite nell'Ottocento proprio sul finire del secolo la gestione della vendita Pasolini verrà attribuita a Roussel: «Pasolini (Palais) à Faenza. 13-15 décembre 1853. Belle collection de majoliques italiennes des diverses fabriques des XV, XVI et XVII siècles, qui ornaient le Palais Pasolini à Faenza (Paris, Roussel)»²¹.

Osservazioni

Ripercorrerò sull'argomento, inaugurando questo primo numero degli "Asterischi" collegato alla rivista "Studi pesaresi", alcune pagine di una mia ricerca contenuta nel volume uscito nel 2014 *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*²² commentandole e aggiornandole, e anche riscrivendole, a servizio degli studiosi interessati ma anche a tutto vantaggio di semplici appassionati dell'arte ceramica. Diviso in tre parti, *Maioliche ducali* nella seconda elaborava un articolato discorso proprio sul Servizio Volterrano principiando da alcune informazioni fornite dall'abate Giovan Battista Passeri intorno a due pezzi ad esso pertinenti di cui uno da lui posseduto²³. Questi piatti su cui Passeri forniva informazioni concernevano, uno, l'episodio ripreso dalla narrazione

19 Timothy Wilson, Elisa Sani, *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*, II, Perugia 2007, p. 186. Quando Roussel è citato nelle vendite d'asta viene indicato come *expert pour les objets d'art et curiosités*.

20 *Catologue* 1853, lotto 67 (Royer, *La Collection Pasolini* cit., p. 124).

21 v. Soullié, *Les Ventes* cit., p. 226.

22 Claudio Giardini, *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, Ancona 2014, soprattutto le pp. 86-94.

23 Cfr. il capitolo XIV della sua *Istoria*: «ma non debbo trasandare una notizia illustre della munificenza di Guidubaldo della quale io sono testimonio, e ne conservo una riprova» (Passeri, *Istoria* cit., p. 59).

della Storia di Roma di Tito Livio, quando Coriolano viene esortato dalla madre Veturia («placato dalla madre») a non prendere le armi contro Roma ²⁴ (*nisi ad eum mater Veturia et uxor Volturnia ex urbe venissent, quarum fletu et deprecatione superatus, removit exercitum* ²⁵) e recava sul verso l'iscrizione *Coriolano* [sic] *Imperatore*; l'altro doveva contenere una scena del *Diluvio Universale* ²⁶ e proveniva dalla collezione del padre oratoriano bolognese, anche se veneto di nascita, Urbano Savorgnan, che tra il 1776 e il 1803 entrerà a far parte per sua donazione testamentaria delle collezioni pubbliche felsinee dell'Istituto delle Scienze e poi malauguratamente disperso ²⁷. Il primo di questi due era un piatto allora di proprietà del Passeri che gli era stato donato a Bologna, quando era segretario-uditore del legato pontificio Antonio Branciforte Colonna, dall'etruscologo Giacomo Biancani Tazzi. Dalla citazione passeriana nulla più, tant'è che a tutt'oggi il piatto risulta disperso o in ubicazione sconosciuta. Episodio, quello di Coriolano, che sia agli inizi ²⁸ che in pieno Cinquecento verrà utilizzato assai di frequente per

24 Tito Livio, *Ab urbe condita*, II, 40. Sulla figura di Giovan Battista Passeri, v. Giuliana Gardelli, *Profilo bio-bibliografico di Giambattista Passeri*, in "Atti della settima e ottava giornata amaduzziana", Rimini 2011, pp. 118-124.

25 Tito Livio, *Ab urbe condita*, II, 40 in EUTROPIO, *Breviarium ab Urbe condita*, I, 15 [= *vinto solamente dal pianto e dalle suppliche della madre Veturia e della moglie Volturnia, andate a lui da Roma, ritirò l'esercito*].

26 *Gen*, 7, 1-24: v. Elena Rossoni, *Nuovi Studi sulla Collezione...: L'eredità Savorgnan (1776)*, in "Aperto. Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna", 1, 2008, *online*).

27 *Ibidem*. Per questo piatto e per quello a nota precedente, v. anche Carmen Ravanelli Guidotti, *Ceramiche Occidentali del Museo civico medievale di Bologna*, Bologna 1985, p. 22. Rimando alle note 135-141 ove si evidenziano le matrici iconografiche delle scene sacre utilizzate dalla bottega maiolicara per la realizzazione del Servizio. Andrà annotato qui come nella Bibbia dell'editore Jean de Tournes stampata a Lione nel 1553 con i versi di Claude Paradin (in francese), e nel 1554 con quelli di Damiano Maraffi (in italiano), siano contenute almeno tre stampe di Bernard Salomon (le stesse in ambedue le edizioni) con soggetto il diluvio universale che potrebbero aver fornito "sinopia" al piatto volterrano non rintracciato, (*Gen*, VI&VII, VII, VIII e *Gen*, VI&VII, VII, VIII) soprattutto quella di mezzo (*Gen* VII).

28 Mi limito a segnalare due pezzi interessanti: una targa oscillante tra il 1515 e il 1525, attribuita a bottega faentina, conservata al Victoria and Albert Museum (v. Pierre Verlet, *A Faenza panel at the Victoria and Albert*, in "The Burlington", LXXI, 415, 1937, pp. 182-184; e anche Bernard Rackham, *Catalogue of Italian Maiolica: Victoria and Albert Museum*, London 1940, n. 259 e Timothy Wilson, *Girolamo Genga: designer for maiolica?*, in Id., (a cura), *Italian Renaissance Pottery*, London 1991, pp. 158-159), verosimilmente ripresa da un affresco di Luca Signorelli – per altri di Pinturicchio – in palazzo Petrucci, o del Magnifico, di Siena (1509 ca.) che, staccato, è conservato alla National Gallery di Londra

scene a soggetto storico nel panorama maiolicaro di servizi o credenze di produzione urbinata. Non sono riuscito ad intuire quale dipinto o stampa abbiano potuto essere d'ispirazione al maiolicaro ma posto che sia Passeri²⁹ sia alcune edizioni librarie d'epoca narrative dell'episodio di Coriolano privilegiano a lungo il racconto dell'azione della madre in rapporto alla presenza della moglie Volumnia e dei due figli,

Coriolanus prope ut amens consternatus ab sede sua cum ferret matri obviae complexum, mulier in iram ex precibus versa «sine, priusquam complexum accipio, sciam» inquit, «ad hostem an ad filium venerim, captiva materne in castris tuis sim. In hoc me longa vita et infelix senecta traxit ut exulem te deinde hostem viderem? Potuisti populari hanc terram quae te genuit atque aluit? Non tibi, quamvis infesto animo et minaci perveneras, ingredienti fines ira cecidit? Non, cum in conspectu Roma fuit, succurrit: intra illa moenia domus ac penates mei sunt, mater coniunx liberique? Ergo ego nisi peperissem, Roma non oppugnaretur...»³⁰,

si potrebbe ipotizzare che una “sinopia” scenografica per questo piatto possa essere ricercata all'osservazione di altre maioliche conosciute con stesso soggetto come il piatto esposto a Torino e Urbino³¹ con cui oltre alla cattiva ortografia riportata sul verso che li accomuna (*Coraliano*, piatto

(Dora Thornton, Timothy Wilson, *Italian Renaissance Ceramics. A Catalogue of the British Museum Collection*, I, London 2009, p. 123 e n. 21); e un piatto datato 1523 conservato all'Ermitage, già inserito nell'ambito faentino di Ca' Pirota (v. Alfred Nikolayevich Kube, *Leningrad State Hermitage Collection, Italian Majolica XV-XVIII Centuries*, Moscow 1976, n. 8 e 8bis). Su queste due ceramiche a soggetto Coriolano, v. anche Alberto Piccini, *The Green Man - Il Pittore Verde*, in Claudio Giardini, Claudio Paolinelli (a cura), *La ceramica sullo scaffale. Scritti di storia dell'arte ceramica per l'apertura della Biblioteca "G. Bojani" a Fano*, [Fano] 2018, pp. 169-173 [miscellanea di scritti in occasione della donazione della biblioteca di Gian Carlo Bojani alla Fondazione Carifano].

29 Passeri, *Istoria* cit., pp. 58-59.

30 «Come fuori di sé Coriolano balzò giù dal suo scanno e si fece incontro alla madre per abbracciarla ma la donna, passando dalla supplica all'ira gli disse: lasciami prima [di] sapere avanti, che tu mi abbracci, se io son venuta a parlare ad un mio figliuolo o ad un nemico della patria, e se come prigionio o come madre mi ritruovo sotto le sue tende. Et poi soggiunse. La mia lunga vita, e l'infelice vecchiezza mi han condotto prima a vederti sbandito, di poi inimico della patria e con lo esercito sotto le mura di quella e come ti è mai patito l'animo di guastare e rovinare questo paese, che ti ha nutrito? Se io non ti avessi generato, Roma non sarebbe circondata dalle inimiche armi. Aggiunse oltra di questo molte altre cose piangendo...»: da *Valerio Massimo, dei detti et fatti memorabili. tradotti di Latino in Toscano da Giorgio Dati Fiorentino*, Venezia 1551, pp. 160-161.

31 *Catalogo di Torino* p. 111 n. 83, e *Catalogo di Urbino* p. 129 n. 75, schede di Timothy Wilson, bottega di Guido di Merlino in Urbino, verso il 1542, Ø cm 41; Genova. collezione F. E.

già Passeri e *Coralliano* e a seguire una consistente scritta³², piatto di collezione F. E.) si aggiunge la possibilità di una trasmigrazione di soggetti – la figura dello stesso Coriolano e la figura del soldato volsco in primo piano – da una incisione di Giacomo Caraglio da Parmigianino (*Martirio di san Paolo e condanna di san Pietro*)³³. Il maiolicaro nel suo piatto istoriato dopo essersi fatto apprezzare per la raffigurazione “fantastica” di una Roma ancora medievale con le sue costruzioni fortificate e merlate ove annoterei in primo piano le due torri poste ad ingresso di quello che dovrebbe essere il ponte Sublicio, e subito dietro una costruzione resa a salire in guisa di rocca riecheggiante la torre di Babele, ma più verosimilmente Castel Sant’Angelo, per la struttura architettonica circolare³⁴, privilegia il gruppo di donne tutte di aspetto giovanile che accompagnano il gruppo familiare di Coriolano escludendo però, in maniera incongrua stando alle fonti, completamente la madre che non compare mentre la moglie risulta assai agitata quasi gesticolante e dei due figli ne viene raffigurato uno solo. Verosimilmente si è voluto evidenziare solo il ruolo delle donne (*mulieres*) coraggiose che si apprestarono ad effettuare il tentativo già fallito dai loro uomini, tant’è che ad esse, come gruppo eroico ove il ruolo della moglie di Coriolano risulta preponderante rispetto a quello della suocera, verrà celebrato e consacrato dai romani al IV miglio della Via Latina il tempio della Fortuna Muliebre. La figura del soldato volsco in primo piano, ripresa dalla figura ugualmente in primo piano nell’incisione di Caraglio, porta un copricapo di pelle leonina in uso al soldato romano portasimbolo della legione

32 *Coralliano quando vene p[x] rovinare/roma e p[x] eli pregi de la matre/fu placato/fate in botega de guido de merligno in urbin[o]*

33 Ivi: v. i due cataloghi citati alla precedente nota 31 Non trovo molto stringente la derivazione indicata, e assai generosa e troppo libera la comparazione. Al momento la stampa di Caraglio comunque nel suo insieme risulta essere l’unico elemento in cui in maniera sciolta (figura per figura) i maiolicari urbinati potrebbero essersi riferiti.

34 L’antico ponte romano deve il nome alla parola di origine volsca (*sublica*) riferita alle tavole di legno, in latino *sublicae*, con cui era stato costruito. L’articolata riproduzione della città murata e turrata trae, per quanto riguarda la torre che si staglia verso l’alto, la sua derivazione dalla Bibbia di Sebald Beham (v. *Biblicae historiae, artificiosissime depicta. Biblische historien figurlich fürgebildet*, Francoforte, 1533: *Turris Babel Gen.II/Die turn Babel Gen. rj*). Diversi piatti sono spesso usciti dalla bottega degli urbinati Fontana con raffigurata la Torre di Babele derivata dalla stessa “sinopia” della Bibbia di Beham come quello dell’MMA di New York (v. Timothy Wilson, *Maiolica. Italian Renaissance Ceramics in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2016, pp. 210-211) che ne segnala anche degli ulteriori replicati (p. 353, n. 68, note 2, 3, 4).

(*aquilifer*), in un interscambio di ruoli che non comportava a volte problemi di riproduzioni coerenti nell'abbigliamento per gli artisti maiolicari rinascimentali³⁵.

Porterei a ulteriore prova ancora un piatto, già in collezione Bernal e ora al British Museum, con identico soggetto *Coriolano alle porte di Roma* e lunga, gradevole e lineare esplicazione del soggetto sul retro presa da Tito Livio e data sul piede, attribuito a Francesco Durantino verso il 1544 (*come martio choriolano/sbandito venne contra ali/ Romani insieme cō li volsci: di come la matre lo homilio/ vedi titulivio alibro secon/do: & la prima a capi XV/frācesco durantino/1544*) verosimilmente nella bottega di Guido di Merlino che sottolinea in maniera forte, contrariamente al piatto precedente, l'importanza della figura della madre raffigurata dal maiolicaro a petto nudo («...potuisti popolari hanc terram quae te genuit atque aluit?»), in una posa in verità grottesca, confonde il campo dei Volsci con quello dei Romani apponendo la sigle S.P.Q.R. su una tenda nemica, mischiando ulteriormente il senso storico raffigurando addirittura un "palafreniere" moro per dare il senso della popolazione volsca nemica di Roma identificandola con origini africane (cartaginesi)³⁶. Su questa falsariga, ovvero sul soggetto che evidenzia la colpa di Coriolano verso la madre che l'ha nutrito nella doppia lettura di una sovrapposizione e identificazione con Roma, mi permetto di citare ancora un piatto attualmente in ubicazione non nota ma apparso in una asta parigina del 1995, recuperando la segnalazione dell'*Italika* e concordando con la scheda redatta dall'autrice³⁷, recante sul retro la medesima scritta, con leggerissime variazioni grammaticali e datato al 1546 senza firma. Il *ductus* assai delicato nella conduzione delle figure dai visi piccoli e rotondi e dei colori a evidenza materici e pastellati portano a spostarlo a mio parere addirittura sui pennelli del capo bottega Guido di Merlino. Anche la variante dell'inserimento dei due figli invece che uno, del soldato privo di pelle leonina e dell'assenza del palafreniere moro adegua più compiutamente questo piatto piuttosto

35 Antonella Casartelli, *La funzione distintiva del colore nell'abbigliamento romano nella prima età imperiale*, in "Aevum", 72, 1998, pp. 117-118. Sul copricapo andrà segnalato che esso traeva il suo utilizzo dall'immagine classica di Ercole raffigurato con un mantello di pelle leonina e con la testa del leone come copricapo (*leonté*).

36 Inventario British n. 12-1, 74: v. Thornton, Wilson, *Italian Renaissance* cit., pp. 312-315.

37 Pescheteau-Badin, Godeau et Leroy (Commissaires priseurs), Paris, asta Hotel Drouot, 2 marzo 1995, lotto n. 212 (v. Giuliana Gardelli, *Italika*, Faenza 1999, pp. 244-245). Questo piatto ha in effetti tonalità assai più luminose e chiare del precedente in cui erano stese in maniera più cupa.

che il precedente alla verità storica narrata. Ampliando ulteriormente lo spettro ipotetico della derivazione iconografica, accosterei ancora un'altra maiolica, un grande piatto anepigrafo ma di identico soggetto, di collezione Tondolo³⁸, per via della figura di Veturia che si sta avvicinando a Coriolano col capo velato e un nipote – nella narrazione liviana i figli di Coriolano e Volumnia, come si accennava sopra, sono due – che le corre avanti. Non azzarderei possa trattarsi della moglie perché altrimenti la madre Veturia scomparirebbe dalla scena, mentre essa è certamente una delle due donne che la seguono da vicino, dall'aspetto più giovanile e col capo scoperto.

A leggere la *Guida* di inizio Ottocento del canonico bolognese Filippo Schiassi si viene a conoscenza che nel Museo dell'Istituto di Scienze di Bologna erano presenti a quelle date diversi piatti del Servizio Volterrano con «in più d'uno le lettere G.V.V.D., cioè Guidus Ubaldus Urbini Dux»³⁹, di cui sopravviverà solo quello con *Abramo che si separa da Lot*. La loro dispersione dovette avvenire per le vicissitudini di soppressione e ricostituzione dell'Istituto durante quel secolo. Se ne evince la scomparsa al confronto infatti tra la *Guida* dello Schiassi (1814) e quella di Pericle Ducati del 1923: in quest'ultima ne è citato solo uno, quello tutt'oggi esistente al Museo Civico Archeologico bolognese⁴⁰.

Di questo Servizio detto Volterrano la storiografia storico-artistica ceramica fa conoscere 16 pezzi documentati⁴¹ raffiguranti *Storie dell'Antico Testamento* (dieci) ed episodi di *Storia romana ed antica* (sei) che Guidubaldo II, verosimilmente assieme ad un contesto più ampio, donò al frate agostiniano Andrea Ghetti da Volterra (Montecatini/Val di Cecina 1510-Volterra 1578)⁴², predicatore sovente in bilico tra

38 Attribuito a bottega urbinata, seppure fuori dell'ambito di quella dei Fontana o di Guido di Merlino o di Giulio da Urbino, intorno al 1540-1545, Ø cm 47: v. Riccardo Gresta, *Scheda 3.27*, in Ettore A. Sannipoli (a cura), *La via della ceramica tra Umbria e Marche*, Città di Castello 2010, pp. 256-257. Nel 2016 il pezzo compare in asta attraverso Farsettiarte (v. asta n. 175-I *Arredi e dipinti antichi e una prestigiosa collezione di maioliche* del 15 aprile 2016, lotto 238).

39 Filippo Schiassi, *Guida del forestiere al Museo delle Antichità della Regia Università di Bologna*, Bologna 1814, p. 135 n. 1.

40 Pericle Ducati, *Guida del Museo Civico di Bologna*, Bologna 1923, p. 186 e Ravanelli Guidotti, *Ceramiche Occidentali* cit., p. 152.

41 Dei sedici pezzi solo tredici hanno una collocazione conosciuta.

42 Timothy Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino fra il 1535 e il 1565: alcuni corredi stemmati*, in Gian Carlo Bojani (a cura), *I Della Rovere nell'Italia delle Corti/Arte della Maiolica*, IV, Urbina 2002, pp. 125-131 e 151-153; Elisabeth

fede cattolica e teorie luterane («non saprei dire di quale religione»⁴³) che comunque non gli impedirà di ottenere da papa Pio IV la possibilità di partecipare alla ripresa dei lavori finali del concilio di Trento (1562-1563)⁴⁴. Passeri con quel *di quale religione* seppure in maniera non esplicitativa voleva certamente dire di non conoscere l'ordine religioso di appartenenza del frate agostiniano, ma che frate Andrea Ghetti, personaggio miracolosamente sopravvissuto a una serie impressionante di inchieste e provvedimenti disciplinari, avesse fatto proprio il *solafideismo*, almeno negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, è un dato certo e assodato che emerge da una ricchissima documentazione⁴⁵. La teoria della *sola fides*, elemento fondante della Riforma luterana (la giustificazione per sola fede, la Bibbia unico fondamento della religione) faceva della fede un percorso salvifico interiore, vissuto nell'intimo della coscienza e guidato dalla Parola di Dio, che rendeva responsabile il fedele del proprio destino e nullificava i mezzi esterni tradizionalmente offerti dalla Chiesa al cristiano per cooperare alla propria salvezza, ad esempio la confessione. Questo pregnante e nuovo concetto era oggetto di favorevoli prediche quaresimali del Ghetti intorno al 1544-45⁴⁶, anni in cui ancora veniva blandamente osteggiato dalla Chiesa, salvo poi venire decisamente ripudiato dalle risoluzioni finali del Concilio tridentino.

Al tempo del donativo ducale comunque il frate risultava in qualche modo “redento”⁴⁷. Dei sedici pezzi del Servizio documentati, ne sopravvivono tredici [figg. 3 e 4] che sono conservati al Detroit Institute of Arts di Detroit (1); al Victoria and Albert Museum di Londra (1); al Museo Civico Medioevale di Bologna (1); alla Library di Ickworth House

Reissinger, *Italienische Majolika*, Weimar 2000, pp. 86-97; Ead., *Italienische Majolika aus dem Besitz...*, in Silvia Glaser (a cura), *Italienisches Fayencen der Renaissance. Ihre Spuren In Internationalen Museumssammlungen*, atti conv., Nürnberg 2004, pp. 79-96.

43 Passeri, *Istoria...*, pp. 59-60; v. comunque le due citazioni bibliografiche indicate a nota che segue.

44 Mario Battistini, *Padre Andrea Ghetti da Volterra O.S.A., teologo, predicatore e pedagogista del XVI secolo*, Firenze 1928 e David Gutierrez, *De fratre Andrea Ghetti Volterrano*, in “Analecta Augustiniana”, XXII, 1951, pp. 263-282.

45 Enrico Garavelli, *Un capitolo inedito di Ercole Bentivoglio ad Andrea Ghetti da Volterra*, in “Bollettino della Società di studi valdesi”, CXXXIII, 218, 2016, pp. 11-31, soprattutto p. 15.

46 Andrea Ghetti, *Trattato utile del Reverendo Frate Andrea da Volterra sopra la disputa della Gratia, et delle Opere*, Firenze 1544.

47 V. i testi indicati a n. 44.

[ora National Trust] di Ickworth (3); allo Schlossmuseum di Weimar (6); in collezione privata (1). Anche Gaetano Ballardini, direttore del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, vi aveva ragionato a suo tempo argomentando che lui nel 1928 era a conoscenza di sei pezzi appartenenti al Servizio Volterrano, di cui cinque visti di persona ⁴⁸. In questi tredici piatti i soggetti rappresentati dall'Antico Testamento sono otto: *la separazione di Abramo e Lot* / Bologna; *Mosè che fa lavare i vestiti al popolo ebraico* / Ickworth; *Aronne che indossa le vesti liturgiche* / Ickworth; *Dio promette ad Abramo già vecchio che avrà un figlio dalla sterile Sara* / Weimar; *Abramo e i tre angeli* ⁴⁹ / Weimar; *la raccolta della manna*/Weimar; *la Cena a casa di Tobia* / Weimar; *la Morte del ricco epulone* / Weimar ⁵⁰; mentre quelli raffiguranti episodi di Storia romana e antica sono cinque: *l'Incendio di Troia* / Detroit; *Muzio Scevola* / Londra, V&A; *Furio Camillo che interrompe la pesa delle mille libbre d'oro durante l'assedio di Veio* / Ickworth; *l'imperatore Augusto e la sibilla tiburtina Albunea* / Weimar; *la Giustizia di Traiano* / coll. privata. Di quelli conosciuti ma andati dispersi due sono a soggetto sacro (*il Sacrificio di Giacobbe* ⁵¹ e *il Diluvio Universale*) [figg. 5 e 6] e uno a soggetto storico (*Coriolano*) ⁵². Esistono poi tre maioliche conosciute stemmate con l'arma di Guidubaldo II avvicinati con molta prudenza ai piatti volterrani per via della mancanza della segnatura relativa al "munus"; uno a soggetto religioso: una fiasca con storia dell'Antico

48 Ballardini, *Rimpianti* cit., p. 119. Il Servizio a quanto oggi è dato conoscere è costituito da soli piatti che misurano da un minimo di 23, 5 cm di Ø ad un massimo di 46 cm. (Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino*.cit., pp. 151-153).

49 Gli arcangeli Michele, Raffaele e Gabriele.

50 In verità questo soggetto è ripreso dal Nuovo Testamento (Vangelo di Luca). Sul verso erroneamente indicato dal maiolicaro-scrivano *Tobia*.

51 Così Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino* cit., p. 151 n. 2: *Sacrificio di Giacobbe*. È Luigi Frati a fare una ottima descrizione dell'episodio raffigurato in questo grande piatto (cm 46 di Ø), tratto dalla Genesi: «cioè il sacrificio che offrì Giacobbe al Signore in Bersabee, nel suo viaggio dalla valle del Mambre all'Egitto presso il pozzo del giuramento [...] Vedesi il vecchio patriarca ginocchione e supplichevole dinanzi da un'ara, su cui arde una vittima; e all'intorno molte altre figure, quali genuflesse, altre ritte rappresentati la sua famiglia» (Frati, *Di un'insigne raccolta* cit., p. 50 n. 259). Descrizione la cui scritta retrosegnata *NEL VIAGGIO A DIO FA GRAN SACRIFICIO* permette di avvicinarla all'edizione italiana De Tournes con versi di Maraffi (Gen, XLVI, *Ne'l viaggio, a Dio fa gran sacrificio*) di cui si servi il maiolicaro. A dire dello studioso bolognese il piatto è rotto: «Peccato che questo bellissimo piatto sia mancante di un pezzetto!» (Frati, *Di un'insigne raccolta* cit., p. 50 n. 259).

52 v. anche Wilson, *The Golden Age* cit., p. 329.

Testamento con raffigurate sulle due pareti del manufatto rispettivamente *Caino uccide Abele* e il *Sacrificio di Isacco* / San Pietroburgo e due a soggetto storico: *Carlo V alla battaglia di Mühlberg* / Ermitage e di storia romana: il *Toro di Falaride* / Londra-British, [fig. 7] obbligando seppure in maniera forzata lo studioso a segnalare in diciannove i pezzi conosciuti gravitanti intorno al Servizio Volterrano.

Su un versante più reale della consistenza di questo Servizio sarà il caso di annotare come la citata traduzione francese ad opera di Henri Delange della *Istoria* del Passeri, per corroborare la vendita parigina della raccolta Pasolini del 1853⁵³, indicasse altri due piatti di cui uno presso il barone Rothschild a Parigi, senza ulteriori approfondimenti⁵⁴. Lo studioso francese aggiungeva inoltre un *Muzio Scevola davanti a Porsenna* retro segnato, oltre che con le indicazioni di rito relative al “Munus guidubaldesco”, con quella del soggetto rappresentato, peraltro di evidente sensibilità petrarchesca⁵⁵, ovvero *Mutio ib la suadestra erante/cocie* conservato presso il Museo di Geologia Pratica (*Pratical Geology*) di Londra, e ancora un altro su cui rimane troppo vago «citions encore un plat cannelé peint par la même main et décoré des mêmes armes; il appartient au Musée Britannik (Collection Frank)»⁵⁶.

53 *Histoire des Peintures sur Majoliques faites à Pesaro et dans les lieux circonvoisins / décrites par Giambattista Passeri: traduite de l'italien et suivi d'une appendice par Henri Delange*. Paris, Chez l'auteur, 1853, esemplata sull'edizione del 1838 stampata a Pesaro dalla Tipografia-stamperia degli eredi Nobili e curata da Giuseppe Ignazio Montanari (1801-1871) al tempo in cui era insegnante nel locale Ginnasio. Verosimilmente questa edizione sarà quella datagli dal Frati (v. note 9 e 10). Peraltro a detta degli studiosi fu una traduzione pressoché letterale, parola per parola: «this translation was prepared to serve as introductory notice to the catalogue of an important sale of Italian majolica, which was to have been conducted by Delange... in which the Italian text is rendered in French almost word for word» (Marc Louis Solon, *Ceramic Literature: an analytical index...*, London 1910, p. 327).

54 Joseph Marryat, *Histoire des poteries, faïences et porcelaines*, I, Paris 1866, p. 128 (trad. di Alphonse Salvétat e Louis d'Armaillé, pref. di Denis-Desiré Riocreux, conservatore a Sèvres).

55 Petrarca, *Trionfi/Triumphus Famae*, I, 40: *Muzio, che la sua destra errante cocce*.

56 Il piatto con *Muzio Scevola*, già Pasolini dall'Onda (v. Frati, *Del Museo Pasolini...*, cit., p. 19 n. 107), è oggi conservato al Victoria and Albert Museum (inv. n. 4728-1901) ivi transitato dal Museo dell'Istituto Geologico londinese di Jermyn Street (v. Rackham, *Catalogue* cit., pp. 276-77, n. 832), mentre l'altro è presente al British Museum (*Ibid.*, p. 277 n. 833) e ha come soggetto il *Toro di Falaride* (Timothy Wilson, *Ceramic Art of the Italian Renaissance*, Londra 1987, pp. 134-135, n. 205 e Thornton, Wilson, *Italian Renaissance* cit., pp. 352-354, n. 196). Al V&A peraltro è presente un secondo piatto con identico soggetto retro segnato *Mutio che la sua destra erante cocie*, opera della bottega dei Fontana verso il 1550 e verosimilmente recuperato dieci anni dopo circa nell'occasione del donativo per

L'iscrizione appena citata è riportata esattamente ad eccezione di quel *ib* che non è altro che un *ch'*: *Muzio ch'[e] la suadestra erante cocie*⁵⁷. Verso peraltro già utilizzato una prima volta quasi trent'anni prima nel 1533 (*Mutio che l[a] sua destra/Errante coce/in Urbino 1533*) in un piatto pur di diversa scenografia istoriata (l'episodio è in un interno) ma verosimilmente della bottega di Guido Durantino, se non addirittura di mano di Xanto Avelli a ben guardare le architetture⁵⁸, ancora quindici anni dopo nel 1548 in un altro piatto con la scenario istoriato collocato questa volta all'esterno ma sotto il porticato della reggia di Porsenna, attribuibile a Sforza di Marcantonio da Casteldurante, al momento forse ancora urbinato o appena arrivato a Pesaro presso i Lanfranco (*Muzio che la sua destra/erante chocie 1548*)⁵⁹; nel “volterrano” invece la scena è collocata davanti alla tenda dell'accampamento di Porsenna. In coppia col verso petrarchesco di Muzio Scevola riportato nel *Trionfo della fama*, Petrarca stende a seguire quello ugualmente famoso di Orazio Coclite – *Orazio, sol contro Toscana tutta* – cosicché la terzina gli risultò confezionata: *Muzio che la sua destra errante coce;/Orazio, sol contro Toscana tutta,/che né foco né ferro a virtù noce*⁶⁰.

Non mi pare di poco conto segnalare la ricercata straordinarietà delle fonti di questi artisti maiolicari, guidati con acribia dagli intellettuali di corte: la qualcosa pone il fatto, seppure non in termini assoluti, che lo stesso maiolicaro abbia avuto più facilmente l'opportunità di utilizzarli seguendo il suggerimento pervenutogli dagli eruditi che ovviamente leggendoli entrambi dovettero proporre di concerto altrettante scene istoriate da rappresentare in sequenza. Con riferimento

il frate agostiniano. Questo piatto risulta entrato al V&A (inv. n. 7167-1860) ai primi del Novecento proveniente dalla collezione Jules Soulages (v. Charles Drury Edward Fortnum, *A descriptive catalogue of the maiolica... in the South Kensington Museum*, London 1873, p. 173: Fortnum lo attribuisce alla bottega dei Lanfranco. Nel Catalogo Soulages del 1856 l'autore John Robinson dopo una prima attribuzione ai Fontana dichiarerà di aver modificato il suo parere spostandosi sulla bottega dei Lanfranco (pp. 12-13 nota*, v. la citazione bibliografica a nota 220).

57 Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino*.cit., p. 151, n. 3. Il Frati in verità nel 1852 vi leggeva *Muzio et la sua destra erante cocie* (Frati, *Del Museo Pasolini* cit., p. 19, n. 113).

58 Farsettiarte, *Importants mobilier et peintures anciens & une prestigieuse collection des majolique chez Farsettiarte*, asta del 15 aprile 2016, n. 175, lotto 216; cm. 26.

59 Pandolfini casa d'aste, *Ceramica, Maioliche e Porcellane dal XVI al XX secolo*, asta a tempo 6-16 dicembre 2020, lotto 24; cm. 27,8 di Ø.

60 Petrarca, *Trionfi*, I, vv. 40-42 [*Triumphus famae*].

a questi versi petrarcheschi non andrà sottaciuto inoltre che, ad eccezione dell'evidente aulica letteratura prodotta da Francesco Xanto Avelli nella presentazione delle sue maioliche e nella loro autonoma descrizione umanistico-letteraria delle didascalie, è risaputa ad esempio la sua conoscenza delle opere petrarchesche⁶¹ così come la sua interessante vena poetica, mentre la maggior parte dei maiolicari del ducato d'Urbino si cimentavano nel ricopiare o nel far scrivere o nel farsi dettare la significazione grafica dei soggetti istoriati; e d'altronde la Corte urbinata-pesarese non mancava di presenze importanti che all'occorrenza anche su indicazione del duca, soprattutto nel periodo di Guidubaldo II (1538-1574), si prestavano o si dovevano prestare a fornire le iscrizioni per quelle centinaia di migliaia di pezzi che venivano avviati con grande compiacimento e orgoglio verso corti e dimore nobili italiane ed europee. Su questa linea si era innestata la produzione di Xanto Avelli che utilizzava versi petrarcheschi, alternandoli a suoi propri, come si può osservare portando a paragone il piatto oggi conservato al Museo del Castello sforzesco di Milano raffigurante *l'Allegoria delle quattro città sottomesse* del 1531 che reca sul rovescio, quanto mai adatto alla satira e all'invettiva politica contro Roma che Xanto voleva manifestare⁶², i versi di un suo sonetto, il XXXVIII: «l'infetta Roma [...] Donna caduta per furor insano/d'avara ambizion»⁶³, e il piatto conservato al Louvre⁶⁴ a soggetto la *Decadenza di Roma* [fig. 8]

61 John V. G. Mallet, *La biografia di Francesco Xanto Avelli alla luce dei suoi sonetti*, in "Faenza" 70, 1984, pp. 384-402; Francesco Cioci, *Xanto e il duca di Urbino. Francesco Maria I della Rovere e Francesco Xanto Avelli da Rovigo. Il ritratto, una collana di sonetti e di maioliche*, Milano 1987, e Alison Holcroft, *Francesco Xanto Avelli and Petrarch*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 51, 1988, pp. 225-234.

62 Il concetto che Xanto vuol far passare è quello di una immagine allegorica della corruzione della Chiesa e con essa la città di Roma che per sua colpa (simonia, gola, lussuria) si è meritata il castigo divino ovvero la punizione del Sacco da parte dei lanzichenecchi di Carlo V nel 1527.

63 Jacqueline Petruzzelli Scherer, *Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco*, in "Rassegna di studi e notizie", Milano 1980, p. 334 n. 13. Francesco Xanto Avelli dedicherà al duca di Urbino, Francesco Maria I, 44 sonetti: cfr. Cioci, *Xanto e il duca* cit., pp. 48-51, e Julia Triolo, *Scheda 282*, in Raffaella Ausenda (a cura), *Museo di Arti Applicate. Le Ceramiche*, II, Milano 2001, pp. 205-207 (con estesa bibliografia). Il piatto faceva parte *ab antiquo* (inizi 1800) della collezione del pittore milanese Giuseppe Bossi per passare poi nelle collezioni del Museo Patrio Archeologico (1864).

64 Cfr. Giacomotti, *Les Maioliques* cit., pp. 263-264 e Julia Triolo, *Francesco Xanto Avelli's Pucci Service (1532-1533): a Catalogue*, in "Faenza", LXXIV, 4-6, 1988, pp. 243-245. Il piatto entrerà al Louvre attraverso il legato di Salomon de Rothschild nel 1922.

del 1532, facente parte del servizio realizzato per la nobile famiglia fiorentina Pucci, nel cui rovescio viene ripresa in maniera palmare la prima quartina del sonetto 136 del Canzoniere petrarchesco ⁶⁵: «Fiamma dal Ciel su le tue trecce piova/ malvagia che dal fiume et da le ghiande/ per l'altrui impoverir se ricca e grande/ poi che di mal oprar tanto ti giova».

Qui Xanto fornisce una prova concreta di come si applicasse il sistema di derivazione dalle fonti figurative presso i maiolicari urbinati, oltre al chiaro scopo personale di identificarsi e proporsi anche come rimatore “discendente” dal grande poeta trecentesco: nel tondino milanese con la “lasciva” Roma ritratta scompostamente sdraiata e quindi resa volutamente assai più lasciva delle altre tre città (Genova, Firenze e Partenope/Napoli), concetto ricalcato prendendo a modello una delle incisioni dei *Modi*, la posizione nove, di Marcantonio Raimondi a sua volta ispirata da disegni predisposti da Giulio Romano per Federico II Gonzaga ⁶⁶, mentre le città di Genova e Firenze derivano dalle figure in primo piano poste a sinistra nella *Contesa delle Muse e delle Pieridi* di Gian Giacomo Caraglio da Rosso Fiorentino, e Partenope/Napoli dalla Musa Talia da una incisione con *Invidia cacciata dal tempio delle Muse* del Maestro di B nel Dado da un disegno di Baldassarre Peruzzi. La scena allegorica del piatto parigino impegnò invece Xanto a riflettere su una serie di incisioni, quasi una silloge xilografica, di cui con molta probabilità disponeva all'interno della propria bottega: *Venere ferita da una spina* di Marco Dente di Ravenna da Raffaello; i celebri *Modi* di Marcantonio Raimondi da Giulio Romano; il *Martirio di Santa Cecilia* di Marcantonio Raimondi da Raffaello; l'allegoria della *Prudenza* di Marcantonio Raimondi da Raffaello; la *Contesa tra le Muse e le Pieridi* di Giacomo Caraglio da Rosso Fiorentino; l'incisione con *Cleopatra* di Agostino Veneziano da Raffaello; il *Martirio di San Lorenzo* di Marcantonio Raimondi da Baccio Bandinelli e infine dal *Parnaso* di Marcantonio Raimondi da Raffaello. L'allievo di Xanto, Giulio da Urbino, da un apprendistato così importante non farà difficoltà ad utilizzare anche lui in un piatto eseguito in funzione antimedicea nel 1534 – è datato e firmato sul rovescio con un tratto

65 Xanto erroneamente nel retro del piatto trascrive *CXVI* ovvero 116 in luogo di 136 (avrebbe dovuto scrivere infatti *CXXXVI*). Petrarca risulta funzionale a Xanto per il parallelismo che egli va ad istaurare tra la condanna del periodo avignonese dei papi (1309-1377), che il poeta giudica corrotto, e quello che il maiolicaro attribuisce ancora alla corruzione della Chiesa che si è meritata il Sacco del 1527 (v. n. 63).

66 Cfr. Vidal (p. 297 n. 73): citazione bibliografica indicata a n. 205.

“di nero di china” tra girali che sembrano danzare e fatto lustrare a Gubbio – fonti, stile e tipo di iscrizioni a guisa del maestro: «D’amorosi pe[n]sieri gli animi in gombro» che Dora Thornton ha segnalato provenire dal primo verso della seconda terzina di un sonetto del Canzoniere, il Sonetto 10: «D’amorosi pensieri il cor ne ‘ngombra/Ma tanto ben sol tronchi, e fai imperfetto/Tu, che da noi, Signor mio, ti scompagne »⁶⁷. Il piatto è conservato al British dal 1997 per acquisto da Trinity Fair Art, ma proveniente dalla collezione del magnate americano Charles Loeser.

Allargando il discorso a un panorama artistico europeo non sottovaluterei neanche il suggerimento potenziale delle incisioni del *kleine Meister* Georg Pencz che già nel 1539, pubblicando i *Trionfi* del Petrarca in fogli da rami incisi, forniva all’estro dei maiolicari l’idea del recupero degli esempi eroici di Orazio Coclite e Muzio Scevola che con il loro coraggio avevano salvato Roma. La corte urbinata, essendo al tempo una delle corti più prestigiose e importanti esistenti, poteva avvalersi di un *milieu* culturale e intellettuale dei più versati, che coniugava l’umanesimo petrarchesco in ambito letterario con relative influenze in campo artistico; un umanesimo che andava stemperandosi nell’incipiente rinascenza ma già avviato dai Montefeltro e coltivato da personaggi come Baldassar Castiglione (1478-1529) e Pietro Bembo (1470-1547). Tra i maiolicari urbinati avevano inoltre riscosso una certa ricettività le poetiche incisorie di Albrecht Dürer consolidate seppure con lenta gradualità fin dal suo secondo soggiorno veneziano, quasi un biennio, tra il 1505 e il 1506⁶⁸.

67 v. Dora Thornton, *An allegory of the Sack of Rome by Giulio da Urbino*, in “Apollo”, CXIX, 1999, pp. 11-18 e Thornton, Wilson, *Italian Renaissance* cit., pp. 290-292: la scheda del Catalogo del British (inv. n. 0401.1) riporta l’attribuzione di John Mallet a Xanto con la collaborazione dell’allievo Giulio (John V. G. Mallet, *Xanto: i suoi compagni e seguaci* in *Francesco Xanto Avelli da Rovigo*, atti conv. Rovigo, 3-4 maggio 1980, Rovigo 1988, pp. 67-108) con a seguire sei maioliche di riferimento; viene segnalata anche una nota di Riccardo Gresta che ne aggiunge altre sei (Riccardo Gresta, *Giulio da Urbino e Xanto Avelli, una collaborazione difficile?*, in Gian Carlo Bojani (a cura), *La maiolica italiana del Cinquecento. Il lustro eugubino e l’istoriato del ducato di Urbino. Atti del Convegno di Studi. Gubbio 21, 22, 23 settembre 1998*, Firenze 2002, pp. 149-153. Anche le ispirazioni utilizzate da Giulio sono molteplici: dalla *Strage degli innocenti* di Marco Dente da Ravenna da Baccio Bandinelli (figura maschile in primo piano sulla destra); dal *Trono di Nettuno* ancora da Marco Dente dalla scuola di Raffaello nella loggia di Psiche alla Farnesina (il putto in primo piano al centro); dall’*Ercole e Acheloo* di Giacomo Caraglio all’interno di una serie (6) di incisioni a soggetto le fatiche di Ercole che si rifaceva a Rosso Fiorentino (le tre figure femminili danzanti sulla destra), v. Thornton, Wilson, *Italian Renaissance* cit., pp. 290-292.

68 v. Luca Baroni, *Dürer, Urbino, la maiolica e Federico Barocci*, in Id. (a cura), *Incisori tedeschi del Cinquecento* Roma 2020. Non andrà dimenticato poi come Pencz sulla scia del maestro sarà in Italia intorno al 1539-1540. Recentemente su questo

Non solo ma la gradevolezza dei versi petrarcheschi si possono riscontrare in almeno due piatti in maiolica col soggetto di Orazio Coclite che si accomunano dalla pressoché identica scritta sul rovescio. La primiera segnalazione del Passeri⁶⁹ ne poneva ai suoi tempi uno in proprietà del nobile pesarese Roberto Buffi ma di antica proprietà Gozze, famiglia originaria di Ragusa/Dubrovnik, per via dello stemma raffigurato sul piede intorno al quale corre la scritta *Oratio solo contra toscana tuta/fato in Pesaro 1541*. Questo piatto, attribuito alla bottega di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce, da Pesaro passò a Bologna nella collezione Delsette e in seguito fu venduto a Parigi intorno al 1892-93 nella dispersione della collezione Spitzer⁷⁰. Nell'immediato dopoguerra fu acquistato sul mercato antiquario londinese dal collezionista pesarese Giorgio Ugolini, nella cui raccolta si trovava ancora negli anni novanta del XX secolo⁷¹. La storiografia artistica in seguito ne fece conoscere un secondo conservato al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia recante sul verso la scritta *Horatio sol contra toscana tutta 1541* con attribuzione a Xanto Avelli e poi a Guido Fontana seppure dubitativa⁷², che a mio avviso potrebbe benissimo rimanere nella sfera della bottega di quest'ultimo non tralasciando comunque di registrare come l'artefice

viaggio, come su quello giovanile di Dürer (ottobre 1494-primavera 1495), alcuni studiosi hanno espresso dei dubbi (v. Katrin Dyballa, *Georg Pencz (um 1500-1550). Künstler zu Nürnberg*, Berlin 2014, pp. 75-115).

69 Passeri, *Istoria* cit., p. 33.

70 Frati, *Di un'insigne raccolta* cit., p. 10 e p. 44, cat. n. 218 e Fortnum, *A descriptive catalogue* cit., p. 149. La dispersione derivava dalla morte del suo proprietario avvenuta nel 1890; nei tre anni seguenti tutta la collezione, frazionata, verrà messa in vendita e sarà appannaggio la gran parte di Georg Salting, che in seguito la testamenterà alla National Gallery, al Victoria and Albert Museum e al British Museum: ma v. Émile Molinier, *La Collection Spitzer*, 4, Parigi 1892/*Faïence italienne...*, pp. 10-11; e *La Collection Spitzer. Resumé du Catalogue des objets d'art et de haute curiosité...*, Parigi 1893, pp. 96-106.

71 Gian Carlo Polidori, *Due coppe ad 'istoriato' segnate e datate 'Pesaro 1541'*, in "Faenza", XXXVI, 1-2, 1950, pp. 8-9; Grazia Biscontini Ugolini, *Di alcuni piatti pesaresi nella bottega dei Lanfranco dalle Gabicce*, in "Faenza", LXIV, 2, 1978, pp. 27-33; Piero Bonali, Riccardo Gresta, *Girolamo e Giacomo Lanfranco dalle Gabicce*, Rimini 1987, pp. 46-47. Le iniziali di *Horatio* e *Sol* mi richiamano il pennello calcato usato anche nella scritta del *munus* volterrano.

72 Antonietta Valente, *La collezione di maioliche del Museo di Palazzo Venezia*, in "Le Arti", XVII, 1939, p. 513; Carla Bernardi, *Immagini architettoniche nella maiolica italiana...*, Milano 1980, p. 22, fig. 18 (inventario del MAI n. 8022/). Non m'è riuscito di riscontrarlo nel catalogo preparato in occasione della mostra "Gaetano Ballardini e la ceramica a Roma. Le maioliche del Museo Artistico Industriale", Faenza 20 maggio-30 settembre 2000, curato da Gian Carlo Bojani, Firenze 2000. Verosimilmente non portato in mostra.

di questo piatto possa essere stato il cosiddetto “pittore di Cicerone e Giulio Cesare”, da alcuni detto anche “pittore del pianeta di Venere”, identificabile con Nicolò da Fano nella bottega di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce⁷³, anche se questo sdoppiamento territoriale lascia in alcuni studiosi più di una perplessità⁷⁴. La proprietà del *plat cannelé* citato da Marryat e non esplicitato nel soggetto era invece di Augustus Wollaston Franks, grande collezionista di antichità e amministratore del British⁷⁵.

Nella seconda metà avanzata del secolo (1873) lo studioso e collezionista d'arte inglese Charles Drury Edward Fortnum, cofondatore dell'Ashmolean Museum di Oxford, parlando del Servizio Volterrano che egli collocava nella produzione pesarese del periodo (1560 ca), dopo aver ricordato i due pezzi fatti conoscere da Passeri (*Coriolano* e *Diluvio universale*), citava altri due piatti “volterrani”: il *Sacrificio di Giacobbe* e *l'Incendio di Troia* già in collezione Delsette⁷⁶ e a quell'epoca in collezione Barker. Proseguiva poi indicando sia il piatto del Museo londinese conservato presso l'Istituto di Geologia (*Economic Geology*) in Jermyn Street con soggetto il *Trionfo di Traiano* – quello esposto alle mostre di Torino e poi di Urbino e qui segnalato in avvio di discorso –, sia un secondo indicato come *fluted*, conservato al British Museum, recuperando uno studio di Joseph Marryat (*cannelé* = *fluted* = *scanalato*, ovvero una crespina), cambiando soltanto la forma dell'oggetto da *piatto* a *tazza*, citata peraltro in italiano: «a fluted tazza»⁷⁷, chiudendo il suo discorso infine con la segnalazione del piatto parigino dei Rothschild, presumibilmente Gustave, e di quello presso l'Università di Bologna⁷⁸.

73 Bonali, Gresta *Girolamo e Giacomo* cit., p. 46 (con riportato anche qui il numero di inventario 8022/2 e Thornton, Wilson, *Italian Renaissance* cit., pp. 352-354, n. 208; ma v. anche John V. G. Mallet, *Nicolò da Fano: "The painter of the planet Venus" at Pesaro and Faenza*, in “Faenza”, XCVI, 1-6, 2010, p. 175.

74 Bonali, Gresta *Girolamo e Giacomo* cit., p. 46

75 V. più avanti n. 125.

76 Frati, *Di un'insigne raccolta* cit., p. 51, cat. nn. 259 e 260. L'importanza della collezione di maioliche dell'erudito bolognese Geremia Delsette verrà ribadita da una ulteriore pubblicazione l'anno dopo che utilizzerà la metodologia letteraria della missiva (*Cinque lettere sulla Raccolta di Maioliche dipinte delle fabbriche di Pesaro e della Provincia Metaurensis di Geremia Delsette esistente in Bologna*, Bologna 1845, pp. 1-8, lettere scritte da Girolamo Bianconi, Giuseppe Guizzardi, Pietro Fancelli, Antonio Basoli, Raffaele De Minicis.

77 Marryat, *Histoire* cit., p. 128; ma v. anche Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino* cit., p. 131 n. 14. La crespina, cm 27 di Ø, risultava mutila del piede.

78 Si apprende così che i piatti conservati al tempo di Fortnum al Museo dell'Istituto Geologico londinese fossero due (il *Muzio Scevola* e la *Giustizia di Traiano* che egli cita

La questione londinese dei due piatti conservati in Jermyn Street dovette risolversi con una equa distribuzione tra il South Kensington Museum (dal 1899 Victoria and Albert Museum) e il Museo Britannico (British Museum) ove prenderà il numero AF 3320 di inventario. Lo studioso William Chaffers nella sua 5^a edizione di *Marks and Monograms* del 1874 ⁷⁹ indicava una coppia di piatti “volterrani” presenti al Museo Geologico («two in the Geological Museum»), ma già Charles Fortnum l’anno prima (1873) li aveva spaiati indicandone uno al South Kensington e uno al British, questo secondo entrato come lascito di Augustus Franks ⁸⁰. Comunque come per i due pezzi dell’Ermitage (il rinfrescatoio e la fiasca) recanti anch’essi solo lo stemma guidubaldesco ⁸¹, e senza essere preceduto dalla canonica segnalazione del “Munus”, sarei propenso a non ritenerlo facente parte del complesso volterrano. Il retro del piatto del British infatti reca la scarna scritta (*Perillo*) che da un punto di vista delle segnature didascaliche dei tredici piatti “volterrani” conosciuti risulterebbe in armonia con essi ma per la mancanza del resto non consente, a mio avviso, di proseguire oltre. Il soggetto riporta una scena di storia romana assai conosciuta nell’antichità e presente con varianti nel repertorio dei maiolicari ducali: il fabbro di origini ateniesi, Perilao (Perillo), forse per piaggeria, propone al tiranno agrigentino Falaride un micidiale strumento di tortura, supplizio ed esecuzione capitale avendo creato un toro di bronzo dall’interno cavo ove il condannato veniva rinchiuso e legato. Al di sotto della statua taurina veniva appiccato il fuoco talché il malcapitato moriva ustionato tra indicibili sofferenze: nell’agonia i suoi gemiti venivano raccolti in una serie di sfiatatoi interni con sbocco nelle narici da farli sembrare dei muggiti. La cattiveria e malvagità di Falaride porterà a far sperimentare per primo a Perilao il suo diabolico marchingegno. Va annoverato come episodio di

come il *Triomfo* [Triumph] di Traiano (v. Fortnum, *A descriptive catalogue* cit., p. 158; e anche Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino*.cit., p. 131, n. 14.

79 William Chaffers, *The Collector’s Hand-Book of Marks and Monograms*, Londra 1872, p. 68 e Londra 1874, p. 63.

80 Fortnum, *A descriptive catalogue* cit., p. 158.

81 Peraltro nel piatto del British lo stemma ducale risulta posizionato nel verso a destra sulla parte terminale mediana della crespina in modo tale da renderlo pressoché invisibile e occultato alla vista da far supporre che tale soluzione non abbia reso felice a suo tempo nemmeno il duca.

storia romana alla luce soprattutto del fatto che, avendo i cartaginesi nel 405 a. C. occupato e sottomesso Akragas (Agrigento) inviandone in patria i capolavori più belli asportati dai templi della città, dopo ben 260 anni, nel 146 a.C., il console romano Scipione Emiliano distruggendo Cartagine, azzerandone l'importanza e chiudendo così la terza guerra punica, rimanderà tutto quell'antico bottino ad Akragas compreso il toro di Falaride ⁸².

Il poeta Pindaro sarà il primo a segnalare questo racconto veleggiante tra mito, leggenda e realtà, per citare alcuni autori che hanno contribuito alla conoscenza con ampio spettro letterario di questo antico episodio. Sarà infatti soprattutto per suo merito se fino a tutto il Medioevo la storia del toro falarideo avrà una sua intensa diffusione letteraria e iconografica ⁸³. Le maioliche rinascimentali urbinati conosciute che portano questo soggetto sono almeno tredici e tutte, seppure derivanti da fonti iconografiche non dissimili, raffigurano il momento del toro che viene infuocato e quindi susseguente a quando il tiranno fa gettare al suo interno con forza Perilao ⁸⁴. Ne aggiungerei una quattordicesima conservata presso la Fondazione Bemberg di Lione (già collezione Gillet) retrosegnata *DePerillo* ⁸⁵. Il suggerimento al maiolicaro, volendo ricomprendere questo piatto fra quelli assegnabili al *Servizio spagnolo* a soggetto episodi di storia romana andrebbe ricercato fra qualche foglio sciolto di Taddeo Zuccari, chiamato in Urbino proprio per quel progetto, dimenticati dall'artista intorno al 1562-1563 nella città ducale con tutta probabilità nella bottega dei Fontana. Dopo aver terminato il compito assegnatogli da Guidubaldo II, infatti, Taddeo rientrato a Roma e accortosi di aver dimenticato i fogli dei suoi disegni preparatori cercherà di recuperarli attraverso la mediazione del letterato Annibal Caro e con i buoni uffici della

82 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, XIII, 90, 4-5 e XXXII, 108, 2.

83 Pindaro, *Pythicae*, I, 185-186; Ovidio, *Tristia*, III, 41-54; Cicerone *Verrine*, II, 4, 73; Plinio il Vecchio *Naturalis Historia*, XXXIV, 89; Dante, *Inferno*, XXVII, 7-12.

84 v. la scheda ampliata al panorama iconografico delle produzioni maiolicate e dei rispettivi luoghi di conservazione del toro di Falaride con citazioni bibliografiche di riferimento prodotta in occasione della vendita di un piatto con stesso soggetto, retrosegnato *Perilo*, in Asta Cambi n. 267 del 25 ottobre 2016: Carmen Ravanelli Guidotti (a cura), *Importanti maioliche italiane dal Rinascimento al Barocco*, 2016, p. 91, lotto n. 47.

85 Charles Damiron, *Collection des faïences d'un amateur. 112 pièces de la collection des faïences Paul Gillet*, Lyon 1956, p. 75, n. 92; *Maioliques italiennes de la Renaissance. Collection Paul Gillet*, Madrid 2015, pp. 174-175.

duchessa Vittoria Farnese della Rovere: «e gli disegni sono restati in mano di quei Maestri, i quali ordinariamente non gli hanno ad avere. Se V. Ecc.za si volesse degnare di recuperarli da loro, con mostrare di volersene servire essa, farebbe a me [*Annibal Caro*] una grazia singolare e un gran beneficio al pittor [*Taddeo Zuccari*], che li fece qui. Al quale si dovrebbero restituire»⁸⁶.

Carmen Ravanelli Guidotti nel suo lavoro sulle Ceramiche Occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna alla scheda sul piatto “volterrano” conservato nelle collezioni museali felsinee (*Separazione di Abramo e Lot*) segnala, recuperando la notizia dal Frati, sei piatti del complesso donato al religioso agostiniano presenti in collezione privata bolognese cui va ad aggiungere una fiasca e un rinfrescatoio presenti al Museo dell’Ermitage di Leningrado (San Pietroburgo) e anche alcuni pezzi riconducibili al medesimo servizio ritenuti conservati al Museo Comunale di Pisa⁸⁷. La studiosa seguiva alcune indicazioni di Alfred Kube⁸⁸ che, almeno per i pezzi ritenuti conservati al Museo di Pisa, furono ad evidenza oggetto di confusione⁸⁹ da parte dello studioso russo nonché curatore del museo negli anni Trenta del XX secolo. Non solo, ma segnalando una seconda fiasca senza fornire probanti dettagli mentre pubblicava nel suo lavoro del 1976 solo la scheda di quella stemmata, provocava in qualche modo un piccolo cortocircuito su entrambe anche perché egli le faceva credere recanti lo stemma di Guidubaldo II, mentre

86 Lepido Caro, *Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, II, Venezia 1575, p. 330 (lettera alla duchessa Vittoria del 15 gennaio 1563). Le fonti iconografiche incisorie raffigurano il momento, violento, in cui i soldati di Falaride stanno portando con forza il malcapitato Perilao all’interno del toro, mentre nella scena delle maioliche il fuoco è già appiccato sotto la statua del toro.

87 Ravanelli Guidotti, *Ceramiche Occidentali* cit., p. 152 e Kube, *Leningrad State* cit., nn. 83- 84 e Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino*.cit., p. 131 n. 14 e recano i nn. di Inventario dell’Ermitage φ 1780 e φ 377 (ELENA IVANOVA, *Scheda 74*, in Enrica Pagella, Tamara Rappe (a cura), *Il collezionista delle meraviglie. L’Ermitage di Basilewsky*, Cinisello Balsamo 2013, pp. 124-125).

88 Kube, *Leningrad State* cit., p. 15 e p. 17 e nn. 83-84.

89 *Ibidem*, e Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino*.cit., p. 131 n. 14. La confusione di Kube direi sia evidente quando a p. 47 n. 62 del suo saggio scrive che alcuni pezzi del Volterrano sono al Museo di Pesaro «a few pieces are in the Pesaro Museum» e poi nel catalogo al n. 83 invece «and some plates in the Municipal Museum in Pisa». A mio parere le poche notizie che erano in suo possesso negli anni ’70 del secolo scorso lo portano a scambiare primieramente Pesaro con Pisa; Pesaro perché era il riferimento che egli aveva di Passeri in quanto pesarese e Fortnum che invece aveva attribuito il Servizio a Giacomo Lanfranco dalle Gabicce.

solo una delle due risulta all'atto pratico stemmata: «The Ermitage has a large three-sectioned cooling vessel and two flasks decorated with Guidobaldo II arms...»⁹⁰. Le due fiasche erano appartenute alla collezione Botkin e a seguito dei rivolgimenti storico-sociali dell'Impero russo nella seconda metà degli anni Venti del XX secolo perverranno all'Ermitage di San Pietroburgo, e per un certo periodo di tempo si era ritenuto quindi che entrambe recassero sul lungo collo lo stemma guidubaldesco: situazione derivante da quella improvvida segnalazione⁹¹ di Kube del 1976, che non pubblicando la seconda né soffermandosi un attimo ad argomentare «and another flask (not published)»⁹² aveva al momento fatto interpretare che entrambe, unitamente al rinfrescatoio, fossero accomunate da quello stemma. Per la verità solo una fiasca della collezione Botkin e il rinfrescatoio di quella Bazilevskij (Basilewsky) sono le maioliche che portano a discutere, per via dello stemma, se fossero parte o meno del Servizio Volterrano. Il grande rinfrescatoio della collezione di Aleksandr Petrovič Bazilevskij che, com'è noto, si “approvvigionava” dal mercato antiquariale italiano (Firenze, soprattutto)⁹³ di maioliche realizzate nei territori del ducato di Urbino, avendo come aiuto lo studioso francese, conservatore del Louvre, suo grande amico e consigliere artistico Alfred Darcel, prima di venderle nel 1885 allo zar Alessandro III⁹⁴, ha una forma trilobata con tre anse modellate a

90 Kube, *Leningrad State* cit., p. 47 e Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino*. cit., p. 131 nota 14 e Giardini, *Maioliche ducali* cit., p. 98 n. 220. Ma v. più avanti le ulteriori citazioni bibliografiche alle n. 100-101.

91 Improvvida perché non ben segnalata né argomentata.

92 Kube, *Leningrad State* cit., n. 83.

93 Francesca Petrucci, *Appunti sui Basilewsky a Firenze*, in Pagella, Rappe, *Il collezionista* cit., pp. 29-31.

94 Su questo rinfrescatoio e in maniera minore anche sulla fiasca stemmata, v. Alfred Darcel, Alexander Basilewsky, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné*, Paris 1874, pp. 156-157, n. 407 e Nina Birjukova, *Collezione dell'Ermitage di ceramica italiana rinascimentale. Storia della sua formazione e principali indirizzi del suo studio*, in Elena Ivanova (a cura), *Il secolo d'oro della maiolica. Ceramica italiana dei secoli XV-XVI dalla raccolta del Museo Statale dell'Ermitage*, Milano 2003, pp. 16-18 e pp. 90-91 (scheda di Elena Ivanova con bibliografia precedente); ma v. anche Simonetta Castronovo, Cristina Maritano, *Alexander Basilewsky, "le roi des collectionneurs"*, in Pagella, Rappe, *Il collezionista* cit., p. 21, e Luca Giacomelli, *Basilewsky collezionista a Firenze. Alcune spigolature*, in “Palazzo Madama. Studi e notizie”, IV, 3, 2014-2015, Torino 2015, pp. 43-47. Sarebbe interessante infatti poter confrontare in maniera stringente il catalogo della collezione Pasolini e delle relative vendite con i pezzi della collezione Basilewsky, visto il coinvolgimento di personaggi vicini al collezionista russo: Freppa, Delange... (Giacomelli *Basilewsky collezionista*, cit., p. 46 n. 19.

mascherone e lo stemma guidubaldesco posto in faccia al mascherone di base. Risultando anepigrafo esige molta cautela nel volerlo accostare al Servizio Volterrano: le stringenze stilistiche ed evocative dovute alla scena raffigurante l'esercito dell'imperatore Carlo V che attraversa le rive dell'Elba e sconfigge l'esercito tedesco dei principi protestanti della lega di Smalcalda nella battaglia di Mühlberg del 24 aprile 1547, fanno propendere verso una bottega maiolicara urbinata (ovvero del ducato di Urbino) ma non danno certezze verso il percettore del munifico servizio di cui doveva certamente fare parte [fig. 9]. La istoria elemento del decoro risulta ripresa da una incisione di Enea Vico del 1551 ⁹⁵ ma "covata" dall'artista fin dall'anno prima con un viaggio politicamente preparato per omaggiare l'imperatore che si trovava ad Augusta (Augsburg) ⁹⁶. L'ispirazione dovette derivare a sua volta a Vico da un dipinto, andato perduto, dell'artista fiammingo e pittore di corte di Carlo V, Jan Cornelisz Vermeyen, detto Barbalunga, segnalato dalle cronache per aver eseguito otto dipinti agiografici sulla campagna di Germania dell'imperatore contro i principi protestanti ⁹⁷. L'incisione vichiana avrebbe dovuto concorrere a formare da quei dipinti una serie di stampe celebrative e quindi oggetto di distribuzione atta a far conoscere ed esaltare le vittorie militari dell'imperatore, serie peraltro mai avviata né portata

95 Firenze, GDSU, inv. n. 1153; cfr. Anton Francesco Doni, *Sopra l'effigie di Cesare, fatta per M. Enea Vico da Parma*, Venezia 1550. L'incisione – di cui altre tre tirature si conservano singolarmente al MMA di New York (fondo Elisha Whittelsey dal 1949), al British Museum di Londra (inv. n. 1874, 0808.278), alla Biblioteca Nacional di Madrid (inv. n. 40.933) e una quarta si riscontra anche sul mercato antiquario italiano (v. Gonnelli Casa d'Aste/*Stampe e disegni dal XVI al XX secolo*, asta Firenze 16 ottobre 2011, p. 56, lotto n. 98) – reca in alto in la scritta *IMP CAROLI V ALBIS APUD/MILBURGUM FELICISSIMO/NUMINE TRAIECTIO* che non compare nel rinfrescatoio stemmato dell'Ermitage, mentre è presente in un rinfrescatoio conservato dal 1953 al MMA (dono di Julia A. Berwind), ove comunque dalla posizione apicale nell'incisione vichiana viene posto dal maiolicaro in basso nel rinfrescatoio, v rispettivamente Wilson, *Maiolica* cit., pp. 280-82 p. 356 n. 99 note 1-9 e Enrico Parlato, *Visione nordica e allegoria italiana nella Battaglia di Mühlberg di Enea Vico*, in Giulia Bordi *et al.* (a cura), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma 2014, p. 143, fig. 3. Alle pagine e alle note appena citate Timothy Wilson segnala numerosi pezzi ceramici con questo soggetto.

96 Sull'organizzazione logistica per incontrare l'imperatore messa in piedi da Vico attraverso amici comuni dell'entourage di Carlo V circa l'elaborazione di questa stampa, v. Parlato, *Visione nordica* cit., pp.141-146.

97 «...ocho tablas de las jornadas del Emperador a Alemania de mano del Barbalunga», in Juan Cortes, *La Exposición de las Pinturas de Oriz en la Sociedad de Amigos del Arte. La victoria del Emperador Carlos V en Sajonia y otros asuntos*, in "Arte Espanol", XXIX, 16, 1945, p. 7.

a termine: l'unica incisione anche se replicata più volte sarà questa. Sull'argomento peraltro sono state rinvenute cinque lettere depositate presso l'Archivio di Stato di Firenze datate tra il 1548 e il 1551, oggetto di carteggio tra Enea Vico che scriveva da Venezia e il granduca di Toscana Cosimo I⁹⁸. L'altra maiolica, la fiasca, anch'essa anepigrafa, riporta ugualmente la raffigurazione dello stemma guidubaldesco col Toson d'oro posizionato sul lungo collo ed è biansata a mascheroni cordonati per una presa ad anello e risulta provenire dalla collezione Botkin che, acquisita allo Stato russo per nazionalizzazione intorno al 1920, dopo alcuni ulteriori passaggi perverrà in parte al museo dell'Ermitage di San Pietroburgo e in seguito alcune anche al Museo Puskin di Mosca. L'emblema guidubaldesco è posto sul lato del collo della fiasca nella parete con scena di *Caino che uccide Abele* mentre nella parete di contro si trova la scena del *Sacrificio di Isacco* [fig. 10]. L'altra fiasca, quella orba dello stemma, è fasciata completamente da una scena istoriata raffigurante il "Parnaso" (*Apollon et les Muses*). La loro posizionatura nell'elenco del catalogo Botkin aveva portato a pensare che fossero entrambe stemmate: la pubblicazione di entrambe le pareti della fiasca, in buona cromia, consente di osservare invece *sans doute*, in questa seconda con scena del Parnaso, la mancanza, dirimendo definitivamente la questione⁹⁹.

La collezione Botkin, famosa per importanti pezzi di arte bizantina che conteneva, venne resa nota dal proprietario, l'artista-collezionista di San Pietroburgo Mikhail Petrovič Botkin, nel 1911 grazie ad un sontuoso catalogo redatto singolarmente in russo e in francese¹⁰⁰ ove furono rappresentate opere d'arte come *Bronzi, Ceramiche, Dipinti, Mobili,*

98 Cosimo I de' Medici era il principale alleato imperiale in Italia: v. Archivio di Stato di Firenze (da qui in poi ASFi), *Mediceo del Principato*, 393, c. 652 ss. La pubblicazione di quelle lettere è stata oggetto e materia di studi e ricerche: Alessandro Cecchi, *Alcune lettere inedite di Enea Vico al Duca Cosimo de' Medici*, in Klaus Bergoldt, Giorgio Bonsanti (a cura), *Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001, pp. 537-542, e Rosemary Mulcahy, *Enea Vico's Proposed Triumphs of Charles V*, in "Print Quarterly", XIX, 4, 2002, pp. 331-340, commentate, in Alessandra Baroni, *I Medici e l'incisione: Le origini della collezione di stampe degli Uffizi*, Utrecht 2008, pp. 14-15 e n. 24. Sull'aspetto iconografico, v. *The Illustrated Bartsch/Le Peintre graveur* (da qui in poi TIB), XIII, Wien 1813, pp. 339-340, n. 255 e John T. Spike (ed.), *Italian Masters of the sixteenth Century: Enea Vico*, TIB 30, 15/3, New York 1985, n. 419 (349) e n. 18 (289) e ancora Cecchi *Alcune lettere* cit., p. 538.

99 Rispettivamente i nn. 36 e 36, v. citazione bibliografica a nota che segue.

100 Michail Petrovič Botkin, *Collection M. P. Botkine*, Sankt-Peterburg 1911; v. anche Nina Birjukova, *L'histoire de la collection de majolique italienne dans l'Ermitage*, in Wilson, *Italian Renaissance* cit., p. 195.

*Sculture, Smalti*¹⁰¹, le cui raffigurazioni fotografiche in buon numero a colori esaltano ancor di più la consistenza della raccolta stessa. Questa gli derivava per una certa parte da quella collezionata dal padre Dimitrij Petrovič, un ricco commerciante moscovita importatore di thè, durante tutto l'Ottocento, ed era completamente spostata verso la cultura occidentale: i coniugi Botkin in vita saranno viaggiatori instancabili e visiteranno musei ed esposizioni d'arte in Italia, in Francia e in Spagna riportando per acquisto numerose opere di artisti antichi e contemporanei. Alla sua morte nel 1889 la collezione verrà divisa fra tre suoi figli, tra cui Michail che nel 1903 la porterà a contare almeno 280 opere d'arte¹⁰², tra cui un centinaio di ceramiche antiche complessive, con un buon numero di maioliche italiane del XV-XVII secolo, verosimilmente di produzione urbinata ma anche durantine, faentine, derutesi¹⁰³. Da rimarcare che nella sua casa di San Pietroburgo ove Botkin aveva costituito un piccolo museo era presente anche una "salle d'Italie".

Michail Botkin risulta essere infatti presente seppure a lunghi intervalli in Italia, a Roma, a cavallo dell'unificazione nazionale dal 1858 al 1863 soprattutto dopo aver terminato gli studi artistici, sorta di Grand Tour, quando comincerà a frequentare il mondo antiquariale e

101 Cfr. Ivanova, *Il secolo d'oro* cit., p. 20. Oggi comunque conosciamo la maggior parte delle notizie su Michail Botkin grazie agli studi e ai riferimenti sulla sua collezione di smalti bizantini (v. a nota che segue).

102 La critica soprattutto sugli smalti della collezione Botkin si è divisa intorno all'autenticità o meno degli stessi basandosi su delle dichiarazioni rese nel 1916 da un operaio orafo della Fabergé, Piotr Nikolaevich Popov, il quale confessò di averne falsificato circa un centinaio di pezzi a cavallo dei due secoli e quindi tra il 1892 e il 1911 (Olga Etinhof, dell'Istituto di Storia dell'Arte di Mosca, comunicazione verbale, riportata, in Elizabeth Jeffreys, *Byzantine style, religion and civilization...*, Cambridge 2006, pp. 27-29 e 35 note 30-33). L'informazione era uscita sulla stampa americana già nel 1995, v. Geraldine Normann, *Master forger's legacy goes on sale*, "The Independent" [di Baltimora] 15 dicembre 1995, p. 7 che peraltro riprendeva uno scritto apparso nel 1988 sulla rivista della Walters Art Gallery di Baltimora, David Buckton, *Bogus Byzantine enamels in Baltimore and Washington/DC*, in "Journal of the Art Walters Gallery", 46, 1988, pp. 11-24, in cui si diceva che almeno 150 dei 167 smalti di Botkin fossero stati contraffatti "moonlighting" ovvero al chiar di luna, ovvero di nascosto! La dichiarazione/confessione/ammissione resa nel tempo dal contraffattore che ne computava 109 sui 167 fu resa pubblica nella sua interezza nel 1997, v. Tatiana Faberzhe *et al.*, *Faberzhe i peterburske iuveliry...*, Sankt-Peterburg 1997, pp. 211-218.

103 Fonte le *Memorie* del fratello Sergej riportate parzialmente, in Boris Fedorovich Egorov, *Botkiny*, Sankt-Peterburg 2004, pp. 288-309; ma v. anche Natalja Sorokina, *Casa Botkin. Luogo di incontri ieri e oggi*, in "La Nuova Europa", 6, 2007, pp. 20-30, e Birjukova, *Collezione dell'Hermitage* citata a n. 95).

collezionistico romano tra il 1864-66¹⁰⁴, dove grazie alla sua professione di pittore riuscirà a stringere una assidua frequentazione dei salotti culturali romani attraverso la comunità nobiliare russa, soprattutto attraverso Nadine Šachovskaja fresca sposa russa dell'archeologo Wolfgang Helbig, appena nominato vice segretario dell'Istituto prussiano di corrispondenza archeologica a Roma, di cui nel 1869 Botkin diverrà anche membro nell'ambito di frequentazioni del salotto di Ersilia Caetani Lovatelli che darà vita ad un gruppo di appassionati cultori di archeologia¹⁰⁵. Un mondo culturale di caratura italiana e internazionale come il filosofo Kuno Fischer, il principe Grigorij Gagarin, lo storico della letteratura italiana Francesco De Sanctis, i pittori, oltre Michail Botkin, Sergej Postnikov, Sof'ja Suchovo-Kobylyna, l'ambasciatore tedesco Kurz von Schlözer e anche il pittore Ernest Hébert, direttore dell'Accademia di Francia a Villa Medici¹⁰⁶.

104 Emblematica una lettera scritta al collezionista moscovita Pëtr Sevastjanov ove gli racconta la possibilità di acquisto «des luminaires chrétiens», verosimilmente delle lucerne antiche a lui sfuggite ma che sarebbero state facilmente appannaggio del collezionista: v. M. P. Botkine, *Lettera a P. I. Sevastjanov*, [1864ca], Mosca, Biblioteca Nazionale, Dipartimento dei manoscritti, fondo 269 (P. I. Sevastjanov), faldone 12, fasc. 18, c. 5 (v. Aglaé Achechova, *De la meilleure façon de constituer une collection. Le cas des émaux «byzantins» de Mikhaïl Botkine*, in "Cahiers de l'École du Louvre", 4, 2014, p. 35 e n. 12). Pëtr Ivanovič Sevastjanov fu un archeologo e collezionista. Sarà lui a portare a Mosca dall'Italia (Roma) quattro frammenti di mosaici di cui ne sopravvissero tre di altrettanti cicli pertinenti all'antica basilica di San Pietro (la *Madonna* della *Deesis* del mosaico gregoriano della antica facciata; il *San Giuseppe* della scena della *Natività* dell'oratorio di Giovanni VII; il *Gesù bambino* dal sepolcro di Bonifacio VIII) acquistati nel 1863 presso l'antiquario Bonieno (o Bonicho) a via di Ripetta 192. Saranno donati subito dal collezionista (1864) al Museo Rumjancev, un museo privato sulle rive della Neva, per passare nel 1924 al Museo Storico Statale di Mosca e dal 1932 essere conservati al Museo Puskin, v. Olga Etinhof, *I mosaici di Roma nella raccolta di P. Sevastjanov*, in "Bollettino d'Arte", 76, 66, 1991 pp. 29-38 e Patrizia Di Benedetti, *Una nuova vita per le memorie medievali e rinascimentali della Basilica di San Pietro*, in Giovanni Morello (a cura), *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma 2012, pp. 236-237 e n. 155. L'interesse antiquariale di Botkin in Italia, soprattutto a Roma, è asseverato anche da una seconda lettera scritta a suo cugino, il pittore Sergej Postnikov (1867 ca), in cui racconta il suo modo di procedere in tali acquisti (v. lettera a S. P. Postnikov, Archivi dell'Istituto di Letteratura russa, Casa Botnik, San Pietroburgo, fondo 365 *Botnik*, registro 1, fasc. 68, c. 11, in Achechova, *De la meilleure façon* cit., p. 35).

105 Paola Ghione, *Il salotto di Ersilia Caetani Lovatelli a Roma*, in Maria Luisa Betri, Elena Brambilla (a cura), *Salotti e ruolo femminile in Italia. Tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia 2004, p. 487). Su appoggio di Theodor Mommsen e altri studiosi, diverrà socia onoraria dell'Istituto tedesco di Corrispondenza Archeologica di Roma (Fiorella Bartoccini, *Cultura e società nei 'salotti' di casa Caetani*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 100, 1977, pp. 113-127).

106 Daniela Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in Elda Garetto, Daniela Rizzi (a cura), "Archivio russo italiano", VI, Salerno 2010, p. 22.

I coniugi Botkin inoltre erano ancora a Roma nel 1893 quando dovranno provvedere al tragico accadimento della sepoltura di un proprio figlio, Michail detto Miŭja, ivi deceduto in tenera età (8 anni) ¹⁰⁷.

I soggiorni romani, a volte preventivati per alcune settimane si protrarranno anche per qualche anno; soprattutto quelli degli anni Sessanta che dovrebbero aver favorito Botkin nella costituzione della collezione di ceramiche, certamente nell'acquisto di maioliche rinascimentali posto l'accorto mercato antiquariale del tempo ¹⁰⁸. In verità diversi acquisti vennero trattati direttamente da Botkin stesso stando a notizie contenute in un primo parziale catalogo che egli pubblicò nel 1902, in anteprima rispetto a quello del 1911, ove si elencano diverse famiglie nobili romane dove si era "approvvigionato": i Fatorini, il card. Andrea Mattei, i duchi Cesi così come «d'ancienne famille ducale d'Ombrie» ¹⁰⁹ e poi anche i parroci di diverse chiese senesi e veneziane che gli venderono anche dei picchiotti (battacchi di porte) ¹¹⁰. Poco dopo la morte di Michail avvenuta

107 Si trova sepolto al cimitero romano di Campo Cestio nel quartiere Testaccio, v. Wanda Gasperowicz, Michail Katin Jarcev, Michail G. Talalay, Andrej Aleksandrovich Šumkov, *Kladbiše Testaččo v Rime [Il cimitero Testaccio a Roma]*, Sankt-Peterburg, 2000 (lotto I, 4, 8, tomba n. 1601 e Sorokina, *Casa Botkin* cit. p. 25 n. 4).

108 Cfr. Sabrina Spinazzè, *Artisti-antiquari a Roma tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: lo studio e la galleria di Attilio Simonetti*, in "Studiolo", 8, [2010] p. 114 e 119. La studiosa ritorna sull'argomento dieci anni dopo con uno scritto proposto in occasione di una mostra romana sulla figura di Attilio Simonetti. In esso si trova ben esplicitata e analizzata la situazione del mercato antiquariale romano nella seconda metà dell'Ottocento (v. Ead., *Simonetti artista antiquario tra Ottocento e Novecento*, in Teresa Sacchi Ladispoto, Sabrina Spinazzè (a cura), *Attilio Simonetti (1843-1925), pittore alla moda e antiquario a Roma*, Roma 2019, pp. 91-137, posta la corposa disamina e le esaurienti citazioni bibliografiche in nota riferite al periodo).

109 Botkin doveva far riferimento alle antiche collezioni romane dei Mattei. È noto infatti che la dispersione della collezione Mattei andò nella maggior parte dei casi a impinguare alcune delle più rinomate raccolte romane, essendosi attuata in gran parte dagli inizi dell'Ottocento con prosecuzione continua: v. Rossella Vodret, *Alcune testimonianze romane al tempo della dispersione della collezione Mattei*, in Ead. (a cura), *Caravaggio e la collezione Mattei*, cat. mostra, Milano 1995, pp. 65-72. Diversi dipinti di Botkin ritraggono paesaggi e città umbre (Assisi) a significare una frequentazione assidua. Anche i nobili Cesi, che erano originari dell'Umbria (Cesi e Acquasparta) e avevano una interessante collezione di antiquaria che andrà dispersa durante il Seicento in altre famiglie romane, Torlonia, Albani... Verosimilmente qualche esponente della famiglia continuava a vendere pezzi residui del patrimonio storico artistico familiare ancora nella seconda metà dell'Ottocento (Beatrice Palma Venetucci, *Dallo scavo al collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all'Ottocento*, Roma 2007, pp. 57-60).

110 Michail Petrovic Botkine, Aleksandr Benua, Stepan Âremič, *Collection M. P. Botkine*, in *Les trésors d'art en Russie*, Sankt-Peterburg 1902, p. VI, note 4; ma v. anche Achechova, *De la meilleure façon* cit., p. 35 segg.

nel 1914 la vedova depositerà la collezione presso un istituto di credito locale, diremmo una Cassa di risparmio, per poi spostarla al museo russo di San Pietroburgo, il Museo Nazionale voluto nel 1895 dallo zar Alessandro III e che per una ventina d'anni porterà il suo nome, e quindi, causa gli eventi della Prima guerra mondiale, trasferirla a Mosca. Per i rivolgimenti rivoluzionari del 1917-1920 verrà nazionalizzata e trasmessa al Gorham (Conservatorio di Stato per gli oggetti di valore) da dove nel 1923 finirà, come *les émaux*, nei musei della Georgia che ne avevano rivendicato la proprietà¹¹¹ mentre parte, come la raccolta di ceramiche, finirà all'Ermitage¹¹². La mancanza di dedica al frate agostiniano però a mio parere fa espungere tutti e due i pezzi, rinfrescatoio e fiasca, dal Servizio Volterrano posto che dei tredici conosciuti tutti hanno la medesima scritta dedicatoria che muta solo alla descrizione del soggetto. Rimane in piedi, certo, la problematica dello stemma guidubaldesco che potrebbe per certi versi avvicinarlo a quello posto sui pezzi del famoso *Servizio Spagnolo* che a memoria di racconto avrebbe dovuto contenere *Scene della Vita di Giulio Cesare* o forse più in generale di *Storia dell'antica Roma* in un numero impressionante di maioliche fatte realizzare dal duca intorno al 1560-62 da Guido e Orazio Fontana, su disegni di Taddeo Zuccari¹¹³, per un prezioso dono per Filippo II di Spagna. Di esso peraltro, pur consistendo in almeno 300 esemplari, si sono perse le tracce quasi del tutto forse anche per una mancata partenza da Urbino o per un naufragio di tutto il carico¹¹⁴.

111 David Buckton, *Stalin and Georgian enamels*, in Antony Eastmond (ed.), *Eastern Approaches to Byzantium. Papers from the Thirty-Third Spring Symposium of Byzantine Studies*, Aldershot 2001, pp. 211-218.

112 Achechova, *De la meilleure façon* cit., p. 44.

113 «Di mano d'illustre pittore», in John Arthur Gere, *Taddeo Zuccaro as a designer for Maiolica*, in "Burlington Magazine", 105, 725, luglio 1963, pp. 306-315: lo studioso anglo-americano riprende una segnalazione inserita da Giuliano Vanzolini nei *Documenti* delle sue *Istorie* (Vanzolini, *Istorie* cit., pp. 215-216) circa la presenza presso l'ASF (Carte d'Urbino, div. G, filza 254) di una lettera datata 17 settembre 1562 del segretario del duca, Paolo Mario, a un ministro della Corte ducale. I due fratelli Zuccari dovrebbero aver partecipato entrambi alla preparazione dei disegni per il *Servizio spagnolo* (v. nota a seguire); v. anche Gian Carlo Bojani, *Gli Zuccari e la maiolica*, in Bonita Cleri (a cura), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, S. Angelo in Vado 1993, pp. 192-197.

114 Diversi studiosi hanno avanzato questo dubbio: «la gita del Ciarla in Ispagna, e la sua capacità nella dipintura de' vasi, sono cose probabili, ma non fuori di dubbio». Così si esprimeva il padre Pungileoni (Luigi Pungileoni, *Notizie delle pitture in maiolica fatte in Urbino*, in "Giornale arcadico di scienze, lettere e arti", 37, [1828], concetto ripreso anche da Vanzolini, *Istorie* cit., 1879, p. 112). Raffaello Ciarla, forse un ceramista urbinato, era parente di Raffaello Sanzio per via di madre e si dice fosse l'accompagnatore ufficiale per conto del duca del carico inviato in Spagna: v. la lettera di Paolo Mario sopra riportata, «li

Si trattava pur sempre di omaggiare re Filippo II di Spagna, prima e soprattutto per aver ricevuto la massima onorificenza del Toson d'oro e poi anche per la ben remunerata condotta delle milizie a Napoli, con un numero notevolissimo di maioliche sfavillanti di cromie e con il meglio degli artisti sia nel disegno che nella maiolica che nelle didascalie letterarie. E se l'idea può sembrare calzante al rinfrescatoio, che avrebbe potuto essere l'inizio delle oltre 300 maioliche componenti, il grande e sontuoso *Servizio spagnolo* – il padre di Filippo II poteva con buona ragione essere visto dopo la vittoria sui principi protestati e proprio nelle Gallie, come novello Cesare¹¹⁵ – doveva portare e spronare il giovane re spagnolo a considerare con fiducia il futuro, posto che egli si trovava esaltato e incupito tra la vittoria sui francesi a Saint Quentin (10 agosto 1557) e la sconfitta navale patita ad opera dei turchi a Djerba (maggio 1560). E' risaputo, per citare, come Filippo II dopo la vittoria di Saint Quentin, e comunque dopo la morte del padre (1558), avesse fatto aggiungere nei suoi vessilli anche il motto *Galli victi*¹¹⁶ che in verità suonava sprezzante e beffardo nei confronti dei francesi sconfitti e verosimilmente mutuato dai letterati di corte dal *De Divinatione* di Cicerone: «Galli victi silere, canere victores»¹¹⁷.

quali S.E. li ha inviati con uno maestro intendente che li ha bene incassati in dieci arche» (Vanzolini, *Istorie* cit., p. 216) e anche Acidini Luchinat, *La 'Credenza spagnola'* cit., p. 82. Qui la studiosa argomenta verosimilmente l'ipotesi di una mancata consegna della *Credenza*, in ciò seguita anche dallo studioso inglese Timothy Clifford che peraltro ritiene i due fratelli vadesi aver partecipato entrambi alla preparazione dei disegni per le maioliche per Filippo II di Spagna: Timothy Clifford, *Disegni di Taddeo e Federico Zuccari e dei loro contemporanei per la maiolica*, in Marino Marini (a cura), *Fabulae pictae. Miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, Firenze 2012, p. 97. Interessanti ipotesi intorno a maioliche afferenti in qualche modo a questa importante commissione rinascimentale, forse la più importate uscita dalle botteghe urbinati, si registrano in Wilson, Sani *Le maioliche rinascimentali* cit., pp. 272-277 e Thornton, Wilson, *Italian Renaissance* cit., pp. 403-406.

115 Concetto peraltro espressamente esplicitato nel *Commentario* [...] *de la guerra de Alemany* di Luis de Avila y Zuñiga stampato a Venezia nel 1548 in italiano e spagnolo con questo secondo che avrà ben 11 ristampe in tre anni: Zuñiga era lo storico ufficiale e personaggio molto influente nella corte imperiale. Nel testo Giulio Cesare, e anche Alessandro Magno, costituiscono l'*exemplum* per l'autorappresentazione imperiale di Carlo V ed è chiaro che tale modello storiografico eserciterà una notevole attrazione anche nelle immagini (v. Parlato, *Visione nordica* cit., p. 141)

116 Acidini Luchinat, *La 'Credenza spagnola'* cit., p. 80; Francesco Vossilla, *Lo Spanish Service. Un riepilogo*, in Paolo dal Poggetto (a cura), *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Milano 2004, pp. 223-224; e anche Gresta, *Un frammento pesarese* cit., p. 65.

117 II, XXVI, 56: *i Galli sconfitti tacciono, quando [invece sono] vincitori, cantano.*

Cicerone è decisamente divertito nel suo scritto nel riportare il comportamento dei galli – a volte dice addirittura *gallinas!* – con riferimento agli indovini beoti per la vittoria dei Tebani a Leuttra (371 a. C.) anticipata e vaticinata si diceva dal canto incessante e continuo dei galli nel tempio di Lebadea, che egli riprende dall’opera *Intorno alla guerra sacra* di Callistene, scritto disperso ma da lui conosciuto, tant’è che lo cita ¹¹⁸. La fiasca stemmata però riporta nelle due pareti contrapposte da un lato *Il sacrificio di Abramo* e dall’altro *Caino che uccide Abele* apoditticamente di genere veterotestamentario e in nulla legate alla storia romana. Dell’altra fiasca purtroppo non si era a conoscenza di dati certi, non risultando mai pubblicata, anche la citazione infatti del direttore dell’Ermitage nel catalogo del 1976 non produceva foto, limitandosi a segnalarne l’esistenza ¹¹⁹. Sopperirà recentemente l’osservazione del catalogo *Botkine* del 1911, divulgato mediante digitalizzazione, che in effetti fornendo l’elenco di tutte le opere, maioliche comprese, e la contemporanea pubblicazione di entrambe le fiasche a suo tempo segnalate da Kube e di entrambe le pareti di esse, peraltro in interessanti cromolitografie, dirimono ogni dubbio, esplicitando come solo una delle due sia stata realizzata stemmata!

Discussione

Il Servizio Volterrano, invece, accomunato da una colta scritta e dallo stemma ducale roveresco tra i più sontuosi eseguiti al periodo dalla bottega dei Fontana ¹²⁰, interessante nel progetto esecutivo che, dopo la prima citazione di Luigi Frati intorno alla metà dell’Ottocento ¹²¹,

118 Cicero, *Epistulae ad familiares*, V, 12, 2: lettera all’amico Lucio Luceio del 56 o 55 a. C.; v. Jon Hall, *Cicero to Luceius (Fam. 5.12) in its social context: valde bella?*, in “Classical Philology”, 93, 4, 1998, pp. 308–321; e anche Luisa Prandi, *Callistene, uno storico tra Aristotele e i re macedoni*, Milano 1995, pp. 40-45.

119 V. n. 93.

120 Si notano infatti raffigurate le tre mete in tutti, mentre alcuni recano in aggiunta l’ombrellino papale e altri la tiara.

121 Luigi Frati, *Del Museo Pasolini* cit., p. 9. Il conte Benvenuto Pasolini avendo già in mente l’idea di vendere la collezione paterna – il padre Ferdinando era morto proprio quell’anno – per ripianare debiti ereditari, incaricava Luigi Frati, al tempo direttore della Biblioteca arcivescovile di Bologna, di redigere un inventario che tornerà utile l’anno dopo per la vendita parigina del 14 dicembre 1853 (v. Royer, *La Collection Pasolini* cit., p. 132).

verrà ripreso ampiamente e argomentato sul finire del medesimo secolo da Charles Fortnum¹²² e si fa ancor oggi apprezzare nei pezzi superstiti richiamando d'acchito la paternità dei Fontana o comunque a una bottega di grande respiro ducale¹²³. Esso mostra infatti le importanti insegne del duca Guidubaldo II e una grafia sul verso ben corsivata (*G. V. V. D./Munus F. Andreae/Volaterrano*)¹²⁴ con a seguire l'indicazione del soggetto rappresentato) dovette essere realizzato intorno al 1560 o pochissimo oltre. Il 1557, per altri il 1559, fornisce un ben ponderabile termine *post quem* per la realizzazione di questo Servizio per via della raffigurazione nello stemma dell'onorificenza dell'Ordine del Toson d'Oro (*Orden del Toisón de Oro*) di cui Guidubaldo II fu gratificato da Filippo II di Spagna il 14 settembre 1557, a seguito del passaggio del duca urbinato da una posizione neutrale a una diretta alleanza col re spagnolo da cui otterrà, con un accordo stipulato il 7 marzo 1558, il comando generale delle truppe spagnole che presidiavano il regno di Napoli¹²⁵.

122 Nel suo trattato sulla maiolica di fine secolo lo studioso inglese, dopo aver riconfermato la realizzazione del Servizio Volterrano sotto la voce *Pesaro* e alle pagine in cui parla dei lavori di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce e della sua bottega (Fortnum, *A descriptive catalogue* cit., pp. 150-151 e 158), porta a sostegno della sua tesi anche l'assenso di Augustus Wollaston Franks, importante collezionista e amministratore del British Museum (1851-1892): «Sir A. W. Franks agrees with us in ascribing to them the service executed by order of Guid'Ubaldo as a present to a certain 'frate Andrea da Volterra'» (*ibid.*, p. 150; sulla figura di Augustus Wollaston Franks, v. Marjorie L. Caygill, John F. Cherry, *W. Franks. Nineteenth-century Collecting and the British Museum*, London 1997) oltre a citare alcune collezioni in cui diversi pezzi erano presenti (v. anche Wilson 2002, pp. 151-153). Franks aveva aiutato nel 1851 Joseph Marryat a scrivere il suo libro (*Pottery and Porcelain*) sulle ceramiche e possedeva una interessante raccolta di maioliche tra cui quelle italiane.

123 Per Alessandro Del Vita era ipotizzabile la mano di Flaminio (Alessandro Del Vita, *Le Maioliche del Museo Civico di Bologna. III. Le maioliche Metaurensi*, in "Dedalo", V, 1, giugno 1924, pp. 171-174 e 182-183 n. 15). In maniera dubitativa anche Ravanelli Guidotti, *Ceramiche Occidentali* cit., pp. 152-154, n. 113). Gli studiosi inglesi di fine Ottocento si sono pronunciati per la bottega dei pesaresi Lanfranco (Fortnum, *A descriptive catalogue* cit., rispettivamente p. 150; mentre Bernard Rackham che inizialmente era propenso anche lui per la bottega pesarese (Bernard Rackham, *Italian maiolica and other pottery*, in "Catalogue of the art collection", London 1904, p. 25) rivedeva in seguito l'attribuzione a favore della bottega dei Fontana (Rackham, *Catalogue* cit., pp. 276-277, n. 283).

124 Così si firmava in latino lui stesso *fr. Andreas Volaterranus* (v. n. 261). Le iniziali acronime vanno sciolte in **G**[uidi] **U**[baldi] **U**[rbini] **D**[ucis] e **F**[ratri]; quest'ultima parola da alcuni è interpretata come **F**[ecit] che comunque darebbe ugual senso: *Munus fratri* = un dono al frate o *Munus fecit* = fece dono [al frate].

125 v. Andrea Lazzari, *Memorie storiche dei conti, e duchi di Urbino*, Fermo 1795, p. 229: qui erroneamente la gratificazione del Toson a Guidubaldo II veniva attribuita all'imperatore Carlo V il quale però già dal 1555-56 aveva abdicato a favore del figlio Filippo; ma v. anche Marcello Luchetti, *Le imprese dei Della Rovere*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*,

Timothy Wilson dopo il convegno durantino del 1999, ove ne aveva tra altri argomenti dissertato¹²⁶, tornando sul Servizio Volterrano nel 2011 in occasione di un suo studio sul *Servizio Baviera*¹²⁷, attraverso il richiamo ai soggetti biblici e di storia classica poneva la diversità delle fonti iconografiche per le *istorie* narrate nei due servizi: l'incisore-pittore tedesco Georg Pencz e quello francese Bernard Salomon per il *Volterrano* e l'incisore tedesco Hans Sebald Beham per il *Baviera*¹²⁸. Dei quattro piatti Baviera segnalati e analizzati, due infatti risultano derivare dalle incisioni inserite nelle *Biblicae historiae* di Sebald Beham del 1537¹²⁹. I Baviera erano dignitari della primiera corte ducale roveresca, quella di Giovanni della Rovere, provenienti dalla Germania. Uno dei discendenti, Giovanni Francesco, il 23 ottobre 1474 prenderà possesso di Senigallia e del vicariato di Mondavio in nome di Giovanni della Rovere di cui, grazie a papa Sisto IV, suo zio, era diventato signore. Fu suo tesoriere, incarico che continuerà anche sotto Francesco Maria I¹³⁰. Per le xilografie di Bernard Salomon – notabili per l'evidente dinamismo che fa cogliere in chi le osserva e per le piccole dimensioni in cui comunque inserisce sempre una pregnante nota paesaggistica – il riferimento obbligato è ai *Quadrins historiques* in cui risulta un buon numero, più di ottanta, di sue incisioni relative alla *Genesi* e all'*Esodo*, inserite nella cosiddetta Bibbia di Lione di Claude Paradin nell'edizione uscita a stampa nella città francese per i tipi dell'editore de Tournes

“Historica Pisaurensia” III/1, Venezia 1998 p. 73 e anche Gianluca Montinaro, *Lettere di Guidubaldo II a Fabio Barignani*, in “Storie Locali”, 4-5, 1999-2000, Urbino 2000, p. 55. Nell'Archivio di Stato di Firenze sono conservate le carte dell'accordo: *Ducato d'Urbino*, I, B, X, c. 10 (7 marzo 1558, *Capitolato per la condotta* «alli stipendi del re di Spagna»), alla c. 12 è conservata inoltre l'attestazione di Guidubaldo datata al 1561 di aver ricevuto il Toson d'oro, (v. Gianvittorio Signorotto, *Urbino nell'età di Filippo II*, in José Martínez Millán (a cura), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, Madrid 1999, p. 840 e 870 n. 33.

126 I cui atti furono pubblicati nel 2002 (v. n. 42).

127 Timothy Wilson, *Un servizio in maiolica per Giuseppe Baviera di Senigallia*, in “Accademia Raffaello. Atti e studi”, 1, 2011, pp. 56-60; ma anche Beatrice Ruggeri, *Il ramo senigalliese della famiglia Baviera. Mecenate e collezionismo*, Ostra Vetere, 2007. Si tratta di quattro piatti di cui tre a soggetto biblico e uno a soggetto mitologico.

128 *Ibid.*, p. 57 n. 12. Lo scritto è apparso sulla rivista semestrale dell'Accademia Raffaello di Urbino.

129 Wilson, *Un servizio* cit., pp. 55-56 nn. 2-3.

130 *Ibid.*, pp. 58-59.

nel 1553¹³¹ e l'anno dopo pubblicate, riassemblate e ricommentate dal letterato, poeta e traduttore fiorentino Damiano Maraffi¹³². Non sfuggirà a chi legge, la temporalità tra la prima stampa della bibbia lionese paradiana (1553) e quella fiorentina maraffiana (1554) con la realizzazione in maiolica del Servizio Volterrano (circa 1560), posta in quel periodo la liberalità religiosa della signoria ducale roveresca di Guidubaldo II che avrebbe certamente consentito, a mio avviso, alla bottega dei Fontana di consultare e utilizzare le “vignette” di Bernard Salomon inserite nell'edizione de Tournes, e verosimilmente presenti nella biblioteca ducale anche alla conclamata e asseverata notizia conosciuta che Claude Paradin e Bernard Salomon (senza dimenticare l'editore Jean de Tournes) fossero evangelici protestanti riformati¹³³. Era nei dettami di Lutero infatti la raccomandazione di utilizzare come *exempla* didattici solamente gli episodi del Vecchio Testamento, rimanendo di contro i soggetti tratti dal Nuovo, ampiamente utilizzati precedentemente come sappiamo da Albrecht Dürer, appannaggio per la predisposizione, la ricerca e il favorevole accoglimento nello sforzo di rinnovamento religioso di tutti quei territori che, sulla spinta del concilio di Trento, si preparavano a diventare le roccaforti del cattolicesimo e gli avamposti del disciplinamento sociale¹³⁴.

La selezione per il riscontro delle “vignette” nella Bibbia di Paradin/Salomon al confronto con i piatti a soggetto sacrale del Servizio Volterrano mostra come in esse trovi ispirazione e base iconografica la scena con la separazione dei due patriarchi imparentati Abramo e Lot (*Pour vivre en paix, (nécessaire à toute homme)/Sont lors contrains,*

131 Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon 1553, senza paginazione.

132 Damiano Maraffi, *Figure del Vecchio Testamento, con versi toscani*, Lyon 1554 senza paginazione come i *Quadrins*, a omologare l'uscita dai torchi dello stesso editore Jean de Tournes (o Detournes), tipografo, editore e libraio lionese (1504-1564), che di lì a qualche anno (1559) verrà nominato *imprimeur du roi* a Lione. Erudito e umanista, stampò autori antichi e moderni in edizioni accurate nel testo e nella stampa. Maraffi rielabora le quartine francesi di Paradin meglio esplicitando i concetti per il lettore italiano con un loro raddoppio in ottave.

133 Per Bernard Salomon sarà sufficiente far notare come quasi mai nelle sue “vignette” appare la figura di Dio Padre, sulla scia di Zwingli e Calvino che ne avevano contestato la raffigurazione.

134 Per il rapporto tra Dürer e la Riforma, v. John Dillenberger, *Images and relics. Theological Perceptions and Visual Images in sixteenth-century Europe*, New York 1999, pp. 53-78 e Pierre Vaisse, Jean Wirth, *Dürer et la Réforme*, in *De la puissance de l'image. Les artistes du Nord face à la Réforme*, Paris 2002, pp. 57-99.

& Loth, & Abraham, /De se laisser: le neveu en Sodome, /Demeure adonq, & et l'oncle en Chanaan), di cui al piatto volterrano di Bologna ¹³⁵ [figg. 11, 12], e analogamente anche la scena raffigurante Dio che promette ad Abramo che avrà un figlio dalla sterile Sara (e Dieu puissant Abraham certifié/D'avoir un filz, & par succession/Naistre des Rois de sa race infinie, /Puis lui enjoint la Circoncision), di cui ad uno dei piatti della serie di sei presso lo Schlossmuseum di Weimar ¹³⁶. Da questa serie di sei non trasse completa ispirazione il maiolicaro che comunque guardò con interesse, rimanendone colpito, le posture iconografiche della scena con Abramo e i tre angeli ¹³⁷ [figg. 14-15] (Des Sodomois, predisent les trois Anges/A Abraham toute perdition: /Il prie Dieu pour leur vices estranges, /Dont il ne prend nulle compassion), di cui ad un secondo di quei piatti weimariani ¹³⁸. Intorno a questa serie di piatti “volterrani” Timothy Wilson aveva argomentato negli atti del convegno urbanese del 1999 e pubblicati nel 2002 ¹³⁹ [fig. 13] come il rovescio del piatto con scena di Aronne conservato a Weimar [?] riportasse «le parole dell’edizione in lingua italiana, con versi di Damiano Maraffi» ¹⁴⁰. In verità il piatto con scena di Aronne è conservato nella Ickworth Library del National Trust di Ickworth

135 Paradin, *Quadrins* cit., s. p., ma *Gen XIII/2* e Maraffi, *Figure* cit., s. p., ma *Gen. XIII*; v. Ravanelli Guidotti, *Ceramiche Occidentali* cit., p. 152 e anche Giardini, *Maioliche ducali* cit., pp. 86-88 e nota 192. Su Bernard Salomon detto *le petit Bernard* o *le petit Salomon*, uno dei migliori illustratori francesi del XVI secolo, collaboratore più importante della stamperia De Tournes di Lione, v. Peter Sharratt, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Ginevra 2005, pp. 129-168 e pp. 247-264 che riprende e rielabora lo studio di fine Ottocento di Natalis Rondot, *Bernard Salomon. Peintre et tailleur d'histoire à Lyon au XVI^e siècle*, Lyon 1897.

136 Paradin, *Quadrins* cit., s. p. ma *Gen XVII* e Maraffi, *Figure* cit., s. p. ma *Gen XVII*. Tutta la serie di sei proviene dalle Collezioni reali di Sassonia attraverso l’erede al trono Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenbach, che verosimilmente nel 1852 l’aveva riportata da uno dei suoi viaggi in Italia (Reissinger, *Italienische Majolika*, in Glaser, *Italienisches Fayencen* cit., pp. 10-12, 24 e 86-97; v. anche Giardini, *Maioliche ducali* cit., p. 100 n. 222.

137 Gli arcangeli Michele, Raffaele e Gabriele?

138 Paradin, *Quadrins* cit., s. p. ma *Gen XVIII* e Maraffi, *Figure* cit., s. p. ma *Gen XVIII*; v. nota precedente. L’attenzione del maiolicaro pittore si arrestò infatti solo alle figure di Abramo e dei tre angeli.

139 Timothy Wilson nei tre anni fra gli interventi e la pubblicazione degli Atti provvederà come d’uso ad aggiornare il suo intervento sul Servizio Volterrano (v. Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino*.cit., pp. 125-131 e pp. 151-153, *Appendice/1*.

140 Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino* cit., p. 131, nota 17. Il suggerimento è di Julia Poole (*ibidem*). Sicuramente vuol dire un verso ripreso da quelli del Maraffi, ma detta così parrebbe riferirsi a tutti i versi della strofa che sono ben otto!

nel Suffolk in Inghilterra (*Aronne indossa le vesti liturgiche*, [fig. 16] indicazione iconografica che sinceramente mi sembra più appropriata dell'*Aronne vestito da Arciprete*¹⁴¹) ove fa parte della serie “volterrana” di tre ivi conservati dal 1956 provenienti dalla collezione del casato baronale degli Hervey di Ickworth. Il 2° conte di Bristol, John Hervey, infatti li acquistò presumibilmente nel 1742 all’asta di Edward Harley, 2° conte di Oxford¹⁴², che li aveva a sua volta acquistati da Thomas Howard, 21° conte di Arundel, il quale verosimilmente li riportava da un viaggio in Italia dei primi decenni del XVII secolo. Posto che il soggiorno in Italia, a Roma, del conte di Arundel avvenne tra il 1613 e il 1614¹⁴³, anche se è pur vero che egli vi ritornerà più volte tant’è che morirà a Padova nel 1646, si dovrebbe ritenere una dispersione quasi immediata dei piatti del Servizio Volterrano dal convento bolognese di San Giacomo Maggiore alla morte del frate agostiniano, quasi che i confratelli non aspettassero altro per disfarsene, e quindi diventassero disponibili sul mercato antiquariale¹⁴⁴. L’occasione in questo caso potrebbe rientrare in una logica predisposizione del conte e del suo accompagnatore odeporario, l’architetto Inigo Jones, a voler riportare in patria «una intera biblioteca di trattati e teorie sull’arte italiana: fonti di studio e di ispirazione, e materiale didattico a

141 William Chaffers, *Marks and Monograms*, Londra 1891, p. 66 [*Aaron High Priest*] e Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino* cit., p. 152. Nel vocabolario della lingua italiana “arciprete”, parola in uso dal basso medioevo ma andata gradatamente in disuso era, e in alcune situazioni diocesane lo è ancora, il titolo riferito al rettore di una chiesa collegiata. Lo studioso sa bene che riferito alla Bibbia quell’*High Priest* va tradotto in *Gran Sacerdote* o *Sommo Sacerdote*, indicazione peraltro già suggerita dalla scritta derivata dal verso del Maraffi riportata sul rovescio del piatto: v. citazione bibliografica a n. 154.

142 Il catalogo d’asta che reca i nomi dei compratori, tra cui quello di Edward Hervey, è custodito a Londra presso la British Library (C 119 h.3): *A Catalogue of the Collection of the Right Honorable Edward Earl of Oxford.... Which will be sold by auction, by Mr. Cock, at his house in the Great Piazza, Covent-Garden, 8th of March 1741-1742 and the five following days*, London 1741-1742, segnalato in Giulia Bonardi, *Lord Coleraine tra Roma e Firenze: agli albori della collezione*, in “Studi di Memofonte”, 8, 2012, p. 150. L’asta organizzata dagli eredi contemplava il patrimonio di Edward Harley morto l’anno prima (1741).

143 David Howarth, *Lord Arundel and his circle*, New Haven 1985, pp. 47-48.

144 V. nota 130. Nessun riscontro nelle carte del convento agostiniano bolognese di San Giacomo Maggiore, il cui archivio comunque è andato disperso nel tempo, che il Servizio possa aver seguito il frate nel suo rientro a Volterra né che, in seguito alla sua morte, sia stato oggetto di vendita di eventuali eredi (comunicazione verbale del priore del convento di Bologna padre Marziano Rondina).

disposizione di architetti e virtuosi, dovevano stimolare l'interesse di mecenati e artisti verso canoni italiani e veneti in particolare»¹⁴⁵. Risulta che il conte di Bristol li acquistasse per poco più di sei sterline «Four Roman Earthen Plates, from the Arundel Collection (1 broke), £6, 12s, 6d»¹⁴⁶. Resta comunque il dubbio su una dispersione così ravvicinata tra la morte di frate Andrea Ghetti avvenuta nel 1578 e i primi decenni del '600, posto che nessuna notizia dalla storiografia artistica e anche sociale riporta o documenta movimentazioni dal convento bolognese, ultima sede prima del ritorno del religioso nelle sue terre toscane (Volterra), come invece avverrà nella metà del '700¹⁴⁷. Nel 2014 ricostruendo puntigliosamente le movimentazioni del Servizio Volterrano¹⁴⁸ attribuiamo la paternità dell'acquisto al 4° conte di Bristol e vescovo anglicano di Derry in Irlanda, Frederick Augustus Hervey, anche lui grande mecenate e collezionista, che a osservare l'albero genealogico di famiglia lo vediamo discendente di John Hervey, I conte di Bristol. Il vescovo Hervey intento nel suo Grand Tour soggiognerà almeno cinque volte in Italia, di cui le prime due tra il 1765 e il 1768 e tra il 1777 e il 1778 tra Roma, Napoli, Firenze, Bologna e Venezia, periodi questi in cui avrebbe potuto acquistare con buona sorte i piatti volterrani¹⁴⁹.

145 Annarosa Cerutti, *Inigo Jones, Vitruvius Britannicus. Jones e Palladio nella cultura architettonica inglese, 1600-1740*, Rimini 1985, p. 82

146 Esattamente 6 sterline, 12 scellini e 6 penny, v. Alexander V. B. Norman, *Wallace Collection. Catalogue of Ceramics.../Pottery, Maiolica, Faience, Stoneware*, London 1976, p. 23: asta dell' 8 marzo 1742, lotto 16. Il termine *Roman earthen plates* (piatti di terracotta romana) veniva usato per indicare la maiolica italiana. Il riferimento a che uno dei piatti fosse rotto (*broke*) è per il quarto pezzo, un grande piatto di Delft (cfr. Patricia F. Ferguson, *Ceramics. 400 years of British Collecting in 100 Masterpieces*, London 2016, p. 48.

147 V. nota 147. Ovviamente nulla vieta che, se portati dal convento agostiniano bolognese a quello di Volterra, diversi piatti possano essersi rotti o magari in seguito venduti dai confratelli volterrani o eventuali eredi.

148 Giardini, *Maioliche ducali* cit., p. 102 n. 230.

149 Stefano Grandesso, *Lord Bristol mecenate delle arti e della scultura moderna*, in "Studi Neoclassici", I, 2013, p. 118; sulla sua figura di collezionista, v. Nicola F. Figgis, *The Roman Property of Frederick Augustus Hervey, 4th Earl of Bristol and Bishop of Derry (1730-1803)*, in "Walpole Society", 55, 1989-90, pp. 90-91, e anche John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven e London, 1997, pp. 126-130. Un viaggio da Ferrara a Bologna e poi da Bologna a Siena e Firenze (dove conosce Vittorio Alfieri) e di ritorno a Venezia sul finire del 1777 (novembre) è documentato da alcune lettere della moglie, Mrs. Elizabeth Davers Hervey (v. William S. Childe-Pemberton, *The Earl Bishop*, I, London 1925, pp. 173-175). Il vescovo Hervey risulta peraltro essere a Bologna nel giugno 1795 e in Emilia ancora nel 1799 quando verrà arrestato dai soldati dell'Armata francese in Italia del generale Berthier succeduto a Napoleone Bonaparte, che lo porteranno in carcere a Milano (*Ibid.*, II, pp. 577-578).

Risultando rinvenuto nell'Archivio di Stato di Roma l'inventario dei beni romani di lord Bristol, morto ad Albano l'8 luglio 1803, peraltro in fase di studio, questo potrebbe fornire qualche traccia; anche l'esistente inventario della villa di Downhill House fatta da lui costruire in Irlanda, seppure ridottosi dopo un incendio del 1851, potrebbe fornire più probanti notizie, ma risulta attualmente ancora parzialmente studiato e pubblicato per cui non è stato possibile averne un concreto utilizzo per questo studio ¹⁵⁰.

Nel grande novero di piatti istoriati conosciuti e studiati oltre a quelli anepigrafi esistono rovesci di piatti che a volte riportano una, due o tre righe esplicative e non di più (nome, luogo, citazione letteraria del soggetto o sua esplicazione sincopata e bonaria...). Il verso riportato sul retro del piatto di Ickworth con Aronne, dopo la citazione di rito – *G.V.V.D. Munus*, ecc..., indica *D'Aron gran sacerdote as' orname[n]te* mentre Maraffi scrive *D'Aron gran Sacerdote gl'ornamenti* ¹⁵¹, venendo così ampiamente ribadita la possibilità da parte delle botteghe maiolicare di avere sottomano edizioni letterarie da utilizzare nei loro lavori, loro segnalate dai letterati-eruditi dell'entourage ducale. A questo proposito tale concetto sarebbe stato ancor meglio rimarcato e rinforzato se al convegno durantino/urbaniese del 1999 si fosse portato come ulteriore testimonianza anche il retro di uno degli altri due piatti di Ickworth, quello con *Mosè* che sul retro reca *vele[n]do dare Dio sua sa[n]ta legge vuol che dal mo[n]te ciascuno stia lo[n]tano* con Maraffi che aveva scritto *Volendo dare Dio sua santa legge, /Vuol che dal monte ciascun stia lontano* ¹⁵²: ovvero con le due citazioni corrispondenti esattamente.

Trentacinque anni fa lo storico dell'arte tedesco Jörg Rasmussen nel catalogo della maiolica italiana al museo di Amburgo concludeva un suo discorso sull'opera grafica di artisti coevi utilizzata a servizio delle credenze stemmate rinascimentali citandone numerosi esempi ma preferendo attestarsi con ragione intorno alla Bibbia del Salomon: «Trotz dieser relativ großen Zahl von Beispielen, die sie vermutlich

150 Rebecca Margaret Ricardo Champion, *Reconstructing an Ascendancy world: the material culture of Frederick Hervey, the Earl Bishop of Derry (1730-1803)*, PhD thesis, National University of Ireland Maynooth, 2012 (pubblicata online) e Grandesso, *Lord Bristol* cit., p. 117. Esistono a dire il vero dei diari di John Hervey che vanno dal 1688 al 1742 pubblicati sul finire dell'Ottocento da documenti manoscritti rintracciati da uno degli eredi ma la cui lettura non ha prodotto alcun esito. (Syndenham Henry Augustus Hervey, *The Diary of John Hervey...*, London 1894.

151 Maraffi, *Figure* cit., s. p. ma *Es XXXIX*.

152 *Ibid.*, s. p. ma *Es XIX*.

noch vermehren liebe, scheinen aber am ganzen die Holzschnitte der Bible istoriée des Bernard Salomon (Lyon) noch wesentlich aufger ausgebeuter vorden zu sein»¹⁵³. Ritornando allora al discorso più ampio intrapreso sul Servizio Volterrano, non andrà sottaciuto come alcuni studiosi abbiano avvertito l'esistenza di una certa empatia professionale di questo incisore verso l'arte ceramica, dovuta a presenze di maiolicari italiani a Lione cui non furono estranee le botteghe maiolicare urbinati¹⁵⁴. Empatia che potrebbe aver determinato una predisposizione a incidere i legni tenendo conto che avrebbero potuto servire anche quale falsariga in realizzazioni ceramiche. Tornava a favore il fatto che già dal primo quarto del Cinquecento (1515-1525) un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'istoriato in ceramica venisse determinato e spinto dalle straordinarie incisioni di Dürer che avrebbero attirato come falene le botteghe maiolicare ducali (eugubine e durantine) e faentine *in primis*. Ne fa testo il piatto con il *Ritorno del figliol prodigo* di Mastro Giorgio del 1525 conservato al Metropolitan Museum di New York di collezione Lehman ma già nella collezione inglese di sir Henry Thomas a Deepdene House, che mostra in maniera apodittica la sua derivazione dall'incisione eponima di Dürer del 1496 e che fa intuire, più in generale, il gradimento e la scelta che si stavano attivando nel ducato intorno alle stampe nordiche tedesche¹⁵⁵: il

153 Jörg Rasmussen, *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Italienische Majolika*, Hamburg 1984, p. 193; «Nonostante questi numeri relativamente grandi di esempi, che probabilmente possono ancora aumentare, nel complesso l'ispirazione dalla Bibbia illustrata di Bernard Salomon (Lione) è stata quella molto più ampiamente utilizzata».

154 Cfr. Estelle Leutrat, *Bernard Salomon et la maiolique. Une circulation de formes au XVI^e siècle*, Lyon 1996 e Sharratt, *Bernard Salomon* cit., pp. 169-180, entrambi commentati, in Estelle Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565*, Genève 2007, pp. 35-40 (*Bernard Salomon et Pierre Eskrich*); v. anche Rondot, *Bernard Salomon* cit., p. 51. Di Natalis Rondot, economista, diplomatico e storico dell'arte francese, segnalò due suoi lavori di fine Ottocento di poco precedenti a questo citato su Salomon, che evidenziano con ficcanti puntualizzazioni la presenza di maiolicari italiani a Lione nella prima metà del XVI secolo (Natalis Rondot, *Le potiers de terre italiens à Lyon au seizième siècle*, Lyon 1892, e Id., *Les Faïenciens italiens à Lyon au XVI^e siècle*, Lyon 1895). Non andrà dimenticato che il Cinquecento è un secolo d'oro per lo sviluppo di Lione la cui forza motrice derivava da una proficua collaborazione tra Italiani e Lionesi (v. Michel Morineau, *Lyon l'italienne, Lyon la magnifique*, in "Annales", 29, 6, 1974, pp. 1537-1550). Sull'invio di maioliche tra Urbino e Lione: Marco Spallanzani, *Un invio di maioliche di Urbino a Lione nel 1539*, in "Faenza", LXVI, 1-6, 1980, pp. 301-304.

155 Ilaria Andreoli, *Dürers sottotorchio...*, in "Venezia Cinquecento", 37, 2009, p. 121 n. 57 e 58. La titolazione tedesca riporta: *der verlorene Sohn unter den Schweinen* = *il figliol perduto tra i maiali*. Per il piatto di Mastro Giorgio, retro segnato 1525/m° g°, che dalla collezione Hope passerà ad una asta Christie's del 7 luglio 1921, lotto 119, ove acquistata da William Randolph Hearst di New York sarà in seguito posta da questi in vendita da Gimbel's a New

riferimento più che sulla figura del figlio reprobato, ripresa in controparte¹⁵⁶ ma che rende bene la raffigurazione di contrappasso di un giovane Dürer rientrato nei ranghi sociali della sua città, è nella “trascrizione palmare” dello sfondato con case dalla struttura fortemente a spiovente tipica del nord Europa, senza eguale nelle normali scenografie agresti e silvane o architettonico-palatine della maiolica ducale, dove si evidenzia un apprezzamento profondo verso l’ispirazione incisoria. Con la creazione dell’incisione e della xilografia, la circolazione delle immagini diventava intensa e prolifica nel propagare le idee e nel generare azioni all’interno della società¹⁵⁷.

Sul versante invece delle incisioni prodotte dell’editore de Tournes oltre alle riedizioni francesi del 1555, del 1558 e del 1560 della Bibbia paradiana “gravate” di ulteriori stampe di Salomon, tra il 1554 e il 1560¹⁵⁸ si riscontrano anche altre sei edizioni straniere stampate dall’editore lionese: compresa quella italiana cui si è testé accennato¹⁵⁹,

York il 17 marzo 1939, lotto 947, v. Jörg Rasmussen, *Italian majolica in the Robert Lehman collection*, X, New York 1989, pp. 196-198, n. 119, mentre non compare segnalato, in Wilson, *Maiolica* cit. Per una analisi di rimandi incisori verso la maiolica da stampe di Dürer e degli artisti nordici, v. Dora Thornton, *The use of Dürer prints as sources for Italian Renaissance maiolica*, in “British Museum occasional paper”, CXXX, 2004, pp. 1-13, segnalata, in Baroni, *Dürer* cit., p. 36 e 39 n. 26. L’episodio è ripreso dalla parabola narrata in Lc 15, 11-32. La fortuna divulgativa del soggetto dureriano contagiò diversi incisori come Giovanni da Brescia, Marcantonio Raimondi e anche un anonimo incisore veneto (v. Peter Strieder, *Vorbild Dürer*, cat. mostra. *Nürnberg* 1978, nn. 17-20) mentre dopo l’interesse di Mastro Giorgio nel 1525 anche altri maiolicari di ambito ducale intorno al ’40 si cimentarono in repliche (v. un pezzo allo Schlossmuseum di Berlino: Tjark Hausmann, *Maioliche italiane nello Schlossmuseum di Berlino perdute nella seconda guerra mondiale*, in “Faenza”, lx, 1-3, 1974, pp. 24-30, e uno al Museo Civico Medievale di Bologna, Ravanelli Guidotti, *Ceramiche Occidentali* cit., pp. 144-147). Per un rapporto sulla produzione artistica di Albrecht Dürer e sui suoi rapporti intrattenuti tra la Germania e l’Italia a cavallo dei secoli XV e XVI è ancor oggi fondamentale la monografia di Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, London 1948.

156 La copia incisa che girava tra i maiolicari urbinati era probabilmente mediata da una “traduzione” di Giovanni Antonio da Brescia, che infatti l’aveva realizzata rovesciata ovvero specularmente (v. Rasmussen, *Italian Maiolica* cit., p. 196; ma anche Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, pp. 80- 90).

157 Christofer. L. C. E. Witcombe, *Dürer’s ‘Prodigal Son’*, in “Notes in the History of Art”, XVII, 3, 1998, pp. 7-13. Per una accezione più ampia dell’incidenza incisoria nei risvolti sociali dell’epoca, v. *Entretien avec André Chastel*, in “Revue de l’Aer”, XCIII, 1991, pp. 78-87: si tratta di una intervista realizzata al grande storico del Rinascimento italiano da Guy Coegeval e Philippe Morel.

158 Salomon morirà nel 1561.

159 Con buona possibilità quindi per i maiolicari urbinati di reperirne l’edizione nella biblioteca ducale dei Della Rovere. I libri illustrati a soggetto religioso quanto classico-

ne seguiranno in lingua inglese, spagnola, tedesca, fiamminga e anche una in latino: Claude Paradin sarà incaricato delle quartine francesi oltre al poeta Charles Fontaine, mentre Guillaume Paradin, suo fratello, di quelle in latino; Damiano Maraffi delle ottave in italiano, Caspar Scheidt per la versione tedesca, Peter Derendel per quella inglese e Guillaume Borluyt per la fiamminga ¹⁶⁰. L'editore lionese Jean De Tournes si poneva infatti come ponte letterario verso valori culturali e religiosi sempre più fermamente improntati alla causa delle idee riformate, non disdegnando a volte neanche di dar voce ai protestanti meno allineati ¹⁶¹. Si accosterà al movimento evangelico di Margherita d'Angoulême, regina di Navarra, sorella del re di Francia Francesco I, e si convertirà al protestantesimo fin dal 1545. E' da tenere nel dovuto conto dal punto di vista religioso a quel tempo (1545-1560) il graduale attecchimento lungo l'asse Lione-Ginevra delle dottrine protestanti sotto la guida di Giovanni Calvino. Il calvinismo, infatti, scalzato gradatamente il luteranesimo, si stava diffondendo in Francia in modo straordinario nelle classi borghesi ma anche nelle classi popolari nel cui connubio si organizzava la spinta sociale verso l'occupazione del potere politico. Gli ugonotti, ovvero i calvinisti francesi, aumenteranno il loro ardimento perché erano incoraggiati dall'adesione di membri dell'alta nobiltà, perfino di una certa componente del clero e della stessa famiglia reale. Da una serie di incisioni eseguite da Georg Pencz di Norimberga, con scene sia dal vecchio che dal nuovo Testamento si riscontra una precisa menzione di "sinopie" per altri due piatti dei sei del Servizio conservati allo Schlossmuseum di Weimar: *la Cena in casa di Tobia* e *la Morte del ricco Epulone*, derivanti rispettivamente, la prima dalle *Storie di Tobia* (*Die*

antico rappresentarono fin dalla loro prima apparizione infatti un comodo, maneggevole e relativamente economico repertorio di modelli per la decorazione della maiolica (v. Max Engammare, *Figures de la Bible lyonnaise à la Renaissance. Un demi siècle de prépondérance européenne (1538-1588)*, in Jean Rosen (a cura), *Majoliques européennes: reflets de l'estampe lyonnaise, XVIe-XVIIe siècles*, atti conv. Roma, 12 ottobre 1996 e Lione 10-12 ottobre 1997, Dijon 2003, pp. 24-39; e anche Anna Rosa Gentilini, Carmen Ravanelli Guidotti, *Libri a stampa e maioliche istoriate del XVI secolo*, Faenza 1989.

160 L'elenco analitico si riscontra, in Alfred Cartier, con la collaborazione di Marius Audin e Eugène Vial, *Bibliographie des éditions des De Tournes, imprimeurs lyonnais*, 1, Paris 1937, nn. 242, 245, 246, 267, 268, e 2, 1937, nn. 363, 394.

161 Marius Audin, *Les De Jean Tournes, imprimeurs lyonnais du XVI^e siècle*, in "La Revue du Lyonnais", 13, 1924, pp. 5-43.

Geschichte des Tobias) realizzate dall'autore nel 1543 ¹⁶² [figg. 17-18] mentre la seconda con scena della *Morte del ricco Epulone*, verosimilmente dello stesso periodo, è ripresa dalla narrazione neotestamentaria. L'episodio di Tobia fa parte di una serie di sette incisioni ¹⁶³ e reca una sigla in alto a destra – tra la colonna e la tenda – *PG* con le lettere in verticale, mentre in basso a sinistra si trova la scritta *THOBIE 2 CAP*. La parabola del *Ricco Epulone* è riferita al Vangelo di Luca ¹⁶⁴ e l'incisione fa parte di una mini serie di tre ¹⁶⁵ [figg. 19-20]: in questa si osserva soltanto la sigla dell'incisore *PG* posta in alto a destra al centro dell'arcata con le lettere legate in verticale ¹⁶⁶. La conservazione di questi fogli presenti nella bottega maiolicara anche in numero consistente, estremamente utili alla guida dei soggetti scelti per i piatti da decorare, nel caso di Tobia induce l'operatore scrivano all'errore, tant'è che riscrive a pennello in maniera identica lo stesso soggetto *Tobias*: anche sul retro del piatto con il ricco Epulone. Posto il fatto di come tutto il testo veterotestamentario del libro della storia di Tobia contenuto nel Deuteronomio sia stato guardato con sospetto dai protestanti che, considerandolo apocrifo, lo espungeranno dalla Bibbia, nel contempo però come in questo caso il suo utilizzo avvalorò il carattere di indipendenza religiosa di Pencz, che era stata la causa per cui nel 1525 aveva subito il processo assieme ai fratelli Beham per implicazione nelle problematiche religiose del tempo. I tre infatti erano vicini a posizioni protestanti mentre ancora la città di Norimberga non aveva compiuto la scelta luterana, tant'è che comunque di lì ad alcuni mesi, al passaggio di professione religiosa della comunità, verranno riabilitati.

L'osservazione delle realizzazioni di questo incisore, decisamente più morbide ad esempio di quelle di Salomon che risultano stilizzate quasi

162 Il primo piatto è riferito all'episodio riportato in Tb. 2, 1-3. Per l'osservazione e comparazione dei rovesci dei due piatti con *La cena a casa di Tobia* e *La morte del ricco epulone*, v. Reissinger, *Italianische Majolika* cit., p. 86 e 88).

163 *Die Geschichte des Tobias/Tobias erhebt sich von der Tafel*, v. Georg Kaspar Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon...*, München 1841, pp. 68-69. L'incisione è riportata anche in David Landau, *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milano 1978, p. 85; v. anche il più recente Martin Knauer, *Die Tobiasfolge (1543) von Georg Pencz*, in Karl Möseneder (a cura), *Zwischen Dürer und Raphael...*, München 2010, pp. 115-137.

164 Il secondo piatto è riferito al racconto narrato in Lc 16, 19-25.

165 *Die Parabel vom unbarmherzigen Reichen*, v. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon* cit., p. 71, riportata anche in Landau, *Catalogo completo* cit., p. 110.

166 Per le due incisioni, v. rispettivamente TIB, VIII, p. 324, n. 13 e p. 339, n. 66.

uno schizzo ¹⁶⁷, evidenzia la visione di opere pittoriche italiane, specie di Mantegna ¹⁶⁸ e di Giulio Romano, la quale supposizione comunque assevera con ragione un paio di viaggi in Italia (Venezia) intorno al 1528-29 e al 1539, essendo stato Georg Pencz allontanato da Norimberga verso il 1525. Nella sua opera grafica, soprattutto xilografie ma anche incisioni su rame, si ritrovano infatti scene del vecchio Testamento e della Storia romana ove è mostrata una notevole capacità di illustratore che riecheggia da vicino le incisioni di Albrecht Dürer e Marcantonio Raimondi ¹⁶⁹. Un ulteriore piatto dello Schlossmuseum, pur con iscrizione errata sul retro (*Costantino imperatore* in luogo di Augusto), risulta derivare da un'opera incisa da Antonio da Trento, interessante artista collegato a doppio filo con il Parmigianino ¹⁷⁰ [figg. 21-22], da cui farà derivare l'incisione eseguita intorno al 1530 *l'Imperatore Augusto e la sibilla tiburtina Albunea* da un dipinto di questi, peraltro non identificato ¹⁷¹, che l'incisore trentino procurò di mettere "sotto torchio" dopo averla intagliata a chiaroscuro e da cui, dato il soggetto caro ai cattolici per via della supposta predizione della nascita di Cristo, dovette trarre non pochi esemplari per la divulgazione e distribuzione: «Il medesimo Parmigianino avendo mostrato questo modo di fare le stampe [ovvero il metodo di Ugo da Carpi] gli fece condurre in una carta grande [...]; e dopo in un'altra fece con due stampe la Sibilla Tiburtina che mostra a Ottaviano imperatore Cristo nato in grembo alla Vergine [...].» ¹⁷².

167 Sulla distinzione di Salomon tra disegnatore e incisore, questione comunque sostanzialmente non rilevante, v. Sharratt, *Bernard Salomon* cit., pp. 47-59.

168 Alle poetiche pittoriche di Andrea Mantegna non rimane indifferente neanche Albrecht Dürer che subisce il fascino della cultura rinascimentale italiana e soprattutto dei temi mitologici rielaborati dall'artista, mantovano d'adozione, che partiva da testimonianze archeologiche antiche: Bernard Aikema, Andrew Martin (a cura), *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, cat. mostra, Milano 2018, pp. 67-79. Ciò è tanto vero che si è ipotizzato nel primo viaggio in Italia di Albrecht Dürer anche un passaggio a Mantova.

169 Georg Pencz fu pittore, disegnatore e incisore principalmente a Norimberga, da dove verrà cacciato per blasfemia insieme ai fratelli Barthel e Sebald Beham. Sull'artista (biografia e opera incisa), v. Landau, *Catalogo completo* cit., e più recentemente Dyballa, *Georg Pencz* cit., e Baroni, *Dürer* cit., pp. 116-120, con riferimento ai Piccoli maestri di Norimberga.

170 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti...*, Firenze 1568/edizione Giuntina, in Gaetano Milanesi (a cura), *Le opere di Giorgio Vasari*, V, Firenze 1878. p. 226 e p. 422, ma v. anche Franca Zava Boccazzi, *Antonio da Trento*, Trento 1962, pp. 44-47. L'errore di confusione tra Costantino per Augusto risulta strano, forse dovuto a una scarsa attenzione del maiolicaro scrivano al suggerimento culturale che arrivava da "carte stampate" come questa che dovevano certamente girare per le botteghe.

171 Zava Boccazzi, *Antonio* cit., p. 58 n. 4.

172 Vasari, *Le vite* cit., p. 422.

Antonio sarà immediatamente attirato nelle frequentazioni romane, oramai orbe della presenza raffaellesca, da una tecnica innovativa praticata da Ugo da Carpi che si era interessato alle sperimentazioni incisorie nordiche tedesche, forse della cerchia di Lucas Cranach il Vecchio, ovvero una tecnica xilografica molto interessante, quella del chiaroscuro, prodotta utilizzando una matrice lignea intagliata che, invece di essere incisa in un unico blocco, veniva realizzata in più blocchi di diverso tipo di legno e con un diverso incavo, al fine di realizzare un'immagine con effetti, appunto, chiaroscurati e maggiormente intrisi di tecnica pittorica. Vasari fa conoscere infatti come, per promuovere le sue realizzazioni il Parmigianino, il pittore Francesco Mazzola «mise anco a ordine molte altre per farle intagliare in rame e stamparle, avendo appresso di sé per questo effetto un maestro Antonio da Trento»¹⁷³. La datazione al 1530 sia del dipinto che dell'incisione, e quindi al rientro dei due a Bologna da una Roma *post saccum*, è sempre in Vasari che potrebbe fornirne indicazione più ragguagliata quando accenna a «certe figurette tutte ben fatte e graziose» realizzate per alcuni gentiluomini bolognesi: figurette decisamente aggraziate che ben si attagliano alle due stampe¹⁷⁴. L'ispirazione primigenia dell'episodio, tale da essere poi reso in pittura e anche in modalità incisoria, va fatta risalire alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine¹⁷⁵. Questa “rivelazione” a dire il vero doveva trovare inizialmente fondamento nelle fonti greco-bizantine (Giovanni Malala, il grande lessico enciclopedico Suida o Suda, Giorgio Kedrenos) della figura della Pizia, che durante il Medio Evo verrà gradatamente fatta trasmigrare nella Sibilla Tiburtina chiamata Albunea¹⁷⁶. Chi propizierà il passaggio vero e proprio da Pizia ad Albunea, nel racconto augusteo, sarà Goffredo da Viterbo, funzionario imperiale del XII secolo¹⁷⁷ o meglio un suo anonimo commentatore che esplicherà una frase ove Goffredo citava la sibilla senza indicarne il nome: «scire futura volens rex consulit ore Sibillam»), chiosandola

173 *Ibid.*, p. 226.

174 *Ibidem*.

175 Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, testo ed edizione critica di Giovanni Paolo Maggioni, I, Firenze 1998, p. 67-72.

176 Ferdinand Piper, *Mythologie des christlichen Kunst*, I, Weimar 1847, p. 472 e Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, I, Torino 1882, p. 271.

177 Goffredo da Viterbo, *Speculum regum*, in Georg Heinrich Pertz, *Monumenta Germaniae Historica*, XXII, Hannover 1872, pp. 68-69, verso 864.

in «et mulierem Sibillam Tiburtinam prophetissam consultam habuit»¹⁷⁸. Le fonti iconografiche invece si potrebbero far risalire all'altare marmoreo del XII secolo fatto collocare nel transetto di sinistra della chiesa dell'Ara Coeli a Roma, ove le figure di Augusto e della Sibilla sono in dialogo tra loro¹⁷⁹, o ad un affresco di Pietro Cavallini (fine sec. XIII) adombrato anche da Giorgio Vasari esistente, seppure ammalorato, nell'abside della stessa chiesa, di cui sopravvivono un paio di lacerti: «quando dipinse in Aracoeli, sopra la porta della sacrestia, alcune storie che oggi sono consumate dal tempo»¹⁸⁰. Antonio da Trento nell'intaglio a chiaroscuro¹⁸¹ media con maestria la ricezione delle opere romane di Raffaello da parte di Parmigianino con riferimento agli negli anni 1524-1527. Inoltre il legame stretto tra Parmigianino e la schiera di seguaci che dipingevano alla “maniera” di Raffello è documentato addirittura da una ispirazione, *au contraire*, che trasse da questo soggetto di Antonio da Trento, Luca Penni, allievo dell'urbinate ma già residente a Fontainebleau, (*Auguste et la sibylle de Tibur*, 1545-1550) il cui dipinto apparso sul mercato antiquario francese è stato acquistato dal Museo del Louvre poco meno di una decina di anni fa¹⁸². Verosimilmente l'ispirazione al Mazzola e la conseguente elaborazione incisoria di Antonio da Trento all'atto pratico dovettero arrivare dai fatti bolognesi di quegli anni (1529-1532), che stavano accompagnando l'imminente incoronazione di Carlo V a imperatore del Sacro Romano Impero da parte di papa Clemente VII e che partecipavano di quel clima sontuoso e culturale che si era venuto a creare susseguentemente nel tentativo di far dimenticare i tragici fatti del '27.

L'importante evento di ambedue gli incontri bolognesi del 1529-30 e del 1532-33 tra i due massimi esponenti della geopolitica di allora richiede, l'una e l'altra *fiata*, una intensa attività diplomatica tra curia papale e corte imperiale. Tra l'altro l'attività diplomatica dispiegata non prevedeva solo la riconciliazione tra i due personaggi culminante nella

178 *Ibid.*, p. 69, v. 864 e riga 31 della chiosa.

179 Antonio Lodovico Muratori, *Antiquitates Italicae medii aevi*, III, 1741, p. 880.

180 Vasari, *Le vite* cit., I, p. 539. Sulla scia degli esordi in materia dello studioso francese di Storia dell'Arte medievale Émile Mâle, alcuni anni fa ha prodotto un acuto e ficcante studio Giulia Giustiniani, *Gli esordi critici di Émile Mâle: la tesi in latino sulle Sibille* in “Mélange de l'École français de Rome. Moyen Âge”, 2013, all'indirizzo: <https://mefrm.revues.org/1527>, cap. II

181 TIB, XII, p. 90, n. 7.

182 Inv. n. RF 2012-4: v. Cécile Scailliérez, *Auguste et la sibylle de Tibur*, in Dominique Cordellier (a cura), *Luca Penni, un disciple de Raphaël à Fontainebleau*, Paris 2012, pp. 60-62; Ead., *Scheda*, in “La recherche au Musée du Louvre”, 2012, p. 207.

cosiddetta “pace di Bologna” con l’incoronazione di Carlo V (Bologna, 24 febbraio 1530) ma anche il reintegro nei ranghi papali di Francesco Maria I della Rovere, capitano delle milizie veneziane ma di fatto comandante generale della Lega santa, posto il fatto che nell’aprile del ’27 di stanza con le sue truppe al Mugello aveva deviato verso Firenze¹⁸³ senza contrastare le orde dei lanzichenecchi imperiali le quali lambendo il territorio fiorentino e scendendo verso Siena e Viterbo senza colpo ferire si troveranno il 6 maggio davanti alle mura della Città eterna. Il duca urbinato doveva quindi scrollarsi di dosso la nomea, nemmeno tanto vagamente accusatoria, di eccessiva prudenza nella condotta militare e di disinteresse per le sorti del papa per spirito di una vendetta *particolare*¹⁸⁴, favorendo con quel comportamento l’immane saccheggio e la tremenda devastazione della Città eterna e dei sacri luoghi vaticani¹⁸⁵. Lo storico, diplomatico e influente consigliere “politico” di papa Clemente VII, Paolo Giovio, *favente* Carlo V che intendeva recuperare *in toto* la figura militare di Francesco Maria da lui ritenuto un valente stratega, riferisce infatti di una “tranquilla” riconciliazione alla presenza di entrambi i sovrani, cui era stato presentato dagli ambasciatori veneziani¹⁸⁶. Per la corte imperiale di Carlo V infatti il sacco di Roma del 1527 era stato vissuto come un grande trionfo militare piuttosto che come massacro di gente inerme e saccheggio di una città da stravolgerne completamente la vita sociale e urbanistica: significativa la funzione celebrativa in tal senso delle immagini provenienti da parte imperiale, mentre risultano assenti immagini contemporanee di autori italiani che cominceranno a prendere

183 Francesco Maria si adopererà invece per contrastare la sommossa fiorentina antimedicca del 26 aprile 1527 (il “garbuglio” ovvero il “tumulto”), v. Cecil Roth, *The Last Florentine Republic*, London 1925: in particolare l’appendice *Guicciardini and the Tumulto del Venerdì*, pp. 341-342 (nella traduzione italiana del 1929 da parte di Ada Neppi Modona, forse per non ingrossare eccessivamente il volume, è stata omessa purtroppo la pubblicazione delle appendici), e Salvatore Lo Re, *Crisi della libertà fiorentina*, Roma, 2006, p. 36.

184 I diversi riferimenti e i continui ritorni sulla prudenza di Francesco Maria a sottendere una vera e propria “infingardia” sono continuamente sottolineati da Francesco Guicciardini nella sua *Storia d’Italia*: v. Claudia Berra, Anna Maria Cabrini, *La Storia d’Italia di Guicciardini e la sua fortuna*, Milano 2012, p. 12 e *passim*.

185 Giovanni Sassu, *Il ferro e l’oro. Carlo V a Bologna (1529-30)*, Bologna 2007, pp. 64-66; Id., *La seconda volta. Arte e artisti attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-33* in e-Spania.revues.org [en ligne], 2012, § 2-18).

186 Pauli Iovii, *Historiarum sui temporis*, II, XXVII, Venezia 1554, p. 110. Francesco Maria I dopo essersi giustificato con il doge e il collegio dei Savi (notizia di Martin Sanuto, *Diari*, XLVII, 188, segnalata in Francesco Cioci, *Una coppa di Xanto nella collezione Gillet*, in “Faenza”, 1, 2012, pp. 15-16) rivestiva ancora la carica di capitano delle milizie della Serenissima.

coscienza del Sacco da essere spinti a tramandarne l'evocazione solo diversi anni più tardi. Prevalse da subito nell'immaginario collettivo la volontà a rimuovere il pensiero dell'immane tragedia. A questo proposito quindi diverrà emblematica e liberatoria *erga omnes* la scelta di Carlo V, appena incoronato, di far reggere la spada imperiale, appena consegnatagli dal papa («accipe sanctum gladium») ¹⁸⁷, proprio al duca urbinato nel corteo a cavallo effettuato da San Petronio a San Domenico ¹⁸⁸. Non andrà sottaciuto come verosimilmente a favorire la situazione, già due anni prima (1528) ad un mese appena dalla capitolazione papale di Castel Sant'Angelo, l'ambasciatore del duca a Roma invitava la corte urbinata a far realizzare e inviare a papa Clemente VII a Viterbo, ove era riparato, una Credenza di pezzi istoriati alla cui organizzazione avrebbe dovuto essere preposto Girolamo Genga ¹⁸⁹.

In proseguimento di discorso non giurerei comunque che la grafia sul retro dei piatti 'volterrani' sia assimilabile a quella dei quattro piatti "bavaresi" citati da Wilson nel 2011, neanche con quello più ravvicinabile, il piatto con *Scena di battaglia* tratta dall'Antico Testamento; non mi par di ravvisare infatti nella scritta *Esodo XVII* la stessa mano ¹⁹⁰ usata a pennello ben calcato per quella di **G. V. V. D.** né della **F** e neanche della **T** iniziale di *Traiano imperatore* del piatto esposto a Torino e Urbino che prendo a paradigma di tutti i tredici piatti volterrani e per comprendere meglio di ciò di cui qui si discute: fatto che già pone comunque una distinzione quantomeno tra due maiolicari-scrivani diversi.

187 L'intero versetto biblico recita: «Accipe sanctum gladium munus a Deo, in quo dejicies adversarios populi mei» ed è riportata nel Libro dei Maccabei (Machab. 2-15, 16) e attribuita al profeta Geremia apparso in visione al condottiero Giuda Maccabeo cui Geremia consegnerà la spada per sbaragliare i nemici del popolo di Israele nel caso specifico il siriano Nicanore. La pregnanza del gesto di Carlo V nei confronti di Francesco Maria ma soprattutto ad uso di Clemente VII è veramente forte e importane.

188 Sassu, *Il ferro e l'oro* cit., ma v. anche Feliciano Paoli, *Il trionfo di Carlo V e lo 'strenuissimo' duca d'Urbino*, in Feliciano Paoli, John T. Spike (a cura), *Francesco Maria I della Rovere di Tiziano*, Urbina 2016, p. 125. Pare che l'orchestrazione della cerimonia fosse dovuta ad Antonio Pucci, nobile fiorentino all'epoca vescovo di Pistoia e amico di Francesco Maria (v. Gabriele Pedullà, *Paladini d'argilla. Ariosto nelle ceramiche*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a cura), *Atlante della letteratura Italiana*, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Torino, 2011, pp. 18-20).

189 v. lettera di Giovanmaria della Porta ad Eleonora Gonzaga della Rovere del 7 luglio 1528 riportata in Marco Spallanzani, *Ceramiche alla Corte dei Medici nel Cinquecento*, Modena 1994, p. 129.

190 Wilson, *Un servizio in maiolica*, cit., p. 57. Tutti e due i servizi comunque mostrano una grafia sul retro precisa, lineare e colta.

Sul soggetto poi, a leggere il verso, si evince debba trattarsi del proditorio attacco di Amalech al popolo ebraico che però lo sconfisse a Refidim sotto la guida militare di Giosuè ma soprattutto di quella spirituale di Mosè che lo si vede seguire lo scontro dall'alto della collina: «Mosè disse a Giosuè: scegli per noi alcuni uomini ed esci in battaglia contro Amalech. Domani io starò ritto sulla cima del colle con in mano il bastone di Dio»¹⁹¹ [figg. 23-24]. Una osservazione attenta lascerebbe qualche dubbio sull'interpretazione della scena. La quartina retrosegnata non ne dovrebbe consentire, essendo tratta dalla metà dell'ottava di Damiano Maraffi che stranamente però oltre al testo poetico non viene scelta a fornire ad uso del decoratore dell'istoriato la stampa di Bernard Salomon¹⁹². Interpretare il soggetto come derivante da un diverso episodio della Bibbia¹⁹³, quello che vuole Giosuè rivolgersi a Dio per arrestare il sole e permettergli di vincere la battaglia, mi sembra un po' spinto, anche se la raffigurazione di Mosè in versione soldatesca, è armato di spada, non risulta troppo canonica per il vecchio patriarca. Nella stampa Salomon pone ben tre figure invece di una (Mosè) sulla collina, allontanandosi dal testo biblico. Probabilmente tra il suggeritore del testo e il maiolicaro potrebbe esserci stato un fraintendimento. Questo piatto dovrebbe essere entrato nelle collezioni maltesi della cattedrale di Medina/Mdina, dove è attualmente conservato, attraverso la donazione del conte Saverio Marchesi, intenditore e conoscitore d'arte, che, come si evince dal suo testamento acquistava anche a Pesaro: «1814. Acquired on the open market from two dealers from Pesaro for 8 scudi 4 tari»¹⁹⁴. Le ricerche pratiche inoltre non fanno ravvisare “matrici” provenienti da incisioni di Sebald Beham per le *istorie* dei tredici piatti, mentre se ne riscontrano in due dei quattro piatti del Servizio Baviera¹⁹⁵. Se le incisioni

191 *Es* 17, 9.

192 Maraffi, *Figure cit.*, s. p. ma *Gen XVII*.

193 Wilson, *Un servizio in maiolica*, cit., p. 55: cfr. *Gs* 10, 12-19.

194 John Azzopardi, *Count Saverio Marchese (1757-1833). His Picture-Gallery and his Bequest to the Cathedral Museum*, in “Proceedings of History Week 1982” [1983], p. 40, n. 32.

195 Hans Sebald Beham è stato uno dei più prolifici e originali disegnatori e incisori tedeschi del XVI secolo unitamente al fratello Barthel. Fino al 1525 ha vissuto e lavorato a Norimberga, città dalla quale viene espulso in seguito all'accusa di blasfemia (*Gottloser Maler = pittori senza Dio*) insieme al fratello e a Georg Pencz: peraltro il loro processo è ben documentato negli archivi norimberghesi (v. Herbert Zschelletschky, *Die “Drei gottlosen Maler” von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz...*, in *Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations und Bauernkriegszeit*, Leipzig 1975, pp. 20-30). Dal 1532 si trasferisce a Francoforte, dove

bibliche di Beham non ottennero il favore per il “Volterrano”, verranno invece prese in considerazione e quindi utilizzate a pieni pennelli, sempre nello stesso periodo, dalla *koinè* dei Fontana nell’omaggio ducale roveresco per la Farmacia della Santa Casa di Loreto [figg. 25-26] [figg. 27-28]. Il riferimento è alla realizzazione del primo e più consistente donativo, ben 378 tra vasi, giaroni, orci, brocche, albarelli, commissionato dal card. Giulio Feltrio della Rovere, fratello del duca Guidubaldo II, quando ottenne la *protectoria* del santuario nel 1564, come asseverava il religioso alsaziano e storico-archivista lauretano Joseph Anton Vogel¹⁹⁶. Non è completamente assodato peraltro che la manifattura che si assicurò quella commissione ducale possa essere stata solamente quella dei Fontana, sia per il gran numero degli elementi da realizzare che per l’esame stilistico pittorico degli stessi. Non è da escludere inoltre come possano esservi intervenuti anche i Lanfranco pesaresi, peraltro in un momento di ottima “fioritura” della loro bottega¹⁹⁷. Non disdegnerei neanche il fatto collaterale che per venerazione e devozione verso la Madonna nera le maggiori botteghe del ducato abbiano inoltrato petizione o comunque sollecitato il duca per essere della partita!

Nei due cataloghi di Torino e Urbino la scheda redatta riporta come ipotesi esecutiva del Servizio Volterrano la mano del cosiddetto «pittore del servizio di Annibale»¹⁹⁸ – concetto già portato a conoscenza

inizia la collaborazione con il tipografo Christian Egenolff (*Christianus Egenolphus*). Le sue simpatie confessionali traspasano tanto in stampe sciolte, quanto in illustrazioni di scritti di riformatori. Nel 1533 pubblica il suo *Biblicae historiae, artificiosissime depictae* ovvero *Biblische historien/figurlich furgebildet*, Frankfurt 1533, in cui inserisce ben 81 xilografie di episodi biblici compreso il frontespizio. Le edizioni di questo volume sarebbero continuate in sette ristampe fino al 1557 da far presupporre una disponibilità quantomeno di quest’ultima edizione nella biblioteca ducale urbinata o in quella pesarese voluta da Guidubaldo II, ove i Fontana (o i Lanfranco, v. nota 119 e accenno a nota che segue) ne avrebbero potuto disporre. Un probante riscontro lo si annota osservando le scene dei vasi della antica spezieria della Santa Casa di Loreto nella pressoché totalità derivate dalle *Biblicae historiae* di Sebald Beham. I fratelli Beham e Georg Pencz unitamente ad un paio di altri incisori nordici per via di realizzazioni di formato ridotto vennero a lungo appellati *i piccoli maestri di Norimberga* (*Die Kleinen Meister von Nürnberg*).

196 Floriano Grimaldi, *La storia della collezione*, in Leonardo Colapinto, Floriano Grimaldi, Alessandro Bettini (a cura), *L’antica Spezieria della Santa Casa di Loreto. L’arte della ceramica nella farmacia*, Bologna s. d. ma 1995, p. 23. I donativi di maioliche saranno fatti in tre periodi diversi.

197 Alessandro Bettini, *La ceramica d’arte e gli speciali*, in Colapinto et al., *L’antica Spezieria* cit., pp. 36-37 con bibliografia precedente.

198 Rispettivamente p. 208, n. 160 (*Catalogo di Torino*) e p. 134, n. 80 (*Catalogo di Urbino*). Timothy Wilson peraltro aveva già introdotto il discorso nel 2009 nel grande

degli studiosi l'anno precedente (2019)¹⁹⁹ –, più che per riconoscimento stilistico mi par di capire per via di una “macchia” nella cromia azzurro-cobalto della parte alta della tesa verso sinistra, velatamente significando la possibilità della collocazione di uno stemma «che non fu dipinto o fu dipinto e poi cancellato» (?), e comunque viene espunta da detta paternità “cartaginese” («di un'altra mano»²⁰⁰) la realizzazione del piatto di Detroit a soggetto l'*Incendio di Troia*. Riesco in verità a intuire con difficoltà questa ipotesi concernente “l'altra mano”. Si deve intendere un diverso maiolicaro all'interno della stessa bottega, ma questo non sarebbe altro che un comportamento normale che non può inficiare la paternità della redazione del piatto come si evince nei piatti del Servizio all'osservazione del “vello” dello stemma ducale, che a volte è pressoché strettamente legato in sottopancia e a volte pare invece appeso per aria: indice palese dell'intervento di almeno due maiolicari. L'ambasciatore ducale Della Porta – citato alla nota 191 – ne fa ben intuire la “normalità” allorquando, volendo far capire alla duchessa Eleonora Gonzaga della Rovere la pressante necessità di far pervenire un donativo di maioliche a papa Clemente VII, suggerisce tranquillamente per accorciare i tempi «si potria dar la cura a dui maestri che lavorassero un tempo medesimo»²⁰¹. Stesso identico discorso va fatto per il concetto legato all'espressione *di un altro pittore*²⁰². Qui peraltro l'espressione a mio avviso è leggermente più fuorviante per la sua sbrigatività: di un altro pittore vuole sottendere che questi appartenesse anche ad un'altra bottega?

progetto editoriale catalografico ceramico del British Museum elaborato con Dora Thornton che poi riprendeva *en passant* anche nel 2011 (v. rispettivamente Thornton, Wilson, *Italian Renaissance* cit., pp. 326-328, nn. 192-193, e Wilson, *Un servizio in maiolica* cit., pp. 57-58). Del cosiddetto Servizio di Annibale se ne era occupato lo studioso Rudolf E. A. Drey nel 1991 nella sua relazione al Colloquium del British Museum a Londra, quando aveva aggregato fra loro una serie di piatti istoriati raffiguranti episodi della Seconda guerra punica, seguendo l'*Ab Urbe Condita* di Tito Livio; serie di una quarantina piatti che egli attribuiva alla bottega di Guido Durantino tra il 1540 e il 1560 (Rudolf E. A. Drey, *Istoriato Maiolica with Scenes from the Second Punic War Livy's History of Rome as Source Material*, in Wilson, *Italian Renaissance Pottery* cit., pp. 51-57: 53-55). Altri studi propongono un periodo tra il 1545 e il 1560 e ancora tra il 1550 o il 1555 e il 1560. Non identificabili le incisioni o le stampe di riferimento: nel catalogo del British del 2009 è riportato un suggerimento di John Gere che ha ravvisato una metodologia grafica vicina al fare di Battista Franco (riferito in Wilson, *Maiolica* cit., pp. 352-353, n. 67 nota 6).

199 Wilson, *The Golden Age of Italian Maiolica Painting* cit., p. 329.

200 *Catalogo di Urbino*, p. 134.

201 Spallanzani, *Ceramiche alla Corte dei Medici* cit., p. 129.

202 *Catalogo di Torino*, p. 208.

Le mie conoscenze di storia dell'arte ceramica, e lo dico con molto rispetto, si confondono quando leggo la scheda in entrambi i cataloghi ove nella parte didascalica trovo indicato *Bottega di Guido Durantino (Fontana)* mentre nel testo la paternità del piatto è data al «pittore del servizio di Annibale»: questo maiolicaro è un artista che lavorava all'interno di una stessa bottega che si ritiene debba essere quella dei Fontana o in una altra bottega urbinata o addirittura in una bottega *extra muros!* Perché allora non citarlo, come usano fare sovente gli studiosi, e come è anche d'uso nella storia dell'arte ceramica: *Pittore del Servizio di Annibale nella bottega di Guido e Orazio Fontana* o se si hanno cognizioni e interpretazioni diverse: *Pittore del Servizio di Annibale nella bottega di Girolamo e Giacomo Lanfranco*. Altrimenti, per come è presentato, si dovrebbe pensare ad un maiolicaro con una libertà di manovra molto ampia in una bottega che, se fosse quella dei Fontana, a dir la verità aveva già due titolari (Guido e Orazio, padre e figlio). Non diversamente comunque il discorso andrebbe fatto se la bottega fosse quella dei Lanfranco, che ugualmente di titolari intorno agli anni '60 ne aveva due (Girolamo e Giacomo, padre e figlio). Due botteghe di grandi dimensioni con diversi modellatori di argilla e smaltatori e con diversi pittori di maioliche ma sotto la “copertura” dei titolari che il più delle volte erano quelli che “firmavano” l'opera realizzata.

Si argomenta poi che il servizio di Annibale dovrebbe risultare composto da circa centoventi pezzi suddivisibili a quanto oggi è dato conoscere in tre categorie: per storie, per forma e impostazione; e come dovette essere stato oggetto di una commissione prestigiosa²⁰³. L'ho appena accennato, ma volendo andare anche a leggere l'opera del Piccolpasso che l'ha assai bene delineata, siamo a conoscenza dell'organizzazione di una bottega di maiolicari rinascimentali, dal vasaio modellatore, quello cioè che faceva girare il tornio con il piede, al maiolicaro pittore (*pictor vasorum*)²⁰⁴ [fig. 29], quello che usava i pennelli, per citare le più significative e pregnanti maestranze che esaltavano l'importanza alla

203 Rispettivamente: *ibid.*, p. 224, n. 171 e *Catalogo di Urbino*, p. 203, n. 136. Si parla di quindici piatti accomunati dal supposto stemma “fantasma” e di tre bacili trilobati; e ancora di altri piatti in sequenza (*ibidem*) verosimilmente sulla scia di quanto scritto da Drey nel 1991 (v. nota 200). Già Wilson aveva in qualche modo contabilizzato la consistenza e la varietà figurativa di questo complesso nel suo lavoro delle maioliche metropolitane newyorkesi (Wilson, *Maiolica* cit., pp. 208-209).

204 Interessante in materia la lettura del saggio di Carmen Ravanelli Guidotti in occasione della mostra a Venaria Reale nel 2015 (Carmen Ravanelli Guidotti, *Maioliche con “dipinture tratte dai lavori del divino pittore”*, in Gabriele Barucca, Sylvia Ferino Pagden (a cura), *Raffaello il sole delle arti*, Cinisello Balsamo 2015, pp. 119-130).

struttura della bottega stessa seppure in una partecipazione ideale comune, maggiormente, è ovvio, di pertinenza del pittore che con la sua arte di produzione aulica “onorava” tutta la bottega, battitori di argilla e fornaciai compresi, per dire! È chiaro che una Credenza implicava l’impostazione di diversi attori della bottega e in ruoli assai diversi sebbene complementari, ma se vogliamo poterci riferire alla “mano finale” del pittore, in questo caso del servizio di Annibale, contestualmente dovremmo poter conoscere la sua personalità posto che una richiesta così numerosa, se non portava più a cercare direttamente i pennelli di Guido né di Orazio, avrebbe dovuto essere esplicitata quantomeno da una “firma”²⁰⁵.

Credo si possa dire senza tema di smentita che nessun titolare di bottega avrebbe mai concesso a un collaboratore, per quanto bravo e versato, la libertà di accaparrarsi autonomamente una commissione per di più se questa proveniva dalla corte ducale. Considero eccezionali i casi oramai più che famosi di Nicola da Urbino per il grande piatto con il *Martirio di S. Cecilia* (NICOLA in *bottega de guido da castello durante/in Urbino 1528*) e di Nicolò da Fano per il piatto con *Apollo e Marsia* (*Apollo et Marsia/fato in la bottega Di/mastro Vergilio Da fa/enza. 1556/nicola Da fano*) che comunque dimostrano soltanto o una saltuaria collaborazione tra maiolicari o una situazione particolare tra essi ma sempre sotto l’occhio attento del titolare della bottega che è sempre citato. John Mallet, peraltro, e lo ha ricordato anche Timothy Wilson, più di trent’anni fa indicava le mani di ben sei maiolicari che avrebbero potuto intervenire all’interno della bottega di Guido Durantino/Fontana nell’esecuzione di una Credenza istoriata: «the hands of at least six painters, it seems to me, can be distinguished amongst the pieces marked as issuing from Guido’s workshop»²⁰⁶. E poiché il *Pittore del servizio di Annibale* non dovrebbe essere stato una meteora in campo ceramico, si sarebbero dovute rinvenire altre sue opere da formare un sufficiente *corpus* che ne contornasse al meglio la poetica

205 In un saggio di alcuni anni fa veniva proposta una disamina proprio su questi problemi partendo da un rilettura del *Sacco di Roma* di André Chastel (*The Sack of Rome*, Princeton 1983, pp. 115-128) e portando la discussione, oltre che sull’organizzazione delle botteghe maiolicare, soprattutto quelle del ducato di Urbino, anche sulla pregnanza del messaggio dell’evento (un massacro storico di enorme portata religiosa e sociale con pesanti risvolti nel campo artistico) esaminando sei maioliche con soggetto il Sacco di Roma di Xanto Avelli e una del suo allievo Giulio da Urbino (v. Silvana Paula Vidal, *Una revisione delle tesi di André Chastel su alcune rappresentazioni contemporanee del Sacco di Roma (1527)*, in “Archivio Storico Italiano”, 644, CLXXIII, 2015, pp. 275-312).

206 Cfr. Wilson, *Italian Renaissance Pottery* cit., p. 58 n. 14, e John V. G. Mallet, *In Bottega di Maestro Guido Durantino in Urbino*, in “Burlington Magazine”, CXXIX, 1987, p. 288.

pittorica e riuscisse ad individuarne la personalità artistica, ovvero non è realistico, seppure in via ipotetica non impossibile, che questo ceramista sia esistito solo per raccontare in maiolica tutta la Seconda guerra punica²⁰⁷. Basterebbe rileggere la “rivendicazione salariale” del 7 agosto 1530 per poter andare ad individuare il nome del possibile *Maestro di Annibale*²⁰⁸. Non intendo rinverdire qui, ma cito per rendere il discorso più comprensibile, la vicissitudine di Xanto Avelli che per affrancarsi completamente e quindi poter firmare i pezzi che decorava, dopo essere rimasto nella bottega di Mastro Giorgio a Gubbio (1525-1528), dovrà uscire intorno al 1530 anche da quella dei Fontana dopo esservi entrato nel 1528,²⁰⁹ così da farci vedere la sua firma o le sue sigle dal 1530-1531.

A completare la “disamina volterrana”, mi vien da evidenziare il riferimento alla riproduzione fotografica del piatto di Detroit pubblicata a corredo del saggio introduttivo del catalogo urbinato, ove, a mio avviso, lo si indica incongruamente ad esempio di modello di tipologie di vasellame a servizio di tavole e credenze di palazzo²¹⁰, e quindi sontuose, scegliendo forse proprio quel Servizio che, oltre ad un refettorio o una celletta conventuali, non dovrebbe aver visto altro e forse neanche quelli rimanendo silente stivato in una cassa. Spostare infatti da *bottega dei Fontana* a *Pittore del servizio di Annibale* senza argomentare le dinamiche di tale attribuzione – e magari azzardare una paternità – solo con un *è di un'altra mano*, inducono a credere debba intendersi di un'altra bottega; ma allora si sarebbe dovuto argomentare in maniera più estesa come il Servizio Volterrano potesse essere stato appannaggio di due botteghe. Contrasta scrivere che la maggior parte dei “pezzi Ghetti” siano stati dipinti dal pittore di Annibale e poi bocciare il piatto di Detroit da bottega dei Fontana ad altra mano (di chi?)²¹¹. Ad essere sincero avevo trovato molto più chiara e precisa la relazione

207 Non adeguatamente motivata a mio avviso l'indicazione di Wilson tesa a caricare della responsabilità del Servizio Salviati il «pittore del servizio di Annibale» realizzato dalla bottega di Guido Durantino intorno al 1558-1560 (*Catalogo di Urbino*, p. 133, n. 79, nota 3).

208 Franco Negroni, *Nicolò Pellipario: ceramista fantasma*, in “Notizie da Palazzo Albani”, 14, 1985, p. 18 n. 33, e Mallet, *In Botega di Maestro Guido* cit., pp. 286-287, e Julia Triolo, *The Armorial Maiolica of Francesco Xanto Avelli*, Michigan 1996, pp. 383-389).

209 Mallet, *In Botega di Maestro Guido* cit., pp. 281-298 e, per un compendio della storia, v. anche Giardini, *Maioliche ducali* cit., pp. 95-96 e note 26-33.

210 Claudio Paolinelli, *L'Aquila e la Quercia*, in *Catalogo di Urbino* cit., p. 29, fig. 38.

211 *Ibid.*, p. 134 n. 80 (*Scheda*).

tenuta dallo studioso inglese al convegno di Casteldurante/Urbania del 1999 e anche, ovviamente, la lettura del testo scritto nella pubblicazione degli atti del 2002²¹². Una considerazione questa che non riesco a condividere, anche per via del fatto che, come ho detto in inizio di discorso e come dirò più avanti, ritengo questo Servizio anomalo in quanto a consistenza, che dovrebbe risultare numericamente esigua da non dover richiedere la mano di più di due maiolicari nella stessa bottega. Una prima notazione infatti che andrebbe fatta è quella che tutta la scena istoriata del piatto di Detroit è permeata dall'aria evocativa che si ritroverà di lì a poco, a significarne un legame consequenziale, anche nella raffigurazione del *congiarium* realizzata dalla bottega dei Fontana tra il 1560-65 per un piatto verosimilmente tratto da un disegno di Taddeo o Federico Zuccari, entrambi forse ispirati da soggetti affrescati alla Farnesina (Raffaello e Giulio Romano), e appartenente ad un servizio con Storia romana ma più avanzato nel tempo per via della presenza di una tesa decorata a grottesche²¹³.

212 Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino*.cit., pp. 125-131.

213 Il *congius* era una unità di misura d'epoca romana per distribuire grano, vino e olio seguito dalla *largitio* (= distribuzione gratuita) promossa dagli imperatori dopo il tributo del proprio trionfo ed eseguita nel Foro. Il piatto è conservato nei Musei Civici di Pesaro e reca sul rovescio la scritta *SON FATI DONI/AL POPULO ROMANO* (Ø cm 42,6: v. Claudio Giardini, *Pesaro. Museo delle ceramiche*, Bologna 1996, p. 7, n. XX e p. 63, n. 163). Com'è noto l'ispirazione per la raffigurazione della scena del *congiarium* nella maiolica rinascimentale urbinata deriva da disegni di Taddeo Zuccari (e forse anche del fratello Federico) appositamente chiamato da Roma dal duca Guidubaldo II (v. Gere, *Taddeo Zuccaro* cit., pp. 306-315 e Clifford, *Disegni di Taddeo e Federico Zuccari* cit., pp. 94-109) per fornire "sinopie" ai maiolicari di corte nella realizzazione del Servizio spagnolo da omaggiare a Filippo II re di Spagna (Acidini Luchinat, *La 'Credenza spagnola'* cit., pp. 79-100; v. anche Gresta, *Un frammento pesarese* cit., pp. 67-69). Un disegno in verità è recuperabile da quello con soggetto di *Banchetto in una piazza* conservato al Louvre (Cabinet des Dessins, *dessin à la sanguine*, inv. n. 6676, in Giacomotti, *Les Maioliques* cit., p. 337) già utilizzato per un piatto entrato al Louvre nel 1861 (inv. n. 376 e Darcel n. 339) e già in collezione Campana, retro segnato *A[1] POP[o]LO ROMA[no] LA[aut]O CONVITO*. I disegni per il *congiarium* dovettero essere prodotti in piccola serie, forse due o tre fogli in sequenza per i diversi momenti della cerimonia. Ne fa fede un secondo piatto, sontuoso nella sua composizione, già in collezione Debruge-Duménil – è articolato tra un tondo di cm 34, 5 di Ø e una tesa a grisaille e raffaellesche di ben 12,5 cm di larghezza retrosegnato in un grande cartiglio a mo' di riserva *AL POPULO ROMAN/LARGO CONVITO* – già segnalato da Giacomotti nel 1974 con riassunto dei passaggi in prestigiose collezioni e conseguenti vendite d'asta ottocentesche e poi segnalato scomparso dal 1890 (Ead., *Les Maioliques* cit., p. 337, n. 1027). Il piatto ricomparirà in una mostra sui fratelli Zuccari a Sant'Angelo in Vado nel 1992 nella cui scheda era dato come presente nella collezione dell'antiquario Altomani e Ciaroni di Pesaro, oggi Altomani e Sons Pesaro-Milano, con attribuzione a bottega dei Fontana e con assai improbabile datazione della tesa indicata intorno al 1546-51: Bojani, *Scheda*, in Cleri (a cura), *Per Taddeo e Federico Zuccari* cit., pp. 192-193. La fuga di Enea da Troia col padre e col figlio

Peraltro nelle due scene si ritrova una buona comunanza tra la donna posta a destra in primo piano nell'uno – ritratta quale portatrice di due anfore-orci (in testa e nella mano) quali contenitori per acqua atta a spegnere l'incendio – mentre nel secondo la donna è posta sulla sinistra sempre in primo piano ma di spalle e reca un capiente e panciuto versatoio verosimilmente pieno d'olio.

Evidente comunque come per le botteghe maiolicare urbinati girassero i fogli sciolti dei disegni zuccareschi che dalla primigenia piazza, ad evidenza quella del foro di Traiano per via della colonna dedicata all'imperatore dove l'artista dovette trarre la scena del *congiarium* distribuito nella Curia ivi raffigurata, dovette dare la stura a diverse raffigurazioni del soggetto dipinte nei piatti istoriati. Tornando al piatto di Detroit, sulla destra nella fascia della tesa si trova aggiunto il complesso figurativo con Enea, Anchise e Ascanio in uscita dalla città per una più intuibile interpretazione del soggetto (*l'Incendio di Troia*). La fortuna aiuta lo studioso-ricercatore all'osservazione di una stampa di Marco Dente da Ravenna, ripresa e perfezionata da un soggetto di Raffaello da cui il maiolicaro trasse l'ispirazione ²¹⁴ [figg. 30-31]. Un secondo identico piatto conservato presso il museo fiorentino del Bargello (e già nella Galleria degli Uffizi), proveniente dalle collezioni granducali, reca nel verso la stessa dicitura resa da una identica grafia del piatto di Detroit con *l'incendio di Troia* ma emendata dai riferimenti "volterrani" a significare comunque l'impiego del medesimo "operatore", verosimilmente nella medesima bottega, ma anche l'apprezzamento dei ceramisti per questo tipo di raffigurazioni ²¹⁵. L'intensità dell'uso di episodi di impianto epico derivanti dalla guerra greco-troiana fu all'epoca

deriva invece da un disegno di Battista Franco, anche lui fatto venire dal duca da Venezia per lo stesso scopo di sostegno ai maiolicari (Anna Varick Lauder, *Battista Franco*, VIII, Parigi/Milano 2009, pp. 131-134, e anche Clifford, *Disegni di Taddeo e Federico Zuccari* cit., pp. 97-99), che si è citato presente nel piatto di Detroit e anche in un piatto attribuibile anch'esso a bottega dei Fontana e conservato ai Musei Civici di Pesaro (Ø cm 24, 5: v. Giardini, *Pesaro. Museo delle ceramiche* cit., p. 8, n. XXII e p. 69, n. 188).

214 La stampa di Marco Dente (in TIB, XV,7-2, 1985, p. 33 n. 6) riproduce in controparte l'affresco con *l'Incendio di Borgo* eseguito da Raffaello e allievi in una delle Stanze Vaticane detta proprio per questo la *Stanza dell'incendio*. Il piatto entrerà a far parte delle collezioni ceramiche dell' Institute of Arts di Detroit intorno agli anni '60 del XX secolo per acquisizione della Società dei Fondatori dai coniugi Rosemary Rivelli ed Ernest Kanzler, in memoria di William Clay (v. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 47, 3-4, 1968, p. 50 e Timothy Wilson, Patricia Simons, Alan P. Darr, *Italian Renaissance and Later Ceramics*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", , 87,1/4, 2013, p. 52).

215 Alessandro Alinari, *Scheda*, in Marini, *Fabulae pictae* cit., pp. 246-248, n. 31 (inv. n. 20 *Maioliche*).

veramente notevole perché si propagandasse per le corti italiane ed europee memoria della discendenza dinastica ducale roveresca e denota la scelta politica dei maiolicari urbinati, verosimilmente sollecitati dal duca Francesco Maria I, padre di Guidubaldo II, fin dagli anni Venti del Cinquecento a servirsi spesso di episodi della guerra contro Ilio a ribadire la propria convinzione “politico-sociale”: ovvia l’emulazione con gli antichi romani virgilianamente discendenti da Enea ²¹⁶.

Sull’abitudine di una conduzione di interscambi operativi tra gli stessi pittori-decoratori all’interno della bottega dei Fontana se ne potrebbe ricavare notizia, peraltro nota agli studiosi, dalla conoscenza di malumori intervenuti tra alcuni maiolicari componenti la bottega stessa nei confronti di Orazio, per non essere stati considerati degni di partecipare alla divisione della remunerazione economica per lavori fatti per il principe di Savoia, quando Orazio era stato chiamato alla corte sabauda, appena rientrata nei propri possedimenti a seguito della pace di Cateau Cambrésis ²¹⁷, e alternava soggiorni torinesi e urbinati realizzando verosimilmente nella bottega urbinata anche lavori di pertinenza sabauda. Nel 1565, al suo rientro in Urbino ²¹⁸ e forse anche per quegli screzi, che comunque stanno ad avvalorare l’intervento di diverse mani intorno all’esecuzione di certi ordinativi, si arriverà

216 Francesco Cioci, *Fatti urbinati del Rinascimento: Nicola da Urbino e Xanto da Rovigo*, in Gian Carlo Bojani (a cura), *Fatti di Ceramica nelle Marche dal Trecento al Novecento*, Milano 1997, pp. 195-205. Francesco Maria I faceva derivare questo mito storiografico assecondando e proiettando in avanti la genealogia antica del suo zio, ma nonno adottante, Guidubaldo I di Montefeltro, che basava l’origine montefeltrano-roveresca dagli Scipioni, elaborata per certi versi dal Bembo (v. Valentina Marchesi, *I duchi di Urbino. De Urbini Ducibus liber*, Bologna 2018, pp. 46, 222, 229, 247). Stava poi all’osservatore colto legare nella propria immaginazione la discendenza romana da quella troiana così come l’aveva ben incardinata letterariamente Virgilio nell’Eneide.

217 Firmata il 2 aprile 1559 tra Spagna e Francia consentiva a Emanuele Filiberto di Savoia, condottiero dell’esercito spagnolo vincitore sui francesi a Saint Quentin (1557), di rientrare nel suo Stato, che egli si diede di gran lena a riorganizzare dal punto di vista architettonico e storico artistico attingendo abbondantemente a “maestranze” del ducato di Urbino. Oltre a Orazio presteranno la loro opera per il duca Emanuele Filiberto l’architetto Francesco Paciotti, lo stuccatore Federico Brandani (v. Giuseppe Campori, *La Manifattura della Majolica e degli Stucchi a Torino nel XVI secolo*, in Vanzolini, *Istorie delle fabbriche* cit., pp. 167-178).

218 La “trasferta” torinese dovette durare dal 1563, (data da ritenersi plausibile, rispetto al 1564, posto che il primo documento piemontese che si riferisce a *Mastro Oratio Fontana e Mastro Antonio [Nani] d’Urbino* parla di un pagamento «di certi vasi portati a sua Altezza» datato in *Nizza li 6 de Gennaio 1564*) al 1565 per quasi tre anni (v. anche Luigi Pungileoni, *Notizie delle pitture in majolica fatte in Urbino e delle attinenti ad esse*, in “Giornale arcadico”, 37, 1828 riproposto in Vanzolini, *Istorie delle fabbriche* cit., pp. 340-341 n. 33).

addirittura ad una separazione consensuale tra Orazio e il padre Guido ²¹⁹. Ne erano ben a conoscenza anche gli studiosi inglesi per via dei loro soggiorni ottocenteschi nelle terre ducali, che ne sedimentavano anche la storiografia: citava l'episodio infatti John Charles Robinson «and there is a curious notarial document extant, in which, in all probability, this very service alluded [...] this document, dated 8th Nov. 1565, is relative to the separation betwixt Orazio Fontana and his father Guido which then took place» ²²⁰. Robinson conosceva bene le frammentazioni dell'atto pubblicato dallo studioso francescano padre Luigi Pungileoni – cita infatti anche la fonte durantina del Raffaelli – avendole sette anni prima (1856) riportate in *Appendice* al “Catalogo Soulages” da lui redatto, pur se con difficoltà interpretative circa la motivazione della separazione «et velle de cetero suam artem exercere»,²²¹, cui comunque attraverso la più corretta e meglio leggibile trascrizione di trent'anni dopo ad opera di Adamo Rossi, verrà reso intuibile il senso: «et velle de cetero suam artem exercere separatim a dicto suo patre et fratribus» ²²². Un diverso discorso emergerebbe, decisamente più pregnante andando a incidere sulla poetica esecutiva per forma, per stile, per uso cromatico ecc., di cui ho già detto, se si fosse voluto indicare invece la paternità di una altra bottega diversa da quella dei Fontana. Rimango, con la mia modesta conoscenza delle ceramiche rinascimentali, sul versante di una unica bottega, quella dei Fontana (Guido e/o Orazio), ove i diversi operatori si

219 *Ibidem*.

220 John Charles Robinson, *Catalogue of the Special Exhibition of Works of Arts...*, Section 21/Maiolica Ware, London 1863 - Revised Edition, January 1863, p. 437.

221 *Id.*, *Catalogue of The Soulages Collection...*, London, dicembre 1856, *Appendice B* [*The Fontana family*], p. 196 nota (+). Il collezionista Jules Soulages aveva costituito la sua raccolta di ceramiche tra il 1830 e il 1840 e aveva voluto portarla a conoscenza del grande pubblico di intenditori e collezionisti attraverso diverse pubblicazioni apparse su “Les Artes au Moyen Age”, seppure in maniera parziale, tra il 1838 e il 1846 a cura dello storico Alexandre Du Sommerard. Il catalogo curato da Robinson era stato stampato a corredo della preliminare esposizione nel dicembre del 1856 presso il Museum of Ornamental Art di Marlborough House prima di essere sistemata (1858) al South Kensington Museum (Lucio Riccetti, *L'infanzia del gusto' Il collezionismo di ceramica medievale e rinascimentale in America tra Otto e Novecento. Un'introduzione*, in “Nuova Rivista Storica”, XCVI, 2, 2012, pp. 587-588)

222 L'atto di separazione infatti rogato dal notaio Francesco Fazzini di Urbino (Archivio Notarile di Urbino, n. 523, c. 310r), fu reso noto per intero nell'Ottocento da Adamo Rossi, bibliotecario della Biblioteca Augusta di Perugia dal 1857 al 1886, che andava così a integrare e completare la parziale pubblicazione del Pungileoni del 1828 (v. Adamo Rossi, *Documenti inediti per la storia delle maioliche. 3. Divisione di Maestro Guido Fontana col figlio*, in “Archivio Storico dell'Arte”, II, 1, 1889, pp. 373-376; notizia segnalata anche da Gardelli, *Italika* cit., p. 280).

muovevano nell'alveo dell'economia lavorativa della stessa: modellatura, decorazione istoriata del recto, segnatura del verso, ecc.

Seguendo comunque per un attimo l'ipotesi che caldeggia l'attribuzione al «pittore del servizio di Annibale», e quindi osservando con severa attenzione il piatto con *I Romani risalgono il Rodano* [fig. 32], che viene usato come cartina di tornasole spostandolo dalla bottega di Guido Durantino al pittore così denominato ²²³, o quantomeno dai pennelli dell'uno verso quelli dell'altro, verrebbe addirittura la voglia di recuperare la mano dei Lanfranco, ipotesi peraltro esternata già *ab antiquo* da Charles Fortnum e anche da Bernard Rackham, prima del suo ripensamento ²²⁴; ma forse allora, tenendo presente anche alcune considerazioni di Riccardo Gresta sulla necessità di trovare dei criteri rigorosi per una esatta attribuzione degli istoriati urbinati e pesaresi di metà Cinquecento ²²⁵ (concetto peraltro subito rilanciato anche da Timothy Wilson ²²⁶), bisognerebbe aprire un altro discorso e in altra sede.

Per completare il ragionamento in questo contesto, non sarebbe neanche peregrino sempre a proposito dei *Romani che risalgono il Rodano* cercarvi la mano del Solingo Durantino (1556-1560), per via di quei cavalli che assumono l'aspetto, più che di puledri, vien da dire di veri e propri “cavallucci marini”. Risulta infatti da documenti che il ceramista Baldantonio di Paolo da Lamoli detto il Solingo Durantino fosse stato invitato a prendere parte in quel periodo (1556) ai festeggiamenti a Pesaro in onore del cardinale François di Tournon che era ospite dei duchi urbinati a Casteldurante ²²⁷, e si “appoggiasse” presso i Lanfranco. François-Juste de Tournon (1489-1562), frate agostiniano, abate commendatario dell'abbazia di Chaise-Dieu nell'Alta Loira e dal 1530 cardinale, nell'aprile del 1551 succederà ad Ippolito d'Este come arcivescovo di Lione e sarà anche consigliere e collaboratore del re di Francia Francesco I, mentre alla morte di questi (31 marzo 1547) il figlio Enrico II prima lo allontanerà da corte per almeno un biennio e in seguito lo utilizzerà in maniera saltuaria

223 Rispettivamente: *Catalogo di Torino*, p. 224, n. 171, e *Catalogo di Urbino*, p. 203, n. 136.

224 V. nota 126.

225 Riccardo Gresta, *Scheda 3.32*, in Ettore A. Sannipoli (a cura), *La via della ceramica tra Umbria e Marche, Maioliche rinascimentali da collezioni private*, Gubbio 2010, p. 266.

226 WILSON 2011, p. 58. Apertura cui lo studioso inglese non sembra invece aver dato un seguito più articolato nel comunque interessante scritto di quattro anni dopo, Id., *L'attribution des maioliques istoriati de la Renaissance*, in *Maioliques italiennes de la Renaissance* cit., pp. 9-25.

227 Giuseppe M. Albarelli, *Il solingo durantino*, in “Faenza”, XXV, 1-3, 1937, pp. 103-104.

ma per certi versi più mirata a certe missioni particolari ²²⁸. Ebbe fama di esperto collezionista e mecenate facoltoso ²²⁹: con tutta probabilità ebbe quindi modo di osservare e apprezzare il bellissimo e raffinatissimo *Servizio* realizzato da Guido Durantino nel 1535 ²³⁰ per il connestabile Anne de Montmorency, il potente Gran maestro di Francia che per ironia portava un nome femminile impostogli alla nascita per aver avuto come madrina la duchessa di Bretagna, e poi regina di Francia in quanto moglie di Carlo VIII, Anna. Nell'estate del 1536 François-Juste de Tournon si troverà a Lione nel mezzo della guerra franco-asburgica tra Francesco I e Carlo V ad organizzare con il connestabile, nominato comandante in capo dell'esercito francese, la difesa del Delfinato e della Provenza. Ospite vent'anni dopo nel 1556 della terra di Durante per un meritato riposo a seguito dell'attività diplomatica effettuata nel tentativo di tenere papa Paolo IV Carafa fuori dell'influenza napoletana contro i francesi ²³¹, l'anziano cardinale circondato da tanto splendore di maioliche avrà recuperato dalla sua memoria il momentaneo interesse che dovevano avergli procurato in terra di Francia, in tempi pur perigliosi, quelle magnifiche realizzazioni in ceramica dello Stato di Urbino e quindi spinto Cipriano Piccolpasso a scriverne dei modi e dei segreti, e della cui amicizia verrà ampiamente ripagato ²³².

228 Cédric Michon, François Nawrocki, *François de Tournon (1489-1562)*, in Cedric Michon (a cura), *Les Conseillers de François I^{er}*, Rennes 2011, p. 520. Dal 1549 al 1552 il cardinale Tournon sarà inviato in missione a Roma ove otterrà l'armistizio tra papa Giulio III e il re di Francia Enrico II, negoziato tra il febbraio e l'aprile del 1552 (Michel François, *Le rôle du cardinal François de Tournon dans la politique française en Italie de janvier à juillet 1556*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 50, 1933, p. 295 n. 1) per poi rientrare in Francia. Ritornerà in Italia nel 1556 in qualità di presidente del Consiglio segreto (ambasciatore straordinario) del re ed è questo il momento della scelta di Casteldurante come momentaneo "buen retiro".

229 Id., *Le cardinal François de Tournon (1489-1562). Homme d'Etat, Diplomat, Mécène et Humaniste*, Paris 1957, p. 234 ss.

230 Mallet, *In Botega di Maestro Guido* cit., pp. 290-291, che vi vede influenze da Nicola da Urbino.

231 Enrico Liburdi, *Sul Piccolpasso e il cardinal Tournon*, in "Faenza", VI, III, 1918, pp. 59-60 e François, *Le rôle du cardinal* cit., pp. 293-333.

232 *Li Tre libri dell'Arte del Vasaio*, scritti tra il 1556 e il 1558 su suggerimento del cardinale e a lui in qualche modo dedicati: v. Giovanni Conti (a cura), *Cipriano Piccolpasso. Li Tre Libri dell'Arte del Vasaio*, Firenze 1976, pp. 7-15 e Claudio Giardini, *Scheda Ms. 86, FF. 16 - Londra, Victoria and Albert Museum*, in Paolo dal Poggetto (a cura), *I Della Rovere*, Milano 2004, pp. 489-490. Il più recente commento è dovuto a Carola Fiocco, Gabriella Gherardi, *Cipriano Piccolpasso, Li tre libri dell'arte del vasaio*, facsimile del manoscritto conservato al Victoria and Albert Museum, Vendin-le-Vieil 2007.

Ultima annotazione che vorrei portare in favore di altri che vorranno cimentarsi nell'attribuire a bottega pesarese il Servizio Volterrano, non tralascerei il fatto che il duca Guidubaldo II avesse allestito proprio nel palazzo ducale di Pesaro una biblioteca, in parallelo con quella urbinata, ove sarebbe stato facile e comodo per i maiolicai isaurici reperire le edizioni a stampa con tema biblico e quelle a soggetto di storia romana²³³, non omettendo di tenere nel dovuto conto che dagli inizi del Cinquecento grazie allo sviluppo dei torchi tipografici, che ne consentivano una ripetitività, era diventato attivo un nuovo e florido mercato di stampe, xilografie, incisioni a servizio di un pubblico medio borghese assai più vasto di alto clero e nobiltà.

Motivazioni

Tornando alla costituzione decorativa istoriata del Servizio non può non notarsi d'acchito all'osservazione la magnificenza ducale posta nei donativi consistenti in "credenze" da far supporre nel caso di frate Andrea Ghetti una motivazione molto forte²³⁴. Oltre infatti la naturale predisposizione del duca Guidubaldo II a promuovere e far conoscere la mirabile ed eccelsa produzione maiolicara da lui fatta sviluppare nel ducato, certamente si dovette trattare di una volontà dei due coniugi, signori del ducato di Urbino, assai maggiore di quella attivata nei confronti, per citare, del connestabile francese o dell'imperatore asburgico o del cardinal Alessandro Farnese o del re di Spagna, che godevano "naturalmente" del prestigio derivante dalla loro funzione, dal loro ruolo e, quindi, si prestavano a poter ricevere donativi di tale magnificenza e portata. Frate Andrea da Volterra era un personaggio che per sua natura e

233 Marcella Peruzzi, *Lectissima politissimaque volumina. I Fondi Urbinati*, in *La Vaticana nel Seicento (1590-1700). Una Biblioteca di biblioteche*, Città del Vaticano 2014, pp. 355-356). Sulla formazione della Biblioteca ducale montefeltrano-roveresca, v. Luigi Michelini Tocci, *La formazione della Biblioteca di Federico da Montefeltro*, e Maria Moranti, *Organizzazione della Biblioteca di Federico da Montefeltro*, entrambi in Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chiottolin, Piero Floriani (a cura), *Federico di Montefeltro. Lo Stato. Le Arti. La Cultura*, II, Roma 1986 rispettivamente alle pp. 9-18 e pp. 19-49.

234 «dona a' suoi servitori, e quando ha preso la protezione e l'amicizia d'una persona, non cessa mai di accarezzarla e magnificarla»: *Relatione del signor Lazaro Mocenigo...*, in *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato* (relazione riprodotta in Abraham. de Wicquefort, *L'Ambassadeur et ses fonctions*, II, Amsterdam 1730, p. 192).

vita non avrebbe assolutamente potuto attivare una “strategia dell’apparire”, così intensa al tempo nelle gerarchie ecclesiastiche, in cui un servizio in maiolica istoriata magnificente ben si sarebbe accostato e aggiunto a un patrimonio artistico familiare già posseduto che, opportunamente mostrato nel suo insieme, avrebbe corroborato uno “status” costruito a mirare e stabilizzare la propria presenza nel milieu sociale di pertinenza che non poteva non trarre linfa da questi ordinativi o donativi. Strategia invece lontana, se non addirittura assente, nella gestione della propria vita sociale e religiosa del frate.

Perché allora il duca urbinato dovette sentirsi in dovere di “sdebitarsi” attraverso un donativo di questo tipo con quel frate non appare così evidente: non diversamente il pensiero di Fortnum («who must have been highly esteemed by the Duke, although no other knowledge of him has descended to us»²³⁵) che riprendeva un pensiero già espresso da Joseph Marryat nel 1850, il quale comunque si accodava nella scia della lettura del Passeri della prima edizione della sua opera sulla storia della ceramica pesarese del 1758²³⁶. Cito lo studioso inglese nella traduzione francese del 1866 (*Histoire des poteries, faïences et porcelaines*) dalla seconda edizione inglese del 1857 (*A History of Pottery and Porcelain*) «il faut qu’il [Andrea da Volterra] ait été bien cher au duc pour qu’il lui ait fait don d’un si précieux service»²³⁷. Non ancora sciolta infatti dagli studiosi che se ne sono interessati la motivazione plausibile di un atto così importante da parte

235 Fortnum, *A descriptive catalogue* cit., p. 158.

236 Infatti Giovan Battista Passeri si era molto avvicinato alla motivazione, da scrivere «ma certamente molto caro ad esso Duca, e forse suo maestro e confessore» (Passeri, *Istoria* cit., p. 59) puntualmente seguito dal Fortnum («his confessor», Fortnum, *A descriptive catalogue* cit., p. lxi (*Introduction*). Il religioso camaldolese Angelo Maria Calogera, al secolo Domenico Demetrio Calogera (1699-1766), nel 1728 aveva fondato e promosso nel monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia, di cui era diventato priore, la pubblicazione della collana *Raccolta d’opuscoli scientifici e filologici*, voll. 1-50 (1728-1754), e dal 1755 *Nuova raccolta d’opuscoli scientifici e filologici*, voll. 1-42 (1755-1787), in cui verrà inserita la *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e ne’ luoghi circonvicini* al tomo quarto del 1758 (pp. 1-114). La *Istoria* di Giovan Battista Passeri rappresenterà l’ultimo stralcio all’interno della Storia dei fossili dell’agro pesarese che, grazie al Calogera, l’abate pesarese aveva iniziato a far uscire in fascicoli sciolti a partire dal 1754. Le edizioni passeriane della *Istoria* saranno cinque: questa del 1758 e a seguire la seconda del 1775, stampata a Bologna; quindi, in miscellanea, una terza stampata dalla tipografia pesarese Nobili nel 1838 e curata da Giuseppe Ignazio Montanari; poi una quarta in miscellanea curata da Giuliano Vanzolini e stampata sempre a Pesaro presso Nobili nel 1857, per chiudere con la quinta curata ancora da Vanzolini edita nel 1879 con la stessa casa editrice.

237 Marryat, *Histoire* cit., I, p. 128: «M. Delange en mentionne deux autres, dont une appartient à M. le baron de Rothschild, à Paris».

dei duchi urbinati ²³⁸ – non compare infatti nella scheda dei due cataloghi di Torino e Urbino né in commento ²³⁹ – peraltro verso un religioso non di carriera, che sicuramente non avrebbe avuto occasioni per mostrare la Credenza nella sua intrezza, seppure in un donativo presumibilmente di formato *small*, ovvero non necessariamente “da pompa”, ma che doveva comunque toccare all’incirca poco meno di una ottantina di pezzi. A mio parere dovette trattarsi di un donativo del tipo che ancor oggi noi identifichiamo gergalmente come “un presente”: a voler fare il contabile si potrebbe supporre da 50 a 80 pezzi, non credo proprio di più ²⁴⁰.

Il riordino alcuni anni fa delle carte ducali urbinati attraverso un’interessante operazione realizzata dall’Istituto di Storia dell’Università degli studi di Urbino “Carlo Bo” ²⁴¹ ne ha consentito in maniera agevole la lettura catalografica e la consultazione. Tale operazione e l’indagine condotta dal sottoscritto nel 2013-2014 presso l’Archivio di Stato di Firenze hanno consentito di compensare l’insuccesso della ricerca effettuata nel 1999, che era risultata vana e improduttiva ²⁴². Dalla possibilità quindi di consultare documenti della corte urbinata conservati all’Archivio di Stato di Firenze, ove sono confluiti nel 1638 per le conseguenze del dissolvimento del ducato roveresco (1631) in quanto parte dell’eredità di Vittoria della Rovere andata sposa a Ferdinando II de’ Medici, con la successiva trasmigrazione in parte in quello mediceo e poi anche attraverso quelle del granducato di Toscana (Medici-Lorena) transitate nel 1859 nelle proprietà del neonato Stato unitario, mi pare si possa evidenziare e avvicinare la giustificazione del donativo partendo innanzitutto da una dedica alla duchessa (*Alla illustrissima ed eccellentiss./signora la signora Vittoria/Farnese della Rovere/duchessa d’Urbino*) posta in capo alla *Interpretatione/*

238 Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino* cit., pp. 126-131 e nota 12.

239 Per le schede di entrambe le mostre, v. nota 2. Comunque, posto che dal 2014, a seguito di ricerche, venivano rese note alcune scoperte d’archivio, queste avrebbero potuto trovare un seppur breve accenno nella pubblicazione del 2018 o in una delle due del 2019 per giustificare la motivazione del dono al religioso: ritengo le due cose – le motivazioni del *munus* e l’importanza dello stesso - nell’ambito di ricerche sul Servizio Volterrano estremamente legate e importanti!

240 Vedi n. 3.

241 Monica Miretti, *La documentazione sul Ducato di Urbino nell’Archivio di Stato di Firenze*, s. d. ma 2006, pp. 1-35 ([www.uniurb.it/storia/edocs/ducato di urbino/guidubaldo II, pdf](http://www.uniurb.it/storia/edocs/ducato%20di%20urbino/guidubaldo%20II.pdf)).

242 Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino*.cit., p. 127, n. 12.

del Pater Noster ²⁴³ [fig. 33], che presuppone in qualche modo un collegamento diretto del frate volterrano con la duchessa urbinata e che dovrà ascrivere molto probabilmente alla fama di Vittoria dovuta alla sua *pietas* riversata anche ad opere di beneficenza e di religione ²⁴⁴. Nella presentazione all'*Interpretatione* il frate agostiniano infatti dichiara di essersi accinto a scriverla per ottemperare («avendomi imposto») a un desiderio della duchessa a favore delle religiose del convento della Purificazione di Pesaro, appena istituito, alle quali il frate aveva dato i «sacri nomi» («per avere io per ordine di V. Eccellentia posto loro i sacri nomi [...] le quali tra le sue verginelle della Purificazione si sono dedicate al servizio di Dio in perpetua castità [...] suor Andrea, Theodosia, Constanza & Dorotea...») ²⁴⁵, congregazione che Vittoria Farnese aveva fortemente voluto ²⁴⁶. La duchessa Vittoria, seconda moglie ²⁴⁷ di Guidubaldo II della Rovere, aveva infatti promosso a Pesaro la confraternita della Purificazione, già esistente in modalità laica fin dal 1527, per la tutela e l'educazione delle zitelle povere con lo scopo di fornire sostegno alle «putte» che altrimenti avrebbero potuto finire a condurre una vita grama e «pericolante». Papa Pio IV in data 1° febbraio 1560 ne approvava i regolamenti e le educande furono alloggiate in una casa presso la chiesa di San Rocco ²⁴⁸. Subito dopo l'istituzione, sempre per volere della duchessa, la

243 *L'Interpretatione/del Pater Noster del reverendo padre frate Andrea di Volterra*, s.i.s., ma verosimilmente Venezia 1560-1562 circa. Il testo da me rintracciato si trova nella Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (catalogazione: M 601.2).

244 Monica Miretti, *Mediazioni, carteggi e clientele di Vittoria Farnese, duchessa di Urbino*, in Letizia Arcangeli, Silvia Peyronel (a cura), *Donne di Potere nel Rinascimento*, Roma 2008, pp. 765-784.

245 *Interpretatione* cit., p. 1.

246 ASFi, *Ducato d' Urbino*, CI. I F. 4: a 16, c. unica senza intestazione: l'anonimo amanuense ottocentesco così trascriveva l'oggetto nell'indice-riassuntivo del faldone *Fondazione d'un rifugio d'Orfanelle che vestono l'abito di Maria de'Servi in Pesaro - 1560*.

247 La prima moglie di Guidubaldo, Giulia da Varano, sposata per motivi politici appena undicenne nel 1534, era morta giovanissima nel 1547.

248 Fu costruita nel 1527 di fronte alla chiesa di San Francesco nei pressi di Porta Fanestra: verosimilmente costituitasi da subito come primo appoggio per la confraternita che comunque poteva contare su una casa donata allo scopo in due riprese (una prima porzione e poi la totalità) da Francesca Semprini, moglie di Tommaso Pex, mercante (Archivio storico comunale di Pesaro, II, 7, *Catasti Ecclesiastici*, 1560, c. 218, in Stefano Ferri, *Note sulla chiesa della Purificazione detta "Madonna del Carmine"*, "Pesaro città e contà", 15, 2002, pp. 101 e 106 n. 2).

congregazione assunse connotati più prettamente religiosi e ottenne la definitiva approvazione papale in data 4 maggio 1562, con la vestizione delle prime sei religiose e la relativa fondazione del monastero vero e proprio ²⁴⁹. Nel 1563, in periodo coevo quindi, il molto reverendo Giovanni Andrea Gilio, religioso ed erudito, dedicherà alla duchessa d'Urbino la ristampa del suo *Trattato su la emulazione...*²⁵⁰ e non beneficerà di alcuna prestigiosa maiolica urbinata da parte del marito Guidubaldo II: la ragione tra i due diversi atteggiamenti ducali dovrà essere ricercata nella complessa contemporaneità che permeava a quei tempi lo spirito nella vita della Chiesa, ma anche nella società oscillante tra Riforma e Controriforma da allungare spasmodicamente lo sviluppo temporale delle soluzioni religiose e sociali attese dal concilio di Trento e, quindi, di tutte le complesse implicazioni fideistiche, dottrinali ma anche culturali e sociali dell'età del disciplinamento postridentino, che di conseguenza trovavano di volta in volta atteggiamenti o strategie diversi nei potentati italiani o stranieri. Se la scelta di sostenere fino in fondo l'Inquisizione da parte di Carlo V fu incerta, tant'è che sotto il suo regno gli *alumbrados*, ovvero gli *illuminati*, poterono a più riprese in Spagna riguadagnare terreno a scapito dell'Inquisizione stessa, quella di suo figlio Filippo II fu netta e decisa a favore dell'Inquisizione e di una politica repressiva di estrema durezza. Il giovane re di Spagna risultava molto più adatto del padre a incarnare l'eroe della Controriforma e papa Paolo IV fu lesto a intuire questa possibilità: la riappacificazione con Filippo II non fu soltanto l'atto obbligato di un pontefice sconfitto sul terreno militare, ma sancì soprattutto la nascita di una convergenza politica e religiosa tra il papato e la Spagna, e Guidubaldo II della Rovere

249 Biblioteca Oliveriana Pesaro, *Pergamene Oliveriane*, n. 1329 e 1337. Inoltre Aldo Amatori, Daniele Simoncelli, *La chiesa pesarese dalle origini ai nostri giorni*, Roma 2003, pp. 98-100, con indicazione del recupero delle notizie dall'Archivio del monastero della Purificazione, dal 1928 trasferitosi sul colle San Bartolo di Pesaro. Questa è certamente l'occasione su cui si innesta la collaborazione del frate agostiniano Andrea da Volterra con la coppia ducale urbinata che lo "remunererà" con l'interessante Credenza.

250 La prima edizione era del 1550: v. Giovanni Andrea Gilio, *Trattato de la emulazione, che il demonio ha fatto a Dio, nel'adoratione ne' sacrificii, et ne le altre cose appartenenti alla divinità*, Venezia 1563 (2^a ed.). Gilio peraltro, canonico di San Venanzio (cattedrale di Fabriano), apparteneva a quella schiera di teologi che si erano spostati sul versante degli intellettuali favorevoli per un appello ai nobili affinché proteggessero – sull'esempio del cardinal Alessandro Farnese – artisti e letterati in odore di eresia dopo comunque aver consigliato loro di rientrare nei ranghi della Chiesa (v. Giuseppe Scavizzi, *Gerusalemme liberata e Controriforma*, in "Quaderni d'italianistica", IX, 2, 1988, pp. 216 e 224 n. 25); e comunque il suo *Trattato* sarà il primo intervento scritto in volgare contro le accuse di idolatria mosse dai protestanti ai cattolici per il culto dei santi, delle immagini e delle reliquie.

fu intelligente a cogliere il mutamento che si stava verificando proprio tra il finire e l'inizio degli anni Cinquanta-Sessanta del Cinquecento. Il disciplinamento sociale posttridentino incarnava lo spirito di riscossa della Chiesa che nel riappropriarsi del suo "gregge" imponeva il rispetto e l'accettazione delle nuove regole, soprattutto intorno al processo di "confessionalizzazione forzata" che si andava costituendo in Europa nell'età della Riforma e della Controriforma realizzandosi attraverso un duplice movimento, di repressione e di persuasione, in cui le componenti istituzionali e culturali che concorrevano all'individuazione e condanna delle idee ritenute devianti e alla diffusione e imposizione di quelle presentate per "vere" agivano simultaneamente, provando a definire una "disciplina" basata sulla repressione del dissenso ma anche sulla interiorizzazione dei nuovi modelli proposti²⁵¹. La corte urbinata che per la sua neo-alleanza con la cattolicissima corte spagnola godeva di una patente lealista *erga omnes*, potendo così permettersi di camminare con destrezza sul crinale Riforma-Controriforma e quindi ospitare personaggi controversi, seppure su piani diversi, come Bernardo Tasso e Andrea da Volterra²⁵². Andrà ricordato come già lo zio, Guidubaldo I di Montefeltro, sposando Elisabetta Gonzaga si legava in un certo qual modo, per la provenienza di questa, ad una delle corti più sensibili a certi fermenti, come la corte mantovana. Anche Eleonora, figlia di Francesco II Gonzaga e di Isabella d'Este, al passaggio del ducato urbinata dai Montefeltro ai Della Rovere ne diventerà duchessa sposando nel 1505 per procura, appena undicenne, Francesco Maria I della Rovere. Di lei cresciuta a maggiore età saranno note le aperture alle sensibilità religiose vicino alla Riforma. Andrea da Volterra godeva fama, oltre che di brillante e ottimo oratore, anche di pedagogista. Era assai stimato da Pietro Aretino²⁵³ e le sue prediche erano giudicate tali da dare soddisfazione

251 Daniele Santarelli, *A proposito della guerra di Paolo IV contro il regno di Napoli. Le relazioni di papa Carafa con la Repubblica di Venezia e la sua condotta nei confronti di Carlo V e Filippo II*, in "Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici", XXII, 2006/2007 [2008], p. 27.

252 Sul problema dell'opinione religiosa di Bernardo Tasso, v. Andrea Barbieri, *Bernardo Tasso in odore di eresia*, in "Studi tassiani", XLVIII, 2000, pp. 57-71, e Anderson Magalhães, *All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Bibbia in Francia e in Italia*, in Rosanna Corris Camos (a cura), *Le donne della Bibbia. La Bibbia delle donne*, 16, atti conv. Verona 16-17 ottobre 2009, Fasano 2012, pp. 159-218).

253 Francesco Flora (a cura), *Pietro Aretino. Lettere*, Milano 1960, pp. 558 e 564, e Paolo Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, IV/4, Roma 2000, p. 247 n. 390.

«mirabilmente insino ai farisei», a sentire il fratello dell'Ariosto ²⁵⁴. Una decina d'anni più avanti (1572) pubblicherà a Bologna, ove a questa data a far tempo dal 1563 ancora risiedeva, l'opera *Discorso sopra la cura, et diligenza che debbono havere i padri & le madri verso i loro figliuoli si' nella civiltà come nella pietà christiana*, steso sulla falsariga del *De liberis educandis* di Plutarco e del *Tractatus de liberorum educatione* di Enea Silvio Piccolomini (futuro Pio II ma al tempo vescovo di Trieste); è stato studiato qualche anno fa da Silvana Seidel Menchi, che ne ha sottolineato le tangenze col pensiero di Erasmo ²⁵⁵. La fama che lo precedeva quindi era grande e non poteva non essere a conoscenza dei duchi urbinati; qualche anno prima (1557) Benedetto Varchi, per citare, gli aveva dedicato un sonetto:

«Al Rev. Padre Predicatore Frate Andrea/ da Volterra dell'Ordine di Santo Agostino.

Chi vuol vedere ed ascoltare in terra
Di celeste eloquenza ondanti fiumi,
E d' ardente virtute accesi lumi,
Vegga ed ascolti, voi, chiaro Volterra.

Voi quella via, che si spesso oggi s' erra,
Mostrate, e si da folti ispidi dumi,
Purgate ognor, ch' ornai par che s' allumi,
E s' apra il varco, che malizia serra.

Ma di quercia, di palma e verde oliva,
A voi non d'edra, o lauro, o verde mirto,
La fronte cingerà divino spirto.

In me, poi che di voi buon padre o forza
Umana, od arte di demon mi priva,
Il genio mio non buono ha maggior forza ²⁵⁶.

254 Lettera di Galasso Ariosto a Ludovico Beccadelli del 1° marzo 1544, in Gigliola Fragnito, *Intorno alla "religione" dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso*, in "Lettere Italiane", XLIV, 1992, p. 280.

255 Silvana Seidel Menchi, *Erasmo in Italia 1520-1580*, Torino 1987, pp. 225-227.

256 L'illustre toscano, letterato, storico era anche amico di Michelangelo: figura infatti tra i suoi corrispondenti. Il sonetto qui riportato si trova fra quelli pubblicati nella raccolta del 1557 (*De' Sonetti di M. Benedetto Varchi...*, II, Firenze 1557 e *Sonetto XXXVIII*, in *Opere di Benedetto Varchi, ora per la prima volta raccolte*, II,

Era stato addirittura rinchiuso nel carcere romano di Ripetta nel 1555 dopo una relazione sfavorevole del cardinale Marcello Cervini, in qualità di componente del tribunale dell'Inquisizione e prossimo al papato ²⁵⁷, che relazionava come l'agostiniano non desse *molto buon sentore* perché nelle sue prediche andava ripetendo «le pazzie sue, vecchie e tante volte abiurate, per la qualcosa facilmente si può giudicar esser in lui hora il medesimo animo che si scoprì nel '45, quando stampò quella sua predica fiorentina» ²⁵⁸. Dal carcere riuscirà a fuggire per via di tumulti scoppiati in città a seguito della morte di papa Paolo IV Carafa nella seconda metà dell'agosto del 1559 ²⁵⁹. Assolto l'anno dopo grazie ai buoni uffici del generale dell'Ordine, il cardinale Girolamo Seripando ²⁶⁰, seppure sotto condizioni, rimarrà almeno tre anni in claustrale silenzio per ritiro nel convento agostiniano di Volterra e poi di Bologna, che dismetterà per riprendere le predicazioni proprio nella città felsinea nel 1563: «Rev. mo et Ill.mo Signor mio, Frate Andrea da Volterra per benignità et clemenzia delli Ill.mi et R.mi. Inquisitori fu spedito de' suoi lunghi travagli il primo di Luglio nel 1560, et sententiato che per dua anni non potesse né leggere, né predicare, et non potesse confessare.

Trieste 1859, p. 984; cfr. inoltre Battistini, *Padre Andrea Ghetti* cit., p. 27 e *passim*, e Silvano Bertini, *Scritti Volterrani*, Pisa 2004, pp. 237-241).

257 Marcello Cervini, che succede a Giulio III (Del Monte), viene eletto papa il 9 aprile 1555 col nome di Marcello II; morirà tre settimane dopo; gli succede Paolo IV (Carafa). Nel periodo dal 1544 al 1555 è amministratore diocesano della diocesi di Gubbio e nel contempo esercita la *protettoria* sugli ordini religiosi dei Servi di Maria e degli Agostiniani (v. Samuele Giombi, *Un ecclesiastico tridentino al governo diocesano. Marcello II Cervini (1501-1555) e la riforma della Chiesa tra centro e periferia*, Ancona 2010, pp. 215-233).

258 Alessandro Paris, *Dissenso religioso e libri proibiti...*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trento, dipartimento di Scienze umane e sociali, a. a. 2009-2010 (2011), p. 97. La predica fiorentina è riferita a quella tenuta il 20 gennaio 1544 a Firenze nella chiesa di Santo Spirito e pubblicata da Bernardo Giunta lo stesso anno (*Trattato utile del rev. Frate Andrea da Volterra sopra le disputa della grazia e delle opere*, Firenze 1544). La pubblicazione di queste teorie assai vicine al luteranesimo gli valsero una denuncia inquisitoria da cui peraltro verrà assolto (1545).

259 Papa Paolo IV (Carafa) successore di Marcello II (Cervini) regna dal 1555 al 1559. La sfortunata guerra condotta ostinatamente contro gli spagnoli, la pessima fama dei nipoti, l'incredibile intransigenza nella persecuzione degli eretici e l'ampliamento della sfera del Sant'Uffizio, gli alienano gli animi dei contemporanei. Il popolo romano, alla sua morte, avvenuta il 18 agosto 1559, insorge, devasta il palazzo dell'Inquisizione e sfregia la sua statua.

260 Salvatore Caponetto, *Studi sulla Riforma in Italia*, Firenze 1987, pp. 143-176; Id., *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino 1997, pp. 24-28.

Di più privo di voce attiva et passiva et inabile a ricevere officii nella Religione»²⁶¹. In questo periodo 1560-1563, a partire dalla collaborazione nell'apertura della comunità femminile pesarese della Purificazione, si inserisce il contatto breve ma molto intenso con la corte ducale urbinata. Le biografie ufficiali del frate non annotano un suo soggiorno urbinata: infatti nelle cadenze delle sue numerosissime predicazioni tra Trento e Messina (Vicenza 1539; Napoli 1540; Mantova 1543; Ferrara, 1544; Napoli 1547; Trento 1547; Venezia 1548; Ferrara 1548; Genova 1549; Napoli 1550; Bologna 1551; Bologna 1553; Udine 1554; Bologna 1563; Milano 1564; Messina 1565; Roma 1566; Firenze 1567) non risulterebbe aver sostato a Urbino o a Pesaro, sede allora della residenza ducale²⁶². Ora invece si è in grado di asseverare un soggiorno urbinata attraverso una dichiarazione dello stesso religioso contenuta in una lettera scritta nell'autunno del 1563 al duca Guidubaldo II: *All' Ill.mo et Eccell.mo Signor/ mio et padrone osserv.mo/ Sig.or Duca d'Urbino/ Pesaro*. Il Volterrano oltre ad informarlo di aver partecipato agli atti finali del concilio di Trento («io andai a Trento et predicai al cospetto di tutti quelli Signori et padri del Concilio»²⁶³) ricorda al duca «quanto io fui grato nell'ultimo sermone in Urbino ch'io ho tenuto in Agosto passato nel cospetto di V. Ecc.a e di tutto quel sacro e Dottissimo Senato»: grande infatti dovette essere la considerazione dei duchi per il frate agostiniano se tutta la corte al completo unitamente alle gerarchie diocesane erano venute ad ascoltarlo²⁶⁴. Questa e altre quattro lettere conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze, che sono del 12 agosto 1563, 17 ottobre 1564, 3 ottobre 1566, 3 agosto 1570 e del 10 marzo 1571, tutte scritte da Bologna, avvalorano per tale periodo la dimora di Andrea Ghetti presso il convento degli Agostiniani di Bologna (San Giacomo Maggiore). E comunque frate Andrea risulta essersi stabilito nel convento agostiniano di Bologna quantomeno dal 1568 al 1572. Si aggiornano così anche le biografie ufficiali, come quella degli storici dell'Ordine agostiniano Mario Battistini e David Gutierrez²⁶⁵, che

261 *Lettera di Andrea Ghetti al Cardinal Alessandrino*, ovvero Michele Ghislieri, poi papa Pio V, senza data ma 1562, v. Biblioteca Estense di Modena, *Fondo Campori*, in Battistini, *Padre Andrea Ghetti* cit., p. 6, app. n. 10). Questa lettera-supplica termina con *Ego Idem fr. Andreas Volaterranus manu propria scripsi ut supra*.

262 Paris, *Dissenso religioso* cit., pp. 96-97 e n. 302.

263 ASFi, *Ducato d'Urbino*, CI I, F. 171/42, c. unica.

264 *Ibidem*.

265 Vedi n. 44.

non contemplavano la predicazione urbinata del 1563, ma soprattutto grazie al lavoro dei ricercatori urbinati si indirizzano meglio e si rende giustizia alle ricerche d'archivio che nel 1999 erano risultate vane ²⁶⁶. La familiarità con Vittoria e Guidubaldo II è dimostrata ad esempio quando il volterrano si propose come intermediario dei confratelli urbinati per ovviare alla loro povertà, cercando di ottenere dal duca la concessione in dono di «una Casa posta nella piazza grande di Urbino» ²⁶⁷. Oppure quando segnalava al duca la sua mancata assegnazione, a favore di un confratello, alla chiesa di Sant'Agostino di Pesaro per la predicazione nella Quaresima del 1566 ²⁶⁸ o nella “nobilissima” lettera del 10 marzo 1571, ove con argomentazioni densamente religiose sulla volontà di Dio offre sostegno al duca per la morte della figlia Virginia ²⁶⁹.

Il Servizio che, data la quantità ridotta dei pezzi, avrebbe potuto essere contenuto in una cassa, dovette essere stato realizzato poco oltre il 1560 quale grande segno di stima e riconoscenza di Vittoria Farnese della Rovere nei confronti del Ghetti, da indurre il marito ad assumerne la committenza – è suo infatti lo stemma raffigurato ²⁷⁰ – in binomio con l'indicazione del destinatario. Peraltro che stemma avrebbe potuto aver un semplice frate? Richiede una breve attenzione il fatto che il Servizio Volterrano – che io ho già ipotizzato debba essere stato realizzato in quantità di pezzi minore rispetto alle più sontuose *Credenze* di destinazione regale, nobiliare o ecclesiastico-cardinalizia – sia riuscito, forse proprio per la sua vicissitudine conventuale, a resistere in maniera più consistente rispetto ad altri che invece sopravvivono ai nostri giorni in poche e scarse unità; non solo ma il Servizio Volterrano, unico, mostra lo stemma di Guidubaldo II della Rovere in tutti i pezzi superstiti conosciuti o in quelli indicati per testimonianza, mentre non sempre negli altri servizi giunti fino a noi in consistenze più esigue e rarefatte gli stemmi nobiliari dei committenti o degli omaggiati figurano con la stessa continuità. Passeri aveva una sua opinione: «ed io congetturo che

266 Cfr. ancora Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino* cit., p. 127, n. 12.

267 ASFi, *Ducato d'Urbino*, Carteggio del duca Guidubaldo II, Cl. I, F., 171/43, c. unica.

268 Ivi, Cl. I, F., 171 /111, c. unica.

269 Ivi, Cl. I, F., 171 /115, cc. 1r-2v. Non passerà inosservato che quell'aggettivo *grato* che il frate ha scritto possa significare anche “gratificato”; a valere, cioè, sia come gratificazione per aver avuto cotanto pubblico alla predicazione effettuata ma anche gratificato da un munifico dono da parte del duca urbinata!

270 Passeri, *Istoria* cit., p. 71. Lo stemma guidubaldesco è una cortesia ducale per legare le *istorie* a uno stesso destinatario, posto che il frate non avrebbe potuto avere un proprio stemma.

quando dipingevano un servizio di piatti, lo scrivevano soltanto in uno, e per così dire nel capo mazzo, immaginando che non dovessero essere scompagnati ed un pezzo parlasse per tutti». Non credo si vada lontano dal vero ipotizzando che il *munus* sia stato completato e consegnato appunto nel triennio 1560-1562 per ringraziare il religioso dell'assistenza nella fondazione del convento pesarese voluto da Vittoria mentre le occasioni epistolari e quella della predicazione urbinata del 1563 dovettero essere fatti che consolidavano una stima reciproca dopo il primo approccio. La studiosa americana Alice Luella Sunderland aveva ipotizzato una realizzazione di questi pezzi temporalmente centellinata, talché pervenissero al frate in più e diverse occasioni; ipotesi che potrebbe essere stata una soluzione frutto di scambi di opinione con il marito Harold Wethey, storico dell'arte, e proprio con riferimento ai quattro anni (1560-1563) di intensi rapporti tra i duchi urbinati e il frate volterrano ²⁷¹.

Il frate, data la sua religiosità, non avrebbe avuto occasioni di momenti di mondanità per poter mostrare la Credenza, mentre il dono atteneva e si adattava assai bene alla personalità di Guidubaldo II, che aveva posto nel gesto magnificente e munifico degli omaggi e donativi in maiolica uno degli elementi fondanti della politica ma anche delle relazioni sociali del suo ducato. Su tale poetica artistica infatti egli aveva plasmato le corti nobiliari italiane ed europee radicatesi intorno a queste realizzazioni per via della concreta stabilità dinastica recuperata da suo padre fin dal 1521, che egli attraverso i suoi maiolicari faceva approfondire con intelligenza e sensibilità artistica nello spirito di corti aristocratiche e ricettive, le quali si riconoscevano nelle sfavillanti creazioni in maiolica tecnicamente perfette e dal messaggio artistico-letterario preciso, che poneva ancor più i nobili in grado di apprezzare e conoscere queste "traduzioni" così raffinate. Ideologia artistica che non poteva appartenere a un religioso agostiniano, che per sua intima convinzione si esaltava maggiormente soltanto intorno ai dogmi della Fede. Posta ragionevolmente la convinzione che la Credenza sia stata portata dal Ghetti in convento a Bologna, alla sua morte essa comincerà a subire lentamente, non essendo più presidiata dal proprietario, la consunzione di continuare ad essere custodita in convento, avviando il processo della dispersione e vendita da parte dei religiosi suoi confratelli che forse mal riuscivano a comprenderne il significato della presenza in un convento, non ricomprendendola nelle abituali forme ceramiche, decisamente

271 Alice Sunderland Wethey, *A historiated maiolica serving platter*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", 58, 1980, pp. 37-42.

più modeste, che utilizzavano nella gestione delle sacre funzioni e claustrali (boccali, tazze, scodelle...) ²⁷². I due pezzi che Giambattista Passeri durante il suo soggiorno felsineo annota, dovettero essere già disponibili “sul mercato” a Bologna quantomeno dal 1760, quando egli vi arriverà per la nomina ad uditore della legazione felsinea e poi per un biennio come segretario del cardinal legato Antonio Branciforte Colonna, che aveva avuto modo di conoscerlo già a Pesaro in qualità di uditore di camera della legazione urbinata ²⁷³. Nel 1874 comunque le due maioliche risultavano nella collezione londinese di Alexander Barker, un intenditore e collezionista di maioliche deceduto l'anno prima. Questi le dovette acquistare nel 1873, posto che in due edizioni del manuale delle marche e dei monogrammi di William Chaffers ²⁷⁴: in una, la quarta, del 1872 non compaiono e nell'altra, la quinta, del 1874 invece sono presenti. Il secondo piatto (*l'incendio*) passò al barone Gustave Rothschild, la cui vedova del nipote, baronessa Johanna Lambert, nel 1941 lo vendette a New York a un'asta di Parke e Bernet (poi Sotheby's) per arrivare in seguito al Detroit Institut una ventina d'anni dopo ²⁷⁵, mentre il primo (*il sacrificio*) dalla Barker passerà in proprietà dei visconti Cook di Richmond nel Surrey (Francis, Windham e Humphrey) fino alla vendita del 7 luglio 1925, per passare infine all'Antiquario Andrade ²⁷⁶, dopodiché se ne sono perse le tracce.

272 A nota 147 ho ipotizzato, come ulteriore possibilità, che la dispersione possa essere avvenuta dal convento agostiniano di Volterra dove il Ghetti finirà i suoi giorni e quindi nella supposizione che questa “credenzina” sia stata portata dal frate con sé nel trasferimento. Le consistenti presenze bolognesi sul mercato antiquariale e collezionistico settecentesco di questi piatti comunque fanno propendere che siano stati i confratelli bolognesi a disperdere il Servizio.

273 Il cardinal Antonio Branciforte Colonna sarà legato pontificio a Bologna dal 1769 al 1777 e lo era stato della legazione di Urbino dal 1759 al 1766. Passeri rimarrà a Bologna dal 1760 al 1771: Passeri, *Istoria* cit., pp. 59-60; v. anche Carlo F. Bonini, *Giovanni Battista Passeri (1694-1780)*, in “Faenza”, XXXIII, II, 1947. p. 39. La dispersione bolognese del Servizio Volterrano è testimoniata, oltre che dai due piatti segnalati dal Passeri, da altri due già presenti nella collezione Delsette, *Il sacrificio di Giacobbe* (non rintracciato) e *L'incendio di Troia* del Detroit Institute of Arts, ove pervenne nel 1961: v. Frati, *Di un'insigne raccolta* cit., p. 51, cat. nn. 259 e 260, e Wilson, Simons, Darr, *Italian Renaissance and Later Ceramics* cit., pp. 52-55/scheda n. 18 e inoltre qui nel testo la nota 212.

274 Chaffers, *Marks and Monograms* cit., p. 68 e ID. 1874, p. 63.

275 Wilson, Simons, Darr, *Italian Renaissance and Later Ceramics* cit., p. 54.

276 Humphrey W. Cook, *Catalogue of an important collection of Objects of Art of the Middle Ages and Renaissance, the Property Humphrey W. Cook, part of a collection from sir Francis Cook*, Christie's (Manson&Woods), Londra 7 luglio 1925, lotto n. 45; e anche Wilson, *La maiolica a Casteldurante e ad Urbino* cit., p. 151.

La realizzazione ad istoriato su tutta la superficie dei piatti offre una prima considerazione che, se il Servizio Volterrano è stato realizzato nella bottega urbinata dei Fontana, essa sia stata una delle ultime creazioni legate alla poetica del padre Guido o comunque da un Orazio assai prossimo al passaggio innovativo dalla scena totale della superficie decorata alla scelta dell'uso della grottesca su fondo bianco, con la scena narrata ridotta o parcellizzata, e quindi sul cadere del 1561-1562. Le frequentazioni strette, personali ed epistolari tra il frate e i duchi vanno dal 1560 al 1563, anche se la corrispondenza si protrasse fino al 1571, per cui non credo sia da escludere, visto l'impegno "sabaudo" di Orazio nel periodo tra il 1561 al 1564, che il servizio possa essere stato appannaggio del vecchio Guido, il quale al tempo era intorno ai settant'anni, e di alcuni suoi aiutanti di bottega pittori di maioliche. Trova infatti fondamento il fatto che proprio a quel tempo il duca Guidubaldo II aveva commissionato ai Fontana – o comunque a importanti botteghe maioliche ducali – su disegni di Taddeo, e forse anche del fratello Federico, il *Servizio spagnolo* per Filippo II di Spagna, da cui gli studi ceramici sul periodo sogliono ravvisare il mutamento compositivo di Orazio Fontana che doveva aver maturato il suo modo esecutivo anche per via del soggiorno sabaudo ²⁷⁷. Vi si ravvisa un impasto cromatico sobrio e armonioso al contempo, steso da una mano matura e piena di esperienza, tramato da insistenti notazioni turchine intrise di pathos trasognato e per certi versi melanconico ma che comunque, verosimilmente per lo scarto generazionale e per la sua presenza urbinata saltuaria, porteranno Orazio a mutare direzione.

Volendo oramai chiudere porto velocemente a paragone il piatto con *Abramo omaggiato dal re di Sodoma* del museo della Tour du Moulin di Marcigny, già collezione Damiron, che riprende l'incisione di Salomon del 1553 riportata nell'edizione Maraffi del 1554 ²⁷⁸, realizzata in un bel piatto contornato sulla tesa da grottesche intervallate a croce da quattro cammei-riserve da collocarsi ad evidenza intorno al 1563-65

277 Il cosiddetto *Servizio spagnolo* è segnalato come donativo al re Filippo II di Spagna pressoché in contemporanea alla sua realizzazione da Giorgio Vasari nel 1568 (Id., *Le vite* cit., VII, 1876, p. 91). Una esaustiva bibliografia sull'argomento in Giardini, *Maioliche ducali* cit., pp. 38-39 n. 47 e p. 45 n. 65.

278 Paradin, *Quadrins* cit., s. p. ma *Gen XIV* e Maraffi, *Figure* cit., s. p. ma *Gen XIII/2*.

nella bottega dei Fontana, a mio avviso più Orazio che Guido ²⁷⁹. La Credenza volterrana infatti si innestava nel solco poetico-ispirativo dei Servizi in maiolica precedentemente realizzati da artisti come Nicola da Urbino o Francesco Xanto Avelli, i due maggiori protagonisti dell'istoriato urbinato della prima metà del XVI secolo, i quali tra il loro girovagare nelle diverse botteghe urbinati incroceranno, soprattutto il primo, produzioni collaborative anche con quella di Guido Durantino. L'essere stata la corte ducale urbinata – maggiormente a partire dalla stabilità acquisita a seguito della *reconquista* del ducato da parte di Francesco Maria I nel 1521 – culla feconda per singoli artisti così come per le botteghe maiolicare, consentirà la realizzazione di importanti, complesse e articolate “Credenze”, magari anche un po’ *sui generis* come questa destinata a frate Andrea Ghetti da Volterra, che mi ha consentito di intavolare questo lungo e articolato discorso.

279 Il piatto reca la scritta apposta sul verso *E quando il Re di Sodomo ebbe/Visto del grande Abramo la felice/Vittoria*: cfr. Carola Fiocco, Gabriella Gherardi, *Tesori nascosti: la collezione di maiolica italiana del Musée de la Tour du Moulin à Marcigny*, in “Faenza”, LXXXVIII, 1-6, 2002, pp. 73-109: 101-104. Analogo piatto con identica scritta apposta sul verso *E quando il Re di Sodomo ebbe /Visto De lgrande Abram la felice/Vitoria* è conservato ai Musei Civici di Pesaro, già collezione Mazza (v. Maria Mancini Della Chiara, *Maioliche del Museo Civico di Pesaro*, Bologna 1979, n. 229 e Giardini, *Pesaro. Museo delle ceramiche* cit., p. 9, n. XXV).

Ringraziamenti

L'autore ringrazia Francesca Trebbi e Francesca Banini, Pesaro; Claudio Paci, Fano; Mirna Bonazza, Ferrara; Rosie Jordan, Ickworth; Aglaé Achechova, Parigi. Un ringraziamento particolare al presidente e ai consiglieri della Società pesarese di studi storici per aver accolto questo testo nella collana Asterischi.

Referenze fotografiche

Archivio fotografico British Museum, Londra
Relic Images, Londra
Archivio fotografico Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo
Archivio fotografico Detroit Institute of Arts, Detroit
Archivio fotografico Schlossmuseum, Weimar
Archivio fotografico Victoria and Albert Museum, Londra
Studi fotografici C.N.B., Bologna
Archivio fotografico Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi,
Firenze (Roberto Palermo)
John Richardson (National Trust of Ickwort, Ickwort)
Paolo Semprucci, fotografo, Pesaro
Joseph Mizzi, Zebbug (Malta)

Abstract

Recuperando un proprio ragionamento, avviato nel 2014 con *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, intorno ad una serie di Servizi in maiolica realizzati verso la metà del Cinquecento dalle botteghe maiolicare del ducato di Urbino, l'autore in prosecuzione di discorso focalizza in questo lavoro il suo interesse sul cosiddetto Servizio Volterrano, ovvero un donativo in maiolica istoriata del duca Guidubaldo II della Rovere al frate agostiniano Andrea Ghetti da Volterra, argomento stimolante in campo ceramico dal punto di vista storico artistico ed anche storiografico. La disamina infatti scorre a discutere su tredici testimonianze superstiti, basate su episodi di Storia Romana e dell'Antico e Nuovo Testamento, sparse in musei italiani e del mondo commisurandole ad altre realizzazioni ceramiche dell'epoca; e poi ancora sulla individuazione delle ispirazioni grafiche utilizzate per le *istorie* raffigurate (stampe, xilografie, incisioni). A chiudere il discorso vengono fornite infine le motivazioni del *Munus* attraverso l'individuazione di un rapporto stretto tra il frate predicatore, peraltro in odore di "eresia luterana", e la corte ducale dovuto alla fondazione del convento pesarese della Purificazione, rivelato attraverso cinque lettere rinvenute presso l'Archivio di Stato di Firenze.

Starting from a reasoning begun in 2014 with the essay Maioliche ducali e riflessioni ceramiche, about some majolica services made in the mid-sixteenth century by the majolica workshops of the Duchy of Urbino, the author focuses now his interest on the so-called Servizio Volterrano, a donation in majolica decorated by Duke Guidubaldo II della Rovere to the Augustinian friar Andrea Ghetti from Volterra: a stimulating topic in the ceramic field from the artistic and even historiographical point of view. The essay in fact discusses thirteen surviving testimonies, based on episodes of Roman History and the Old and New Testaments, scattered in Italian museums and around the world to compare them with other ceramic realizations of the time; and then again on the identification of the graphic inspirations used for the histories depicted (prints, woodcuts, engravings). The reasons for the gift are finally provided through the identification of a close relationship between the ducal court and the preacher friar, even if suspected of "Lutheran heresy", due to the foundation of the convent of Purification in Pesaro, revealed through five letters found at the State Archives of Florence.

Claudio Giardini (Fratte Rosa PU, 1947) si è specializzato in Storia dell'Arte antica e moderna presso l'Università degli studi di Bologna. Dal 1986 al 2000 è stato direttore dei Musei Civici di Pesaro comprendenti, com'è noto, due importanti sezioni: una pinacoteca e una raccolta di ceramiche. Dal 2000 al 2004 è stato responsabile dell'Ufficio Cultura della Provincia di Pesaro e Urbino, e dal 2004 al 2008 dirigente del Settore Cultura del Comune di Fano. Ha curato mostre e pubblicato lavori scientifici riferiti alla storia dell'arte figurativa e ceramica, tra cui il catalogo delle ceramiche del Museo Civico di Pesaro (Bologna 1996). Nel 2012 con Giuliana Gardelli ha pubblicato la monografia *Gian Carlo Polidori. Un grande ceramista, un grande maestro* (Ancona, 2012). Ha curato con Bonita Cleri una importante trilogia sui destini e sulla storiografia del patrimonio storico artistico-pittorico nella provincia di Pesaro e Urbino: *L'Arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro* (Modena 2003); *L'Arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico artistico degli enti religiosi soppressi in provincia di Pesaro e Urbino* (Ancona 2011), con cui ha vinto *ex aequo* il premio Frontino Montefeltro; *L'Arte venduta. Compravendite e movimenti delle opere d'arte della provincia di Pesaro e Urbino tra XVIII e XIX secolo* (Ancona 2015). Nel 2014 è uscito un suo studio sulla maiolica rinascimentale urbinata, *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche* (Ancona 2014). Nel 2020 ha curato il volume-catalogo *Pitture in quiete. Carlo Magini e la natura morta tra Marche e Romagna nel XVIII secolo* (Ancona 2020) in cui ha pubblicato il saggio *Pittura e ceramica. Poetiche pittoriche e raffigurazioni ceramiche nelle nature morte di Carlo Magini*. È accademico ordinario dell'Accademia Raffaello di Urbino dal 1998.

Indice dei nomi

- Abramo 14, 16, 26, 35, 39, 77
Achechova, Aglaé 31-33
Acidini Luchinat, Cristina 5, 34, 58
Adams Phyllis, Sylvia 6
Agostino Veneziano 20
Aikema, Bernard 47
Albani, famiglia 32, 57
Albarelli, Giuseppe M. 62
Albunea 16, 47-48
Alessandro III Romanov 27, 33
Alessandro Magno 34
Alfieri, Vittorio 41
Alinari, Alessandro 60
Altomani e Ciaroni, galleria 58
Amalech 52
Anchise 59
Andrade, antiquario 76
Andrea da Volterra, v. Ghetti, Andrea
Andrea, suora 68
Andreoli, Ilaria 44
Anna di Bretagna, regina di Francia 64
Antonio da Trento 47-49
Âremič, Stepan 33
Aretino, Pietro 70
Ariosto, Galasso 51, 70
Ariosto, Ludovico 51, 70
Aronne 16, 39-40, 42
Arundel, collezione 40-41
Ascanio 59
Audin, Marius 45
Ausenda, Raffaella 19
Avelli, Francesco Xanto, v.
Avelli Xanto 18-19, 21-22, 56-57, 77
Avila y Zuñiga, Luis de 34
Azzopardi, John 52
Baldantonio di Paolo detto il Solingo Durantino 13, 18, 37, 42, 54-55, 57, 62-64, 77
Ballardini, Gaetano 8, 16, 22
Bandinelli, Baccio 20-21
Barbieri, Andrea 70
Barker, Alexander 23, 76
Barker, collezione 23, 76
Baroni, Alessandra 21, 29, 44, 47
Baroni, Luca 21, 29, 44, 47
Bartoccini, Fiorella 31
Bartsch, Adam 29
Barucca, Gabriele 56
Basoli, Antonio 23
Battistini, Mario 15, 71-73
Baviera, famiglia 37, 53
Baviera, Giovan Francesco 37, 53
Bazilevskij (Basilewsky), collezione 26-27
Bazilevskij, Aleksander Petrovič 27
Beccadelli, Ludovico 70
Beham, Barthel 12, 37, 46-47, 53
Beham, Hans Sebald 12, 37, 46-47, 53
Bellettini, Pierangelo 6
Bembo, Pietro 21, 60, 70
Benua, Aleksandr 33
Bergoldt, Klaus 29
Bernardi, Carla 22
Berra, Claudia 50
Berthier, Louis Alexandre 41
Berwind, Julia A. 28
Betri, Maria Luisa 31
Bettini, Alessandro 53-54
Biancani Tazzi, Giacomo 10
Bianconi, Girolamo 23
Birjukova, Nina 27, 29-30
Biscontini Ugolini, Grazia 22
Bojani, Gian Carlo 10, 14, 21-22, 33, 58, 60
Bonali, Piero 22-23
Bonaparte, Napoleone 41
Bonardi, Giulia 40
Bonieno (Bonicho), antiquario 31, 87
Bonifacio VIII 31
Bonini, Carlo F. 76
Bonsanti, Giorgio 29
Bordi, Giulia 28
Borluyt, Guillaume 45
Bossi, Giuseppe 19
Botkin, collezione 27, 29-32
Botkin, Dimitrij Petrovič 27, 29-32
Botkin, Mikhail detto Mitja 27, 29-32
Botkin, Mikhail Petrovič 27, 29-32
Brambilla, Elena 31
Buckton, David 30, 33
Buffi, Roberto 22
Cabrini, Anna Marina 50
Caetani Lovatelli, Ersilia 31
Calamelli, Virgiliotto 9
Callistene 35
Calogera, Angelo Maria (Domenico Demetrio) 65
Cavino, Giovanni (Jean Cauvin) 38, 45
Campana, collezione 58
Caponetto, Salvatore 71
Caraglio, Gian Giacomo 12, 20-21
Caraglio, Jacopo 12, 20-21
Carlo V, imperatore 17, 19, 28, 34, 36, 49-51, 64, 69-70
Caro, Annibale 25-26,
Caro, Lepido 26
Cartier, Alfred 45
Casartelli, Antonella 13
Castiglione, Baldassar 21
Castronovo, Simonetta 27
Cavallini, Pietro 49
Caygill, Marjorie L. 36
Cecchi, Alessandro 29

Cerboni Baiardi, Giorgio 64
 Cerutti, Annarosa 41
 Cervini, Matteo cardinale (Marcello II) 71-72
 Cesi, duchi 32
 Chaffers, William 24, 40, 76
 Chastel, André 44, 56
 Cherry, John F. 36
 Childe-Pemberton, William S. 41
 Chiottolin, Giorgio 64
 Ciarla, Raffaello 34
 Cicerone 23, 25, 34-35
 Cioci, Francesco 19, 50, 60
 Clay, William 60
 Clemente VII Medici, papa 49-51, 54
 Cleri, Bonita 33, 58, 85
 Clifford, Timothy 34, 58
 Cogeval, Guy 44
 Colapinto, Leonardo 53-54
 Colonna, Branciforte Antonio cardinale 10, 75
 Constanza, suora 68
 Conti, Giovanni 37, 64
 Contini, Ciro 7
 Cook, Francis 76
 Cook, Humphrey W. 76
 Cook, Windham 76
 Cordellier, Dominique 49
 Coriolano 10-14, 16, 23
 Corris Camos, Rosanna 70
 Cortes, Juan 28
 Costantino 47
 Cranach, Lucas detto il Vecchio 48
 Dal Poggetto, Paolo 34, 64
 Damiron, Charles 25, 77
 Damiron, collezione 25, 77
 Dante 25
 Darcel, Alfred 27, 58
 d'Armaillé, Louis 17
 Darr, Alan P. 60, 76
 Davers Hervey, Elizabeth 41
 De Minicis, Raffaele 23
 De Sanctis, Francesco 31
 De Tournes, Jean 10, 16, 38-39, 44-45
 Debruge-Duménil, Collezione 58
 Del Vita, Alessandro 36
 Delange, Henri 6-9, 17, 27, 66
 Della Porta, Giovanmaria 51, 54
 Della Rovere, famiglia 5, 14, 19, 25, 34, 37, 45, 50-51, 53, 55, 64, 67-70, 74, 88
 Della Rovere, Francesco Maria I duca d'Urbino 19
 Della Rovere, Giulio Feltrio 53
 Della Rovere, Guidubaldo II duca d'Urbino 5, 14, 16, 19, 25-26, 36-38, 53, 59, 64-65, 68-69, 73-75, 77
 Della Rovere, Vittoria granduchessa di Toscana 25, 67
 Delsette, collezione 22-23, 76
 Delsette, Geremia 23
 Dente, Marco 20-21, 59-60
 Derendel, Peter 45
 Di Benedetti, Patrizia 31
 Dillenberger, John 38
 Diodoro Siculo 25
 Doni, Anton Francesco 28
 Dorotea, suora 68
 Drey, Rudolf E. A. 54-55
 Drury, Charles 17, 23
 Du Sommerard, Alexandre 61
 Ducati, Pericle 14
 Dürer, Albrecht 21, 38, 43-44, 46-47
 Dyballa, Katrin 21, 47
 Eastmond, Anthony 33
 Egenolff, Christian 53
 Egorov, Boris Federovich 30
 Eleonora Gonzaga, duchessa di Urbino 51, 55
 Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino 70
 Elisha Whittelsey, collezione 28
 Emanuele Filiberto, duca di Savoia 61
 Enea 28-29, 58-60, 70
 Engammare, Max 45
 Enrico II di Valois, re di Francia 63
 Epulone 16, 46
 Erasmo da Rotterdam 70
 Ercole 13, 15, 21
 Escribe, Eugène Jean Louis 6
 Este, Ippolito d' 63, 70
 Este, Isabella d' 63, 70
 Etinhof, Olga 30-31
 Faberzhe, Tatiana 30
 Falaride 17, 24-26
 Fancelli, Pietro 23
 Fara, Giovanni Maria 44
 Farnese, Alessandro cardinale 25, 65, 67-68, 74
 Farnese, Vittoria duchessa d'Urbino 25-26-67-68, 73-74
 Fatorini, famiglia 32
 Fau, Joseph 5-6
 Fazzini, Francesco 62
 Ferguson, Patricia F. 41
 Ferino Pagden, Sylvia 56
 Ferri, Stefano 68
 Figgis, Nicola F. 41
 Filippo II 33-34, 36-37, 58, 69-70, 77
 Fiocco, Carola 64, 77
 Fischer, Kuno 31
 Flora, Francesco 70
 Floriani, Piero 64
 Fontaine, Charles 45
 Fontana, ceramisti 12, 14, 17-18, 25, 35-36, 38, 53, 58, 60-62, 76-77
 Fontana, Guido 14, 22, 33, 55, 57, 62
 Fontana, Orazio 33, 61
 Forrest, William 7
 Fortnum, Charles Drury Edward-17, 22-24, 26, 36, 62, 65-66
 Fragnito, Gigliola 70
 Francesco Durantino 13
 Francesco I di Valois, re di Francia 34, 45, 63-64
 Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova 70
 Franco, Battista 54, 57-58, 64
 François, Michel 9, 63-64
 Franks, Augustus 23-24, 36
 Frati, Luigi 5-7, 16-18, 22-23, 26, 35, 75
 Freppa, Giovanni 6-7, 27
 Gabriele, arcangelo 16, 39
 Gagarin, Grigorij 31
 Garavelli, Enrico 15
 Gardelli, Giuliana 10, 13, 62, 85
 Garetto, Elda 31
 Gasperowicz, Wanda 32
 Genga, Girolamo 10, 51
 Gentilini, Anna Rosa 45

Gere, John Arthur 33, 54, 58
 Gherardi, Gabriella 64, 77
 Ghetti, Andrea da Volterra 5, 14-15, 36, 41, 58, 65-66, 68, 70-75, 78
 Ghione, Paola 31
 Giacobbe 16, 23, 76
 Giacomelli, Luca 27
 Giacomotti, Jeanne 8, 19, 58
 Giardini, Claudio 9-10, 27, 39, 41, 57-58, 64, 77
 Gilio, Giovanni Andrea 68
 Gillet, collezione 25, 50
 Giombi, Samuele 71
 Giosuè 52
 Giovanni Antonio da Brescia 44
 Giovio, Paolo 50
 Giulio Cesare 22, 33-34
 Giulio da Urbino 14, 20-21, 56
 Giulio III Ciochi del Monte, papa 63, 71
 Giulio Romano 20, 47, 58
 Giunta, Bernardo 72
 Giustiniani, Giulia 49
 Glaser, Silvia 14, 39
 Goffredo da Viterbo 48-49
 Goode, Thomas 6
 Gozze, famiglia 22
 Graf, Arturo 48
 Grandesso, Stefano 41-42
 Gresta, Riccardo 5, 14, 21-23, 34, 58, 62-63
 Grimaldi, Floriano 53
 Guicciardini, Francesco 50
 Guido di Merlino 11, 13-14
 Guido Durantino 18, 54-55, 57, 62, 64, 77
 Guizzardi, Giuseppe 23
 Gutierrez, David 15, 73
 Hall, Jon 35
 Harley, Edward 40
 Hausmann, Tjark 44
 Hearst, William Randolph 44
 Hébert, Ernest 31
 Helbig, Nadine Šachovskaja 31
 Helbig, Wolfgang 31
 Hervey, famiglia 40
 Hervey, Frederick Augustus 41-42
 Hervey, John 40-42
 Hervey, Sydenham Henry Augustus 42
 Holcroft, Alison 19
 Hope, collezione 44
 Howard, Thomas 40
 Howarth, David 40
 Ingamells, John 41
 Ivanova, Elena 26-27, 30
 Jacopo da Varagine 48
 Jarcev, Katin 32
 Jeffreys, Elisabeth 30
 Jones, Inigo 41
 Kanzler, Ernest 60
 Kedrenos, Giorgio 48
 Knauer, Martin 46
 Kube, Alfred Nikolayevich 10, 26-27, 35
 Ladispoto, Teresa Sacchi 32
 Lambert, Johanna 76
 Landau, David 46-47
 Lanfranco, ceramisti 18, 22, 36, 53, 55, 62-63
 Lanfranco, Giacomo 22, 26, 55
 Lanfranco, Girolamo 18, 22, 36, 53, 55, 62-63
 Lazzari, Andrea 37
 Lehman, collezione 43-44
 Leutrat, Estrelle 43
 Lo Re, Salvatore 50
 Loeser, Charles 21
 Lot 7, 14, 16, 26, 39
 Luchetti, Marcello 36
 Lucio Lucecio 35
 Luigi Filippo, re dei Francesi 8
 Lutero 38
 Maestro B nel Dado (Bernardo Daddi) 20
 Magalhães, Anderson 70
 Maggioni, Giovanni Paolo 48
 Malala, Giovanni 48
 Mâle, Émile 49
 Mallet, John V. G. 6, 19, 21, 23, 57, 64
 Mancini Della Chiara, Maria 77
 Mantegna, Andrea 47
 Maraffi, Damiano 10, 16, 38-40, 42, 45, 52, 77
 Marchesi, Saverio 52
 Marchesi, Valentina 60
 Margherita d'Angoulême, regina di Navarra 45
 Marini, Marino 34, 60, 63
 Mario, Paolo 15, 33-34, 73
 Maritano, Cristina 5, 27
 Marryat, Joseph 17, 23, 36, 66
 Martin, Andrew 46-47, 50
 Martínez Millán, José 37
 Mastro Giorgio, ceramista 7, 43-44, 57
 Mattei, Andrea, cardinale 32
 Mattei, collezione 32
 Mazza, Domenico 7, 77
 Mazzola, Francesco 48-49
 Mazzola, Francesco v. Parmigianino 48-49
 Medici, Cosimo I de' granduca di Toscana 29, 31, 51, 55
 Medici, Ferdinando II de', granduca di Toscana 67
 Michele, arcangelo 16, 39, 72
 Michelini Tocci, Luigi 64
 Michon, Cédric 63
 Milanese, Gaetano 47
 Miretti, Monica 67
 Molinier, Émile 22
 Mommsen, Theodor 31
 Montanari, Giuseppe Ignazio 17, 66
 Montinaro, Gianluca 37
 Montmorency, Anne de 64
 Moranti, Maria 64
 Morel, Philippe 44
 Morello, Giovanni 31
 Morineau, Michel 43
 Möseneder, Karl 46
 Mulcahy, Rosemary 29
 Muratori, Antonio Ludovico 49
 Muzio Scevola 6, 16-18, 21, 23
 Nagler, Georg Kaspar 46
 Napoleone III 8
 Nawrocki, François 63
 Negroni, Franco 57
 Neppi Modona, Ada 50
 Nicola da Urbino 56, 60, 64, 77
 Nicolò da Fano 9, 23, 56
 Nobili, eredi 17, 19, 32, 66, 68, 75
 Norman, Alexander V. B. 41
 Normann, Geraldine 30
 Orazio Coclite 18, 21-22
 Ottaviano Augusto 16, 47-49
 Ovidio 25
 Paciotti, Francesco 61

- Pagella, Enrica 26-27
 Panofsky, Erwin 44
 Paoli, Feliciano 51
 Paolinelli, Claudio 5, 10, 58
 Paolo IV Carafa, papa 64, 72
 Paradin, Claude 10, 38-39, 45, 77
 Paradin, Guillaume 10, 38-39, 45, 77
 Paris, Alessandro 71,72
 Parke e Bernet, casa d'aste 76
 Parlato, Enrico 28, 34
 Parmigianino, Francesco
 Mazzola detto il 12, 47-49
 Pasolini dall'Onda, Ferdinando 5-7, 17
 Passeri, Giovan Battista 7, 9-12, 15, 17, 22-23, 26, 66, 74-76
 Pedullà, Gabriele 51
 Pencz, Georg 21, 37, 45-47, 53
 Penni, Luca 49
 Perilao (Perillo)-24-26
 Pertz, Georg Heinrich 49
 Peruzzi, Baldassarre 20
 Peruzzi, Marcella 64
 Petrarca 17-18, 20-21
 Petrucci, Francesca 10, 27
 Petruzzelli Scherer, Jacqueline 19
 Pex, Tommaso 68
 Piccini, Alberto 10
 Piccolomini, Enea Silvio (Pio II) 70
 Piccolpasso, Cipriano 56, 64
 Pindaro 25
 Pinturicchio, Bernardino Betti detto il 10
 Pio IV Medici di Marignano, papa 15, 68
 Piot, Eugène 6
 Piper, Ferdinand 48
 Pittore del servizio di Annibale 54-55, 57-58, 62
 Pizia 48
 Plinio il Vecchio 25
 Polidori, Gian Carlo 22, 85
 Poole, Julia 40
 Popov, Piotr Nikolaevich 30
 Porsenna 17-18
 Postnikov, Sergej 31
 Prandi, Luisa 35
 Procaccioli, Paolo 70
 Pucci, Antonio 19-20, 51
 Pungileoni, Luigi 34, 61-62
 Rackham, Bernard 10, 17, 36, 62
 Raffaele, arcangelo 16, 23, 39
 Raffaello 20-21, 34, 37, 49, 56, 58-61
 Raimondi, Marcantonio 20, 44, 47
 Rappe, Tamara 26-27
 Rasmussen, Jörg 42-44
 Ravanelli Guidotti, Carmen 6, 10, 14, 25-26, 36, 39, 44-45, 56
 Reissinger, Elisabeth 14, 39, 46
 Ricardo Campion, Rebecca Margaret 42
 Riccetti, Lucio 61
 Ridel, Nicolas Napoléon Bonaventure 6-7
 Rivelli, Rosemary 60
 Rizzi, Daniela 31
 Robinson, John Charles 17, 61
 Rondina, Marziano 40
 Rondot, Natalis 39, 43
 Rosen, Jean 45
 Rossi, Adamo 62
 Rossoni, Elena 10
 Rosso Fiorentino 20-21
 Roth, Cecil 50
 Rothschild, Gustave 76
 Rothschild, barone 17, 23, 66
 Rothschild, Salomon de 19, 23
 Roussel, François Charles 6-9
 Royer, Raymonde 6-9, 36
 Ruggeri, Beatrice 37
 Sachsen-Weimar-Eisenbach, Carl Alexander von 39
 Salomon, Bernard 10, 19, 37-39, 43-45, 47, 52, 77
 Salvétat, Alphonse 17
 Sannipoli, Ettore A. 14, 63
 Santarelli, Daniele 70
 Sara 16, 39
 Sassonia, Collezioni reali di 39
 Sassu, Giovanni 50-51
 Savorgnan, Urbano 10
 Scailliérez, Cécile 49
 Scavizzi, Giuseppe 68
 Scheidt, Caspar 45
 Schiassi, Filippo 14
 Schlözer, Kurz von 31
 Scipione Emiliano 25
 Seidel Menchi, Tiziana 70
 Seripando, Girolamo cardinale 72
 Sevastjanov, Pëtr Ivanovič 31
 Sforza di Marcantonio da Casteldurante 18
 Sharratt, Peter 39, 43, 47
 Sibilla Tiburtina 16, 47-48
 Signorelli, Luca 10, 31
 Signorotto, Gianvittorio 37
 Simoncelli, Daniele 68
 Simons, Patricia 60, 76
 Sisto IV della Rovere, papa 37
 Solingo Durantino, v. Baldantonio di Paolo 63
 Solon, Marc Louis 17
 Sorokina, Natalja 30, 32
 Sotheby's, casa d'aste 76
 Soullié, Louis 8-9
 Soulages, collezione 17, 61
 Soulages, Jules 17, 61
 Spallanzani, Marco 43, 51, 55
 Spike, John T. 29, 51
 Spinazzè, Sabrina 32
 Spitzer, collezione 22
 Strieder, Peter 44
 Suchovo-Kobylyna, Sof'ja 31
 Šumkov, Andrej Aleksandrovich 32
 Sunderland, Alice Luella 74-75
 Talalay, Michail G. 32
 Talia 20
 Tasso, Bernardo 70
 Theodosia, suora 68
 Thomas, Henry 6, 40, 43
 Thornton, Dora 10, 13, 17, 21, 23, 34, 44, 54
 Tito Livio 10, 13, 54
 Tobia 16, 46
 Torlonia, famiglia 32
 Torri, Stefano 7, 12
 Tournes, Jean de 10, 16, 38-39, 44-45
 Tournon, François-Juste de 63-64
 Triolo, Julia 19, 57
 Ugo da Carpi 47-48
 Ugolini, Giorgio 22
 Vaisse, Pierre 38

Valente, Antonietta 22, 50
Vanzolini, Giuliano 7, 33-34,
61, 66
Varano, Giulia da 68
Varchi, Benedetto 71
Varick Lauder, Anna 58
Vasari, Giorgio 47-49, 77
Venetucci, Beatrice Palma 32
Verlet, Pierre 10
Vermeyen, Jan Cornelisz detto
Barbalunga 28
Veturia 10, 14
Vial, Eugène 45
Vico, Enea 28-29
Vidal, Silvina Paula 20, 56
Virgilio 60
Vodret, Rossella 32
Vogel, Joseph Anton 53
Volumnia 10-11, 14
Vossilla, Francesco 34
Wethey, Harold 74-75
Wicquefort, Abraham de 65
Wilson, Timothy 5-6, 9-14,
16-18, 21, 23, 26-29, 34,
36-37, 39-40, 44, 51-52, 54-55,
57-58, 60, 63, 66-67, 73, 76
Wirth, Jean 38
Witcombe, Christofer.
L. C. E. 44
Wollaston Franks,
Augustus 23, 36
Zava Boccazzi, Franca 47
Zschelletzschky, Herbert 53
Zuccari, Federico 5, 33-34,
58-59
Zuccari, Taddeo 25-26, 33, 58
Zwingli 38

Finito di stampare
nel mese di Giugno 2021
per conto della casa editrice
il lavoro editoriale



Fig. 1 - Guido Fontana e bottega, piatto in maiolica istoriata con scena di Storia romana a soggetto la *Giustizia di Traiano* [Servizio Volterrano], 1560 ca. (Genova, Collezione F. E.; già Faenza, collezione Pasolini dall'Onda).

Fig. 2 - Verso del piatto precedente.



Fig. 3 - Guido Fontana e bottega, piatti in maiolica istoriata con scene dell'Antico Testamento e di Storia romana a soggetto *Mosè fa lavare i vestiti al popolo ebraico*; *Aronne indossa le vesti liturgiche*; *Furio Camillo interrompe la pesa delle mille libbre d'oro durante l'assedio di Veio*, 1560 ca. (Ickworth, National Trust of Ickworth); piatto in maiolica istoriata con scena dall'Iliade a soggetto *l'Incendio di Troia*, 1560 ca. (Detroit, Institute of Arts); piatto in maiolica istoriata con scena di Storia romana a soggetto *Muzio Scevola davanti a Porsenna*, 1560 ca. (Londra, Victoria and Albert Museum); piatto in maiolica istoriata con scena dall'Antico Testamento a soggetto *la Separazione di Abramo e Lot* [Servizio Volterrano], 1560 ca. (Bologna, Museo Civico Medioevale).



Fig. 4 - Guido Fontana e bottega, piatti in maiolica istoriata con scene dell'Antico Testamento a soggetto *La cena a casa di Tobia; la morte del ricco Epulone; Dio promette ad Abramo che avrà un figlio dalla sterile Sara; Abramo e tre angeli (Michele, Raffaele e Gabriele?); la raccolta della manna; l'imperatore Augusto e la Sibilla Tiburtina Albunea* [Servizio Volterrano], 1560 ca. (Weimar, Schlossmuseum).

GENES. VII.



*La Divina clemenza aspetta, e nu'ca
Il peccator: ma s'e' passon' il segno:
La ved' in ira, e furor conuertita,
E non è più rimedio a' l giusto sdegno:
Come qui senti in van gridars' aita,
Da' l popol empio, d'ogni vizio pregno.
Quaranta di, e notti, piove, e tutti
Gl' Animai fuor dell' Arca son destrutti.*

Fig. 5 - Bernard Salomon, incisione, e Damiano Maraffi, versi, *Il diluvio universale* da *Figure del Vecchio Testamento*, con versi toscani, *Gen VII*, Lione 1554.



Fig. 6 - Bernard Salomon, incisione stampata, e Damiano Maraffi, versi, *Il sacrificio di Giacobbe* da *Figure del Vecchio Testamento, con versi toscani, Gen XLVI*, Lione 1554.

Fig. 7 - Orazio Fontana e bottega, crespina in maiolica istoriata con scena di Storia Romana a soggetto *Il toro di Falaride* [Servizio Spagnolo?], 1560 ca. (Londra, British Museum, inv. n. AF 3302; già Londra, Collezione Franks).

Fig. 8 - Francesco Xanto Avelli, piatto in maiolica istoriata con scena della *Decadenza di Roma* [Servizio Pucci], 1532 (Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 7588; già Collezione Salomon de Rothschild).



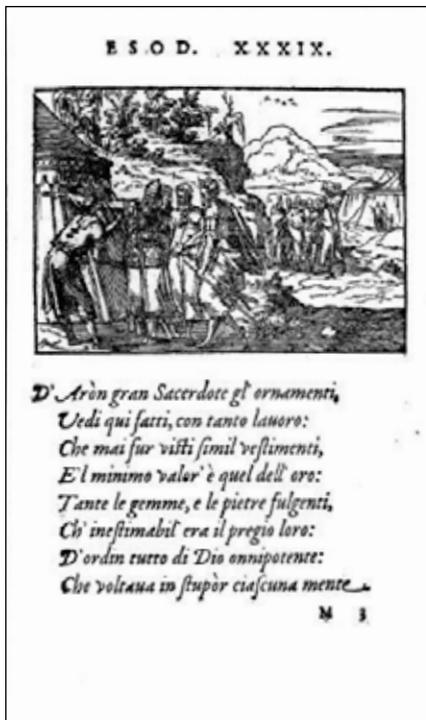
Fig. 9 - Orazio Fontana e bottega, rinfrascatoio trilobato in maiolica istoriata con scena di narrazione storica a soggetto *Carlo V attraversa l'Elba alla battaglia di Muhlberg* [Servizio Spagnolo?], 1560 ca. (San Pietroburgo, Hermitage).

Fig. 10 - Guido Fontana e bottega, fiasco in maiolica istoriata con stemma guidubaldesco e Toson d'oro con scena dall'Antico Testamento a soggetto *Caino uccide Abele* [Servizio Spagnolo?], 1560 ca. (San Pietroburgo, Hermitage); nella controparte, non visibile, *Il sacrificio di Isacco*.



Fig. 11-12 - Guido Fontana e bottega, piatto in maiolica istoriata con scena dell'Antico Testamento a soggetto la *Separazione di Abramo e Lot* [Servizio Volterrano], 1560 ca. (Bologna, Museo Civico Medioevale); Bernard Salomon, *Quadrins historiques de la Bible, Genese XIII/2*, incisione, Lione 1553.

Fig. 13 - Guido Fontana e bottega, piatto in maiolica istoriata con scena dell'Antico Testamento a soggetto *Aronne indossa le vesti liturgiche in luogo di Dio promette ad Abramo che avrà un figlio da Sara*. [Servizio Volterrano], 1560 ca. (Weimar, Schlossmuseum).



Figg. 14-15 - Guido Fontana e bottega, piatto in maiolica istoriata con scena dell' Antico Testamento a soggetto *Abramo e i tre angeli* [Servizio Volterrano], 1560 ca (Weimar, Schlossmuseum); Bernard Salomon e Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible, Genese XVIII*, incisione stampata e versi, Lione 1553.

Fig. 16 - Bernard Salomon, incisione stampata, e Damiano Maraffi, versi, *Aronne indossa le vesti liturgiche da Figure del Vecchio Testamento, con versi toscani, Esod. XXXIX*, Lione 1554.



Figg. 17-18 - Guido Fontana e bottega, piatto in maiolica istoriata con scena dell'Antico Testamento a soggetto *La cena in casa di Tobia* [Servizio Volterrano], 1560 ca (Weimar, Schlossmuseum); Georg Pencz, *Tobias erhebt sich von der Tafel*, incisione, 1543.



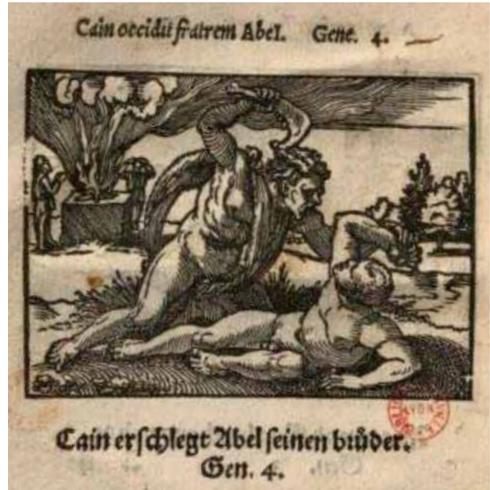
Figg. 19-20 - Guido Fontana e bottega, piatto in maiolica istoriata con scena del vangelo di Luca a soggetto *La morte del ricco Epulone* [Servizio Volterrano], 1560 ca (Weimar, Scholssmuseum); Georg Pencz, *Die Parabel vom unbarmherzigen Reichen*, incisione, 1543 ca.



Figg. 21-22 - Guido Fontana e bottega, piatto in maiolica istoriata con scena a soggetto l'*Imperatore Augusto e la Sibilla Tiburtina Albunea* [Servizio Volterrano], 1560 ca (Weimar, Schlossmuseum); Antonio da Trento, *Augusto e la Sibilla Tiburtina*, incisione, 1530 ca.



Figg. 23-24 - Guido Fontana e bottega, piatto in maiolica istoriata con scena dall'Antico Testamento a soggetto lo *Scontro tra amaleciti ed ebrei a Refidim* [Servizio Baviera], 1555-1560; recto e verso (Malta; Medina, Museo della Cattedrale, già collezione conte Saverio Marchesi di Malta).



Figg. 25-26 - Orazio Fontana e bottega, vaso biancato in maiolica istoriata con scena dall'Antico Testamento a soggetto *Caino uccide Abele*, 1564 ca (Loreto, Spezieria della Santa Casa); Sebald Beham, *Biblicae historiae, artificiosissime depictae, Gen. 4*, incisione, Francoforte, 1537.

Figg. 27-28 - Orazio Fontana e bottega, vaso biancato in maiolica istoriata con scena dall'Antico Testamento a soggetto *Betsabea al bagno*, 1564 ca (Loreto, Spezieria della Santa Casa); Sebald Beham, *Biblicae historiae, artificiosissime depictae, Reg. XI*, incisione, Francoforte, 1537.

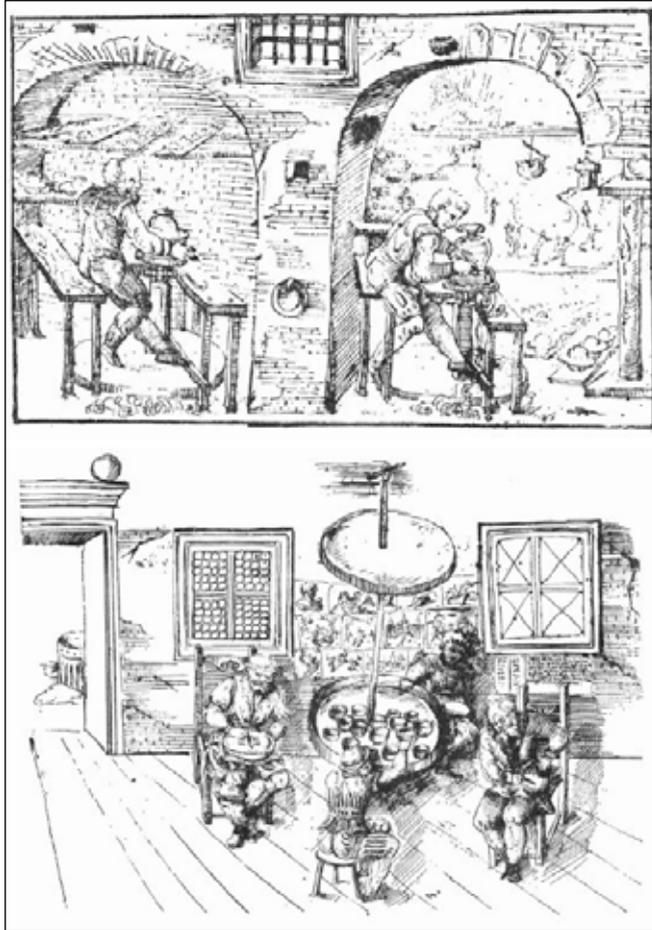


Fig. 29 - Bottega durantina della metà del XVI secolo, modellatori al tornio e maiolicari-pittori (da Cipriano Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, cur. Giovanni Conti, Firenze 1976, pp. 93 e 185).



Figg. 30-31 - Orazio Fontana e bottega, piatto in maiolica istoriata con scena di Storia Romana a soggetto l'Incendio di Troia [Servizio Volterrano], recto, 1560 ca. (Detroit, Institute of Arts); Marco Dente (da Raffaello), *Incendio di Borgo*, incisione, 1514.

L'esito di una complessa ricerca su una serie di Servizi in maiolica realizzati verso la metà del Cinquecento dalle botteghe maiolicare del ducato di Urbino, con particolare attenzione per il prezioso 'Servizio Volterrano', in maiolica istoriata, inviato come donativo del duca Guidubaldo II della Rovere al frate agostiniano Andrea Ghetti da Volterra, di cui restano tredici testimonianze sparse in musei italiani e del mondo.

Claudio Giardini si è specializzato in Storia dell'Arte antica e moderna presso l'Università degli studi di Bologna. Dal 1986 al 2000 è stato direttore dei Musei Civici di Pesaro; dal 2000 al 2004 è stato responsabile dell'Ufficio Cultura della Provincia di Pesaro e Urbino, e dal 2004 al 2008 dirigente del Settore Cultura del Comune di Fano. Ha curato mostre e pubblicato lavori scientifici sulla storia dell'arte figurativa e ceramica.



Guido Fontana e bottega, maiolica, *Giustizia di Traiano* (Genova, Collezione F.E.), recto e verso.

