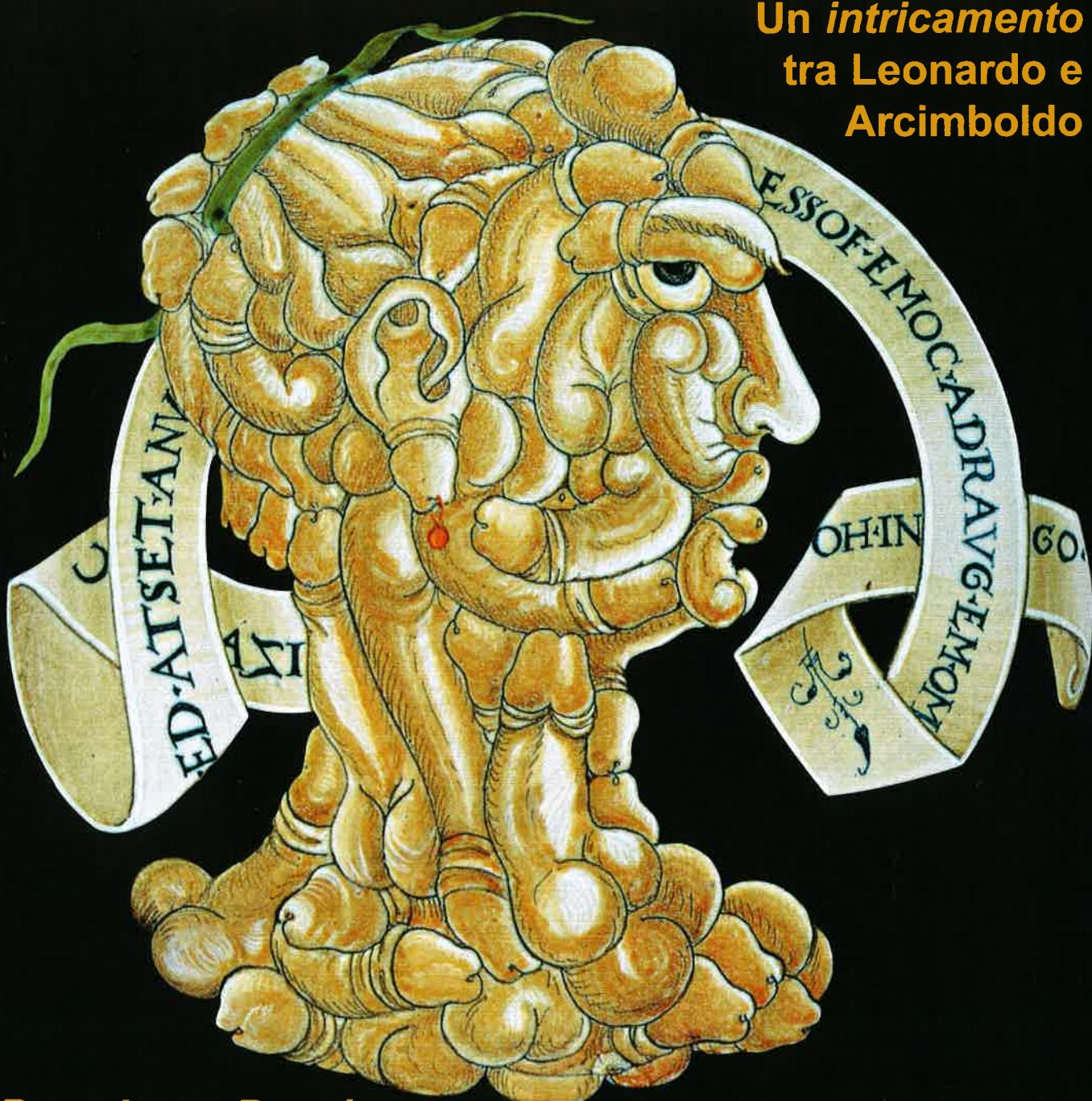


Ceramica Antica

Mensile sull'arte
della maiolica,
della porcellana
e del vetro

Un *intricamento*
tra Leonardo e
Arcimboldo



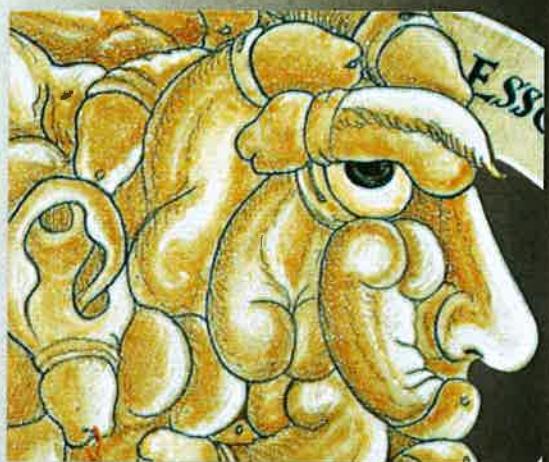
Da palazzo Ducale
di Urbino
per un progetto
sforzesco pesarese

Belriguardo

ISSN 1121-6956



*Coppa su basso piede
in maiolica policroma.
Gubbio, attribuita
a Francesco "Urbini", 1536.
Oxford, Ashmolean Museum.
Part.*



Sommario

del numero 2 (156) - Anno XV - Febbraio 2005

- 10** *Iconografie sessuali nella ceramica rinascimentale
Un "intricamento" tra Leonardo ed Arcimboldo*
di Timothy Wilson

...ASpettando PitturAntica

- 56** *Influssi oltremontani e riflessi lagunari nella cultura e nell'arte
a nord di Venezia tra Gotico e Rinascimento*
Legno dipinto
di M. Cristina Villa

MOSTRE

- 6** *URBINO: Maioliche rinascimentali da Palazzo Ducale
Per un progetto sforzesco pesarese*
di Gian Carlo Bojani

MOSTRE-MERCATO

- 45** *MODENA: Ceramica e vetri di pregio a Modenantiquaria 2005*

SCHIDE

- 50** *Una terracotta nelle collezioni della Fondazione Primoli
Si torna a parlare di Giovanni Volpato*
di Giuliana Santuccio





Iconografie sessuali nella ceramica rinascimentale

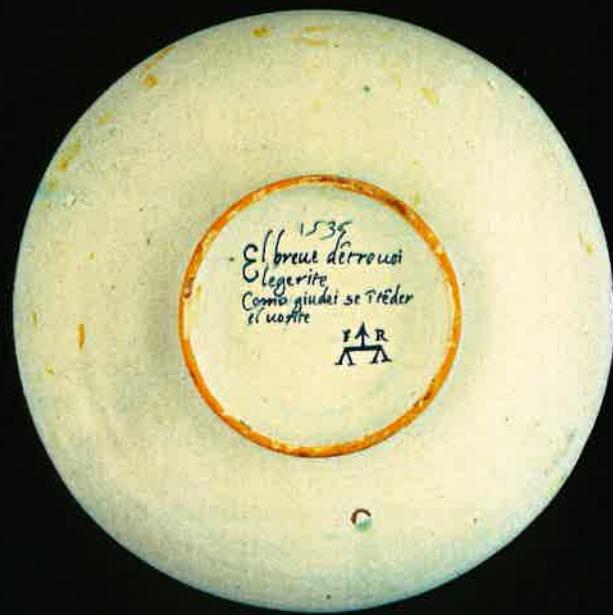
Un “intricamento” tra Leonardo ed Arcimboldo

di Timothy Wilson*

The Ashmolean Museum, the museum of art and archaeology of the University of Oxford, contains some of the most wide-ranging and beautiful collections of sixteenth-century Italian art in Great Britain, including drawings, paintings, sculpture, medals, and ceramics. An account of the Museum's collection of Renaissance maiolica, which is based on the collection formed by the nineteenth-century maiolica scholar C.D.E. Fortnum, was given in this magazine in September 1995¹. In 2003, the Museum was enabled by generous supporters to add to this collection one of the most extraordinary and arresting pieces of Italian maiolica in existence, which is also an image unique in Renaissance painting² (figs. 1, 2). A detailed descriptive publication of this piece is presented here for the first time³. The shallow bowl on a low foot (coppa) is carefully painted with a head - presumably intended to be read as male (although this could be the subject of an interesting debate) - composed of penises, one of them sporting a dapper earring. On the banderole, reading right to left, is the inscription OGNI HOMO ME GUARDA COME FOSSE UNA TESTA DE CAZI (every man looks at me as if I were a head of dicks). This is written back to front, as explained by the verse inscription on the reverse El breve de[n]tro voi legerite Como giudei se i[n]te[n]der el vorite (If you want to understand the meaning, you will be able to read the text like the Jews do; i.e., like Hebrew, right to left). Above this is the date 1536 and below is a mark

L'Ashmolean Museum, il museo d'arte e d'archeologia dell'Università di Oxford, possiede alcune tra le più belle e ricche collezioni d'arte italiana del Cinquecento in Gran Bretagna, comprendenti disegni, dipinti, sculture, medaglie e ceramiche. Un contributo sulla collezione di maioliche rinascimentali del museo, che si fonda sulla collezione creata dallo studioso ottocentesco di maioliche C.D.E. Fortnum, è apparso su questa rivista nel settembre del 1995¹. Nel 2003, grazie all'aiuto di generosi sostenitori, il museo ha potuto aggiungere alla sua collezione, uno tra i più straordinari e affascinanti pezzi di maiolica esistenti al mondo, che è anche un'immagine unica nella pittura rinascimentale² (figg. 1 e 2). Una dettagliata analisi su quest'opera viene qui fornita per la prima volta³. La coppa su basso piede è dipinta accuratamente con una testa, presumibilmente quella di un uomo (sebbene questo possa essere oggetto di un interessante dibattito), composta da peni, uno dei quali fa mostra di un elegante orecchino. Sul cartiglio, si legge, da destra verso sinistra, l'iscrizione OGNI HOMO ME GUARDA COME FOSSE UNA TESTA DE

Pagina a fronte:
figg. 1 e 2 - Recto e verso di una coppa su basso piede in maiolica policroma con cartiglio leggibile da destra verso sinistra. Gubbio, attribuita a Francesco "Urbini", 1536. Diam. cm 23,2. Oxford, Ashmolean Museum.



1535
El brue d'rouui
Elegreite
Como giudei se tréder
el uoste





Fig. 3 - *Coppa su basso piede in maiolica policroma raffigurante Aretusa e Alfeo.*
Gubbio, attribuita a Francesco "Urbini", 1536. Diam. cm 26,5. Londra, Victoria & Albert Museum.

resembling a trestle (cavalletto) with a vertical arrow, flanked by the initials FR. Like a noticeably high proportion of the erotic and risqué maiolica surviving from the Renaissance, this dish has spent much of its recent life in France. It is first recorded in an auction sale in Paris in February 1855 of a collection recently brought from Italy⁴. It

CAZI scritta all'incontrario. Come chiarisce il verso sul retro *El breve de[n]tro voi legerite Como giudei se i[n]te[n]der el vorite* (se volete capire il significato, leggete il testo come fanno i giudei; cioè come in ebraico da destra a sinistra). Sopra la scritta c'è la data 1536 e sotto un marchio somigliante ad un cavalletto sovrastato da una freccia verticale, affiancata dalle iniziali FR.

Come notevole parte della maiolica erotica e osé sopravvissuta dal Rinascimento, questo oggetto ha passato buona parte della sua vita recente in Francia. La coppa viene documentata una prima volta nella vendita all'asta di una collezione, *recentemente fatta venire dall'Italia*⁴, tenutasi a Parigi nel febbraio del 1855. Successivamente diventò di proprietà di un collezionista chiamato Le Carpentier⁵ e nel 1869 il marchio venne riportato da Darcel e Delange nel loro sfarzoso volume *Recueil de faïences italiennes*, perspicacemente attribuito ad un pittore della cerchia di Xanto⁶. Dopo la seconda guerra mondiale si trovava nel colorito *Musée de l'amour* del pittoresco scrittore francese



Fig. 4 - Verso della figura 3.

subsequently became the property of a collector named Le Carpentier⁵ and in 1869 the mark was recorded by Darcel and Delange in their luxurious volume *Recueil de faïences italiennes*, with the perceptive attribution to a painter of the school of Xanto⁶. After World War II it was in the Musée de l'amour of the colourful French writer Roger Peyrefitte (1907-2000). It was sold from Peyrefitte's collection in Paris in 1977⁷ and acquired by Carlo De Carlo of Florence. After his death it was once more auctioned, on 15 December 2001⁸, and bought by Rainer Zietz of London and Alain Moatti of Paris, from whom it was purchased for the Ashmolean.

The subject matter of this plate is so unlike that of any other piece of maiolica that it would have been difficult to make an unaided attribution to any painter on the basis of the front, but this cavalletto mark and the well-formed handwriting allow the piece to be associated with a group of five works bearing the same mark; four of these, including the *Arethusa* and *Alpheus* in figs 3 and 4, are

1537

~ Questa, e, Colei, ch' co, laureate, chiome
Inamoro, già il, sol, chel, modo, Vede,
, e, plei porta, ancor, grauose some.
~ fran^{co} Urbini
Deruta

Fig. 6 - Iscrizione sul verso della figura 5.

Roger Peyrefitte (1907-2000). Venne poi venduto dalla collezione di Peyrefitte a Parigi nel 1977⁷ e fu acquistato da Carlo de Carlo di Firenze. Dopo la morte di quest'ultimo fu venduta ancora una volta all'asta, il 15 dicembre 2001⁸, e acquistata da Rainer Zietz di Londra e Alain Moatti di Parigi, dai quali è stata comprata per l'Ashmolean Museum. Il soggetto di questa coppa è così lontano



Fig. 5 - Piatto in maiolica policroma raffigurante Apollo e Dafne. Deruta, firmato da Francesco "Urbini", 1537.
Diam. cm 34. Londra, Victoria & Albert Museum.

lustred in the manner of the workshop of Maestro Giorgio Andreoli and bear the same date, 1536⁹.

In an article in Faenza in 1979, John Mallet assembled these and other works and attributed them to the painter of a plate in the Victoria and Albert Museum which is dated 1537 and signed fran^{co}, Urbini, i deruta¹⁰ (figs. 5, 6). Other istoriato pieces convincingly attributed by Mallet to the same painter have Gubbio-type lustre and dates between 1532 and 1535. Two of this group, a Birth of Aesculapius in the Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam (figs. 7, 8), and a Europa and the Bull in the Doria Pamphilj collection¹¹, are dated 1534, and both bear inscriptions in blue (not in lustre) indicating that they were made (i.e. painted as well as lustred) i gubio. Several of these pieces, in their composition and use of graphic sources, show an evident debt to the work of Francesco Xanto Avelli.

The painter of this group of work has, on the basis of the signature on the 1537 plate, been called in the recent literature Francesco Urbini. It is, however, uncertain whether Urbini, which is preceded in the inscription by a comma, should be read as some kind of surname or, more probably, with the meaning "Francesco of Urbino". The initials FR on the present plate, which are placed round the mark in such a way as to induce the supposition that they represent the painter, occur only on this piece. They may simply be the first two letters of the name Francesco, or may stand for Francesco and a surname, nickname, or patronymic. I shall therefore call him Francesco, with "Urbini" in inverted commas.

From the inscriptions and dates on these pieces can be reconstructed a partial hypothetical biography of Francesco. His stylistic debt to Xanto, especially in the way he uses compositions assembled from Raphael-school engravings¹², and the likely interpretation of the word Urbini suggest that he may have been from Urbino, and trained for a time in the circle of Xanto¹³. From 1531 to 1536 he was working at least some of the time in Gubbio, in or for the workshop of Maestro Giorgio. In 1537 he was working in Deruta. One might have hoped

da quello di qualsiasi altra maiolica che sarebbe stato difficile azzardare un'attribuzione a qualsiasi pittore solo in base al recto della coppa, ma il marchio a forma di cavalletto e la bella grafia permettono di collocare questo pezzo insieme ad un gruppo di altri cinque che portano lo stesso marchio; quattro dei quali, comprendendo anche l'*Aretusa e Alfeo* delle figure 3 e 4, sono decorati a lustro nello stile della bottega di Mastro Giorgio Andreoli e portano la stessa data, 1536⁹. In un articolo apparso su *Faenza* nel 1979, John Mallet metteva insieme questi con altri pezzi attribuendoli tutti al pittore di un piatto conservato al Victoria and Albert Museum che è datato 1537 e firmato *fran^{co}, Urbini, i deruta¹⁰* (figg. 5, 6). Altri istoriati attribuiti dal Mallet in maniera convincente allo stesso pittore hanno il lustro tipico di Gubbio e sono datati tra il 1532 e il 1535. Due di questo gruppo, la *Nascita di Esculapio* nel Museo Boymans-Van Beuningen di Rotterdam (figg. 7, 8), e *Europa e il Toro* nella collezione Doria Pamphilj¹¹, sono datati 1534, e entrambi portano iscrizioni scritte in blu (e non in lustro) indicando come siano stati realizzati (cioè dipinti e lustrati) i gubio. Molti di questi pezzi, mostrano un evidente debito stilistico verso Francesco Xanto Avelli, sia nella composizione che nell'uso di fonti grafiche.

Il pittore di questo gruppo di opere è stato chiamato dalla recente letteratura, sulla base della firma sul piatto del 1537, *Francesco Urbini*. E' comunque incerto se *Urbini*, preceduto nell'iscrizione da una virgola, debba essere letto come una sorta di cognome, o, più probabilmente, col significato di "Francesco da Urbino". Le iniziali *FR* sulla presente coppa, collocate intorno al marchio in modo tale da suggerire l'ipotesi che si riferiscano al pittore, compaiono soltanto su questo pezzo. Esse potrebbero essere semplicemente le prime due lettere del nome Francesco, o potrebbero significare Francesco ed un cognome, soprannome o patronimico. Lo chiamerò perciò Francesco, con "Urbini" scritto tra virgolette.



Fig. 7 - Piatto in maiolica policroma raffigurante La nascita di Esculapio. Gubbio, attribuito a Francesco "Urbini", 1534. Diam. cm 25. Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen.



Fig. 8 - Verso della figura 7.

that his presence in one of these three places might be corroborated by documents, either in Urbino, in Gubbio, or in Deruta; but so far none have been published that seem likely to refer to him¹⁴. If he was, as seems likely, a journeyman painter who moved to where there was work, and never owned a workshop or perhaps even property of his own, the lack of documents is not especially surprising. There exists a famous group of work which bear the same initials, FR, painted on the front of a fine-quality group of istoriato dishes evidently dating from the 1520s. These pieces are a long-standing crux in maiolica scholarship, but the prevailing opinion among specialists, following a cogent series of publications by John Mallet, is that these earlier FR plates are the work of Francesco Xanto Avelli before he began to sign his work¹⁵. Even if the view is taken that the earlier FR pieces are not by Xanto but by a different painter with whom the young Xanto was in contact, the gulf of quality and style between these FR pieces of the 1520s and the work here attributed to Francesco "Urbini" in the 1530s is such that one cannot escape the conclusion that the use of the same initials is likely to be no more than coincidence. Nor can any of these painters be identical with another Urbino istoriato painter named Francesco, Francesco di Berardino of Castel Durante, known as Francesco Durantino, who worked at Urbino between 1537 and 1545 before setting out on a series of wanderings that took him to Montebagnolo (near Perugia), to Rome and nearby, and probably to Turin¹⁶. Even though it is not possible, in the absence of archival evidence, to provide more definite details about the identity, life, or movements of Francesco "Urbini", we know from the Rotterdam and Doria Pamphilj pieces that he was working in Gubbio in 1534. The known pieces by him bearing the date 1536, except for the testa de cazi dish, all have lustre of the type characteristic of Maestro Giorgio's workshop in Gubbio. It therefore seems likely that he was in Gubbio for at least part of that year. Although the testa de cazi plate is not lustred or marked with a place of origin, and although little is known of other workshops

Dalle iscrizioni e date su questi piatti può essere ricostruita una parziale ipotetica biografia di Francesco. Il suo debito stilistico verso Xanto, specie nel modo in cui usa le composizioni assemblate da stampe di Raffaello e allievi¹² e la verosimile interpretazione della parola *Urbini*, suggerisce che egli potrebbe essere stato di Urbino, e formatosi per un certo periodo nella cerchia di Xanto¹³. Dal 1531 al 1536 lavorò parte del tempo a Gubbio, nella o per la bottega di Mastro Giorgio; nel 1537 lavorava a Deruta. Avremmo sperato che la sua presenza in una di queste località fosse corroborata dalla presenza di documenti, sia ad Urbino che a Gubbio o a Deruta; ma fino adesso nessuno tra i documenti pubblicati sembra riferirsi verosimilmente a lui¹⁴. Se egli fosse stato, come sembra verosimile, un pittore a giornata che si muoveva dove c'era lavoro, che non avesse mai posseduto una bottega o forse neanche una qualsiasi proprietà, la mancanza di documenti non è particolarmente sorprendente.

Esiste un famoso gruppo di opere che porta le stesse iniziali, FR, dipinte sul davanti di istoriati di alta qualità stilistica, databili chiaramente agli anni Venti del Cinquecento. Questi pezzi rappresentano da lungo tempo una complicata questione tra gli studiosi di maiolica, ma l'opinione predominante tra gli specialisti, che fa seguito a una serie di convincenti pubblicazioni da parte di John Mallet, è quella che questi primi piatti siglati FR siano frutto del lavoro di Francesco Xanto Avelli prima che cominci a firmare i suoi lavori¹⁵. Anche se si ammettesse che questi precoci pezzi FR non sono di Xanto ma di un altro pittore con il quale il giovane Xanto era in contatto, l'abisuale distanza tra la qualità e lo stile di questi pezzi FR degli anni Venti e il le opere qui attribuite a Francesco "Urbini" negli anni Trenta è tale da farci concludere che l'uso delle stesse iniziali sia verosimilmente soltanto una coincidenza. Nessuno di questi pittori può, oltretutto, essere lo stesso pittore urbinate d'istoriati chiamato Francesco,

active in Gubbio in the 1530s where he might have taken employment, it seems a plausible hypothesis that it was made and fired in Maestro Giorgio's workshop¹⁷.

Let us therefore suppose it probable that the dish was painted in 1536 by Francesco "Urbini", perhaps in the workshop of Maestro Giorgio Andreoli in Gubbio. What could have been the circumstances that would have given rise to such an unparalleled object?

The conception of the dish, with a profile head against a dark blue ground, with an inscription on a ribbon, is, obviously enough, a parody of the well known type of dishes painted with profile heads of belle donne¹⁸. Alongside the large number of female portraits on such dishes, there exist a smaller number of male figures. Figs. 9 and 9a shows two of these in the British Museum: Polidamas represents a Greek hero and is shown in armour and wearing a pageant helmet reminiscent of designs by Verrocchio and Leonardo; Lutio, dated 1524, wears flamboyantly fashionable costume and may possibly be a portrait of an actual young man¹⁹. The testa de cazi bowl must surely be a joke at the expense of an individual, perhaps one whose character gave rise among his friends to the slogan *ogni homo me guarda come fosse una testa de cazi*. The composite head is a visual version of a slang term of abuse, curiously analogous to the more recent American expression "dickhead"²⁰. In 1541 Nicolo Franco published in his violent and scandalous sonnet sequence *Priapea a sonnet in which the the phallic god Priapus bitterly upbraids the Pope, and concludes*:

Sono tenuto adorarti, poiche fai
Tutti i visi d'e caffi cardinali²¹.

In this sense the testa de cazi dish may be seen as a satirically emblematic portrait of an individual. Who this individual was will probably never be known. In a lecture given at the Wallace Collection in 2004, John Mallet made the semi-serious suggestion that one conceivable victim could have been Francesco Xanto Avelli. In 1990²² I suggested a reading of Xanto's character as something of a rebel, an eccentric, and an outsider, a man with high aspirations who never quite 'made it', and it seems entirely plausible

Francesco di Berardino da Castel Durante, noto come Francesco Durantino, che lavorò ad Urbino tra il 1537 e il 1545 prima di cominciare una serie di peregrinazioni che lo porteranno a Montebagnolo (vicino Perugia), a Roma e dintorni, e probabilmente anche a Torino¹⁶.

Sebbene l'assenza di prove documentarie non ci renda possibile fornire altri dettagli sicuri sull'identità, la biografia o i movimenti di Francesco "Urbini", dai pezzi di Rotterdam e della collezione Doria Pamphilj sappiamo che lui lavorava a Gubbio nel 1534. I pezzi conosciuti di sua mano datati 1536, ad eccezione del piatto *testa de cazi*, sono tutti decorati col lustro tipico della bottega di Mastro Giorgio. E' quindi probabile che Francesco fosse a Gubbio per almeno parte di quell'anno. Anche se la coppa *testa de cazi* non è decorata a lustro o marcata con il nome del luogo d'origine e nonostante il fatto che si conosca poco di altre botteghe attive a Gubbio negli anni Trenta del Cinquecento nelle quali egli possa aver lavorato, sembra un'ipotesi plausibile che essa sia stata realizzata interamente nella bottega di Mastro Giorgio¹⁷.

Lasciamo quindi come probabile l'ipotesi che la coppa sia stata dipinta nel 1536 da Francesco "Urbini", forse nella bottega di Mastro Giorgio Andreoli a Gubbio. Quali possono essere state le circostanze che hanno portato alla creazione di un oggetto senza eguali come questo?

La concezione della coppa, con una testa di profilo su sfondo blu, con un'iscrizione entro un cartiglio, è, come abbastanza ovvio, la parodia di un noto tipo di piatti dipinti con profili di belle donne¹⁸. Insieme al vasto numero di ritratti femminili su questi piatti, esiste anche un piccolo gruppo di figure maschili. Due di questi piatti conservati al British Museum, sono presentati alla figura 9: *Polidamas*, rappresenta un eroe greco con indosso l'armatura e un elmetto all'antica che ricorda disegni di Verrocchio e Leonardo; *Lutio*, datato 1524, indossa uno sgargiante costume in voga a quel tempo e potrebbe essere il ritratto di un giovane dell'epoca¹⁹.

from what we know of him that his friends and associates might have regarded him as something of what in modern Italian is described as a rompicoglioni. Mallet's idea has the corollary that the initials FR on the reverse of the dish might conceivably not be those of the painter, as I have suggested above, but those of Xanto (Francesco Rovigiese) denoting the person depicted. Xanto was known at Gubbio, having previously, almost certainly, worked in Maestro Giorgio's workshop²³, but in the absence of other evidence Mallet's attractively fantastical idea remains hypothetical.

Franco's Priapea was an aggressive assault on his former friend Pietro Aretino (1492-1556). The description of Aretino by Ariosto as flagello de' principi was adapted by Franco who addressed the Priapea abusively to him as flagello de' cazzo. Ariosto himself - satirist, letter-writer, playwright, poet, and pornographer - did more to promote frankness about sex and the sexual organs than anyone else in Renaissance Italy, to a point where his name became synonymous in later English and French with pornography of all sorts: a collection of lubricious engravings of sexual positions published in France in 1787, for instance, was entitled L'Aretin françois. This reputation was based mainly on the sonetti lussuriosi which Aretino wrote to accompany Marcantonio Raimondi's engravings, made in 1524, of Giulio Romano's sixteen drawings of sexual positions, I Modi²⁴. As Vasari commented: ...a ciascun modo fece messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto: in tanto che io non so qual fusse più o brutto lo spettacolo dei disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino agli orecchi²⁵.

[Pietro Aretino wrote for each position an extremely lewd sonnet; so that I do not know which was more ugly - the sight of Giulio's designs for the eye, or of Aretino's words to the ear]

Aretino's lasting reputation as a pornographer rested also on the Ragionamento and Dialogo, published in 1534-6; one of these, for instance, tells in extremely explicit terms how La Nanna insegna alla Pippa sua figliola a esser puttana.

In a letter written in 1537, Aretino

La coppa *testa de cazi* deve essere stata uno scherzo alle spese di un individuo, forse un personaggio il cui carattere aveva fatto inventare agli amici il motto *ogni omo me guarda come fosse una testa de cazi*. La testa composita è una versione grafica del termine gergale d'insulto, curiosamente analogo alla più recente espressione americana *dickhead²⁰*. Nel 1541 Nicolò Franco pubblicò nel suo violento e scandaloso volume di poemi *Priapea* un sonetto nel quale il dio fallico Priapo rimprovera severamente il Papa, e conclude:

*Sono tenuto adorarti, poiche fai
Tutti i visi de' cazzo cardinali²¹.*

In questo senso la coppa *testa de cazi* può essere vista come un satirico ritratto emblematico di un individuo. Chi sia questo personaggio probabilmente non si saprà mai. In una comunicazione presentata alla Wallace Collection di Londra nel 2004, John Mallet suggerì in maniera semiseria che una plausibile vittima dello scherzo potrebbe essere stato Francesco Xanto Avelli. Nel 1990²² ho suggerito di leggere il carattere di Xanto come *un po' ribelle ma anche eccentrico, un outsider, un uomo dalle aspirazioni elevate mai realizzatesi interamente* e, da quello che sappiamo di lui, sembra veramente credibile che i suoi amici e collaboratori possano averlo considerato un *rompicoglioni*. L'ipotesi del Mallet presuppone che le iniziali *FR* sul retro della coppa non siano quelle del pittore, come io ho suggerito sopra, ma quelle di Xanto (Francesco Rovigiese), cioè stiano per la persona rappresentata. Xanto era conosciuto a Gubbio, avendo precedentemente lavorato, quasi certamente, nella bottega di Mastro Giorgio²³, ma in assenza di altre prove la fantasiosa e allettante idea del Mallet resta un'ipotesi. La *Priapea* di Franco era un aggressivo attacco al suo ex amico Pietro Aretino (1492-1556). La descrizione di Ariosto dell'Aretino come *flagello de' principi* è stata adattata da Franco che gli dedica la *Priapea* appellandolo offensivamente *flagello de' cazzo*.

Aretino stesso - satirico, scrittore di lette-

wrote a classic manifesto for the avoidance of prudery about the penis:

Da poi ch'io ottenni da papa Clemente la libertà di Marc'Antonio bolognese, il quale era in pregione per aver intagliato in rame i Sedici modi eccetera, mi venne volontà di veder le figure... e vistele, fui toccato da lo spirito che mosse Giulio Romano a disegnarle. E perché i poeti e gli scultori antichi e moderni sogliono scrivere e scolpire alcuna volta per trastullo de l'ingegno cose lascive, come nel Palazzo Chisio fa fede il Satiro di marmo che tenta di violare un fanciullo, ci sciorinai sopra i Sonetti che si veggano ai piedi, la

re, commediografo, poeta e pornografo - aveva fatto più per promuovere la franchezza in materia di sesso e di organi sessuali di qualunque altro nell'Italia rinascimentale, al punto che il suo nome divenne sinonimo in francese e in inglese moderni di pornografia di ogni sorta: una collezione di lubriche stampe di posizioni sessuali pubblicate in Francia nel 1787 fu chiamata *L'Aretin françois*. Questa reputazione era basata più che altro sui *Sonetti lussuriosi* che Aretino scrisse come accompagnamento alle stampe fatte nel 1524 da Marcantonio Raimondi sui sedici disegni di Giulio



Fig. 9 - Due coppe su basso piede in maiolica policroma con la raffigurazione di bei uomini: Polidamas, probabile manifattura di Urbino o Castel Durante, 1515-30 ca, diam. cm 23,3; Lutio, probabile manifattura di Urbino o Castel Durante, datato 1524, diam. cm 21,3. Londra, British Museum.

cui lusuriosa memoria vi intitolo con pace degli ipocriti; disperandomi del giudicio ladro e de la consuetudine porca che proibisce agli occhi quel che più gli diletta.

Che male è vedere montare un uom a dosso a una donna? Adunque le bestie devono essere più libere di noi? A me parebbe che il cotale, datoci da la natura per conservazion di se stessa, si dovesse portare al collo, come pendente, e ne la beretta per medaglia... Onde se gli doverebbe ordinar ferie e sacrar vigilie e feste, e non richiuderlo in un poco di panno o di seta²⁶.

Romano rappresentanti posizioni sessuali: *I Modi*²⁴. Come ebbe a commentare il Vasari: ...a ciascun modo fece messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto: *in tanto che io non so qual fusse più o brutto lo spettacolo dei disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino agli orecchi*²⁵.

La duratura reputazione di pornografo di Aretino si fondava anche sul *Ragionamento* e sul *Dialogo*, pubblicati nel 1534-36: uno di questi, per esempio, afferma in termini molto esplicativi come *la Nanna insegnava alla Pippa sua figliola a esser puttana*. In una lettera scritta nel 1537, Aretino scrisse un classico manifesto contro la

[After I had obtained from Pope Clement the freedom of Marcantonio of Bologna, who was in prison for having engraved on copper the Sixteen positions, etc., I took a fancy to see the figures... and on seeing them I was inspired by the same feeling that prompted Giulio Romano to draw them. And because poets and sculptors both ancient and modern are sometimes in the habit of diverting themselves by writing or carving lascivious things, as we see for example in the Chigi Palace from the marble satyr attempting to violate a boy, I dashed off the sonnets that you see underneath them. And I dedicate the lust they commemorate to you to spite the hypocrites since I reject the furtive attitude and filthy custom which forbid the eyes what delights them most.

What harm is there in seeing a man mount a woman? Should the beasts be more free than us? It would seem to me that the tool Nature gave us to preserve the race should be worn as a pendant round one's neck or as a medal in one's hat... and so we should allocate to it its own ferial days and consecrate special vigils and feast-days in its honour, and

not enclose it in a scrap of cloth or silk.] Another example of literature focusing on sex and the penis of around the same date is the Cazzaria by Antonio Vignali (founder of the Accademia degli Intronati of Siena), written in 1526-7²⁷. In this pseudo-academic debate about sexual organs, the main speaker Arsiccio reproves Sodo for interrupting him, in a phrase that seems an appropriate description of our maiolica dish: fiami fare un intricamento di caazzi che non lo ritro-

pruderie nei confronti del pene: Da poi ch'io ottenni da papa Clemente la libertà di Marc'Antonio bolognese, il quale era in prigione per aver intagliato in rame i Sedici modi eccetera, mi venne volontà di veder le figure... e vistele, fui toccato da lo spirito che mosse Giulio Romano a disegnarle. E perché i poeti e gli scultori antichi e moderni sogliono scrivere e scolpire alcuna volta per trasstollo de l'ingegno cose lascive, come nel Palazzo Chisio fa fede il Satiro di marmo che tenta di violare un fanciullo, ci sciorinai sopra i Sonetti che si veggano ai piedi, la cui lusuriosa memoria vi intitolo con pace degli ipocriti; disperandomi del giudicio ladro e de la consuetudine porca che proibisce agli occhi quel che più gli diletta.

Che male è vedere montare un uom a dosso a una donna? Adunque le bestie devono essere più libere di noi? A me parebbe che il cotale, datoci da la natura per conservazion di se stessa, si dovesse portare al collo, come pendente, e ne la beretta per medaglia... Onde se gli doverebbe ordinar ferie e sacrar vigilie e feste, e non richiuderlo in un poco di

panno o di seta²⁶.

Un altro esempio di opera letteraria concentrata sul sesso e sul pene che porta quasi la stessa data è la Cazzaria di Antonio Vignali (foundatore dell'Accademia degli Intronati di Siena), scritta nel 1526-27²⁷. In questo dibattito pseudo-academico sugli organi sessuali, il principale oratore Arsiccio rimprovera Sodo d'interromperlo, in una frase che sembra la giusta descrizione della nostra maioli-



Fig. 10 - Xilografia tratta dalla Hypnerotomachia Poliphili con la raffigurazione di ceremonie in onore di Priapo. Venezia, 1499. Oxford, Ashmolean Museum.

verebbe san Francesco. Such writing was carried out by respected and distinguished humanists like Annibale Caro (1507-66), who published in 1538 *Il commento di Ser Agresto da Ficarolo sopra la prima ficità del Padre Siceo con la diceria de' nasi*, which contains an elaborate series of double entendres on fiche and fave²⁸. Yet another example of such writing from the circle of Aretino is the dialogue sometimes attributed to Aretino's associate Lorenzo Venier²⁹, in which two women, Maddalena and Giulia, discuss sexual techniques; the flavour is given early on: Già io so bene cosa sia Cazzo, Potta, e Culo: parla liberamente. These literary productions are products of a conscious movement

ca: *faimi fare un intricamento di caZZi che non lo ritroverebbe san Francesco*. Questo modo di scrivere era usato da rispettabili illustri umanisti come Annibale Caro (1507-66), che pubblicò nel 1537 *Il commento di Ser Agresto da Ficarolo sopra la prima ficità del Padre Siceo con la diceria de' nasi*, che contiene un'elaborata serie di doppi sensi su fiche e fave²⁸. Ancora un altro esempio di questo tipo di scrittura dalla cerchia di Aretino è il dialogo che è stato a volte attribuito al compagno di Aretino Lorenzo Venier²⁹, nel quale due donne, Maddalena e Giulia, discutono di tecniche sessuali; il tono è ben comprensibile sin dagli esordi: *Già io so bene cosa sia Cazzo, Potta, e Culo: parla liberamente*.



Fig. 11 - Medaglia in bronzo raffigurante Pietro Aretino. Veneto (?), medagliista sconosciuto, 1535-40 ca.
Diam. cm 4,5. Recto e verso. Oxford, Ashmolean Museum.
Sul verso l'iscrizione: TOTUS IN TOTO ET TOTUS IN QUALIBET PARTE.

among a group of educated and sophisticated people in the decade 1525-35 towards unrestrained frankness about sexual matters, in which Pietro Aretino was the prime mover. Literature that might be classified as "pornographic" was not new in Italy, but this decade saw something of an explosion in it³⁰. The tendency towards "telling like it is" about the human body, may be thought analogous to Machiavelli's uncensored frankness about the realities of politics in *Il Principe* (1532). The greatest literary exponent of such shocking directness about sexual and grossly physical matters was Rabelais, who published *Pantagruel* in 1532 and *Gargantua* in 1534. The phenomenon was also an aspect of humanist interest in the classics:

Queste opere letterarie sono prodotti di un preciso movimento nato tra un gruppo di persone educate e raffinate nel decennio 1525-35 rivolto verso l'esplicita franchezza in materia di sesso, del quale Aretino fu il *primum mobile*. Letteratura che può essere considerata "pornografica" non era una novità in Italia, ma in quel decennio se ne vide una sorta di esplosione³⁰. La tendenza a descrivere il corpo umano "senza peli sulla lingua", può essere considerata analoga alla disinibita franchezza di Machiavelli sulla realtà politica, visibile ne *Il Principe* (1532). Il maggior esponente letterario di questa sconvolgente franchezza in materia di sesso e gretta fisicità era Rabelais,



Fig. 12 - Disegno a penna e pennello su carta. Artista ignoto, probabilmente 1530-40 ca.
Cm 36x27. Collezione privata.

*Latin works like Ovid's *Art of Love* and the *Priapea* long attributed to Virgil³¹ underlie this outburst of literature oriented to the physical side of sex, and to the phallus. In the preface to his *Ragionamento*, Aretino claims as authorities: la *Priapea* di Virgilio e ciò che in materia lasciva scrisse Ovidio, Giovinale e Marziale; and humanists had long been well aware of the ceremonials about Priapus in ancient Rome, which are the subject of a large woodcut in the *Hypnerotomachia Poliphili* of 1499 (fig. 10)³². Aretino's reference already cited to Classical sculpture as a precedent for I Modi is equally characteristic. The postures of the amorous figures drawn by Giulio Romano in I Modi have been interpreted as referring back to Classical models, such as*

*che pubblicò Pantagruel nel 1532 e Gargantua nel 1534. Il fenomeno era anche un aspetto dell'interesse umanistico verso i classici: opere latine come l'*Arte di Amare* di Ovidio e la *Priapea* a lungo attribuita a Virgilio³¹ sono alla base di questa esplosione letteraria verso il lato fisico del sesso e verso il fallo. Nell'introduzione al suo *Ragionamento*, Aretino dichiara come autorità: la *Priapea* di Virgilio e ciò che in materia lasciva scrisse Ovidio, Giovinale e Marziale; e gli umanisti erano da tempo consapevoli dei ceremoniali in onore di Priapo nell'antica Roma, che sono il soggetto di una grande incisione su legno nella *Hypnerotomachia Poliphili* del 1499 (fig. 10)³². La già citata allusione di Aretino*

erotic medallions associated with the Emperor Tiberius³³. In view of Pietro Aretino's pivotal role in this new directness about sex and the penis, it is not surprising that another *testa de cazi*, this time composing a satyr's head, occurs on portrait medals of Aretino himself (fig. 11)³⁴. These medals were probably made in or near Venice some time after Aretino arrived there in 1527, quite probably in the years 1535-40³⁵. In the past it was supposed that these medals might have been commissioned by Nicolo Franco or Paolo Giovio, as an insult to Aretino; but more recent scholars have concluded that the *testa de cazi* on the medals, which has a Latin inscription referring to Neoplatonic ideas about the soul and the body around it, and perhaps involves a pun on "satyr and "satirist", is actually "a sophisticated impresa for their subject". It seems possible, if this hypothesis is correct, that the medals were commissioned by or in respectful tribute to Aretino himself³⁶. One might therefore wonder if the maiolica dish might have been made with reference to Aretino himself, or for someone in his immediate circle. However, by 1536, Aretino himself was permanently settled in Venice and there is no evidence he was in Gubbio or anywhere near the Duchy of Urbino in 1536. The closest surviving parallel to the plate is a

alla scultura classica come precedente de *I Modi* è anch'essa significativa. Le pose degli amanti disegnate da Giulio Romano ne *I Modi* sono state interpretate come facenti riferimento a modelli classici, come i medalloni associati all'imperatore Tiberio³³.

Nell'ottica del ruolo cruciale di Aretino verso questa nuova franchisezza nei confronti del sesso e del pene, non ci sorprende il fatto che un'altra *testa de cazi*, questa volta composta su una testa di satiro, sia presente su medaglie-ritratto dello stesso Aretino (fig. 11)³⁴. Queste medaglie vennero realizzate a Venezia o dintorni qualche tempo dopo l'arrivo di Aretino in zona nel 1527, molto probabilmente negli anni 1535-1540³⁵. In passato si ipotizzò che queste medaglie potessero essere state commissionate da Nicolo Franco o Paolo Giovio, come insulto verso Aretino; ma più di recente alcuni studiosi hanno concluso che la *testa de cazi* sulle medaglie, che ha un'iscrizione latina che allude a idee neoplatoniche riguardanti l'anima e il corpo che la avvolge, e che forse fa un gioco di parole sul doppio senso della parola "satiro", potrebbe essere invece *una sofisticata impresa per il loro soggetto*. Sembra possibile, se l'ipotesi è corretta, che le medaglie



Fig. 13 - Disegno ad inchiostro a penna (?) con grottesche. Conservato tra un gruppo di stampe assemblate, 1460-70 ca. Cm 18x26,2. Istanbul, Museo Topkapi. (da Landau e Parshall 1994).

drawing, now in a private collection, but once in the collection of the English portrait-painter and drawings collector Sir Thomas Lawrence (1769-1830)³⁷ (fig. 12). This drawing was once attributed to Leonardo da Vinci and also to Giulio Romano; it has recently been attributed by Catherine Monbeig Goguel to Francesco Salviati; the attribution remains open to debate, but a dating to the 1530s looks plausible. The drawing faces left rather than right, and in it the penises are accompanied by pubic hair, rather than just by testicles as on the plate; but the composition and detail are so similar that it seems likely that the maiolica-painter had a model which was in some way related to the drawing. That this model might have been an engraving rather than a drawing is suggested by an entry in the inventory of the print collection assembled by Ferdinand Columbus (1488-1539), the son of Christopher Columbus. Among Columbus's prints was one with a head like a Roman in the antique style composed of male members that look to our left, one above is tied with a bandage which ends in a wide part, the other branch is forked with pointed tips, the undulations of the bandage are like two islands³⁸. No such print is now known, but given the tendency of such material not to survive it may be that there once existed several Renaissance prints of similar subject matter; it is possible that Francesco had access to one of these.

In parallel with the uninhibited fascination with sex in the humanist circle of Aretino and his friends, the wish to avoid prudery about the sexual organs owes something to the developing interest in sixteenth-century Italy in anatomical studies. A prime mover in such studies was Leonardo da Vinci, who investigated the male member as no one before him ever had³⁹. In his anatomical notes, preserved in the British royal collection, Leonardo writes of the penis with apparently serious respect: Desto fa quello desidera espesso lomo dorme ellui veglia e molte volte lomo lovole esercitare ellui nonvole molte volte lui vole ellomo gleluivieta a dunque e pare che questo animale abia spesso animo e intelletto seperato dallo-

siano state commissionate da o in tributo rispettoso verso lo stesso Aretino³⁶. Ci si potrebbe quindi domandare se la coppa di maiolica sia stata fatta come riferimento ad Aretino stesso, o per qualcuno della sua immediata cerchia. Comunque, dal 1536, Aretino si era già permanentemente trasferito a Venezia e non esiste nessuna prova che ci induca a pensare che egli fosse a Gubbio o vicino al Ducato d'Urbino nel 1536.

Il paragone esistente più vicino alla coppa è un disegno, ora in collezione privata, ma già facente parte della collezione del ritrattista inglese e collezionista di disegni Sir Thomas Lawrence (1769-1830)³⁷ (fig. 12). Questo disegno è stato attribuito in passato sia a Leonardo che a Giulio Romano; e più recentemente da Catherine Monbeig Goguel a Francesco Salviati; l'attribuzione appare ancora discutibile ma la datazione agli anni Trenta del Cinquecento sembra convincente. Il disegno è rivolto verso sinistra anziché destra, e i peni sono accompagnati da peli pubici, più in evidenza che sulla coppa; ma la composizione e i dettagli sono così simili che sembra probabile che il maiolicaro avesse un modello in qualche modo in relazione con questo disegno. Che il modello fosse stato forse una stampa piuttosto che un disegno è suggerito da una voce nell'inventario della collezione di stampe assemblata da Ferdinando Colombo (1488-1539), figlio di Cristoforo Colombo. Tra le stampe del Colombo ne viene descritta una con *Una testa di romano all'antica composta da membri maschili rivolti verso la nostra sinistra, quello in alto è legato ad una fascia che termina larga da una parte e dall'altra finisce biforcuta con le sommità appuntite, le ondulazioni della fascia sembrano due isole*³⁸. Questa stampa non ci è nota ma vista la tendenza di questo tipo di materiale a venir distrutto, potrebbe essere che nel Rinascimento esistessero molte stampe rappresentanti tali soggetti; ed è possibile che Francesco abbia avuto accesso a una di queste. In parallelo con la disinibita passione



Fig. 14 - Giovanni da Udine, affresco della decorazione di Villa Farnesina, Roma, 1518 ca. (da Jones e Penny 1983). (Part.)

mo e pare che attorto lomo severgogni di nominarlo nō che dimostrarlo ansi sempre lacopre ello nasconde il qual si doverebbe ornare e mostrare consolenita come ministro dellumana spetie⁴⁰.

[It does what it wishes and often a man is asleep and it is awake, and many times a man is awake and it is asleep. Many times a man wants to use it and it does not want to, many times it wants to and a man forbids it. Therefore it appears that this animal often has a soul and intellect separate from a man; and it appears that a man who is ashamed to name it or show it is in the wrong, always covering up what instead he ought to adorn and show with solemnity, as a minister of the human species.]

Both in its anatomical directness and in its grotesque conception, the *testa de cazi* image may, as recognized by the Leonardo scholar Carlo Pedretti⁴¹, be described as Leonardesque. No drawing by Leonardo that forms any close precedent survives⁴², but the art theorist Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) described two drawings, now lost, which he attributed to Leonardo: È ben che molti altri mostri si potessero ricordare e dipingere, e fra tutti quelli che ritrasse

verso il sesso del circolo umanista di Aretino e amici, la speranza di eliminare ogni pruderie sugli organi sessuali deve qualcosa al crescente interesse sviluppatosi nel Cinquecento verso gli studi di anatomia. Un precursore in questi studi fu Leonardo da Vinci, che *investigò il membro maschile come nessun altro prima di lui*⁴³. Nei suoi appunti di anatomia, conservati nella Collezione Reale Britannica, Leonardo scrive sul pene apparentemente in modo serio: *Desto fa quello desidera espesso lomo dorme ellui veglia e molte volte lomo lovole esercitare ellui nonvole molte volte lui vole ellomo ghe luivietta a dunque e pare che questo animale abia spesso animo e intelletto separato dallomo e pare che attorto lomo severgogni di nominarlo nō che dimostrarlo ansi sempre lacopre ello nasconde il qual si doverebbe ornare e mostrare consolenita come ministro dellumana spetie*⁴⁰.

Sia per immediatezza anatomica che per la sua concezione grottesca, l'immagine *testa de cazi* può, come riconosciuto dallo studioso di Leonardo Carlo Pedretti,⁴¹ essere descritta come *Leonardesca*. Nessun disegno di Leonardo, tale da poter creare un precedente simile, è



Fig. 15 - *Coppa con ampio bordo in maiolica dipinta in blu. Faenza (?), prima metà sec. XVI. Diam. cm 12,2. Rimini, collezione privata.*

Leonardo da Vinci in Milano, uno de i quali era bellissimo fanciullo col membro in fronte e senza naso e con un'altra faccia di dietro della testa, col membro virile sotto il mento e l'orecchie attaccate a i testicoli, le quali due teste avevano le orecchie di fauno, e l'altro mostro aveva in cima del naso il membro e ne i lati del naso gl'occhi, e nel resto era parimenti bellissimo fanciullo, che tutti due si trovano in disegno di sua mano, appresso di Francesco Borella scultore⁴³.

[And one may recall and paint many other monsters, and among them those which Leonardo da Vinci represented in Milan. One of these was a very beautiful boy with a penis in his forehead and without a nose, and with another face at the back of the head, with a penis under the chin and testicles attached to the ears, both heads having faun's ears. The other monster had the penis on top of the nose and eyes on the sides of the nose, and otherwise was equally a very beautiful boy. Both of these are in drawings by his hand in the possession of the sculptor Francesco Borella.]

Although these drawings, like much such material, has probably been destroyed, and it cannot be certain that Lomazzo was right in attributing them to Leonardo, there is abundant surviving evidence, in many visual

sopravvissuto⁴², ma il teorico dell'arte Gian Paolo Lomazzo (1536-1600) descrisse due disegni, perduti, che attribuì a Leonardo: *È ben che molti altri mostri si potessero ricordare e dipingere, e fra tutti quelli che ritrasse Leonardo da Vinci in Milano, uno de i quali era bellissimo fanciullo col membro in fronte e senza naso e con un'altra faccia di dietro della testa, col membro virile sotto il mento e l'orecchie attaccate a i testicoli, le quali due teste avevano le orecchie di fauno, e l'altro mostro aveva in cima del naso il membro e ne i lati del naso gl'occhi, e nel resto era parimenti bellissimo fanciullo, che tutti due si trovano in disegno di sua mano, appresso di Francesco Borella scultore⁴³.*

Sebbene questi disegni, come la maggior parte di questo tipo di materiale, siano stati probabilmente distrutti, e se non si può essere certi che l'attribuzione del Lomazzo dei disegni a Leonardo sia giusta, sono altresì sopravvissute prove in abbondanza, sotto forma di molti mezzi visivi di ciò che Lorenzoni e Fagiolo chiamano *la fallocrazia tipica del Rinascimento*⁴⁴.

Come gli umanisti rinascimentali erano ben consapevoli, immagini di attività sessuale e degli organi sessuali maschili e femminili erano molto comuni nell'arte classica, nella quale membri virili erano spesso adornati con ali e altri attributi⁴⁵. Immagini simili erano comuni nell'Italia del Rinascimento. Vignali nella



Fig. 16 - Verso della figura 15.

media of what Lorenzoni and Fagiolo call la fallocrazia tipica del rinascimento⁴⁴. As Renaissance humanists were well aware, images of sexual activity and of the male and female sexual organs were very common in Classical art, in which penises are often adorned with wings and other additions⁴⁵. Similar images were common in Renaissance Italy. Vignali in his Cazzaria (1526-7) reports that penises with similar appendages were often to be seen in university buildings in Siena and elsewhere:

E di qui puoi avere visto ne la nostra Sapienza, oltra quella di Pisa o di Padova, che per tutti quei muri e per tutti i banchi in diverse maniere sono stati dipinti e intagliati con l'ale, con gli piedi e col becco, con le manine e altre particolarità⁴⁶. [And you may have seen here in our University, as well as in that of Pisa and Padua, that on all the walls and in all the desks penises have been painted and incised in various ways, with wings, feet, and beaks, with little hands and other particular details.]

How far this imagery reflected conscious memories of the antique and how far it was archetypically lavatorial, how far the images were amuletic or apotropaic and how far they were uncomplicatedly humorous, are large questions with complicated nuances; but it is certain that images of the penis were far more common in sixteenth-century Italy than most art-lovers imagine. Medieval lead badges excavated in the Netherlands showing vulva-figures with arms and legs, and

sua Cazzaria (1526-7) riferisce che membri con simili appendici erano sovente visibili tra i palazzi dell'Università di Siena e altrove: *E di qui puoi avere visto ne la nostra Sapienza, oltra quella di Pisa o di Padova, che per tutti quei muri e per tutti i banchi in diverse maniere sono stati dipinti e intagliati con l'ale, con gli piedi e col becco, con le manine e altre particolarità*⁴⁶.

Quanto questa *imagerie* riflettesse consce memorie dell'antico, quanto fosse archetipicamente escatologica, quanto le immagini fossero superstiziose o apotropaiche e quanto fossero invece semplicemente umoristiche, sono questioni profonde con accenti complicati; ma rimane certo che le immagini del pene erano più comuni nell'Italia del Cinquecento di quanto molti appassionati d'arte immaginino. Spille medievali in piombo dissotterrate nei Paesi Bassi rappresentanti figure a forma di vagina con braccia e gambe e falli alati, dimostrano come simili immagini erano

parimenti onnipresenti nel Nord Europa nel tardo Medioevo⁴⁷.

Un po' dello stesso gusto sono i peni fluttuanti tra foglie in un disegno contenuto in un album di stampe al Topkapi, che fu probabilmente messo insieme da un italiano nel settimo decennio del Quattrocento (fig. 13)⁴⁸. Stilisticamente più elevati sono forse i suggestivi vegetali della decorazione di Giovanni da Udine nella Villa Farnesina (fig. 14), dipinti intor-



Fig. 17 - Brocca da farmacia in maiolica dipinta nei toni del blu, attribuita a manifattura romagnola, sec. XVI.
Alt. cm 23. Collezione privata. (Da Luzi e al. 1992).

phalluses with wings, show that similar images were equally ubiquitous in Northern Europe in the late Middle Ages⁴⁷. Somewhat in this spirit are the penises frolicking among foliage in a drawing preserved in an album of prints in Topkapi, which was probably assembled by an Italian in the 1460s (fig. 13)⁴⁸. Rather more elevated in their artistic aspirations are the suggestive vegetables in Giovanni da Udine's decoration in the Farnesina (fig. 14), painted around 1518. Vasari noted that Giovanni had used the phallic gourd entering a fig with direct reference to Priapus and added that this capriccio is painted with inexpressible grace⁴⁹. A few years later, we find the eroticism on a grand scale of Giulio Romano's decorations in the Sala di Psiche in the Palazzo Te in Mantua. The impact of Giulio's erotic art was soon felt by artists such as Parmigianino⁵⁰, and in bronzes by Riccio⁵¹. Erotic scenes, often in the form of the "Loves of the Gods", or rendered respectable by allegorical significance, are countless in subsequent sixteenth-century art. In his first *Ragionamento*, Aretino makes one of his female characters describe "those fruit that they make at Murano near Venice in the form of a penis" (quei frutti di vetro che si fanno a Murano di Vinegia all similitudine del K)⁵². Representations of the penis in glass have proved prone to destruction, but a number of late medieval German examples survive⁵³. These were presumably primarily humorous in intention. In England in 1571, a brothel keeper from Essex was taken to court for giving her clients drink from a glass like unto a pintle and a pair of bollacks⁵⁴.



Fig. 18 - Tintinnabulo romano in bronzo, da Trier, I sec. d.C. Trier, Rheinisches Landesmuseum. (Da Johns 1982).

no al 1518. Vasari notava come Giovanni avesse lasciato il fallico fiore di zucca farsi strada dentro a un fico con diretto riferimento a Priapo e aggiunge che *il quale capriccio e' espresso con tanta grazia, che non si può alcuno imaginare*⁴⁹.

Pochi anni dopo, troviamo erotismo in grande scala nelle decorazioni di Giulio Romano della Sala di Psiche nel Palazzo Te a Mantova. L'impatto dell'arte erotica di Giulio fu presto sentito da artisti come Parmigianino⁵⁰ e dai bronzi del Riccio⁵¹. Scene erotiche, sovente sotto forma degli "amori degli dei", o rese rispettabili da significati allegorici, sono innumerevoli nell'arte successiva del Cinquecento.

Nel suo primo *Ragionamento*, Aretino fa descrivere ad uno dei suoi personaggi femminili *quei frutti di vetro che si fanno a Murano di Vinegia all similitudine del K*⁵².

Rappresentazioni del pene fatte in vetro si sono rivelate soggette a distruzione, ma alcuni esemplari tedeschi tardomedievali sopravvivevano con ogni

probabilità principalmente intenti satirici. In Inghilterra nel 1571, una tenutaria di bordello dell'Essex fu denunciata per aver dato da bere ai suoi clienti in un bicchiere fatto come un batacchio e un paio di palle⁵⁴.

Sulla maiolica cinquecentesca, rappresentazioni del membro virile ricorrono sotto varie forme e su opere di diversa ispirazione⁵⁵. Gli allegri peni disegnati sul retro di un altresì comune piatto della prima metà del Cinquecento (figg. 15 e 16),



Fig. 19 - Piatto da pompa in maiolica policroma raffigurante una figura femminile con un cestino.
Deruta, 1500-10 ca. Diam. cm 34,5. Parigi, Museo del Louvre.

On sixteenth-century pottery, representations of the penis occur in various forms and on pieces of varying ambition⁵⁵. The merry penises drawn on the back of an otherwise ordinary little plate of the first half of the sixteenth century (figs. 15, 16), with an *alla porcellana* design on the front which gives no clue as to what is on the back, seem humorous and casual, analogous to the student desk decorations mentioned by Vignali. In the case of a winged penis, with a bell round its "neck", conspicuously placed in a medallion on the front of a pharmacy jar⁵⁶ (fig. 17), one suspects some greater degree of significance - whether a good luck sign, or something to do with the uses of the jar's intended contents; but this would not necessarily have prevented

con decorazioni *alla porcellana* sul davanti, che non offrono alcuna indicazione su cosa ci sia sul retro, sembrano ironici e casuali, analoghi ai graffiti di studentelli menzionati dal Vignali. Nel caso di un pene alato, con una cintura intorno al "collo", ostentatamente piazzato entro un medaglione sul davanti di un versatore da farmacia⁵⁶ (fig. 17), si sospetta un significato più profondo, forse un segno di buona fortuna, o qualcosa a che fare con gli usi del contenuto del versatore; ma ciò non necessariamente può aver impedito, agli avventori della farmacia che lo vedessero, di ridacchiare sotto i baffi⁵⁷. Il concetto è un'eco di una idea comune nell'antica Roma, come si può vedere dal tintinnabu-

pharmacy customers who saw it from chuckling⁵⁷. The idea is an echo of one current in ancient Rome, as shown on the bronze tintinnabulum (musical mobile) said to have been found in the River Mosel at Trier (fig. 18), which probably dates from the first century A.D.⁵⁸

A fine Deruta lustred plate in the Louvre⁵⁹ (fig. 19) represents a woman with a basket of penises, as if selling fruit, inviting other women, to come and get the good fruit. The parallel to an Attic red figure jar with a woman with a basket of penises⁶⁰ (fig. 20) is intriguing. Comparing these pots, and the winged penises on figs 17 and 18, raises interesting questions as to how far the echoes of Classical art in such Renaissance representations of the penis reflect direct knowledge by their makers of Classical prototypes⁶¹; the parallels seem too close to be put down to coincidence or to a hypothesis that such images are in some way universal archetypes. The only ceramic object known to me that presents any kind of similarity in concept to the *testa de cazi* dish is the incised slipware bowl, probably made in or near Ferrara, reproduced in fig. 21. If the date is, as the style of the object might suggest, not later than 1500, this is a strikingly early example of a similar conceit to that on the 1536 dish⁶². Both the woman's hair and the upper part of her body are formed from penises. Art-historically, the small group of phallic heads, of which the maiolica dish is the most elaborate as well as the only one which is dated or securely attributable, constitutes a striking prefiguration of the genre of composite heads which Giuseppe Arcimboldo (1527-93) was to make popular in painting at the court of Rudolf II in Prague from 1562 onwards (fig. 22). Recent writers have stressed the origins of Arcimboldo's work in the Mannerist grotesque and capriccio⁶³, and the *testa de cazi* plate is singled out in Francesco Porzio's 1979 monograph on Arcimboldo as the most telling precedente dell'idea arcimboldiana⁶⁴. That Arcimboldo knew the Aretino medals or similar teste composte is unproven, but in view of the destruction rate of such material it seems likely that, if he did

lo di bronzo che si pensa sia stato trovato nel fiume Mosel a Trier (fig. 18), che probabilmente data al primo secolo dopo Cristo⁵⁸.

Un bel piatto derutese, decorato a lustro e conservato al Louvre⁵⁹ (fig. 19), rappresenta una donna con un cestino di peni, come se vendesse della frutta invitando altre donne a venire a prendere i *bo(ni) fruti*. Il parallelo con una brocca attica a figure rosse, che rappresenta una donna con un cestino di peni⁶⁰ (fig. 20), è intrigante. Paragonare queste due ceramiche, e anche i peni alati delle figure 17 e 18, solleva interessanti questioni su quanto l'eco dell'arte classica su queste rappresentazioni rinascimentali del membro virile rifletta la conoscenza diretta, da parte degli artefici, dei prototipi classici⁶¹. I paralleli sembrano troppo simili per poter essere soltanto attribuibili a coincidenze o all'ipotesi che questi tipi di immagini siano in qualche modo archetipi universali.

L'unico oggetto in ceramica di mia conoscenza che abbia una certa somiglianza con la concezione della maiolica *testa de cazi* è la coppa ingobbiata e graffita, forse fatta a Ferrara o dintorni, riprodotta alla figura 21. Se la data è, come lo stile dell'oggetto suggerisce, non più tarda del 1500, questo è un esempio sorprendentemente precoce di una idea simile a quella espressa dalla coppa del 1536⁶²: sia i capelli della donna che la parte superiore del suo corpo sono infatti formati da peni.

Nella storia dell'arte, il piccolo gruppo di teste falliche, delle quali la coppa in maiolica è la più elaborata e anche l'unica ad essere datata o sicuramente attribuibile, costituisce uno straordinario precedente del genere di teste composite che Giuseppe Arcimboldo (1527-93) doveva rendere celebri in pittura alla corte di Rodolfo II a Praga dal 1562 in poi (fig. 22). Studi recenti insistono che l'origine del lavoro di Arcimboldo sia nel grottesco e nel capriccio manieristi⁶³, e la coppa *testa de cazi* venne scelta da Francesco Porzio nella monografia su Arcimboldo del 1979 come il più esplici-

not know the medals, he had seen other material of the type. When dealing with erotic, bawdy, or grotesque art, whether from the ancient world or more recent times, it is often difficult to know, from a distance of centuries, how far contemporaries would have thought of it as funny; sometimes a work of art could be seen as funny and profoundly serious at the same time⁶⁵. This question poses itself for the maiolica plate, as it does for Leonardo's grotesque heads or for Arcimboldo. The Neoplatonic interpretation of the Aretino portrait medal implied by its Latin inscription suggests that its commissioner intended it to be taken as seriously as many other of the elaborate and obscure imprese adopted by sixteenth-century humanists. Equal seriousness is implied in the discussion of the work of Arcimboldo, ingegnosissimo pittore fantastico e commendabile sommamente, in Gregorio

to precedente dell'idea arcimboldiana⁶⁴. Che Arcimboldo conoscesse le medaglie di Aretino o simili teste composite non è stato provato, ma nell'ottica della frequente distruzione di questo tipo di materiale sembra verosimile che egli, se anche non avesse conosciuto le medaglie, avesse almeno potuto vedere altro materiale dello stesso genere.

Quando si ha a che fare con l'arte erotica, volgare o grottesca, sia del mondo antico che di tempi più recenti, è spesso difficile sapere, a distanza di secoli, in quale misura i contemporanei l'avessero considerata divertente; a volte un'opera d'arte può essere vista come divertente e profondamente seria allo stesso tempo⁶⁵. Questa questione si pone sia in merito alla coppa in maiolica, che per le teste grottesche di Leonardo, che per Arcimboldo. L'interpretazione neoplatonico-



Fig. 20 - Pelike in ceramica a figure rosse con rappresentazione di donna con cestino.
Attica, pittore Misone (?), 490 a.C. ca. Alt. cm 30. Siracusa, Museo Archeologico Nazionale.

Comanini's critical work Il Figino (1591): Pitture di così graziosa invenzione, ovvero di così dotte allegorie, non mi soviene di aver finora veduto, come son queste. Conosco esser vero che non meno al buon pittore che al buon poeta fa bisogno d'una certa universale letteratura, con cui possa a guisa di un altro Proteo trasformarsi in diverse fore e evstirsi degli abiti altrui, quanto ad imitator conviene... Diciam pure quello che è la verità, e confessiamo, la virtù fantastica - l'ufficio della quale è di ricevere le specie apportate dagli esteriori sensi al senso commune, e di ritenerle, et ancora di comporle insieme - essere gagliardissima nell'Arcimboldo, poiché egli, componendo insieme l'imagini delle sensibili cose da lui vedute, ne forma strani capricci et idoli non più da forza di fantasia inventati, quello che pare impossibile a congiungersi accozzando con molta destrezza e facendone risultar ciò che vuole. Riesce tanto maggiore la maraviglia di queste sue imagini, che avanti lui non è stato alcuno che n'abbia formato di simili⁶⁶. [I do not recall ever before having seen such charmingly inventive paintings or such learned allegories as these. I know that the good painter needs to be as well read as the good poet, because his knowledge enables him to become another Proteus, transforming himself into diverse forms and dressing in the costumes of others, as is appropriate for a good imitator...]

Let us admit that Arcimboldo has an extraordinary imagination, the function of which is to receive impressions carried from the external senses, retain them, and combine them. He unites the images of visible things and transforms them into strange inventions and images never before created by the power of fantasy. He makes anything he wants to make by skilfully joining things that seem impossible to link.

These images are even more marvellous in that no-one has ever done anything similar before.]

The pre-eminent Arcimboldo scholar Thomas Da Costa Kaufmann argues that Arcimboldo's composite portraits were meant

nica della medaglia-ritratto di Aretino, implicita nella sua iscrizione latina, suggerisce che il committente intendeva che essa fosse presa seriamente, così come le altre oscure ed elaborate *imprese* adottate dagli umanisti del Cinquecento. Stessa serietà è implicita nella discussione dei lavori di Arcimboldo, *ingegnosissimo pittore fantastico e commendabile sommamente*, nell'opera critica di Gregorio Comanini *Il Figino* (1591): *Pitture di così graziosa invenzione, ovvero di così dotte allegorie, non mi soviene di aver finora veduto, come son queste. Conosco esser vero che non meno al buon pittore che al buon poeta fa bisogno d'una certa universale letteratura, con cui possa a guisa di un altro Proteo trasformarsi in diverse fore e evstirsi degli abiti altrui, quanto ad imitator conviene... Diciam pure quello che è la verità, e confessiamo, la virtù fantastica - l'ufficio della quale è di ricevere le specie apportate dagli esteriori sensi al senso commune, e di ritenerle, et ancora di comporle insieme - essere gagliardissima nell'Arcimboldo, poiché egli, componendo insieme l'imagini delle sensibili cose da lui vedute, ne forma strani capricci et idoli non più da forza di fantasia inventati, quello che pare impossibile a congiungersi accozzando con molta destrezza e facendone risultar ciò che vuole. Riesce tanto maggiore la maraviglia di queste sue imagini, che avanti lui non È stato alcuno che n'abbia formato di simili⁶⁶.*

L'eminente studioso di Arcimboldo Thomas Da Costa Kaufmann sostiene che i ritratti composti di Arcimboldo implicassero seri e complessi significati; e scrive, riferendosi al ritratto di Arcimboldo dell'Imperatore Rodolfo II come Vertumno, che questo *non doveva far ridere di sé l'imperatore ma faceva parte piuttosto di quel tipo di immagini la cui apparente incongruità si risolve in una verità più profonda*⁶⁷. Invece ancora Comanini descrive (ammirevolmente) uno dei dipinti di Arcimboldo come *ridiculosissimo*⁶⁸. La conclusione di Kaufmann è che se I dipinti di Arcimboldo sono scherzi.. hanno un intento serio...sono scherzi seri⁶⁹. Questa tendenza del Cinquecento a vedere allo stesso tempo profonde veri-

to embody serious and complex meanings; he writes with reference to Arcimboldo's portrait of the Emperor Rudolf II as Vertumnus, that it "was not meant to make the Emperor laugh at himself but rather belonged to a type of image whose seeming incongruity is resolved in a deeper truth"⁶⁷. And yet Comanini describes (admiringly) one of Arcimboldo's paintings as ridiculous⁶⁸. Kaufmann's conclusion is that if Arcimboldo's paintings are jokes... they have a serious intent... they are serious jokes⁶⁹. This

tà e spirito o umorismo su emblemi, capricci e concetti, dovrebbe aver colorito il modo nel quale i contemporanei guardavano anche un oggetto come la coppa *testa de cazi*.

Una mostra tenutasi a Palazzo Grassi a Venezia nel 1987, intitolata *L'effetto Arcimboldo, Trasformazioni del volto dal sedicesimo al ventesimo secolo*, traccia la tradizione delle teste composite e grottesche dal sedicesimo secolo fino a Magritte e Salvador Dalí⁷⁰; il catalogo



Fig. 21 - *Coppa in ceramica ingobbiata e graffita. Emilia-Romagna (Ferrara?) fine sec. XV-inizio sec. XVI. Diam. cm 22. Ferrara, collezione privata.*

sixteenth-century tendency to see profound truths and wit or humour simultaneously in emblems, capricci, and conceits would have coloured the way contemporaries looked even at so ribald an object as the testa de cazi dish. An exhibition at Palazzo Grassi, Venice, in 1987 entitled The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century traced the tradition of composite and grotesque heads from the sixteenth century through to Magritte and Salvador Dalí⁷⁰; the catalogue

svela come concetti cinquecenteschi echeggino nel lavoro dei pittori surrealisti. La coppa *testa de cazi* si pone quasi all'inizio di questa storia di teste composite nell'arte europea; perché, nonostante la varia e immaginosa antica iconografia del pene, nessuna immagine comparabile ci è pervenuta dall'antichità. L'idea delle teste composite riappare anche in luoghi e culture molto diversi. Alla figura 23 appare un'incisione a colori da una serie dell'artista giappone-

shows how such sixteenth-century conceits were echoed in the work of twentieth-century Surrealist painters. The testa de cazi plate stands near the beginning of this story of composite heads in European art; despite the varied and imaginative ancient iconography of the penis, no image comparable to it seems to survive from antiquity.

se Utagawa Kuniyoshi (1797-1861). Essa porta il titolo *Alla prima occhiata sembra molto violento, ma è veramente una brava persona*. Non è chiaro se queste stampe siano frutto della fantasia di Kuniyoshi, o se egli abbia avuto qualche modello europeo che collegasse definitivamente le stampe alle immagini cin-



Fig. 22 - Giuseppe Arcimboldo, dipinto ad olio su tela raffigurante l'Estate, 1572. Cm 74,7x56,5. Collezione privata. (da Kriegeskorte 1988).

The idea of composite heads reappears also in a very different place and culture. Fig. 23 is a coloured woodcut from a series by the Japanese artist Utagawa Kuniyoshi (1797-1861). It bears the title: At first glance he looks very fierce, but he's really a nice person. It is not clear whether these prints are a product of Kuniyoshi's imagination,

quecentesche come la nostra coppa o i dipinti di Arcimboldo. Una teoria suggerisce di vederne una fonte nelle stampe erotiche francesi del Settecento, come quelle pubblicate sotto il nome di *L'Aretin françois* nel 1787⁷¹. Nel 2003 in un articolo su un quotidiano inglese conservatore, a proposito del ten-

or whether he had some European model ultimately linking the prints to sixteenth-century images like our plate or paintings by Arcimboldo. One theory suggests a source in French erotic prints of the eighteenth century, such as those published as L'Aretin françois in 1787⁷¹.

In an article in a conservative English newspaper in 2002 about the Ashmolean Museum's attempt to purchase the *testa de cazi* dish, a hostile journalist commented that it looks like the product of a pubescent schoolboy's fevered imagination⁷². In 2004 the potter Grayson Perry, whose subject matter painted on pots is sometimes even more direct in its treatment of sex, won England's most prestigious art prize, the Turner Prize. After this, the journalist might have taken a less dismissive view and seen the *testa de cazi* plate as a significant chapter in the

history of "sex pots", a history which reaches from the earliest civilizations to the work of many contemporary potters⁷³. To historians of sixteenth century art, however, this exceptional survival is something very much of its time: a bridge between Leonardo da Vinci and Arcimboldo, an extreme example of Mannerist capriccio, a reflection of a new High Renaissance directness about

tativo dell'Ashmolean Museum di acquistare la coppa *testa de cazi*, un giornalista ostile commentò che il piatto sembra nato dall'immaginazione febbrile di uno scolaro in età puberale⁷². Nel 2004 il ceramista Grayson Perry, che dipinge su vasi temi a volte ben più esplicativi in materia di sesso, ha vinto il più prestigioso premio d'arte d'Inghilterra, il Turner Prize. Dopo quest'avvenimento, il giornalista avrebbe forse dovuto avere un'opinione meno negativa e considerare la coppa *testa de cazi* come un capitolo significativo nella storia della ceramica erotica, storia che si sviluppa dalle prime civiltà fino a molti ceramisti contemporanei⁷³. Agli occhi degli storici dell'arte del Cinquecento, questo eccezionale vestigio rappresenta comunque qualcosa di caratteristico del suo tempo: un ponte tra Leonardo da Vinci e Arcimboldo,

un esempio estremo di capriccio manierista, un riflesso della nuova franchezza del tardo Rinascimento in materia di sesso nella cerchia di Pietro Aretino, un tipo di testa composita che veniva considerata nel Cinquecento come ricca di complesso significato simbolico, e allo stesso tempo, uno scherzo. E' caratteristico della storia dell'immagi-

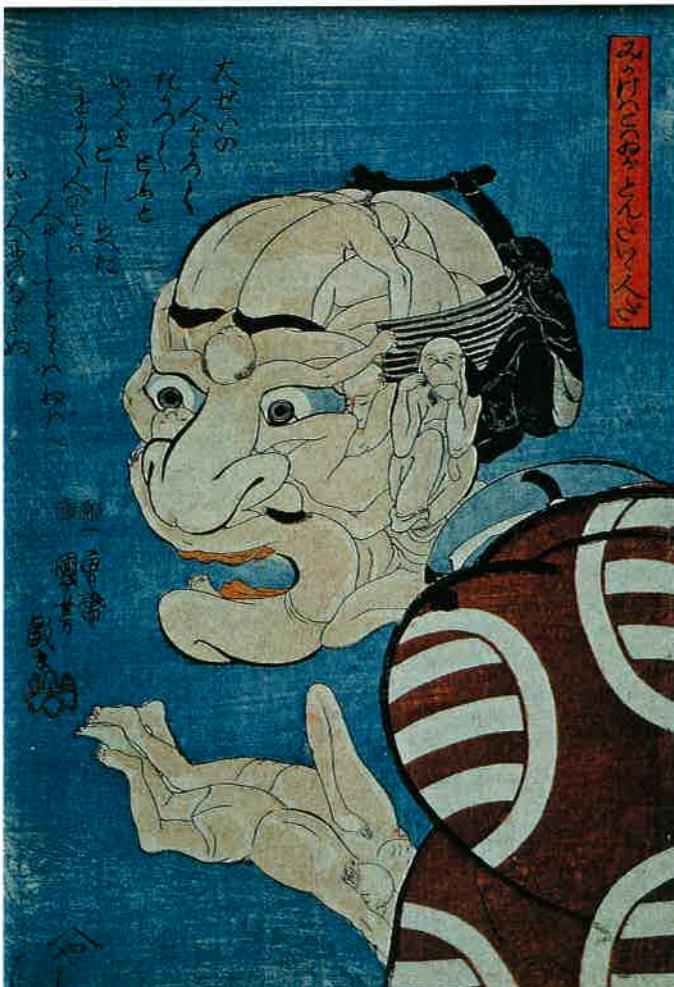


Fig. 23 - Incisione raffigurante testa composita. Utagawa Kuniyoshi, 1848 ca. Cm 37x25 ca. Springfield, U.S.A. Museum of Fine Arts, (Da Schaap 1998).

sex in the circle of Pietro Aretino, a type of composite head which was regarded in the sixteenth century as rich in complex symbolic significance, and, at the same time as all this, a joke. It is characteristic of the history of erotic or bawdy imagery that many links in the chain have been lost; this renders the rare survival of objects like the maiolica plate and the drawing all the more remarkable and precious evidence of an aspect of the incomparably rich visual culture of the Italian Renaissance. Such imagery, with subject matter that many have long considered, and some still consider, "obscene", has been destroyed in disproportionately large quantities; but, if we overlook survivors like the testa de cazi dish, we render partial and therefore false our view of the Renaissance⁷⁴.

* Keeper of Western Art - Ashmolean Museum - Oxford

NOTES

- 1 WILSON 1995. *A revised publication of the principal pieces in the collection (WILSON 2003) includes some recent accessions to the Ashmolean; but the acquisition of the plate that is the subject of this article took place too late for it to be included. For Fortnum as a collector of maiolica, see also WILSON 1999.*
- 2 *Ashmolean Museum, WA 2003.136. Purchased 2003 with the aid of the National Art Collections Fund, the Resource/V&A Purchase Grant Fund, James Fenton, Martin Foley, Sir Howard Hodgkin, the Hon. Christopher Lennox-Boyd, Antony Peattie, Darryl Pinckney, Christopher Sheppard, and numerous other donors.*
- 3 *A bibliography of the plate (excluding second-hand works on marks and the merely journalistic) is as follows: Catalogue d'une jolie collection de majoliques italiennes, Paris, 12-15 February 1855, lot 105; DARCEL and DELANGE 1869, p. 43 (as formerly in Le Carpentier collection); BORENIUS 1928, p. 6 (as location unknown); BALLARDINI 1940, p. 106; CONTI 1971, fig. 7; PEYREFITTE 1972, p. 16; CONTI 1973, tav. CX, CLX; LISE 1975, pp. 6, 32; sale catalogue, Objets d'art et de très bel ameublement, Paris (Pavillon Gabriel), 17 June 1977, lot 72 (Peyrefitte collection); MALLET 1979, p. 293; PORZIO 1979, pp. 14-17; CONTI 1980, figs 230-231; RASMUSSEN 1984, p. 86; CALVESI 1987, pp. 38-51; Venice 1987, p. 382; MALLET 1988, p. 73; LAWNER 1988, p. 99; WADDINGTON 1989, p. 15; PARRONCHI 1991, p. 54; PEDRETTI 1991, p. 51, fig. 2; CONTI 1992, pp. 102-3; HESS 1999, pp. 30-31; sale catalogue, Eredi Carlo De Carlo, parte terza, Semenzato, Florence, 15 December 2001, lot 12; "CeramicAntica" anno 14, no. 1 (January 2004), p. 67; MONBEIG GOGUEL 2001, p. 35; JONES 2002, p. 75, pl. 3; HESS 2003, pp. 70-2, Ashmolean Museum, Highlights of the Annual Report*

nario erotico o licenzioso che molti anelli della catena si siano persi; ciò rende la rara sopravvivenza di oggetti come la coppa in maiolica o il disegno, prove ancora più preziose e degne di nota di un aspetto dell'incredibilmente ricca cultura visiva del Rinascimento italiano. Questo immaginario, con soggetti che molti hanno considerato per lungo tempo e alcuni ancora considerano "osceni", è stato distrutto in quantità sproporzionalmente elevate; ma se si trascurano reperti come la coppa *testa de cazi*, si rende parziale e quindi falsa la nostra visione del Rinascimento⁷⁴.

(Traduzione di Elisa P. Sani).

* Conservatore del Dipartimento di Arte Occidentale - Ashmolean Museum di Oxford

NOTE

- 1 WILSON 1995. Un'edizione aggiornata dei principali pezzi della collezione (Wilson 2003) comprende alcune acquisizioni recenti dell'Ashmolean; tuttavia l'accessione del piatto protagonista di questo articolo è avvenuta troppo tardi per essere inclusa nella pubblicazione. Su Fortnum collezionista di maiolica, v. anche Wilson 1999.
- 2 Ashmolean Museum, WA 2003.136. Acquistato nel 2003 con l'aiuto del National Art Collections Fund, the Resource/V&A Purchase Grant Fund, James Fenton, Martin Foley, Sir Howard Hodgkin, the Hon. Christopher Lennox-Boyd, Antony Peattie, Darryl Pinckney, Christopher Sheppard, e molti altri contributori.
- 3 La bibliografia sul piatto (escludendo lavori minori sui marchi e quelli meramente giornalistici) comprende: Catalogue d'une jolie collection de majoliques italiennes, Paris, 12-15 February 1855, lot 105; DARCEL and DELANGE 1869, pag. 43 (come già nella coll. Le Carpentier); BORENIUS 1928, pag. 6 (con ubicazione sconosciuta); BALLARDINI 1940, pag. 106; CONTI 1971, fig. 7; PEYREFITTE 1972, pag. 16; CONTI 1973, tav. CX, CLX; LISE 1975, pp. 6, 32; catalogo d'asta, Objets d'art et de très bel ameublement, Paris (Pavillon Gabriel), 17 giugno 1977, lotto 72 (collezione Peyrefitte); MALLET 1979, pag. 293; PORZIO 1979, pp. 14-17; CONTI 1980, figure 230-231; RASMUSSEN 1984, pag. 86; CALVESI 1987, pp. 38-51; Venezia 1987, pag. 382; MALLET 1988, pag. 73; LAWNER 1988, pag. 99; WADDINGTON 1989, pag. 15; PARRONCHI 1991, pag. 54; PEDRETTI 1991, pag. 51, fig. 2; CONTI 1992, pp. 102-103; HESS 1999, pp. 30-31; catalogo d'asta, Eredi Carlo De Carlo, parte terza, Semenzato, Firenze, 15 Dicembre 2001, lotto 12; "CeramicAntica" anno XIV, no. 1 (gennaio 2004), pag. 67; MONBEIG GOGUEL 2001, pag. 35; JONES 2002, pag. 75, tavola. 3; HESS 2003, pp. 70-2, Ashmolean Museum, Highlights of the Annual Report 2002-3, p. 30; National Art

- 2002-3, p. 30; *National Art Collections Fund Quarterly*, winter 2003, p. 23; McDONALD 2004, I, p. 232, fig. 210; II, p. 313; WILSON 2004B; MUSACCHIO 2004, p. 59, note 85; WADDINGTON 2004, pp. 218-19; "Erotic Review" 62 (May 2004), p. 8.
- ⁴ Catalogue d'une jolie collection de majoliques italiennes des diverses fabriques des XVe et XVIe siècles recemment rapportées d'Italie, Paris, Rue Drouot (POUCHET and ROUSSEL), 12-15 February 1855, lot 105: Petite coupe offrant une buste grotesque entièrement formé de phallus, émail jaune sur fond bleu. On lit sur le banderolle: Atset aun essot. Omae advang cru oun.oh.ingo, au revers 1536, une marque de fabrique et une inscription. *The minutes of this sale in the Archives de Paris show that the collection was submitted for sale by the dealer Joseph Henry Delange of 5 Quai Voltaire; and that the dish was bought for 50 francs by Baur. Paris in the 1850s saw a series of spectacular sales of maiolica, much of it brought over by Paris dealers from Italy; see ROYER 2003.*
- ⁵ Maiolica belonging to this collector was exhibited at the 1865 Paris Musée rétrospectif and illustrated in a photograph in FRANCK 1867; the testa de cazi dish is not visible. Nor was it included in the sale of his collection in Paris, 14 May - 2 June 1866 (Lugt 29135).
- ⁶ DARCEL and DELANGE 1869, Marques et monogrammes, p. 43 (the date misprinted as 1636).
- ⁷ Objets d'art et de très bel ameublement, Paris (Pavillon Gabriel), 17 June 1977, lot 72.
- ⁸ Semenzato, Florence, Eredi Carlo De Carlo, Part 3, 15 December 2001, lot 12. An official licence was issued, allowing the plate to be exported from Italy, on 6 December 2001.
- ⁹ MALLET 1979, nos 13-16. Mallet's supposition is that the cavalletto mark is personal to Francesco, rather than being a workshop mark.
- ¹⁰ MALLET 1979, and MALLET 1988, pp. 73-5; both building on BORENIUS 1928, pp. 5-7; BALLARDINI 1940; and RACKHAM 1940, pp. 244-6. Mallet notes on p. 289 that the cavalletto mark also appears, in lustre, on a Gubbio type moulded bowl formerly in Faenza, but destroyed in World War II, BALLARDINI 1940, tav. XXVIIa, b. Since Mallet's article was published, BARRAL 1987, no. 11, has correctly attributed to Francesco a large undated plate at Dijon. Also by him, probably, is a lustred dish with a saint, dated 1533, in the Ashmolean Museum, FORTNUM 1897, p. 71, no. C433. Mallet (personal communication) suggests that the plate dated 1537 illustrated by BATINI 1974, p. 218, may be another work painted by Francesco at Deruta; the dish dated 1531 sold at Sotheby's, London, 8 July 1965, lot 77, may also be by him.
- ¹¹ ROSEO 1995, no. 1.
- ¹² See MALLET 1979; MALLET 1988, p. 74. A case in point is the plate with Romulus and Remus dated 1531, now in Göteborg, MALLET 1979, n. 2. This composition is close to and surely based on one by Xanto; an example by Xanto, dated the same year and also lustred, which may have been the prototype, was in the Sprovieri collection and is now in a French private collection: WILSON 1996, no. 85.
- Collections Fund Quarterly, inverno 2003, pag. 23; McDONALD 2004, I, pag. 232, fig. 210; II, pag. 313; WILSON 2004B; MUSACCHIO 2004, pag. 59, nota 85; WADDINGTON 2004, pp. 218-219; *Erotic Review* 62 (maggio 2004), pag. 8.
- ⁴ Catalogue d'une jolie collection de majoliques italiennes des diverses fabriques des XVe et XVIe siècles recemment rapportées d'Italie, Paris, Rue Drouot (Pouchet e Roussel), 12-15 February 1855, lotto 105: *Petite coupe offrant une buste grotesque entièrement formé de phallus, émail jaune sur fond bleu. On lit sur le banderolle: Atset aun essot. Omae advang cru oun.oh.ingo, au revers 1536, une marque de fabrique et une inscription.* Le minute di questa vendita negli archivi di Parigi rivelano che la collezione fu messa in vendita dal mercante d'arte Joseph Henry Delange di Quai Voltaire numero 5; e che il piatto fu acquistato per 50 franchi da "Baur". Parigi negli anni cinquanta dell'ottocento vide una serie di vendite spettacolari di maiolica, la maggior parte della quale importata dall'Italia da mercanti d'arte francesi; v. ROYER 2003.
- ⁵ Le maioliche di proprietà di questo collezionista vennero esposte al Musée rétrospectif di Parigi del 1865 e illustrate in una foto in FRANCK 1867; la coppa *testa de cazi* non è visibile e non fu neppure inclusa nella vendita della sua collezione avvenuta a Parigi il 14 maggio-2 giugno 1866 (Lugt 29135).
- ⁶ DARCEL e DELANGE 1869, Marques et monogrammes, pag. 43 (la data riporta un errore di stampa: 1636).
- ⁷ Objets d'art et de très bel ameublement, Parigi (Pavillon Gabriel), 17 giugno 1977, lotto 72.
- ⁸ Semenzato, Firenze, Eredi Carlo de Carlo, Parte terza, 15 dicembre 2001, lotto 12. Un attestato di libera circolazione, per permettere l'esportazione del piatto fuori d'Italia, fu emesso il 6 dicembre 2001.
- ⁹ MALLET 1979, numeri 13-16. L'ipotesi del Mallet è che il marchio con il cavalletto sia proprio di Francesco, piuttosto che essere un marchio di bottega.
- ¹⁰ MALLET 1979, e MALLET 1988, pp. 73-5; entrambi gli scritti si basano su BORENIUS 1928, pp. 5-7; BALLARDINI 1940; e RACKHAM 1940, pp. 244-246. Mallet nota a pagina 289 che il marchio a cavalletto appare anche, in lustro, su una coppa modellata a rilievo in stile di Gubbio già a Faenza, ma distrutta durante la seconda guerra mondiale, BALLARDINI 1940, tav. XXVIIa, b. Dopo la pubblicazione dell'articolo del Mallet, BARRAL 1987, n. 11, ha correttamente attribuito a Francesco un grande piatto non datato conservato a Digione. Sempre di mano sua è anche, probabilmente, un piatto decorato a lustro con un santo, datato 1533, nell'Ashmolean Museum di Oxford, FORTNUM 1897, pag. 71, n. C433. Mallet (comunicazione personale) suggerisce che il piatto datato 1537 e illustrato da BATINI 1974, pag. 218, potrebbe essere un altro lavoro dipinto da Francesco a Deruta. Forse sempre di Francesco è il piatto datato 1531 venduto da Sotheby's a Londra, l'8 luglio 1965, lotto n. 77.
- ¹¹ ROSEO 1995, numero 1
- ¹² Cfr. MALLET 1979; MALLET 1988, pag. 74. Un esempio significativo è il piatto con Romolo e Remo

Another version probably by Francesco Urbini, also perhaps dated 1531, is in the Victoria and Albert Museum: RACKHAM 1940, no. 740; MALLETT 1979, no. 3; another, probably also by Francesco Urbini, undated, was in the Canessa sale, American Art Association, New York, 25-6 January 1924, lot 84. Another by Xanto, dated 1533, is in the British Museum: WILSON 1987, no. 76.

¹³ *It is possible that our Francesco came into contact with Xanto not in Urbino but in Gubbio, where Xanto was, in all probability, working for periods from 1527 onwards; see CIOCI 1993. However, the unlusted coppa with the cavalletto mark illustrated by MALLETT 1979, tav. XCIII, and dated by him to c.1525-30, owes nothing to Xanto and looks more related to the work of the "In Castel Durante" painter.*

¹⁴ *I am indebted to Monsignor Franco Negroni for telling me that he does not know of any documentation in the Urbino archives mentioning anyone who is likely to be our Francesco. A Francesco Andreocci de Canaia is mentioned as a maiolica worker in a Gubbio document of 1532 in BIGANTI 2002, no. 359, but it is pure hypothesis that this could be our man. Giulio Busti kindly informs me that no record of our Francesco has been identified in documents about Deruta potters.*

¹⁵ RACKHAM and BALLARDINI 1933; RACKHAM 1957; MALLETT 1970-71, part 23; MALLETT 1976; MALLETT 1984 are contributions to this subject. See also WILSON 1987, pp. 52-59; WILSON 1993, pp. 199-201; CIOCI 1987; CIOCI 1993.

¹⁶ WILSON 2004.

¹⁷ *For the possibility of the production of unlusted wares in Maestro Giorgio's workshop, see WILSON 2002, p. 123.*

¹⁸ *For the literature on this subject, see WILSON 1987, pp. 144-8; AJMAR and THORNTON 1998; RAVANELLI GUIDOTTI 2000; BUSTI and COCCHI 2001.*

¹⁹ WILSON 1987, nos 228, 229.

²⁰ *The Oxford English Dictionary first records the use of this term in 1969.*

²¹ *Franco 1541, fol. 100 verso. The phrase visi di cazzi also occurs in the supplementary sonnets (probably not by Aretino) accompanying the woodcut version of the Modi: LORENZONI and FAGIOLI 1980, p. 50; LAWNER 1988, p. 93.*

²² WILSON 1990, p. 322.

²³ CIOCI 1993 and several essays in BOJANI 2002.

²⁴ *For the Modi, see LORENZONI and FAGIOLI 1980; LAWNER 1988; TALVACCHIA 1994 and 1999. The extensive use of figures from the Modi in the work of Xanto has been much discussed in writing about Xanto, though there remains room for debate about how far it was Xanto's intention that viewers of his work should recognize the source.*

²⁵ VASARI 1878-85, V, p. 418.

²⁶ ARETINO 1957-60, I, pp. 110-11: letter dated 1537 to Battista Zatti; English translation slightly adapted from Aretino 1976, p. 53.

²⁷ VIGNALI 1984; VIGNALI 2003.

²⁸ LORENZONI 1976, pp. 221-5.

datato 1531, adesso a Göteborg, MALLETT 1979, n. 2. Questa composizione è vicina e sicuramente basata su una di Xanto; un esemplare da Xanto, datato lo stesso anno e sempre decorato *a lustro*, che potrebbe esserne stato il prototipo, era nella collezione Sprovieri ed è adesso in Francia in collezione privata: WILSON 1996, n. 85. Una versione probabilmente di mano di Francesco "Urbini", anche questa forse datata 1531, è nel Victoria and Albert Museum: RACKHAM 1940, n. 740; MALLETT 1979, no. 3; un'altra, ancora forse di Francesco "Urbini", non datata, era nella vendita Canessa, American Art Association, New York, 25-26 gennaio 1924, lotto 84. Un'altra versione di Xanto, datata 1533, è nel British Museum: WILSON 1987, n. 76.

¹³ Sembra possibile che il nostro Francesco sia venuto in contatto con Xanto non ad Urbino ma a Gubbio, dove Xanto lavorava probabilmente, per brevi periodi dal 1527 in poi; v. CIOCI 1993. Comunque, la coppa non decorata *a lustro* con il marchio a cavalletto illustrata in MALLETT 1979, tav. XCII, e datata da lui c. 1525-1530, non deve niente a Xanto e sembra legata piuttosto al lavoro del "pittore 'In Castel Durante'".

¹⁴ Sono grato a Monsignor Franco Negroni per avermi informato del fatto di non conoscere alcuna documentazione negli archivi di Urbino riferentesi a qualcuno che possa essere il nostro Francesco. Un Francesco Andreocci de Canaia è menzionato come maiolicaro in un documento eugubino del 1532 in BIGANTI 2002, n. 359, ma che questo possa essere il nostro uomo è puramente un'ipotesi. Giulio Busti mi ha cortesemente informato del fatto che nessuna documentazione riferentesi al nostro Francesco è stata trovata nei documenti concernenti i vasai derutesi.

¹⁵ RACKHAM e BALLARDINI 1933; RACKHAM 1957; MALLETT 1970-71, parte 23; MALLETT 1976; MALLETT 1984 sono tutti contributi su questo argomento. V. anche WILSON 1987, pp. 52-59; WILSON 1993, pp. 199-201; CIOCI 1987; CIOCI 1993.

¹⁶ WILSON 2004.

¹⁷ In proposito alla possibilità che nella bottega di Mastro Giorgio si producessero anche manufatti non decorati *a lustro*, v. WILSON 2002, pag. 123.

¹⁸ Per pubblicazioni su questo argomento v. WILSON 1987, pp. 144-148; AJMAR and THORNTON 1998; RAVANELLI GUIDOTTI 2000; BUSTI e COCCHI 2001.

¹⁹ WILSON 1987, numeri 228, 229.

²⁰ L'Oxford English Dictionary registra l'uso di questo termine solo nel 1969.

²¹ Franco 1541, folio 100 verso. La frase *visi di cazzi* appare anche nei sonetti aggiuntivi (probabilmente non di Aretino) che accompagnano la versione incisa su legno de *I Modi*: LORENZONI e FAGIOLI 1980, pag. 50; LAWNER 1988, pag. 93.

²² WILSON 1990, pag. 322.

²³ CIOCI 1993 e vari saggi in BOJANI 2002.

²⁴ Su *I Modi*, v. LORENZONI e FAGIOLI 1980; LAWNER 1988; TALVACCHIA 1994 e 1999. L'esteso uso di figure tratte da *I Modi* nel lavoro di Xanto è stato ben discusso in scritti su Xanto, sebbene rimanga ancora spazio per la discussione sul fatto se Xanto intendesse o meno far riconoscere agli ammiratori

- ²⁹ LORENZONI and FAGIOLI 1980, pp. 90-132, with the text and discussion of the authorship; it at some point assumed the title *La puttana errante*.
- ³⁰ See LORENZONI 1976. The prototype for Renaissance obscene literature is sometimes thought to have been Antonio Beccadelli's *Hermaphroditus*, a collection of erotic Latin epigrams, somewhat in the manner of Martial or Catullus; this was completed in 1425, but not printed till after the Renaissance.
- ³¹ PARKER 1988. Compare VIGNALI 1984, p. 91: Né meno mi biasimeranno sapendo quanto Ovidio, Apuleio e gli altri latini abbiano largamente trattato di l'arte del fottore, e Marziale, Orazio e Vergilio del cazzo.
- ³² MOREL 1985.
- ³³ TALVACCHIA 1999, chap. 3, citing Erizzo 1559. See also FINDLEN 1993, and for the wider context in the perspective of modern feminism, the essays in TURNER 1993. For the numbered erotic medallions known as *spintriae*, see BUTTERY 1973. I owe, however, to LUKE SYSON and ANDREW BURNETT warnings that the authenticity as ancient works of some or even all of the *spintriae* (which like the *Modi* are numbered up to sixteen) has been questioned.
- ³⁴ ATTWOOD 2003, no. 406, suggesting a date c.1535-45. The reverse was re-used on a medal representing a satyr, ATTWOOD no. 416.
- ³⁵ WADDINGTON 2004, pl. 41, suggests a dating after 1536?.
- ³⁶ WADDINGTON 1989; ATTWOOD 2003, no. 406, with further references. The same reverse appears on another medal in which the obverse is a satyr's head composed of emblematic animals, ATTWOOD no. 416. See also WADDINGTON 2004, where the meaning of the device and the motto are expounded; this book came to my attention only when the present article was virtually complete.
- ³⁷ PEDRETTI 1991; PARRONCHI 1991; MONBEIG GOGUEL 2001, pp. 34-6.
- ³⁸ Una cabeza como de Romano a la antigua y es compuesta de miembros biriles que miran a nuestra siniestra lo alto della esta atado con una venda cuyo fin en la una parte es ancho y el del otro ramal es biforcado de puntas agudas las ondas de la venda hazen como dos yslas: McDONALD 2004, II, p. 313, no. 1755.
- ³⁹ FRIEDMAN 2002, p. 44.
- ⁴⁰ KEELE 1983, p. 350; KEELE and PEDRETTI 1979, I, p. 226.
- ⁴¹ PEDRETTI 1991, discussing the "Salviati" drawing, which he suggested "could well be" by Giulio Romano.
- ⁴² Martin Kemp has pointed out to me a drawing by Leonardo which apparently shows a phallus, FORSTER 1934, II, fol. 40v. For other observations on possible links between Leonardo and ceramics, see VEZZOSI 1991.
- ⁴³ GIAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), book VII, chap. xxvii, in LOMAZZO 1975, II, p. 553. Something of the flavour may be given by a grotesque drawing at Windsor of a devilish monster head, CLARK and PEDRETTI 1969, p. 51, no. 12371, catalogued as a record by Melzi of a lost drawing by Leonardo; also nos 12491-12493. Compare KWAKKELSTEIN 1991 on dei suoi lavori le sue fonti iconografiche.
- ⁴⁴ VASARI 1878-85, V, pag. 418.
- ⁴⁵ ARETINO 1957-60, I, pp. 110-111: lettera datata 1537 a Battista Zatti.
- ⁴⁶ VIGNALI 1984; VIGNALI 2003.
- ⁴⁷ LORENZONI 1976, pp. 221-225.
- ⁴⁸ LORENZONI e FAGIOLI 1980, pp. 90-132, con il testo e la discussione circa la paternità dell'opera; che ha acquistato ad un certo momento il titolo di *La puttana errante*.
- ⁴⁹ V. LORENZONI 1976. Prototipo della letteratura oscena del Rinascimento è stato a volte considerato *L'Enafroditto* di Antonio Beccadelli, una collezione di epigrammi latini erotici, alla maniera di Marziale o Catullo; che fu completato nel 1425, ma non venne stampato che dopo la fine del Rinascimento.
- ⁵⁰ PARKER 1988. Confronta VIGNALI 1984, pag. 91: Né meno mi biasimeranno sapendo quanto Ovidio, Apuleio e gli altri latini abbiano largamente trattato l'arte di fottore, e Marziale, Orazio e Vergilio del cazzo.
- ⁵¹ MOREL 1985.
- ⁵² TALVACCHIA 1999, cap. terzo, cita Erizzo 1559. V. anche FINDLEN 1993, e in senso più ampio nella prospettiva del femminismo moderno, i saggi in TURNER 1993. Sui medaglioni erotici numerati noti come *spintriae*, vedi BUTTERY 1973. Sono grato comunque a Luke Syson e a Andrew Burnett per l'avvertimento circa la dubbia autenticità come opere antiche di alcune o addirittura tutte le *spintriae* (che come *I Modi* sono numerate fino a sedici).
- ⁵³ ATTWOOD 2003, n. 406, suggerisce la data 1535-45 circa. Il retro è stato riutilizzato su una medaglia rappresentante un satiro, ATTWOOD n. 416.
- ⁵⁴ WADDINGTON 2004, tavola 41, suggerisce una datazione a dopo 1536?.
- ⁵⁵ WADDINGTON 1989; ATTWOOD 2003, n. 406, con ulteriori riferimenti. Lo stesso retro compare su un'altra medaglia il cui diritto è una testa di satiro composta da animali simbolici, ATTWOOD n. 416. Vedi anche WADDINGTON 2004, dove il significato dell'*impresa* e del motto sono commentati; ho potuto esaminare questo libro soltanto quando questo articolo era già ormai praticamente terminato.
- ⁵⁶ PEDRETTI 1991; PARRONCHI 1991; MONBEIG GOGUEL 2001, pp. 34-36.
- ⁵⁷ Una cabeza como de Romano a la antigua y es compuesta de miembros biriles que miran a nuestra siniestra lo alto della esta atado con una venda cuyo fin en la una parte es ancho y el del otro ramal es biforcado de puntas agudas las ondas de la venda hazen como dos yslas: McDONALD 2004, II, pag. 313, n. 1755.
- ⁵⁸ FRIEDMAN 2002, n. 44.
- ⁵⁹ KEELE 1983, pag. 350; KEELE e PEDRETTI 1979, I, pag. 226.
- ⁶⁰ PEDRETTI 1991, discutendo il disegno, del quale egli suggerisce che possa ben essere di mano di Giulio Romano.
- ⁶¹ Martin Kemp mi ha segnalato un disegno di Leonardo che apparentemente mostra un fallo, FORSTER 1934, II, folio 40v. Per altre osservazioni su possibili correlazioni tra Leonardo e la ceramica cfr. VEZZOSI 1991.
- ⁶² GIAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), libro VII, cap.xxvii, in LOMAZZO 1975, II, pag. 553. Di intonazione simile è un disegno grottesco conservato a Windsor di una mostrosa testa diabolica, CLARK

- the meanings of Leonardo's grotesque heads.*
- ⁴⁴ LORENZONI and FAGIOLI 1980, p. 20.
- ⁴⁵ For erotic and phallic subject matter in the ancient world, see JOHNS 1982; KEULS 1993.
- ⁴⁶ VIGNALI 1984, pp. 125-6; VIGNALI 2003, p. 154.
- ⁴⁷ JONES 2002, especially chapter 12, Wicked willies with wings.
- ⁴⁸ RABY 1981; LANDAU and PARSHALL 1994, pp. 91-5; Landau and Parshall suggest the album may have been assembled by the Florentine merchant Benedetto Dei, who was in Istanbul from 1460 to 1467. I here follow Landau and Parshall in describing the image as a drawing, rather than a print, but I have not seen it myself.
- ⁴⁹ VASARI 1878-85, V, p. 558: Ha finto per Priapo una zucca attraversata da vilucchi, che ha per testicoli due petronciani; e vicino al fiore di quella ha finto una ciocca di fichi brigotti grossi, dentro a uno de' quali aperto e troppo fatto entra la punta della zucca col fiore: il quale capriccio è espresso con tanta grazia, che non si può alcuno imaginare. See JONES and PENNY 1983, p. 184; MOREL 1985.
- ⁵⁰ For eroticism in Giulio Romano, see TALVACCHIA 1999; for instances in Parmigianino, see D. EKSERDJIAN in FRANKLIN 2003, pp. 45-7; for Rosso, see BAROLSKY 1978, pp. 101-18. An amusing composition of phalluses is used as the colophon to TALVACCHIA 1999: I owe to James Turner the information that this is from *Processus contra Ser Catium Vinculatum* of c.1531.
- ⁵¹ JESTAZ 1983.
- ⁵² ARETINO 1984, p. 20. "K", or "ca", is a way of abbreviating cazzo used elsewhere by Aretino. The other uses to which these items could be put are suggested in *La puttana errante* (LORENZONI and FAGIOLI 1980, p.83): Suor Maria la lussuria avea nel sesso/e volendo la carne lacerare/prese un cazzo di vetro d'un commesso/e con la potta cominciò a scherzare.
- ⁵³ Examples of German glass phalluses, some of them dated around 1500, are illustrated and discussed by RADEMACHER 1933, pp. 56-60, plate IX; he argues, perhaps with excessive seriousness, that they were linked to medieval fertility practices. I owe this reference to Catherine Hess.
- ⁵⁴ JONES 2003, p. 261. A later delftware phallus-cup recently excavated in London is in the Museum of London, see PEARCE 2004.
- ⁵⁵ A superb unpublished bowl in a private collection, made in Faenza about 1510-20, in which a woman lifts her skirt to pleasure herself, with phalluses in the background and in the border, is an example of primo istoriato painting of the highest quality. Another example of an erotic theme on maiolica of outstanding quality is the mysterious and beautiful fragmentary dish (which awaits a proper study) in the Pinacoteca Civica at Jesi, MOZZONI and PAOLETTI 2001, p. 77. Dora Thornton has suggested to me that a playfully-drawn phallus may be visible in front of the profile on the famous 1499 bella jug

e PEDRETTI 1969, pag. 51, n. 12371, catalogato come una copia di Melzi di un disegno perduto di Leonardo; anche numeri 12491-12493. Confronta KWAKKELSTEIN 1991 sul significato delle teste grottesche di Leonardo.

⁴⁴ LORENZONI e FAGIOLI 1980, pag. 20.

⁴⁵ Per soggetti erotici e fallici nel mondo antico cfr. JOHNS 1982; KEULS 1993

⁴⁶ VIGNALI 1984, pp. 125-126; VIGNALI 2003, pag. 154.

⁴⁷ JONES 2002, specialmente capitolo 12, *Maliziosi piselli con le ali*.

⁴⁸ RABY 1981; LANDAU e PARSHALL 1994, pp. 91-95; Landau e Parshall suggeriscono che l'album possa essere stato assemblato dal mercante fiorentino Benedetto Dei, che era a Istanbul dal 1460 al 1467. Non avendo visto l'immagine seguo qui la descrizione di Landau e Parshall che la descrivono come un disegno piuttosto che una stampa.

⁴⁹ VASARI 1878-85, V, pag. 558: Ha finto per Priapo una zucca attraversata da vilucchi, che ha per testicoli due petronciani; e vicino al fiore di quella ha finto una ciocca di fichi brigotti grossi, dentro a uno de' quali aperto e troppo fatto entra la punta della zucca col fiore: il quale capriccio è espresso con tanta grazia, che non si può alcuno imaginare. V. JONES e PENNY 1983, pag. 184; MOREL 1985.

⁵⁰ Per l'erotismo nell'arte di Giulio Romano, v. TALVACCHIA 1999; per esempi in Parmigianino, v. D. EKSERDJIAN in FRANKLIN 2003, pp. 45-47; per Rosso, v. BAROLSKY 1978, pp. 101-118. Una divertente composizione di falli è usata come colophon in TALVACCHIA 1999: devo a James Turner la notizia che questa è tratta dal *Processus contra Catium Vinculatum* del 1531 circa.

⁵¹ JESTAZ 1983.

⁵² ARETINO 1984, pag. 20. "K", o "ca", è un modo di abbreviare la parola cazzo usato anche da altre parti da Aretino. Altri impieghi per questi oggetti sono suggeriti in *La puttana errante* (LORENZONI e FAGIOLI 1980, pag. 83): *Suor Maria la lussuria avea nel sesso/e volendo la carne lacerare/prese un cazzo di vetro d'un commesso/e con la potta cominciò a scherzare.*

⁵³ Esempi di falli di vetro tedeschi, alcuni dei quali datati intorno al 1500, sono illustrati e discussi in RADEMACHER 1933, pp. 56-60, tavola IX; egli propone, forse con troppa serietà, che questi falli erano legati a pratiche medievali legate alla fertilità. Devo questo rimando a Catherine Hess.

⁵⁴ JONES 2003, pag. 261. Una coppa fallica più tarda in ceramica di Delft è stata recentemente scavata a Londra ed è ora nel Museum of London, v. PEARCE 2004.

⁵⁵ Una bellissima coppa inedita in collezione privata, fatta a Faenza intorno al 1510-20, che rappresenta una donna nell'atto di sollevarsi la gonna per sollazzarsi, con falli sullo sfondo e sul bordo, è un esempio del *primo istoriato* di alta qualità. Un altro esempio di un tema erotico su maiolica di elevata qualità, è il misterioso piatto lacunoso (che ancora aspetta uno studio serio) nella Pinacoteca civica di Jesi, MOZZONI e PAOLETTI 2001, pag. 77. Dora Thornton mi ha suggerito che un fallo disegnato in modo semiserio sia visibile davanti al profilo di donna sulla famosa brocca *Bella* del 1499 conservata

- in Bologna, RAVANELLI GUIDOTTI 1985, no. 32.
- ⁵⁶ LUZI et al. 1992, scheda 88C.
- ⁵⁷ For the range of meanings of such penises on ceramics, from the apotropaic and amuletic to the simply humorous, see HESS 2003. For other sexual organs represented on pharmacy jars, see the albarello in Hamburg with a woman with a winged phallus in a cart (RASMUSSEN 1984, no. 52) and the discussion of this group of objects in HESS 1990 and HESS 2002, no. 21.
- ⁵⁸ JOHNS 1982, pp. 67-9.
- ⁵⁹ GIACOMOTTI 1974, no. 528.
- ⁶⁰ Corpus vasorum antiquorum, Italia, Museo Nazionale Archeologico di Siracusa, fasc. 1 (Rome, 1941), Stile attico con figure rosse, tav. 7, no. 1. It is attributed to the painter Myson by BEAZLEY 1965, I, p. 238, no. 5.
- ⁶¹ For other parallels in ancient art, see JOHNS 1982, col. pl. 5 and fig. 50. On the relationship of maiolica to, and possible interest on the part of maiolica painters in, ancient ceramics, see SYSON and THORNTON 2001, pp. 214-5.
- ⁶² I owe the photograph of this object, which I have not myself seen, to Cesare Ugolini, and I am grateful to Romolo Magnani for his opinion that it is likely to be late-fifteenth-century in date.
- ⁶³ For the concept of Mannerist grotesque, see MAIORINO 1991 and the extensive bibliography in Lugano 1998. Compare BAROLSKY 1978, p. 138: A fascination with the humor of vulgarity is one of the salient features of the Mannerist sensibility. For somewhat comparable composite designs in emblems designed by Francesco Salviati, see MONBEIG GOGUEL 1998, nos 69, 70; and for partial analogies in metalwork designs by the same artist, ibidem, nos 105, 107.
- ⁶⁴ PORZIO 1979, p. 14; compare LEGRAND and SLUYS 1955, pp. 71-6; WADDINGTON 1989; BERRA 1998.
- ⁶⁵ BAROLSKY 1978, p. 17.
- ⁶⁶ COMANINI 1962, pp. 268-70; COMANINI 2001, pp. 27-8.
- ⁶⁷ Venezia 1987, p. 96.
- ⁶⁸ COMANINI 1962, p. 269; COMANINI 2001, p. 28. The reference is to *The Jurist*.
- ⁶⁹ KAUFMANN 1993, p. 128.
- ⁷⁰ Venezia 1987. LEGRAND and SLUYS 1955 also illustrate post-Arcimboldo examples of the idea.
- ⁷¹ FAGIOLI 1981; however the composite head illustrated by Fagioli, fig. 7, does not appear in the British Library copies of L'Aretin françois, as published in 1787, 1803, or 1829.
- ⁷² Daily Telegraph, 23 July 2002.
- ⁷³ MATHIEU 2003.
- ⁷⁴ I have received help from many people, among whom are: Philip Attwood, Michael Brody, Andrew Burnett, Clara and Giulio Busti, Caroline Campbell, Martin Clayton, Martin Durrant, David Ekserdjian, Vincenzo Farinella, Hazel Forsyth, Martin Henig, Catherine Hess, Paul Joannides, Frans de Jong, Martin Kemp, Donna Kurtz, David Landau, Mark McDonald, Romolo Magnani, John Mallet, Thomas Mannack, Corrado Minimo, Julian Raby, Pierre-Richard Royer, Raymonde Royer, Judy Rudoe, Elisa Sani, Joyce Seaman, Sabrina Shim, Dora Thornton, James Grantham Turner, Cesare Ugolini, Jeremy ta a Bologna, RAVANELLI GUIDOTTI, 1985, n. 32.
- ⁵⁶ LUZI e alt. 1992, scheda 88C.
- ⁵⁷ Per i vari significati di questi peni in ceramica, dall'apotropaico all'amuletic fino all'umoristico, v. HESS 2003. Per altri organi sessuali rappresentati su versatori da farmacia, v. l'albarello ad Amburgo con una donna con un fallo con le ali su un carretto (RASMUSSEN 1984, n. 52) e la discussione di questo gruppo di oggetti in HESS 1990 e Hess 2002, n. 21.
- ⁵⁸ JOHNS 1982, pp. 67-9.
- ⁵⁹ GIACOMOTTI 1974, n. 528.
- ⁶⁰ *Corpus vasorum antiquorum*, Italia, Museo Nazionale Archeologico di Siracusa, fasc. 1 (Roma, 1941), *Stile attico con figure rosse* 2, tav. 7, n.1. E' stato attribuito al pittore Misone da BEAZLEY 1965, I, pag. 238, n. 5
- ⁶¹ Per altri paragoni con l'arte antica, v. JOHNS 1982, tavola a colori 5 e fig. 50. Sulla relazione tra maiolica e il possibile interesse da parte dei maiolicari verso la ceramica antica, v. SYSON e THORNTON 2001, pp. 214-215.
- ⁶² Sono grato a Cesare Ugolini per avermi fornito la fotografia di questo oggetto, che non ho visto direttamente, ed esprimo la mia gratitudine a Romolo Magnani per il suo parere che la coppa sia probabilmente databile al tardo Quattrocento.
- ⁶³ Per il concetto di *grottesca manierista*, v. MAIORINO 1991 e l'estesa bibliografia in Lugano 1998. Confronta BAROLSKY 1978, pag. 138: *Il fascino satirico verso la volgarità è una caratteristica saliente della sensibilità manierista*. Per composizioni composite paragonabili, su emblemi ideati da Francesco Salviati, v. MONBEIG GOGUEL 1998, n. 69-70; e per parziali analogie su disegni su metallo dello stesso artista, *ibidem*, n. 105, 107.
- ⁶⁴ PORZIO 1979, p. 14; confronta LEGRAND e SLUYS 1955, pp. 71-76; WADDINGTON 1989; BERRA 1998.
- ⁶⁵ BAROLSKY 1978, pag. 17.
- ⁶⁶ COMANINI 1962, pp. 268-70; COMANINI 2001, pp. 27-28.
- ⁶⁷ Venezia 1987, pag. 96
- ⁶⁸ COMANINI 1962, pag. 269; COMANINI 2001, pag. 28. Il riferimento è in proposito a *il Giurista*.
- ⁶⁹ KAUFFMANN 1993, pag. 128.
- ⁷⁰ Venezia 1987. LEGRAND e SLUYS 1955 illustrano anch'essi esempi dello stesso concetto posteriori ad Arcimboldo.
- ⁷¹ FAGIOLI 1981; Tuttavia la testa composita illustrata da Fagioli, fig. 7, non compare nelle copie della British Library de *L'Aretin François*, pubblicate nel 1787, 1803, or 1829.
- ⁷² "Daily Telegraph", 23 luglio 2002.
- ⁷³ MATHIEU 2003.
- ⁷⁴ Ho ricevuto l'aiuto di molte persone tra le quali: Philip Attwood, Michael Brody, Andrew Burnett, Clara e Giulio Busti, Caroline Campbell, Martin Clayton, Martin Durrant, David Ekserdjian, Vincenzo Farinella, Hazel Forsyth, Martin Henig, Catherine Hess, Paul Joannides, Frans de Jong, Martin Kemp, Donna Kurtz, David Landau, Mark McDonald, Romolo Magnani, John Mallet, Thomas Mannack, Corrado Minimo, Julian Raby, Pierre-Richard Royer, Raymonde Royer, Judy Rudoe, Elisa Sani, Joyce Seaman, Sabrina Shim, Dora Thornton, James Grantham Turner, Cesare Ugolini, Jeremy

Rudoe, Elisa Sani, Joyce Seaman, Sabrina Shim, Dora Thornton, James Grantham Turner, Cesare Ugolini, Jeremy Warren, Catherine Whistler, Jane Wilson, Diego Zancani, Rainer Zietz. Some of these people have kindly commented on various stages of the article; the errors that remain are my own. I would also like to express here my thanks to those supporters of the Ashmolean whose generosity and encouragement made the purchase of the dish possible. I am warmly indebted to Elisa Sani for her thoughtful and lucid translation.

Bibliografia

- AJMAR e THORNTON 1998. MARTA AJMAR e DORA THORNTON. *When is a portrait not a portrait? Belle Donne on Maiolica and the Renaissance Praise of Local Beauties*, in *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, a cura di Nicholas Mann e Luke Syson, Londra, pp. 138-153.
- ARETINO 1957-60. PERTILE, FIDENZIO, e CAMESASCA ETTORE (a cura di). *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*. Milano.
- ARETINO 1976. ARETINO PIETRO. *Selected Letters*, a cura di GEORGE BULL. Harmondsworth.
- ARETINO 1984. ARETINO PIETRO. *Ragionamento e Dialogo*, a cura di NINO BORSELLINO. Milano.
- ATTWOOD 2003. ATTWOOD, Philip. *Italian Medals c.1530-1600 in British Public Collections*. Londra.
- BALLARDINI 1940. GAETANO BALLARDINI. *Nuovi acquisti al museo*, Faenza 28, pp. 104-111.
- BAROLSKY 1978. PAUL BAROLSKY. *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*. Columbia e Londra.
- BARRAL 1987. CLAUDIE BARRAL. *Faiences italiennes. Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon*. Digione.
- BATINI 1974. G. BATINI. *L'amico della ceramica*. Firenze.
- BEAZLEY 1963. J.D. BEAZLEY. *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Seconda edizione, Oxford.
- BERRA 1998. GIACOMO BERRA. *Arcimboldi: le teste caricate leonardesche e le grillerie dell'Accademia della Val di Blenio*, in Lugano 1998, pp. 57-67.
- BIGANTI 2002. TIZIANA BIGANTI. *Maestro Giorgio Andreoli nei documenti eugubini (Regesti 1488-1575). Un contributo alla storia della ceramica nel Cinquecento*. Firenze.
- BOJANI 2002. GIAN CARLO BOJANI. (a cura di), *La maiolica italiana del Cinquecento. Il lustro eugubino e l'istoriato del ducato di Urbino*, Atti del convegno no di studi, Gubbio, 21, 22, 23 settembre 1998, Firenze.
- BORENIUS 1928. TANRED BORENIUS. *Catalogue of a Collection of pottery belonging to W.H. Woodward*. Londra.
- BUSTI e COCCHI 2001. GIULIO BUSTI e FRANCO COCCHI. *Dulce est Amare. Ceramiche tradizionali di Deruta a soggetto amoroso*. Catalogo della mostra, Museo Regionale della Ceramica, Deruta.
- BUTTERY 1973. T.V. BUTTERY. *The spintriae as a Historical Source*, Numismatic Chronicle, serie 7, vol. 13, pp. 52-63.
- CALVESI 1987. MAURIZIO CALVESI. *Le fonti di Arcimboldi e il verde sogno di Polifilo*, in *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, Art Dossier 11, pp. 38-51.
- CIOCI 1987. FRANCESCO CIOCI. *Xanto e il Duca di Urbino*. Milano.
- CIOCI 1993. FRANCESCO CIOCI. *Xanto a Gubbio nel 1528-29*, CeramicAntica anno 3, n. 11 (dicembre 1993), pp. 28-45.
- CLARK e PEDRETTI 1969. KENNETH CLARK e CARLO PEDRETTI. *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. Seconda ed. Londra.
- COMANINI 1962. GREGORIO COMANINI. *Il Figino ovvero del fine della pittura in Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di PAOLA BAROCCHI, III, Bari, pp. 237-599.
- COMANINI 2001. GREGORIO COMANINI, *The Figino, or On the Purpose of Painting*, curatela e traduzione di ANNE DOYLE-ANDERSON e GIANCARLO MAIORINO. Toronto.
- CONTI 1971. GIOVANNI CONTI. *Il mito del vasaio: appunti sulla natura alchemica*, Gazzetta antiquaria 1.
- CONTI 1973. GIOVANNI CONTI. *L'arte della maiolica in Italia*. Milano.
- CONTI 1980. GIOVANNI CONTI. *L'arte della maiolica in Italia*. 2nd ed., Busto Arsizio.
- CONTI 1992. GIOVANNI CONTI. *Nobilissime ignobilità della maiolica istoriata*. Faenza.
- DARCEL and DELANGE 1869. ALFRED DARCEL and HENRI DELANGE. *Recueil de faïences italiennes*. Parigi.
- ERIZZO 1559. SEBASTIANO ERIZZO. *Discorso sopra le medaglie de gli antichi*. Venezia.
- FAGIOLI 1981. MARCO FAGIOLI. *Un'ipotesi sulla fonte europea delle teste grottesche di Kuniyoshi*, in *Stampe giapponesi*, Catalogo n. 6, Grafica Antica e Moderna Falteri, Firenze, pp. 128-139.
- FINDLEN 1993. PAULA FINDLEN. *Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy*, in LYNN HUNT (a cura di), *The Invention of Pornography*, New York, pp. 48-108.
- FORSTER 1934. *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana. Serie minore II. Il codice Forster II, 1 nel*

Warren, Catherine Whistler, Jane Wilson, Diego Zancani, Rainer Zietz. Alcune di queste persone hanno gentilmente offerto suggerimenti nei vari stadi di preparazione dell'articolo; eventuali errori rimasti sono da attribuire alla mia persona. Vorrei anche esprimere i miei sinceri ringraziamenti a quei sostenitori dell'Ashmolean Museum la cui generosità e incoraggiamento hanno permesso l'acquisto di questa coppa. Sono profondamente grato ad Elisa Sani per la brillante traduzione.

- Victoria and Albert Museum. Roma.*
- FORTNUM 1897. C.D.E. FORTNUM. *A Descriptive Catalogue of the Maiolica in the Ashmolean Museum, Oxford, Fortnum Collection.* Oxford.
 - FRANCK 1867. *L'art ancien. Photographies des collections célèbres par Franck.* Parigi.
 - Franco 1541. NICOLO FRANCO. *Rime di. M. Nicolo Franco contra Pietro Aretino e nel fine la Priapea del Medemo Autore.* Torino.
 - FRANKLIN 2003. DAVID FRANKLIN (con un saggio di David Ekserdjian). *The Art of Parmigianino.* New Haven, London e Ottawa.
 - FRIEDMAN 2002. DAVID FRANKLIN. *M. A Mind of its own. A cultural history of the penis.* Londra.
 - GEIGER 1954. BENNO GEIGER. *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldo, pittore illusionista del Cinquecento.* Firenze.
 - GIACOMOTTI 1974. JEANNE GIACOMOTTI. *Catalogue des majoliques des musées nationaux.* Parigi.
 - GLASER 2004. SILVIA GLASER (a cura di). *Italienische Fayencen der Renaissance. Ihre Spuren in internationalen Museumssammlungen. Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des germanischen Nationalmuseums Band 22.* Nuremberg.
 - HESS 1990. CATHERINE HESS. *L'enigma degli albarelli 'BO', in Castelli e la maiolica cinquecentesca italiana.* Atti del convegno in Pescara 22-25 aprile 1989, Pescara, pp. 46-55.
 - HESS 1999. CATHERINE HESS. *Sex pots,* Ceramic Review 178, pp. 30-33.
 - HESS 2002. CATHERINE HESS. *Italian Ceramics. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection.* Los Angeles.
 - HESS 2003. CATHERINE HESS. *Getting lucky,* in Mathieu 2003, pp. 64-79.
 - JESTAZ 1983. BERTRAND JESTAZ. *Une groupe érotique de Riccio, Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiées par l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 65, pp. 25-54.
 - JOHNS 1982. CATHERINE JOHNS. *Sex or Symbol. Erotic Images of Greece and Rome.* Londra.
 - JONES 2002. MALCOLM JONES. *The Secret Middle Ages.* Stroud.
 - JONES e PENNY 1983. ROGER JONES e NICHOLAS PENNY. *Raphael.* New Haven e Londra.
 - KAUFMANN 1993. THOMAS DA COSTA KAUFMANN. *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance.* Princeton.
 - KEELE 1983. KENNETH D. KEELE. *Leonardo da Vinci's Elements of the Science of Man.* Londra.
 - KEELE e PEDRETTI 1979. KENNETH D. KEELE, e CARLO PEDRETTI. *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen.* Londra.
 - KEULS 1993. EVA C. KEULS. *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens.* 2nda ed., Berkeley e Londra.
 - KRIEGERKORTE 1988. WERNER KRIEGERKORTE. *Giuseppe Arcimboldo.* Colonia.
 - KWAKKELSTEIN 1991. MICHAEL W. KWAKKELSTEIN. *Leonardo da Vinci's grotesque heads and the breaking of the physiognomic mould,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54, pp. 127-136.
 - LANDAU e PARSHALL 1994. DAVID LANDAU e PETER PARSHALL. *The Renaissance Print 1470-1550.* New Haven e Londra.
 - LAWNER 1988. LYNNE LAWNER. *I Modi. The Sixteen Pleasures. An erotic Album of the Italian Renaissance.* Evanston, Illinois.
 - LEGRAND e SLUYS 1955. FRANCINE-CLAIRES LEGRAND e FÉLIX SLUYS. *Arcimboldo et les Arcimboldesques.* Aalter.
 - LISE 1975. GIORGIO LISE. *L'incisione erotica nel Rinascimento.* Milano.
 - LOMAZZO 1975. GIAN PAOLO LOMAZZO. *Scritti sull'arte,* a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI. Firenze.
 - LORENZONI 1976. PIERO LORENZONI. *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana.* Milano.
 - LORENZONI e FAGIOLI 1980. PIERO LORENZONI e MARCO FAGIOLI (a cura di). *Pietro Aretino. Sonetti lussuriosi e altre opere.* Milano.
 - Lugano 1998. Rabisch. *Il grottesco nell'arte del Cinquecento.* Catalogo della mostra, Museo Cantonale d'Arte, Lugano.
 - LUZI et al. 1992. ROMUALDO LUZI, et al. *Ceramiche di spezieria e d'amore,* Viterbo.
 - MAIORINO 1991. GIANCARLO MAIORINO. *The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Mannerist Grotesque.* Londra.
 - MALLET 1970-71. J.V.G. MALLET. *Maiolica at Polesden Lacey* (3 parti), Apollo 92 (1970), pp. 260-65; 340-345; e 93 (1971), pp. 170-183.
 - MALLET 1976. J.V.G. MALLET. *A maiolica plate signed 'F.R.',* Art Bulletin of Victoria [Australia], pp. 5-19.
 - MALLET 1979. J.V.G. MALLET. *Francesco Urbini in Gubbio and Deruta,* Faenza 65, pp. 279-96.
 - MALLET 1984. J.V.G. MALLET. *La biografia di Francesco Xanto Avelli alla luce dei suoi sonetti,* Faenza 70, pp. 398-402.
 - MALLET 1988. J.V.G. MALLET. *Xanto: i suoi compagni e seguaci,* in *Francesco Xanto Avelli da Rovigo.* Atti del Convegno Internazionale di Studi 1980, Rovigo, pp. 67-108.
 - MATHIEU 2003. PAUL MATHIEU. *Sex Pots. Eroticism in Ceramics.* Londra.
 - McDONALD 2004. MARK McDONALD. *The Print Collection of Ferdinand Columbus 1488-1539.* Londra.
 - MONBEIG GOGUEL 1998. CATHERINE MONBEIG GOGUEL (a cura di). *Francesco Salviati o la Bella Maniera.* Catalogo della mostra, Musée du Louvre, Parigi e Accademia di Francia, Villa Medici, Roma.
 - MONBEIG GOGUEL 2001. CATHERINE MONBEIG GOGUEL. *Francesco Salviati et la bella maniera. Quelques points à revoir* in *Francesco Salviati e la bella maniera* (Collection de l'École Française de Rome 284, Roma, 2001), pp. 27-68.
 - MOREL 1985. PHILIPPE MOREL. *Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à*

- la Farnésine*, Revue de l'art 69, pp. 13-28.
- MOZZONI e PAOLETTI 2001. LORETTA MOZZONI e GLORIANO PAOLETTI. Jesi. Pinacoteca Civica. Ancona.
 - MUSACCHIO 2004. JACQUELINE MARY MUSACCHIO. *Marvels of Maiolica. Italian Renaissance Ceramics from the Corcoran Gallery of Art Collection*. Catalogo della mostra., Vassar College etc., 2004-6.
 - PARKER 1988. W.H. PARKER. *Priapea: Poems for a Phallic God*. Londra e Sydney.
 - PARRONCHI 1991. ALESSANDRO PARRONCHI. *Inganni d'ombre*, Achademia Leonardi Vinci 4, pp. 52-56.
 - PEARCE 2004. JACQUELINE PEARCE. *A rare delftware phallus from London*, in *English Pottery and related works of art* 2004, Jonathan Horne, Londra, pp. 38-39.
 - PEDRETTI 1991. CARLO PEDRETTI. *Appendix: The Phallic Head*, Achademia Leonardi Vinci 4, pp. 48-51.
 - PEYREFITTE 1972. ROGER PEYREFITTE. *Un musée de l'amour*. Monaco.
 - PORZIO 1979. FRANCESCO PORZIO. *L'universo illusorio di Arcimboldi*. Milano.
 - RABY 1981. JULIAN RABY. *Mehmed II Fatih and the Fatih album*, Islamic Art 1, pp. 42-49.
 - RACKHAM 1940. BERNARD RACKHAM. *Victoria & Albert Museum: Catalogue of Italian Maiolica*. Londra [riedizione con aggiunte, J.V.G. MALLET, 1977].
 - RACKHAM 1957. BERNARD RACKHAM. *Xanto and 'F.R.': An insoluble problem?*, Faenza 43, pp. 99-111.
 - RACKHAM e BALLARDINI 1933. BERNARD RACKHAM, e GAETANO BALLARDINI. *Il pittore di maiolica 'F.R.'*, Bollettino d'arte 26, pp. 393-407.
 - RADEMACHER 1933. FRANZ RADEMACHER. *Die deutschen Gläser des Mittelalters*. Berlino.
 - RASMUSSEN 1984. JÖRG RASMUSSEN. *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Italienische Majolika*. Amburgo.
 - RAVANELLI GUIDOTTI 1985. CARMEN RAVANELLI GUIDOTTI. *Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna*. Bologna.
 - RAVANELLI GUIDOTTI 2000. CARMEN RAVANELLI GUIDOTTI. *Delle gentili donne di Faenza. Studio del ritratto sulla ceramica faentina del Rinascimento*. Ferrara.
 - ROSEO 1995. PAOLA ROSEO. *Le arti decorative nelle Collezioni Doria Pamphilj: 1: le Maioliche*. Genova.
 - ROYER 2003. RAYMONDE ROYER. *La Collection Pasolini. Sa dispersion en France*, Faenza 89, numeri 1-6, pp. 121-133.
 - SCHAAP 1998. ROBERT SCHAAP. *Heroes & Ghosts. Japanese prints by Kuniyoshi (1797-1861)*. Leida.
 - SYSON e THORNTON 2001. LUKE SYSON e DORA THORNTON. *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*. Londra.
 - TALVACCHIA 1994. BETTE TALVACCHIA. *Professional Advancement and the Use of the Erotic in the Art of Francesco Xanto Avelli, Sixteenth Century*. Journal 25, n. 1, pp. 121-153.
 - TALVACCHIA 1999. BETTE TALVACCHIA. *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton.
 - TURNER 1993. JAMES GRANTHAM TURNER, (a cura di). *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*. Cambridge.
 - VASARI 1878-85. GIORGIO VASARI. *Le opere*, a cura di GAETANO MILANESI. Firenze.
 - Venezia 1987. *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia.
 - VEZZOSI 1991. VEZZOSI ALESSANDRO. *Mattonelle leonardesche in maiolica dall'Ungheria. Un ponte fra Occidente e Oriente*, "CeramicAntica" anno 1, n. 4 (aprile 1991), pp. 12-16.
 - VIGNALI 1984. ANTONIO VIGNALI. *La cazzaria*, a cura di PASQUALE STOPPELLI e NINO BORSELLINO. Roma.
 - VIGNALI 2003. ANTONIO VIGNALI. *The Book of the Prick (La cazzaria)* edito e tradotto da IAN F. MOULTON. New York.
 - WADDINGTON 1989. RAYMOND B WADDINGTON. *Before Arcimboldo. Composite portraits on Italian medals*, The Medal 14 (primavera 1989), pp. 13-23.
 - WADDINGTON 2004. RAYMOND B WADDINGTON. *Aretino's Satyr. Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art*. Toronto.
 - WILSON 1987. TIMOTHY WILSON, *Ceramic Art of the Italian Renaissance*. Catalogo della mostra, British Museum, Londra.
 - WILSON 1990. TIMOTHY WILSON. *Xanto and Ariosto*, Burlington Magazine 132, pp. 321-327.
 - WILSON 1993. TIMOTHY WILSON, *Renaissance Ceramics*, in *Systematic Catalogue of the National Gallery of Art: Western Decorative Arts*, Part 1. Washington, DC, e Cambridge, pp. 119-263.
 - WILSON 1995. TIMOTHY WILSON, *La collezione Fortnum all'Ashmolean Museum di Oxford*, "CeramicAntica" anno 5, n. 8 (settembre 1995), pp. 38-53.
 - WILSON 1996. TIMOTHY WILSON, *Italian Maiolica of the Renaissance*. Milano.
 - WILSON 1999. TIMOTHY WILSON, *Il papà delle antiche maioliche. C.D.E. Fortnum and the study of Italian maiolica*, "Journal of the History of Collections" 11, pp. 203-18.
 - WILSON 2002. TIMOTHY WILSON, *Il servizio siglato 'S' eseguito nella bottega di Maestro Giorgio negli anni 1524-25*, in BOJANI 2002, pp. 113-124.
 - WILSON 2003. TIMOTHY WILSON, *Maiolica. Italian Renaissance Ceramics in the Ashmolean Museum*. Seconda edizione, Oxford.
 - WILSON 2004. TIMOTHY WILSON, *The Maiolica-Painter Francesco Durantino: Mobility and Collaboration in Urbino istoriato*, in GLASER 2004, pp. 111-145.
 - WILSON 2004B. TIMOTHY WILSON, Scheda di catalogo in 2003 Review. *The Annual Report of the National Art Collections Fund*, pag. 57.