



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Scienze dell'Antichità:
Archeologia

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Dall'Oriente all'Occidente
Le contaminazioni culturali dalle ceramiche
Iznik alle Candiana

Relatore

Prof.ssa Cristina Tonghini
Prof. Sauro Gelichi

Laureando

Irene Chiericato
Matricola 815595

Anno Accademico
2014 / 2015

INDICE

- Introduzione:
- Iznik: gli stili decorativi
 - I primi anni
 - Il XVI secolo – Süleyman
 - Il XVI secolo – Selim II
 - La fine del XVI secolo – Murad III
 - Il declino di Iznik e la chiusura delle officine nel XVIII : cause
 - Appendice delle immagini
- I contatti tra Oriente ed Occidente
 - I rapporti con l'impero ottomano: I primi anni ed il XVI secolo
 - Motivazioni dei contatti e i primi passi verso le mode del XVII: turcherie e cineserie
 - La diffusione delle Iznik in Europa: testimonianze
 - Un caso particolare: Iznik con scudo araldico
 - Appendice delle immagini
- La presenza di ceramiche Iznik a Venezia: Materiali e Documentazione d'archivio
- Candiana: Storia degli studi e problematiche
 - Aspetti stilistici
 - Individuazione della tipologia e primi studi
 - Il problema dei centri di produzione: Bassano, Padova, Venezia
 - Appendice delle immagini
- Conclusione
- Appendice dei Documenti d'archivio
- Bibliografia

INTRODUZIONE

In numerosi studi si parla e/o accenna all'Oriente, talvolta con questo termine si intende l'Estremo Oriente, in altre occasioni invece si indica l'Oriente Islamico. In quest'ultimo caso i riferimenti che coinvolgono l'Occidente con questi luoghi sono numerosi e molto vari. Alcuni di questi si riferiscono a fatti storici, come i frequenti contrasti che talvolta sfociavano in guerre, in altre occasioni invece si indicano gli oggetti di pregio che venivano acquistati in questi mercati, per poi raggiungere l'Europa, occasionalmente insieme a racconti che descrivevano quei luoghi lontani.

Questo frequente incontrarsi con l'Oriente Islamico è sempre indicabile come un contatto con l'altro, un doversi confrontare con qualcuno che possiede una cultura diversa dalla propria, qualcosa che andava valutato prima di intraprendere un viaggio, qualunque fossero le possibili ragioni. Questo ha causato delle contaminazioni in diversi settori, talvolta involontarie che possono venire studiate e approfondite.

Fortunatamente si sono conservate diverse testimonianze che permettono di notare questa influenza reciproca in diversi ambiti della vita di queste popolazioni. Alcune di queste sono facili da notare, come l'architettura di certi edifici, altre sono più difficili e possono essere, per esempio, i motivi decorativi di alcuni oggetti di uso quotidiano, come i tappeti o le ceramiche. Altri ancora non sono visibili ad occhio nudo, come la diffusione di certe idee o l'uso l'adozione di termini in origine appartenenti ad un'altra lingua, ma rientrano lo stesso a pieno diritto nell'elenco delle possibili contaminazioni culturali.

In quest'elaborato si cercherà di esaminare uno dei vari casi finora individuati di contaminazione, verificatosi in campo ceramico tra la produzione ottomana di Iznik, uno dei siti di produzione più fiorenti e apprezzati nell'Impero Ottomano a partire dal XV fino a parte del XVIII secolo. Il lavoro si concentrerà sui prodotti più apprezzati e pregevoli sviluppati tra il XVI ed il XVII secolo, e questi una volta esportati, faranno da modello ad un gruppo di ceramiche denominato "Candiana", che venne prodotto nel XVII secolo in un'area definita dell'Italia, corrispondente al territorio situato tra le città di Venezia, Padova e Bassano.

Si cercherà in un primo momento, di identificare meglio le caratteristiche della produzione Iznik, introducendo la classificazione e le diverse caratteristiche dei vari stili che si sono

succeduti durante il periodo d'attività di questo sito, con uno sguardo più ampio sul periodo preso in esame. In seguito verrà esaminato rapidamente il contesto storico e le relazioni esistenti fra Venezia e l'Impero Ottomano nel periodo preso in esame, presentando il probabile raggio di diffusione delle iznik in Europa, identificato con un'analisi delle diverse testimonianze.

Un punto importante in questo passaggio in questo studio sono i documenti d'archivio. Tramite questi si cercherà di dimostrare la presenza nella città di Venezia di manufatti ceramici originali di Iznik, importati durante le frequenti relazioni che questa città intraprendeva con la capitale ottomana di Istanbul. L'accertamento di questa presenza nel territorio della Repubblica di Venezia è un punto di passaggio obbligatorio per la successiva produzione delle "Candiana", che verrà presentata e descritta alla fine dell'elaborato, insieme ad un resoconto della storia dei diversi studi che hanno contribuito alla corretta identificazione di questo stile.

I DIVERSI STILI DELLE IZNIK – Nascita, sviluppo ed epilogo.

L'origine dello stato ottomano viene fatta risalire tradizionalmente ad Osman, un sovrano turcomanno che regnava nel XIV secolo su una regione situata lungo il confine bizantino sul fiume Sangario, oggi l'odierno Sakarya. Questo riuscì rapidamente ad ampliare i suoi territori grazie a delle fortunate campagne militari, affiancate ad una politica attenta alla protezione degli abitanti a lui sottomessi, indifferentemente dalla loro fede, dimostrandosi fin da subito un regnante più giusto di molti altri visti su quelle terre¹. Questo primo nucleo continuò ad ampliarsi sotto i differenti sovrani che si susseguirono tra la fine del XIV ed il XVI secolo, consolidando così l'influenza di questo regno al punto che poté intervenire più volte nella politica degli stati confinanti, tra cui quella bizantina. Fu solo nel 1453, con la conquista di Costantinopoli e la fine dell'Impero di Bisanzio, che viene ufficialmente sancita la nascita dell'Impero Ottomano, ad opera di Mehmet II, detto poi il Conquistatore. Questo sultano fu molto attivo in diversi campi oltre quello militare, fin da subito diede ordine di ricostruire la città di Costantinopoli, ripopolandola con diverse genti dell'impero dopo le razzie e i saccheggi seguiti alla sua capitolazione². Uno degli ambiti che più beneficiò della sua politica fu il campo artistico, che visse tra il 1460 ed il 1470 una fase di grandi cambiamenti. Fu un grande mecenate delle diverse arti, in particolare quella miniaturistica, spingendo verso un miglioramento significativo delle competenze degli artigiani in diversi settori. La stessa nascita della produzione Iznik non può venire in alcun modo tolta dal contesto e dai numerosi cambiamenti artistici che si vivevano in quel decennio. Il moderno sito di Iznik, in antichità noto come Nicea, era da prima dell'arrivo degli ottomani un sito di produzione ceramica, conquistato fin dal 1330. Solo durante il regno di Mehmet II divenne un grosso centro di produzione collegato alla corte del nuovo impero, beneficiando sia della sua vicinanza alla capitale che della presenza di vie di collegamento più percorribili rispetto all'altro importante laboratorio ottomano di Kütahya.

Le ceramiche Iznik vennero prodotte per un periodo che va dal XV al XVIII secolo, e presentano al loro interno differenti fasi stilistiche, alcune di queste introdotte da artisti specifici, altre invece codificate in un periodo di tempo più lungo. Il loro sviluppo avvenne principalmente durante il regno di quattro sultani: Mehmet il Conquistatore (1451-81); Bayezid II (1481-1512); Selim I (1512-20) e Süleyman (1520-1566), che contribuirono in modi

¹ Pedani M. P., "Breve storia dell'impero Ottomano", pp. 9-24

² Babinger F., "Maometto il Conquistatore e il suo tempo", pp. 108-112

differenti all'evoluzione degli stili più conosciuti e famosi. In seguito, dopo la fine del XVI secolo, iniziò un lento declino nel quale si continuarono a produrre riprendendo, ed eventualmente modificando, gli stili già sviluppati, introducendo poche novità significative. In questa fase le officine di Iznik dovettero affrontare anche un cambiamento della situazione interna, con un calo delle committenze imperiali e la concorrenza sempre più presente di un altro sito di produzione: Kütahya, che determinarono la chiusura degli ultimi laboratori rimasti attivi nel XVIII secolo.

I PRIMI ANNI

Fin dal consolidamento del potere, Mehmed il conquistatore si contraddistinse per il mecenatismo all'interno della sua corte. Finanziò diversi artisti, spingendo anche alla realizzazione di uno stile di corte che meglio rappresentasse il suo regno. Sotto il suo governo le diverse arti codificarono nuovi stili e decori, ripresi sia dalla tradizione islamica che dal repertorio cinese. Un'esperienza simile toccò anche l'ambito ceramico, che vide in primo luogo lo sviluppo di Iznik. Il sito divenne l'officina di corte della corte del Sultano, costituendo così le basi per la creazione delle ceramiche iznik conosciute in tutto il mondo.

Il primo stile di ceramica iznik fu sviluppato da Baba Nakkaş, capo degli artisti di corte³ al tempo di Mehmet II, ed è ispirata allo stile "*Rumi-Hatayi*⁴", da cui prende il nome. La terminologia usata per indicare questo gruppo è anche un riferimento allo stile usato per le decorazioni, infatti il termine *Hatayi* è generalmente usato per indicare il repertorio decorativo di origine cinese (Cineserie), mentre *Rumi* si riferisce ai diversi elementi decorativi islamici, come gli arabeschi, che in questo stile specifico vengono combinati fra loro. Questa unione di due sistemi decorativi differenti al tempo di Mehmet II si presentava con una predominanza delle decorazioni d'ispirazione islamica (*Rumi*), che poi vennero gradualmente messe in disparte a favore di quelle d'ispirazione cinese (*Hatayi*), che avranno un ruolo maggiore nel XVI.

Fin da questo primo stile di Baba Nakkaş si nota quindi l'influenza che le produzioni cinesi bianche e blu avranno, e questa presenza di elementi decorativi di ispirazione cinese (Cineserie) ha contribuito allo sviluppo di un pensiero che teorizza la presenza nell'area di produzioni cinesi importate dall'Est. Un esempio di come questo contatto sia presente nelle

³ I vari atelier della corte ottomana a Istanbul / *Nakkaşhane*

⁴ Uno stile che combina elementi decorativi islamici (*Rumi*) con decorazioni di ispirazione cinese (*Hatayi*)

ceramiche è dato dalla **fig. 1**, dove si nota facilmente il bordo frangiato (*foliated rim e flanged rim*), simile ai piatti cinesi dell'inizio del XV secolo, insieme ad una fascia decorativa sul retro del piatto, dove sono state dipinte delle peonie d'ispirazione cinese⁵. L'interno del piatto invece è interamente decorato con arabeschi e motivi islamici, a conferma dell'importanza che rivestivano anche questi stili decorativi. Un'altra importante fonte di ispirazione per questo primo stile, individuata per la prima volta da Arthur Lane, sono i lavori in metallo prezioso⁶, la cui presenza è ben documentata negli inventari di corte di tardo XV a testimonianza dell'importanza che questi avevano presso la corte. Questo stile ceramico inoltre è stato creato su commissione della corte imperiali che poteva finanziare i costi di produzione, e non si è evoluto privo dell'influsso della produzione islamica precedente, che invece è stata ripresa ed unita a nuovi elementi di ispirazione cinese per ricreare un nuovo stile di corte.

Dopo la morte di Mehmet II gli successe il figlio Bayezid II, uscito vincitore dalla lotta per il trono che lo vide impegnato contro il fratello e rivale Cem, costringendolo a fuggire in esilio in Europa, dove morì alla fine del XV secolo. Bayezid II fu attivo come il padre in ambito artistico, favorendo l'artista di corte e calligrafo Şeyh Hamdullah che prediligeva uno stile preciso e colorato per le sue miniature. Le scelte di questo artista influenzarono anche altre arti, tra cui quella ceramica, determinando quella che viene definita come la seconda fase della forma artistica *Rumi-Hatay* di Babba Nakkas. Si preferiscono, ancora una volta, le decorazioni bianche su sfondo blu, ma a differenza della prima fase i toni in blu sono più chiari e le stesse dimensioni dei decori più piccoli sono maggiori rispetto al passato, lasciando anche la presenza di spazi aperti in bianco come si nota nella **fig. 2**. Questi cambiamenti non si verificarono all'improvviso, ma ci fu un aumento graduale della spaziosità, all'interno della quale vennero inoltre aggiunti dei nuovi elementi decorativi. Uno dei più caratteristici è il nodo, al punto che in un caso ha permesso di identificare una produzione specifica, riferibile ad un laboratorio che è stato denominato appunto "*Master of the knots*" (**Fig. 3, 4**), contraddistinta anche per l'uso di un blu cobalto scuro.

Successore di Bayezid II fu Selim I, ed il suo regno fu contraddistinto da numerose campagne militari, che lo impegnarono al punto da lasciargli poco tempo per il mecenatismo, a

⁵ N. Atasoy e J. Raby, *Iznik the Pottery of Ottoman Turkey*, pp. 78-79

⁶ N. Atasoy e J. Raby, *Iznik the Pottery of Ottoman Turkey*, pp. 61- 62

differenza del suo predecessore, di conseguenza lo stile non si discosta molto da quello delle fasi precedenti. Un suo grande contributo fu, con la presa di Tabriz, il ritorno della tecnica *cuerda-seca* per la creazione di mattonelle decorative, che era sparita dalla ceramica ottomana dopo la costruzione della Moschea Muradiye ad Edirne nel 1430. Un altro apporto che diede questa città venne dai numerosi maestri artigiani che, dopo la conquista, furono portati nel suo impero insieme anche ad alcuni pittori, ampliando le competenze degli artisti a disposizione della corte⁷. Inoltre la conquista di Tabriz diede finalmente all'impero l'accesso all'Oceano Indiano, incoraggiando e facilitando l'importazione delle porcellane cinesi ad Istanbul, che iniziarono ad essere presenti in maniera sempre maggiore nel corso dei secoli successivi.

IL XVI SECOLO- Süleyman

Con il 1520 si apre un nuovo periodo, caratterizzato da un'intensa sperimentazione che portò a modifiche sia nello schema decorativo che nelle forme. Vi sono l'introduzione di nuovi colori, come il blu turchese ed il blu cobalto chiaro, che diedero una prima spinta a rompere lo schema rigido di Baba Nakkaş e la monocromia. Oltre a queste compaiono alcune nuove forme ceramiche, che si aggiungono a quelle più tradizionali di derivazione sia cinese che occidentale, come per esempio il *Tondino* (**Fig. 5**), una forma popolare nelle produzioni italiane dell'inizio del XIV secolo.

Sono stati individuati cinque stili decorativi appartenenti a questa fase. Il primo non è altro che la continuazione dello stile Baba Nakkaş, il secondo copia direttamente le porcellane cinesi per la prima volta, il terzo chiamato "*Potters style*", combina insieme elementi locali con motivi cinesi e aspetti dello stile Baba Nakkaş. I rimanenti due si differenziano dai primi perché non prendono spunto dalla ceramica, bensì da elementi dell'arte miniaturistica sviluppata all'interno della corte. Uno di questi è lo stile "*Golden Horn*" un nome che potrebbe confondere perché non solo indica una provenienza geografica errata, ma non evidenzia la connessione che esiste fra l'arte della minitura e lo stile ceramico. L'ultimo stile è quello identificato come "*saz style*"⁸ che introduce questo elemento decorativo che avrà un notevole successo a partire da metà del XVI secolo.

⁷ N. Atasoy e J. Raby, *Iznik the Pottery of Ottoman Turkey*, pg 96

⁸ *Saz* in lingua turca significa "foglia di palma", ed è appunto quanto si raffigura in questo nuovo stile

Lo primo degli stili introdotti venne codificato nel secolo precedente da Baba Nakkaş , non scomparve mai del tutto dal vasto repertorio delle produzioni di Iznik, almeno non fino al XVII secolo. Gli ultimi esempi di pregio di questo repertorio tuttavia risalgono proprio a questa fase di inizio XVI secolo, mentre già a partire dal 1530 si assiste ad un calo della qualità delle esecuzioni, descritte dal J. Raby come “*feeble pastiches of this final form*”⁹

Uno dei nuovi stili che vengono codificati è il “*Tuğrakeş spiral style*”¹⁰ con uno schema decorativo astratto conosciuto anche come “*Golden Horn*”. Questo è caratterizzato da motivi minuti quasi floreali che si ripropongono lungo una linea a spirale, inizialmente si preferirono i toni monocromi in blu, enfatizzando al massimo determinati decori minori con un leggero contorno il blu cobalto, in seguito venne aggiunto anche il verde oliva e talvolta il nero (**Fig. 6, 7**). Il nome *Golden Horn* _ deriva da un grosso ritrovamento di questi reperti nel Corno d’Oro in Turchia all’inizio del ‘900, mentre la nuova terminologia *Tuğrakeş spiral style* è stata codificata da Julian Raby e Nurhan Atasoy¹¹ che la ritennero più adatto a descrivere le caratteristiche di questo stile, evidenziando fin dal nome il rapporto che la decorazione a spirale aveva con l’arte della miniatura, usata frequentemente come sfondo per la *Tuğra* nei vari documenti ufficiali o *firman*¹².

Il “*Potters style*” , conosciuto anche come “*Blue – and – turquoise phase*” è uno stile decorativo distinto da fiori naturalistici, per lo più di medie dimensioni e disposti simmetricamente, spesso raccolti in vasi o contenitori a volte disposti su tavoli, alcuni di questi raffigurano tulipani, margherite e garofani, che si sviluppano su tutto lo spazio a disposizione, mantenendo tuttavia la semplicità della composizione¹³. Il nome “*Blue – and – turquoise phase*” appartiene alla classificazione tradizionale, ed ha il pregio di descrivere fin da subito lo schema dei colori usati nella decorazione, tuttavia questa combinazione tra blu e turchese non è qualcosa di esclusivo e limitato a questo gruppo ceramico, infatti lo ritroviamo sia nelle produzioni “*Tuğrakeş spiral style*” che nelle imitazioni cinesi, per questo è stata codificata una nuova terminologia “*Potters Style*”. Un altro aspetto interessante di questa produzione è la sua commercializzazione anche al di fuori della corte (in quel momento affascinata dalle produzioni cinesi), per questo si sceglie uno stile decorativo più

⁹ “deboli miscugli di questa forma finale”

¹⁰ “*Tuğrakeş spiral style*” deriva da “*Tuğra*” ovvero il termine usato per identificare il monogramma del sultano nelle miniature

¹¹ N. Atasoy e J. Raby, *Iznik the Pottery of Ottoman Turkey*, pg. 118

¹² Carswell J., “*Iznik Pottery*”, pg. 50

¹³ Carswell J., “*Iznik Pottery*”, pp. 53-54

semplice e dai costi di produzione più accessibili, mantenendo comunque alta la qualità finale del prodotto.

Oltre alle produzioni più originali e caratteristiche, come il *Potters style* ed il *Tuğrakeş spiral style*, nel XVI secolo si assiste per la prima volta ad un fenomeno nuovo che coinvolge le produzioni cinesi. Le porcellane importate dall'Estremo Oriente hanno sempre avuto un ruolo importante nel contesto ottomano, anche nel tempo di Baba Nakkaş, ma in questo secolo oltre a ispirare schemi decorati vengono per la prima volta imitate dagli artigiani (**Fig. 8**). In questa prima fase è importante notare che non si copiano le porcellane contemporanee, bensì i modelli Yuan e Ming del XIV e XV secolo che erano stati importati nell'Impero Ottomano per la corte imperiale, l'unica consumatrice di questo tipo di prodotti fino alla fine del XV secolo.

A seguito delle prime sperimentazioni del 1520, con il consolidamento del potere di Süleyman, salito al trono nello stesso anno e senza rivali che potessero opporsi, inizia un periodo che porterà nella metà di quel secolo allo sviluppo ad Iznik di una palette di colori così ampia per la tradizione ceramica che non verrà eguagliata fino al XIX. Tradizionalmente questa fase viene identificata con il nome "*Damascus Ware*", tuttavia questa definizione è ancora una volta fuorviante perché non solo porta facilmente ad ipotizzare una provenienza errata delle ceramiche, ma comprende anche al suo interno diversi gruppi ceramici a cui non fa riferimento in alcun modo.

Uno dei primi gruppi che sono stati identificati per questa fase, comprende diverse produzioni con stili che possono essere definiti sperimentali. In queste produzioni si passa gradualmente dal dipingere con i toni di blu dominanti nel periodo precedente, all'introduzione di diverse sfumature di verde della seconda metà del XVI, tra cui una tonalità tendente al nero definita *greenish-black* usata principalmente per contornare le decorazioni. In seguito si aggiunge anche un colore viola (*purple*), che diventa comune nello stesso periodo. Oltre a questo si cerca di dare l'illusione della terza dimensione, sviluppando anche uno schema decorativo asimmetrico, come si può notare nel gruppo di piatti del 1540-1545 (**Fig 9**).

Un altro gruppo racchiuso erroneamente nelle *Damascus Ware* è il "*Saz leaf and Rosetta style*", uno stile decorativo naturalistico, distinto dal decoro *saz* (**Fig. 10**). Questo fu

introdotta nella ceramica da Şahkulu, un artista proveniente dalla città di Tabriz e che fece fortuna nei laboratori imperiali fino ad essere nominato capo del *Nakkaşhane*¹⁴, anche se si suppone non abbia avuto origine per le ceramiche, ma per l'arte pittorica-miniaturistica, e la sua applicazione al di fuori di quel contesto non fu di certo un passaggio immediato, anche si dovrebbe essere avvenuta intorno a metà del XVI secolo .

Oltre a questi stili differenti, è stato identificato anche un gruppo di oggetti simili non solo per i motivi decorativi, ma anche per la loro composizione e l'uso dello spazio e tonalità di colori, tutti risalenti alla fine del decennio 1540 e fatti risalire ad un pittore, Musli, ed agli artisti del suo circolo¹⁵. Gli esemplari più documentati sono due lampade da moschea (**Fig. 11**), e presentano infatti non solo la data (1549) e la firma del pittore Musli, ma anche l'indicazione chiara del santo Sufi locale e un'allusione al lago di Iznik. La numerosa presenza di produzioni attribuite a Musli ed agli artisti appartenenti al suo circolo hanno permesso di identificarlo come una delle officine maggiori del suo tempo, e vi sono motivi di credere che fu in attività anche dopo il 1550, anche se ad un certo punto vi fu un calo nella qualità dei dettagli. Tra le diverse produzioni si possono distinguere le mani di altri pittori, il più prolifico di questi è chiamato "*Master of the Hyacinths*" per l'uso dei motivi con il giacinto.

A partire dalla seconda metà del XVI secolo, durante l'ultimo decennio di regno di Süleyman, si assistono a nuovi cambiamenti nella produzione di Iznik, alcuni di questi sono anche da affiancare alle numerose commissioni di mattonelle decorative ad uso architettonico. In quel periodo infatti il sultano inizia non solo a restaurare edifici già esistenti, ma anche a costruirne di nuovi nelle maggiori città dell'impero ottomano, come la capitale Istanbul, ma anche a Damasco e Gerusalemme. L'industria ceramica non viene coinvolta in questi lavori immediatamente, visto che inizialmente si preferiscono le produzioni tradizionali con la tecnica della *cuerva-seca*, ma in seguito verranno preferiti i lavori ottomani di Iznik che ricorreranno agli stessi modelli decorativi usati anche per la ceramica. Questa forte domanda imperiale per le mattonelle tuttavia porta in secondo piano la produzione delle ceramiche, che viene sempre più semplificata e standardizzata in forme meno complesse, portando alla scomparsa delle produzioni di più grandi dimensioni e delle forme più complesse.

¹⁴ Carswell J., "Iznik Pottery", pg 56

¹⁵ N. Atasoy e J. Raby, Iznik the Pottery of Ottoman Turkey, pp. 135-142

Il successivo capo del *Nakkaşhane* fu Kara Memi, allievo di Şahkulu, lui incoraggiò l'adozione del rosso da parte degli artisti ceramici e promosse lo stile di corte, definito "*Quatre Fleurs*" (o "*New floral style*") (**Fig. 12**), per la presenza di quattro tipi di fiori: rosa, tulipano, giacinto e garofano, con uno stile paragonabile al "*Saz leaf and Rosetta style*", solo con un aspetto più naturalistico. Si è teorizzato una qualche influenza data dalle illustrazioni degli erbari europei pubblicati nel XVI secolo e provenienti in particolare Venezia e l'Italia, questi testi potrebbero essere stati una fonte per la trasmissione di questo gusto, diffuso anche grazie ai dipinti. Non si deve dimenticare che intorno alla metà del XVI secolo in Europa l'arte dell'illustrazione botanica venne perfezionata, ed alcuni studiosi dedicarono molta attenzione allo studio sulla flora della Turchia Ottomana. Gran parte di queste ricerche vennero svolte nello stesso periodo in cui gli ottomani iniziano a sviluppare un'arte decorativa floreale sempre più realistica e naturalistica, diversamente da quella che era la tradizione islamica.

L'altra novità importante del periodo è l'introduzione del colore rosso ottenuto da una particolare argilla chiama bolo armeno, avvenuta intorno al 1550 sulle mattonelle decorative. Quest'innovazione prima di essere padroneggiata ha probabilmente necessitato di un periodo di sperimentazione con numerose prove e tentativi, in quanto è uno dei colori più difficili da usare nella tecnica sottovetrina in ceramica. Un aiuto in queste ricerche è venuto dalle produzioni ceramiche Ayyubidi a Raqqa, dov'era già in uso, ma nonostante questo servirono alcuni anni per padroneggiarlo completamente. Uno dei primi manufatti conosciuti dipinti con questo colore solo le lampade da moschea usate per la Moschea Süleymaniye, inaugurata nel 1557, alcuni anni dopo l'introduzione del bolo armeno (**Fig. 13**). A rendere più difficile il suo uso fu la tecnica necessaria per rendere il colore rosso vivo e acceso, in quanto non può essere usato in soluzione acquosa come gli altri colori, ma come ingobbio. Nonostante questa difficoltà, in breve tempo sostituì il violetto nelle decorazioni a mattonelle. Questa sua maggiore intensità lo facevano spiccare più facilmente tra i decori in blu e verde, che, specie nella tecnica *cuerda-seca* potevano oscurare il viola-manganese. Diversamente nella ceramica, il rosso non sostituì completamente il violetto, entrambi i colori potevano venire usati in alternanza, mantenendo gli stili decorativi ed i modelli precedenti.

Oltre al rosso, alcuni anni più tardi intorno al 1560, alla palette delle Iznik venne aggiunto anche il verde smeraldo. Questa tonalità venne usata sia per le ceramiche che per le

mattonelle, sostituendo rapidamente le sfumature usate in precedenza grazie alla sua maggiore intensità che creava un contrasto più netto ed acceso, in particolare se veniva affiancato al rosso.

IL XVI SECOLO- Selim II

Le ceramiche di questo periodo si contraddistinguono anche per le loro relazioni con la lavorazione delle mattonelle decorative. Entrambe le tecniche presentano delle tecnologie di produzione simili, ricorrendo alla stessa tavolozza dei colori. Oltre a questo sono state ricercate anche delle similitudini per quanto riguarda l'aspetto stilistico, anche se quest'ultime sono più difficili da attestare. Nonostante le difficoltà sono state trovate alcune corrispondenze tra la decorazione del *mihrab* della moschea di Piyale Paşa ed un piatto che decorato con il medaglione ad arabesco (**Fig 14, 15**)¹⁶, un nuovo decoro introdotto nel 1570. Oltre a questa novità continua ad essere ancora presente il motivo *saz*, che si differenzia da quello introdotto da Şahkulu solo per la dimensione, più grande ed evidente rispetto al passato.

Le decorazione floreali ottomane non sono l'unica produzione di questo secolo. Si continuano per esempio a creare nuovi modelli di ceramiche bianche e blu, così come si creano nuovi modelli, alcuni dei quali presentano differenti aspetti stilistici, come per esempio l'ingobbio colorato. Tutte queste diverse tipologie sono attestate per il 1570 e sono stati identificati tre stili per questi modelli. Il primo monocromo (1540-50) con i decori bianchi tracciati in rilievo sulla base dello stesso colore ed al massimo alcuni dettagli contornati in blu. Il secondo policromo (**Fig. 16**)(metà 1550-80), ricorre ad una grande varietà di diverse tonalità per ricoprire la ceramica e fare da sfondo ai colori delle decorazioni, che inizialmente sono floreali, mentre nell'ultimo decennio si sviluppa una predilezione per i decori astratti con linee parallele e concentriche. La terza ed ultima fase viene fatta risalire all'ultimo quarto del XVI, ed è ancora una volta monocroma riprendendo lo stile del 1540-50, con decori bianchi in rilievo ed alcuni dettagli in blu.

Il gusto ottomano per le decorazioni in blu su un fondo bianco non viene sostituito da queste raffigurazioni naturalistiche e policrome, in questa direzione vengono creati numerosi esemplari che, a partire dal tardo XV secolo, si ispirano, ed in seguito imitano, le produzioni

¹⁶ N. Atasoy e J. Raby, *Iznik the Pottery of Ottoman Turkey*, pg 231

cinesi dell'inizio dello stesso, adottando numerose decorazioni specifiche, talvolta interi modelli.

Un altro nuovo stile che viene adottato nel XVI secolo è il "*Wheatsheaf style*"¹⁷ con i suoi motivi decorativi molto caratteristici. I primi, di derivazione cinese, sono le peonie con le foglie uncinatate, ma un chiaro contributo ottomano è la spiga di grano. Questo decoro ha la stessa funzione di vettore delle composizioni che utilizzavano la foglia di *saz* nella metà del XVI, dando alle ceramiche una vitalità a partire dallo schema decorativo, senza dover ricorrere per questo ai diversi colori e mantenendo così la bicromia bianca e blu (**Fig. 17**). Questo stile è considerato uno dei più duraturi di questo tipo di produzione che si limita all'uso dei colori bianco e blu e la sua influenza dura all'incirca un secolo, fino a metà seicento.

Differente è invece l' "*Abstract style*" dove prevale un decoro prevalentemente astratto, che si discosta dai primi gruppi esaminati. Questa decorazione è principalmente radiante, a volte con pannelli decorati e composta da differenti motivi provenienti da diverse fonti, fra cui ovviamente la ceramica cinese (**Fig. 18**). Tutti questi motivi tuttavia, anche se di derivazione cinese, sono stati adattati per formare uno stile più consono ai gusti ottomani ed alla cultura islamica.

MURAD III (1574-1595) – La fine del XVI secolo

Questo periodo si discosta dai precedenti per l'assenza di introduzioni di nuove tecniche e tecnologie, proseguendo ciò che si era appreso nei periodi precedenti sia in campo ceramico che nella produzione delle mattonelle decorative, che continua fino all'ultimo quarto del XVI per poi subire un'inversione e mostrare i primi segni di declino. Uno dei primi fattori che si notano sono il calo delle commissioni, in parte relativo al minor impegno della corte nell'edificazione di edifici, in parte causato anche dalla diminuzione delle quantità delle mattonelle ordinate, e che ha come conseguenza anche un declino della qualità del prodotto. Un altro aspetto si nota tra le fonti scritte, dove per la prima volta fanno la loro comparsa dei *firman* rivolti ad Iznik, dove la Corte denuncia ritardi nella consegna dei propri ordini, lamentandosi che gli artigiani lavorino per produrre ceramiche, e descrivendo, per il tardo 1580, uno scenario totalmente diverso rispetto a quello di alcuni decenni prima.

¹⁷ Altro termine coniato da N. Atasoy e J. Raby

A livello stilistico, in questo periodo non si notano differenze molto significative, continuando con gli stili introdotti nel periodo precedente, importante è lo sviluppo delle rappresentazioni di temi vari, i più popolari sono animali e barche, insieme una serie piuttosto variegata di decorazioni astratte. Il “*Floral polychrome style*” invece prosegue lo stile policromo e floreale introdotto da Kara Memi. Uno dei cambiamenti più significativi che si nota in questi anni è il sovrapporre con un tulipano la foglia di *saz* che fa da decorazione centrale. Un altro nuovo motivo d’origine popolare che appare nell’ultimo quarto del XVI secolo è l’albero di prugne, già conosciuto a metà dello stesso secolo in alcune mattonelle decorative. Adattato per le ceramiche, il decoro è situato su uno sfondo originariamente blu, in seguito anche rosso e verde smeraldo (**Fig. 19**)

Una delle peculiarità di questa fase è la ripresa delle produzioni decorate con lo stile di Baba Nakkaş. Queste reminescenze riprendono le decorazioni tipiche dell’ultima fase prodotta tra il 1510-20, cercando di riprodurle senza riuscirvi efficacemente.

Le immagini rappresentative introdotte per la prima volta con il “*Potters style*” nel 1530, hanno avuto un incremento delle rappresentazioni e dei modelli nell’ultimo quarto del secolo, per poi crescere maggiormente nel XVII secolo. Uno dei motivi più popolari era una piccola barca, spesso riprodotta più volte; esistono solo due esemplari¹⁸ datati alla prima metà del XVI, altri reperti simili risalgono al regno di Murad III o al periodo seguente (**Fig. 20**). Un’altra rappresentazioni presente dalla prima metà del XVI sono gli animali, che prediligevano due diversi modelli di raffigurazioni contemporanei, pur non rinunciando a raffigurare altre creature, come cani, leoni, scimmie. Il primo è rappresentato da immagini statiche di uccelli, e tra questi il pavone è il più rappresentato (**Fig. 21**); il secondo comprende invece animali in movimento, dipinti quasi con sembianze demoniache.

Oltre a queste rappresentazioni le ceramiche di iznik ricorsero a diversi motivi decorativi astratti di varie ispirazioni. Alcuni di questi erano già sviluppati fin dall’inizio del XVI secolo, come il decoro a scaglia di pesce, il *çintamani*¹⁹ (**Fig. 22**), il “decoro a nuvola” (**Fig. 23**) e l’arabesco, ma moltissimi degli esempi conosciuti risalgono al tempo di Murad III,

¹⁸ Il primo è un piatto bianco- e- blu del 1530, l’altro è un boccale del 1550 scavato ad Iznik

¹⁹ È un decoro che non svolge una funzione di sfondo, passato alla ceramica dall’arte ottomana del XVI, consiste in righe che si allargano (identificate come “strisce di tigre” o come nuvola) alternate a tre sfere, spesso disposte come una luna crescente.

IL DECLINO DI IZNIK

A partire dal regno di Murad III, si inizia a notare un graduale abbassamento della qualità, sia per la stesura dei colori che per la tonalità stessa di questi. Vi sono varie teorie che cercarono di giustificare questo calo, la più “romantica” si ricollega alla guerra intrapresa da Murad III contro i Safavidi nel 1583, ed alla seguente deportazione a Rodi di alcuni ceramisti persiani di Iznik, simpatizzanti con la loro patria. Purtroppo la realtà si è dimostrata più drammatica e comprende motivi sia economici che politici. In quegli anni la corte ottomana aumenta notevolmente le importazioni di porcellana cinese, ordinando ai laboratori di Iznik sempre meno commissioni di mattonelle, e dai documenti recuperati dell’ultimo quarto del XVI secolo si nota sempre più un conflitto di interessi fra la committenza di corte e i produttori (i primi non avevano il monopolio su Iznik, ma esercitavano un controllo tramite un ufficio specifico che si rivolgeva al capo dei produttori di mattonelle). Il conflitto è per lo più sui ritardi delle ordinazioni per i monumenti di corte, causati, secondo l’architetto, dal fatto che gli artigiani producono e vendono le mattonelle commissionate dall’ autorità a mercanti esterni, accusandoli anche di produrre piatti e giare. Nonostante i ritardi delle commissioni, la tomba di Murad III viene finita nel 1599, può lo stesso presentare delle decorazioni a mattonelle ben eseguite , ma che non hanno paragone con la qualità di quelle della vicina tomba di Selim II.

Un noto viaggiatore ottomano di nome Enliya Çelebi visitò Iznik nel 1648, descrivendo nei suoi resoconti il declino di quel centro di produzione, esagerando notevolmente i dati per enfatizzarlo²⁰, ma non mancando di dare una possibile motivazione per giustificare questo declino, scrivendo:

“There are workshops of master potters in nine sites. In the time of Ahmed it is alleged there were 300 workshops and they were ruined through administrative oppression” ²¹.

La prima versione stampata in lingua turca di questo testo, datata al 1896, fu perfino censurata, togliendo la parola turca “zulüm” che si riferisce all’oppressione amministrativa,

²⁰ Carswell J., “Iznik Pottery”, pg. 106

²¹ N. Atasoy e J. Raby, Iznik the Pottery of Ottoman Turkey”, pg. 273. “Ci sono laboratori di maestri ceramisti in nove siti. Al tempo di Ahmed si ritiene che ci fossero 300 laboratori, e che questi siano stati rovinati con l’oppressione amministrativa”

ritenuta in parte responsabile di quella grave crisi. Si sa infatti che, dall'inizio del XVII secolo e durante il regno di Ahmed (1603-1617), furono emanati diversi *firman* che intimavano ai produttori di non produrre più mattonelle destinate ad altri compratori, ricordando loro i doveri verso la corte e le loro responsabilità per eventuali ritardi nei lavori. Nel 1613 fu varato un secondo editto, se possibile ancora più duro verso gli artigiani. Questo impediva non solo di vendere le loro ceramiche in altre provincie dell'impero, ma ordinava il sequestro da parte dello stato per ogni mattonella prodotta senza un ordine imperiale, per poi colpire anche il produttore colpevole di questo reato. La severità di questi ultimi editti fu dovuta probabilmente alle necessità della corte di larghe quantità di mattonelle per decorare la mosche di Sultan Ahmed iniziata nel 1609-10 e finita nel 1617, chiamata la "Mosche Blu". Questo però fu la prima grande moschea imperiale dopo circa vent'anni di declino dell'attività architettonica, in cui venne meno anche il mecenatismo di corte e non ci furono grosse commissioni ai produttori di mattonelle. Per questo motivo gli artigiani dovettero rivolgendosi a nuovi mercati per compensare le perdite, mercati che eventualmente beneficiavano anche di non essere all'interno del sistema di controllo dei prezzi ottomano (*narh*). Uno di questi nuovi mercati era Il Cairo, che commissionò numerose mattonelle a metà del XVII, ma non fu l'unico. A nord ci furono commissioni dalla principe della Crimea, dal principe della Transilvania (che trascorse alcuni anni in esilio volontario ad Istanbul), e lo stesso principe della Moldavia divenne un cliente importante. Vennero perfino commissionate mattonelle con iscrizione in greco nel 1678 dal famoso Patriarca Dionisio IV per il monastero della Grande Lavra del Monte Athos, e questa non fu di certo l'unica ordinazione per il monastero fatta ad Iznik, segno di come la comunità cristiana dell'impero ottomano divenne un cliente importante. Ma vi furono molte commissioni anche da parte della stessa popolazione mussulmana, come quella per la mosche ed il santuario del sant'uomo Eşrefzâde Rumî nella stessa Iznik, andato distrutto durante la guerra nel 1923.

Oltre agli editti del XVII secolo, Iznik fu danneggiata anche dal sistema di controllo dei prezzi, chiamato "*narh*". Questo cercava di mantenere una differenza statica fra il costo delle materie prime e il prodotto finito e venduto al dettaglio, ma in questo modo l'aumento incontrollato dell'inflazione alla fine del XVI secolo colpì il ceramista. Inoltre, il sistema del controllo dei prezzi era deleterio se gestito male, e mentre la corte esigeva mattonelle al prezzo stabilito dal "*narh*", non era garantito che i produttori riuscissero ad ottenere i beni di produzione al prezzo stabilito dallo stato. In questo modo i profitti degli artigiani si

riducevano drasticamente, giustificando così la riluttanza ad esaudire le richieste della corte. Un altro editto invece fu rivolto a Kütahya, perché fornisse Iznik un materiale chiamato “*bora*” (*sodium evapourite from Karahisar*) al giusto prezzo. Quest’ultimo editto indica tensioni fra i due centri di produzione rivali, comprensibili se a Kütahya fosse stato chiesto di rifornire Iznik di un prodotto che loro hanno lavorato ad un prezzo svantaggioso. La corte provò a calmare la rivalità, ma questo si rivelò tutt’altro che facile visto che i laboratori di Kütahya videro in quella situazione la possibilità di danneggiare il rivale principale.

Un altro fattore di declino fu causato dalla competizione delle porcellane cinesi, che vennero importate in quantità sempre più massicce dal 1550, rendendole reperibili più facilmente nei mercati e per un gruppo sempre più maggiore di individui. Contrariamente al primo periodo e alle prime importazioni, quest’aumento non portò ad uno sviluppo delle imitazioni prodotte ad Iznik. Anzi, a partire dal XVII iniziarono a rinunciare a quel tipo di lavorazione, reagendo alle difficoltà del mercato diventando sempre più conservatori e chiusi alle innovazioni. In questa fase iniziano quindi ad essere prodotte versioni semplificate ed abbozzate di “*Quatre fleurs*”, insieme a rappresentazioni di diverse immagini folkloristiche, alcune di queste raffigurazioni sembrano perfino molto più antiche, quasi come se tornassero indietro in un’era pre-ottomana. Questa scelta di decorazioni, unito ad un calo degli standard tecnici, ha come significato il fatto che Iznik ha gradualmente rinunciato alla produzione di qualità che la distingueva poco più di un secolo prima, segnando la fine di un’era al punto che con un *firman* del 1719 vennero chiusi gli ultimi laboratori per ordine della stessa corte che aveva patrocinato l’inizio e lo sviluppo.

IMMAGINI



Fig 1, ceramica Baba Nakkas. Istanbul Archeological Museum, Istanbul



Figura 2, Ceramica Baba Nakkas 2° periodo. Arkeoloji Müzesi, Bursa



Figura 3 Master of the Knots, bacino, vista dall'alto. Victoria and Albert Museum, Londra



Figura 4 Master of the Knots, bacino. Victoria and Albert Museum, Londra



Figura 5: Piatto iznik tondino, decorato con il *Tuğrakeş spiral style*. Ashmolean Museum, University of Oxford



Fig. 6 Piatto *Tuğrakeş spiral style*. Kuwait National Museum, Kuwait



Fig. 7 Piatto *Tuğrakeş spiral style*. British Museum, Londra



Figura 8: Copia Iznik di una porcellana Ming cinese con decoro a grappoli. Homayzi Collection, Kuwait



Figura 9. Iznik con decoro con tulipani e foglie. Victoria & Albert Museum, Londra



Figura 10 "Saz leaf and Rosetta Style".

British Museum, Londra



Figura 11. Lampada da moschea del Circolo

Musli. British Museum, Londra



Figura 12 New Floral style. Courtauld Institute Galleries, Londra



Figura 13. Lampada Süleymaniye. Victoria and Albert Museum, Londra



Figura 14, Piatto con decoro a medaglione. H. Bartels Collection, Amman



Figura 15, dettaglio delle mattonelle decorative nel *mihrab* della moschea Piyale Paşa, Istanbul



Figura 16 Iznik con ingobbio colorato e decoro policromo. Magdalen College, Oxford



Figura 17 “*Whaetsheaf syle*”. Musée de la Renaissance, Château d’Ecouen, Ecouen



Figura 18 “Abstract style”. Victoria & Albert Museum, Londra



Figura 19 “Floral polychrome style” con motivo decorativo ad albero di prugne. Calouste Gulbelkian Foundation Museum, Lisbona (con sfondo verde); British Museum, Londra (con sfondo blu);



Figura 19 “*Floral polychrome style*” con motivo decorativo ad albero di prugne. Calouste Gulbelkian Foundation Museum, Lisbona (con sfondo rosso)



Figura 20 *sürahi* (bottiglia d’acqua) con motivo a barca. Benaki Museum, Atene



Figura 21 piatto con decorazione a Pavone. Calouste Gulbelkian Foundation Museum,
Lisbona



Figura 22 Decoro a *çintamani*. Calouste Gulbelkian Foundation Museum, Lisbona



Figura 23 Decoro a nuvola. Victoria & Albert Museum, Londra (caraffa); Ader Picard
Tajan auction, Parigi (boccale)

I CONTATTI TRA ORIENTE ED OCCIDENTE

Nel capitolo precedente abbiamo descritto i vari aspetti stilistici che si sono susseguiti nei secoli di produzione delle ceramiche iznik, nell'odierna Nicea. Questi prodotti, se inizialmente erano destinati solo alla corte del sultano e all'élite dell'impero, con il tempo iniziarono ad essere venduti e proposti ad una fascia sempre maggiore di persone, che poteva così apprezzarli. Questa maggiore commercializzazione del prodotto rende più facile ipotizzare che sia stato visto o maneggiato anche da abitanti che intrattenevano relazioni di vario tipo con gli occidentali, oppure direttamente da quest'ultimi quando decidevano di stabilirsi nelle città più importanti dell'impero (quali che fossero le motivazioni). Questa maggiore apertura della produzione, se da un lato introduce quello che in seguito diventerà un problema (importazione delle porcellane cinesi) dall'altro coincide con un periodo di grandi innovazioni e sperimentazioni in campo tecnico e artistico avvenute durante l'apogeo dell'impero nel XVI secolo, agli inizi del regno di Süleyman. Un periodo florido, che vide anche un incremento dei contatti tra l'Impero Ottomano e l'occidente. Questo susseguirsi di contatti sul lungo periodo causò, alla fine, la crescita e l'ampliamento dell'area commerciale dell'impero, che si trovò ad intrattenere relazioni con diversi stati dell'Europa dell'epoca. Vi sono diversi modi per valutare l'ampiezza di queste relazioni, uno di questi prevede lo studio dei documenti d'archivio conservati, un'altro prende in esame la cultura materiale del luogo, identificando gli elementi stranieri presenti nel territorio, e ricostruendo, dove possibile, il viaggio percorso da questo reperto e le motivazioni che giustificano la sua presenza. Le varie testimonianze materiali ritrovate finora riguardanti la presenza delle iznik in Europa sono qui raccolte per testimoniare l'ampiezza di questa relazione. In determinati casi è stato possibile identificare con precisione i destinatari di questo prodotto, coinvolti in una rete commerciale che si estendeva dall'attuale Grecia alla Gran Bretagna, attraversando parte dell'Europa centro-orientale. Importante in questo sono alcuni piatti appartenenti ad un servizio, decorato con uno scudo araldico occidentale, che per questa sua particolarità è stato studiato in numerosi lavori nel corso di vari anni, prima di giungere alle attuali conclusioni esposte nel capitolo. Questi reperti insieme ad altre testimonianze rinvenute nel corso degli anni, consolidano la convinzione dell'esistenza di un mercato europeo che commissionava direttamente lavori al centro di produzione di Iznik.

I rapporti con l'impero ottomano: I primi anni ed il XVI secolo

Con la conquista di Costantinopoli nel 1453, le civiltà europee si confrontarono direttamente con una nuova potenza emergente, gli ottomani.

Il crollo dell'impero bizantino ad opera di questa popolazione colpì duramente gli stati occidentali, ed anche le poche nazioni che erano consapevoli della vulnerabilità di Costantinopoli, furono sorprese dalle forze messe in campo contro la città dal giovane Mehmet. Tutti gli stati occidentali reagirono con paura alla notizia, e gli stessi racconti dei sopravvissuti fuggiti prima della distruzione, alimentavano il timore verso quelle popolazioni, rendendoli consapevoli che la caduta di quello stato millenario significava anche il crollo dell'ultimo baluardo contro l'avanzata degli ottomani.

Nonostante l'Occidente guardasse l'evolversi della situazione con uno sguardo preoccupato e con molti timori, dopo questa conquista in Oriente sorse e si consolidò un impero che, giunto al suo apice, controllava perfino intere zone dell'Europa orientale. Oltre a questo, diversi regni cristiani ed europei confinavano con l'Impero Ottomani, rendendo praticamente impossibile non entrare in contatto con quelle popolazioni, così temute e diverse, confrontandosi con loro non solo a livello militare, ma anche negli aspetti culturali e commerciali.

Il primo impatto con questo nuovo impero non fu certamente positivo, com'è stato visto, e la conquista di Costantinopoli causò danni ingenti ai commerci di città come Venezia e Genova, al punto che furono stimate perdite per migliaia di ducati in merci e beni. In particolare furono colpiti i vari edifici e stabilimenti commerciali, costruiti a supporto delle loro tratte, danneggiati dal conflitto e dai saccheggi che seguirono, insieme ad un alto costo di vite umane, morti nel tentativo di difendere la città di Costantinopoli. Nonostante questo, entrambe le città marinare reagirono rapidamente, inviando degli emissari in quella che era diventata la capitale dell'impero Ottomano, presso il sultano Mehmet, detto il Conquistatore, nel tentativo di rinegoziare gli accordi che esistevano con il precedente impero bizantino in modo da tutelare i propri interessi. Contrariamente alle aspettative, Venezia riuscì in questo modo a limitare i danni ottenuti e a preservare parte dei commerci con la capitale, considerato un mercato ancora potenzialmente interessante. Il successo comunque fu solo parziale, ed al contrario degli accordi stabiliti con l'Impero Bizantino, che li

esentava completamente dai dazi commerciali, dovette accettare il pagamento delle imposte sulle merci, scusandosi pubblicamente per aver contribuito alla difesa armata dell'ex impero. Un altro successo della mediazione fu la conservazione della carica del Bailo, un ambasciatore veneziano presente stabilmente nella città ormai dal XIII secolo e che si occupava di gestire i rapporti diplomatici ed i commerci, proteggendo gli interessi ed i cittadini della repubblica.

Anche se la missione diplomatica veneziana aveva dato alcuni risultati positivi, i primi rapporti con l'Impero Ottomano furono sempre caratterizzati dalla diffidenza reciproca. Nessuno aveva piena fiducia dell'altro, al punto che furono numerose le crisi avvenute nel corso degli anni, con reazioni anche pesanti da entrambe le parti, che potevano facilmente sfociare in nuove guerre. Una di queste avvenne sotto contro lo stesso Mehmet, che dopo la conquista di Costantinopoli intraprese numerose campagne per espandersi nell'Europa orientale, scontrandosi con Venezia alla fine del XV secolo, per costringerla a firmare una pace nel 1479 dove rinunciava a numerosi territori, tra cui l'isola di Negroponte.

Le relazioni con l'impero Ottomano da parte dell'Europa subirono dei cambiamenti già intorno alla fine del XV secolo, con le prime aperture da parte di Mehmet. Importante fu l'invio del pittore Bellini alla corte del sultano per soddisfare una sua stessa richiesta, i suoi lavori, come quelli di altri artisti seguenti, contribuirono a mostrare uno spaccato di quel mondo differente, raffigurando la città, i suoi personaggi e la vita che si svolgeva in modo più realistico e privo dei numerosi pregiudizi europei. Un altro contributo in questa direzione venne in modo involontario dal principe Cem, fratello di Beyezid, fu costretto a fuggire dopo la sconfitta nella lotta di successione seguita alla morte di Mehmet II, finendo come ostaggio in Europa, e passando il resto dei suoi giorni tra la Francia e l'Italia.

Il momento migliore per Venezia e per lo stesso impero Ottomano fu con Süleyman ed il gran visir Ibrahim Pascià, turbato solo da alcuni scontri nel regno d'Ungheria, iniziati nel XVI secolo, quando gli Asburgo avanzarono pretese sul trono, fronteggiando Zàpolya, il vassallo degli ottomani, scontri che nell'autunno del 1529 portarono il sultano perfino ad entrare in Europa ed assediare Vienna, per poi ritirarsi, ed in seguito concordare una pace su iniziativa di Ferdinando d'Austria.

Oltre al fallimento dell'assedio di Vienna del 1529, anche la Guerra di Cipro, combattuta da Selim II, successore di Süleyman, contribuì a cambiare visione dell'impero Ottomano, in

modo particolare dopo la battaglia navale di Lepanto nel 1571, che segnò la sconfitta ottomana e la fine della sua supremazia navale. Questa battaglia rivestì un ruolo simbolico in tutte le corti europee, venendo ricordata a lungo e trasformandosi in un mito evocato ancora agli inizi del '900, ma oltre al valore e alla fama che le venne attribuita non portò o vantaggi sperati alla città lagunare, che, abbandonata dai suoi allenati, fu costretta a stringere una pace separata con gli ottomani nel 1573 e a cedere l'isola di Cipro.

Motivazioni dei contatti e i primi passi verso le mode del XVII: turcherie e cineserie

Fin dai primi anni della nascita del nuovo impero, la corte ottomana si è sempre distinta per la ricchezza e lo splendore, ricercando beni di lusso, che a quel tempo erano, in parte, prodotti anche a Venezia. La città lagunare continuò quindi i commerci che aveva in precedenza con l'impero bizantino, fornendo in cambio agli ottomani varie tipologie di prodotti, anche di pregio, come vetri, importando dallo stesso impero ottomano beni di un certo livello di loro produzione, primi fra tutti i tessuti ed i tappeti.

Le voci poi dello splendore della corte e del mondo ottomano, insieme alle favole e ai racconti, colpivano molto l'immaginario collettivo, suscitando se non invidia, almeno ammirazione e curiosità. Fu in quei secoli, tra il XVI e il XVII secolo che si iniziò a diffondere lentamente l'interesse per la cultura ottomana, al punto che poi nel XVIII secolo nacque una vera e propria moda per quello che era turco. Questa moda fu probabilmente anche avvantaggiata dalle numerose relazioni di viaggi scritte e poi in seguito pubblicate, dove si descriveva Istanbul, l'impero e la corte con eventualmente i rituali che venivano svolti in particolari occasioni. L'impressione di benessere e ricchezza proveniente da quell'impero e che affascinava l'occidente, si può facilmente intuire dalle parole di un ambasciatore inglese a Costantinopoli, Sir John Finch, che alla fine del XVII secolo scriveva:

*"If you want wealth, go to India. If you want learning, go to Europe. But if you want imperial splendor, come to the Ottoman Empire"*²²

"Se vuoi la salute, vai in India. Se cerchi la conoscenza vai in Europa. Ma se vuoi lo splendore imperiale, vai nell'impero Ottomano!"

²² Atasoy N., Uluç L., "Impression of Ottoman culture in Europe 1453-1699", pg. 403

Un altro motivo per cui ci si poteva avvicinare all'impero Ottomano era la ricerca di beni provenienti dall'estremo oriente, come potevano essere le pregiate porcellane cinesi, molto apprezzate nella stessa corte del sultano²³ e rarissime nel mercato occidentale. Oltre a questo, importante era anche il commercio di prodotti tipici di quelle terre, come le spezie, che spingevano numerosi mercati occidentali in quelle zone alla ricerca di questi e altri beni da riportare poi in patria, portando eventualmente con se materie prima da scambiare o beni preziosi lavorati da offrire in dono.

Furono, quindi, numerosi gli occidentali che per un motivo o l'altro si trovarono a risiedere per periodi più o meno lunghi nella capitale, come pure in altre grandi città imperiali. Questi erano spinti da motivazioni proprie, diverse e variegate, che oltre a provenire differenti strati sociali, come diplomatici, mercanti o semplici immigrati, poterono entrare abbastanza facilmente in contatto con le diverse produzioni Iznik, anche in diverse occasioni.

A facilitare questo è una teoria del testo di Raby-Athasoy, che indica per questa produzione anche un possibile uso come una ceramica da mensa. Diffusa nei mercati e perfino alla corte di Bayezid II²⁴, dove compare in alcuni dei registri della tesoreria e negli inventari delle cucine tra il 1489 e 1505, è realistico che venisse usata in una delle tante occasioni più o meno ufficiali che animavano la vita di quelle città. Alla porcellana cinese spettava invece il ruolo di vasellame di maggior pregio, in quanto prodotto d'importazione e di grande valore.

Una delle prime occasioni in cui si potevano incontrare era la Cerimonia di presentazione del Bailo al Sultano, che seguiva un protocollo particolare in cui anche i pranzi avevano un ruolo predefinito, ma oltre a questa sono numerose liturgie che animavano la vita della capitale Istanbul e che potevano richiedere l'uso di queste ceramiche. Alcune di queste erano annuali, in occasione di particolare eventi religiosi, come la fine del Ramadan, altre eccezionali e potevano riguardare la circoncisione dei principi²⁵ o i matrimoni delle principesse. Questi festeggiamenti potevano durare anche diversi giorni, animati da manifestazioni e parate durante le quali le cucine del Topkapi, il palazzo reale del sultano, preparava ed offriva diverse portate a tutta la popolazione della capitale. Durante una di queste cerimonie, svolta nel 1582 per la circoncisione del figlio di Murad III, è stato annotato negli archivi del Palazzo che ben 800 oggetti di porcellana cinese furono portati fuori dal

²³ Le si ritenevano perfino capaci di prevenire l'avvelenamento, rompendosi se "entravano in contatto" con piatti avvelenati

²⁴ N. Atasoy e J. Raby, Iznik: the Pottery of Ottoman Turkey, pg 90,

²⁵ Atasoy e J. Raby, Iznik: the Pottery of Ottoman Turkey, pg 14

deposito imperiale, insieme a 492 ceramiche di Iznik prese dalle cucine e alle 541 ordinate apposta per l'occasione ed usate nei banchetti che in seguito vennero organizzati²⁶. I dignitari stranieri non erano esclusi da queste occasioni, anzi quelli presenti nella capitale erano invitati a partecipare, ed altri venivano inviati dai paesi limitrofi e dagli stati con cui l'impero era entrato in contatto apposta per prendere parte ai festeggiamenti e mostrare mostrando loro il benessere dell'Impero.

Un'altra possibilità che sarebbe in grado di giustificare l'arrivo delle Iznik in Italia, può essere l'inizio della diffusione della moda per l'estremo oriente e i suoi prodotti, tra cui appunto le porcellane. Parte delle produzioni Iznik infatti imitava i modelli cinesi, specialmente quelli della dinastia Yuan del XIV secolo (1260-1368) ed i modelli prodotti tra l'inizio dell'era Ming (1368-1644), e le stesse decorazioni potevano rifarsi al repertorio cinese. In questo modo si creavano copie di alta qualità, dove questi motivi decorativi venivano solamente rielaborati con la loro visione artistica²⁷. Queste potrebbero essere state importate in virtù del loro rifarsi alle porcellane, un prodotto ben più raro e costoso anche nello stesso impero, se non in certi casi addirittura scambiate²⁸. Un altro aspetto che non va dimenticato in quest'interpretazione riguarda i porti cinesi, che furono chiusi ai commercianti europei per circa due secoli²⁹, dal XIV secolo fino a metà del XVII. Questo blocco rese ancor più difficile il riuscire ad entrare in possesso di queste mercanzie, l'unica soluzione era recuperarli in altri paesi limitrofi, come appunto l'impero Ottomano, che commerciava direttamente con la Cina attraverso l'oceano Indiano. Ma questa mancanza di commerci non significa necessariamente ignoranza dell'occidente sull'estremo oriente, anzi. La fantasia degli occidentali era sempre più stimolata dalle lettere provenienti dai pochi missionari che riuscivano ad entrare in quel paese, imparando la loro lingua e mostrandosi tolleranti nei confronti dei loro usi e costumi. Uno di loro, Matteo Ricci, riuscì perfino a farsi ammettere, all'inizio del XVII secolo, nella capitale di quel lontano impero: Pechino, raccontando poi nelle lettere che inviò alla propria casa madre in Europa gli usi e costumi di quelle popolazioni. Poco dopo la metà dello stesso secolo, oltre a Matteo Ricci un olandese, Johan Nieuhoff, di ritorno da un viaggio diplomatico come intendente dell'ambasciata olandese

²⁶ Atasoy e J. Raby "Iznik: the Pottery of Ottoman Turkey" pg. 269

²⁷ M. Queiroz Ribeiro "Loucas Iznik", pp. 43-52

²⁸ V. Zmaić Kralj, "A trasporto of Iznik pottery", in Sveti Pavao Shipwreck. A 16th century venetian merchantman from Mljet, Croatia, pp. 66-77

²⁹ E. Gaillard e M. Walter, "L'orientalismo e le arti", pp. 11-13

presso l'imperatore Manciù tra il 1655-1665, pubblicò il diario con le sue impressioni e le numerose illustrazioni raccolte. Fu questo testo, una volta tradotto nelle diverse lingue europee, a fare da modello per l'elaborazione di nuovi stili. I mercanti quindi si sono mossi per soddisfare la domanda del mercato occidentale, che sempre più era interessato a questi beni considerati esotici, provenienti sia dalla Turchia che dalla Cina (cineserie), come pure dal Giappone. Nel XVIII secolo si svilupparono perfino delle vere e proprie mode, costruendo nei palazzi ambienti e camere dove esporre i beni che si sono raccolti, a volte si arrivò al punto di ricreare la stanza su modello di quella orientale, basandosi sulle descrizioni e sui numerosi disegni svolti dai viaggiatori.

Questa possibile spiegazione può essere ritenuta valida per le varie tipologie di ceramiche bianche e blu, chiaramente prodotti d'ispirazione cinese, purtroppo non può essere estesa anche ai numerosi modelli policromi ben attestati nelle produzioni turche di Iznik. Molti di questi sono diffusi anche in Europa, dando a quest'interpretazione una valenza solo parziale, in quanto risolve parte del problema riguardante le motivazioni delle importazioni ceramiche. Una soluzione realistica comprende quindi diverse motivazioni, presenti in modo più o meno marcato nello stesso contesto, accostando quanto espresso nei paragrafi precedenti.

La diffusione delle Iznik in Europa: testimonianze

Fig. 24 Mappa europea di diffusione delle ceramiche Iznik



LEGENDA

1 Iznik	5 Firenze	9 Halle	13 Sárospatak	17 Dubrovnik
2 Istanbul	6 Venezia	10 Londra	14 Soceava	18 Cracovia
3 Mljet	7 Kosice	11 Nevers	15 Iași	
4 Genova	8 Salisburgo	12 Alba Iulia	16 Monte Athos	

La mappa riportata qui sopra presenta in dettaglio alcuni dei siti che verranno descritti in questo paragrafo, dove si può accertare una presenza delle produzioni Iznik tramite le fonti scritte o dei reperti materiali rinvenuti. E' bene ricordare quindi che questo lavoro non è

completo in quanto nell'Ottocento, con il collezionismo, le varie produzioni Iznik sono state richieste e acquistate da collezionisti e musei in tutta Europa. Purtroppo l'officina era ormai chiusa da decenni, e quindi si è cercato di reperire com'era possibile le ceramiche originali, questo da una parte ci ha permesso di entrare in possesso di oggetti di un certo pregio, dall'altra non sempre ha restituito un'indicazione corretta di dove si è recuperato tale manufatto. Per questo motivo una ricostruzione accurata dei probabili siti d'arrivo delle Iznik è complesso, perché non possiamo basarci solamente sui reperti presenti nelle collezioni o in un determinato paese per affermare con certezza che sono state commerciate lì nel XVII secolo. La stessa documentazione d'archivio presenta delle problematiche che rendono impossibile un'identificazione completa dei siti. Non va dimenticata la parzialità dei documenti arrivati fino a noi, che ci obbliga a lavorare non solo con dati imprecisi, ma anche su una selezione casuale che limita la visione d'insieme presa in esame in questo momento. A causa di questa parzialità alcuni dei siti identificati non posso essere dati assolutamente per certi, in quanto mancano le prove materiali. Tuttavia ho ritenuto opportuno segnarli in quanto, tramite le fonti, si sa della probabile presenza di ceramiche Iznik in quel contesto regionale, spiegando caso per caso le motivazioni che mi hanno portato a identificarlo nella mappa.

Sempre esaminando rapidamente la figura 23 si capisce come la moda per queste produzioni non è limitata a qualche caso situato nelle vicinanze dell'Impero Ottomano, anzi si diffonde, a partire dalla fine del XVI secolo, in tutta l'Europa, spingendosi fin in Italia e in Gran Bretagna.

Una delle ultime testimonianze individuate sull'importazione delle Iznik è il relitto di una nave veneziana proveniente da Costantinopoli, naufragata nella seconda metà del XVI secolo sulle coste della Croazia, nei pressi dell'isola di Mljet [3], con a bordo un carico contenente, tra le altre cose, anche varie tipologie di ceramiche Iznik³⁰. Il primo stile che si può identificare, risale ai primi anni del regno di Süleyman, salito al trono nel 1520, ed è il *Tuğrakeş spiral style*, rinvenuto insieme a copie Iznik delle ceramiche cinesi di epoca Yuan e Ming. Ben più importanti sono i reperti più tardi, risalenti a metà del XVI secolo e che corrispondevano alla fase "*Saz leaf and Rosetta style*", seguiti dalle produzioni più famose di

³⁰ C. Beltrame, S. Gelichi, I. Miholjek, "Sveti Pavao Shipwreck. A 16th century venetian merchantman from Mljet, Croatia"

fine XVI con il decoro floreale “*Quatre Fleurs*” o “*New floral style*”³¹ (Fig. 25). Tutte queste ceramiche probabilmente erano destinati al mercato occidentale, italiano ed europeo, dove stava crescendo sempre più l’interesse per questo genere di prodotti. Questo fu una conseguenza anche dell’aumento dei contatti diplomatici dopo la sconfitta subita dall’Impero nella battaglia navale di Lepanto, nel 1571, che portarono ad un incremento delle esportazioni, destinate non solo alle regioni tradizionalmente raggiunte, ma dirette anche verso aree più lontane dall’impero, come la Germania, l’Austria, l’Inghilterra e, probabilmente, anche la Francia³².

Uno dei primi casi italiani ad essere preso in esame è presente a Genova [4], con la produzione ceramica definita “*Calligrafico a volute*”, dove vengono imitati i decori a spirali del *Tuğrakeş spiral style*, (Fig. 26). Un secondo esempio lo si può ritrovare a Firenze, dove con il patrocinio di Francesco de’ Medici e la sua passione per l’alchimia, si è cercato di riprodurre la porcella [5]. Questi esperimenti durarono anni, ma nel 1575 portarono finalmente a dei risultati (Fig. 27), come raccontava l’ambasciatore veneziano a Firenze, Andrea Gussoni, anche grazie all’aiuto di un *levantino* che mostrò loro il procedimento. L’identità di questo personaggio non è certa, tuttavia sono rimasti alcune di queste produzioni fiorentine, che mostrano diverse affinità tecniche con le Iznik. Le due produzioni sono classificate allo stesso modo come “*porcellane ad impasto tenero*”, ed entrambe aggiungevano quarzo o sabbia all’impasto d’argilla, portando a confermare che l’ispirazione di questa produzione era sicuramente levantina³³. Sempre a Firenze, vi è un’ulteriore testimonianza archivistica della presenza di ceramiche iznik. Il documento in questione è un inventario dei beni della famiglia Salviati, compilato nel 1583, che contiene un’intera pagina dedicata all’elenco delle varie ceramiche iznik possedute dalla famiglia. Nel documento conservato le ceramiche sono, eccezionalmente indicate con la dicitura “*Terra di Snicchi*”, e contiene in totale ben 177 pezzi identificabili come produzioni Iznik. Un numero sicuramente eccezionale, e probabilmente non corrispondente a quella che era la normale diffusione nel

³¹ V. Zmaić Kralj, “A trasporto of Iznik pottery”, in “Sveti Pavao Shipwreck. A 16th century venetian merchantman from Mljet, Croatia”, pp. 66-77

³² V. Zmaić Kralj, “A trasporto of Iznik pottery”, in “Sveti Pavao Shipwreck. A 16th century venetian merchantman from Mljet, Croatia”, pg. 79

³³ N. Atasoy, J. Raby “Iznik: the pottery of ottoman Turkey”, pg 268

territorio italiano di questo prodotto, giustificabile con un viaggio in oriente, un dono oppure un gusto personale rivolto a quelle ceramiche.³⁴

Un ultimo esempio italiano è la produzione “Candiana” [6], con le sue imitazioni delle ceramiche turche “Saz leaf and Rosetta style”, diffusa principalmente nelle zone di Padova e Venezia nel XVII, che verrà esaminata in modo più approfondito nel Capitolo 6.

Oltre a questi esempi italiani, ci sono varie attestazioni di come le Iznik si fossero, lentamente, diffuse in tutto l’occidente, sia come ceramiche che come mattonelle decorative, complice la qualità e le decorazioni, venendo richiesti da principi e nobili in varie regioni. Questa tendenza, anche se può essere facile pensare diversamente, non coinvolse solo le regioni confinanti con l’Impero Ottomano, come neppure i regni che avevano contatti continui e prolungati a livello economico e diplomatico, ma rese partecipi anche stati più lontani, la cui presenza in questo contesto non poteva essere data in alcun modo per scontata.

Un primo caso preso in esame coinvolge un ambasciatore dell’impero asburgico a Istanbul di nome David Unghad, morto a Kosice [7], il quale inviò a Venezia, tra il 1573 ed il 1577, delle mattonelle decorative del valore di 100 ducati. Oltre a questa spedizione, il cappellano che lo seguì in questo viaggio diplomatico annotò nel suo diario nel 1577 che l’ambasciatore consigliò perfino all’arcivescovo di Salisburgo [8], Wolf Dietrich von Raitenaur, di acquistare questo prodotto. Allo stesso modo Johann Friedrich von Brandenburg, un partecipante dell’entourage del nuovo ambasciatore inviato alcuni anni più tardi da Massimiliano II d’Asburgo, acquistò un boccale Iznik, del quale purtroppo resta solo la montatura in argento, con lo stemma dei Brandeburg inciso sul coperchio insieme alla seguente iscrizione in tedesco (Fig. 28) [9]:

“Zu Nicea ich gemacht

Und nun gen Halle in Sachsem bracht

Anno 1582”

“A Nicea sono stato creato

Ed ora ad Halle, in Sassonia, sono portato

³⁴ M. Spallanzani, “Ceramica ottomana in un palazzo fiorentino nel tardo rinascimento” in Incontri di civiltà nel Mediterraneo: l’Impero Ottomano e l’Italia del rinascimento, pp.- 45-56

Anno 1582³⁵”

La presenza della data nell'iscrizione è molto utile, in quanto ci permette di intuire il contesto in cui il boccale è arrivato in mano del diplomatico Johann Friedrich von Brandenburg, ed in seguito ipotizzare anche il come. Una delle prime teorie ad essere state proposte riteneva che il boccale fosse un bottino di guerra, ottenuto nell'ultimo scontro che aveva visto l'Occidente contrapporsi all'Impero Ottomano. In seguito vennero svolti studi più accurati del contesto storico e della storia dell'Impero Ottomano, in questo modo si notò facilmente che in quell'anno ad Istanbul si tenne una delle cerimonie pubbliche più sontuose, organizzata da Murad III per la circoncisione del figlio. Svoltata nel 1582, durò almeno due mesi, e vennero invitati ai festeggiamenti dignitari da tutti i paesi con cui l'impero aveva avuto contatti. La stessa presenza nell'iscrizione del chiaro riferimento al luogo di produzione del boccale “ *Zu Nicea ich gemacht – A Nicea sono stato creato*”, suppone che, quando Johann Friedrich l'ha fatta incidere, fosse a conoscenza di quest'informazione, qualcosa che poteva quindi essergli stato riferito da qualcuno che aveva visitato la Turchia, oppure da un'esperienza diretta, acquisita probabilmente in occasione di questi festeggiamenti.

Un altro dei partecipanti a questi festeggiamenti era l'ambasciatore inglese William Harborne, inviato dalla regina Elisabetta I. Lo stesso personaggio, un paio d'anni prima, negoziò con gli inviati di Murad III allo scopo di ottenere dei privilegi per i loro mercanti, riuscendo ad assicurarsi le stesse concessioni che il sultano aveva dato in precedenza ai loro rivali francesi. Nonostante l'apertura relativamente tarda di questo mercato per i commercianti inglesi, vi sono comunque testimonianze di quanto le ceramiche Iznik fossero apprezzate in Gran Bretagna. Una prima attestazione viene da una licenza consegnata nel 1570 ad un gruppo di artigiani per autorizzarli a produrre oggetti “*with colours of portraits after the manner of Turkey*”³⁶. Vi sono poi delle attestazioni scritte che descrivono oggetti in ceramica, come piatti o bacini, definiti turchi. La prima di queste fonti è la descrizione del “gabinetto delle curiosità” di Mr. Cope, un cittadino di Londra che, secondo la questo testo, viaggiò molto nelle Indie. Oltre a questo, vi sono anche dei documenti che annotano, tra gli oggetti di peltro ed ottone di una cucina, anche dei piatti dipinti ed un bacino turco, segno

³⁵ N. Atasoy, Lâle Uluç, “Impression of Ottoman culture in Europe 1453-1699”, pg.98

³⁶ N. Atasoy, J. Raby “Iznik: the pottery of ottoman Turkey”, pp. 269-270

che queste importazioni potevano non solo venire esposte, ma anche possedere un uso pratico³⁷.

Un'ulteriore testimonianza presente in Gran Bretagna è data dalle numerose montature in argento per caraffe, considerate successive alla capitolazione del 1582, che dovrebbe aver reso più facile l'afflusso delle ceramiche Iznik (**Fig. 29**) [10]. Tuttavia queste montature presentano anche alcuni problemi. Il primo e più facile da notare riguarda il metodo di datazione, effettuabile solo a livello stilistico e corrispondente al periodo Tudor, a cui va aggiunto il fatto che queste non erano costruite solo per le Iznik, ma anche per diverse altre produzioni, alcune di queste anche in vetro. Oltre a questo il collezionismo di XIX secolo può aver alterato i dati ed i reperti in nostro possesso in almeno tre differenti modi: montando su una caraffa riprodotta una montatura originale o viceversa, oppure unendo due reperti di XVI secolo che erano in origine separati, rendendo più difficile identificare l'aspetto originale di un bene.

Restando ancora nell'Europa occidentale, è bene citare un possibile nuovo caso, identificato da M. Queiroz Ribeiro che esaminando una produzione locale, chiamata "*Faience di Nevers*" ha ipotizzato una possibile influenza delle produzioni Iznik, [11] in particolare per i motivi decorativi di stile *rumi* ed il repertorio ottomano floreale.³⁸

Altri esempi, invece, coinvolsero le zone dell'Europa orientale, confinanti ed in parte controllate dallo stesso impero. Quest'ampliamento dei commerci è stato determinato anche dal declino delle commesse imperiali nel XVII secolo, di conseguenza i laboratori ad Iznik si concentrarono maggiormente sui prodotti destinati all'esportazione, accettando anche nuove commissioni provenienti da paesi vicini con cui intrattenevano relazioni diplomatiche.

Una di queste fu inviata da Gábor Bethlen, principe della Transilvania dal 1613 al 1629. Da giovane trascorse un periodo di esilio volontario ad Istanbul, dove poté ammirare le mattonelle Iznik usate per decorare gli edifici della capitale. In seguito fu grande mecenate, arricchendo la capitale, l'odierna città di Alba Iulia [12] e costruendovi un nuovo palazzo. A conferma della presenza di produzioni Iznik sono un serie di messaggi, scritti al suo

³⁷ N. Atasoy, J. Raby "Iznik: the pottery of ottoman Turkey", pp.278-279

³⁸ M. Queiroz Ribeiro, "Loucas Iznik", pp. 85-86

ambasciatore ad Istanbul ed in parte conservati, dove dà disposizioni per il loro acquisto. Riporto qui di seguito un estratto di uno di questi messaggi:

*“When you find beautiful tiles, such as usually cover building walls, buy 1400 of them, but be sure that they are very beautiful.[...] Find in addition two masters who know how to install them. [...]”*³⁹

In aggiunta a questa lettera c'erano anche le assicurazioni del sovrano destinate agli artigiani chiamati a svolgere il lavoro, in modo che questi avessero la certezza di essere riaccompagnati a casa, insieme ad una nota che riporta l'acquisto del numero esatto di mattonelle richieste con il costo relativo.

Sempre in Transilvania György Rákóczi I, successore del principe Gábor Bethlen, ricorse alle ceramiche Iznik per decorare numerosi castelli dal 1632 al 1642. L'unica attestazione materiale di questi ordini è il castello di Sárospatak [13], in cui sono state trovate grandi quantità di materiale durante gli scavi del 1963-65, rivelando che queste dovevano decorare una stanza di circa 9x4m, nella soprannominata Torre Rosse, riservata probabilmente per le udienze⁴⁰.

Le varie mattonelle recuperate mostrano un particolare decoro raffigurante una melagrana divisa a metà visibile nella **Fig. 30**, raro in ambiente ottomano, forse riservato per le importazioni in questa regione⁴¹ oppure commissionato direttamente dal principe alle officine⁴². Inoltre tutti mostrano i tipici colori usati nel XVII secolo, con il blu cobalto ed il turchese, insieme al rosso, verde e viola.

Un altro cliente importante fu il principe della Moldavia, Vasile Lupo, che tra il 1638 ed il 1640 ordinò diverse mattonelle decorative per i suoi castelli di Suceava [14] e Iași [15]. Una di queste, rinvenuta a Iași reca i resti di un'iscrizione in greco, una dedica al principe, a sua moglie e ai loro sei figli, mentre una simile rinvenuta a Suceava è troppo frammentaria per ricostruire un testo. Queste produzioni recanti iscrizioni in greco, sono facilmente identificabili come ordinativi specifici, e nello specifico i vari rinvenimenti Iznik in Moldavia

³⁹ “Quanto trovi delle bellissime mattonelle, solitamente usate per ricoprire le pareti degli edifici, comprane 1400, ma si sicuro che queste siano molto belle. [...]. Inoltre trova due maestri che sappiano come montarle [...]”

⁴⁰ Gervers-Molnár V., “The tiled house at Sárospatak”, Folia Archaeologica XXII, estratto in inglese pp. 216-217

⁴¹ N. Atasoy, J. Raby “Iznik: the pottery of ottoman Turkey”, pp. 278-279

⁴² Gervers-Molnár V., “Turkish tiles of the 17th century and their export” in Fifth International Congress of Turkish Art, pp. 363-384

sono strettamente legati alle corti principesche e a prodotti di un certo pregio. Questo pregio con cui vennero visti parte di questi prodotti ottomani facilitò probabilmente la ripresa dei motivi decorativi floreali nelle miniature del periodo ed in parte della produzione tessile, finendo perfino a su degli abiti liturgici di XVII secolo⁴³.

Un caso simile si può notare anche nel Monte Athos [16], dove sono state rinvenuti diverse ceramiche e mattonelle di produzione Iznik in diversi monasteri, come (quello della) Grande Lavra, Iviron e Koutloumoussiou. Il monastero di Iviron, fondato alla fine del X secolo e situato a nord-est, presenta quattro pannelli decorativi di mattonelle Iznik databili a fine del XVI secolo, con decorazioni floreali (tulipani e altri fiori) situate all'interno della chiesa, insieme a ceramiche che rappresentano le produzioni tipiche del XVI secolo, murate nelle pareti dell'Exonarthex costruito a metà del XVIII secolo, insieme a diverse altre produzioni di origine sia orientale che occidentale di metà XVIII secolo. Il monastero di Koutloumoussiou, situato nelle vicinanze di Iviron, invece presenta delle mattonelle Iznik databili alla fine del XVI e agli inizi del XVII secolo, disposte sulla parete esterna dell'Exonarthex, tra le quali alcune sono simili a quelle usate nel 1640 per decorare la moschea di Çinili a Uskudar, vicino Istanbul.

Diverso è invece il caso delle mattonelle usate nel Monastero della Grande Lavra, il più antico e importanti del Monte Athos. Come per Iviron, la chiesa della Grande Lavra è decorata con mattonelle, in questo caso sono disposte ad altezza uomo, divise in due pannelli situati a nord e a sud dell'iconostasi ed entrambe presentano delle iscrizioni in greco. Una di queste iscrizioni presenta anche la data precisa, il 20 settembre 1678, trascritta alla fine del salmo, che ci permette di datare le mattonelle messe in posa (Fig. 31 e 32). Volute dal Patriarca Dioniso III, in carica dal 1662-1665, vennero ordinate dal suo successore, Dionision IV, nel 1678, ed è considerato l'ordine più grande di questo tipo nel Monte Athos, anche se non l'unico di una serie di ordini che spaziano dalla metà del XVI alla fine del XVII secolo.

Oltre a questi esempi maggiori, vi sono diversi altri monasteri che conservano al loro interno resti più o meno consistenti di ceramiche e mattonelle iznik, come il monastero di Pantokratoros e di Simonos Pétra⁴⁴. Importante è la phiale datata alla seconda metà del XVII

⁴³ Corina Nicolescu, "Ceramica otomană de Iznik din secolele XVI-XVII găsită în Moldova" in *Arheologia Moldovei* V, 1967, pp. 306-307 (estratto in francese) oppure pp. 287-305 (articolo completo in rumeno)

⁴⁴ Atsalos B., Karakatsanis A. A., "Treasures of Mount Athos" pp. 374-377

secolo e rinvenuta a Pantokratos, decorata con diverse figure animali simili a quelle che decorano il *sūrahi* conservato al British Museum. (Fig. 33 e 34)

Ad un esame approfondito, i diversi manufatti iznik presenti nel Monte Athos, possono essere separati in due momenti diverse, corrispondenti grossomodo al XVI ed al XVII secolo⁴⁵. Durante la prima fase, nel XVI secolo, gran parte delle ceramiche rinvenute corrispondono perfettamente ai modelli decorativi floreali prodotti in quel periodo. Questi beni potevano venire facilmente acquistati nei mercati, anche della capitale stessa, sia dagli stessi monaci, durante uno dei loro viaggi, sia venire donate da un'autorità religiosa, come fece il Patriarca Dionisio, che nel 1678 donò alcune mattonelle Iznik. Un esempio della tendenza del XVI secolo lo si nota nel monastero di Iviron, decorato con quattro pannelli di mattonelle Iznik a motivi floreali, (privi di iscrizioni), insieme a numeroso vasellame murato nelle pareti, risalente principalmente al XVI secolo. Il secolo XVII si differenzia non tanto per la tipologia di prodotti acquistati, quanto per la loro probabile commissione. Le diverse mattonelle con iscrizioni riportanti salmi, murate nella Chiesa della Grande Lavra, sono un esempio di questi possibili ordini, commissionati direttamente alle officine per uno scopo decorativo, acquistate sia da intermediari esterni come probabilmente dallo stesso Monte Athos.

Un caso particolare: Iznik con scudo araldico

In questo contesto di scambi tra Oriente ed Occidente si inseriscono dei casi di ceramiche Iznik commissionate da famiglie europee, e per questo contraddistinte da uno scudo araldico, principalmente al centro. Queste attestazioni sono molto rare per le Iznik, al punto che si contano solamente tre testimonianze, e tra queste si sono conservati i materiali solo per due casi.

Il primo e più importante riguarda un servizio di piatti commissionati ad Iznik che conta, al momento, ben nove piatti (Fig. 35 e 36) di diverse forme, mentre i frammenti di un decimo sono stati rinvenuti in situ durante uno scavo ad Iznik (Fig. 37), tutti datati a livello stilistico intorno alla seconda metà del XVI secolo⁴⁶. Sono stati svolti diversi studi su questo gruppo, molti dei quali volti a cercare di identificare la famiglia che ha commissionato il servizio, in un

⁴⁵ J. Carswell "Pottery and tiles on Mount Athos", in *Ars Orientalia* 6, pp. 77-90

⁴⁶ N. Atasoy, J. Raby "Iznik: the pottery of ottoman Turkey"

primo momento sono stati indicati un gruppo di otto possibilità, tutte di provenienza di varie città italiane, come Firenze, Roma, Venezia e Perugia, o dalla Dalmazia, nessuna delle quali tuttavia ha uno scudo identico a quello dipinto, ma soltanto simili. Studi sulle varie tipologie degli scudi araldici ha identificato la possibile famiglia a cui il servizio era destinato con gli Spingarolli de Dessa, dalla Dalmazia. Quest'area nel XVI secolo aveva stretti rapporti commerciali con gli Ottomani attraverso città come Ragusa, l'odierna Dubrovnik, rappresentata per questo nella mappa esposta in precedenza[17]. Un'altra possibile interpretazione è stata data dal Lane, che indicava quel servizio come un possibile dono diplomatico donato al Doge Mocenigo, con appunto lo stemma di quella famiglia come decorazione. Una teoria che, purtroppo, è considerata inverosimile in quanto lo stemma dei Mocenigo, ben conosciuto, presenta numerose differenze con quello che decora il servizio, prima fra tutte è diviso in due bande orizzontali) poi presenta delle rosette al loro interno. La famiglia Spingarolli invece nello stemma presenta una banda obliqua che divide lo scudo in due, con una stella al centro di entrambe le bande, uno stemma che sebbene non uguale, resta molto simile a quello raffigurato dagli artigiani di Iznik.

Il secondo è sempre un piatto (**Fig. 38**), con raffigurato uno scudo araldico riportante lo stemma e la trascrizione di due lettere A e T, sormontato da una corona e circondato da foglie, disposte nel probabile tentativo di richiamare il mantello araldico tipico di Prussia e Polonia. Un altro aspetto di questo piatto da non trascurare è un piccolo marchio trascritto alla base del piatto, riportante il numero 9 scritto in caratteri latini, insieme alla lettera greca gamma [maiuscolo: Γ; minuscolo: γ] che potrebbe essere interpretata come un sistema di numerazione e/o classificazione di quello che, con molta probabilità, era un servizio contenente più di un singolo piatto, in modo analogo all'esempio visto in precedenza.

Una prima identificazione del destinatario lo fa corrispondere ad Alexander Trzebiski, un esponente della famiglia polacca dei Jastrzebiec che prese parte ai negoziati di pace del 1634 con il sultano Murad IV, sbagliando però sia a livello stilistico che araldico. Le decorazioni del piatto infatti sono riferibili alla fine del XVI secolo, lo stesso periodo in cui sono stati prodotti i piatti del servizio descritti in precedenza, inoltre lo stemma della famiglia Jastrzebiec riporta un ferro di cavallo dorato che racchiude una croce, il tutto su uno sfondo blu e sormontato da un falco che stringe lo stesso stemma. L'ultima identificazione proposta coinvolge ancora una volta una famiglia polacca, i Belina, un cui membro, Andrzej

Taranowski⁴⁷, ebbe frequenti contatti con l'impero ottomano come inviato del re di Polonia, sia durante il regno del sultano Selim II che sotto il governo di Murad III, con cui concluse un trattato di pace nel 1574. In questo caso ho ritenuto opportuno segnare come sito probabile la città di Cracovia^[18], che rivestiva il ruolo di capitale del regno polacco già nel XVI secolo.

Il terzo esempio, purtroppo è conosciuto solo grazie ad un catalogo espositivo del 1908, dove viene identificato come ceramica "Stile Rodio", e descritto come:

*"dish, blue, green and red, centre a rose, six conventional roses on outside, between which are scrolled pendants in blue, and a shield-shaped ornament of leaves, in green on a red ground, surmounted by a coronet in blue, from which issue two branches in green. On either side the initials NV – DL"*⁴⁸

"Piatto [dipinto in] blu, verde e rosso, con al centro una rosa, sei rose tradizionali [sul bordo] all'esterno, tra le quali scorrono pendenti in blu, e un ornamento a forma di scudo [fatto] di foglie, in verde su fondo rosso, sormontato da una corona in blu, da cui si emettono due rami in verde. Ad entrambi i lati le iniziali NV – DL"

Tutti questi esempi elencati sono delle commissioni date ad Iznik da personaggi occidentali di spicco, che avevano relazioni d'un certo rilievo all'interno dell'impero ottomano al punto da poter lasciare direttamente degli ordini, insieme a delle indicazioni su come rappresentare lo stemma in questione. Gli Spingarolli, per esempio, erano commercianti, e l'impero poteva essere tranquillamente una meta privilegiata per i loro traffici ed un mercato florido dove potersi rifornire di varie merci pregiate provenienti dall'oriente. Andrzej Taranowski invece era un diplomatico molto attivo nei rapporti con la corte ottomana, al punto da poter trattare accordi di pace con gli inviati del sultano. Sia gli Spingarolli che Taranowski erano personaggi con un ruolo d'un certo rilievo, e questo lascia facilmente presumere che potessero avere dei riferimenti a Istanbul e delle conoscenze a cui fare affidamento per un'eventuale commissione. Un discorso simile può essere fatto anche nel caso in cui queste ceramiche siano state commissionate da autorità ottomane con lo scopo di donarle a questi personaggi.

⁴⁷ N. Atasoy, J. Raby "Iznik: the pottery of ottoman Turkey" pp. 264-268

⁴⁸ N. Atasoy, J. Raby "Iznik: the pottery of ottoman Turkey", cap. XXIV, nota 12, pg. 377

La stessa eccezionalità del fatto è qualcosa che non andrebbe ignorata, ma considerata nell'esame di questi destinatari. La produzione Iznik presenta, al momento, solo due esempi di ceramiche dipinte con uno stemma araldico, tre se consideriamo anche la testimonianza del catalogo, a differenza di altri gruppi che forniscono molto più documentazione a riguardo, come le produzioni ispano-moresche, con commissioni specifiche di prodotti. La rarità di queste attestazioni per Iznik porta a pensare che questo tipo di lavorazione non fosse molto diffuso, considerando ancora più straordinari i pochi reperti che ci sono arrivati, qualcosa svolto in via eccezionale per personaggi che dovevano avere un ruolo tale da meritarsi quel trattamento. Lo stesso periodo di produzione di quei reperti ci aiuta in quest'ipotesi, perché entrambi gli esempi risalgono alla fine del XVI secolo, più precisamente negli anni intorno al 1570, un periodo ancora florido per i laboratori di Iznik, che continuava a ricevere commissioni imperiali e a produrre oggetti di qualità e pregio.

IMMAGINI



Figura 25 Ceramiche Iznik rinvenute a Mljet

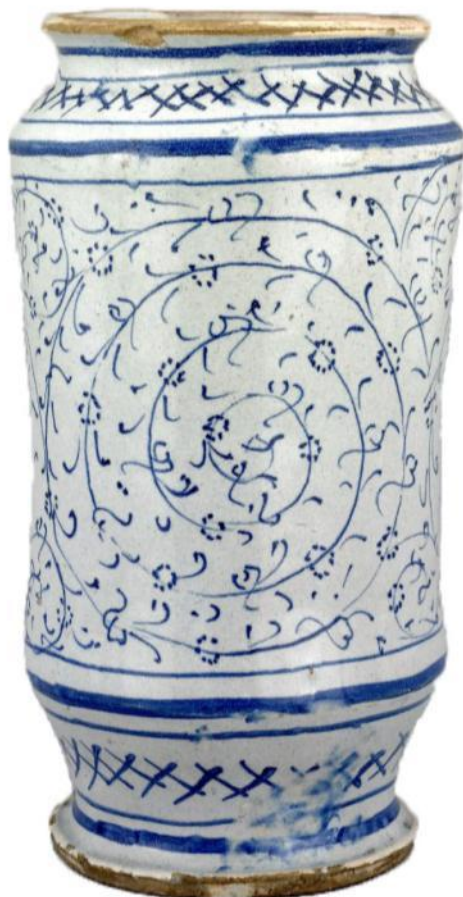


Figura 26 Albarello genovese
con decoro *Tuğrakeş spiral*
style. Oliver Impey
Collection, Oxford



Figura 27 Porcella tenere creata alla corte De Medici



Figura 28 Montatura di boccale con iscrizione.
Museum in der Morizburg, Halle

Figura 29 Caraffa Iznik con
montatura stile Tudor.
British Museum, Londra



Figura 30 Mattonelle decorative recuperate a Sàrospatak





+ Εἰς ἐλ' ἑωμ εἰς τῶν οἰκόνσ σου προσκυῖν ἡ
 εω πρὸς ἡλῶ ἡ γῶν σου εἰς ἐφοροσ σου·· ΜΗ
 ΝΙ ΕΠΤΕΡΗΟ·· Ι· ΕΤΟΙ·· 1678··

Figura 31 Iscrizione del pannello nord nel Monastero Grande Lavra con la trascrizione del testo



Figura 32 iscrizione Monastero Grande Lavra pannello Sud



Figura 33 Calice proveniente dal Monte Athos



Figura 34 *Sürahi*. British Museum, Londra



Figura 35 Piatto appartenente al servizio Spingarolli. Ashmolean Museum, Oxford



Figura 36 Piatto appartenente al servizio Spingarolli. British Museum, Londra



Figura 37 Frammento di scavo proveniente da Iznik. Arkeoloji Müzesi, Iznik



Figura 38 Piatto con stemma ed iscrizione A. T. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz,
Museum für Islamische Kunst, Berlino

LA PRESENZA DI CERAMICHE IZNIK A VENEZIA – MATERIALI E DOCUMENTI D'ARCHIVIO

Com'è stato visto nel capitolo precedente, le ceramiche iznik hanno avuto una grande diffusione non solo in Italia, ma in diverse regioni dell'Europa. Viaggiando attraverso i canali commerciali del tempo alcuni esemplari riuscirono a giungere in Gran Bretagna, altri si addentrarono nell'odierna Germania e sono numerose le testimonianze identificate nell'Europa Orientale.

Venezia è uno di questi punti identificati nel capitolo 4. Da secoli i suoi mercanti viaggiavano attraverso il Mediterraneo, risiedendo per periodi più o meno lunghi nei diversi regni islamici che si sono susseguiti, abitando in città come Alessandria d'Egitto e Damasco. Perfino la caduta della bizantina Costantinopoli non interruppe i commerci con questa sede, iniziando a trattare con la nuova potenza ottomana. Grazie al suo ruolo di emporio internazionale, la città lagunare era un centro dove si potevano reperire facilmente beni orientali d'ogni tipo, come sete, tessuti e spezie. In questo contesto anche le ceramiche di produzioni islamica, in particolare i prodotti più pregiati avevano trovato facilmente un mercato, che si sviluppò nel corso dei secoli di attività della Repubblica.

Le testimonianze fin'ora viste che vogliono confermare la presenza di Iznik a Venezia sono già significative, e riguardano due casi. Il primo, archeologico, è il carico rinvenuto nel relitto nei pressi dell'isola di Mljet, in Croazia, appartenente ad una nave probabilmente era diretta in laguna. Nel corso degli scavi sono state recuperate diverse tipologie di beni come vetri e metalli, ma i reperti più interessanti sono le numerose ceramiche di iznik, provenienti da Istanbul e destinate con grande probabilità al mercato veneziano e occidentale. Il secondo caso, invece, rappresenta Venezia non come il destinatario ultimo, ma come punto intermedio, e riguarda l'ambasciatore asburgico David Ungnad. Quest'ultimo inviò nella città un carico di mattonelle Iznik da lui acquistato durante la sua missione diplomatica in territorio ottomano, probabilmente in modo che venisse fatto recapitare, in un secondo momento, nella sua residenza all'interno dell'Impero asburgico. La città quindi non era solo un mercato dove queste ceramiche potevano essere vendute, ma era anche un punto di mediazione dove questo bene poteva ripartire alla volta di altre regioni europee.

Delle numerose ceramiche iznik che sono giunte nella città di Venezia, parte di questi beni è ancora presente, conservata in collezioni e/o musei sparsi nella città, anche se è difficile

risalire chiaramente all'origine di tutti i reperti. Non sempre infatti è possibile far risalire l'arrivo di un determinato reperto al commercio svolto nel XVI secolo, come pure è difficile identificare il bene descritto in un inventario con quello conservato, e viceversa. Inoltre i fatti storici seguenti e le numerose mode che si susseguirono hanno reso tutto più complesso, acquistando e vendendo grandi quantità di queste ceramiche a musei e collezionisti in tutt'Europa, specialmente a partire dall'ottocento.

Un esempio di questo fenomeno è il piatto conservato alla Scuola Grande di San Rocco (**Fig. 39**) e risalente alla seconda metà del XVI secolo. Fu donato alla scuola nel 1961 insieme a numerosi altri reperti facenti parte della Collezione Bisacco-Palazzi, in parte ampliata dall'inizio del '900 da Iacopo Domenico Bisacco Palazzi. Il pezzo in questione infatti proviene, insieme ad altri pezzi, da una seconda raccolta, conosciuta come Collezione Cipollato, e venne acquistato poco prima della Seconda Guerra Mondiale⁴⁹.

Altri musei veneziani conservano dei reperti iznik, come il Correr⁵⁰ (**Fig. 40**) che possiede una coppa del XVII secolo. Il più importanti tra tutti è il Museo Ca' d'Oro, con la Galleria Franchetti, dove sono conservati (ed in parte esposti) numerosi reperti ceramici (**Fig. 41**). Alcuni di questi sono stati recuperati durante le prime ricognizioni svolte nella laguna tra l'inizio e metà del '900 da Luigi Conton. In seguito la raccolta si è ampliata con reperti provenienti sia da altre ricerche e scavi, che da donazioni di beni appartenenti a varie collezioni.

All'interno del primo nucleo raccolto dal Conton sono presenti numerosi reperti appartenenti alle diverse produzioni veneziane, fra cui è importante notare anche alcuni esempi delle ceramiche "Candiana", che verranno spiegate in modo più dettagliato nel capitolo seguente. Tra i diversi frammenti rinvenuti in queste prime ricognizioni sono stati identificati anche esemplari di importazione. Tra questi tre sono appartenenti alle produzioni Iznik, per le quali è stata ipotizzata una datazione risalente al XVII secolo. Inoltre sono stati individuati anche altri tre frammenti di ceramica provenienti da Kütahya, un'altro sito ottomano importante per la produzione ceramica, risalenti probabilmente al XVIII secolo⁵¹.

⁴⁹ M. Vitali, "Ceramiche alla Scuola di San Rocco a Venezia: tra musealità e collezionismo", pg. 39, scheda 7

⁵⁰ Eredità dell'Islam, di G. Curatola, pg. 386, scheda 234

⁵¹ Preto P. "Venezia e i Turchi", pg. 191

Oltre ai reperti archeologici e alle differenti ceramiche provenienti da Iznik rinvenute a Venezia e nei dintorni della città, vi sono anche dei documenti d'archivio che possono testimoniare la presenza, seppur in modo limitato, di questo particolare gruppo ceramico all'interno del contesto veneziano del tardo cinquecento/inizio del seicento.

A Venezia, conservati nell'archivio di stato, sono presenti collezioni intere di documenti utili anche a questo fine, in prevalenza sono inventari delle proprietà e talvolta alcuni testamenti, ma prima di affrontare l'argomento è necessario fare alcune premesse. All'epoca le ceramiche normalmente non erano considerate un prodotto di lusso, chi se lo poteva permettere solitamente preferiva sfoggiare nelle migliori occasioni vasellame di metallo, specialmente se prezioso come l'argento. Esistevano certamente diverse tipologie di ceramiche, alcune delle quali pregiate e di considerevole valore, sia prodotti d'importazione che locali, ma spesso queste ricevevano un'attenzione minore rispetto a numerosi altri articoli, considerati di maggior importanza, come i quadri, le stoffe pregiate o gli oggetti in metallo prezioso. Nonostante questa scarsa attenzione la loro presenza non è qualcosa di eccezionale all'interno di quelle, a volte lunghissime, liste di oggetti che componevano gli inventari, lasciandoci facilmente intuire quante tipologie dovessero esistere anche grazie alla loro diffusione in inventari provenienti da vari livelli sociali, ipotizzando facilmente anche una notevole differenza delle qualità e del livello di lavorazione. Le problematiche maggiori si riscontrano al momento di distinguere tra le diverse tipologie ceramiche che sappiamo erano presenti in quei secoli nell'ampio mercato veneziano.

I notai spesso non dedicavano molto tempo a descrivere in modo approfondito questi tipi di oggetti, usando semplicemente i termini "ceramica", "maiolica" e talvolta "porcellana" per i prodotti più o meno pregiati, aggiungendo solo occasionalmente indicazioni più dettagliate per indicare quale ceramica avesse in visione, o la loro effettiva provenienza, rendendo il lavoro di identificazione più complesso. Alcune delle diciture che ho incontrato spesso è per l'appunto "*maioliche de vario tipo*", "*maioliche de più sorta*", che danno solamente l'idea della varietà dei prodotti posseduti, ma non ne specifica minimamente l'origine. Un altro dettaglio da considerare è che talvolta le ceramiche non erano nemmeno descritte in base alle decorazioni o al luogo d'origine, criteri che noi studiosi riteniamo importanti, ma riferendosi invece alle loro condizioni fisiche, annotando se erano integre o meno, usate o nuove, privilegiando quindi l'aspetto pratico e funzionale di questi oggetti rispetto a quello estetico.

Fortunatamente ogni tanto, in qualche inventario, appaiono delle identificazioni che possono quanto meno permetterci di supporre l'effettiva tipologia delle ceramiche; definizioni come *"da Costantinopoli"* o *"turchesche"*, per esempio, danno una chiara indicazione della possibile provenienza del prodotto, in questo modo possiamo almeno supporre che siano ceramiche di Iznik, in quanto prodotti turchi di pregio e acquistabili nei mercati della capitale dell'impero ottomano: Costantinopoli; mentre una semplice identificazione come *"porcellane"*, per quanto indichi la possibile qualità del prodotto, non è di aiuto per comprendere la classe senza un'ulteriore specificazione, lasciando aperte numerose questioni.

In breve in determinati casi è possibile un'identificazione plausibile delle ceramiche trascritte nell'inventario con la produzione Iznik, ma non vanno in alcun modo ignorati i numerosi inventari in cui un'analisi di questo tipo è pressoché impossibile nonostante magari le grandi quantità di ceramiche inventariate.

In questo elaborato mi limito a portare in visione tre esempi di inventari/testamenti recanti la dicitura *"maioliche da Costantinopoli"* e *"ceramiche turchesche"*, ma ribadisco che questo non assolutamente un elenco esaustivo e completo, in quanto è facile che molte di queste ceramiche siano state inventariate in modo sommario, impedendoci un'identificazione dai documenti d'archivio. Un altro punto da considerare è che questo risultato è stato ottenuto da una ricerca svolta in un numero circoscritto di inventari trascritti in un periodo di tempo limitato, quindi è solo un piccolo esempio di quanto ancora si possa eventualmente scoprire svolgendo un lavoro di ricerca più accurato.

INVENTARIO di Iseppo Dal Pergo: ASVe, Notarile Atti, reg 3368, inv. cit. del fu Iseppo Dal Pergo

Contiene un inventario di circa 10 pagine, contenente vari tipi di beni anche preziosi, al suo interno presenta alcune ceramiche, tra cui anche 4 maioliche da Costantinopoli⁵²

INVENTARIO casa Barbarigo: ASVe, Notarile Testamenti, 528

Inventario del Mobile di casa che mi ritrovo haver al presentte nella casa del Barbarigo in cale de Ca' Grimani ca san Cassan dove al presentte habitto [...]

⁵² Palumbo Fossati Casa I., "Dentro le case: abitare a Venezia nel '500", pg. 147

E' datato al 1564, e presenta al suo interno tre boccali attestabili come "da Costantinopoli" trascritti con la seguente frase:

"3. Bocalli da Scontinopoli 1 in foza di misura lungo, l'altro da aqua con el suo coperchio lavorato de azuro, 1 picollo tutto azuro con el coperchio lavorato tuto a oro – n. 3".

Una particolarità di questo inventario è la presenza al suo interno di un foglietto strappato, una probabile aggiunta successiva dell'inventario, contenente esclusivamente un elenco di beni contrassegnati come "Porcellane", dove oltre ad un boccale da Costantinopoli, appaiono numerose altri prodotti ceramici, alcuni descritti in vario modo.

Riporto in seguito la trascrizione dell'elenco conservato del foglietto:

Porcellane

Scudelle n. 5

Marsure n. 2

Piadene n. 10

Bocalli da Constantinopoli de aqua n. 1

Bocall uno longo a quali do tanto in boca quanto in fondo con un manigo n. 1

Bocaletto azuro pur d'acqua con fioretti d'oro n. 1

Bocaletti con la piria azure 3 ett un bianco in tutto n. 4

In questo piccolo inventario si nota anche una correzione sull'indicazione del numero della quarta riga con la frase: "Bocalli da Constantinopoli de aqua n. 1", che in precedenza erano stati segnati come due, in seguito il numero è stato corretto in uno, una modifica della stesura originaria che si può comprendere anche dall'uso del termine plurale *Bocalli* al posto di quello singolare *Bocall* usato nella riga successiva.

Apparentemente questo foglio sembrerebbe indicare la presenza di un quarto boccale da Costantinopoli da aggiungere a quelli segnati nell'elenco principale, in realtà esaminando con attenzione l'intero inventario si potrebbe giungere ad una possibile soluzione alternativa, prendendo prima in considerazione la riga trascritta esattamente sopra l'attestazione dei tre boccali, che cita:

"porcellane tra piadine, scudelle, ett marsure tra fine et grosse n° 24"

E che sembrerebbe essere nient'altro che la somma dei vari beni in porcellana presenti all'interno dell'abitazione, una somma che, se portata a confronto con l'inventario trascritto nel foglietto, ci fa notare come le cifre corrispondano grossomodo⁵³, lasciandoci facilmente supporre che la porzione staccata di inventario possa non essere altro che un elenco più completo ed approfondito trascritto dal notaio. Con questa interpretazione, i tre boccali segnati nell'inventario principale possano coincidere con quelli segnati nell'elenco delle porcellane, qualcosa che potrebbe essere confermato anche dall'errore nella numerazione della riga riguardante il *"Bocalli da Constantinopoli de aqua n. 1"*, dove come già notato, si inizia in plurale indicando due boccali, per poi correggere il numero in uno, permettendo la seguente e possibile identificazione:

"Bocalli da Consantinopoli de aqua n. 1" = "bocalli da Scontinopoli [...] l'altro da aqua con el suo coperchio lavorato de azuro"

"Bocalle uno longo aguali do tanto in boca quanto in fondo con un manigo n° 1" = "bocalli da Scontinopoli 1 in foza di misura longo"

"Bocaletto azuro pur d'acqua con fioretti d'oro n° 1" = "Bocalli da Scontinopoli [...] piccolo tutto azuro con el coperchio lavorato tuto a oro"

INVENTARIO di Filippo de Cassinis da Savona; ASVe, Cancelleria Inferiore, Miscellanea, 39, inventario num. 8

Adì 28 mensis septembris 1557

Inventarium bonorum omnium repertorum in domo habitationis quondam domini Philippi de Cassinis de Savona factum ad instantiam, et in presentiam nobili domini Stephani Sauli, et Bernardi Campioni, ac domini Jacobi de Cassinis fratris dicti quondam domini Philippi, pro conservatione bonorum predicti quondam domini Philippi, et hoc sine preiudicio iurium suorum et pro quocumque interesse suo, rogantes me notarium ut presens inventarium in actis meis registrare debeam ad omnium claram intelligentiam, et declarationem, presentibus domini Baptista Alexiis quondam Alexii aromatario, et ser Ioseph quondam Nicolai de Cittadella olim servitore predicti quondam domini Philippi

⁵³ La somma delle porcellane del foglietto, escludendo i tre boccali, si attesta a 21 reperti, 22 se contiamo la correzione delle *piadene* da 11 a 10. [5+2+10+4; sono esclusi i tre boccali].

All'interno dell'inventario, nella raccolta dei beni conservati appartenenti a Filippo de Cassinis, c'è un breve elenco di ceramiche nella quale compare la scritta "*tre bocalli turcheschi longi de maiolica fina*" facilmente interpretabili come ceramiche di Iznik, insieme a numerosi altri oggetti descritti solamente con il termine "porcellane":

[...] scudelle de porcellana fine et grosse n. 23
piadene de porcellana fra grande et pissolle
piadenete de porcellana n. 6
quatro scudelini pissoli de porcelame
una piadena de porcellana granda
un salerin de radise de perlle
una piedena granda de maiolica fina
tre bocalli turcheschi longi de maiolica fina [...]

che non aiutano in alcun modo nell'identificazione della tipologia dei prodotti, come già detto precedentemente nell'introduzione a questo capitolo

Vi è anche un possibile quarto inventario, appartenente ad un ricco mercante milanese residente a Venezia, di nome Andrea Odoni. Descritto anche uomo di grande cultura e molto attivo in questo campo nella sua città di adozione, ereditò nel 1528 i beni di Francesco Zio (o Giglio) suo parente, che gli lasciò gran parte della sua raccolta di oggetti d'arte, che arricchirono ulteriormente la sua collezione, descritta nel 1532 nel lavoro di Marc'Antonio Michiel "Notizie d'opere di disegno", dove viene indicato come un grande collezionista d'arte, con numerose opere disposte in tutti gli ambienti della sua casa in modo che completassero l'arredamento. L'importanza di questo inventario è tale che i primi studi a riguardo risalgono al 1911⁵⁴, con una prima trascrizione dell'inventario, in seguito molti studiosi l'hanno usato per le loro ricerche, anche negli anni più recenti. Nel suo "Interni del rinascimento italiano: 1400-1600"⁵⁵, l'autore Peter Thornton indica che in questo inventario dovrebbero comparire ben 30 *maioliche da Costantinopoli*, facendo riferimento ad un altro lavoro, tuttavia non sono riuscita a recuperare i documenti d'archivio originali, sebbene sia citato in numerosi lavori anche recenti, in quanto mancano riferimenti recenti e corretti delle

⁵⁴ "Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst : aus dem Nachlass Gustav Ludwigs" pp 35-71

⁵⁵ Peter Thornton, "Interni del rinascimento italiano: 1400-1600"

buste dove dovrebbero essere conservati. La stessa pubblicazione tedesca sulla rivista *Archivalische Beiträge* del 1911, dove è stato trascritto l'inventario, è priva di riferimenti a queste 30 ceramiche da Costantinopoli. Tuttavia non mi sento di poterlo escludere completamente in quanto la loro presenza all'interno dei beni di questo mercante è molto probabile. Lo stesso Marc'Antonio Michiel nel descrivere la sua collezione fa un accenno a "*vasi e piadene de porcellana*", una dicitura che compare anche nell'elenco che appartiene a Francesco Zio, da cui poi eredita molti beni, mentre il Thornton nel descrivere il personaggio lo indica come "*uno dei pochi che sapeva distinguere tra le produzioni ceramiche cinesi, turche e persiane*"⁵⁶, qualcosa che richiedeva almeno una presa in visione dei differenti prodotti, tutti bene di pregio che comunque potevano essere importati a Venezia.

E' importante notare che gli inventari appartengono ad esponenti della borghesia, mercanti originari e/o residenti a Venezia che avevano guadagnato la propria ricchezza prevalentemente attraverso il commercio. Dal Pergo, per esempio, viene descritto come un ricco mercante, principalmente di lana che aveva avuto rapporti di tipo commerciale con la stessa Costantinopoli e questo può giustificare la presenza delle ceramiche iznik nel suo inventario. Secondo la Palumbo Fossati Casa, inoltre, l'ostentazione era una prerogativa tipica del mercante arricchito⁵⁷, il quale ricercava e riempiva gradualmente la sua abitazione per mettere in mostra la sua ricchezza ed il suo benessere nel tentativo di aumentare il proprio status sociale attraverso i propri beni, mentre il patriziato viene descritto nello stesso libro come una classe sociale molto più variegata, con esponenti dotati di ingenti capitali e altri con modeste risorse, identificati per lo più come dipendenti statali, dove l'ostentazione non aveva lo stesso valore rispetto al mercante, e anche nell'eventualità di un grande benessere economico, non era da loro recepita allo stesso modo del mercante, questo perché possedevano già uno status riconosciuto e valutato all'interno della repubblica veneziana e che veniva ribadito attraverso dei simboli che potevano essere esposti⁵⁸, e non tramite il lusso.

⁵⁶ Peter Thornton, "Interni del rinascimento Italiano: 1400-1600"

⁵⁷ Palumbo Fossati Casa, "Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento"

⁵⁸ Palumbo Fossati Casa, "Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento" pp. 22-23

IZNIK NEI DOCUMENTI OTTOMANI⁵⁹

L'impero Ottomano era nel XVII uno degli stati più grandi, ed in seguito longevi del mondo, gestito da un sistema amministrativo complesso e centralizzato che ha prodotto una vastissima quantità di documenti, nonostante le grosse perdite dovute in prevalenza agli incendi, ed ancora non sono completamente catalogati. A differenza dei documenti d'archivio presi in esame in precedenza, questi presentano problematiche differenti, prima fra tutte la lingua, ed il fatto che sono conservati in parte negli archivi del palazzo Topkapi ed in parte in quelli statali, rendendomi impossibile il consultarli ed il comprenderli. I documenti più utili per una ricerca sulle ceramiche Iznik possono essere comunque limitati alle liste di controllo dei prezzi, ad inventari personali e specialmente ai registri di palazzo riguardanti gli acquisti e gli elenchi dei beni posseduti della Tesoreria imperiale e delle cucine. Riferendosi agli archivi imperiali, uno dei problemi più gravi è la mancanza di gran parte dei documenti della Tesoreria imperiale riferibili al periodo a metà del '500, gli unici pervenuti di quel secolo si rifanno al primo periodo sotto i sultani Bayezid II e Selim I, fino al 1512, per poi riprendere nel 1680, lasciando l'intero periodo di massimo splendore delle Iznik privo di riferimenti specifici, anche se vi sono già le prime attestazioni di questo tipo di ceramiche a partire dal 1469⁶⁰.

Ciò che si nota facilmente nei pochi documenti superstiti è la differenza di prezzo a volte considerevole, che queste ceramiche avevano se paragonate alle porcellane cinesi. Queste ultime a Istanbul erano considerate delle importazioni di lusso, specialmente dalla corte imperiale che ne faceva un grandissimo uso anche grazie alla credenza che le tazze di porcellana cinese si spezzassero se entravano in contatto con il veleno, dando a questa produzione un valore aggiuntivo.

⁵⁹ J. Raby, N. Atasoy; "Iznik the pottery of ottoman turkey"

⁶⁰ N. Athasoy J. Rany "Iznik the pottery of ottoman turkey", pg. 28

IMMAGINI



Figura 39 Ceramica Iznik conservata alla Scuola Grande di San Rocco



Figura 40 Ciotola Iznik conservata al Correr



Figura 41 Mattonelle candiana conservata alla Galleria Franchetti del Museo Ca' d'Oro

Nei capitoli precedenti sono stati descritti sommariamente sia la vasta produzione delle ceramiche di Iznik attraverso gli stili decorativi che venivano riprodotti, che il contesto storico, determinante per le relazioni tra stati durante il XVI e XVII secolo, e di conseguenza influente per la diffusione di questo gruppo ceramico. Parte dei modelli Iznik riprodotti riprendono decorazioni cinesi, rielaborandole in modo da adattarsi meglio al gusto islamico, altri invece introducono nuovi schemi e raffigurazioni nel loro repertorio. Alcune di queste innovazioni decorative introdotte ebbero molta fortuna, venendo apprezzate prima dalla corte che li commissionava e poi dalle diverse popolazioni dell'Impero Ottomano che vi avevano facile accesso. Oltre a loro, a Costantinopoli e nelle città più importanti dell'Impero, risiedevano diversi occidentali di varie estrazioni sociali, che potevano acquistare e quindi commerciare quantità più o meno varie di ceramiche Iznik. Talvolta la presenza di queste produzioni così pregiate in un ambito che adottava tecniche completamente diverse, poteva favorire l'inizio di alcuni processi di imitazione. Il prodotto poteva infatti essere richiesto in quantità maggiore rispetto alla reale disponibilità, come pure avere un costo elevato non supportabile da tutti, sviluppando la domanda di un bene simile, in possesso di quelle determinate caratteristiche, ma ad un prezzo più accessibile.

In questo capitolo si prenderà in visione uno di questi stili d'imitazione, conosciuto con il nome di ceramiche "Candiana". Si esamineranno in un primo momento le caratteristiche di questa produzione, confrontando gli aspetti stilistici con quelli riscontrati in precedenza nelle ceramiche Iznik, in seguito verranno illustrate le varie fasi che portarono alla corretta identificazione di questo stile, avvenuta grazie al contributo e al lavoro di diversi studiosi che si sono avvicendati nel corso del XIX e XX secolo.

E' bene segnalare che questo non è stato l'unico esempio di produzione italiana volta ad imitare le iznik. Il secondo caso notato è stato chiamato stile "Calligrafico a volute" e veniva prodotto in Liguria, probabilmente nella città di Genova, nella seconda metà del XVI secolo. Sono state identificate finora tre differenti tipologie per questa produzione. La prima, chiamata "Calligrafico a volute tipo A" imita il *Tuğrakeş spiral style*, in precedenza conosciuto con il nome di *Golden Horn*, riproducendo il decoro a spirali in blu turchese e blu cobalto su fondo bianco (**Fig. 26 cap. 4**). Il "tipo B" (**Fig. 42**) ed il "tipo C", pur facendo

riferimento al *Tuğrakeş spiral style*, si discostano gradualmente dai modelli ottomani⁶¹. Parte di questa produzione è stata attestata grazie ad alcuni albarelli prodotti nel XVI secolo ed in seguito esportati in Inghilterra, usandoli probabilmente come contenitori per le spezie. Oltre a questo anche la produzione di porcellane fiorentine, sotto il patrocinio della famiglia De' Medici, ha subito un'influenza non decorativa, ma tecnica, com'è stato visto nel capitolo 4. L'imitazione delle ceramiche iznik che qui viene presa in esame ha origini venete, il suo stesso nome "Candiana" riprende quello di un paese situato nella provincia di Padova, ed identificato erroneamente come sito di produzioni. A differenza dello stile "Calligrafico a volute", questa produzione ha subito l'influenza dei modelli ottomani a decorazione policroma e floreale, chiamati in primo momento *Rodhian ware* ed in seguito rinominate da Athasoy e Raby come *New Floral Style*.

Le ceramiche Candiana appaiono nel territorio agli inizi del XVII secolo, continuando a venire prodotte sicuramente fino ai primi anni del XVIII secolo, e, basandosi sui modelli datati grazie alle iscrizioni presenti sul retro di alcuni esemplari, si è cercato di delineare più precisamente gli anni di questa produzione delimitando il possibile periodo di produzione tra il 1603 ed il 1705⁶².

ASPETTI STILISTICI

All'interno del gruppo Candiana sono presenti diversi stili, per lo più naturalistici, che possono essere raggruppati in tre categorie⁶³ con temi principali la foglia di palma o *saz*, il tulipano, il giacinto, la rosa e il garofano, dipinti usando principalmente i colori blu, verde e giallo-arancio, con gli steli tracciati con una tonalità di bruno che si avvicina al nero.

Il primo di questi tre gruppi è il più famoso, contraddistinto dalla foglia di palma (**Fig. 43**), tracciata solitamente al centro con tutt'intorno le quattro specie floreali talvolta associate a fiori di difficile identificazione, per questo definiti "di fantasia", tutti questi hanno in comune gli steli, tracciati con linee scure sottili insieme a delle foglie minute, che partono da un unico ceppo per poi diffondersi su tutta la superficie del piatto.

Il secondo stile presenta invece quattro rami che partono dal centro per intrecciarsi tra loro, ricchi di fiori di varie tipologie, mentre il terzo ed ultimo è composto da steli paralleli con

⁶¹ Fontana M. V., "Eredità dell'Islam", schede 299-300, pp.481-483

⁶² Fontana M. V., "Eredità dell'Islam" scheda 301, pp. 483-484

⁶³ Alverà Bortolotto A., "Storia della ceramica a Venezia, dagli albori alla fine della Repubblica" pp. 98

fiori come il tulipano ed il giacinto, con foglioline ed altre decorazioni floreali. Nonostante tutte queste decorazioni possano avere un'altra qualità stilistica, non sono esenti da difetti o imperfezioni se paragonate alle copie originali. Una delle prime a venire notata è la totale assenza del tipico colore rosso brillante, ottenuta da una particolare argilla, il bolo armeno, che non era disponibile in Italia e che, quindi, non poteva essere riprodotto facilmente. Furono stati svolti diversi tentativi, alcuni dei quali visibili su determinati reperti, per tentare di riprodurre anche questo colore, purtroppo le varie sperimentazione non hanno portato a risultati concreti, optando per l'uso di un modesto bruno come colore sostitutivo. Un'altra carenza tecnica relativa ai colori si nota nel verde, che spesso in queste copie fuoriesce da quelli che dovevano essere i suoi contorni, diffondendosi sullo smalto bianco.

INDIVIDUAZIONE E PRIMI STUDI: Il problema delle origini

La prima individuazione di questo gruppo di ceramiche risale a fine dell' ottocento, ma la storia per arrivare ad una corretta identificazione fu piuttosto lunga e controversa, al punto che spesso si arrivarono a sviluppare tesi errate nel tentativo di delimitare con precisione l'esatta origine e risolvere il problema del sito/i di produzione.

Il primo studioso che analizzò le Candiana fu il Fortnum, per poi compilare nel 1873 un catalogo chiamato "*A descriptive catalogue of the maiolica hispano-moresca, persian, damascus and rodhian wares, in the south Kensington Museum : with historical notices, marks, & monoframs*"⁶⁴ contenente un'alzata da frutta conservata nel museo ceramico di Sèvres, con l'iscrizione "*Chandiana i633*" sul retro da cui deriva il nome odierno, descrivendolo come un'imitazione delle ceramiche a quel tempo conosciute come *Rodhian wares*. Sempre nello stesso periodo il Marchese D'Azeglio diede la prima interpretazione sulla possibile provenienza di questo nuovo gruppo, facendo derivare l'iscrizione "*Chandiana*" da Candia, l'antico nome dell'isola di Creta, ipotizzando quindi un'origine cretese per questa produzione.

Domenico Urbani De Gheltof, un antiquario veneziano della fine dell'ottocento ed inizi novecento, invece attribuisce nel suo "*Notizie storiche ed artistiche sulla ceramica italiana*" l'origine di questo gruppo di ceramiche al paese di Candiana, nella campagna padovana, citando un documento a conferma di questa sua teoria.

⁶⁴ F. A. Broilo, "New directions in the study of the italian majolica pottery *a la turchesca* know as Candiana"

Quest'ipotesi venne tenuta in considerazione fino agli inizi degli anni trenta, quando venne smentita una prima volta da una serie di argomentazioni del Moschetti⁶⁵, che dichiarò inoltre di non aver trovato nemmeno traccia del documento, citato dallo studioso antiquario senza alcun riferimento all'archivio dove era stato rinvenuto, anzi ipotizza che si sia inventato la sua esistenza, qualcosa a cui, sempre secondo il Moschetti, l'Urbani non era proprio estraneo, per poi proporre che questa produzione fosse riferibile a delle botteghe padovane o del territorio limitrofo. La sua esclusione del sito di Candiana non fu determinata solo dall'assenza del documento portato dall'Urbani, ma anche a causa delle pochissime informazioni sulla presunta fornace associata all'Abbazia di San Michele, ipotizzabile da una planimetria di XVII secolo e priva di una documentazione più dettagliata perfino all'interno degli archivi appartenenti al complesso stesso. In seguito vennero anche svolte delle ricerche nell'Abbazia di San Michele, scoprendo la presenza di un forno, ma databile al 1783⁶⁶, una cronologia molto più tarda rispetto al periodo di appartenenza del gruppo ceramico preso qui in considerazione.

Il Moschetti, inoltre, notò per primo una " S." sbarrata presente sul retro dell'alzata da frutta che riportava la trascrizione "Chandiana", un segno che non ritenne importante trascurare o ignorare, interpretandolo come l'abbreviazione di "Suor"⁶⁷, identificando numerosi altri esemplari simili conservati nel museo di Padova con l'indicazione di nomi di altre religiose, insieme a delle date che spaziano su un periodo di circa settant'anni. Si è lasciato aperto il campo alle diverse interpretazioni riguardo i motivi di una tale dedica, l'unica teoria esposta dal Moschetti riguarda un dono in occasione dell'ingresso in convento, tesi che lo stesso autore smentisce nel suo articolo, quando confronta le date trascritte sulle ceramiche con la data d'entrata di quelle monache che sono state identificate negli archivi, come per il caso di Suor Diamante Zacco, che reca la data 1691 quando la donna si era monacata ben ventitré anni prima.

Si è quindi anche ipotizzato un possibile collegamento delle ceramiche Candiana con quelle da mensa conventuali, visto che il questo gruppo presenta diversi esemplari con la trascrizione nel retro di un nome preceduto dalla lettera "S.", tuttavia non si ha la certezza

⁶⁵ A. Moschetti, "Delle maioliche dette Candiana", Bollettino del Museo Civico di Padova, 1931, pp. 4-5

⁶⁶ Paolo Benozzi, "La collezione inedita di ceramiche candiane provenienti da Candiana del Barone Ernesto De Rubin De Cervin albrizzi" in Quaderni di Storia Candianese n. 5,

⁶⁷ A. Moschetti, "Delle maioliche dette candiana", Bollettino del Museo Civico di Padova, 1931, pp. 6-8

che questa produzione fosse esclusivamente riservata ai monasteri, vista la presenza non indifferente di reperti privi di dedica e di iscrizioni appartenenti a questo tipo.

Un altro studioso che ha affrontato il problema dell'origine di questo gruppo di ceramiche fu il Conton negli anni '40, affidando una loro paternità veneziana in seguito ai frammenti recuperati nella laguna, anche se come per Padova, mancano tracce della presenza di una fornace che producesse questo gruppo.⁶⁸

Diversi altri studiosi si sono dedicati a questo gruppo durante tutto il '900, anche se non sempre furono aggiunte novità. Il Ballardini⁶⁹, per esempio, tentò di circoscrivere con successo il gruppo ceramico, togliendo dall'elenco alcuni esemplari studiati dallo stesso Moschetti, che erano stati erroneamente classificati come "Candiana" negli studi precedenti. Questi erano stati definiti "Candiana" in virtù dei segni tracciati nel retro (crochette, serie di linee anche ricurve ecc.), probabilmente marchi di fabbrica, e delle presenza in altri esemplari di un nome inciso nel fronte, includendo nel gruppo diversi stili. Il Ballardini nel suo articolo poi, esamina i diversi gruppi erroneamente identificati come "Candiana", esponendo i motivi per cui giustificava sbagliata questa interpretazione. Uno degli esempi portati come prova di questa "candianizzazione" è una zuppiera, descritta dal Moschetti come "*l'esemplare di gran lunga più bello fra le candiane*"⁷⁰, in seguito identificata come produzione di un'officina svizzera chiamata Langnau nel cantone di Berna⁷¹. In quest'articolo infine si afferma che solo gli esemplari con un decoro "*a la turchesca*" di impostazione naturalistica, con la foglia di *saz* e fiori (rose, tulipani, giacinti e garofani), preferibilmente tracciati nei colori blu, verde, giallo-arancio potessero rientrare correttamente nel gruppo delle candiana⁷².

Nel dopoguerra le ricerche si sono più concentrate sulle relazioni che si sono notate tra la produzione candiana e le ceramiche turche di Iznik, confrontandole per verificare i processi di imitazione e cercare di dare una possibile interpretazione a questo fenomeno.

⁶⁸ Conton L., "Le antiche ceramiche veneziane scoperte nella laguna"

⁶⁹ G. Ballardini, "Candiana, ma non tutto Candiana", Faenza XXVIII,

⁷⁰ A. Moschetti, "Delle maioliche dette candiana", Bollettino del Museo Civico di Padova, pg 50

⁷¹ Rackham, The Burlington magazine, LXVIII,

⁷² G. Ballardini, "Candiana, ma non tutto Candiana", Faenza XXVIII

IL PROBLEMA DEI CENTRI DI PRODUZIONE – Bassano, Padova, Venezia, Candiana

Limitandosi esclusivamente al caso delle Candiana fin'ora preso in esami, si può dire che non sono stati ancora identificati con precisione tutti i possibili centri di produzione, ad esclusione della fornace di Bassano del Grappa, di proprietà della famiglia Manardi, che produsse numerose tipologie di ceramiche, sia modelli classificabili come “ordinari” che maioliche pregiate, e tra queste con grande probabilità anche le Candiana⁷³.

Le prime prove a conferma di questa produzione sono i documenti d'archivio, in particolare il “Libretto dei Conti” tenuto dal 15 Novembre 1699 al 4 Febbraio 1701 dalla famiglia Appolonio, che ebbero in affitto e gestirono la fabbrica di proprietà dei Manardi, dove vennero annotate con precisione ogni genere di spese e acquisti, insieme anche all'elenco dei vari prodotti ceramici in produzione, compreso anche dei prezzi dell'epoca.

“1699, 15 Novembre. Illustrissimo Signor Capitano Manardi

per Piadene da bocal e mezo da rosada alla genovese, n° 1 £ _ : 12

per Piatì dal bocal e mezo e mezo alla Turchesca, n° 1 £ _ : 8

[...]

1700, 26 Gennaio

Per una sottocoppa data al Gobbi di suo ordine £ 3 : _

[...]”⁷⁴

In questa trascrizione si può facilmente notare la riga con la descrizione di quella che, molto probabilmente, era una copia delle ceramiche Iznik. Come verrà spiegato in maniera più approfondita nel capitolo successivo, la dicitura “*alla Turchesca*” negli inventari veneziani, permette di identificare le ceramiche d'importazione provenienti dall'Impero Ottomano, in questo caso, visto che il documento proviene da un libro di conti ed elenca numerosi beni di produzione della fabbrica, è facile supporre che in quel sito si producesse copie di ceramiche “*alla Turchesca*”, e che il valore di queste non era nemmeno molto elevato, specie se confrontato al prezzo di altre produzioni del tempo.

A conferma della produzione bassanese ci sono dei reperti rinvenuti nello scavo del 1982 in via Campo Marzio, che hanno restituito resti ceramici di diversi tipi e forme, tra cui anche

⁷³ N. Stringa, “La famiglia Manardi e la ceramica a Bassano nel ‘600 e ‘700”

⁷⁴ N. Stringa, “La famiglia Manardi e la ceramica a Bassano nel ‘600 e ‘700”, Doc. 36, pp. 128-139

frammenti di reperti identificabili come scarti da cottura e che fornirebbe un'ulteriore prova a quest'ipotesi.

Da altri documenti riguardanti questo forno, inoltre, possiamo facilmente presupporre la presenza di un centro di produzione anche a Padova (o nelle sue immediate vicinanze) questo perché la famiglia che finanziò la fornace di Bassano fece venire da questa città un pittore definito esperto in pitture “*a la Turchesca*”, che venne affiancato dalle altre maestranze necessarie, sempre descritte come abili anche nel produrre questa particolare produzione.

Riporto in seguito la trascrizione di parte di questi documenti:

“[...] Zuane Battista quodam Ottavio Salmazo Padovano, habitante in Bassano ... ad espressione del vero ... disse, esser anni trenta in circa che lavora di Pittor nel Negotio di Latesini [...] et in detto Negotio si lavora, e lui stesso lavora così alla Genovese, e Faenzina, come alla Lodesana, e Turchesca in conformità delle mostre [che] vengono al direttor inviate, et à lui Salmazo consegnate, et va facendo sempre l'opere più perfette [...]”

“[...] Giacomo quondam Nicolò Poletti della città di Faenza, hora habitante in Bassano ... depose d'esser anni trenta in circa che lavora al Torno nella Bottega, Fabbrica, e Negotio di Latesino [...] et di presente esser ridotta à miglior perfettione di quello sia stata in passato, come si può vedere da tante fatture che si sono fatte e vansi giornalmente facendo, anzi fabbricasi la robba molto più bella, e perfetta delle mostre che vengono trasmesse da chi ordina la robba, così alla Genovese, come alla Turchesca, Lodesana e Faencina.”

“[...] Girolamo quondam Bernardin Gollin di Bassano ... disse di esser più di anni vinti, che lavora nel Negotio di Latesini, che si fabbricano in questa Patria, dando il color, infornando, ed de sfornando la robba [...] et nella fornace vi pone et si cuoce robba così alla Genovese, e Lodesana, come alla Faencina e Turchesca [...]”⁷⁵

Un altro centro di produzione fattibile è Venezia, o un qualsiasi luogo nelle sue vicinanze, in particolare perché quella città era il centro in cui si potevano trovare più facilmente le

⁷⁵ ASVI, Busta 288, Bassano 1699, 2 Giugno; in N. Stringa, “La famiglia Manardi e la ceramica a Bassano nel ‘600 e ‘700”, pp. 120-121 Doc. 33

ceramiche Iznik. La teoria che prevede la presenza di più centri di produzioni è anche supportata dagli stessi reperti, infatti le ceramiche candiana fin'ora rinvenute presentano tre diversi tipi di impasti, e questo aspetto non è compatibile con un unico centro di produzione, in quanto le argille usate dovrebbero essere se non uguali almeno simili, e non completamente diverse nelle loro caratteristiche.

Recentemente è stata riproposta la teoria che vedeva Candiana come possibile centro di produzione di queste ceramiche, anche se in misura minore rispetto ad eventuali altri centri come a Padova, nello specifico identifica nell'Abbazia di San Michele il polo produttivo, con appunto la presenza di una fornace. Questa teoria trova giustificazione in una collezione edita nel 2009 appartenuta al barone Ernesto Rubin de Cervin Albrizzi contenente trenta piatti e due boccali di ceramiche candiana (**Fig. 44**) che secondo l'autore dell'articolo dovrebbe provenire con certezza da Candiana. Una prova di questa loro origine dovrebbe essere l'appartenenza di queste ceramiche alla nobildonna Alba Albrizzi, vissuta a metà dell'ottocento nelle campagne di candiana, acquistate dalla famiglia insieme a numerosi altri immobili, tra cui rientrava appunto l'abbazia in cui due secoli prima sono state presumibilmente prodotte le ceramiche in questione, e da dove, secondo l'articolo, sono state comprate insieme allo stabile dalla famiglia.

A sostegno della teoria che vede San Michele come centro di produzione viene portata anche della documentazione d'archivio come mappe catastali di varie epoche, dove si nota la presenza chiara di una fornace nelle carte settecentesche, e un piccolo cerchietto tracciato a mano ed interpretato come una fornace più piccola, chiamata appunto "*picciola fornace*", in una raffigurazione a mano della planimetria del 1611. Lo studioso identifica entrambe come fornaci per la produzioni di ceramica, sebbene lui stesso ammetta che non ci sono prove materiali di una produzione di candiana, escludendo la possibilità che siano adibite alla produzioni di altri beni, come laterizi, perché solitamente venivano posizionate lontano dal centro anche per motivi di sicurezza, insieme alla motivazione che arrecava "*disturbo al silenzio, alla chiusura e alla pace del chiostro*"⁷⁶. Un ulteriore conferma di questo verrebbe dalla mancanza di marchi di fabbrica nel retro delle ceramiche appartenenti alla collezione Albrizzi, una prova che quest'ultime non era state fabbricate con lo scopo di

⁷⁶ Paolo Benozzi, "La collezione inedita di ceramiche candiane provenienti da Candiana del Barone Ernesto De Rubin De Cervin albrizzi" in Quaderni di Storia Candianese n. 5

essere vendute, perché in quel caso l'artigiano avrebbe apposto un segno identificativo nel retro. Questa assenza dovrebbe quindi identificarle come una produzione interna e destinata al fabbisogno dell'abbazia, un fine chiaramente non commerciale che giustificerebbe la mancanza di marchi di fabbrica in queste ceramiche.

Queste interpretazioni può essere smentita sono state smentite in un lavoro recente, intitolato *"New directions in the study of the italian majolica pottery a la turchesca know as Candiana"*⁷⁷, dove si mette in dubbio la stessa identificazione di una fornace nella planimetria del 1611. In aggiunta, nello stesso articolo riguardante la Collezione Albrizzi, vi sono testimonianze che descrivono l'Abbazia di San Michele in profonda crisi economica⁷⁸, al punto che nel 1599 fu abbandonata e rioccupato solo dopo alcuni anni, un periodo d'incuria che, ragionevolmente, rese necessari alcuni lavori di ristrutturazione dello stabile. In seguito vennero anche ripresi i lavori riguardanti la costruzione di nuove ali del complesso, iniziati negli ultimi decenni del XVI, e che possono aver influito nel determinare questo periodo di crisi, per poi ultimarli a metà del XVII, con la realizzazione del dormitorio nuovo e della scala maestra. Questi lavori certamente avranno richiesto materiali da costruzione, come laterizi, che possono essere stati acquistati in un mercato, come pure essere prodotti per un breve periodo di tempo nel sito; l'unica certezza che si ha al momento, ovvero la presenza di un gruppo così ampio di ceramiche nell'abbazia, prova solo quanto già esposto dalla Briolo *"the fact that a large amount of majolica was indeed in the possession of this abbey proves only the popularity of this type of pottery among the fathers of the abbey, not that the orientaling "candiana ware" was produced there as well"*⁷⁹.

Un altro punto che andrebbe preso in considerazione sono le maestranze necessarie alla produzione delle candiana. Nell'identificazione dell'officina di Bassano di proprietà della famiglia Menardi si ha un documento in cui si nota chiaramente che dovettero chiamare un pittore padovano esperto *"di cose a la turchesca"* per dipingere le loro produzioni, in quanto è uno stile che necessita una preparazione ed esperienza non indifferente, e la stessa tecnica per la smaltatura e la seguente pittura non è esente dal richiedere maestranze di un certo

⁷⁷ F. A. Broilo, *"New directions in the study of the italian majolica pottery a la turchesca know as Candiana"*, pp. 40-44

⁷⁸ Paolo Benozzi, *"La collezione inedita di ceramiche candiane provenienti da Candiana del Barone Ernesto De Rubin De Cervin Albrizzi"* in Quaderni di Storia Candianese n. 5, 2009, pp. 45-46

⁷⁹ F. A. Broilo, *"New directions in the study of the italian majolica pottery a la turchesca know as Candiana"*

livello d'abilità. A Candiana invece mancano questo genere di attestazioni, lasciando aperta la domanda su come un'abbazia riesca a riprodurre perfettamente degli esemplari candiana senza dover ricorrere a degli esperti.

IMMAGINI



Figura 42: Albarello Calligrafico a volute stile B prodotto in Liguria, Genova.



Figura 43 Coppa da barbiere in Ceramica Candiana. Museo Civico Correr, Venezia



Figura 44 Ceramiche Candiana dalla Collezione Albrizzi

CONCLUSIONE

In questo lavoro si è cercato, attraverso l'esposizione, sia delle tipologie di ceramica coinvolte, sia con la presentazione del contesto e dell'evoluzione di quest'ultimo, di esporre in modo chiaro i probabili passaggi che influirono e determinarono questa contaminazione di stili.

La creazione e gli stili delle iznik, insieme agli avvenimenti che hanno portato queste ceramiche ad essere prima conosciute e poi commercializzate in differenti aree europee, unite alle poche testimonianze di commissioni provenienti da Occidente di questo specifico prodotto, sono tutti passaggi che contribuiscono a presentarci i contatti frequenti che avvenivano tra le due sponde del Mediterraneo. Questi non erano avvenimenti del tutto casuali, ma voluti; organizzati anche dalle stesse autorità che li regolamentavano. Contatti che, come presentato nell'introduzione, hanno portato a contaminazioni reciproche in vari settori, non solo artistici.

Questi contatti non erano qualcosa di nuovo. Già da secoli questi due mondi (Oriente ed Occidente) si incontravano e/o scontravano. Tuttavia a partire dal XVI secolo questo incontrarsi iniziò a cambiare, subendo delle modifiche. È stato importante in questo cambiamento lo sviluppo di una curiosità per quel mondo lontano che era l'Oriente. L'Occidente si incuriosì su molti aspetti della vita quotidiana e materiale, cercando informazioni ed eventuali beni. Questo fu da stimolo ad un aumento dei commerci, non solo in termini di quantità, ma anche di qualità. Si scrivevano relazioni dei viaggi allo scopo di pubblicarle una volta rientrati in patria, gli stessi motivi vennero ripresi e riprodotti su produzioni occidentali "orientalizzanti", creando nel XVIII secolo le mode conosciute come "cineserie" e "turcherie" che si diffusero in tutta l'Europa. Tutto questo alla fine ha portato a riprodurre interi ambienti e stanze, complete con i suppellettili (originali e non), nel tentativo di imitare, in modo più o meno realistico, i vari modelli di vita orientale che arricchivano l'immaginario europeo.

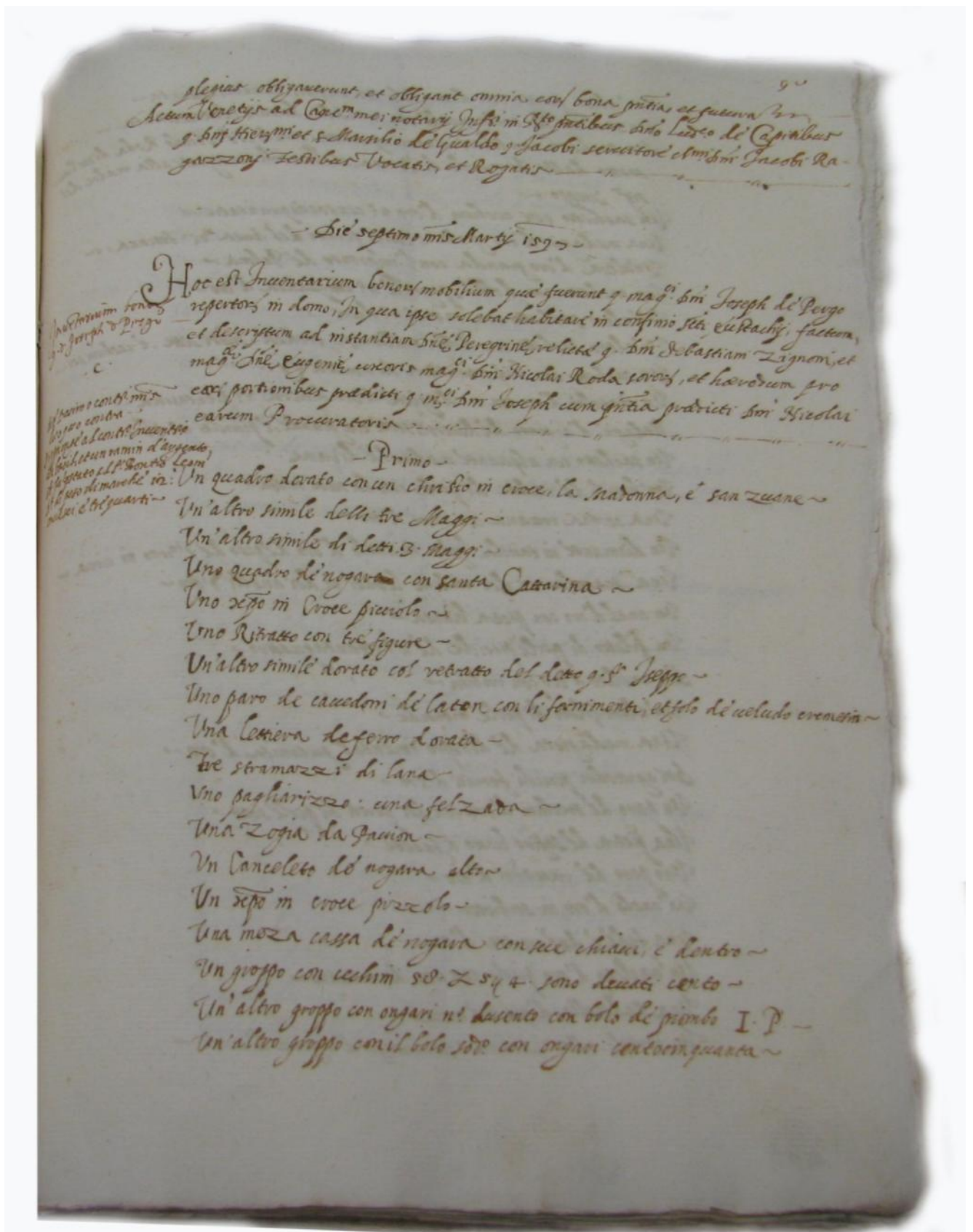
Oriente ed Occidente avevano appena iniziato a conoscersi in modo più approfondito, scambiandosi idee e modelli. Tutto questo portò ad una contaminazione, più o meno reciproca, anche nel campo delle produzioni ceramiche, riproducendo in Occidente i motivi decorativi provenienti dall'Impero Ottomano, come fecero le Candiana, mentre ad Iznik si

adottò una forma tipicamente italiana, il “tondino”, per alcune delle loro produzioni. L’aumento dei contatti diede inoltre un incentivo ad aumentare la conoscenza vera e/o fantastica di quelle terre, accrescendo l’iniziale curiosità occidentale che, come già detto, sfociò in mode specifiche nei secoli successivi.

Oltre alle contaminazioni, è opportuno anche valutare quanti occidentali hanno commissionato i prodotti originari. I castelli costruiti in Europa orientale furono edificati da principi regnanti, il boccale con la citazione di Halle, in Sassonia, era destinato con grande probabilità ad un ambasciatore o un collaboratore di quest’ultimo, inviati dall’imperatore asburgico in rappresentanza dell’impero. La ricostruzione esposta nel capitolo 4 sullo scudo araldico (**Cap. 4, Fig. 38**) che decora il piatto conservato a Berlino identifica ancora un inviato diplomatico, proveniente dal regno di Polonia, mentre parte delle ceramiche presenti sul Monte Athos sono, invece, dono del patriarca Dioniso III. Questi, per quanto esempi sporadici, possono identificare uno standard per determinate produzioni iznik, che quindi erano facilmente reperibili solo da personaggi di un determinato livello. Gli stessi inventari portati in quest’elaborato, che rivelano la presenza di ceramiche identificabili come produzioni di Iznik, ad una lettura completa si mostrano riferibili a personaggi di un certo livello e di un benessere non indifferente, in quanto sono diversi i beni di pregio elencati.

Come si può valutare tutto questo? E’ fondamentale non estremizzare il concetto. Sì, avvenivano contatti, anche abbastanza frequenti, come pure circolavano merci provenienti dall’oriente (islamico e non). Parte di questi tuttavia restavano sempre beni di grande pregio, e quindi esclusivi. Non tutti potevano entrarne in possesso, diventando appannaggio di un gruppo più o meno ristretto, che identificava non necessariamente la nobiltà, ma il benessere economico. Gran parte delle testimonianze raccolte sulla presenza di iznik in Europa confermano quest’impostazione.

Questi numerosi incontri tra Oriente ed Occidente, avvenuti per i più differenti motivi, se all’inizio potevano essere visti come un confronto/scontro tra due civiltà diverse, alla fine ha portato a contaminazioni di vario tipo, coinvolgendo diversi settori e campi. Le ceramiche Iznik e Candiana sono solo una delle molte testimonianze che sono già state identificate, ma certamente aiuta a capire come non si possa in alcun modo separare nettamente due civiltà, e privarle delle influenze (volute o meno) provenienti da nazioni differenti.



Un'eloro groato con detto bole con onari centoquanta -
 Un sachelto di tolle uorale con moneta ducati centoquanta -
 Un sachelto con toloni centoquanta, quali il Sr. Nicolo Roda di me haaco
 sceso dalli Bernardi di Verona, et haucohi consignati alla madre del
 sig. Ioggo -
 Un sachelto con cechini d'oro n.º centoquanta tre -
 Una medaglia d'oro grande con il gronto del haco di Ferrara -
 Una d'oro grande con l'impronta de Palma -
 Un sachelto con doble spagnoto n.º cinquanta d'oro -
 Un'altro sachelto con onari n.º dieci -
 Un'altro sachelto con doble milanese tredecote, scudi sette .e. cechini sei -
 Un sachelto con lire ottantadue di moneta 45 -
 Un scetolo d'oro con medagietta d'oro diuersa n.º trentana -
 Medagie d'argento de diuersa sorti tra grande, e picciola n.º 86 -
 Un sachelto con alcune medaghe di rame -
 Un honot de radice di porce con la sua cassa -
 Una corona orana con orce d'oro -
 Un diamante in cascata hodo in anelo d'oro de peso de l'oro in circa -
 Una scetola con doi rubini legati in doi anelli d'oro -
 Un anel d'oro con picca bianca -
 Un fileto di porce picciola de n.º ottantaquattro -
 doi aneleti d'oro con rubini -
 Un'altro fileto di porce menade -
 Una medagietta de diasprio oriental guarnita d'oro -
 doi agnardi piccioli formiti d'oro -
 Un paio de orecchini d'oro con doi pereti di porce sotto -
 Una picca de safiro bianco a facete -
 Uno paio de racordi d'oro -
 Un anel d'oro in subotto -
 Una fede e' de' ecorete d'oro -
 Un aneletto d'oro picolo con uno diamantino -
 Una cadonella d'oro tre mezi -
 Un cortelo alla zemina con manego d'argento d'ovato -

91

Una ~~drizza~~ da capello, formica di gelose --
Una cassa de' nogara, e' d'ondo
Fagoli cagierin da cassa nuovi no nuove --
Una scatola con un ceneolo con manego d'arrente --
Un'altra cassa simile e' d'ondo --
Un paio de' calce de' camozza bianca --
Soi uestine d'ormen usade
Un Zupon de' ormen usade --
Soi busti d'ormen uno roan, et uno Zabo --
Una uestina argentina d'ormen tagiada --
Soi para di braghese d'ormen negro --
Un paio de' tabin argentin --
Un paio di ormen de' seda --
Un'altra paio de' cancazzza de' seda --
Un saggio de' cancazzza a opere, et un'altro de' saggio --
Tre Zuponi uno de' cancazzza, uno de' vaso, et l'altro d'ormen --
Una camiscia rossa noua --
Braghese, et uestina de' ueludo a opera --
Soi para de' braghese uno d'ormen, et uno de' lamascotto negro --
Un saggio de' damascotto nero --
Un colato de' ueludo rosso, et un busto de' tabin uergado --
Soi pretine de' Zambelotto pauonazzo a marzo --
Una valandiana de' Zambelotto negro a marzo --
Una pretina de' ormen negro --
Un paio de' maneghe de' vaso negro con cordella --
Tre cauezzi de' Zambelotto nero de' b^a 12: in tutto --
Un cassin alla moresca lauorato de' seda --
Un'altra cassa similere d'ondo --
Linzuoli sbietti de' diuorse sorti para n^o sei, et mezzo --
Un paio de' linzuoli lauorati con cai lauorati --
Un paio de' linzuoli scati con merli --
Fazzeoli da man con merli lauorati grandi n^o sei --
Fozzighi scati de' diuorse sorti n^o 12 --

Toraggioli lavorati con merli n.º 24. -
Toraggioli de' diuote sorti lavorati n.º 19. -
Un pacion de' tetta chiara con squazzaroni.
Mantili sorti a' opere diuerso con merli, et uiti n.º cinque. -
Un' altra cassa simile, e' dentro -
Camise de' uento da homo n.º quarantotto -
Camise diue' di tetta scala n.º trentotto -
Frazzoni da man schiati n.º uinti, sei -
Frazzoni da naso de' diuote sorti de' uento n.º 45: in doe' cestelle -
Zachie n.º tre -
Un' altra cassa simile, e' dentro -

Linzushi grossi para n.º tre, et mezo diue' euer in pegno para voi, et mezo -
Braghese' alla scuola de' tetta para n.º otto -
Dasti de' tetta n.º tre -
Doi comesti di bombasina -
Intimette n.º sedeci de' tetta -
Una cestella con frazzoni n.º 25 de' uento -
Zachie n.º uinti con cordole' a' mazete -
Un basit d'argento di peso di marche' undeci, oncie sei -
Un rammi d'argenteo di peso di marche' sette in circa -
Un sechiolo d'argenteo con cacetta di peso di marche' quattro o' 4 $\frac{1}{2}$ -
Doi mazzonani d'argenteo di peso di marche' tre, oncie sei -
Doe' sahiere' d'argenteo bassi di peso di marche' doe' oncie $\frac{1}{2}$ -
Doe' altre sahiere' d'argenteo alte di peso di marche' tre, oncie cinque -
Candelieri d'argenteo n.º otto di peso de' marche' 19, oncie cinque -
Pivom d'argenteo n.º uinti, e' et sedeci cuchiaiani di peso marca - o' una -
Altri cuchiaiani d'argenteo n.º otto de' peso di oncie otto in c.º e' tre pivomi -
Doi mocadoni: Un bossolo da specie d'argenteo peso' marca una o' 5 $\frac{3}{4}$ -
Un cortelo alla zemma grande con uagina formita d'argenteo dentro -
Un cuchiaaro, et un pivom d'argenteo grandi con manico de' coral, et cristat -
Un azalin formito d'argenteo, et cura denti d'argenteo -
Un cortelo con manego d'argenteo, e' cormiola -
Corteli de' ferro con manego de' osso n.º dodici -
Corteli con il manego d'argenteo n.º tre -

92

Sei Candolini de' lator incagliati con tre moradori -
 Un Galin, et un ramm de' latorin -
 Un fazzoletto nuovo -
 Un horologio grande dorato con sua cassa de' cuoro -
 Una petemera de' hebano fornita -
 Una cassella de' nogara da testa dorata, e d'oro -
 Sei centurini de' ueludo forniti d'argento -
 Una busta de' cuoro alla turchecha -
 Un ferat de' otto -
 Frascini de' cuoro n.º dieci; et uno de' piva -
 Uno follo da cucina -
 Libri a stampa de' diavoli scoti n.º 48 -
 Un Cantaro coperto de' cuoro, uno paio de' moradori di ferro -
 Sei ceste de' uerchi con un paio de' balance, un ferro de' bollo di fuoco -
 Un taccuini de' nogara ^{In Portogal} quadrato con edoni -
 Caneghe da pozo de' nogara n.º sette -
 Caneghe da pozo de' bulgare n.º dodici -
 Caneghe da pozo alla preana de' bulgare n.º sei -
 Saggi de' nogara con pozo n.º quattordici -
 Un tropic de' nogara da lauu le man -
 Una tavola de' nogara longa da pastegi -
 Un seggio de' nogara con Cnetta -
 Un'altro con tre capelle -
 Un fanò dorato -
 Un crenza de' nogara con sua scanda -
 quadri n.º quattro sette e stagion dell'anno -
 Sei altri quadri de' Gatti -
 Una banca longa d'albes depata -
 Una samitera alla turchecha -
 quattro uerchi turchechi con quattro cavatori, e pezzi -
 Una targa, una mozaletta -
 Una mazzo ferrada; un manama -

Soi pava de' spioni
scagni senza pozo de' rogara n.º sedeci
Pr. e. b. d. no Camillo Caldera, et doni Joanne, et doni Paolo de' Ricciardi, g. b. m.
Sag. m. d. Fesib. d. d. et Rogar

Die octavo predicti m. s.

Continuando sopra l'Inventarium ad Instantiam, et cum p. n. a. ut s. l. h. e. s. t.

In Una Camera

Tapedi moschetti da cassa usati n.º dieci
Un tapedo da tavola Zalo de' b. a. 3 1/2
Un'altro simile bianco de' b. a. sei
Un'altro simile rosso de' b. a. + 1/2
Tapedi Camiceasi uschi da cassa n.º cinque
Sei carpete uergate da tavola uicchi
Panni verdi a' colonne uicchi - b. a. uanti
Panni letti usati b. a. quassantasei
Panni verdi scheti usati b. a. quatordeci
Panni rossi a' colonne usati b. a. trentasei
Un'altro tapedo da tavola de' b. a. quattro
Uno desso uicchio da cassa
Cedre turiane scampate n.º doi
Una fetzada bianca
Se schiavine
Soi cauzzali di lana
Una romana de' Zambelotto negro fodra de' b. a. sette
Panni verdi uicchi strazzati b. a. quatordeci in circa
Una uesta de' panno meschio fodra de' gotton rosso
Pelcei lavorati de' diverse sorti per una oredenciera g. disdotto
Una mezzoleva de' pelcei lavorata
Lacenni de' piu sorte pezzi n.º 3
Cudini de' laceni n.º doi, et uno vamin
scudole de' laceni n.º otto
Pindoni de' magolia turchime n.º tre

93

In un'altra Camera
Un quadrato di Madonna dorato
Un'altro quadrato simile dorato
Camise da homo di tela sporche n° 36
Fazzoletti da man sporchi n° 14
Fazzoletti da naso sporchi n° 50
Faccio sporche n° nove
Braghesse alla scocha sporche para undici
Una mada de tela da stravasciar
Mantili sporchi de caneuazza, et a opere de veneto n° 17
Focagioni sporchi de piu' sorte n° 77
scarpete para n° 40 tra bone, et vete
Focagioni de caneuo n° 66
Focagioni uschi de piu' sorte n° 21
Mantili di caneuazza n° otto
Mantili a opere n° 15
Una cassetta de rogava
Una cassetta sopra uergada uechia
Uno pavo de cauedoni de laton con ferri
Case d'albeo n° sei
Una lettiera de rogava con capote
Un paccionem de turza verde
Un letto de piuma, stramazzo, paggiarizzo
Un cazzal, una colera stampada, et una felza
quattro Zuggoni di vaso
Un Zuggon di Zambelotto
Una mada di drappi di felza
Doi pava di calce de seda
Un specchio grande da camera mirado con vase di gale
Un pavo di braghesse di ueludo
Un'altro pavo di vaso
Un'altro pavo di Zambelotto
Un faciot scura da ueste
Una cassetta da conzar la testa

In un'altra Camera -
Un quadro dorato di Madalena -
Un'altro della novizia -
Un'altro della Madalena -
Un Churo In Oro -
Un quadro col retto del P. Zorzi da Pergo -
Un'altro quadro con una donna nuda -
Una lettera di ferro dorada -
Due stramazzi di lana, un cazzuol, quattro cazzini -
Un paio de linzudi -
Una feltzada -
Se Timole -
Una Zopa da Gesson -
Una cotta sciana stampada fu letto aver in pegno -
Una casa di noyon con le sue chiese, e denaro -
Una pezza di tela bagnada di 68. 96 -
Mantili di canevata grossi n.º 18 -
Meze torrese n.º 62 -
Cazzuol e da cucina n.º dodici -
Se Zuyoni, et un paio di braghette di tela -
Un'altro cassa simile, e denaro -
Fagoli moschati n.º 3 -
Una cassetta da tela turchesca -
Un paio di braghette di lana alla scocha -
Una cocotta da letto di Zambelotto uerde col marizo -
Una petrina di scoto negro -
Una besta a manega comedo di ormesin -
Sui centure formide d'ariento, una di ueludo, et l'altra di cuomo -
Sedile di sagia n.º 4 -
Un capello ungarino -
Un'altro cassa simile e denaro -
Linzudi para lei, un paio rotati, et l'altro grossi -
Un pascion di tela chiara con squazzaron -
Una coperta da letto a opere bianca -
Timole n.º sei -

Una cestola con canuzzi n° 3. da linzudi.
 Colari a ninfe n° 4. et altri colari n° cinque di vento.
 Manegheti para otto.
 Un serigno di nojara uechio, e dentro.
 Una cesa, doi baroc di ueludo rosso, una d'ormetin.
 Un paro da parer ori.
 - Un'altra cassa, e dentro.
 Camisè da S.^a n° sette.
 Un paro di braghette, et commotto di bottana.
 Una scatola con otto fazzo olea.
 Tre pezzi l'arma d'asta.
 Una canuceta con lo sac bozze d'iuero n° sette.
 - Un'altra Cassa simile, e dentro.
 Una meada di braggi di dimto di seda.
 Un faciot di cali di seda.
 Vestina e braghette di ueludo a' opere.
 Un paro di braghette, et Zuppon di ormetin roan.
 Un Zuppon di vaso negro.
 Una cestina di caneuazza di seda.
 Un colico di marochini.
 Un feravot di sagia nouo col colari di ueludo rosso.
 Un'altro simile guarnito con dopionemi di vaso.
 Un'altro simile usado con cordon a' torno.
 Un feravot di Zambeloto con bazzaro di ormetin.
 Uno di beuato di seda, et lana con soricha d'ormetin.
 Un'altro de' maato di seda.
 Una cappa di manto di seda.
 Doi brozza di ormetin roan.
 Tre capelli di felad negri.
 Tre altri capelli di color.
 Doi Capelli di ormetin la Montignot.
 Un'altro di ormetin ingascado.
 Un'altro di tafeta bianco.
 Una baretta tonda.
 Un paro di poste di ueludo, et una baretta.

Un'ala casa ninter e' dexto -
Una casa a maragnonolo di se gia fodra di uani -
Un'ala fodra di lotti nuova -
Un'ala fodra di lotti usada -
Una petona di zambeloto fodra di uani -
Un fariel accogato -
Una casa di noqna e' dexto -
Soi capote da crada nuova -
Un squazaron di saza uenonna -
Un franzon uerale e' puto Galme -
Un paro di canconi di lator con sua fomminta -
Una casa da manner -
Una segna di cane -
Un capelo uocchio -
Una capola da bava -
Un paro di stualo -
Una stagione -
Schiopi da fuogo tra grandi e' picchi -
Schiobasi tra' cantie' longhe da vora n. 3 -
Una colada -
Un morion -
Un costaleto con morion -
Zato, maneghe, et quant' -
Un fiaschi -
Un paro di stuzeli grom da acqua -
Un seta barette -
Una ombella -
Soi baste -
Soi para le' spioni -
Una uerza di ferro -
Una cazza da uola piombo -
Una cassetta con una cappa da ruola de' S. Fodaro -
Una scatola de' luorti ferri -
Un paro de' caualoti -
Un paggiarzo -
Un stramazzo -

95.
Un paio di linciuoli grossi -
Una pelzola vecchia -
Un schiavoneto -
Un kornal di rame -
Una cuola con li suoi fermenti -
Una cassola da schiogo con peluere, e balini -
Una cassola d'albos -
Candele di cera da scuola . 24 -
Cimozze da cavessa in un sakheto -
Un cattrin de cuoro d'oro -
Una camisola di panno bianca -
Una crociata paonazza di panno fedra di uolgo -
Soi foroch da lavere -
Una cesta con manarimi e piagne -
Mez dero di pelae . 3 -
Peltri tra mersori, piati, et altro de diverse sorte . 14 -
Soi casse d'impolite di pelae -
Candelieri di laton megiadi n. 4 - con un par de moldoni compagni -
Candelieri detti schieti n. dieci -
Fondeli di laton megiadi n. 4 -
Soi pallacuzande di laton -
Un baub, e ramin de laton -
Soi schieleli di laton con un d'acqua santa -
Una cazzeta di laton -
Sechi di rame a capa n. 14 -
Tre sechi detti piccioli -
Tre sechi schieti -
Cazze di rame tra grande, e piccole n. 20 -
Represadori di rame n. 10 -
Un mersor di rame con li suoi coverechi megiado -
Una concha vecchia di rame -
Padole la tove di rame cinque -
Coverechi di rame . 3 -
Un Antian di rame -
Una gagoma di rame -

Un scaldaloro di rame -
Caldiere di rame grandi n° 3 -
Una stagna di rame -
Una fighera di rame con suo conchilo -
Una stagna grande di rame -
Cauzi n° 10 -
Cracle n° 10 di ferro -
tre cadene -
Un paio de' canedoni di ferro col ferro da fuoco -
Calcei, et molere -
Una cotta piena di tegoli di legno, et alera -
Un spedo de' ferro da tre -
tre spedi ordinarij -
Cauze de' ferro tre -
Un fornai di rame con la sua tetta -
Mugioliche, latericoli tra grandi, e piccioli n° 30 -
Pezzi di piombo n° 10 d'oltri -
Sovmezzi sacchi di balini -
Cauzi di corda n° 4 da schizzo -
Linzoli spachi para giusto -
Stagioni n° 5 de' mercantia -
Sacchi de' farina seua sei -
Saccaggi con le sac chiacce, e dentro -
Pezzi di polve di spandri di diverse sorti n° 48 -
Pudonette, e radole di diverse n° 100 -
Candelieri schisti di laton noccia n° 4 -
Tapedi uschi n° 3 da cassa -
Una corbetta di fil con ordimento, e trama alla grossa 724 co' la covra -
Linzoli uschi para 13 -
Un passon di tetta chiara con sei formmenti -
tre conetti da letto vileuade' bianche -
Un truchier con sei sacchi -
Cauzi neri n° cinque -

96

Una corba de' uccelli di uccelli
Bochali di magiolen 3
Un Camin da barcia
Latesini da Constantinopoli n° 4
Latesini schisti da Rimano 31. tra grandi e picchi
Magiolenche pezzi d'oro, e' d'argento, e' picchi
scudole di latesini 13
Ranini di latesini - 3
Un cosco con piadene' di legno
Cinque corrette
Una buratadova
Un abito
Un cencolo
Lume da oghio n° 8
In Una Camera del solar di sotto
Uno quadro con christo
Uno letto con la cena delli dodici Apostoli
Una letiera di ferro dorada
Un paggiarizzo
Doi stramazzi
Un cazzas, doi cassini
Una coperta da tola
Una Loggia da Pacion
Razzi a basegia h. n° 33. alci
Panni a Colonne vosti h. 30
Un fagotto di seda disse exor di mi Gio: Solza
Una tola di noyera con tolar
Un Cencolo d' albes
Un serietto di noyera
Un tavolo de' lettere grande, et alce
Una cassa di noyera con sui chiave, e' d'oro
Un Pacion di rassa uorde con suoi formanti
Un Pacion di suzeta cremata con suoi formanti

Un passon di Zambelotto cremesi con suoi fommenti -
Un passon di Zambelotto còs manz e festechin con suoi fommenti -
Un'alta cassa simile d'entro -
Una uornazza a lassa -
Una lodon -
Una Romana di Zambelotto negro fodra di faime uellic -
Una Romana di damaschero negro con guarnison de' vaso -
Fodra di gambati di martori -
Una romana di damaschero negro fodra di goll di uolpe -
In un'alta cassa di nogara simile d'entro -
Una colera di tela suriana -
Una colera turchina suriana -
Un ferast di panno col baccaro di ueludo vizzo -
Una Presta alla schiaama fodra di bassote negro -
Cher'esser date in saluo da Somenege scura Albanese -
Un'alta cassa simile d'entro -
Una colera di tela lepenta alla suriana fodra di tela bianca -
Un'alta colera di tela turchina -
Una colera col friso di corda uerde -
In un'alta Camera -
Un quadretto con un chriso -
Una lettiera di nogara -
di letti di panna uellic -
Un stramazzo -
Schiauinelli n. e sette -
Una schiaulina -
Un Sono da Passon de' carton -
Formento stava uinti in sacchi uinti -
stava uno letta -
stava dei meglio in sacchi doi -
Lana da stramazzi lauada a refuso 7300 in ca -
Una tela di nogara con suo toler -
Una cassola e moza di candolle di 100 -
Fochioni, G. 26 -
Un forier da campi de' cuora inbrauado l'esse' cuer de' Marin de' Pola -

97

Pagnon braccia n° dieci -
Pam de' lana n° dieci Venetiani de' bo. pontadi -
Sai scartati -
Sai Paonazzi de' gonna scori -
Sai Paonazzi di mezzo color -
Sai verdi in lana -
Sai incarnati -
Sai de' lana uodi n° in -
Accum loco quo s^o - Inhibas s^o Hatalé scubi q^o s^o m^o m^o de' Sulinio,
et s^o Francisco q^o s^o s^o de' Rodina Exhibet Vocati, et cognati
Sic dicta -
Septem Inventarium s^o Honoris mobilium ad Instantiam, et cum
p^ontia ut s^o -
Sai spade con sei pendoni de' ueludo con suoi corbelli, e pontardi -
Corbelli n° 3 -
Una pagnola -
Un pagnal -
Un stilo -
Sai colari -
Un homo di legno -
Diverse ferri de' di ferro -
Sai ferri di ferruolo, e pomoli di laton -
Sai ferri finestre de' ueri -
Una mastella noua picola di sottopina -
Una barila -
Sai caualoti da mastelli -
Sai botte di uin, una piena, et una uoda -
Diversi legnami -
Una botte, et cavatelo uodi -
Un armer grande -
Una botte candiota piena -
Un cavatel pieno -
Un cavatel uoto -
Un cavatel da asedo -
Barile n° 4 -
quattro sogli -

Caldere grande 3.
 Massoch grande 3. puchi 200
 Una tona da ogho
 tte da lana 4.
 Cinque baloni di parze
 Lana sacchi 4 grossa
 Legni da barca cinj
 Un arboro, et canera
 Facelle 3.
 spazioni, et patti duo
 Un Cioello dell'arte della lana
 In uno mozo ado
 Celli di cora 28
 Un arbor, et una barca
 Sei ferri da popo
 Un'anchora piolla da barca con la corda
 Una massotta
 Una uoga
 In canoscio
 Una tala, d'elico, et una cassa
 Gradè da cooghizar lana 3.
 Un cordio da panne
 Un bopie de ferro
 Cinj spine di tetta
 Cotte da rimolar lana 4.
 Sei canuchi de' canuco
 Schiaunochi 20 40
 Sacchi uordi da lana de' canuco 20 a undeci
 Canuca 20 da segar lana 12
 et hie et simi dicti Inuentarij
 Item loco quo supra Petrus & Joanne q. Joanne petri fabri
 Merindanensi et Francisco q. Christophori de Martina testes
 Vocati et Regati.

+ 58. Anno 17

Inventario del Mobile di casa del mi ritroso haury al presento nella casa del Barone
 rigo in calle de la gramma aia (casa), dove al presento habita. Et p

In la cucina. sono .7. scbi. tra una stagna de rame grande et el suo coperto et uno
 sequellero di laton, et un picciello de rame et la spina n. 7.

1. Cugioni de laton fitti nella scassia n. 1.

una fonta roiana de laton n. 1.

un tondo de laton a tre tagliati p' mezo sotto el sequellero de laton n. 1.

2. Cugioni de laton n. 2.

2. Intime de rame stagnate n. 2.

quarata tre pezzi di pietre n. 2.

1. p'ria de pietre da far salzisoni n. 93.

7. Fondini de laton n. 7.

5. Candeliere de laton fra boni / et cuchi n. 5.

3. spedi da rosto. 1. grande, l'altro p' mezo n. 3.

12. Stagnate de rame et la sei pezzi n. 12.

3. Caldieri. 1. grande da .6. scbi. et 1. da tre, et una da uno n. 3.

1. Caldieretta picciola stagnata da cucinar ouj in aqua n. 1.

2. Caschi de pietra. 1. grande. 1. mezzana; et sono colisi coperti di rame et
 da brocho rosato senza coperto n. 3.

1. Pittore lungo da cucina n. 1.

12. Tringoli. uno con manico p' sustentare la frissura da frigiera n. 12.

2. gradelli. 1. in tondo. l'altro quadro n. 2.

1. palitta da foco de ferro n. 1.

1. Cadena da foco n. 1.

1. par de molite de ferro da foco n. 1.

1. Ana mobile de laton in fora di bichiera tondo n. 1.

1. par de molite de laton p' manar le candelie sta in dritto bussolo / opechiero n. 1.

2. Stocatori de candelie de ferro n. 2.

1. ferro da foco da tenir in igne le reni al focolaro n. 1.

2. Casidoni de ferro piccoli da manar li spedi n. 2.

1. frissura da frigiera n. 1.

2. Case de ferro da spumar de 1. grande et 1. picciola n. 2.

2. Case de ferro grande da frigiera n. 2.

1. Cadena da ferro da manstrar brodo tondo n. 1.

2. Lume da olio; 1. de laton. 1. de ferro n. 2.

1. rasadoro de ferro p' raspar la farina dal arbol n. 1.

1. pestarola de ferro n. 1.

1. manzara de rame et el suo coperto da tosta n. 1.

1. manzara de ferro p' tagliar l'ingnie n. 1.

+ Inventario de le cose attornate alla camera. che s'è fatto dentro in prima
 1. Canovello tutto serbato da 3. bigonze. ————— n. 1
 2. Davilli da vino de 21 scobi luno ————— n. 2
 3. quartte da vino de 1. e in camera de studio drio et mis lito ————— n. 2
 4. sedicelli da non scobio luno ————— n. 2
 5. Macarola da do scobi ————— n. 2
 6. Davilli da 6. scobi luno cozzati, et in boni ————— n. 2
 7. Contette sotto le baville et quante de legno ————— n. 1
 8. Cuiera de legno et portin baville de la rina ————— n. 1
 9. Carta pozo co el suo ferro ————— n. 1
 10. Corda sutta che tirala avertze et tirala porta di la casa attornata alla scala n. 1

+ Inventario del mobile / e / in portigo, e prima —————
 1. Panj bargamaschi che s'è de arcolonate bassj; che fano koniesado di la scala in
 fino ala camera de iputi, et anate la credenza da la cucina fin ala sca
 la. che formano tutto el portigo et sono soluz in f. 4 ————— n. 4
 2. Antiposti de panno de bgamasco. uno sulla camera de iputi, et su la porta
 che va inuffitta; et sulla mia camera ————— n. 3
 3. quadri, 1. cozzon cristo co el modo in manie in neghera sox la mia porta di
 la camera, et aglia bada med' em' ovetto le fenestre, coza quant la
 baptiza crest. salvator nro. et al muro dincontro, con una donna ve
 fitta co la bavetta in capo et luto al muro di la bada di la scala, in neghera
 con za giez, vestito in la rocca; et spalancato co rosso, da cardinal senza
 alcuna cosa in capo ————— n. 4
 4. Specchio di coetro mezzano alatigo tutto indorato co le sue colonelle ————— n. 1
 5. Credenza co la sua chiave, co do scatole, et do portelle et repenta a negaro co
 do mej armet ————— n. 1
 6. Banchet de pittura a negera co le mie armet, co copolio et fentj, che do fano
 con le sue chiave et serrature ————— n. 6
 7. sox la credenza. 1. Bacil da borbicero di laton, et 1. alga da lavar le mane
 lavorate pur de laton, et 1. mezzolera di neghera tonda in f. 3 n. 3
 8. Pittaro in canto ovetto la fenestra che guarda in cort del sonado, grande, et bella
 da acqua co el suo appio d'etanol et tondo. ————— n. 1
 9. Candelero, anate al mo signor tenuto a mezzo el portigo ————— n. 1
 10. Gielosia anate la fenestrella del salvanoba et la guarda in portigo nullo di
 dentro oia et a camera ————— n. 1
 11. 8. Stagni di negera tra in portigo et pla camere ————— n. 8
 12. 4. Stagni de pentra a negera in cucina et pla camere ————— n. 4
 13. 1. tavola grande co suo et lino de pentra a negera con el suo panno de suo n. 1

+ Inventario de le cose attornate alla camera. et che sono dentro et prima
 1. Caravalle tutto serabisco da 3. bigonze. ————— n. 1
 2. Barilli da vino de 21. sechi luno ————— n. 2
 3. quartta da vino che j. e in camera et e mistudio drio el mio letto ————— n. 2
 4. sechiellati da non sechio luno ————— n. 2
 5. Anzarella da do sechi ————— n. 2
 6. Barilli da 6. sechi luno cocti, et in bonij beati ————— n. 3
 7. Combette sotto le barille et quarre de lengno ————— n. 2
 8. Cuiera de lengno et porton barilla de la rina ————— n. 1
 9. Carta pozo co el suo ferro ————— n. 1
 10. Corda sutta che tirala auezze et tirala porta di la casa attornata scala u. ————— 1
 + Inventario del nobilito in portigo, e prima —————
 1. Parij bargarnaschi (p. et) xde atolonate bassj; che fano koniesado di la scala in
 fino ala camera de iputi, et anate la credenza da la cucina fina la sca
 la. che formira no tutto el portigo et sono soluz in p. 4 ————— n. 4
 2. Antipovvi de pano xde bargarnasco. uno sulla camera de iputi, et su la porta
 che va in soffitta; et sutta mia camera ————— n. 3
 3. quadri, j. cuz un cristo co el modo in mane in negera sott la mia porta di
 la camera, et aglia bada med. un avetto la fenestra, co za quant is
 baptiza cristo. salvator mo. et al muro dimoontro, com una donna ves
 tita co la baveta in capo et luse al muro di la bada di la scala, in negera
 com za giez vestito co la rocca; et spalavito co rosso, da Cardinal senza
 alcuna cosa in capo ————— n. 4
 4. Specchio di vetro mezzano alatigo tutto indorato co le sue colonelle ————— n. 1
 5. Credenza co la sua chiave, co do scatole, et do portelle et repenta a negera co
 do meij arme ————— n. 1
 6. Battente de porta a negera co le mie arme, co copolio et fendi, che do sono
 com le sue chiave et serrature ————— n. 6
 7. sotto la credenza. j. Basil da barbiere di laton, et j. alfa da lavar le mane
 lavorate pur de laton, et j. mezzolera di negera tonda in to p. 3 n. 3
 8. Pittaro in tanto avetto la fenestra che guarda in cort del secondo, grande, e bello
 da acqua co el suo appio de tavole rettundo, ————— n. 1
 9. Candelero, anate al mo signor turato a mezzo el portigo ————— n. 1
 10. Gielosia quant la fenestrella del salvanoba che guarda in portigo nesso di
 dentro oia et a camera ————— n. 1
 11. Longhi di negera tra in portigo et p. la camera ————— n. 8
 12. 4. tagli de pente a negera et cucina et p. la camera ————— n. 4
 13. tavola gronda co suo tellovo de porta a negera com el suo pano de suo n.

20
 + Seguita l'inventario del mobile di casa che mi ritrovo haver qui nella
 Casa di Gerasimo in Calle de Cagninoni alla Cassa, cominciata al 17 foglio
 primo scritto, et p^o

+ Nella camera di lui dove dorme la massara seguita gli et se ritrova
 Diversi giornali, et libri, et scritture, et et al banco vinoso
 obligatorij p^o 6. salvo el rollo, p^o di la mia m^oda come si pu
 tra veder nel giornale ultimo, et per sentenza fatta al 5.
 sop^o la beccaria

1. Canzale de piume fedrate da diritto ————— n^o 1.
 2. Achere de Continele sulciferate impilate di Carta de ~~...~~ n^o 2

+ In suffitta se trova le robe infra scritte e p^o —————
 1. cebra da papaga de ferro, in Cuba vecchia la Comate ————— n^o 1.
 2. cebra da calandria de ferro. co la sua tela di sop^o Comate ————— n^o 1.
 3. cebra da calandria di legno in cuoltro ————— Comate ————— n^o 1.
 4. Lettiera di nojera posta su la tray di la suffitta, di nojera lavorata
 de ~~...~~ et el spongio d'acanto, co li soj piedi de lion, et p^o de dita
 zatto sono desco latti, et sono in una Casseta nella mia camera, et ha
 tutto el suo fondo de tavole ————— n^o 1.

Xholtie marze da distender, et forcalette, et le cordi che ligano le marze n^o
 la Comate

+ In camera mia sop^o al rio dove dorme so, se ritrova al p^oscritto la infra scritte robe e p^o.
 5. p^o di fumo legamasco giallo arcolonato di bianco alto da la sonaga sotto li tray fin alla Cassa
 et sono tra ~~...~~ et in Cuba in forma de aradornano tutta la camera ————— n^o 5
 1. par de ~~...~~ di lato co el suo pomolo tondo altrech, co ~~...~~ de ferrij co le molette
 la fl ~~...~~ uno Nicolle di laton p^o sono di sop^o ————— n^o 1.
 2. fillo di nojera co el suo cano di laton ————— n^o 1.
 3. spazzaro di tela de p^onetta co la sua franza intorno el camino ————— n^o 1.
 4. para de Cortellij di corrame poste su li cantoni del camino, de Cortelli di polonia
 con par fornito de ~~...~~ Cortelli. Et co ~~...~~ da tre Cortelli ————— n^o 2
 5. chide di ferro de nojera in Cuba d'entro vilt, v. gardelli: con un faganello ————— n^o 3
 6. cebra di legno in cuoltro, dentro vilt, v. faganello ————— n^o 1.
 7. Carriolo di un tello di mezzo luno a p^ore co bianche poste antra le fenestre di vero ————— n^o 2
 8. Cindello di vero legado nojano antra la mia dona ————— n^o 1.
 9. spazzaro, come co la cena d'ni roli apelloj: Et co li 3. magi offeredo a xpo bambino co
 la sua dona ————— n^o 2
 10. quadretto in nojera co la figura de mio padre di quel tempo ————— n^o 1.
 11. Cassa grande de p^onetta a serrapio co le mie arnie co le sue chiave se serrature ————— n^o 3
 12. Cassa de p^onetta sotto le fenestre di ferro co la serradura de chiave
 volta di la

+

+ Seguirà l'inventario delle robe che si ritrova nella mia camera per ordine di la
 r. Tavole co' scrittori non da mozar suso / Et tengo suso libri di scritture e scritto e ma
 zoi de laltz

5. Tappeti rossi e verdi / sopra la Cassa et tavola da mazzan

1. Carica di gaza di novera alta de' ogli di ferrara

1. Carica di suadatta di legno

1. Casella senza coperto sotto la tavola de' scrivere dove se tengono le drapi sporcibi

1. gano de'la creta sopra la tavola da scrivere

1. guardaniso de' crumini et el suo pe' mitorciato de' legno alto intorniato

1. guardaniso de' crumini piccolo da tenir in ma' anato el fego

1. vagina di cerame da tenir carta da scrivere dentro indorata nivo

1. scrivigneto di diverse Caselle et sopra la tavola de' scrivere p'temi scritture e libri de' crumini

1. mazzavetta col suo pestacolo sotto la cima de' brogno, sopra la tavola de' scrivere

1. torcolom domipetto / fucileto / o' scritture assai grande

1. Calamar de' anigrosso di alcune Caselle

1. strano de' 14 lib' di peso ala sutile di rame / o' luto

1. par de' balanzetta / o' crumini / o' mario

1. penarel e Calamar attaccato di lato ala torchesa / o' mario / sotto la intura

1. Calamaro di lato ala torchesa posto in coro rosso

1. pietra quadra di marmo fino da batt' le tre

1. Calamaro di novera in fogli di gradena / o' luto / Calamaro di grido

1. fucileto di novera

1. spolucino di bosso / o' mario / o' sabion

r. mazzavetta de' marmo da trid' m' odeni col suo mazzan

r. Caselle di novera in fucileto / o' luto / mario / tutto minutato / fante avodi molto belli et
 sono mazzan

1. Tavola coperta di rame / et aferrata fatta ala franesa / o' la sua serratura / e' bianca / o' luto
 e' nel mio scrivigneto dove tengo le scritture piu' importanti

1. fogaretto di rame / o' tre piedi di rame / o' luto / o' mario / sotto la tavola di novera col fego

1. altare de' legno coperto / o' bordo d'alzadria, et sotto el fego molti libri de' stampa de' gli sono
 l'inventario

1. Cristifigo / o' non / o' luto / o' mario / o' sabion / o' luto / o' mario / o' sabion / o' luto / o' mario / o' sabion

a / aquarini di gonzellana / 3. agiore / et una bianca / o' luto / o' mario / o' sabion / o' luto / o' mario / o' sabion

r. Tappi de' l'altare de' ravenna, / et tengo sopra el scrivigneto de' le scritture

1. quadretto in corio, / o' rode de' la luna / o' mario / di la patta / o' mario / n°

1. armata di lato / o' una arma del re di polonia da scrivere / o' mario / o' luto / o' mario / o' sabion

r. fucileto / o' luto / o' mario / o' sabion / o' luto / o' mario / o' sabion

r. borse di / o' luto / o' mario / o' sabion / o' luto / o' mario / o' sabion / o' luto / o' mario / o' sabion

1. Caselle di / o' luto / o' mario / o' sabion / o' luto / o' mario / o' sabion

1. ferri de' / o' luto / o' mario / o' sabion / o' luto / o' mario / o' sabion

2 segue l'Inventario di le robe sono nella mia Camera cominciata in q[ua]rta

- 1° p[ar]te forte da s[er]vito mezzante ————— n° J.
 1° p[ar]te forte da borbiro da tagliar conia ————— n° J.
 1° p[ar]te forte mezzante da tirar tela p[er]dente ————— n° J.
 1° bracciale di encipresso grosso e quadro ————— n° J.
 1° cinta da navigar greca rivoltata su una mezzola r[ic]ca di suo farajo di tela & sup[er]io n° J.
 1° a pagina di oro r[ic]ca di doi compassetti di d[er]o un m[et]to ad it[er]a contra da navigar — n° J.
 1° p[ar]te canaletta alta co' el suo fondo ————— n° J.
 1° canoletta di nogera r[ic]ca el suo fondo e se na sotto di due canaletta ————— n° J.
 2. stramazj grandotti cu pesenij di lana Cipriotto capta di dimite biaco de r[ic]po — n° J.
 1° paio rizo grandotti m[er]o ~~una coppia canaletta~~ ————— n° J.
 1° canaletta di piuma bona r[ic]ca di dimite de vela ————— n° J.
 2. cussinij di piuma bona capta di dimite de vela ————— n° J.
 2. cussinij di viluto tripa J. gialla & rossa cu el suo fondo di corame — n° J.
 2. felzade bianche m[er]o ————— n° J.
 1° capta granda di o[ra] gialla c[ro]ssa da letto ————— n° J.
 1° p[ar]te p[er] p[er]c[er]to co' el suo capelletto; de filizello, giallo & rosso ————— n° J.
 1° p[ar]te di negera da p[er]c[er]to mezzante p[er]c[er]to m[er]o ————— n° J.
 2. sportellotti di d[er]o lora ala sinistra ————— n° J.
 1° Casselastrett da tenir t[er]zo nel studio d[er]o la mia lettera ————— n° J.
 1° foga mezzante de ferro nel d[er]o studio ————— n° J.
 1° p[er]c[er]to da olio aguisa de o[ra] di corpa rivoltata studio ————— n° J.
 2. p[er]c[er]to di olio de d[er]o rivoltata da 1/2 m[er]o cu un quarto rivoltata studio — n° J.
 1° foga r[ic]ca de lengua da tenir t[er]zo col fogo sotto le t[er]zo d[er]o studio — n° J.
 1° botariello scrobato de Agnio p[er] tenir aqua rosa in d[er]o studio ————— n° J.
 1° s[er]vito mezzante cu le manig[er]e de vimino p[er] la mesa rivoltata a solajo rivoltata studio — n° J.
 1° lochetto ala d[er]o r[ic]ca cu le sue o[ra] bianche p[er] d[er]o s[er]vito ————— n° J.
 1° bola di ferro cu la mia arma cu regno ————— n° J.
 1° bola di sabbone co' el pomolo tondo / cu r[ic]ca el suo puntone / cu r[ic]ca la bola d[er]o r[ic]ca cu la mia / arma ————— n° J.
 1° boletta rivoltata de osso, senza bola ————— n° J.
 1° s[er]vito rivoltata di nogera co' la sua serratura cu o[ra] bianche e de figo nel mio taschi-
 no, co' le sue manig[er]e di ferro posta sop[er] una tavolotta ————— n° J.
 2. busta di nogera cu sei o[ra] mezzante ala damaschina ————— n° J.
 1° busta di nogera cu el suo capetto ala damaschina picola ————— n° J.
 1° busta da p[er]c[er]to d[er]o t[er]zo cu sei p[er]c[er]to ————— n° J.
 1° sciolta de f[er]ro mezzante da far netti li p[er]c[er]to ————— n° J.
 1° specchio de vetro / di cristallo di mirano mezzante ————— n° J.
 1° ora di sabion di vetro grandotto di r[ic]ca con la sua caseta di lengua ————— n° J.
 1° spada atarata da sonaza co' el fodro di viluto m[er]o co' la sua pagina di oro n° J.
 1° capta de vetro f[er]ro r[ic]ca de strazado rivoltata di tela aguisa & com[er] el tutto — n° J.
 1° p[er]c[er]to granda da olio cu t[er]zo p[er] la nati de olio quando si moda con d[er]o — n° J.

2. Seguita la misura de le robe sono nella mia camera frumidiata in questa et sono nelle casse
 In la casa sono anco el balco senza ferri. Et sono in loro le infra scritto robe di mio uso

1. Cappi di panno di .70. frazion humido lo seda di corsio. frusada. Et noua	n°	2
2. Sabano di panno indopionato intorno attorno attorno de panno listato lu roto	n°	1
3. Saglio di panno di .70. fodrato di tela usato e vecchio ro le suit manigete	n°	1
4. Saglio di vassa da Firenze tu un par de manigete di cormesino de Firenze in tagliato in amullato ro seda nera fodrato et tela biara attaccata dentro	n°	1
5. Saglio usato di raso nero fodrato tutto di cormesino li quattro et fondi da basso n° Com le sue manigete di raso attaccate dentro	n°	1
6. par de brage de cormesino nero usato	n°	1
7. borch di vassa firentina fodrato ro cormesino uno piu grado de laltre	n°	1
8. par de manigete di moaiano nite	n°	1
9. zucotto borch rosse longe da marte arge ala turkesa	n°	3
10. ciste ala moresca, 1. bot di seda fina canoveto d'ariento ala manigete, vnale par verde di bordo scandarano, et 1. di bordo beretino rosso regado damaschere n°	n°	3
11. finitua da spada di viluto nero	n°	1
12. pungnale co el fodro di viluto nero, et intorno al manigo co fili d'ariento, ro al pomolo, et pontale di ferro	n°	1
13. Casseta bassa di lengo, dentro vite, con Cristallo da murano grezo p'fon vn specchio grado	n°	1
14. par de manigete forte di ferro sono di un tipo de zachi mio genere	n°	1
15. racaro di alate fodrato di tela, sono del detto un tipo	n°	1
16. faoletti di seda grada regade ala turkesa	n°	3
17. Capello di feltre usado	n°	1
18. Capello di cormesino de Firenze agasiato in petito co el suo cordo di seta fodrato di cormesino	n°	1
19. fodra da saio de bassetto nite fine	n°	1
20. fodra da saio de bassetto bianche el busto, et equanti di volpe	n°	1
21. par de guanti de corame pami da portar in man + In la cassa ancora la pami sono le infra scritto robe e p'	n°	1
22. pava e medza de linciole usade e vecchia co do fatto de linciole strazade tra quelle sono in cassa et p' li letti	n°	1
23. Casiste nite xi di renso oculte, et quattro nove di bona tela	n°	15
24. mantig tra gradi, e piccolj par, strazade et resto usade tra quelle sono nella Cassa et p' la taule	n°	9
25. Tauaglioli piu che di medza vita in opera di renzo tra quelle di casa et fora n°	n°	11
26. Intimelle usate tra quelle di casa et fora et vn a nella mia cassa de drapi co ritagli di panno et aff.	n°	7
27. tra bambaso et tela da sugar la testa lo spic di tra quelle di casa et fora n°	n°	5
28. fazioli che s' di babagio longo co li soi capi vecchio ala alij et resto di tela de fontigo	n°	7
29. Casacche di babaso bianche in botin da maseferarsi	n°	2
30. Caselle da sigruco pieno de tache et fazioli	n°	1

3^o sequita Conuentione de le robe che arze conte gra dij nella Casa del leor bango posta
 a Sa Casa in Cala de Ca grimanj, somenzata in do foglij di Carta tutta
 scritta.

- 1. Gello d'oro / nelle baste di damasco de neghera / et 3^o _____ n^o 1^o
- 1. Accuo di osso da sempre co el suo legno in cima _____ n^o 1^o
- 1. Bossolo di badea pietra de medaglia antiche de fatto di Corinto _____ n^o 1^o
- 1. Bossolo de piombo, co un pezzo di lato di corinto co poche medaglie _____ n^o 1^o
- 1. Bossolo di badea voda _____ n^o 1^o
- 1. Statua di lato di Corinto _____ n^o 1^o
- 1. Scampola di ferro _____ n^o 1^o
- 4. Ferru in vida co li sojochie vane poste sulla Colonnelle in cima dela
 lettera di neghera lauorata et c. in soffitta _____ n^o 4
- 4. Vide di ferro da Canola _____ n^o 4
- 1. Penarolo quadro di oro grado da tener forte, pome in Feperarino _____ n^o 1^o
- 1. Pettina de gnoco _____ n^o 1^o
- Di uerse tre anni ferme et seruato de Cabrio atineto adiuersi _____ n^o 1^o
- 2. Chiave da tre et Canole p volger et adoperle corde et vi entrano _____ n^o 2
- 3. Verrigole con un grado de calore _____ n^o 3

In Camera fora de le Casse

- 1. Qualier d'aripresso co li sue tauole et radi piccolo _____ n^o 1^o
- 1. Scachier d'aripresso p girare a scachi mezzano; co la sua tria _____ n^o 1^o
- 1. Cista di sciambeo sensa manize longo fin alle canchie fodrata de volpe
 piu che di mezo a vita p portar fora di casa co le sue uera _____ n^o 1^o
- 1. Cista di sciambeo de longo come quella di sopra fodrata de bassacornet _____ n^o 1^o
- 1. Vesticioia di samiro che arina al giuoculo fodrata di volpe tutto _____ n^o 1^o
- 1. Condeconi grossi de la scola de S.odoro et de sagrario de S. Cassa / et
 Conde de la scola de S. giouane de fivertinj ali frani ^{minori} et a l'alt. aliqua
 di de sena di / et de la gloriosa s. maria co 3. magi in _____ n^o 1^o
- 1. Due scatole di ferro da casa co el suo ferro da banch foga sulla tauola de scrivere _____ n^o 1^o
- 1. Cistiga de sura de ferro co la scatola di legno _____ n^o 1^o
- 1. Trappola indotta da porcelli piccolo _____ n^o 1^o
- 1. Le robe veramente che sono nel mio serigno di neghera avent el letto et _____ n^o 1^o
- 2. Camise di renso usade e lauorate co oro et ale maneghe co oro _____ n^o 2
- 2. Oretti da ora de sabioy 1^o di ebano e laltro de raize de ple _____ n^o 2
- 1. Di porcellane tra piadine, sordelle, et maneghe tra fine et grosse _____ n^o 1^o
- 3. Bocalli da frontinopoli 1^o in fora di misura longo, laltro da aqua co el suo coprio
 lauorato de aqua, e piccolo tutto aqua co el coprio lauorato tutto a oro _____ n^o 3

Seguirà l'incendio de le robe che sono nel mio scrigno sceminato da dritto
 1 par de aglio de talle da uchio intragliato & merozotto de arzebo — n° 10
 1 bola de auilio bianco gindato, senza bola de el suo pomolo de poluorel — n° 10
 1 barinetta di lato co li soi tre picchi di lato — n° 10
 1 busteta di corame, co de sonellini di porcellane fine, j piu gradite de le — n° 10
 molte bolle de arant — — — — — n° 10
 1 filza de diaspri de poterim n° assai fini et boni — — — — — n° 10
 singurali darzento indorati & meroz m' d'etta filza de diaspri — — — — — n° 10
 1 Busolo darzento lauorato ala perutina co dolo de cadinelet darzento d'etro n° 10
 1 pivoni darzento tra grandi et mezani pezoconi et legieri — — — — — n° 10
 1 Cugian darzento comuri — — — — — n° 10
 1 tazetta darzento picciole p'ouer e portar uinagio / o / a salato — — — — — n° 10
 1 anello doro smaltato co non rubino da / q / 7. — — — — — n° 10
 1 anello doro picciole senza pietra f' d'icta — — — — — n° 10
 1 tetta d'anello doro co una pietra trista — — — — — n° 10
 1 degial darzento bello e grosso da vndung — — — — — n° 10
 1 caduclera darzento p' portar al collo da dopic ~~carra~~ — — — — — n° 10
 1 par de agli darzento picciole da dret de dona — ~~carra~~ — — — — — n° 10
 1 par de manili darzento co li soi officieri da serrar ~~carra~~ — — — — — n° 10
 1 filza de tendini darzento p' portar al collo da dona de d'edim n° ~~carra~~ n° 10
 1 Botoni darzento mezo e meroz m' cima ale cordelle da / as da dona ~~carra~~ n° 2
 1 pendagli dorechie doro co do p'oni p' taccar ale orecchie de le donne ~~carra~~ n° 2
 1 anello sutil darzento p' taccar ale orecchie p' tenir el buso ap'to — ~~carra~~ n° 10
 1 filza de perle aminte assai belle p' meroz m' ale dret ale don — ~~carra~~ n° 10
 1 scuffia doro di rita p' meroz m' ale dret ale don — ~~carra~~ n° 10
 1 Xranige de Coriali de Corniole senza Coriali — — — — — n° 2
 1 sagina grandita sergiato co arzento co un Coriale co el manigo d'osso
 in capelato darzento ala marinaretta — — — — — n° 10
 1 vaginetta de scena di pesa serchiata darzento co j pivu picolo darzento — n° 10
 1 tazetta di cana d'india j piu grada l' p'icola — — — — — n° 10
 1 pomolo de Calabria. — — — — — n° 10
 1 Coriale co la sua vagina co el manigo de diaspri taluo el vero che no lo
 dirgli al nome ala turcista — — — — — n° 10
 1 penavolte di oro lauorato ala frastisa co j par de forcici da barbiere indorati
 de scarpiera de firenze co j temperimmo de detta scarpiera — — — — — n° 10
 1 par de forcici da ongie indorati de detta scarpiera — — — — — n° 10
 1 libretto de li riteneri de l' affitto ho pagato in pago al barbanigo de detto scarpiera
 et attenuto al ditto affitto — — — — — n° 10

Seguita laumerario de quello si ritrova al prezzo nel mio serinio somministrato
 a chiave che attien alla busta ferrata alla francese y auerzala doue tengo le
 piu importanti mie scritture
 una piccola isto auerzita et fiorio del dno serigno

Le Robe che sono nella cassa appresso laltare sono le infra scritte et p
 1. Vestura da donna con le mie manigie et cossi durme sino giallo de lenante
 2. Draca de doblon giallo ouy incarnato p. for una vestura da donna
 3. Bocasino nuovo bello et grande no compito da curiv. et le sui cossi tagliati et
 bocasino de for le manigie dallatagio da donna
 4. Cappa da donna assai bella e bona da portar fora di casa da donna
 5. par de sotto cossi cotto de tela rossa miso de trina
 6. par de sopra bianchet sutile p. tagliati da donna y andor abolzo
 7. Scarfiera da donna nera niona e bona
 8. scatola tonda grada bianca e scurta dentro vi e, le infra scritte robe
 9. Baritta di vituto nero et el suo frontal de penagio fedrata durme sino da donna
 p. portar malconia, et fora abolzo et mona di trina
 10. par de guanti tagliati e lavorati da donna bianchi, et noij
 11. bavaro di seta da donna p. portar sul collo
 12. forme de lengno da sempre moue
 13. Sapeto turchisto bianco intarato de color y entro miono et bello
 14. Coltra di seta manigetta lavorata a mano fata a rio, grada. e bello et miono
 15. Capta de sciambeletto gelle da donna fedrata di tela usatta
 16. valigia di cora rosso ouale imborsato dali capi y meza una cappa da uomo et no
 saglio di seta p. portar y viaggio
 Diversi libri et tre e scritture attinenti nome et my sodo di caronia et
 in mio specialita
 17. fiascho di cana di india fatta a Costantinopoli gradetto et bello y auerzino

Robe sono nella Casella in questi lavorati nudi
 18. Scarpetta para mione boni p. me
 19. par de Calotte di tela vecchia y me

Porcellane

Scudelle — n° 5

Marsure — n° 2

piadenti — n° 10

Bocalli dato

Atinopolj

de aqua — n° 2

Bocalli uno

longo aquati

do tato in boca

quato in fondo

co un manigo

constata

scatola de

crane co

de scudelli in

picchi uno per

uno

Bocallito azzuro

pur d aqua co

fiorta d oro — n° 2

Bocallito co la

pinia azzur

3. et un bia

co in # — n° 4

93

Adi 28^{mo} mensis septembris 1557

Inventarii bonorum omnium reperitur in domo habitationis q^{da} d. philippi
de Cassinis de savona factu ad instantia, et in presencia
d. stephani sauli, et Bernardi Compioni, ac d. jacobii de Cassi-
nis fratris dicti q^{da} d. philippi pro conservatione bonorum q^{da}
q^{da} d. philippi / et hoc sine prejudicio jurium suorum, et pro
quocumq^{ue} interestu suo, Regentes me notarii me presentes
inventarii in actis meis registrari debeant ad omnia clausa
privilegia, et declaratione, p^{re}sentis d. Bas^{ilii} Alex^{andri} y Alex^{andri}
aromatario, et s. joseph y. Nicolai de Cinadella olim semi-
tori q^{da} d. philippi

In porrego / cuius inventarii tenor sequitur v^{er}o -
sic Canicchi de neghura, et tor bianchi,
Quattro banchi mirde,
una tavola de neghura,
una cendera de neghura,
una canicchia de pagia grande,
un homo de legno,

In una Camera,
un scagno de neghura grande,
do canaleti da letto, do altri canaleti da letto,
un stramazzo, una coriola de legno,
tre stramazi grandi,
do da coriola
doi canaleti piccoli,
doi canaleti grandi,
una filzada biancha,
linguoli para 3.
tre coltri,
una coperta

Una casa
de case a marmore in dorade
In cucina,
un foveit uchio,
un mortor de pira,
un melceto,
una sicca,
uno abuel,
un panamol,
una macedora,
una lista da pan
Canghe la pagia soi
soi ferdor,
una gradella,
un fur di moleri,
una cadenna di ferro, et tre linnu.
un ferro da fuggo
tre candi un grande et doi pissoli de pira
una caldemella
quatro sichi, et una casa de rami
Pelti de pin sora grandi et pioli - n° 47 -
Candelini,
ramji tri,
scagni de neghera. 4. et 3. de albo
una tavola de albo
In una camera,
una schianina,
una cubra,
una carpina dinifada -
minuoli para uno,
un p de cunali, co li sue ramoli
un scagnuto de albo,
tre stramati
una schiappa de caro -

In una camera,
una caldiera et una pignata de rame,
una cassa de ferro,
una palata de ferro da pesce—
Cingz piadoni de terra bianchi,
Cingz archi de rame,
un scaldaloro de rame,
una cassa da lissia,
doi canchettini,
una Ala da spinnar,
un tre pie,
un spio,
un ramped de lato
un f de camion da camera ed la palata et
la molleta—
una palata da fuoco de cupino.
Cingz inniani,
do vacilli ed il suo canrchio
do mortenti de bronzo ed li suoi masteti
una bacineta piccola—
un f de forfo—
un brallor de ferro—
Quattro tendini de ingister
una molara da ingister
un tapedo roto—
un tapedo da tavola grande i marchi
Tapedi cavigini da case n° 12—
un tapedo cavigino da tavola—
un tapedo in turchechio grande—
Tapedi moschivi n° 12
Tapedi da pagno archi n° 3—

una cassetta de vetro trinchetta

un quaderno de la guerra - un quaderno de .s. l'ix^{mo}

cashe de poveri - n° 6.

una zangella de poveri simile a le cashe

facili & cashe de le cashe - n° 7

dei casini de cuora in domodi

casini - n° 6. de poveri

una pelle bianca

una pelle -

una cassetta vecchia

un torzo de cera -

In una cassa de le sopra ditti

ramiro negro uno canello -

mirioli - n° 11

un suga ma' de suga -

un ~~manico~~ manico vecchio

un pà rocheli nuovo

una fedra de pelle negro -

dei corpetti de lana d'Alexandria

un panno de seta verde ed al bianchato

una cappa lanerada a le damaschino de Caio

pella de Alexandria - in fusse et in canello

un sacco de seta -

una busta ed seta et seta

una busta de lana d'india bratro ed seta

et falsolatti de pin serro

mirioli - n° 10.

un panno de botoma bianco

un altro panno de seta, ed le cordelle de la cassetta

un banchal de seta bianco ed Caio inorno

Botome vergate dei canessi

un mantel usado
tonaglioli — n° 16
Camise — n° 20
un Camiso de tela de seda —
un camiso de tela de pinto —
facioli negros — 3
velado n° 3. un faciol Cauorado de seda rosca
tre nondamori bianchi de bottona
Coberte para cing
Doi Camisi de linha
juntado n° 3

un Camiso de tela valla
facioli de Alexandria seda, e fini n° 6.
Casim Cauorado bianchi — n° 2
facioli bianchi negri, un faciol de Sombazo bianco
una rama de Corallo, una bacineta alla damaschina.

in una de le sopraddite casse
un petizon de panno de fiandra fodra de uolpe
una cotta simile di sermice lista de uolpe fodra de finno
una vestigiola di damascha negro lista de uolpe fodra di
lupa
una vestigiola alla turchiesca di panno sporno fodra de uolpe
una seradina, et un lucherio, una scudella di corno di irodia
una spada et una daggeta
un petto di legno aloe tre onze in c.
una bacineta picola
una vesta a la francese di panno negro
ugniola cu' u' cordo di uolpe
in una de queste casse, un sacchetto di sermice
converte di tutto di panno — n° 3
un petto di tela de pinto
una cospetta picola di lana

Un faciel uergado biancho et rosso
Tuta uerga n° canno
Saudelli de porcellana fini et grossi — n° 23.
piadenti de porcellana fra grande et pissoli
piadenti de porcellana — n° 6
Quattro sandolini pissoli de porcellana
Una piadenta de porcellana grande
Un solerini de radije de perla
Una piadenta grande de maiolica fina
Tre bocali turduschi longi de maiolica fina
Condellini à la damaschina — n° 4.
Un ramin alla damaschina de lato
Do rinfreschadori grandi alla damaschina
Do Caseri à la damaschina de lato
libri n° 4. da canni couerti di cuoro
Una nestigola de mochaiano strada fodra de colpo strada
Una nestita de panno rosso fodra de basette bianche
Una ttra simile de samiro rosso fodra de pelisime bianche
Una bauerata de rami à la damaschina diuersi libri et sentore
Doi caneri de panno negro
Un jamberlucio de mochaiano uichio roua
Una nestita de panno fin à la frontièr ed raso à torno
Una nestita de jambeloto negro
Un dulima de mochaiano negro, un jamberlucio de jambeloto
roua, una nestigola de tabi,
Una nestita mona de samiro negro —
Una caga de panno negro lista de raso —
Una nestita de tabi uichio, una nestita de samiro negro lista
de ueludo, un sipo de raso uichio senza manige —
Un dulima de tela diuisado, tri 4 de costali de panno ed ormesi
soto, una nestita de panno roua da dona ed li suoi casfi —
Un busto de damaschio negro, un sipo de raso negro —
tre pera de calate de panno / —

un fauol de tela negra, doi fauolli bianchi, do tachia
sedei santi de fomina, diversi pezzi de pelle de volpe,
un uardaceno de fono rosso grande,
una tauolta co li suoi tripedi, un peso de ducato,
un fiascho de stergno piccolo

in una cassella de noyera —

similieri d'oro — n° 7 / un onello da bollo /

Quattro Cortelli col monigo de corallo, / Scritture —

una bacchetta, un fauoluto de diverse herbe —

una pietra da tachavero / medaglie d'oro n° 16 —

medaglie de oro piccole — n° 4 / medaglie de romo — n° 14

una pietra de lacrima de arno

una borsa de cuoro co scritture dentro —

Cing botte, in Caravello, in quart —

una similia, et una m'pauolta —

uno puer da aglio nardo, tre mastelli da lissia —

un scigno serado de ferro, le schiave del qual se ritrovano

una apresso m. Stephano santi, una altra apresso m. Bernar-

do Campio, et l'altra apresso m. Sugoio romano, nel

qual scigno diseno ritrovarse tutte le robe et beni da-

nomi, et logie, scritture, et altro, como in uno jumento

fatto p. ma' del mod. infratto auanti la morte del dno

J. m. philippo, reli 26 / luglio / 1557 / —

li qual tutte robe insieme co alcune robe, et mercantie se

ritrovano in uno magale da basso le chiave del qual

magale sono in dno scigno, sono remasti in dno casa

in guardia, et custodia del sopraddito m. Jacomo de Cassi-

nis fina che altro p. li sopra scriti sara terminado, et ogni

dito m. Jacomo p. m. contenta senza alcun preiudicio de li

suoi rason.

J. B. Baptista de Alessis q. B. Alessi anomenati, et J. Joseph
q. P. Nici de Citadella olim seruitor q. B. philippi q.

^{die 21 mens octobris 1557}
Inventario de li cose pecuade in un mirado, et un se signo, fatto ad
presentia del sop^{te} m^o Jacomo de Cassinis come residuo del
sop^{te} m^o philippo de Cassinis suo fratello et hereditario legatario
invenim^o, et de m^o Bernardo Campio come commissario roma-
no sole & la refundato de li altri del f. g. m^o philippo de Cassi-
nis pregando etia mi notoro che l^o present^o inventario debbi
registror sotto l'altro inventario vltimo loco fatto, de li altri
beni del tenor infrascripto v^o

- In mirado colli uno de vntani lisandriani bellidi,
sei fachi de lane spagnolle de varia sorte,
doi colli de specie unedi, un sacheto de poluon
In un se signo di ferro, uno sacheto pieno de scintille,
in un sachetto in borsolito cum drenti, quaranta vna pilsote
una lingua de safo, una spiracula liga in oro
uno anello d'oro senza pietra, un diamantin liga in oro,
uno paio de fache da oro, smeraldi no troso boni in una carta
forminati minuti d'oro & una corona - una vergata d'oro -
uno anello d'oro senza pietra -
uno diamanti liga in oro -
uno borsolito de legno cu alumu piensim drento
In un sacheto cento ducati cioti d'oro -
In un fassolito settanta de cecchini, et cinquanta monu soldi de moneta
In un altro sacheto sendi tresento moneta monu, e, m^odo -
In un altro sacheto una corona d'agata fabra -
In un sacheto rocha de turchese grosse cento -
In altri mille tresento como disse m^o m^odo -
In vinti de turchese lavorate
In una scatolera vno p de marmili
una cadavella, una verga d'oro,
una turchina liga in anello d'oro qual disse esser tuto in pegno
In una scatolla vno fasciol de tulla de stonda laora d'oro -
qual disse esser in pegno, un sachetto cu diversi piere de quoccha natura
In un borsolito diversi smeraldi picolini -
In uno fassolito in gruppo cu diversi piere rubini, smeraldi, et
diamanti, et de altra sorte, colado in cera -
Li qual sachetti sono posti tutti in un sacheto pingrando bellado
In esso se signo diverse scritture et libri -

jet do smaltidi ligadi in oro picoli, un anello d'oro da gola
una croce in fede -

Quali sono cose appar. in una felicità in carta d'oro dove s'io
esser di un gaspero testa cio anelli. 3.

in una scarpetta de - trilla bianca diversi coralli et altri gioi
di poca valuta. /

H. 20. Stephanus sancti N. Januensis.

2. Joannes Bapt. manu invenio 1075. -

Joannes. Pontanus (Vincenzo)
1075 (1075) 1075

no

lata

BIBLIOGRAFIA

- ALVERA' BORTOLOTTO A., *Storia della ceramica a Venezia: dagli albori alla fine della Repubblica*, Firenze, 1981
- ALVERA' BORTOLOTTO A., *Maioliche veneziane*, Firenze, 1987
- ALVERA' BORTOLOTTO A., *Maioliche a Venezia nel rinascimento*, Bergamo, 1988
- AKSAN VIRGINIA H., GOFFMAN D., *The early modern ottomans: remapping the Empire*, Cambridge, 2007
- ANNOSCIA E., *L'Europa incontra il mondo: i giochi dello scambio tra il XV ed il XVIII secolo*, Cinisello, 1992
- ARMSTRONG P., "Venetians and Ottomans in the East Mediterranean: Ceramics residue of systems of trade from the Sphakia survey" in *Atti del IX Congresso Internazionale sulla ceramica medievale nel Mediterraneo*, Firenze, 2012, pp. 408-411
- ASHTOR E., *East-West trade in the medieval mediterranea*, Londra, 1986
- ATASOY N., RABY J., *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*, Londra, 1989
- ATASOY N., ULUÇ L., *Impressions of Ottoman culture in Europe: 1453-1699*, Istanbul, 2012
- ATSALOS B., KARAKATSANIS A. A., *Treasures of Mount Athos*, Salonicco, 1997
- AUGUSTI A. e SACCARDO F., *Ca' d'Oro Galleria Giorgio Franchetti*, Milano, 2002
- BABINGER F., *Maometto il Conquistatore e il suo tempo*, Torino, 1983
- BALLARDINI G., "Candiana, ma non tutto Candiana", *Faenza XXVIII* (1940), pp. 39-47
- BANZATO D., MUNARINI M. (a cura di), *Ceramiche del '600 e del '700 dei Musei Civici di Padova*, Venezia, 1995
- BÉLY L., *Turcs et turqueries : 16.-18. Siecles*, Parigi, 2009
- BELLINGERI G., OLCER N. (a cura di), *Venezia e Istanbul in epoca ottomana*, Istanbul, 2009
- BELTRAME C. , GELICHI S., MIHOLJEK I., *Sveti Pavao Shipwreck: A 16th century venetian merchantman from Mljet Croatia*, Oxford, 2014
- BENOZZI P., "La collezione inedita di ceramiche candiana provenienti da Candiana del Barone Ernesto De Rubin De Cervin Albrizzi", in *Quaderni di storia candianese* 5 (2009), pp. 36-75
- BEVILACQUA A., PFEIFER H., "Turquerie: culture in motion, 1650-1750", in *Past & Present* 221 (2013), pp. 75-118
- BLAIR S. e BLOOM J. M., *The art and architecture of Islam 1250-1800*, Londra, 1995

BODE WILHELM, "Inventar da Nachlasses des Alvise Odoni", in *Archivalische Beitrage zur Geschichte der venezianischen Kunst aus dem Nachlass Gustav Ludwigs*, Berlino, 1911, pp. 55-71

BOSCHINI R., *Gli ambasciatori veneziani da Solimano il Magnifico*, Spinea, 1998

BROILO F. A., "New directions in the study of the italian majolica pottery *a la turchesca* know as Candiana", in *Building cultural memory in south-eastern Europe at the eve of modernity II* (2013), pp. 37-50

BROILO F. A., "The splendour of Ottoman Constantinople in the gaze of some venetian travellers (16th century)", in *The Ottomans and Europe: travel, encounter and interaction*, Kenan Seyfi (ed.), Istanbul, 2010, pp. 255-269

CARBONI S., *Venezia e l'islam: 828-1797*, Venezia, 2007

CARSWELL J., "Pottery and tiles on mount athos", in *Ars Orientalis* 6 (1966), pp. 77-90

CARSWELL J., *Iznik Pottery*, Londra, 1998

COCO C., *Baili veneziani alla sublime porta*, Venezia, 1985

CONCINA E. (a cura di) *Venezia e Istanbul: incontri, confronti e scambi*, Udine, 2006

CONCINA E., *Il doge e il sultano: mercatura, arte e relazioni nel primo '500*, Roma, 1994

CONTON L., *Le antiche ceramiche veneziane scoperte nella laguna*, Venezia, 1981

CURATOLA G.(a cura di), *Eredità dell'islam: arte islamica in Italia*, Cinisello Balsamo, 1993

DENNY W. B., *Iznik : la ceramique turque et l'art ottoman*, Parigi, 2004

DURSTELER ERIC R., *Venetians in Constantinople: nation, identity, and coexistence in the early modern Mediterranean*, Baltimora, 2006

ELDEM E., *The Ottoman city between East and West : Aleppo, Izmir, and Istanbul*, Cambridge, 1999

ERICANI G., *La ceramica nel veneto: la terraferma dal XIII al XVIII secolo*, Milano ,1990

FAROQHI S., *Artisans of Empire. Crafts and Craftspeople under the Ottomans*, Londra, 2009

FAROQHI S., VEINSTEIN G., *Merchants in the ottoman empire*, Parigi, 2009

FAVARETTO I., *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 1990

FEHER G. (a cura di), *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest, 1978

FRANCHINI S. G, ORTALLI G. , TOSCANO G.; (a cura di); *Venise et la Mediterranee*, Venezia, 2011

- GABRIELI F., SCERRATO U. (a cura di), *Gli arabi in Italia: cultura, contatti e tradizioni*, Milano, 1979
- GAILLARD E., WALTER M., *L'orientalismo e le arti*, Milano, 2010
- GERVERS-MOLNÁR V., "The tiled house at Sárospatak", in *Folia Archaeologica XXII* (1971), pp. 216-217 (in lingua originale 183-215)
- GRUBE E. J.(a cura di), *Venezia e l'Oriente vicino. Atti del primo Simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica*, Venezia, 1989
- GOLDTHWAITE R. A., *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal trecento al seicento*, Milano, 1995
- GUŠTIN M., GELICHI S., SPINDLER K., *The heritage of the Serenissima*, Koper, 2006
- HITZEL F., JACOTIN M., *Iznik: l'avventure d'une collection: les ceramiques ottomanes du Musee National de la Renaissance Chateau d'Ecouen*, Parigi, 2005
- HOWARS D., *Venice and the East: The impact of the islamic world on Venetian architecture 1100-1500*, Londra, 2000
- YENISEHIRLIOĞLU F., "Ottoman ceramics in european context", in *Muqarnas XXI* (2004), pp. 373-382
- LANARO P., *At the centre of the old world : trade and manufacturing in Venice and the Venetian mainland 1400-1800*, Toronto, 2009
- LANE A., "The ottoman pottery of Isnik", in *Ars Orientalis 2* (1957), pp. 247-281
- LEWIS B., *La Sublime Porta: Istanbul e la civiltà ottomana*, Torino, 2007
- LUCA C., MASI G., PICCARDI A.(a cura di), *L'Italia e l'Europa centro-orientale attraverso i secoli : miscellanea di studi di storia politico-diplomatica, economica e dei rapporti culturali*, Bräila-Venezia, 2004
- MACK R. E., *Bazaar to Piazza: islamic trade and italian art 1300-1600*, Berkeley, 2002
- MAYHEW T., *Dalmatia between Ottoman and Venetian rule: Contado di Zara 1645-1718*, Roma, 2008
- MARAZZI U. (a cura di), *La conoscenza dell'Asia e dell'africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, Napoli, 1984
- MARTIN J., ROMANO D., *Venice Reconsidered: The history and civilization o fan Italian city-state 1297-1797*, Baltimora, 2000

MOSCHETTI “Delle maioliche dette <<Candiane>>”, in *Bollettino del Museo Civico di Padova* VII (1931), pp. 1-58

MOSCHETTI “Un curioso nuovo esemplare di ceramiche dette <<Candiane>>”, in *Bollettino del museo civico di Padova* X-XI (1934-1939), pp. 262-268

NASER ESLAMI A., *Incontri di civiltà nel Mediterraneo: L’Impero Ottomano e l’Italia nel rinascimento*, Firenze, 2014

NEWTON C., *Images of the Ottoman empire*, Londra, 2007

NICOLESCU CORINA, “La céramique ottomane d’Iznik des XVI-XVII siècles découverte en Moldavie”, in *Arheologia Moldovei* V (1967), pp.306-308 (in lingua originale pp. 287-305)

OBERLING G., MARTIN SMITH G., *The food culture of the Ottoman palace*, Istanbul, 2001

PALUMBO FOSSATI CASA I., *Dentro le case. Abitare a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, 2013

PEDANI M. P., *Venezia porta d’Oriente*, Bologna, 2012

PEDANI M. P., *Breve storia dell’impero ottomano*, Roma, , 2006

PEDANI M. P., FABRIS, “Veneziani a Costantinopoli alla fine del XVI secolo”, in Lucchetta F. (a cura di) *Veneziani in Levante, Musulmani a Venezia*, Roma, 1997, pp. 67-84.

PEDANI M. P., “Le compagnie delle arti e la liturgia civica ottomana”, in Pedani M.P., Pop I. A. (a cura di), *Dinamiche di sociabilità nel mondo euro-mediterraneo. Gruppi, associazioni, arti, confraternite e compagnie*, Bucarest-Venezia, 2006, pp. 77-87.

PEDANI P. M., *Dalla frontiera al confine*, Roma, 2002

PEDANI M. P., *Elenco degli inviati diplomatici veneziani presso i sovrani ottomani*, Venezia, 2000

PEDANI M. P., *In nome del gran signore : inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venezia, 2000

PRETO P., *Venezia e i turchi*, Firenze, 1975

QUEIROZ RIBEIRO M., *Loucas Iznik*, Lisbona, 1966

RACKHAM B., “Paduan majolica of the so-called ‘candiana’ type”, in *The Burlington Magazine for Connoisseur*, LXVIII (1936), pp.112-114

ROTHMAN E. N., *Brokering empire : trans-imperial subjects between Venice and Istanbul*, Londra, 2012

STANLEY TIM, “Iznik Ceramics between Asia and Europe 1470-1550”, in *Art of Asia* LXI (2011), pp. 123-132

- STRINGA N., *La famiglia Manardi e la ceramica a Bassano nel '600 e '700*, Bassano del Grappa, 1987
- TENENTI A., *Venezia e i Turchi: storia e confronto di due civiltà*, Milano, 1985
- TERZIOĞLU D., "The imperial circumcision festival of 1582: an interpretation" in *Muqarnas* XII (1995), pp. 84-100
- THORNTON D., *The scholar in his study: ownership and experience in Renaissance Italy*, Londra, 1997
- THORNTON P., *Interni del Rinascimento italiano: 1400-1600*, Milano, 1992
- VIALLO M., *Venise et la Porte Ottomane (1453-1566): un siecle de relations veneto-ottomanes de la prise de Constantinople a la mort de Soliman*, Parigi, 1995
- VIALLO M., "Venezia ottomana nel Cinquecento", in *Epirotica chronica loannina* 42 (2008), pp. 41-60
- VITALI M., *Ceramiche alla Scuola di San Rocco a Venezia: tra musealità e collezionismo*, Faenza, 1987
- WATSON O., *Ceramics from islamic lands*, Londra, 2004