

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

CAPOAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

28 SETTEMBRE 2017











Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

**CAPOLAVORI
DA COLLEZIONI ITALIANE**

28 SETTEMBRE 2017



Grand Hotel

GRAND HOTEL

DIREZIONE

Pietro De Bernardi

RESPONSABILE AMMINISTRATIVO

Massimo Cavicchi
massimo.cavicchi@pandolfini.it

COORDINATORE GENERALE

Francesco Consolati
francesco.consolati@pandolfini.it

COORDINAMENTO DIPARTIMENTI

Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

UFFICIO STAMPA

Anna Orsi - PressArt
Mobile +39 335 6783927
tel. 02 89010225
annaorsi.press@pandolfini.it

SVILUPPO CLIENTI E ABBONAMENTI CATALOGHI

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

SEGRETERIA E CONTABILITÀ CLIENTI

Alessio Nenci
alessio.nenci@pandolfini.it
Nicola Belli
nicola.belli@pandolfini.it

SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Francesco Tanzi
Andrea Terreni
amministrazione@pandolfini.it

PRIVATE SALES

Tel. +39 055 2340888
Fax +39 055 244343
info@pandolfini.it

WEB E COMUNICAZIONE

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

RITIRI E CONSEGNE

Responsabile Magazzino
Marco Fabbri
marco.fabbri@pandolfini.it
Andrea Bagnoli

MAGAZZINO E TRASPORTI

Tel. +39 055 2340888
logistica@pandolfini.it

INFORMAZIONI

Silvia Franchini
info@pandolfini.it

SEDI E REFERENTI

FIRENZE

Palazzo Ramirez Montalvo
Borgo degli Albizi, 26
50122 Firenze
Tel. +39 055 2340888 (r.a.)
Fax +39 055 244343
www.pandolfini.it
info@pandolfini.it

Via Poggio Bracciolini, 26
50126 Firenze
Tel. +39 055 685698
Fax +39 055 6582714
www.poggiobracciolini.it
info@poggiobracciolini.it

MILANO

Giulia Ferrari
Via Manzoni, 45
20121 Milano
Tel. +39 02 65560807
Fax +39 02 62086699
www.pandolfini.it
milano@pandolfini.it

ROMA

Benedetta Borghese Briganti
Via Margutta, 54
00187 Roma
Tel. +39 06 3201799
www.pandolfini.it
roma@pandolfini.it



CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

ASTA

Firenze

28 settembre 2017

ore 18.00

ESPOSIZIONE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Venerdì	22 settembre	ore 10.00/19.00
Sabato	23 settembre	ore 10.00/19.00
Domenica	24 settembre	ore 10.00/19.00
Lunedì	25 settembre	ore 10.00/18.00
Martedì	26 settembre	ore 10.00/19.00
Mercoledì	27 settembre	ore 10.00/19.00
Giovedì	28 settembre	ore 10.00/13.00



INDICE

Sedi e referenti **7**

Informazioni asta **9**

CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE **14**

Crediti fotografici **127**

Condition report **127**

Sedi e dipartimenti **128**

Pandolfini Live **130**

Condizioni generali di vendita **131**

Conditions of sale **136**

Come partecipare all'asta **132**

Auctions **137**

Corrispettivo d'asta e IVA **133**

Buyers premium and V.A.T. **138**

Acquistare da Pandolfini **133**

Buying at Pandolfini **138**

Vendere da Pandolfini **134**

Selling through Pandolfini **139**

Modulo offerte **135**

Absentee and telephone bids **135**

Modulo abbonamenti **140**

Catalogue subscriptions **140**

Dove siamo **141**

We are here **141**

Seconda di copertina lotto 9

Pagina 1 lotto 9

Pagina 2 lotto 6

Pagina 3 lotto 2

Pagina 4 lotto 12

Pagina 8 lotto 8

Pagina 10 lotto 1

Pagina 14 lotto 13

Pagina 126 lotto 13

Pagina 144 lotto 10

Pagina 145 lotto 5

Pagina 146 lotto 8

Terza di copertina lotto 8



Pietro De Bernardi

Sono molto orgoglioso di rinnovare anche quest'anno l'appuntamento con i "Capolavori da Collezioni Italiane" che, giunto al quarto anno, è divenuto un appuntamento speciale che in molti casi ha rappresentato e credo che rappresenterà in futuro un riferimento di mercato molto importante.

Il Vaso Qing venduto nel del 2014, prima edizione di questa nostra iniziativa, è uno dei lotti che ricordo con particolare emozione perché tuttora rappresenta il prezzo più alto pagato per un'opera d'arte in asta in Italia, dato di cui comprensibilmente andiamo molto fieri.

Un exploit senza dubbio ripetibile che infatti ha avuto buona compagnia nei record di aggiudicazione per artisti come Jacopo Vignali, Medardo Rosso, Lodovico Caselli e Bernardo Cavallino o per il raro Libro d'Ore alla maniera di Tours del 1500-1508, o ancora per l'altorilievo di Matteo Cividali che, vendute nelle scorse edizioni di questa nostra iniziativa, sono ora custoditi in Musei e Collezioni Internazionali.

Anche quest'anno i nostri dipartimenti hanno profuso tutto il loro impegno per selezionare, fra le moltissime opere che ci sono state proposte, un nucleo di capolavori che meritassero un palcoscenico particolare. In questo senso sono senza dubbio degni di nota il dipinto di Luca Giordano APOLLO E MARSIA, capolavoro giovanile del pittore napoletano che torna sul mercato a quasi quarant'anni dalla sua comparsa in asta a Londra nel 1988 o il mosaico, raffigurante la MADDALENA, eseguito da Filippo Carlini nel 1777-1778 e racchiuso in una eccezionale cornice in bronzo dorato eseguita nel 1780 da Paolo Scarpa che, come si evince da uno studio approfondito del professor Alvar Gonzales Palacios, è stato il dono di Pio VI agli Arciduchi di Milano in occasione della sua visita nella città meneghina o ancora il dipinto di Ruggero Panerai raffigurante IL RITORNO DALLE CORSE ALLE CASCINE, che a mio parere è uno dei più bei quadri conosciuti dell'artista.

Sono comunque molte altre le opere di grandissima qualità che presentiamo in questo catalogo e mi auguro che tutti i nostri clienti e anche coloro che ancora non ci conoscessero, possano apprezzare il lavoro di selezione, di approfondimento e di schedatura che il nostro staff ha svolto nella convinzione di permettere a tutti i collezionisti, ai curatori dei musei e alle istituzioni di poter acquisire un'opera unica nel suo genere.

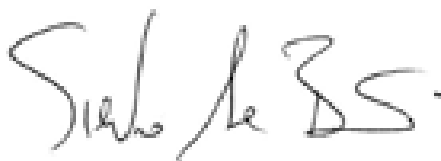
I am particularly proud to announce the yearly edition of the "Masterpieces from Italian collections" that, in its fourth anniversary, has become and I hope will remain in the future a special occasion and an important reference point for the art market.

The sale of the Qing Vase in 2014 during the first edition of this initiative, gave me great satisfaction and made all of us very proud, because it still represents the highest record sale of all times for a lot in auction in Italy. Together with this extraordinary result, we have achieved more significant record sales with artists such as Jacopo Vignali, Medardo Rosso, Lodovico Caselli and Bernardo Cavallino and with works of art such as the rare Book of Hours, use of Tours, dated 1500-1508 and the high relief by Matteo Civitali, which are held in international museums and collections worldwide after being sold in the previous editions of our initiative.

For this annual edition our departments have worked hard to select the most important art pieces, among a wide range of choices, to be offered to our customers in this special occasion.

Noteworthy and remarkable examples are: the painting by Luca Giordano APOLLO AND MARSIA, masterpiece of the young painter of Naples, unseen on the market for almost forty years since it last appeared in an auction in London in 1988; the mosaic depicting MARY MADGDALENE painted by Filippo Carlini in 1777-1778 and framed by a magnificent gilded bronze frame made by Paolo Scarpa in 1780, which, according to the detailed study of Professor Alvar Gonzales Palacios, was destined as a gift of Pius VI to the Archdukes of Milan on occasion their visit to Rome; the painting by Ruggero Panerai depicting THE RETURN FROM THE RACES AT CASCINE which, in my opinion, is one of the most beautiful paintings known of this artist.

In this catalogue we also aim at presenting many more art pieces of outstanding quality with the hope to offer all our customers and even those who do not know us yet an accurate selection with detailed descriptions and explanations of the selected works of art, as a result of the hard work of our staff. We are, therefore, convinced that all collectors, museum experts and institutions will have a rare opportunity to purchase a unique work of art.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Silvio de BS." The signature is fluid and cursive, with a period at the end.



J.M.W. Turner - 1865



CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

PORCELLANE E MAIOLICHE

Da qualche anno ormai Pandolfini è leader indiscussa del mercato della maiolica rinascimentale, frutto di un lavoro preciso e puntuale, riconosciuto da tutti a livello nazionale e internazionale.

In particolare il 2014 ha segnato il punto di svolta, ponendo la nostra casa d'aste al centro dell'attenzione dei più grandi collezionisti mondiali, in occasione della vendita di una straordinaria collezione di maioliche rinascimentali.

La cura allora dedicata dal nostro dipartimento alla realizzazione e pubblicazione del catalogo d'asta ha fatto sì che lo stesso diventasse un testo immancabile nelle biblioteche degli "amatori di maiolica" e allo stesso tempo dando nuovo interesse e vigore ad un mercato che negli ultimi anni non aveva avuto particolari sussulti. La vendita ha lasciato il segno con aggiudicazioni complessive per oltre tre milioni di euro e un'aggiudicazione registrata come record mondiale di € 437.500 per una straordinaria coppa lustrata a Gubbio da Mastro Giorgio raffigurante "La Madonna della scala". Da allora Pandolfini si è posizionata sul mercato come punto di riferimento per i collezionisti di maiolica, compratori e venditori, sia in Italia che all'estero, rafforzando il proprio ruolo con le importanti aste seguite negli anni successivi, soprattutto in occasione dei cataloghi monografici proposti nel 2015 e nel 2016, entrambi realizzati con cura meticolosa per la parte storica e filologica, ma anche per la parte grafica.

Ed è proprio per questo motivo che Pandolfini riesce con successo laddove in molti hanno tentato e continuano a tentare, in Italia ma anche all'estero: ottenere risultati di vendita eccellenti per la maiolica rinascimentale di alta qualità.

In questo importante catalogo il Dipartimento di Porcellane e Maioliche ha scelto di presentare quattro opere eccezionali, frutto di una rigorosa selezione effettuata tra le molte opere che continuamente ci vengono proposte dall'Italia e dall'estero.

I nostri criteri di selezione sono ormai ben noti, a partire dalla qualità intrinseca e della maestria del suo artefice, dalla storia collezionistica, dallo stato di conservazione.

I tre piatti che qui presentiamo rispondono a pieno a queste richieste: dalla prestigiosa Collezione Adda, studiata e pubblicata da Bernard Rackham per essere poi dispersa a Parigi nel 1965, proviene il raro piatto attribuito al maiolicaro faentino Baldassarre Manara raffigurante l'Annunciazione; dalla collezione del barone Sprovieri, pubblicata da Timothy Wilson nel 1996, arriva la coppa, impreziosita dal lustro, dipinta dal pittore Lu Ur; attraverso le collezioni Larderel di Parigi e Pasolini di Faenza è transitato invece l'importante piatto dipinto, siglato e datato dal più famoso dei maiolicari del rinascimento, il famoso Xanto Avelli da Rovigo, pubblicato da Elisa Sani nel 2007 in occasione di un convegno monografico sull'artista tenutosi a Londra.

E poi un tondo robbiano con lo stemma della famiglia Bartolini Salimbeni, raro e ricercato anche per l'eccezionale stato di conservazione.

Quattro importanti testimonianze di una delle eccellenze del rinascimento italiano, la pittura su maiolica, da sempre ricercata dai collezionisti di un'arte da molti considerata minore, ma che in realtà niente ha da invidiare alla più blasonata pittura su tavola o su tela, come del resto testimoniato dalle importanti aggiudicazioni fatte registrare dalla nostra casa d'aste nell'ultimo triennio, con circa venti lotti di maiolica venduti sopra l'importante soglia dei 100.000 euro.

In the last few years, Pandolfini has played a leading role in the market of the Renaissance majolica at both national and international levels, thanks to the rigorous and accurate work of our Department.

In particular, in 2014 the remarkable sale of an extraordinary collection of Renaissance majolica has been attracting the most important collectors from all over the world and has increased their interest to our auction house.

Our Department has dedicated great care to the creation and publication of the auction catalogue which has become a fundamental resource on the bookshelves of the "enthusiasts of majolica". Although the attention paid to the pottery market has undergone some softening in recent years, our catalogue has contributed to increasing and sparking the interest of the collectors to this sector. Consequently, the sale of majolica has reached an impressive total amount of more than three million euros and in particular, the sale of the extraordinary shallow bowl (coppa) lustred in Gubbio by Mastro Giorgio and depicting the "Madonna of the Stairs" brought a world record sale of 437,500 euros. Since then, Pandolfini has become a landmark on the market among collectors, buyers and sellers of majolica, both in Italy and abroad. It has strengthened its leading role thanks to the numerous successful auctions of the following years and in particular, in 2015 and in 2016, thanks to the monographic catalogues resulting from the meticulous work on all their historical, philological and graphic parts.

For this reason, Pandolfini constantly succeeds where many competitors, both in Italy and abroad, have tried and continue to try to obtain the desired goal: achieving excellent sale results for high-quality Renaissance majolica.

In this important catalogue the Department of Porcelain and Majolica presents four extraordinary works of art, carefully chosen among many others coming from Italian and foreign collections.

Our selection criteria are well known, which include the quality and the skilful craftsmanship of an artwork, as well as its historical documentation and its preservation conditions.

The three dishes, which we are presenting here, fully satisfy these criteria: from the prestigious Adda Collection, studied and published by Bernard Rackham but then lost in Paris in 1965, comes a rare dish depicting the Annunciation and attributed to the majolica master craftsman of Faenza, Baldassarre Manara; from the collection of the Baron Sprovieri, published by Timothy Wilson in 1996, comes the lustre painted shallow bowl of the painter Lu Ur; through the collections Larderel of Paris and Pasolini of Faenza passed an important painted dish, signed and dated by one of the most famous majolica master craftsmen of the Renaissance, Xanto Avelli of Rovigo, published by Elisa Sani in 2007 in the occasion of a monographic convention on the artist held in London.

And also a Della Robbia tondo with the coat of arms of the Bartolini Salimbeni family, a rare work also important for its exceptional condition.

These four works of art testify the important role played by the painting on majolica in the Italian Renaissance, as well as the continuous research by collectors of a kind of art defined as minor, but that instead has nothing to envy the most celebrated painting on board or on canvas. This is also evident in the significant results obtained by our auction house in the last three years with the sale of about twenty lots of majolica for more than 100,000 euros.



1 λ

Giovanni della Robbia

(Firenze 1469 - 1529/1530)

STEMMA E IMPRESA DELLA FAMIGLIA BARTOLINI (BARTOLINI SALIMBENI), ENTRO CORNICE CON GHIRLANDA DI FRUTTI, VERZURA E FIORI CON PICCOLI ANIMALI, 1520 CIRCA

Medaglione in terracotta invetriata policroma; ghirlanda diam. cm 85; coppa diam. cm 58

COAT OF ARMS AND CREST OF THE BARTOLINI (BARTOLINI SALIMBENI) FAMILY, SURROUNDED BY A GARLAND OF FRUITS, FOLIAGE AND FLOWERS WITH SMALL ANIMALS, CIRCA 1520

A polychrome tin-glazed terracotta medallion; garland diam. cm 85; bowl diam. cm 58

€ 100.000/150.000 - \$ 120.000/180.000 - £ 90.000/135.000

Provenienza

Firenze, famiglia Bartolini Salimbeni (dal Casino di Gualfonda?);

Ansbach, collezione Georg Ebert (ante 1956);

Milano, collezione privata?;

Würzburg, collezione Peter Lockner, ereditata dal figlio Richard Lockner (tra il 1970 circa e il 2005);

Monaco di Baviera, Hampel Fine Art Auctions (23 settembre 2005, lotto 322);

Italia, collezione privata

Bibliografia

R. Dionigi (a cura di), *Stemmi robbiani in Italia e nel mondo. Per un catalogo araldico, storico e artistico*, Firenze 2014, p. 113 n. 29

Bibliografia di riferimento

Idelfonso di San Luigi, *Istoria genealogica delle famiglie de' Salimbeni di Siena e de' marchesi Bartolini Salimbeni di Firenze*, in *Del Magnifico Lorenzo de' Medici, cronica scritta dal senatore Gherardo Bartolini Salimbeni, colla storia genealogica di questa illustre casata*, Firenze 1786, pp. 81-434;

E. Ceramelli Papiani, *Raccolta. Blasoni delle famiglie toscane*, ms. sec. XX, Archivio di Stato di Firenze;

A. Marquand, *Robbia Heraldry*, Princeton 1919;

A. Marquand, *Giovanni della Robbia*, Princeton 1920;

L. Ginori Lisci, *Gualfonda. Una antico palazzo ed un giardino scomparso*, Firenze 1953;

L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze 1972;

R. A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore - London 1980;

D. Gallo, *Iacopo Sansovino, il Bacco e la sua fortuna*, Firenze 1986;

R. Ciabani, *Le famiglie di Firenze*, 4 voll., Firenze 1992;

G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Firenze 1992;

M. Vannucci, *Le grandi famiglie di Firenze*, Roma 1994;

M. Lingohr, *Der Florentiner Palastbau der Hochrenaissance. Der Palazzo Bartolini Salimbeni in seinem historischen und architekturgeschichtlichen Kontext*, Worms 1997;

I Della Robbia e l'arte nuova" della scultura invetriata, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio - 1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, Firenze 1998;

F. Quinterio, *Natura e architettura nella bottega robbiana*, Ivi, pp. 57-85;

M. G. Vaccari, *Tecniche e metodi di lavorazione*, Ivi, pp. 97-116;

M. Mangiavacchi - E. Pacini, *Arte e natura in Toscana. Gli elementi naturalistici e il paesaggio negli artisti dal Trecento al Cinquecento*, Pisa 2002;

I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio - 7 giugno 2009), a cura di G. Gentilini, Milano 2009;

G. Gentilini, T. Mozzati, *"Naturalia" e "mirabilia" nell'ornato architettonico e nell'arredo domestico*, Ivi, pp. 144-151;

M. G. Vaccari, *Le robbiane. Appunti sulla tecnica e sugli aspetti commerciali*, Ivi, pp. 76-85;

S. Salomone, *Il Casino di Gualfonda a Firenze. "Il decoro della casa e la piacevolezza della villa"*, tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, Università di Firenze, 2011





La lussureggiante ghirlanda colma di frutti e fiori, ove si annidano alcuni piccoli animali, la sofisticata eleganza orafa dello stemma coronato dall'impresa familiare, che si staglia su di una preziosa coppa color lapislazzuli finemente baccellata racchiusa da una robusta cornice modanata, e, in particolar modo, l'importanza dei Bartolini nella committenza artistica del Rinascimento fiorentino, qualificano questo raffinato medaglione come una delle più pregevoli testimonianze della pur vasta produzione araldica robbiana riemerse nel collezionismo privato.

Come è noto, stemmi e ornamenti araldici occuparono un posto di particolare spicco nella poliedrica attività in terracotta invetriata dei Della Robbia, gelosamente tramandata per oltre un secolo nella bottega fiorentina di via Guelfa attraverso l'impegno di tre generazioni: Luca - scultore celebrato dai contemporanei tra i padri della rinascita delle arti -, il prolifico nipote Andrea e i suoi cinque figli, Marco, Giovanni, Luca 'il giovane', Francesco e Girolamo (Gentilini 1992; *I Della Robbia* 1998; *Idem* 2009). La vivida, stabile cromia degli smalti ceramici garantiva infatti una lettura assai efficace e soprattutto perenne dell'arme rappresentata, e gli stemmi robbiani, grazie anche alla festosa, seducente capacità di restituire nelle ghirlande decorative l'effimera fragranza dei doni della natura - con un virtuosismo tale da emulare le leggendarie creazioni illusionistiche degli antichi tramandate da Plinio (Gentilini - Mozzati 2009) - conobbero ben presto un'eccezionale fortuna, imprimendosi nell'immaginario collettivo come una delle espressioni più rappresentative e apprezzate dell'arte robbiana. Lo attestano i corposi repertori ad essi dedicati da Allan Marquand (1919) e più di recente da Renzo Dionigi (2014), quest'ultimo in cui compare anche l'opera in esame correttamente identificata e attribuita a Giovanni della Robbia intorno al 1520 (Dionigi 2014, p. 113 n. 29).

Per quanto fino allora sfuggito alla letteratura critica, questo stemma, ricomparso nel 2005 sul mercato antiquario internazionale (Monaco di Baviera, Hampel Fine Art Auctions, 23 settembre 2005, lotto 322) e poi confluito in una collezione privata italiana, risulta infatti documentato da una foto di metà Novecento nota in più copie che recano già un tale riferimento attributivo a Giovanni. Una di esse, presso la Fondazione Zeri di Bologna, sembra suggerire che l'opera fosse transitata attraverso una raccolta privata di Milano, mentre quella conservata nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze ne attesta la presenza nella collezione Georg Ebert di Ansbach (1885 - 1956). Alcune comunicazioni epistolari ci consentono inoltre di stabilire che fino al 2005 si trovava, da circa trentacinque anni, nella collezione di un noto antiquario di Würzburg, Peter Lockner (1936 - 2002/3), ereditata dal figlio Richard.

Il blasone della famiglia Bartolini Salimbeni, "di rosso al leone troncato cuneato d'argento e di nero" (Ceramelli Papiani, sec. XX, fasc. 445) - il rosso, assente nella tavolozza robbiana, surrogato qui da una tonalità castana e l'argento sostituito dal bianco, secondo le consuetudini araldiche -, che presenta la vivace fiera rampante modellata a 'stiacciato' con particolare sensibilità definendone il muso e la folta criniera con vibranti tratti di smalto nero, è campito sopra uno scudo sagomato di foggia assai elegante e ricercata. Le due punte laterali sono infatti impreziosite da minacciose teste d'aquila col piumaggio disteso a rivestirne il bordo, invetriate di giallo per simulare un ornamento d'oro; mentre alla punta centrale si sostituisce la tradizionale impresa di quella casata: l'anello diamantato mediceo, con la gemma inclusa in un castone di fronde verdeggianti, attraversato da tre capsule di papavero su cui si dipana un cartiglio col motto "P(ER). N(ON). D.O.(R)M(I)RE. SE.(M)PER".

L'emblema simboleggia il vigile, laborioso e scaltro impegno di questa facoltosa e autorevole famiglia fiorentina, trasferitasi da Siena all'inizio del Trecento per esercitare la mercatura e il commercio della lana (l'originario

cognome Salimbeni, poi mutato in Bartolini, fu ripreso intorno alla metà del Seicento), che, si narra, avrebbe concluso un affare particolarmente redditizio somministrando ai propri rivali durante un banchetto sostanze sonnifere, quali appunto i semi di papavero. Le aquile, ornamenti che non trovano riscontro nella produzione araldica robbiana, richiamando il consueto attributo dell'evangelista Giovanni potrebbero invece alludere al probabile committente dell'opera, Giovanni Bartolini, come si vedrà tra i mecenati più prestigiosi e raffinati del Rinascimento fiorentino (Ildefonso di San Luigi 1786; Ciabani 1992, III, pp. 634-636; Vannucci 2006).

Lo stemma risalta sopra una coppa baccellata, smaltata d'azzurro intenso per simulare la pregiata pietra di lapislazzuli, incastonata entro una cornice 'a fascia', profilata all'interno da una modanatura 'a ovoli e dardi' cui si soprammette l'estremità dell'impresa - con un'arguta soluzione spaziale -, invetriata di bianco a imitazione del marmo: il diametro della coppa è pari a un braccio fiorentino, quello della cornice a un braccio e mezzo, cornice sulla quale posa una rigogliosa, variopinta ghirlanda vegetale che vivacizza e attualizza l'impianto di gusto archeologico del medaglione. La folta ghirlanda, così peculiare della più stimata attività robbiana (Quinterio 1998; Mangiavacchi - Pacini 2002, pp. 172-179, 182, 204-206), è formata da una copiosa varietà di frutti (arance, pigne da pinoli, mele cotogne, grappoli d'uva nera, fichi, cedri) e ortaggi (fave, cetrioli, bulbi d'aglio) con le loro foglie e i relativi fiori, alternati a numerose capsule di papavero - con una palese valenza araldica - e altri fiorellini bianchi e azzurri (campanule, roseline selvatiche, gelsomini?). Tra la verzura spuntano tre animalletti - una sinuosa lucertola, una piccola rana sveltante, una chiocciola che striscia stirandosi fuori dal guscio -, presumibilmente modellati utilizzando calchi dal vero secondo una tecnica ricorrente nei lavori di Giovanni della Robbia, già descritta dal trattatello di Cennino Cennini (1400 circa) e ben attestata nella scultura del Rinascimento fiorentino in bronzo e in terracotta, poi ereditata e divulgata sulla metà del Cinquecento dalle bizzarre ceramiche 'rustiche' di Bernard Palissy.

La profusione della ghirlanda, che si snoda con andamento antiorario, è disciplinata da un'accorta disposizione ritmica, secondo criteri matematico geometrici in sintonia con la nozione teorizzata da Leon Battista Alberti (1436) di una "varietas" regolata dalla "compositio". I frutti di maggiori dimensioni sono infatti raggruppati in otto mazzetti, composti ciascuno da tre frutti della medesima specie collocati a triangolo, in modo da alternare gli agrumi (arance, cedri) e i pomi gialli (mele cotogne) con i vegetali di colore più intenso (pigne, grappoli d'uva, capsule di papavero, cetrioli), ed inoltre a ciascun mazzetto si uniscono due coppie simmetriche di fiori (perlopiù pertinenti al frutto) e di vegetali più piccoli di vari colori.

Il razionale rigore compositivo della ghirlanda - aspetto che caratterizza i



Blasone della famiglia Bartolini Salimbeni. Raccolta Ceramelli Papiani, Archivio di Stato di Firenze

migliori lavori dei Della Robbia, distinguendoli da quelli concorrenziali di Benedetto e Santi Buglioni - trova riscontro nel magistero tecnico con cui è realizzato il medaglione, con accorgimenti per agevolare l'essiccazione, la cottura e il trasporto dell'opera conformi alle consolidate consuetudini dell'arte robbiana (Vaccari 1998; 2009). Il medaglione risulta infatti foggato in sette pezzi - lo scudo, la coppa con l'attigua modanatura e la ghirlanda suddivisa in quattro segmenti (ciascuno dei quali ospita due sequenze di frutti) -, che, accuratamente svuotati in modo da conferire all'argilla uno spessore contenuto e uniforme, presentano sul retro una struttura 'scatolare', con tramezzi di rinforzo e fori di sfiato in corrispondenza dei frutti più grandi, modellati aggregando l'argilla sulla fascia della cornice.

L'opera, in ragione degli indizi araldici cui si accennava, di una sua plausibile datazione intorno al 1520, suggerita - vedremo - dalla tipologia dello scudo e della ghirlanda, cui si aggiungono alcuni riscontri documentari dei quali faremo menzione, sembra dunque da ricondurre alla munifica e colta committenza di Giovanni di Bartolomeo di Leonardo Bartolini (1472-1544). Appassionato "edificatore", anche per conto dei quattro fratelli - Gherardo, Lorenzo, Zanobi, Cassandra -, Giovanni, dopo aver ampliato intorno al 1500 le case di famiglia in via Porta Rossa inglobando la Torre dei Monaldi (Ginori Lisci 1972, pp. 169-170 n. 12), e ristrutturato l'antico 'Palagio dei Pini' acquistato nel 1493 a Rovezzano (poi Villa Favard), fece costruire a Baccio d'Agnolo l'innovativo, elegantissimo palazzo prospiciente la chiesa di Santa Trinita, eretto tra il 1520 e il 1523 (Ginori Lisci 1972, pp. 171-178 n. 13; Lingohr 1997), ed inoltre il 'casino di delizia' di Gualfonda (o Palazzo di Valfonda), col suo vasto, magnifico giardino che si estendeva presso le mura cittadine nella zona ora occupata dalla stazione di Santa Maria Novella, realizzato tra il 1507 e il 1525 circa (Ginori Lisci 1953; *Idem* 1972, pp. 317-322 n. 42; Salomone 2011): fabbriche, presumibilmente affidate al medesimo architetto, puntualmente suggellate dall'impresa e dal motto che abbiamo riscontrato nel nostro medaglione.

I libri contabili di Giovanni Bartolini (attualmente conservati nell'Archivio Bartolini Salimbeni Vivai nella villa di Collina presso Vicchio di Mugello, con trascrizioni parziali nella bibliografia citata), tra i molti artisti di primo piano che contribuirono all'arredo di queste dimore - Lorenzetto, Tribolo, il Cicilia, Nanni Unghero, Francesco e Giovanni del Tasso, Andrea Feltrini, Alonso Berruguete e altri -, sui quali spicca il giovane Jacopo Sansovino che, come ricorda il Vasari, eseguì per Gualfonda nel 1510-12 il celebre Bacco marmoreo oggi nel Museo Nazionale del Bargello, posto su di una perduta base scolpita nel 1519 da Benedetto da Rovezzano (Gallo 1986), testimoniano infatti un rapporto privilegiato con i Della Robbia.

Nel 1521 (o nel 1523, secondo Goldthwaite 1980, p. 403 n. 10) "Luca d'Andrea", ossia Luca della Robbia 'il giovane' (Firenze 1475 - Parigi 1548), fratello minore di Giovanni, fu pagato ben sei fiorini - il triplo del prezzo solitamente richiesto dai Della Robbia per i diffusi stemmi podestarili - per una "grillanda e livrea invetriata per la sala terrena della fabbrica di Santa Trinita", ed anche per un "tondo di fogliami fa per la volta della loggia" (Ginori Lisci 1972, pp. 175, 178 nota 8). Medaglioni identificabili nelle due ghirlande con l'impresa dei Bartolini attestata nel 1861 nella raccolta del marchese Luigi Torrigiani e uno di essi nel superbo stemma poi confluito nel 1939 al Bargello - mentre l'altro sembra smembrato tra i precedenti proprietari -, capolavoro dell'araldica robbiana del quale si conosce una versione più modesta al Musée National de la Renaissance a Écouen (Gentilini 1992, pp. 333-334, 370 note 33-35; Dionigi 2014, p. 175 n. 146, p. 144 n. 98).

Inoltre, nel 1520 il vecchio Andrea della Robbia fece da tramite per il pagamento, a un "amico" imprecisato, di "uno bambino di bronzo su un delfino" pure destinato al palazzo Bartolini di Santa Trinita (Ginori Lisci 1972,

p. 178 nota 9), soggetto del quale si conosce una versione in terracotta invetriata (già Londra, Alex Wengraf Ltd.) attribuita a Giovanni della Robbia (F. Domestici in *I Della Robbia* 1998, pp. 269-270 n. III.12); mentre nel marzo dell'anno precedente lo stesso Giovanni aveva ricevuto un acconto, attraverso "suo fratello", "per uno bambino" - forse anch'esso un putto o uno spiritello destinato a ornare una fontana - da eseguire per il Casino di Gualfonda (Ginori Lisci 1953, pp. 10, 22 nota 12; *Idem* 1972, pp. 318, 322 nota 5). Un coinvolgimento che può dunque confermare l'attribuzione e la datazione del nostro stemma qui proposte, e suggerire, pur cautamente, una sua destinazione originaria a quel medesimo edificio.

D'altra parte la folta composizione della ghirlanda, la modellazione turgida di frutti e foglie, la presenza dei vivaci animaletti, la tipologia dello scudo sagomato con anse accentuate, l'enfasi esornativa dello stemma e della nicchia che l'accoglie, le tonalità intense degli smalti, l'uso frequente di tratti neri per definire e profilare i dettagli, dichiarano la paternità di Giovanni della Robbia verso il 1520, trovando innumerevoli riscontri nelle più note opere firmate o documentate: una per tutte il fantasioso Tabernacolo delle Fonticine in via Nazionale a Firenze del 1522 (Marquand 1920; Gentilini 1992, pp. 279-238). E conferme ancor più puntuali emergono dalla ricca produzione araldica a lui riferita, come, ad esempio, i sontuosi stemmi Pazzi e Del Monte nella Collezione Contini Bonacossi oggi agli Uffizi, lo stemma Minerbetti nel Metropolitan Museum of Art di New York, o, esaminando le testimonianze tuttora conservate sulle facciate dei palazzi pretori del contado fiorentino, e pertanto databili con certezza, l'arme di Andrea Particini a Pieve Santo Stefano (1516), quella di Bernardo de' Medici a Certaldo (1519), o di Bindaccio Ricasoli (1514) e di Lorenzo Lapi (1526) a Scarperia (Dionigi 2014, p. 128 n. 64, p. 169 n. 137, p. 170 n. 138, p. 225 n. 237, p. 236 n. 264, p. 290 n. 378, p. 294 n. 384).

Giovanni fu infatti il più autonomo e prolifico tra i figli di Andrea che condivisero, fino alla morte del padre nel 1525, l'operosa bottega di via Guelfa, e i suoi lavori - i soli a recare talora iscritto il nome dell'artefice - ben si distinguono nella complessa *koinè* dell'attività robbiana di primo Cinquecento per una più spiccata, originale vena decorativa che lo porta a enfatizzare gli ornati di gusto archeologico e naturalistico.

Giancarlo Gentilini
Firenze, 28 agosto 2017



Baccio d'Agnolo, *Palazzo Bartolini*.
Firenze, piazza Santa Trinita



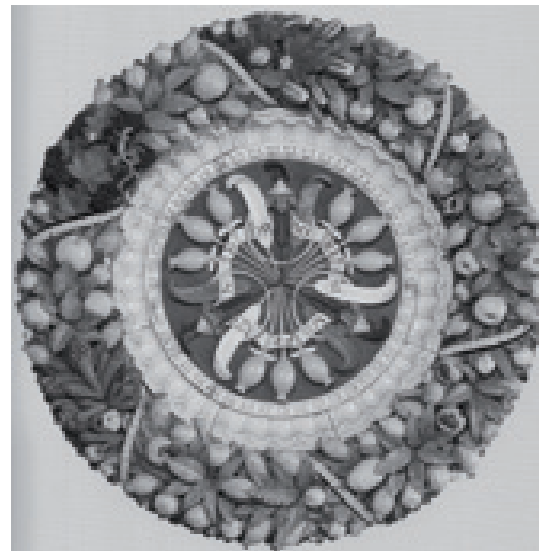


Surrounded by a richly decorated garland, full of fruits and flowers and interspersed with small animals, this sophisticated and elegant coat of arms, resulting from a highly skilled craftsmanship, is surmounted by the crest of the family, which stands out from a precious and finely gadrooned bowl in the deep blue colour of lapis lazuli and is enframed within a thick moulded frame. This work and, in particular, the patronage of the Bartolini family during the Florentine Renaissance, contributed to identifying this refined medallion as one of the most valuable works of the vast heraldic production of Della Robbia in private collections.

As is well-known, coats of arms and heraldic ornaments played a special role in the vast tin-glazed terracotta production of Della Robbia, jealously handed down for over a century in the Florentine workshop of Via Guelfa through the commitment of three generations: Luca - sculptor, celebrated by the contemporaries as one of the pioneers of Renaissance style -, his prolific nephew Andrea and his five sons, Marco, Giovanni, Luca 'the Young', Francesco and Girolamo (Gentilini 1992, I Della Robbia 1998, Idem 2009). The production of works in enamelled terracotta painted with brilliant and long-lasting polychrome pigments guaranteed a very effective and, above all, constant representation of the coats of arms. In fact, thanks to the graceful and elegant ability to create garlands enriched with all the gifts of nature - similar to the realistic decorations of the classical artists described by Plinius (Gentilini - Mozzati 2009) -, the coats of arms of Della Robbia soon became very famous and were considered one of the most representative and appreciated artistic expressions of Della Robbia. This is testified by numerous publications on the production of Della Robbia written by scholars such as Allan Marquand (1919) or more recently, Renzo Dionigi (2014). Dionigi also identified the work that we are presenting here, attributed to Giovanni della Robbia and dated around 1520 (Dionigi 2014, p. 113, no. 29).

Having been out of view for quite a few decades, this coat of arms, which reappeared in 2005 on the international art market (Munich, Hampel Fine Art Auctions, 23rd September 2005, lot 322) and then passed to an Italian private collection, is well documented in one of the mid-twentieth-century photos and is ascribed to Giovanni. One of these photos, at the Zeri Foundation in Bologna, seems to suggest that this work passed through a private collection in Milan, while another one, held in the photographic archive of the Kunsthistorisches Institut in Florence, suggests that it belonged to the Georg Ebert Collection in Ansbach (1885 - 1956). Some letters allow us to establish that until 2005, this work was in Würzburg for about thirty-five years in the collection of a well-known art dealer, Peter Lockner (1936 - 2002/3) and was then inherited by his son Richard.

The coat of arms of the Bartolini Salimbeni family presents "a silver and black lion on a red shield-form background" (Ceramelli Papiani, sec. XX, fasc. 445): the red colour, absent in the palette of Della Robbia is replaced by a brown shade, while silver is replaced by the white colour, according to the heraldic rules. This lively rampant lion, represented as 'flattened', and characterized in its muzzle and thick mane by vibrant black enamelled strokes, is depicted in the centre of a very elegant and refined moulded shield. The two lateral ends of the shield are embellished with threatening eagle's heads whose feathers cover the edge and with a yellow glazed decoration recalling a golden ornament. In the central part of



Luca della Robbia 'il giovane', *Impresa della famiglia Bartolini*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

the shield the traditional crest of the family is replaced by the de' Medici diamond ring with the gem encircled by green leaves and crossed by three poppy seeds tied together with a ribbon inscribed with the motto "P(ER). N(ON). D.O.(R)M(IRE). SE.(M)PER" (For not sleeping).

This emblem symbolizes the vigilant, laborious and diligent commitment of this important wealthy Florentine family, that moved from Siena at the beginning of the 14th century to trade on wool (the original Salimbeni surname, later changed to Bartolini, was resumed around the half of the seventeenth century). It is said that a Bartolini concluded a particularly lucrative deal after giving his rivals sleeping substances, like poppy seeds, during a banquet. The eagles, not often represented in the heraldic production of Della Robbia and traditionally recalling the evangelist John, may, instead, refer to Giovanni Bartolini who commissioned the work and was one of the most prestigious and refined patrons of the Florentine Renaissance (Ildefonso di San Luigi 1786; Ciabani 1992, III, pp. 634-636; Vannucci 2006).

The coat of arms stands out from the gadrooned bowl, enamelled in deep blue to simulate the precious lapis lazuli stones, and is embedded within a 'band' frame inside a moulded egg-and-dart inner border, glazed in white to resemble marble, and covered in the centre by the crest with a refined space solution. The diameter of the bowl is one Florentine braccio, that of the frame one and a half braccia. The medallion is framed by a copious, colourful garland with foliage which combines the classical motifs with a renovated modern style. This abundant wreath, characteristic of the renown Della Robbia production (Quinterio 1998; Mangiavacchi - Pacini 2002, pp. 172-179, 182, 204-206), is in fact interspersed with a wide variety of fruits (oranges, pine cones, quinces, black grapes, figs, citrons) and vegetables (broad beans, cucumbers, garlic bulbs), each with its specific foliage and flowers, alternated with numerous poppy seeds - with their heraldic significance - and with other white and light blue small flowers (bellflowers, wild roses, jasmines?). Hidden among the leaves three small animals appear: a sinuous lizard, a tiny frog and a snail coming out of its shell - probably shaped using real animals following a recurring technique in the works of Giovanni della Robbia, as described in the short treaty of Cennino Cennini (about 1400) and well attested in the bronze and terracotta sculptures of the Florentine Renaissance, that later inspired the production and diffusion of the extravagant 'rustic' pottery of Bernard Palissy in the middle of the sixteenth century.

The composition of this garland, developed counter-clockwise, follows a precise regular structure in accordance with the geometric mathematical criteria theorized by Leon Battista Alberti (1436) that focused on a "varietas" regulated by the "compositio". The fruits of larger dimensions are in fact placed together in eight bunches, each consisting of three fruits of the same species to form a triangle in order to combine citrus fruits (oranges, citrons) and yellow fruits (quinces) with other elements with deeper colours (pine cones, black grapes, poppy seeds, cucumbers). In addition, two symmetrical pairs of flowers (mainly those of the specific fruit) are added to each bunch together with smaller flowers of various colours.

The formal compositional rigour of this garland - a feature that characterizes the best works of Della Robbia distinguishing them from other works of artists such as Benedetto and Santi Buglioni - is reflected in the technical craftsmanship of this



Baccio d'Agnolo, *Casino Bartolini di Gualfonda*. Firenze, via Valfonda



Giovanni della Robbia, *Stemma della famiglia Pazzi*.
Firenze, Galleria degli Uffizi, Collezione Contini Bonacossi

medallion, resulting from the established practice of this artist and, in particular, in his ability to slowly dry, fire and transport the terracotta work (Vaccari 1998; 2009). The medallion is in fact made up of seven pieces: the shield, the moulded bowl and the wreath divided into four segments (each containing two groups of fruits). Carefully emptied in order to give to the clay a thin and uniform aspect, these elements were hollow on the back with a box-like structure and reinforced with a supportive framework and air holes behind the larger fruits, which were shaped by adhering the clay to the band of the frame.

Following the above-mentioned heraldic elements, this work probably dates around 1520 as suggested, as we will see, by the type of shield and of wreath and by some documents that testify the long-standing and refined patronage of Giovanni Bartolomeo di Leonardo Bartolini (1472 - 1544). Passionate "builder", also on behalf of his four brothers - Gherardo, Lorenzo, Zanobi, Cassandra -, Giovanni commissioned to Baccio d'Agnolo, between 1520 and 1523, the innovative, elegant palace overlooking the church of Santa Trinita (Ginori Lisci 1972, pp. 171-178, no. 13; Lingohr 1997), after having enlarged around 1500 the family palaces in Porta Rossa by incorporating the Monaldi Tower (Ginori Lisci 1972, pp. 169 -170, no. 12), and having restored the ancient 'Palagio dei Pini' purchased in 1493 in Rovezzano (today Villa Favard). Between 1507 and 1525, Giovanni also built the so-called "Casino of Delight" of Gualfonda (or Valfonda Palace) with its vast, magnificent garden extending near the city walls in the area now occupied by Santa Maria Novella Train Station (Gomori Lisci 1953; Idem 1972, pp. 317-322, no. 42; Salomone 2011). Probably constructed by the same architect, these buildings were surmounted by the same crest and motto that we find in our medallion.

The accounting books of Giovanni Bartolini (held today in the archives of Bartolini Salimbeni Vivai in Villa di Collina near Vicchio di Mugello, of which partial excerpts are mentioned in this bibliography) confirm the privileged relationship with Della Robbia. In these books are also recorded the numerous and famous artists - Lorenzetto, Tribolo, il Cicilia, Nanni Unghero, Francesco and Giovanni del Tasso, Andrea Feltrini, Alonso Berruguete and others - who contributed to the furnishings of these dwellings. Among them, it is worth noting the young Jacopo Sansovino who, as Vasari stated, created the famous marble Baccus for Gualfonda in 1510-12, held today in the National Museum of Bargello, that stands on a lost base carved by Benedetto da Rovezzano in 1519 (Gallo 1986).

In 1521 (or in 1523, according to Goldthwaite 1980, p. 403, note 10), "Luca d'Andrea", or Luca della Robbia 'the Young' (Florence 1475 - Paris 1548), Giovanni's younger brother, was paid six fiorini - a triple price in comparison to what was usually paid to Della Robbia for the renown podestà family crests - for a "garland and a glazed coat of arms for the ground-floor room of the Church of Santa Trinita", and also for a "tondo with foliage to adorn the loggia's vault" (Ginori Lisci 1972, pp. 175, 178 note 8). The medallions embellished by two garlands with the crest of the Bartolini family were identified as belonging to the collection of Marquis Luigi Torrigiani in 1861: one of them with its magnificent coat of arms passed to the Museum of Bargello in 1939, while the other was probably disassembled by the previous owners. Of this marvellous masterpiece of Della Robbia, only a more modest version is known at the Musée National de la

Renaissance in Écouen (Gentilini 1992, pp. 333-334, 370 note 33-3, Dionigi 2014, p.175 no.146, p.144 no. 98).

In 1520, Andrea della Robbia acted as mediator on behalf of an unspecified "friend" for the payment of "a bronze child on a dolphin" destined to the Bartolini Palace of Santa Trinita (Ginori Lisci 1972, p. 178 note 9); this subject was also reproduced in a famous tin-glazed terracotta (previously in London, Alex Wengraf Ltd.) attributed to Giovanni della Robbia (F. Domestici in I Della Robbia 1998, pp. 269-270, Ill.12). In March of the previous year, Giovanni had already received a down payment through his "brother", for "a child," perhaps a putto or a spiritello (a winged infant of a sprite), to embellish a fountain in the Casino di Gualfonda (Ginori Lisci 1953, pp. 10, 22, note 12, Idem 1972, pp. 318, 322, note 5). An involvement that can thus confirm the attribution and dating of our coat of arms, and suggests, albeit cautiously, that it was originally destined to the same building. In addition, all the elements that characterise this medallion, like the copious decoration of the garland with its richly decorated fruits and leaves and its lively small animals, the moulded shape of the shield with raised sides, the refined coat of arms and the niche in the background, painted with brilliant enamel pigments, and the details outlined by black strokes, contribute to ascribing this work, dated around 1520, to Giovanni della Robbia. These features are also confirmed by the numerous and famous works signed or documented, among which the innovative Tabernacle of Fonticine located along Via Nazionale in Florence, dating back to 1522 (Marquand 1920, Gentilini 1992, pp. 279-238). And even more significant evidence emerges from the rich heraldic production attributed to Giovanni, such as the sumptuous coats of arms of the Pazzi and Del Monte families in the Contini Bonacossi Collection and today at the Uffizi, the Minerbetti coat of arms in the Metropolitan Museum of Art of New York or the numerous heraldic examples of coats of arms still preserved on the facades of the most important palaces of Florence, that can therefore be dated with certainty, such as the coat of arms of Andrea Particini at Pieve Santo Stefano (1516), that of Bernardo de' Medici at Certaldo (1519) or that of Bindaccio Ricasoli (1514) and Lorenzo Lapi (1526) at Scarperia (Dionigi 2014, p.128, no. 64, p.169, no. 137, p.170, no. 138, p.225, no. 237, p. 290, no. 378, p. 294, no. 384).

Giovanni was in fact the most independent and prolific artist among the sons of Andrea who worked together in the workshop in Via Gueffa until their father's death in 1525. Giovanni's works - which were the only works sometimes signed by the artist - distinguish themselves among the vast koinè of the Della Robbia production of the first half of the sixteenth century for a more distinctive and original decoration which reflect a classical and naturalistic style.

Giancarlo Gentilini
Florence, August 28th, 2017



Giovanni della Robbia, *Stemma di Lorenzo di Tommaso Lapi*.
Scarperia, Palazzo Pretorio



2 λ

PIATTO

URBINO, FRANCESCO XANTO AVELLI, 1537

maiolica dipinta in policromia con verde in due toni, blu di cobalto, giallo, giallo arancio, bruno di manganese, bianco di stagno.

Diam. cm 26,2, diam. piede cm 9,5, alt. cm 2

Isritto sul retro 1537./L'i[n]avertito Cephal/Procri uccide./F.X./R.

Sul retro vecchia etichetta con iscrizione: *Vente de la collection de M. le Conte G. de Larderel/5 e 6 mai 1877. N. [21] du catalogue/comm. pr. Ch. Pillet – Expert Ch. Mannheim.*

DISH

URBINO, FRANCESCO XANTO AVELLI, 1537

Polychrome earthenware painted in two shades of green, cobalt blue, yellow, yellow-orange, brownish manganese and tin white.

Diam. cm 26,2, foot diam. cm 9,5, high cm 2

On the back, inscription: 1537./L'i[n]avertito Cephal/Procri uccide./F.X./R.

An old tag on the back reads: Vente de la collection de M. le Conte G. de Larderel/5 e 6 mai 1877. N. [21] du catalogue/comm. pr. Ch. Pillet – Expert Ch. Mannheim.

€ 70.000/100.000 - \$ 84.000/120.000 - £ 63.000/90.000

Provenienza

Collezione Pasolini, Faenza;

Collezione Larderel, Parigi;

Collezione privata, Parigi;

Collezione privata, Milano

Bibliografia

L. Frati, *Del Museo Pasolini in Faenza. Descrizione*, Bologna 1852, p. 15 n. 59;

Catalogue des Faiences Italiennes... Composant la belle Collection de M. le C.te G. de L., Parigi 1877, p. 8 n. 21;

E.P. Sani, *Per un catalogo delle opere attribuibili a Xanto: una ricognizione sulla sua produttività e sul suo complesso apparato figurativo, linguistico ed erudito*, Faenza 2007, p.187; 192 figg. 9a, 9b, in "Faenza" XCIII (2007), n. IV-VI, pp. 181-198;

E.P. Sani, *List of works by or attributable to Francesco Xanto Avelli*, p. 199 n. 334, in J.V.G. Mallet, *Xanto. Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*, catalogo della mostra, Wallace Collection, Londra 2007







Il piatto ha cavetto profondo e larga tesa appena inclinata e poggia su un basso piede privo di anello. Lo smalto è spesso e lucente con tracce di verde sul retro. Il pittore utilizza, come di consueto, una cromia varia con impiego sapiente e abbondante dei pigmenti in prevalenza freddi. Si notano vari toni del verde, del blu e dell'azzurro; il giallo arancio è dedicato alle vesti mentre le architetture sono caratterizzate da una cromia chiara, che sfrutta velature sottili per far emergere il fondo smaltato. Tocchi di bianco di stagno danno luce ai dettagli dei volti e profondità al paesaggio.

La scena raffigurata si svolge in un paesaggio mosso e variegato: un piccolo bosco di alberi a destra, un tronco spezzato all'esergo, un'architettura con fornice arcuato e alta torre cuspidata a chiudere la narrazione sulla sinistra, lasciando sullo sfondo un paesaggio montuoso. Al centro della scena una figura femminile soffia in un mantice verso una donna inginocchiata, con lo sguardo rivolto verso il cielo e le mani giunte. Tra gli alberi un giovane solleva una lancia nell'atto di scagliarla. L'iscrizione sul retro, delineata in bruno manganese, ci spiega la narrazione: *L'i[n]avvertito Cephal / Procri uccide.*

Si tratta del mito di Cefalo e Procri, riportato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (*Metamorfosi*, VII, 661-865), spesso raffigurato in pittura e nelle miniature, che ebbe grande successo anche grazie a una rappresentazione teatrale, a lieto fine, ad opera di Niccolò da Correggio che fu rappresentata a Ferrara alla fine del Quattrocento in occasione di un nobile matrimonio. Narra l'amore sfortunato tra Cefalo e Procri, messo a dura prova da divinità invidiose: dopo una serie di tradimenti e di prove i due sposi si ritrovano, ma la gelosia di Procri nei confronti di Aurora, causa della prima rottura, la porta a inseguire il giovane marito per accertarne la fedeltà durante una battuta di caccia. Il sospetto derivava da alcuni pettegolezzi secondo cui l'uomo aveva affidato al vento il richiamo di una certa "aura" perché lo raggiungesse e gli alleviasse la fatica della caccia: ma Cefalo in realtà invocava il vento affinché rinfrescasse il suo corpo accaldato. Il giovane, armato con una lancia infallibile, sentì un fruscio indistinto dietro ad un cespuglio e scagliò l'arma ferendo a morte la moglie scambiata per una preda.

La composizione di Xanto Avelli è come sempre serrata e allusiva e la figura simbolica che soffia aria nel mantice, posta al centro della scena, si presta a una doppia interpretazione: forse provoca il fruscio che scatena il lancio mortale di Cefalo, oppure raffigura la Fama che riporta le parole così malintese di Cefalo alla sposa inginocchiata e accecata da Amore che stende un velo davanti ai suoi occhi.

Come spesso accade nelle opere del maiolicaro rovigense, nel nostro piatto si nota un sapiente uso delle incisioni. Nella figura al centro si riconosce una delle figure che più spesso è utilizzata dal pittore, qui in una versione speculare, ispirata ad una delle fanciulle (vedi fig. 1) dell'incisione di Giangiaco Carraglio da Rosso Fiorentino raffigurante *La contesa tra le Muse e le Pieridi* (Bartsch 28, p. 186, n. 53); Cefalo è tratto dalla figura di fondo (vedi fig. 2) dell'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello con *Davide che uccide Golia* (Bartsch 27, p. 19, n. 10-I.12);



Fig. 1 Giangiocomo Carraglio, *La contesa tra le Muse e le Pleiadi*, incisione



Fig. 2 Marcantonio Raimondi, *Davide che uccide Golia*, incisione



Fig. 3 Marcantonio Raimondi, *Parnaso*, incisione

Amore da uno dei putti (vedi fig. 3) del *Parnaso* di Marcantonio Raimondi da Raffaello (Bartsch 26, p. 244 n. 247). Per la figura di Procri invece non è stata per il momento individuata la fonte, ma compare anche in un piatto con Santa Caterina di Alessandria attribuito a Francesco Xanto Avelli e conservato al Museo di Ecuen (inv. n. ECL 2344), datato tra il 1535 e il 1540.

Il mito di Cefalo e Procri è stato raffigurato in altre due opere, a conferma del successo del mito ovidiano nella bottega urbinata di Xanto. Il primo piatto, opera certa di Xanto Avelli oggi conservata a New York al Metropolitan Museum of Art (inv. n. 27.97.41), che reca sul retro la scritta in nero *“.1533./l'inaveduto Cephel/procri uccide./Nel .VII. libro d'Ouidio Met.:/fra:Xanto. A./Rovigiese l/Urbino"*, condivide con il nostro la scelta di alcune incisioni, come il giovane Cefalo, in questo caso più vicino alla fonte rispetto al nostro piatto, dove indossa vesti più elaborate. L'altro piatto, appartenente al servizio Leonardi e oggi conservato al Museo di Pesaro (Inv. C.A.S. 155), reca al verso la scritta *"de Aurora e Cefalo"*, probabilmente di mano di Nicola di Urbino, ed è databile al 1532 circa. Le composizioni dei piatti sono differenti per scelta narrativa, le figure sono impostate e distribuite nelle opere in modo differente e con mutevole interpretazione del soggetto, e nel nostro piatto lo stile è ormai evoluto e standardizzato in uno schema stilisticamente maturo. Il piatto è stato studiato e pubblicato da Elisa Paola Sani in occasione del convegno su Francesco Xanto Avelli alla Wallace Collection di Londra nel 2007, e quindi inserito nel corpus delle opere attribuibili al pittore nel catalogo della mostra stessa. Proprio la studiosa ha suggerito la provenienza del piatto dalla collezione Pasolini di Faenza, nel cui catalogo (vedi fig. 4) al capitolo *Lavori dell'epoca buona con indicazione dell'artefice. Di Francesco Xanto Rovigino vasaio di Urbino* al numero 59 dell'elenco si legge: *"Altro assai bello, rappresentante Cefalo, che inavvertitamente uccide Procri. Rov. 1537"*. Una vecchia etichetta posta sul retro del piatto suggerisce invece il transitò nella collezione Larderel di Parigi, dispersa all'asta presso l'Hotel Drouot nel 1877 (vedi fig. 5).

The dish presents a deep cavetto and a wide, gently sloping rim and stands on a short foot without footring. The use of enamel is abundant and brilliant with green traces on the back of the dish. The painter made a large and skilful use of polychromy and, in particular, of pigments with cold tones as evident in the various shades of green, blue and light blue. For the dresses of the figures the artist chooses the yellow-orange colour while for the architectural elements he prefers light colours and thin brushstrokes to better highlight the enamelled background. The tin-white touches illuminate the faces of the figures and contribute to give depth to the landscape.

The scene depicts an uneven and diversified landscape: a small wood of trees can be seen on the right of the scene, while a broken tree trunk stands opposite; an arched building with a high pinnacled tower completes the scene on the left leaving a landscape with mountains to fill the rest of the background. In the centre a female figure is blowing in a bellows towards a kneeling woman with joined hands, looking up to the sky. Hidden in the trees, a young man is raising a spear to throw it. The brownish manganese inscription on the back of the plate explains: *L'infawertito Cephal / Procri uccide.*

This scene describes the myth of Cephalus and Procris, recounted by Ovid in the "Metamorphoses" (Metamorphosis, VII, 661-865) and often reproduced in paintings and miniatures. This myth also gained great success thanks to the adapted version with happy ending, performed on the stage by Niccolò da Correggio on the occasion of a noble wedding in Ferrara at the end of the fifteenth century.

The story deals with the unfortunate love of Cephalus and Procris caused by jealous deities: after numerous betrayals and difficulties, the two spouses finally meet again, but the jealousy of Procris towards the goddess Aurora, reason of their first separation, leads the woman to follow her husband during a hunt, suspecting his unfaithfulness. The doubts are aroused by some rumours that the man has entrusted the wind to send for a certain breeze, "Aura", to come and soothe him from the strains of hunting; Cephalus, instead, invokes the wind to cool him when he is hot and tired. The young man, armed with an unerring spear, thinking that some wild animal is hiding in the bushes, throws his weapon towards the sound, accidentally wounding his wife.

The composition by Xanto Avelli appears, as usual, intense and allusive. In fact, the central symbolic figure of the woman blowing in a bellows can be interpreted in two different ways: on the one side, she makes the rustling sound that causes the deadly launch of Cephalus, and on the other side, she embodies the Fame reporting the misunderstood words of Cephalus to his kneeling bride, blinded by Love that is covering up her eyes with a veil.

As often happens in his works, this majolica master craftsman of Rovigo often resorted to engravings, as we can see in our dish. The central figure, one of the most frequently depicted by this painter, is a copy inspired by one of the young girls (see fig. 1) of Giangiacomo Carraglio's engraving depicting *The Contest between the Muses and the Pierides* by Rosso Fiorentino (Bartsch 28, p. 186, no. 53). The figure of Cephalus is, instead, drawn from a figure in the background (see fig. 2) of the engraving of Marcantonio Raimondi depicting *David Slaying Goliath* by Raphael (Bartsch 27, p. 19, no. 10-I.12) while that of Love is a copy of one of the putti (see fig. 3) of the engraving *Parnassus* of Marcantonio Raimondi by Raphael (Bartsch 26, p. 244 no. 247). The source of Procris' figure has not been identified yet, even if it also appears on a plate, dated between 1535 and 1540, depicting *Saint Catherine of Alessandria*, attributed to Francesco Xanto Avelli and held in the Museum of Ecouen (inv no. ECL 2344).

The myth of Cephalus and Procris was also represented in two other works, confirming the success of the Ovidian myth in the workshop of Xanto in Rovigo. The first plate of secure attribution to Xanto Avelli is held at the Metropolitan Museum of Art of New York (inv. n. 27.97.41) and bears on the back the black inscription: *1533./l'ina veduto Cephal/procri uccide./Nel .VII. libro d'Ouidio Met./ fra Xanto. A./Rovigiese l/Urbino*. It shares with our dish the same source of inspiration, as evident in the young Cephalus, who is, however, more similar to the original engraving in comparison to the more richly dressed figure in our plate. The second plate, dated about 1532, was originally in the set of dishes of Leonardi and is now held in the Museum of Pesaro (Inv.C.S. 155). It bears on the back the inscription *"de Aurora e Cefalo"*, probably ascribable to Nicola di Urbino's hand. The compositions of these dishes differ, however, in the narrative choice, as well as in the representation and position of the figures in the scene and result in different interpretations of the subject. In our dish the mature style of the artist becomes more elaborate and standardized.

This dish was analysed and published by Elisa Paola Sani in occasion of the conference on Francesco Xanto Avelli at the Wallace Collection of London in 2007 and then included in the exhibition catalogue among the works attributed to the painter. The scholar suggested that the dish belonged to the Pasolini Collection of Faenza and in the catalogue (see fig. 4) in the chapter *Lavori dell'epoca buona con indicazione dell'artefice. Di Francesco Xanto Rovigino vasaio di Urbino (Works of good epoch with attribution to the author. Of Francesco Xanto Rovigino potter of Urbino)* at number 59 quotes: *"Another very beautiful [dish], depicting Cephalus, who accidentally kills Procri. Rovigo. 1537"*. An old label on the back of the plate suggests instead that the dish passed from the Lardere Collection in Paris and was then auctioned at Hotel Drouot in 1877 (see fig. 5).



Fig. 4 *Catalogo del Museo Pasolini, 1852*



Fig. 5 *Catalogo della Collezione Lardere, 1877*



3 λ

COPPA

FAENZA, BALDASSARRE MANARA O BOTTEGA, 1540 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con arancio, giallo antimonio, verde, blu, bruno di manganese nella tonalità nera, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 4,2, diam. cm 22,1, diam. piede cm 12,8

SHALLOW BOWL

FAENZA, BALDASSARRE MANARA OR HIS WORKSHOP, AROUND 1540

Polychrome earthenware painted in orange, antimony yellow, green, blue, brownish manganese, black, brown and tin white.

High cm 4,2, diam. cm 22,1, foot diam cm 12,8

€ 70.000/100.000 - \$ 84.000/120.000 - £ 63.000/90.000

Provenienza

Collezione Adda, Londra;

Collection d'un grand amateur, Palais Galliera, Parigi 29 novembre 1965, n. 574;

Collezione Caruso, Sotheby's, Londra, 20 marzo 1973, n. 38;

Collezione privata, Milano

Bibliografia

B. Rackham, *Islamic Pottery and Italian Maiolica. Illustrated Catalogue of a Private Collection*, Londra 1959, n. 299;

F. Liverani, R. Bosi, *Maioliche di Faenza*, Imola 1974, pp. 54 e ss. n. XI;

C. Ravanelli Guidotti, *Baldassare Manara Faentino pittore di maioliche nel Cinquecento*, Ferrara 1996, p. 230 n. A8







La coppa presenta un cavetto concavo con tesa alta terminante in un orlo sottile arrotondato e poggia su un piede basso con margine leggermente centinato.

La rappresentazione si adatta alla forma del manufatto senza soluzione di continuità e si sviluppa per intero lungo la convessità del cavetto, raffigurando *L'Annunciazione*: l'Arcangelo Gabriele e la Madonna sono affrontati in una scena architettonica realizzata secondo canoni iconografici rinascimentali. Al centro della scena il leggio, simbolo della preghiera e del raccoglimento con cui Maria si è preparata al proprio compito, divide i due protagonisti: sulla destra Gabriele con l'indice della mano destra sollevato verso il cielo, mentre con la sinistra sorregge un giglio dal lungo stelo simboleggiante la maternità virgine di Maria, sulla sinistra Maria, inginocchiata, mentre accoglie l'annuncio con le mani giunte in atto di preghiera e di umiltà. L'architettura domina la scena: il pavimento piastrellato, il palazzo con fornic ad arco, colonne e cornicioni massicci alle spalle di Maria, una torre circolare alle spalle di Gabriele e un alto muro merlato che fa da sfondo, chiudendo la scena come *hortus conclusus* e lasciando al di fuori un paesaggio montuoso segnato da una strada bianca sinuosa.

Il retro è dipinto interamente in ocre con motivo a embricazioni e fasce in giallo con tocchi di azzurro.

Lo smalto e i pigmenti sono utilizzati con abbondanza, anche se il disegno risulta corrivo e imperfetto, e pare mancare di quella grazia che generalmente caratterizza le opere del pittore faentino. I pigmenti sono trattati con estrema perizia, anche se sono presenti, sul retro, alcuni difetti di cottura e qualche colatura all'orlo.

La coppa in esame, pur in assenza di firma, è stata nel tempo variamente attribuita a Baldassare Manara o alla sua bottega, ed è stata inserita da Carmen Ravanelli Guidotti nell'opera monografica su Baldassarre Manara tra le opere incerte (op. cit., p. 230 n. A8). La prudenza attributiva, doverosa data la "scorrettezza del disegno", segue da sempre l'opera, già appartenuta alla nota collezione londinese Adda, senza tuttavia costituire un ostacolo al mantenimento dell'attribuzione al maestro faentino o alla sua cerchia. I volti dei personaggi richiamano le opere del maestro e sembrano ispirarsi a incisioni probabilmente presenti in bottega. La Madonna inginocchiata con le mani giunte trova riscontro, sebbene in versioni realizzate con tratto più incisivo, nella scena dell'*Adorazione dei Pastori* (Bartsch, 26 n. 16), dove la Madonna inginocchiata è ispirata ad un'incisione di Marcantonio Raimondi da un'idea del Francia (fig. 1), che ebbe grande diffusione nelle botteghe faentine.

Il tratto disegnativo veloce e la minore attenzione alla composizione non escludono però una paternità di Baldassare per quest'opera; una certa libertà interpretativa nel soggetto, tralasciando l'incisione di riferimento, fa anzi ipotizzare una "abitudine" alla decorazione su ceramica. Nell'analisi del pezzo Carmen Ravanelli Guidotti sottolinea la rapidità compositiva e l'incongruenza pittorica tra la durezza del tratto nella scena principale e la capacità di chiaroscurare il paesaggio di sfondo, la mancanza di alcuni

elementi simbolici complementari dell'Annunciazione, come la colomba, e la centralità del leggio.

Tuttavia l'autore dell'opera sembra dominare l'uso del pigmento e della tecnica dello smalto, che è qui abbondante e squillante nei toni: mancano le velature di bianco e si cerca invece un recupero del bianco del fondo, che diviene particolarmente marcato nelle architetture.

Il *corpus* delle opere di Baldassarre Manara è vasto e comprende decine di opere, con le quali un capillare confronto stilistico suggerirebbe alcune analogie proprio con lo stile caratteristico di questo pittore.

Il retro della coppa è riconducibile per gli studiosi faentini all'ambito della bottega di Baldassarre Manara o di opere ormai riconosciute come di mano del maestro, già sottolineate da Carmen Ravanelli Guidotti. Aggiungiamo il confronto con il retro del piatto del Victoria and Albert Museum di Londra con *Venere nella fucina di Vulcano* (Inv. c. 2113-1910), che mostra lo stesso motivo decorativo del retro, che del resto deriva, seppur in modo corrivo, da modalità già in voga nelle botteghe faentine del primo trentennio del secolo (si veda ad esempio la coppa del Museo del Louvre datata 1523, inv. OA7579).

Ci piace inoltre segnalare come nei volti delle due figure non sia da escludere un intervento del maestro stesso. Questo pensiero ci deriva dal confronto con due dei volti dello splendido piatto con battaglia del Victoria and Albert Museum (Inv. c. 2112-1910, n. 802): il volto del cavaliere sul destriero imbizzarrito sulla sinistra del piatto ben si accosta a quello della Madonna della nostra coppa, così come quello del fante di schiena con lorica gialla sulla destra richiama il volto dell'Arcangelo Gabriele (vedi fig. 2).

Una certa rigidità nel tratto, che si avvicina alla nostra coppa, ci pare ravvisabile anche nella splendida coppa autografa del John Paul Getty Museum con *San Pietro Santa Chiara e Santa Martire* (C. Hess, *Italian Ceramics. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*, Los Angeles 2002, pp. 170-173 n. 30, databile al 1535 circa) che riproduce il gesto del dito alzato verso il cielo e costituisce una sorta di indizio stilistico per la figura dell'Arcangelo nella nostra coppa. A tal proposito Carmen Ravanelli Guidotti nel suo libro monografico su Baldassarre Manara sottolinea come questo gesto sia una caratteristica disegnativa dell'artista, le cui figure "hanno mani tozze e dita descritte con tratti brevi... con l'indice verso o l'indice alzato al cielo con gesto solenne" (op. cit., p. 67 figg. 19-19d)

L'opera si potrebbe forse inserire tra le esecuzioni più mature di Baldassarre Manara, negli anni precedenti la scomparsa, che Carmen Ravanelli Guidotti ipotizza intorno al 1546/47 (in un documento datato 20 giugno 1547 la moglie è definita come "*olim uxor*").

La coppa compare nel catalogo della celebre collezione Adda (vedi fig. 3), attribuita da Rackham nel 1959 a bottega faentina. Fu messa in vendita sul mercato antiquario nel 1973 come bottega di Baldassarre Manara, attribuzione confermata da Bosi e Liverani nella pubblicazione dell'anno successivo.

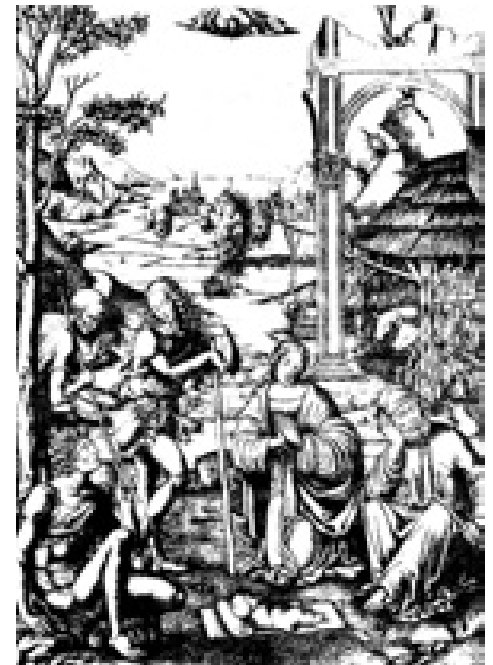


Fig. 1 Marcantonio Raimondi, *Adorazione dei pastori*, incisione



Fig. 2 Baldassarre Manara, *Scena di battaglia romana*, ©Victoria and Albert Museum



Fig. 3 *Catalogo della Collezione Adda, 1965*

This shallow bowl presents a concave cavetto and a raised edge, ending with a thin rounded rim and stands on a short foot with a slightly arched rim.

The scene develops through the entire bowl length including the concave cavetto, and depicts the Annunciation: the Archangel Gabriel and the Virgin are portrayed following iconographic canons of the Renaissance. In the centre of the scene the two figures are separated by the bookstand which symbolizes the prayer and the meditation of the Virgin Mary waiting to accomplish her mission. On the right, we see Gabriel raising his right index finger, pointing at the sky and holding a long lily with his left hand, as a symbol of the spiritual motherhood of Mary, while on the left, the kneeling Virgin is receiving the Archangel's message with humility and praying with joined hands. This representation features many architectural elements, including a tiled floor, a palace with vaulted arches, some columns and large cornices behind the Virgin and a circular tower behind the Archangel. A high crenellated wall encloses the entire scene as a hortus conclusus and leaves outside in the background a landscape with mountains and a winding white street.

The entirely ochre-painted back of the dish has an imbricate motif and yellow bands with light blue brushstrokes.

Despite the abundant use of enamel and of pigments, the drawing appears inaccurate and imperfect and lacks the grace that normally characterizes the works of the painter. The pigments are carefully applied on this shallow bowl, even if some baking flaws and some discoloration on the rim are evident on the back of the dish.

Although without the artist's signature, this shallow bowl has been attributed to Baldassare Manara or to his workshop and has been mentioned among the uncertain works in the monograph on Baldassarre Manara (op. cit., p. 230 no. A8) by Carmen Ravanelli Guidotti. The careful attribution of this dish, due to the "imperfection of the drawing", has not prevented scholars from ascribing this work, which belonged to the renowned Adda Collection of London, to the master of Faenza or to his workshop. The characters' faces recall the other master's works and probably take inspiration from engravings in the artist's workshop. In fact, the kneeling Virgin with joined hands is similar to another one in the scene of the Adoration of the Shepherds (Bartsch?), even if with a more incisive line: here the figure of the kneeling Virgin is inspired by an engraving of Marcantonio Raimondi after Francia (fig. 1), that was also widespread in other workshops of Faenza.

The rapid drawing style and less accuracy of the composition, however, do not exclude to ascribe this work to Baldassare. In fact, if we ignore the reference to the above-mentioned engraving, this work is characterized by a certain expressive freedom in the subject, which contributes to the hypothesis that the master was "accustomed" to decorating pottery. In her analysis, Carmen Ravanelli Guidotti highlights some elements of this work: first of all, the rapid execution of the composition, second, a pictorial incongruity between the roughness of the stroke in the main scene and the ability to apply the chiaroscuro technique on the landscape in the background, and, third, the lack of some complementary symbolic elements present in the representations of the Annunciation, such as the dove and the central bookstand.

However, the artist of this shallow bowl seems to be an expert in the intensive

use of pigments and in the technique of the enamel decoration, here rich in bright colours: absent are, instead, the white touches and only in the background the painter uses a very marked white touch on the architectural elements.

Since the large corpus of the works of Baldassarre Manara includes dozens of works, a detailed stylistic comparison could contribute to find similarities between Manara and the peculiar style of this painter.

Some scholars of Faenza have attributed the back of this shallow bowl to the workshop of Baldassare Manara or to other works ascribable to the master, as already specified by Carmen Ravanelli Guidotti. The decoration on the back is similar to another one on the back of a dish depicting Venus in Vulcan's Forge (Inv. c. 2113-1910) at the Victoria and Albert Museum of London. This proves that this decorative motif, recurring in various forms, was very popular in the workshops of Faenza in the first thirty years of the sixteenth century (like, for example, in the shallow bowl dated 1523 held at the Louvre Museum, inv. OA7579).

We would like to highlight the likely contribution of this artist in the painting of the faces of the two figures. This hypothesis derives from the comparison with two faces depicted on a magnificent dish with a battle at the Victoria and Albert Museum (Inv. c. 2112-1910): the knight's face on his skittish horse, on the left of the dish, is similar to that of the Virgin in our shallow bowl, as well as the foot soldier wearing a yellow lorica and turning his back, on the right of the scene, recalls the Archangel Gabriel's face (see fig. 2).

Similar to our dish, also in the rigidity of the line, is the extraordinary signed bowl at the John Paul Getty Museum depicting Saint Peter Saint Chiara and Saint Martyr (C. Hess, Italian Ceramics. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection, Los Angeles 2002, pp. 170-173 no. 30, dated around 1535). The same gesture of the finger pointing at the sky represents a sort of stylistic hint for the figure of the Archangel of our plate. On her monograph on Baldassare Manara, Carmen Ravanelli Guidotti also highlights how this gesture represents a distinctive feature of the artist, whose figures "have stocky hands and short fingers ... with the index finger solemnly pointing at or raised to the sky" (op. cit., p. 67 figg. 19-19d).

This work could perhaps be included among the more mature works of Baldassarre Manara, in the years before his death around 1546/47 according to Carmen Ravanelli Guidotti (in a document dated June, 20th 1547 his wife is called "olim uxor").

This dish appeared in the catalogue of the famous Adda Collection (see fig. 3), attributed by Rackham in 1959 to a workshop of Faenza. It was sold on the art market in 1973 as belonging to the workshop of Baldassare Manara, as confirmed by Bosi and Liverani in their publication of the following year.



4 λ

COPPA

URBINO, NELLA CERCHIA DI FRANCESCO XANTO AVELLI, PITTORE "LU UR" ("L"), LUSTRATO A GUBBIO O A URBINO ("N"), 1535

Alt. cm 4, diam. cm 25,2, diam. piede cm 10,4

Maiolica dipinta in policromia con verde in due toni, blu di cobalto, giallo, giallo arancio, bruno di manganese; lustro oro e rubino.

Sul retro l'iscrizione delineata in nero di manganese: .1535./Bruto di porzia/Sua l'ardie ripre[n]de/L; in lustro marca N

SHALLOW BOWL

URBINO, OF THE CIRCLE OF FRANCESCO XANTO AVELLI, PAINTER "LU UR" ("L"), LUSTERED IN GUBBIO OR IN URBINO ("N"), 1535

High cm 4, diam. cm 25,2, foot diam. cm 10,4

Polychrome earthenware painted in two shades of green, cobalt blue, yellow, yellow-orange, brownish manganese, golden lustre and ruby.

On the back, inscription in black manganese: .1535./Bruto di porzia/Sua l'ardie ripre[n]de/L; N mark in lustre

€ 30.000/50.000 - \$ 36.000/60.000 - £ 27.000/45.000

Provenienza

Robert Bak, New York (ma non inserita nella vendita della collezione, Sotheby's, Londra, 7 dicembre 1965);

Collezione Sprovieri, Roma;

Collezione privata, Milano

Bibliografia

J.V.G. Mallet, *Xanto: i suoi compagni e seguaci*, in "Francesco Xanto Avelli da Rovigo. Atti del Convegno Internazionale di Studi 1980", Rovigo 1988, p. 76 nota 47;

T. Wilson, *Il pittore di maiolica "Lu Ur"*, in "Fimantiquari" 2, n. 2, 1993, fig. 9, 10;

T. Wilson, *Italian Maiolica of the Renaissance*, Milano 1996, pp. 227-229 n. 96





La coppa presenta corpo concavo con tesa breve che termina in un orlo sottile e arrotondato. Un basso piede, con orlo appena aggettante, sostiene la coppa. La tecnica mostra uso abbondante dello smalto e dei pigmenti: spicca il nero di manganese, il giallo arancio reso ancor più acceso da un lustro applicato a piccoli punti paralleli, il blu di cobalto anch'esso lustrato e ombreggiato con tocchi di stagno.

Una scena complessa e ricca di pathos occupa per esteso tutto lo spazio del cavetto: in una stanza chiusa con un alto camino, una finestra ornata e ambienti sottolineati da gradini, spicca sulla destra la figura di Porzia seduta su un alto scranno coperto da un baldacchino, circondata da ancelle. Ella, venuta a conoscenza del piano ordito dal marito Marco Giunio Bruto contro Giulio Cesare, avendo promesso di uccidersi qualora la cospirazione fosse fallita, per dimostrare il proprio coraggio e la fermezza del suo proposito si ferisce al piede. Dopo l'uccisione di Bruto la donna metterà poi in atto il suo proposito inghiottendo carboni ardenti. Il tema è quello della resistenza alla tirannia, a costo di perdere la propria vita pur di mantenere l'onore, episodio questo che nell'antichità fu soggetto ad alterni giudizi: Dante ad esempio giudica Porzio un traditore, Petrarca invece legge la sua figura in chiave di esaltazione della virtù contro la tirannia. A tal proposito Timothy Wilson, che ha studiato quest'opera, ricorda come Xanto Avelli e il suo petrarchismo abbiano influenzato molti artisti della sua cerchia.

Lo stile pittorico è veloce e non pare seguire pedissequamente lo spolvero delle incisioni di riferimento, traendone invece ispirazione. Si riconoscono infatti alcune figure da fonti incisorie: Bruto, tratto da una incisione con la *Battaglia del coltellaccio* di Marco da Ravenna (Bartsch XIV, p. 171, n. 211), qui con la testa girata nella direzione opposta (vedi fig. 1); le figure femminili liberamente tratte (vedi fig. 2) dall'incisione de *La contesa tra le Muse e le Pieridi* di Giangiaco Carraglio da Rosso Fiorentino (Bartsch 28, p. 186, n. 53).

Il retro mostra un decoro alla porcellana con volute lustrato in oro organizzate attorno a sottili spirali in rosso rubino: tra queste spicca al centro la sigla "N" vicino all'iscrizione che data il piatto e descrive la scena unitamente al simbolo di firma. A tal proposito si confronti il retro



Fig. 1 Marco da Ravenna, *Battaglia del coltellaccio*, incisione



Fig. 2 Giangiaco Carraglio, *La contesa tra le Muse e le Pleiadi*, incisioni

del piatto pubblicato da John Mallet (*Xanto. Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*, cat. della mostra, Wallace Collection, Londra 2007, pp. 88-89), e quanto detto da C. Fiocco e G. Gherardi (*La bottega di Maestro Giorgio Andreoli e il problema dei lustri a Urbino*, in "Faenza" XCIII, 2007, pp. 209-306) sulla datazione delle coppe a lustro.

La tecnica e lo stile collocano l'autore a stretto contatto con Francesco Xanto Avelli e la sua sigla, che spesso compare in opere arricchite dal doppio lustro, ha comportato uno studio approfondito nel tempo fino a una sua identificazione con il pittore per convenzione denominato "Lu Ur". John Mallet dapprima (*Istoriato-painting at Pesaro: I: The Argus Painter*, in "Faenza" 66, 1980, pp. 159-160, con attribuzione della sigla al pittore di Argo) riteneva che negli anni attorno al 1535 il pittore si limitasse a firmare con il simbolo di un gancio, proponendo in seguito una sovrapposizione con l'autore di opere siglate con una "L" (*Xanto: i suoi compagni e seguaci*, in "Francesco Xanto Avelli da Rovigo. Atti del Convegno Internazionale di Studi 1980", Rovigo 1988, pp. 75-76). Timothy Wilson nel pubblicare quest'opera (*Italian Maiolica of the Renaissance*, Milano 1996, pp. 203-205 e pp. 212-214) propose una lettura del simbolo come una "L", associandola ad alcuni esemplari di confronto anch'essi datati 1535, estendendone la lettura alla sigla "Lu Ur".

Un'utile chiave di lettura anche per opere non siglate è costituita da una serie di piatti, tra cui uno alla Manchester City Gallery con soggetto allegorico, uno con *Pico e Circe* all'Ashmolean Museum di Oxford e uno con soggetto mitologico con *Mercurio e Argo* in collezione privata, che però non sembra avere una stretta affinità stilistica con le altre opere, tutti riprodotti da Timothy Wilson (cit. p. 228 fig. a; p. 230 fig. c e b). Tale corpus di confronti può oggi essere esteso grazie alla pubblicazione di esemplari firmati (T. Wilson, cit. pp. 212-214) o attribuiti a questo seguace dell'Avelli, anche probabilmente in collaborazione con il maestro stesso, tra i quali uno è transitato in questa stessa sede d'asta lo scorso anno (G. Anversa, *Importanti maioliche rinascimentali*, Firenze 2016, pp. 150-155 n. 33).

Ad una veloce analisi stilistica non possiamo che concordare con gli studiosi che hanno analizzato l'opera prima di noi, soffermandoci su alcune caratteristiche che accomunano le opere del pittore urbinato: un certo disordine nella disposizione dei personaggi, la forma degli occhi con un puntino bianco (caratteristica che si ritrova in altre opere firmate dall'autore in collaborazione con l'Avelli), una certa libertà nell'interpretare le figure di riferimento. Un esempio su tutti la coppa con *L'uccisione di Oropaste re di Persia* (E. Sannipoli, *La via della ceramica tra Umbria e Marche: maioliche rinascimentali da collezioni*, Gubbio 2010, 2.39) dove ritroviamo tratti pittorici molto simili nel modo di rendere i volti, i piedi, ma soprattutto una forte somiglianza nel personaggio a sinistra della scena con la figura di Bruto nel nostro piatto.

L'opera presenta un'abbondante lumeggiatura, tipica della bottega eugubina di Mastro Giorgio Andreoli, siglata con una "N". Attenendoci agli studi recenti, che hanno messo in discussione la tesi che le opere databili tra il 1530 e il 1535 fossero portate a Gubbio per essere lustrate, sottolineiamo l'importanza dell'ipotesi di un'eventuale applicazione del lustro direttamente a Urbino ad opera di maestri eugubini che si spostavano secondo necessità o commissione, talvolta probabilmente per periodi assai lunghi, una pratica accertata dopo che il figlio di Giorgio Andreoli, Vincenzo, comprò la bottega di Nicola di Urbino nel 1538 aprendovi una succursale (C. Fiocco, G. Gherardi, *La bottega di Maestro Giorgio Andreoli e il problema dei lustri a Urbino*, in "Faenza" XCIII, 2007, pp. 299-306).



This shallow bowl presents a concave moulding with a short edge ending with a thin rounded rim and stands on a short foot with a jetting rim. The decoration is particularly rich in enamel and pigments, as evident in the use of black manganese, yellow-orange, made more vibrant through small parallel dots in lustre, and lustre cobalt blue with tin-glazed shadings.

Complex and full of pathos, the scene develops through the entire bowl length including the cavetto: it portrays a closed room with a high fireplace, a decorated window and some steps where the figure of Portia stands out, sitting on a high-backed chair surmounted by a canopy and surrounded by her handmaids. She has just found out about the conspiracy of her husband, Marcus Junius Brutus, against Julius Caesar and has promised to kill herself in the case the plot had failed. To prove her courage and her determination, she is depicted while hurting her foot. After Brutus' death, his wife keeps her promise and kills herself by swallowing hot coals.

The theme represented is the resistance to tyranny until the extreme sacrifice of the life to keep the honour. In ancient times this theme was widely discussed: Dante, for example, judges Portia as a traitor, while Petrarch praises her as a symbol of virtue against tyranny. Timothy Wilson, who studied this work, mentions the influence of Xanto Avelli and of his Petrarchism on many artists of his circle.

The painting technique is fast. It does not apparently seem that this artist was strongly influenced by the engravings of the time. It is more likely that he took inspiration from them as evident in some figures of this dish: from the engraving, the Battaglia del coltellaccio by Marco da Ravenna (Bartsch XIV, p. 171, no. 211) derives the figure of Brutus, here depicted with the head turned in the opposite direction (see fig. 1), while the female figures (see fig. 2) are drawn up from the engraving The Contest between the Muses and the Pierides by Giangiaco Carraglio after Rosso Fiorentino (Bartsch 28, p. 186, no. 53).

The back of the dish is decorated with folds in golden lustre around thin ruby spirals: among these the letter "N" stands out in the centre near the inscription with the date of the dish, the description of the scene and the signature. With regard to these characteristics, it is worth mentioning the description of the back of a dish published by John Mallet (Xanto. Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance, exhibition catalogue, Wallace Collection, London 2007, pp. 88-89), and the statements of C. Fiocco and G. Gherardi on the dating of the lustre bowls (La bottega di Maestro Giorgio Andreoli e il problema dei lustri a Urbino, in "Faenza" XCIII, 2007, pp. 209-306).

The technique and the style of this dish prove a close relationship of this artist with Francesco Xanto Avelli and his signature. An exhaustive study on his signature, often visible in works with double lustre, has brought to the identification with the artist called "Lu Ur". At first, John Mallet believed that the painter signed his works with the symbol of a hook in the years around 1535 (Istoriato-painting at Pesaro: I: The Argus Painter, in "Faenza" 66, 1980, pp. 159-160, where the signature is attributed to the Argonaut painter). Later, he ascribed to this author the works signed with the letter "L" (Xanto: i suoi compagni e seguaci, in "Francesco Xanto Avelli da Rovigo.

Atti del Convegno Internazionale di Studi 1980", Rovigo 1988, pp. 75-76). In his publication (Italian Maiolica of the Renaissance, Milan 1996, pp. 203-205 and pp. 212-214), Timothy Wilson at first identified the signature with the letter "L", which was present in some works dated 1535, and then extended it as part of the signature "Lu Ur".

*The list of dishes described by Timothy Wilson (cit. p. 228 fig. a; p. 230 fig. c and b) have contributed to give a useful interpretation also of the works without signature, like, for example, an allegorical dish at the Manchester City Gallery, or another one depicting Picus and Circe at the Ashmolean Museum of Oxford or a mythological dish depicting Mercury and Argus in a private collection, which, however, does not seem to be stylistically close to the other two. New comparative elements can, however, be added between the anonymous works and those signed or ascribable to this pupil of Avelli, who probably worked together with the master. One of these signed worked was presented by our auction house last year (G. Anversa, *Importanti maioliche rinascimentali*, Florence 2016, pp. 150-155 no. 33). According to the stylistic analysis previously made by some scholars, we can confirm that the works of this painter of Urbino are characterized by some common elements like, for example, the irregular compositional arrangement of the figures, the shape of the eyes with a small white dot (this feature is also present in some other works signed by the author in collaboration with Avelli) and a certain expressive freedom in the representation of the figures. An emblematic example is the bowl with the Murder of Oropaste King of Persia (E. Sannipoli, *La via della ceramica tra Umbria e Marche: maioliche rinascimentali da collezioni*, Gubbio 2010, 2.39): here the style of the faces and the feet is very similar to our dish but, above all, the figure on the left of the scene closely resembles the figure of Brutus of our plate.*

*This work, rich in highlights, typical of the workshop of the master Giorgio Andreoli of Gubbio, is signed with the letter "N". According to recent studies that have rejected the hypothesis that the works dated between 1530 and 1535 were brought to Gubbio to be lustred, the lustre application was probably applied directly in Urbino by masters coming from Gubbio upon request or commission, even for very long periods. This supposition is furthermore confirmed by the purchase in 1538 of the workshop of Nicola of Urbino by Vincenzo, son of Giorgio Andreoli, in order to open a subsidiary workshop for his activity (C. Fiocco, G. Gherardi, *La bottega di Maestro Giorgio Andreoli e il problema dei lustri a Urbino*, in "Faenza" XCIII, 2007, pp. 299-306).*



LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

Il dipartimento di Libri, Autografi e Manoscritti si è fin dagli inizi distinto per la sua elevata selettività. Nelle nostre aste proponiamo esclusivamente opere di pregio, ed in perfetto stato di conservazione. Questo criterio ci consente sia di vendere al meglio quanto ci viene consegnato, sia di appagare una clientela esigente e raffinata.

La percentuale di venduto è sempre molto elevata con aggiudicazioni che spesso mostrano forti incrementi rispetto alle basi d'asta. In particolare, notiamo che mantengono il loro status di eterni "best sellers" gli incunaboli celebri e le aldine in legature coeve, le edizioni più belle dei classici della letteratura italiana, e tutte le prime edizioni (o edizioni più complete) di testi che hanno dato un forte contributo al progresso dell'umana conoscenza in ogni campo dello scibile. Se siamo arrivati a questo livello di sviluppo, lo dobbiamo unicamente a oltre cinquecento anni di stampa, che hanno permesso di trasmettere il sapere da una generazione all'altra.

Le opere che selezioniamo per l'asta dei Capolavori appartengono sempre a questo ambito elitario: sono testi che hanno avuto un impatto ed un'influenza determinanti sulla cultura della loro epoca, come *i Campi Phlegraei* di Sir William Hamilton, spettacolare trattato di vulcanologia proposto lo scorso anno, e come la prima traduzione in italiano dell'*Architettura* di Vitruvio, libro importantissimo.

Il *De Architectura*, fondamento teorico dell'architettura occidentale, è l'unico trattato architettonico che ci sia pervenuto integro dall'antichità ed è quindi una fonte basilare per la conoscenza delle tecniche dell'antichità greco-romana. I concetti universali in esso espressi da Vitruvio ebbero un fortissimo impatto a partire dalla seconda metà del Quattrocento e sono tutt'ora validi. L'edizione che qui presentiamo, curata dall'architetto lombardo Cesare Cesariano, è illustrata da una serie di xilografie tra le quali spiccano le prime raffigurazioni del Duomo di Milano in un libro a stampa. Il nostro esemplare vanta inoltre un'illustre provenienza: appartenne al noto bibliofilo svizzero Sergio Colombi.

The Department of Books, Autographs and Manuscripts has distinguished itself for its high selectivity since its launch. In our auctions, we offer only valuable works and in perfect condition. This criterion allows us to sell at its best what is consigned to us, and to satisfy a demanding and sophisticated clientele.

The percentage of lots sold is always very high. Hammer prices often show strong increases on entry prices. In particular, we note that the following categories of books retain their status as "best sellers": famous incunabula, Aldines in contemporary bindings, beautiful editions of classics of the Italian literature, and all of the first (or more complete) editions of texts that have given a strong contribution to the progress of human knowledge in every field of learning. If we have come to this level of development, we owe it only to five hundred years of printing that have allowed us to convey knowledge from one generation to another.

The works that we select for our Masterpieces sales always belong to this top field: they are texts that have had an impact and a decisive influence on the culture of their time, such as the *Campi Phlegraei* of Sir William Hamilton (the spectacular volcanology treatise that we proposed last year) and the first Italian translation of Vitruvius' *Architecture*, an extremely important book.

Vitruvius' *De Architectura*, the theoretical foundation of all Western architecture, is the only architectural treatise that has come complete to us from classical times. It is therefore a major source for the knowledge of Greek and Roman building techniques. Besides, the universal concepts expressed by Vitruvius have had a great cultural impact from the second half of the 15th and are still valid. The edition that we present here, curated by the Lombard architect Cesare Cesariano, is illustrated with a series of wood engravings that include the first portraits of the Milan Cathedral in a printed book. Our copy also has an illustrious provenance: it belonged to the renowned Swiss bibliophile Sergio Colombi.

DI
Lucio
Vitruuio
Pollione de
Architectura Li-
bri Decē traducti de
latino in Vulgare affi-
gurati: Cōmentati: & con
mirando ordine Insigniti: per il
quale facilmente potrai trouare la
multitudine de li abstrusi & reconditi Vo-
cabuli a li soi loci & in ep̄sa tabula con sum-
mo studio expositi & enucleati ad Immensa utili-
tate de ciascuno Studiofo & beniuolo di ep̄sa opera.

Cum Gratia & Priuilegio.



5

Marco Vitruvio Pollione

(70-80 a.C. ca. – dopo il 15 a.C. ca.)

Cesare Cesariano

(1483 – 1543)

DE ARCHITECTURA LIBRI DECE TRADUCTI DE LATINO IN VULGARE.

(Como, Gottardo da Ponte, 1521).

In folio (393 x 280 mm). [iv] CLXXXIII [I] [6] carte. Segnatura π^2 A-Z⁸ π^6 . Marca tipografica al frontespizio e alla carta Z7v. 117 incisioni su legno, di cui 10 a piena pagina. Numerose grandi iniziali ornate. Testo inquadrato dal commento. Legatura settecentesca in piena pergamena con titolo manoscritto al dorso. Ex libris figurato di Sergio Colombi al contropiatto anteriore, etichetta della "Libreria Carlo Clausen già Ermanno Loescher" al verso della sguardia anteriore. Una scheda dattiloscritta e una manoscritta applicate al recto della sguardia anteriore e circondate da note in minuta grafia, altra scheda manoscritta sciolta. Le carte π^3 - π^8 sono state rilegate alla fine del volume, probabilmente quando esso ha ricevuto l'attuale legatura (in origine erano all'inizio); frontespizio rinforzato al margine esterno; altri rinforzi ai margini interni ed esterni, e qualche piccolo restauro; il fascicolo "D" presenta una breve galleria di tarlo che è stata restaurata in alcune carte, con minime porzioni di testo supplite a penna ad imitazione della stampa; ultime due carte restaurate al margine superiore e con paginazione e titolo suppliti a penna ad imitazione della stampa; pallide gore marginali; occasionali note marginali di mano antica ma posteriore. Nel complesso copia assai buona, con le xilografie in fresca impressione, e con le due famose tavole dell'Uomo Vitruviano non censurate.

Folio (393 x 280 mm). [iv] CLXXXIII [I] [6] ll. Collation π^2 A-Z⁸ π^6 . Printer's device on title-page and on l. Z7v. 117 wood engravings, 10 of them full-page. Numerous large ornate initials. Text enclosed within commentary. Eighteenth-century binding in full vellum over boards with hand-written title on spine. Figured bookplate of Sergio Colombi on inner front cover, label of "Libreria Carlo Clausen già Ermanno Loescher" on verso of front fly. One typewritten and one hand-written card pasted to the recto of front fly and surrounded by minute hand-written notes, another loose hand-written card. Leaves π^3 - π^8 bound at the end of the volume, probably when it received the current binding (originally they were at the beginning); title-page reinforced to outer margin; a few other reinforcements to inner and outer margins, and some minor restoration; quire "D" with a short worm-trail that has been restored on some leaves, with minimal portions of text hand-written to imitate the print; last two ll. restored at the top and with pagination and title hand-written to imitate the print; pale marginal water-stains; occasional marginalia in an old hand. Overall a very good copy, with fresh wood engravings, and with the two famous plates of the Vitruvian Man not censored.

€ 10.000/15.000 - \$ 12.000/18.000 - £ 9.000/13.500

Provenienza

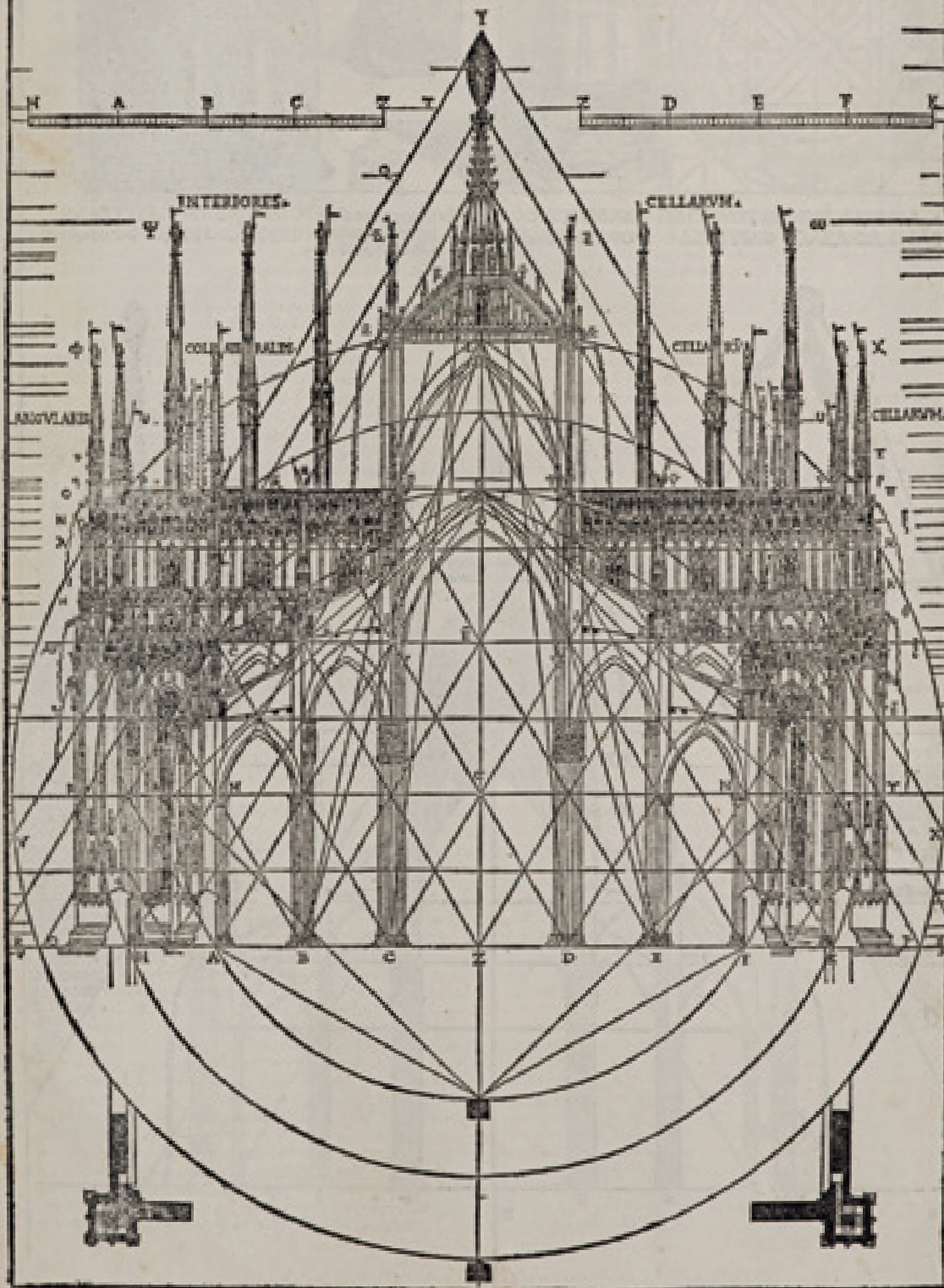
Libreria Carlo Clausen già Ermanno Loescher (grande etichetta azzurra al verso della sguardia anteriore); Sergio Colombi (ex libris figurato al contropiatto anteriore con motto "Perché giammai tedio non provi" e data di acquisto a matita al contropiatto posteriore "15 luglio 1957"); collezione privata.

Bibliografia

Adams V 914. Berlin Katalog 1802. Cicognara 698. Harvard-Mortimer *Italian* 544. Sander 7696. PMM 26: "the most beautiful of all the early editions".

Su Sergio Colombi si veda Vittoria Codispoti Azzi, *Le edizioni aldine della donazione Sergio Colombi alla Biblioteca cantonale di Lugano*, Lugano, 2015.

IDEA GEOMETRICAE ARCHITECTONICAE AB ICHNOGRAPHIA SVMPTA, VT PER ADVESSINAS POSSINT
 FER ORTHOGRAPHIAM AC SCENOGRAPHIAM PERDUCERE OMNES QUASCVNQUE LINEAS, NON
 SOVM AD CIRCINI CENTRVM, SED QVAE A TRIGONO ET QUADRATO AVT ALIO QVOVIS MODO
 PERVENIUNT POSSINT SVVM HABERE RESPONSVM, TVM FER EVRITHMIAM PROPOR-
 TIONATAM QVANTVM ETIAM SYMMETRIAE QVANTITATEM ORDINARIAM AC PER
 OPERIS DECORATIONEM OSTENDERE, VTI ETIAM HEC QVAE A GERMANICO MORE PERVE-
 NIVNT DISTRIBVNTVR BENE QVEMADMODVM SACRA CATHEDRALIS AEDES MEDIOLANI
 PATET. *PLA. P. M. C. C. A. P. VI. Q. C. AC AF. D.*





CELEBRE PRIMA EDIZIONE IN ITALIANO, CURATA DALL'ARCHITETTO E PITTORE LOMBARDO CESARE CESARIANO, E DA LUI SPLENDIDAMENTE ILLUSTRATA CON 117 XILOGRAFIE. ESEMPLARE APPARTENUTO ALL'ILLUSTRE BIBLIOFILO E FILANTROPO SERGIO COLOMBI.

Considerato il fondamento teorico dell'architettura occidentale, il *De Architectura* fu redatto da Vitruvio probabilmente tra il 35 e il 25 a.C., negli ultimi anni di una carriera che lo vide attivo anche come architetto e ingegnere civile dell'imperatore Augusto – al quale l'opera è dedicata. Attraverso i dieci libri da cui essa è composta, Vitruvio esprime concetti che hanno un valore universale e sono tuttora validi. È celebre la sua affermazione che una costruzione debba mostrare le tre qualità di *firmitate, utilitate, venustate* (libro I, carta XVIII), ovvero essere solida, utile e bella. Vitruvio definisce inoltre l'architettura come una disciplina scientifica che contiene tutte le altre forme di conoscenza e presenta l'architetto come un esperto che deve avere nozioni di disegno, geometria, ottica, matematica, storia, filosofia, musica, medicina, legge, astrologia, astronomia.

Fonte essenziale per lo studio dell'architettura greco-romana e per la progettazione di strutture sia grandi (edifici, acquedotti, bagni, porti ecc.), sia piccole (macchinari, strumenti di misurazione, utensili ecc.), l'opera tratta "l'insieme dei saperi teorici e pratici acquisiti negli ultimi due secoli ellenistici nel campo dell'architettura e dell'ingegneria. Vitruvio si sente il rappresentante e il custode di una lunga tradizione, che ritiene ormai giunta al grado di perfezione" (Paolo Clini, <http://www.centrostudivitruviani.org/studi/de-architettura/>).

Il *De Architectura* è il solo trattato architettonico pervenutoci integro dell'antichità, grazie ad un'unica copia manoscritta alla corte di Carlo Magno verso la fine dell'VIII secolo, oggi conservata presso la British Library come manoscritto Harley 2767. Trascritto in altri vari esemplari (ne sopravvivono una novantina), il trattato non ebbe influsso sull'architettura medioevale. Venne riscoperto e acclamato solo a partire dalla metà Quattrocento, per merito di Lorenzo Ghiberti, che ne attinse per i suoi *Commentarii*, e di Leon Battista Alberti, che lo usò come modello per il suo *De re aedificatoria*. Francesco di Giorgio Martini ne fece una prima parziale traduzione in volgare; Raffaello ne commissionò una traduzione privata al collaboratore e amico Fabio Calvo. Entrambe le versioni rimasero però manoscritte.

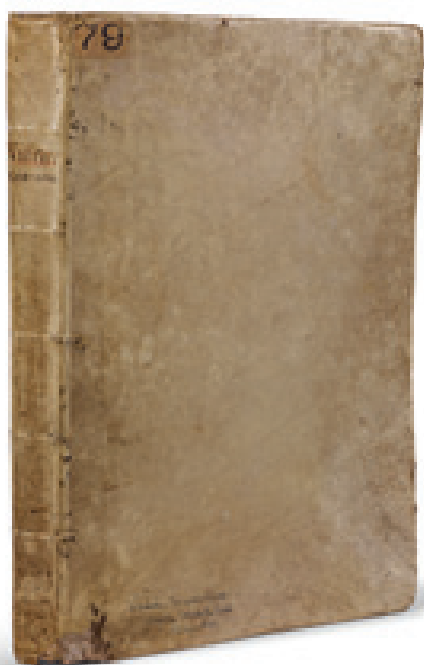
La prima edizione a stampa dell'opera vide la luce a Roma tra il 1486 ed il 1487, per i tipi di Eucharius Silber e la curatela dell'umanista Giovanni Sulpizio da Veroli. Nel 1511, seguì la prima edizione illustrata, pubblicata a Venezia da Giovanni Tacuino e curata da Giovanni Giocondo, architetto e ingegnere veronese che corredò il testo vitruviano di 136 vignette xilografiche. Sebbene chiave di lettura essenziale per il latino spesso oscuro di Vitruvio, queste immagini sono piuttosto elementari e nel complesso assai diverse dalle grandi ed elaborate raffigurazioni che adornano la presente edizione, tradotta, commentata ed illustrata dall'architetto, ingegnere e pittore lombardo Cesare Cesariano (1483-1543).

Il merito di Cesariano è non solo di aver reso per la prima volta accessibile a tutti l'opera vitruviana, ma specialmente di averne interpretato e raffigurato i contenuti con l'occhio tecnico di un architetto lombardo allievo di Bramante, e con la vasta cultura classica di un umanista rinascimentale. La sua traduzione ed il suo commento sono un'enciclopedia del sapere del tempo ed offrono una panoramica del mondo artistico e della società a lui coevi. Cesariano nomina numerosi artisti che ha visto ed apprezzato, tra cui Bramante, che definisce in più punti "precettore" e "maestro", e cita anche nobili sforzeschi cultori di arte e architettura. Soprattutto, applica i canoni dedotti da Vitruvio a monumenti romanici e gotici che conosce bene, e che riproduce, come il Duomo di Milano.

Alle carte XIII, XV, e XVv compaiono infatti tre delle più importanti e famose tavole della presente edizione, dedicate proprio alla pianta, alle sezioni prospettiche e a dettagli del Duomo. Sono queste le prime raffigurazioni del Duomo di Milano in un libro a stampa.

Altrettanto note, alle carte XLIX e L, le grandi xilografie che illustrano le proporzioni ideali del corpo umano secondo Vitruvio, ovvero *l'homo ad quadratum* e *l'homo ad circulum*. Leonardo, nel suo celebre disegno dell'Uomo Vitruviano, li aveva riuniti in un'unica raffigurazione.

Nel complesso, i disegni di Cesariano, alcuni dei quali recano il suo monogramma "C.C.", documentano in modo puntuale il testo, illustrando piante, sezioni, prospetti, particolari di edifici, strumenti di



misurazione, macchine e apparecchiature di vario tipo. Nello specifico, si segnalano: il portico delle Cariatidi; mura, bastioni e torri; vari modelli di eolipile (l'antenata del motore a vapore); la torre e la rosa dei venti; la scoperta del fuoco e le prime abitazioni umane; mattoni e murature greche; il Mausoleo di Alicarnasso; una carta geografica dell'Italia; varie tipologie di templi e colonnati; ordini architettonici; la Basilica Giulia; il teatro greco, il teatro latino e i sistemi acustici; terme e palestre; una struttura portuale con macchine idrauliche; vari tipi di cavedi; case greche e romane; metodi di costruzione in luoghi umidi; fornaci; acquedotti; macchine per cemento e calce; il teorema di Pitagora e la legge di Archimede; la sfera armillare e la sfera celeste; diagrammi zodiacali; varie apparecchiature per il sollevamento e lo spostamento dei pesi; varie macchine idrauliche e belliche.

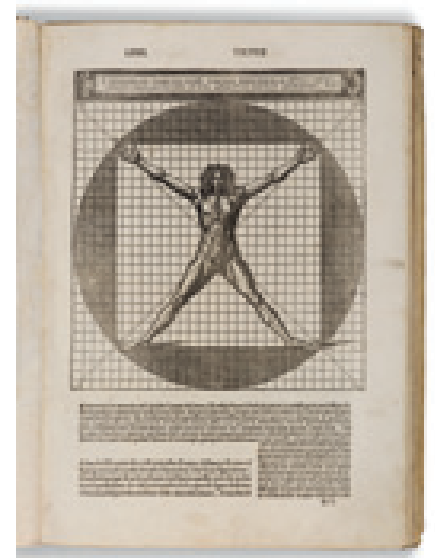
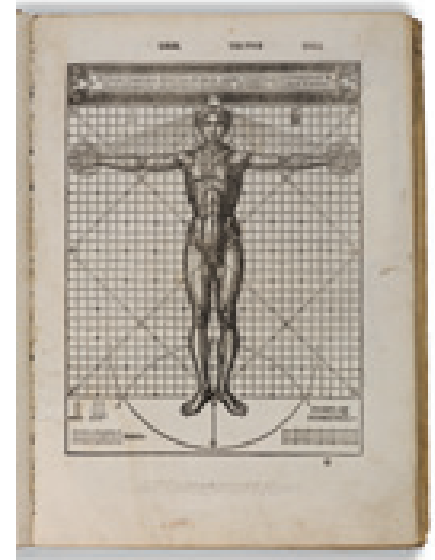
L'unica xilografia che esula dal contesto architettonico è la tavola allegorica a piena pagina che illustra le pagine in cui Cesariano narra la sua vita, "forse la prima autobiografia figurata di un artista." (cfr. Treccani).

Questa edizione è particolare anche per le sue complesse vicende editoriali, che ad un certo punto videro il povero Cesariano derubato di tutto suo lavoro e addirittura rinchiuso in carcere. Non avendo i fondi per pubblicare l'opera, l'architetto si appoggiò al nobile Aloisio Pirovano e al referendario comasco Agostino Gallo, che affidarono la stampa al noto tipografo milanese Gottardo da Ponte e affiancarono a Cesariano i due umanisti Benedetto Giovio e Mauro Bono. Tutto procedette bene fino al libro IX, quando Cesariano venne estromesso, costretto a fuggire, derubato del manoscritto e delle matrici, e infine incarcerato, mentre finanziatori e aiutanti portavano a termine l'opera (ne vennero stampate in tutto 1.312 copie), senza menzionare il vero autore di traduzione, commento e illustrazioni né al frontespizio, né al colophon. Il nome di Cesariano compare infatti solo all'incipit e nelle pagine autobiografiche. L'architetto intentò una causa contro ai suoi detrattori, che vinse nel 1528. Lo spiacevole episodio non gli impedì di vedere la sua carriera coronata dalla nomina ad Architetto Cesareo e poi, nel 1533, architetto civico della città di Milano, né di vedere il suo nome reso comunque immortale proprio grazie a questa sua edizione del *De Architectura*.

Il presente esemplare appartenne all'illustre bibliofilo svizzero Sergio Colombi (1887-1972), grande collezionista di manoscritti, incunaboli e pregiati libri antichi. Colombi fu un uomo dinamico e dagli interessi poliedrici. Il costante progresso della sua carriera in banca, che lo portò negli anni a ricoprire cariche sempre più alte, fu affiancato da un incessante impegno nell'ambito della vita culturale del Canton Ticino e dalla magnifica ossessione per il collezionismo di tappeti antichi e dipinti, oltre che di libri.

Sergio Colombi nacque a Bellinzona il 27 dicembre 1887. Il padre Luigi era un uomo di legge e un personaggio di rilievo nella Svizzera dell'epoca. Colombi frequentò la Scuola Cantonale di Commercio, ma dovette rinunciare agli studi universitari forse per motivi economici. A Lugano, dove si era trasferito per lavoro, conobbe il celebre libraio antiquario Giuseppe Martini, con il quale avviò un durevole rapporto di amicizia. Martini arricchì la collezione di Colombi con numerosi incunaboli e manoscritti, molti dei quali furono poi offerti in dono dal collezionista ad istituzioni locali ed italiane. In particolare, nel 1962 Colombi donò alla Biblioteca Cantonale di Lugano cento incunaboli, che ne impreziosirono considerevolmente il fondo antico; nel 1968, a due anni di distanza dalla violenta alluvione che aveva colpito Firenze nel 1966 e severamente danneggiato il suo patrimonio librario, Colombi volle donare alla Biblioteca Nazionale Centrale il prezioso Codice Baruffaldi, manoscritto della Gerusalemme Liberata del Tasso con note e varianti scritte dal cardinale Scipione Gonzaga, amico del Tasso. Per questa generosa donazione, qualche mese dopo il Ministero della Pubblica Istruzione Italiano conferì a Colombi una medaglia d'oro. Infine, nel gennaio del 1975, tre anni dopo la morte dell'illustre bibliofilo, avvenuta il 13 gennaio 1972, la vedova, signora Valentina Colombi Bonetti, affidò alla Biblioteca Cantonale di Lugano quarantaquattro aldrine, come stabilito dal marito.

La presente copia reca al contropiatto anteriore l'ex libris figurato di Sergio Colombi, e al recto della sguardia anteriore numerose annotazioni scritte a matita, oltre ad una scheda dattiloscritta e ad un foglietto scritto a penna, entrambi applicati alla sguardia. Altri appunti nella stessa minuta grafia compaiono su un cartoncino sciolto. Potrebbero essere attribuiti a Bianca Colombi, sorella minore del collezionista, che lo aiutò quando Colombi iniziò ad avere problemi alla vista. Queste glosse riportano informazioni relative a repertori bibliografici e notizie sull'edizione.





CELEBRATED FIRST EDITION IN ITALIAN, EDITED BY LOMBARD ARCHITECT AND PAINTER CESARE CESARIANO AND SPLENDIDLY ILLUSTRATED BY HIM WITH 117 WOOD ENGRAVINGS. COPY FROM THE COLLECTION OF THE RENOWNED BIBLIOPHILE AND PHILANTROPIST SERGIO COLOMBI.

Considered as the theoretical foundation of all Western architecture, the *De Architectura* was written by Vitruvius probably between 35 and 25 BC, in the last few years of a successful career in which he was also the architect and civil engineer of Emperor Augustus – to whom the work is dedicated. Through the ten books that compose it, Vitruvius expresses concepts that have a universal value and are still valid. He is famous for having said that a building must show the three qualities of *firmitate, utilitate, venustate*, i.e. to be solid, useful and beautiful, is famous. Vitruvius also defines architecture as a scientific discipline that contains all other forms of knowledge, and he introduces the architect as an expert who must have a knowledge of design, geometry, optics, mathematics, history, philosophy, music, medicine, law, astrology, astronomy.

An essential source for the study of Greek and Roman architecture and the design of large structures (buildings, aqueducts, baths, ports, etc.) as well as smaller ones (machineries, measuring instruments, utensils, etc.), the work deals with “the theoretical and practical knowledge acquired in the last two Hellenistic centuries in the field of architecture and engineering. Vitruvius believes himself to be the representative and guardian of a long tradition that he thinks has come to the degree of perfection” [translated from Paolo Clini, <http://www.centrostudivitruvianiani.org/studi/de-architettura/>].

The *De Architectura* is the only classical architectural treatise that has survived intact thanks to a single copy hand-written at the court of Charlemagne at the end of the 8th century, now preserved at the British Library as a Harley Manuscript 2767. Other manuscript copies were made after that (there survive around ninety), but the essay had no influence on medieval architecture. It was rediscovered and acclaimed only from the mid-fifteenth century, thanks to Lorenzo Ghiberti, who drew from it in his *Commentarii*, and Leon Battista Alberti, who used it as a model for his *De re edificatoria*. Francesco di Giorgio Martini made a first partial translation into Italian; Raphael commissioned a private translation to collaborator and friend Fabio Calvo. However, both versions remained handwritten.

The first print edition of the work saw the light in Rome between 1486 and 1487, published by Eucharius Silber and curated by humanist Giovanni Sulpizio da Veroli. In 1511, there followed the first illustrated edition, issued in Venice by Giovanni Tacuino and curated by Giovanni Giocondo, an architect and engineer from Verona who embellished the Vitruvian text with 136 wood-engraved vignettes. Although fundamental to the understanding of the somehow obscure Latin of Vitruvius, these images are rather elementary and very different from the large and elaborate wood engravings that adorn the present edition, which was translated, commented and illustrated by the Lombard architect, engineer and painter Cesare Cesariano (1483-1543).

The merit of Cesariano is of having made the Vitruvian work accessible to everyone for the first time, and in particular of having interpreted and depicted its contents with the technical eye of a Lombard architect influenced by Bramante, and with the vast classical culture of a Renaissance humanist. His translation and his commentary are an encyclopaedia of the knowledge of the time and offer an overview of its artistic world and society. Cesariano names many artists he has seen and appreciated, including Bramante, whom he defines a “tutor” and a “master” in several passages of the book, and also cites nobles from the Sforza family who loved art and architecture. Most of all, Cesariano applies the rules deduced from Vitruvius to Romanesque and Gothic monuments that he knows well and he reproduces, such as the Milan Cathedral.

In fact, three of the most important and famous plates of this edition (on leaves XIII, XV, and XVv), are devoted to the plan, prospective sections and details of the Duomo. These are the first portraits of the Milan Cathedral in a printed book.

Just as much famous are the two large wood engraving illustrating the ideal proportions of the human body according to Vitruvius, i.e. the *homo ad quadratum* and the *homo ad circulum* (leaves XLIX and L). Leonardo, in his famous drawing of the Vitruvian Man, had assembled them into a single depiction.



Overall, the designs of Cesariano, some of which bear his "C.C." monogram, explain accurately the text by illustrating plants, sections, prospects, details of buildings, measuring instruments, machines and equipment of various kinds. Specifically, we note: the porch of the Caryatids; walls, bastions and towers; various aeolipile models (the steam engine ancestor); the tower and rose of the winds; the discovery of fire and the first human dwellings; Greek bricks and masonry; the Mausoleum of Halicarnassus; a geographical map of Italy; various types of temples and colonnades; the architectural orders; the Basilica Giulia; Greek and Latin theatres and their acoustic systems; thermal baths and gymnasiums; a harbour with hydraulic machines; Greek and Roman houses; construction methods in humid places; furnaces; aqueducts; cement and lime machines; the Pythagorean theorem and the law of Archimedes; armillary and celestial spheres; Zodiacal diagrams; various lifting and displacement equipment; various hydraulic and war machineries.

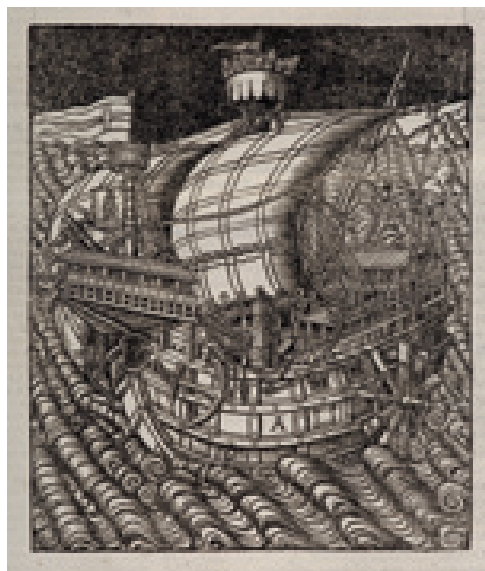
The only wood engraving out of the architectural context is the full page allegorical plate illustrating the pages in which Cesariano tells his life, "perhaps the first figured autobiography of an artist" (see Treccani).

This edition is also particularly relevant because of its complex editorial adventure: at one point, poor Cesariano was even robbed of all his work and even imprisoned. Not having the funds to publish the work, the architect relied on the noble Aloisio Pirovano and on Agostino Gallo from Como, who entrusted the printing to well-known Milanese typographer Gottardo da Ponte and placed by Cesariano's side the two humanists Benedetto Giovio and Mauro Bono. Everything run smoothly until Book IX, when Cesariano was dismissed, forced to flee, robbed of his manuscript and matrices, and finally imprisoned, while the two sponsors and aides completed the work (1,312 copies were printed), without mentioning the true author of translation, commentary and illustrations, neither on the title page nor on the colophon. The name of Cesariano appears in fact only at the incipit and on the autobiographical pages. The architect filed a lawsuit against his detractors, which he won in 1528. This unfortunate episode did not stop him from seeing his career crowned by the appointment of "Architect of the city of Milan" in 1533. Neither it stopped him to gain an immortal fame thanks to his edition of *De Architectura*.

This copy belonged to the illustrious Swiss bibliophile Sergio Colombi (1887-1972), great collector of manuscripts, incunabula and precious antiquarian books. Colombi was a dynamic man with variegated interests. The constant advancement of his banking career, which led him over the years to occupying ever higher offices, was accompanied by an unremitting commitment in the cultural life of Canton Ticino and by the magnificent obsession for the collecting of antique carpets and paintings as well as books.

Sergio Colombi was born in Bellinzona on 27 December 1887. His father Luigi was a lawyer and a prominent figure in Switzerland at the time. Colombi attended the Scuola Cantonale di Commercio, but had to forgo university studies perhaps for economic reasons. In Lugano, where he had moved for work, he met the famous antique bookseller Giuseppe Martini, with whom he began a lasting friendship. Martini enriched the collection of Colombi with numerous incunabula and manuscripts, many of which were then offered by the collector to local and Italian institutions. In 1962, Colombi gave a hundred incunabula to the Biblioteca Cantonale of Lugano, which greatly enhanced its collection of old books. In 1968, two years after the violent flood that had struck Florence in 1966 and severely damaged its book heritage, Colombi gave to the Biblioteca Nazionale Centrale the precious Baruffaldi Code, a manuscript of Tasso's *Gerusalemme Liberata* with notes and variants written by the Cardinal Scipione Gonzaga, who was a friend of Tasso's. Thanks to this generous donation, a few months later the Italian Ministry of Education awarded Colombi a gold medal. Finally, in January 1975, three years after the death of the illustrious bibliophile on January 13, 1972, his widow, Mrs. Valentina Colombi Bonetti, handed over to the Biblioteca Cantonale of Lugano forty-four Aldines, as her husband had requested.

The present copy features the figured bookplate of Sergio Colombi on the inner front cover, and a number of pencilled annotations on the front fly, as well as a typewritten and hand-written note, both applied to the front fly. Other notes in the same minute handwriting appear on a loose card. They could be attributed to Bianca Colombi, the younger sister of the collector, who helped him when Colombi began to have sight problems. These glosses relate information about this edition and the bibliographic repertoires that record it.



MONETE E MEDAGLIE

Non è passato molto tempo da quando il Dipartimento, forte della convinzione che il collezionismo numismatico e medaglistico ad alto livello possa dare un contributo positivo e incisivo al settore delle vendite pubbliche e al mercato dell'arte in genere, ha proposto per la prima volta nella storia di Pandolfini un catalogo interamente dedicato alle monete e medaglie da collezione. Il successo della vendita, ottenuto attraverso l'offerta di mille e uno lotti, molti dei quali di grande qualità conservativa e rarità provenienti da una antica collezione fiorentina del periodo del granduca Leopoldo II di Lorena, consolida il ruolo di primo piano di Pandolfini anche nel mercato specifico della numismatica dove da molti anni operano con profitto operatori specializzati sia italiani che esteri. La scelta della ristrutturazione del Dipartimento, attraverso la mia nomina in qualità di nuovo responsabile dopo una esperienza pluriennale in veste di consulente nel settore delle istituzioni, delle aste pubbliche e dei privati collezionisti, deve essere vista di concerto in questa direzione: fare crescere il dipartimento delle monete e medaglie da collezione, settore il più delle volte considerato "di nicchia", al fine di proporre alla nostra clientela una consulenza professionale nella valutazione di singole monete o intere collezioni, consigliandone la migliore strategia per ottenere il massimo realizzo e l'acquisto sicuro in termini di provenienza e autenticità. Elementi imprescindibili per la selezione di ciascun esemplare sono quelli della rarità e del perfetto stato di conservazione. Oggi il collezionismo numismatico, diversamente a quello dello scorso secolo più improntato allo studio della moneta e per quello che storicamente rappresentava, sembra infatti apprezzare molto di più la grande qualità conservativa e ciò spiega il risultato raggiunto dalla vendita di alcune monete nella scorsa sessione tra le quali, per esempio, un comune esemplare da *Ottanta fiorini d'oro* in conservazione superba che dopo un'accesa bagarre ha realizzato la cifra di 22.500 euro, oppure all'estremo opposto, premia la grandissima rarità con risultati impreveduti rispetto alle valutazioni di riferimento di mercato, come la medaglia in oro del Granduca Leopoldo II e la sua seconda moglie Maria Antonia di Borbone, unica conosciuta di questo metallo, che ha totalizzato la somma di 42.500 euro. Grande interesse suscitano anche le cosiddette monete "di borsa", beni rifugio per eccellenza per chi vuole diversificare i propri investimenti attraverso l'acquisto di metalli preziosi in un contesto economico piuttosto instabile.

Il Dipartimento è lieto di proporre in questa prestigiosa veste una moneta in oro di estrema rarità coniata per volere del granduca Ferdinando I de' Medici nel 1591, i cui esemplari esistenti incluso il presente si contano in numero di tre, di cui uno conservato al Museo Nazionale del Bargello di Firenze e l'altro al Museo Nazionale Romano (ex collezione di Vittorio Emanuele III). La grande rarità di questa moneta, in origine emessa con una tiratura di 1.260 pezzi, è quasi certamente imputabile al fatto che tutti gli esemplari in circolazione vennero ritirati e poi rifusi, permettendone così il riutilizzo del metallo prezioso per nuove coniazioni. L'esemplare qui proposto, denominato *Doppia da due* o *Scudo quadruplo*, è apparso per la prima volta sul mercato nel 1921 nel catalogo di vendita della ditta P. & P. Santamaria di Roma relativa alla prestigiosa collezione Ruchat (parte II, lotto n. 563) nella cui nota relativa viene riportata la seguente frase: "*Della più grande rarità. Proveniente dalla Collezione Ginori Conti*". A questa vendita pubblica, una delle prime e certamente più importanti a livello nazionale, presero parte alcuni dei più grandi numismatici della storia tra i quali, solo per citarne alcuni, Ratto, Canessa, Galeotti e Santamaria.

It has not been a long time since the Department of Coins and Medals offered for the first time in the story of Pandolfini a catalogue entirely dedicated to the collection of coins and medals, with the strong belief that high quality pieces can positively contribute to enhance the interest of collectors in public sales and in the art market in general. Thanks to the successful results obtained with the sale of one thousand and one lots, many of which of perfect preservation and rarity and belonging to an ancient Florentine collection of the period of Grand Duke Leopold II of Lorraine, Pandolfini has strengthened its leading role also on the numismatic market where Italian and international expert numismatists have been operating with productive results for many years.

In order to renew this Department, I have been appointed as the new manager of the Department of Coins and Medals, thanks to the numerous years of experience as a consultant in the field of institutions, public auctions and private collectors. The aim consists in enhancing this specific sector of the market, usually defined as a "niche" collecting field, in professionally advising our clients in the evaluation of single coins or of entire collections, by suggesting them the best strategy to obtain the most profitable selling results, and in guaranteeing the provenance and the authenticity of the purchased items. Fundamental for the selection of a specimen are its rarity and its perfect condition.

The numismatic collecting of the last century focused especially on the story of the coin and on its historical value, while today the finest state of preservation of the items is of great importance. This explains the results obtained with the sale of some coins in the last auction: on the one side, an extraordinary well preserved but very common Eighty gold Fiorini sold, at the end of a "passionately-fought" auction, for 22,500 euros and on the other side, an extremely rare coin brought to an unexpected selling result in comparison to the market estimates. It is the case of the Gold Medal of the Grand Duke Leopold II and of his second wife, Maria Antonia of Bourbon, unique specimen in this metal, sold for 42,500 euros.

Of great interest are also the so-called "stock exchange" coins purchased as safe-haven assets: the purchase of precious metals allows the buyers to diversify their investments in this uncertain economic situation.

For this auction, this Department is proud to offer an extremely rare gold coin minted for the Grand Duke Ferdinand I de' Medici in 1591, of which only three specimens are known: the first coin is presented here, the second is at the National Museum of Bargello in Florence and the third is at the Roman National Museum (formerly in Vittorio Emanuele III Collection). The great rarity of this coin, originally issued with a mintage of 1,260 coins, is almost certainly attributed to the fact that all the items in circulation were withdrawn and then melted in order to use the precious metal to mint new coins.

The coin, that we are presenting here, called Coin Pair or Quadruple Scudo, firstly appeared on the market in 1921 in the exhibition catalogue of P. & P. Santamaria of Rome as part of the precious Ruchat Collection (part II, lot no. 563) with a note containing the following sentence: "Of the greatest rarity. Belonging to the Ginori Conti Collection". To this public auction, one of the first and certainly most important at a national level, took part some of the most famous expert numismatists, like for example, just to name a few, Ratto, Canessa, Galeotti and Santamaria.



FIRENZE, FERDINANDO I DE' MEDICI, DOPPIA DA DUE O SCUDO QUADRUPLO, 1591

Oro 22 carati, gr. 13,20, mm. 30

Nel dritto è raffigurato il busto corazzato del Granduca, rivolto verso destra, circondato dalla legenda che dice in forma abbreviata: FERDINANDO DE MEDICI GRANDUCA III DI TOSCANA. Al rovescio è raffigurata la scena dell'Annunciazione, tema molto caro al Granduca, rappresentata dalla figura alata dell'arcangelo Gabriele benedicente con un giglio dal lungo stelo, simbolo di purezza, e l'immagine della Vergine ritrosa, colta dall'improvviso annuncio divino, seduta sullo scranno con un libro aperto. Attorno le scritte: ECCO L'ANCELLA DEL SIGNORE 1591

FLORENCE, FERDINANDO I DE' MEDICI, DOPPIA DA DUE O SCUDO QUADRUPLO, 1591

22k gold, 13.20 gr., 30 mm.

The front of the coin shows the armoured bust of the Grand Duke facing right surrounded by the short inscription: FERDINAND DE MEDICI GRAND DUKE III OF TUSCANY. On the reverse of the coin the Annunciation, a topic very dear to the Grand Duke, is represented by two figures: a winged Archangel Gabriel, blessing and holding a long lily, symbol of purity, and the Virgin, shy and surprised by the sudden celestial revelation, sitting on a bench with an open book. The coin is surrounded by the inscription: I AM THE SERVANT OF THE LORD 1591

€ 40.000/60.000 - \$ 48.000/72.000 - £ 36.000/54.000

Provenienza

P. & P. Santamaria, Roma 1921, collezione Ruchat (parte II), lotto 563. Ex collezione Ginori Conti

Bibliografia di riferimento

C.N.I. (Corpus Nummorum Italicorum) vol. XII, Toscana, Firenze, A.A.V.V. Roma 1930, p. 314 n. 101;

M.I.R. (Monete Italiane Regionali) vol. 9 (Firenze) di A. Montagano, n. 208;

A. Pucci, Le Monete della Zecca di Firenze, epoca Medicea, Ferdinando I (1587-1609) 2010, p. 54 n. 23b



Figg. 1 e 2. Copertina e tavola relativa dell'asta P & P Santamaria del 1921, collezione Ruchat, in cui compare per la prima volta la Doppia da due in oro di Ferdinando I



Scheda tecnica

Zecca: Firenze

Nominale: Doppia da due o Scudo quadruplo

Autorità emittente: Ferdinando I de' Medici, Granduca di Toscana (1587 - 1609)

Anno di emissione: 1591. Tiratura di n. 1.260 pezzi al peso di gr. 13,504 ciascuno.

Valore di emissione: Lire 38,8.

Incisore dei conii: Michele Mazzafirri o Lorenzo della Neva

Caratteristiche metrologiche: Oro 22 carati, gr. 13,20, mm. 30

Grado di rarità: Della massima rarità

Conservazione: bellissima

Dritto: FERD • M • MAGN • DVX • ETRURIAE • III Busto corazzato del granduca a destra

Rovescio: ECCE • ANCILLA • DO MINI • La S.S. Annunciazione. Esergo 1591



Ferdinando I succedette sul trono del Granducato di Toscana a suo fratello nel 1587, a trentotto anni; era il sesto figlio maschio del granduca Cosimo I ed Eleonora di Toledo, figlia del viceré spagnolo di Napoli. Mantenne l'ufficio di cardinale anche dopo essere diventato Granduca sino a quando, per ragioni dinastiche, dovette abbandonare la porpora per sposare la principessa Maria Cristina di Lorena. Per molti aspetti Ferdinando I fu l'esatto opposto di suo fratello e predecessore Francesco I. Semplice e generoso, esercitò il suo potere in modo mite. Fu sempre interessato al benessere dei propri sudditi. Ristabilì il sistema giudiziario, riorganizzò le corporazioni, i dazi e soprattutto l'apparato burocratico e promosse una riforma fiscale. Fece deviare parte del flusso dell'Arno in un naviglio che migliorò sensibilmente gli spostamenti tra Firenze e Pisa. Militarmente spalleggiò sia Filippo III di Spagna nella campagna d'Algeria che il Sacro Romano Impero contro i Turchi. Promosse la formazione di un'efficiente marina da guerra e sconfisse più volte le flotte dei pirati e dei turchi. In campo artistico non mancò di proseguire la grande tradizione di mecenatismo della famiglia Medici: si annoverano, per esempio, alcune delle sue più importanti commissioni come il Forte Belvedere al Buontalenti e la statua di suo padre Cosimo I, che ancora oggi è ammirabile in piazza della Signoria, al Giambologna.



Technical Description

Mint: Florence

Nominal Value: Coin Pair or Quadruple Scudo

Issuing Authority: Ferdinand I de' Medici, Grand Duke of Tuscany (1587 – 1609)

Year of issue: 1591. Number of coins to be issued: 1,260, each weighting 13.504 gr.

Issuing Value: 38.8 Lire.

Engravers of coins: Michele Mazzafirri or Lorenzo della Neva

Metrological features: 22k gold, 13.20 gr., 30 mm.

Degree of rarity: extremely rare

Condition: beautiful

Front of the coin: FERD • M • MAGN • DVX • ETRURIAE • III Armoured bust of the Grand Duke facing right

Reverse of the coin: ECCE • ANCILLA • DO MINI • The Annunciation. Exergue 1591

In 1587, at the age of thirty-eight, Ferdinand I succeeded to the throne of the Grand Duchy of Tuscany to his brother; he was the sixth son of the Grand Duke Cosimo I and of the Grand Duchess Eleanor of Toledo, daughter of the Spanish Viceroy of Naples. After becoming Grand Duke, he kept the position of cardinal until he was forced, for dynastic reasons, to renounce to it to marry the Princess Maria Christina of Lorraine. In many situations the behaviour of Ferdinand I was opposite to that of his brother and predecessor Francis I. Gentle and generous, he exerted his power with a mild-mannered attitude. In fact, he was always interested in the well-being of his people. He also restored the judicial system, reorganized corporations, duties and in particular the bureaucratic apparatus, and promoted a fiscal reform. He diverted part of the stream of the Arno river into a canal that greatly improved the connection between Florence and Pisa. From a military point of view, Ferdinand I sustained both Philip III of Spain in the Algerian campaign and the Holy Roman Empire against the Turks. He also promoted the formation of an efficient navy and repeatedly defeated the fleets of pirates and Turks. In the field of art, he carried on the great patronage of the Medici family: among the most important commissions, Ferdinand I commissioned, for example, to Buontalenti Forte Belvedere and to Giambologna the statue of his father, Cosimo I, that can be still admired today in Piazza della Signoria.



ARREDI, MOBILI ANTICHI E OGGETTI D'ARTE

Forte degli ottimi risultati ottenuti, Pandolfini scommette sui mobili ed oggetti d'arte di grande qualità, e lo fa ampliando ulteriormente le proprie competenze e la propria offerta. Quest'anno infatti il Dipartimento ha aumentato il numero di vendite, inserendo accanto al tradizionale catalogo di "Mobili ed oggetti d'arte" anche quello di "Objets de vertu", indirizzato ad un collezionismo colto e di nicchia, e quello di "Grande decorazione internazionale", dove la rarità dell'opera d'arte si fonde con la sua magnificenza.

Nei "Capolavori da collezioni italiane" questo spirito è fortemente presente, con la scelta di accostare un complesso trumeau veneziano in radica ad una storica placca in micromosaico con cornice in bronzo dorato donata da papa Pio VI agli arciduchi di Milano nel 1780 e a due spettacolari tavoli da muro con specchiere in lacca policroma, realizzati a Napoli nell'ultimo quarto del XVIII secolo per l'arredo di una dimora nobiliare.

E se da un lato la proposta in quest'asta di un importante oggetto d'arte è in linea con le richieste del mercato, dall'altro la scelta di proporre due mobili, seppure molto importanti, potrebbe sembrare in controtendenza, ma conferma che Pandolfini non vuole abbandonare la propria tradizione, e allo stesso tempo continua a credere e a sostenere un settore che non può e non deve essere messo in disparte: è troppo grande e radicata la storia del mobile in Italia perché possa essere cancellata o comunque messa in discussione dalla moda. Proprio questa considerazione ci ha spinto a cercare con attenzione dei mobili che potessero suscitare l'interesse dei collezionisti, vecchi e, perché no, nuovi, e la nostra scelta è caduta sul mobile per eccellenza dell'ebanisteria italiana, il bureau trumeau del settecento veneziano, e su una rara e scenografica coppia di console in legno intagliato e dipinto.

Thanks to the excellent results obtained, Pandolfini continues to offer high-quality furniture and artworks by enlarging its competences and therefore its new offers. This year, in fact, our Department has increased the number of sales by adding to the traditional catalogue of "Furniture and Fine Arts" the catalogue of "Objets de vertu", addressed to experts and niche collectors, and that of "Great international decoration", aimed at combining the uniqueness of the artwork with its magnificence.

This new trend is particularly evident in the selection of works of art offered for sale this year in "Masterpieces from Italian collections": an elegant Venetian chestnut bureau cabinet, an art-historically relevant micromosaic plaque with a golden bronze frame, gift of Pius VI to the Archdukes of Milan in 1780 and two spectacular wall tables with polychrome lacquered mirrors, made in Naples in the last quarter of the eighteenth century for a noble residence.

And if on the one hand the auctioning of an objet d'art is in step with the market demand, on the other hand the choice of including two pieces of furniture, though important, is apparently in contrast with the current trend: however, this simply confirms that Pandolfini wishes to follow its tradition, and at the same time chooses to believe in and support a sector that cannot and must not be abandoned. The history of Italian furniture is too well-established to allow new trends to challenge it or erase it. This belief has prompted us to carefully select the pieces of furniture that could attract the interest of old and new collectors and our choice has focused on a Venetian bureau cabinet of the eighteenth century, symbol of the excellence of the Italian cabinet-making tradition, and on a pair of carved and painted wood console tables.



7

CASSETTONE A RIBALTA CON ALZATA

VENEZIA, METÀ SECOLO XVIII

lastronato in legno di noce e radica di noce con cornici in bois de rose con all'interno cassetti e segreti; l'alzata, con portelle laterali, è dipinta all'interno con figure mitologiche entro ricche rocailles in monocromo oca su fondo a finto legno; ricche cimase e applicazioni in legno scolpito e dorato, cm 260x165x70

BUREAU CABINET WITH FALL FRONT AND HIGH TOP

VENICE, MID-18TH CENTURY

Chestnut veneered, chestnut briar root and bois de rose frames and internal and secret drawers; the upper section with lateral panelled doors is internally decorated with mythological figures framed by elegant yellow-ochre rocailles on a faux background; rich copings and carved giltwood additions, 260x165x70 cm

€ 80.000/120.000 - \$ 96.000/144.000 - £ 72.000/108.000

Bibliografia di confronto

G. Morrazoni, *Il Mobile Veneziano del '700*, Milano 1958, vol. II, tav. CCCLXIX, CCCLXXII;

C. Santini, *Mille Mobili Veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX*, vol. III, Modena 2002, p. 75 fig. 87



Le cimase, due frontali e due laterali, formate da grandi cornici in legno scolpito, dorato e contenenti dei caratteristici vetri incisi, rendono questo trumeau apprezzabile sotto tutte le angolazioni ed allo stesso tempo gli danno slancio e leggerezza. Sotto ad ogni cimasa corrisponde uno sportello, anch'esso decorato a specchio, che aprendosi scopre un interno sorprendente: oltre alla tradizionale e felice divisione in scomparti di varie misure per accogliere la collezione di porcellane e oggetti preziosi, i pannelli ed i cassetti sono decorati da divinità mitologiche accompagnate da putti elegantemente dipinti in monocromo ocra su un fondo ad imitazione del legno ed abbellite da ricche *rocailles*; nelle mezzelune superiori compaiono due stemmi nobiliari sorretti da putti alati, probabilmente a indicare le famiglie committenti, unite forse in occasione di un matrimonio. Le pitture sono tradizionalmente attribuite al celebre pittore veronese Marco Marcola (1740-1793), noto per aver decorato insegne, mobili, portantine e gondole.

Il cassettone, anch'esso interamente lastronato in legno e radica di noce, si apre con una ribalta che svela un interno ricco di piccoli cassetti

e segreti, tutti incorniciati da eleganti profili in *bois de rose*. Le belle decorazioni in legno dorato, le lesene sui montanti inferiori e i tralci d'uva sui montanti superiori, insieme ai movimenti del mobile, dove ad una vivace mossa frontale corrisponde una elegante mossa laterale bombata, rendono questo intrigante trumeau un raro ed importante esempio di ebanisteria veneziana, indirizzata ad una committenza ricca e raffinata.

Così chiamato dal termine francese *trumeau*, che nell'architettura gotica indica dapprima il pilastro centrale di un portale, per poi passare per derivazione a designare, dal secolo XVIII, lo specchio appeso nello spazio corrispondente, il *trumò*, secondo l'adattamento italiano, viene presto eletto a principale oggetto di arredamento soprattutto nei palazzi dell'aristocrazia veneziana, posto in posizione di primo piano negli eleganti salotti. Sorta di evoluzione dello stipo seicentesco, di cui conserva le proporzioni monumentali, il trumeau guadagna rispetto a questo in leggerezza delle forme ed eleganza, senza rinunciare alla praticità: oltre ad essere una dimostrazione di status symbol, questi





mobili erano infatti chiamati a svolgere la molteplice funzione di cassettone, scrivania e stipo. La loro realizzazione necessitava dunque di una particolare maestria e ingegnosità nell'organizzare sapientemente gli spazi strutturandoli nella maniera più consona, senza dimenticarsi di inserire degli scomparti nascosti dove potevano trovare posto i segreti più importanti. Avvicinandoci alla metà del secolo XVIII, i trumeau che adornano i "casini" dell'aristocrazia veneta si fanno sempre più piccoli nelle proporzioni, per meglio adeguarsi a quegli ambienti più intimi e raccolti dalle sale piccole con bassi soffitti, dove la nobiltà veneziana si diletta in piacevoli conversazioni accompagnate dal suono di una spinetta e dal tintinnio delle tazze di porcellana, e il decoro è spesso realizzato in tenui colori laccati o ad arte povera, a ingentilirne le già ridotte proporzioni. Sovrani invece degli ampi saloni dorati dei ricchi palazzi cittadini, che la nobiltà veneziana apre in occasione di grandi eventi o cerimonie a ostentare il proprio lusso, celebrando al tempo stesso la grandezza di Venezia, restano invece i grandi trumeau lastronati in radica dalle linee mosse e impreziositi da volute dorate,

come il mobile proposto in questa sede. Raro per tipologia e per l'eccezionale conservazione, trova confronti con esemplari presenti in grandi collezioni, quali quello già nella collezione Emanuele e Franco Subert di Milano e passato in un'asta di Sotheby's del 2014 (vedi fig. 1), e quelli presenti nella collezione G.S. e nella Raccolta Tullio Silva (vedi figg. 2 e 3), che si presentano simili al nostro nella sinuosa struttura e nei ricchi fregi intagliati a inquadrare specchi incisi.

Caratteristica peculiare del trumeau qui presentato è invece il gioco della doppia cimasa frontale con specchio inciso con Mercurio in atto di colpire con una freccia Psiche per condurla nell'Olimpo dal suo futuro sposo, Amore, mentre sui lati sono cimase con specchi ornati da puttini alati che recano fiori; la perfetta corrispondenza delle figure di Mercurio e Psiche con i due stemmi nobiliari dipinti negli sportelli interni sembra supportare e avallare l'ipotesi che occasione per questa commissione sia stato un prestigioso matrimonio tra due importanti famiglie, che vollero così celebrare l'unione delle loro casate.



Fig. 1 Cassettone a ribalta con alzata, Venezia, metà secolo XVIII, già Collezione Emanuele e Franco Subert



Fig. 2 Cassettone a ribalta con alzata, Venezia, metà secolo XVIII, Collezione G.S.



Fig. 3 Cassettone a ribalta con alzata, Venezia, metà secolo XVIII, Raccolta Tullio Silva





This bureau cabinet with two front and two lateral copings, made of large carved giltwood frameworks to frame the typical carved glasses, can be admired on all sides together with its lightness and elongated shape. Under each coping a panelled door, each decorated with a mirror, opens to a surprising interior: together with the traditional numerous compartments for porcelain and precious objects, the panels and drawers of this piece of furniture are embellished by mythological deities, enriched by rocailles and by finely decorated yellow-ochre putti on a faux wood background; in the upper half-moon openings two winged putti hold two coats of arms, probably belonging to the families that commissioned this cabinet in occasion of their wedding. The paintings were conventionally attributed to the famous painter Marco Marcola of Verona (1740-1793), whose decorations ranged from signs, furniture, sedans and gondolas.

The lower section of this bureau cabinet, entirely veneered in chestnut and chestnut briar root, reveals a rich interior with small drawers and secret drawers, elegantly framed within bois de rose frameworks. This imposing and rare bureau cabinet is characterized by elegant giltwood decorations, pilasters on the inferior legs and vine branches on the upper legs. All these features, together with the movements of the lines on the furniture, where to an exuberant movement on the front corresponds an elegant and rounded one on the sides, represents the apogee of the Venetian craftsmanship in cabinet making, whose precious pieces were addressed to wealthy and elegant customers.

In French, the word trumeau originally defined the central pillar of a portal in the Gothic architecture but later, after the 18th century, it indicated the mirror hung in the corresponding space. This trumò, as pronounced in Italian, very soon became the pre-eminent and main piece of furniture in the elegant living rooms of the palaces of the Venetian aristocracy. Although they continued to keep the monumental proportions of the seventeenth-century, these pieces of furniture, more light and elegant in their shapes, became more functional: not only they represented the status of the owner, but they were also used as chest of drawers, desks and cabinets. The most expert craftsmanship and creativity was necessary to organize the interior spaces in order to create hidden drawers for the most important secrets.

In the half of the 18th century, the bureau cabinets, commissioned for the suburban villas, "casini" of the aristocracy of Veneto, became smaller to enter the more intimate and private rooms with lower ceilings of these dwellings, where the Venetian aristocracy spent the time in pleasant conversations accompanied by the music of a spinet piano and by the tinkling of porcelain cups. The decoration of this new kind of furniture was often made in soft lacquered colours or in arte

povera in order to soften the already small proportions.

The traditional impressive chestnut veneered bureau cabinets, with their wavy lines and scrolled elements, similar to the one presented here, continued, however, to be exhibited in the large gilded salons of the richly decorated palaces, that the Venetian aristocracy opened for important events and ceremonies to celebrate both the splendour of the families and that Venice itself.

This rare and incredibly well-preserved piece of furniture can be compared to other bureau cabinets today in important collections, such as the one once in the Emanuele and Franco Subert Collection in Milan, auctioned by Sotheby's in 2014 (see fig. 1), or the ones in the G.S. Collection and in the Tullio Silva Collection (see fig. 2-3), similar to ours in their curvy structure and in the richly carved decorations around the engraved mirrors.

Peculiar element of this bureau cabinet is the frontal double coping with carved mirror, depicting Mercury firing an arrow against Psyche to bring her to Olympus to her future groom, Love, and the side coping with mirrors, decorated with winged putti holding flowers. The presence of the two mythological figures of Mercury and Psyche and of the two coats of arms in the internal panelled doors confirms the hypothesis that this piece was commissioned in occasion of a prestigious wedding in order to celebrate the union of two important families.



8 λ

COPPIA DI CONSOLES CON SPECCHIERA

NAPOLI, FINE SECOLO XVIII

legno intagliato, dipinto e dorato, piani in marmo portoro; console cm 97x138x62, specchiera cm 242x148

PAIR OF CONSOLE TABLES WITH MIRROR

NAPLES, END-18TH CENTURY

carved, painted and gilded wood, portoro marble top; console table 97x138x62 cm, mirror 242x148 cm

€ 120.000/180.000 - \$ 144.000/216.000 - £ 108.000/162.000

Provenienza

Taranto, Palazzo Valva d'Ayala;
Roma, Collezione del Balzo di Presenzano

Bibliografia

A. González-Palacios, "Mobili napoletani del Settecento", in M. Riccòmini (a cura di), *Scritti per Eugenio. 27 testi per Eugenio Riccòmini*, Bologna 2017, pp. 220-226







La coppia di tavoli da muro ha forma semicircolare e il piano in marmo portoro è sorretto da sei gambe troncoconiche disposte curiosamente a coppie sul fronte e singole sul retro, interamente laccate di bianco con profonde scanalature nella parte centrale, un motivo embricato nella parte inferiore e dei capitelli con foglie d'acanto a sorreggere la larga fascia sottopiano, che si presenta con un fondo azzurro decorato da festoni policromi e corolle con nastri, intervallati a foglie d'acanto che scendono dall'alto. Le grandi specchiere, anch'esse laccate di bianco su fondo azzurro, sono incorniciate ai lati da due coppie di semicolonne, scanalate come le gambe dei tavoli, caratterizzate alla base, al centro e alla sommità da foglie d'acanto. Lo zoccolo della base richiama in maniera semplificata il motivo della fascia delle consoles, che ritorna invece con maggior forza a chiudere superiormente gli specchi, incorniciata da una doppia cornice con dentelli e ovoli. Al di sopra è la parte più scenografica e architettonicamente ardita della composizione, con un tempietto circolare reso in prospettiva, sorretto da sei colonnine scanalate con base e capitello a reggere una cupola decorata con embricazioni e centrata da tripode con arpie a sostenere un vaso fumante; ai lati due grifoni rivolti verso l'esterno, uniti al tempietto da un festone fiorito. Il tutto dipinto in vivace policromia, a impreziosire ancor più la grande maestria dell'intagliatore.

A parere di Alvar González-Palacios, che ha recentemente pubblicato questi due straordinari mobili (*Mobili napoletani del Settecento*, Bologna 2017, pp. 220-226), "questi tavoli raggiungono la più alta qualità espressa nel campo degli arredi napoletani della fine del Settecento. Essi sono particolarmente vicini a quanto si produsse per la famiglia reale dei Borbone in quell'epoca, soprattutto a ciò che si eseguì per la dimora di Ferdinando IV e di Maria Carolina nella Villa Favorita di Resina e ai vari mobili approntati per le nozze del Principe Ereditario Francesco nel 1797 con sua cugina, l'Arciduchessa Maria Clementina d'Austria".

In comune con questi arredi appena citati c'è tra l'altro sicuramente l'uso di una policromia molto vivace, che ritorna in maniera costante in tanti mobili oggi conservati nella Reggia di Caserta, come ad esempio in una coppia di comò dipinta in policromia con arabeschi e piccoli fiori su fondo grigiastro, oppure un'altra serie di mobili ancora a Caserta decorata a rilievi policromia su fondo chiaro.

A questo proposito torna utile citare ancora Alvar González-Palacios, il quale ha scoperto che l'artigiano reale Antonio Pittarelli fu pagato per avere "dorato e colorito" alcuni mobili alla fine del Settecento per gli appartamenti reali di Caserta. "La tecnica che lui adoperava - continua lo studioso - viene specificata: "aver colorito con quattro mani, due ad olio, due ad acqua di raja di color bianco [...] dipingendola con fiori ed un'impresa". Altro artigiano reale, il doratore Bartolomeo di Natale, venne pagato nel 1781 "per aver dorato due sofà e due duchesse nella camera della testata dopo il Gabinetto della Regina". In tutti quei lavori era spesso coinvolto Carlo Vanvitelli, figlio del più famoso Luigi. Una specchiera ovale poggiante su un tavolo semicircolare, anch'essa a

Caserta, appare particolarmente vicina ai nostri due arredi sia per la policromia sia per il tipo di intaglio che accosta elementi figurativi a registri architettonici e fiori".

Analizzata fin qui la decorazione policroma delle consoles, altrettanta attenzione merita certo l'impostazione architettonica dei mobili, che pur nella sua rarità trova confronti ad esempio in alcune sovrapporte di Palazzo Davalos a Napoli (vedi fig. 1), caratterizzate da analoghi tempietti con una statua al centro, che secondo Chiara Garzya (*Interni neoclassici a Napoli*, Napoli 1978, pp. 47-48) potrebbero essere state ideate dall'architetto Mario Gioffredo (1718-1785).

Ancora Alvar González-Palacios (*Il Tempio del Gusto*, Milano 1984, p. 265, fig. 206, tav. LXVII) avanza altri due interessanti confronti: una console proveniente dalla Villa della Favorita di Palermo e oggi nel Museo di Capodimonte, per la curiosa soluzione di far reggere un piano semicircolare da sei gambe distribuite a coppie sul fronte e singole sul retro; e poi alcuni sgabelli provenienti sicuramente da Napoli e oggi ancora alla Villa della Favorita di Palermo, per le arpie che sorreggono il vaso nel nostro tempietto.

Poche e frammentarie invece le notizie circa i passaggi collezionistici dell'importante coppia di consoles, passate per Palazzo Valva d'Ayala di Taranto, oggi nella prestigiosa collezione romana dei del Balzo di



Fig. 1 Interno di Palazzo d'Avalos, Napoli, fine secolo XVIII

Presenzano, famiglia nobile documentata (vedi fig. 2) dal X secolo ed originaria di Les Baux de Provence in Provenza, discendente da rami cadetti dalla nobile casata dei Signori di Baux. I del Balzo ebbero particolare fortuna nel Mezzogiorno d'Italia, tanto che furono annoverate tra le sette grandi casate del Regno di Napoli. Capostipite certo fu Ponzio I, visconte d'Arles, dal quale discesero i visconti di Marsiglia (965) e Ponzio III *juvenis*, signore di Les Baux (981). Da costoro discesero i primi del Balzo che arrivarono in Italia nel 1265 al seguito del conte di Provenza Carlo I d'Angiò, dando origine a diversi rami, dei quali oggi rimangono soltanto le linee di Presenzano e Caprigliano, discendenti direttamente da Bianchino



Fig. 2 Stemma della famiglia del Balzo

del Balzo, figlio ultrogenito di Francesco I duca d'Andria e di Sveva Orsini. Quest'ultimo fu il padre di Vincenzo, che continua la linea dei baroni di Santa Croce (estinti), e di Francesco, capostipite di quella dei baroni e poi duchi di Schiavi (estinti), dalla quale si diramano i rami dei duchi di Presenzano (privilegio dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo del 27 gennaio 1734 in favore di Giacinto del Balzo) e di Caprigliano (1° privilegio del re Carlo II d'Asburgo dell'8 luglio 1696 in favore di Vincenzo I del Balzo, e 2° privilegio del re Carlo III di Borbone del 30 novembre 1749 in favore di Antonio I Lorenzo del Balzo).





This pair of semi-circular console tables with a portoro marble top stands on six tapered legs (four front legs and two back legs), entirely white-lacquered and fluted in the centre. An imbricate motif is present in the inferior part, while the capitals with acanthus leaves support the large band under the top. The light blue band is decorated with polychrome festoons and clusters with ribbons, interspersed with acanthus leaves descending from the top.

The large mirrors, white lacquered on a light blue background, are framed on both sides by two semi-columns, fluted like the console table's legs and decorated with acanthus leaves on the base, at the centre and at the top.

The same band motif of the console tables is reproduced both on the base of the top, in a simpler way, and on the higher part of the mirrors, in a more richly decoration with an egg-and-dart denticulate moulding double frame.

The most scenographic and architecturally spectacular part of the composition is represented by the circular small temple in perspective, raising upon six small fluted columns sustained by bases and topped by capitals which hold an imbricated cupola, centred by tripods with harpies to hold a steaming vase. At the sides, two griffins facing out are joined to the small temple by a festoon with flowers. This lively polychrome composition accentuates the great craftsmanship of the engraver.

According to Alvar González-Palacios, who has recently published the description of these two magnificent pieces of furniture (*Mobili napoletani del Settecento*, Bologna 2017, pp. 220-226), "these console tables are the result of the extraordinary quality reached by the furniture manufacturing in Naples at the end of the 18th century. They resemble the pieces of furnishing made for the royal Bourbon family in that period and, in particular, the furniture destined to the residence of Ferdinand IV and Maria Carolina of Villa Favorita in Resina and the numerous furnishings donated for the wedding of the hereditary Prince Francis with his cousin, the Archduchess Maria Clementina of Austria in 1797".

The lively polychromy, characteristic of the above-mentioned pieces, is a constant element also in the numerous pieces of furniture held today in the Reggia of Caserta like, for example, a pair of polychrome drawers with arabesques and small flowers on a greyish background, or in another group of furniture in Caserta decorated with polychrome reliefs on a light-coloured background.

Alvar González-Palacios also discovered that the royal craftsman Antonio Pittarelli was paid to "gild and paint" some pieces of furniture for the Royal Apartments in Caserta at the end of the eighteenth century. "The technique applied by the artisan", the scholar states, "consisted in: painting with four hands, two with oil paints and two with white spirit [...] depicting flowers and a scene". In 1781, another royal craftsman, the gilder Bartolomeo di Natale was paid to "gild two sofas and two lounge chairs in the first chamber after the Cabinet of the Queen". Carlo Vanvitelli, son of the famous Luigi, also collaborated to the production of all these works. The oval wall mirror standing on a semi-circular table, held today in Caserta, is very similar to our two console tables in both their polychromy and in the type of carving that combines figurative and architectural elements with flowers.

After having analysed these polychrome console tables from the decorative point of view, it is now worth focusing on their rare structure: the tables can be compared, for example, with some overdoors of the Davalos Palace in Naples (see fig. 1), characterized by similar small temples with a central statue, that, according to Chiara Garzya (*Interni neoclassici a Napoli*, Naples 1978, pp. 47-48) may have been designed by the architect Mario Gioffredo (1718-1785).

Alvar González-Palacios (*Il Tempio del Gusto*, Milan 1984, p. 265, fig. 206, tav. LXVII) makes other two interesting comparisons: the console table from Villa della Favorita in Palermo and today in the Museum of Capodimonte has a semi-circular top and six legs distributed in pairs on the front and single legs on the back, and then some stools, surely coming from Naples and today at Villa della Favorita in Palermo, which have similar harpies holding a vase similar to our small temple.

Even if only few and fragmentary sources exist about the owners of these two important console tables, it is known that they belonged to Valva d'Ayala Palace in Taranto and that they are today part of the prestigious collection of del Balzo di Presenzano in Rome, a noble family documented since the 10th century (see fig. 2), coming from Les Baux de Provence in Provence and descending from the cadet branch of the Lords of Baux. The family of del Balzo gained so much power in the Kingdom of Naples to be mentioned among the seven most important families of the reign. Progenitor of the family was Pontius I, Viscount of Arles, whose descendants were the Viscounts of Marseilles and Pontius III juvenis, Lord of Les Baux (981).

From them descended the del Balzo branch, that arrived in Italy in 1265 after the Count of Provence, Charles I of Anjou. From them several branches had developed and today the only direct descendants from Bianchino del Balzo, cadet son of Francis I, Duke of Andria and of Sveva Orsini, are the Presenzano and Caprigliano families. Francis I was the father of Vincenzo, who continued the line of the Barons of Santa Croce (today extinct), and of Francis, progenitor of the Barons and then of the Dukes of Schiavi (today extinct). From them come the Dukes of Presenzano (Privilege conferred by the Emperor Charles VI of Habsburg on January 27th, 1734 in favour of Giacinto del Balzo) and the Dukes of Caprigliano (first privilege conferred by King Charles II of Habsburg on July 8th, 1696 in favour of Vincenzo I of the Balzo and second privilege conferred by the King Charles III of Bourbon on November 30th, 1749 in favour of Antonio I Lorenzo del Balzo).



UN DONO DI PIO VI AGLI ARCIDUCHI DI MILANO

9 λ

Filippo Carlini

(attivo intorno alla metà del secolo XVIII)

STUDIO DEL MOSAICO AL VATICANO, ROMA, 1777-1778, LA MADDALENA

mosaico su cassina di metallo, cm 74x59,5

Paolo Spagna

(1736-1788)

CORNICE, 1780 CIRCA

bronzo dorato, cm 111,5x76x10

Filippo Carlini

(active during the last half of the 18th century)

VATICAN MOSAIC STUDIO, ROME, 1777-1778, MARY MAGDALENE

micro mosaic on metal support, 74x59.5 cm

Paolo Spagna

(1736-1788)

FRAME, AROUND 1780

in gilded bronze, 111.5x76x10cm

€ 120.000/180.000 - \$ 144.000/216.000 - £ 108.000/162.000





Alla corte dei papi, lungo l'intero Settecento, era d'uso donare a sovrani e grandi personaggi in visita a Roma sia degli arazzi, approntati nella Manifattura di San Michele¹, sia quadri in mosaico eseguiti da vari artigiani attivi nel famoso Studio del Mosaico al Vaticano². Non andrebbe comunque dimenticato che occasionalmente ci si poteva rivolgere anche ad altri mosaicisti che lavoravano per proprio conto in botteghe private. Queste opere raggiungono un grado di perfezione tecnica raramente uguagliato nella storia del mosaico, potendo fin dai tempi di Benedetto XIII contare su accorgimenti scientifici che consentivano un'infinita gradazione di colori. I mosaici erano spesso racchiusi in sontuose cornici in metallo dorato (bronzo, rame e ottone) eccelsamente lavorate, soprattutto ai tempi di Pio VI (1775-1799 vedi fig. 1) quando per la corte erano all'opera orafi come Luigi Valadier, celeberrimo ma che raramente si occupò di questo tipo di oggetti, e soprattutto Paolo Spagna (1736-1788).

Paolo Spagna, romano, capostipite di una dinastia di argentieri e fonditori, ancora attiva e prospera per tutto l'Ottocento, ottenne la patente nel 1772 quando abitava e teneva bottega in Via del Pellegrino. Fu fornitore della corte papale a partire dal 1775 e fino alla morte³. Già si conoscono alcune sue cornici di questo tipo fra le quali si trova, come subito vedremo, quella che fa parte dell'opera qui esaminata⁴. Essa (composta di bronzo, rame, ottone, oro, argento e ferro) è formata da un battente rettangolare a più registri,



Fig. 1 Ritratto di Pio VI

traforato, con elementi fitomorfi, coronato da due Fame poste ai lati dello stemma di Pio VI: misura cm 111,5x76 (88x76 senza la cimasa).

Ma vediamo ora i fatti precisi ritrovati nell'Archivio Segreto Vaticano.

Il mosaico

Nel febbraio del 1777 il Direttore dello Studio del Mosaico al Vaticano, Giovanni Battista Ponfreni, aveva dato ordine a Filippo Carlini di trascrivere in mosaico una figura della Maddalena derivante da un originale di Guido Reni (doc. 1). A tale scopo si era fatta eseguire una copia dipinta che doveva servire da modello al Carlini, oggi non rintracciata (doc. 4). Il pannello qui in esame deriva infatti da una composizione di Guido Reni allora conservata nella Galleria Colonna: anche di questo originale si sono perse le tracce, ma è noto in più di una derivazione (vedi fig. 2)⁵.

Nel dicembre del 1777 (doc. 1) Ponfreni attestava che il lavoro era a buon punto e veniva concesso un terzo del pagamento totale al Carlini. Altrettanto veniva sborsato nel marzo 1778 (doc. 2), quando Ponfreni asserisce che il pannello era eseguito per due terzi. Alla fine di quello stesso anno il mosaico risulta compiuto: il suo costo totale ascendeva a scudi trecento quaranta. Il 5 dicembre 1778 il pannello musiva entrava nella Floreria del Vaticano in attesa che si presentasse l'occasione per farne dono (doc. 3). Giovanni Battista Ponfreni, allievo di Marco Benefial, era nato intorno al 1715 a Roma dove morì nel 1795. Filippo Carlini risulta attivo intorno alla metà del secolo nella Studio del Mosaico al Vaticano e questa è la sua unica opera nota⁶.

La cornice

Il 15 aprile 1780 (doc. 5) Paolo Spagna presenta il conto per due cornici identiche di metallo dorato per altrettanti quadri in mosaico destinati agli Arciduchi di Milano: uno raffigurava la Madonna Addolorata; l'altro, lievemente più piccolo, rappresentava la Maddalena. Il conto qui trascritto descrive minutamente ogni singolo elemento della nostra cornice, così come oggi la si vede, compresa la cimasa con le due Fame di cui Spagna asserisce di aver fatto il "modello in cera". Questa affermazione ha una certa importanza, in quanto non sempre i fonditori erano in grado di approntare i modelli di ciò che eseguivano. Il documento specifica che il costo totale delle cornici era di scudi 713:72 senza tener conto dell'oro impiegato, ricevuto dai Sacri Palazzi. Il mosaico con la Madonna Addolorata è stato già da noi identificato nei depositi del Kunsthistorisches Museum di Vienna (vedi fig. 3): purtroppo in occasione della mia pubblicazione, del 2004, esso risultava privo di gran parte della cornice; mi si disse allora che non era rintracciabile, ma ricomparve poco dopo e venne soddisfacentemente restaurata. Essa risulta identica alla cornice della Maddalena, benché lievemente più grande, come del resto specificava il conto dello Spagna già menzionato (doc. 5)⁷.

È noto che la bottega di Luigi Valadier e di suo figlio Giuseppe venne ceduta ai primi dell'Ottocento agli Spagna. Il fondo dei disegni, che includeva molti fogli di Luigi Valadier in persona e di diversi artefici fra Sette e Ottocento legati sia ai Valadier sia agli Spagna, venne disperso, per vie che restano ancora misteriose. Buona parte di esso si trova nella Pinacoteca Civica di Faenza; molti altri fogli, attraverso l'Artemis Group di Londra, nell'ultimo ventennio, sono passati in non poche collezioni europee e americane. (Andrà qui ricordato che l'Artemis Group ha cessato le sue attività in tempi recenti). Fra i fogli del fondo Valadier-Spagna esistono vari progetti per cornici e

cimase destinati ai mosaici papali del genere qui studiato. Il disegno relativo alla cornice qui in esame non è presente in quel gruppo ma Fame simili a quelle qui adoperate si vedono in un disegno conservato a Londra (vedi fig. 4) sebbene accompagnate da un putto e destinate ad una cornice ovale. Le due cornici qui esaminate vennero replicate dallo stesso Paolo Spagna quattro anni dopo, nel 1784, in un esemplare donato da Pio VI a Gustavo III: serviva ad un mosaico, eseguito in questo caso da Giovanni Battista Ponfreni, tratto da una composizione del Guercino raffigurante Diana: anch'esso è stato identificato e si conserva oggi nel Nationalmuseum di Stoccolma⁸ (vedi fig. 5).

Gli Arciduchi di Milano

Il documento 5 menziona specificamente (il 15 aprile 1780) come fossero state approntate due comici di metallo dorato per dei quadri di mosaico "da regalarsi uno a Sua Altezza l'Arciduca di Milano e l'altro alla Arciduchessa Sua Moglie rappresentanti uno la Madonna Addolorata e l'altro una Maddalena". Oltre la descrizione precisa dell'ornato delle cornici e delle figure che le accompagnavano si davano le loro dimensioni: la cornice della Maddalena misurava palmi quattro di altezza e palmi tre e once cinque di larghezza, che corrispondono circa a cm 90 per cm 76,9, misure pressoché identiche a quelle della nostra cornice (ovviamente senza le Fame). Quello con la Madonna Addolorata misurava palmi quattro e once tre per palmi tre e once sei, che corrispondono a quelle del quadro ancora oggi a Vienna (cm 95x80 senza la Fame). L'Arciduca di Milano a cui ci si riferisce era allora Ferdinando d'Asburgo Lorena (1754-1806), figlio dell'Imperatrice Maria Teresa. Aveva sposato nel 1771 Maria Beatrice d'Este (1750-1829) ultima discendente



Fig. 2 Copia da Reni, *La Maddalena*, già Roma, Finarte



Fig. 3 Studio del Mosaico al Vaticano, *L'Addolorata*; Paolo Spagna, cornice in rame e bronzo dorato con lo stemma di Pio VI, 1780, Vienna, Kunsthistorisches Museum

diretta dei Duchi di Modena. Ferdinando divenne allora Governatore di Milano, carica che mantenne fino al 1796. Nel 1780 gli Arciduchi si erano recati a Roma dove avevano ricevuto i doni di Pio VI di cui parliamo. Anni dopo, nel 1795, una delle donne più colte dell'epoca, la marchesa romana Margherita Boccapaduli, menziona i doni pontifici in una visita alla residenza degli Arciduchi, il Palazzo Reale di Milano: "In una camera dell'Arciduchessa, ove fanno dell'accademia, vi sono i quadri di arazzo e di mosaico regalati dal Papa"⁹. In seguito i due mosaici vennero certamente spediti a Vienna dove Maria Beatrice d'Este acquistò, nel 1806, il cosiddetto Palazzo di Modena (*Modenapalais*). In questa residenza si trasferì molti anni dopo, nel 1859, in esilio, il nipote, Francesco V di Modena, all'indomani della sua deposizione dal ducato emiliano¹⁰. Francesco V morì senza figli nel 1876 dopo aver destinato ai diritti di successione di linea l'Arciduca Francesco Ferdinando, erede al trono imperiale, assassinato nel 1914 a Sarajevo. I due mosaici di Pio VI furono dunque a lungo nel Palazzo di Modena, a Vienna, fino al 1915, prima di passare al Kunsthistorisches Museum. Nel 1924 per un accordo fatto fra il governo austriaco e i legali dei discendenti dell'ultimo imperatore, Karl I, deceduto nel 1922, il mosaico con la Maddalena, qui illustrato, venne ridato agli Asburgo. Recava allora il numero di inventario E 7839¹¹: marchio in rosso che ancora si trova sul retro della cornice bronzea. Un marchio simile (E 8627) si trova sulla cornice della Madonna Addolorata, sua compagna, tuttora nel Kunsthistorisches Museum.

¹ A. De Suobel, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Roma, 1989

² L. Hautecoeur, "I mosaicisti sampietrini del '700" in *L'arte*, XIII, 1910, pp. 450 ss.; A. Gonzalez-Palacios, *Mosaici e pietre dure*, Milano, 1981, I, pp. 4-35.

³ C.G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Roma*, vol. II, Roma, 1959, pp. 426-427. Il figlio di Paolo, Giuseppe Spagna (1765-1839), continuò l'opera del padre, deceduto prematuramente, e ottenne la patente nel 1791: i contatti con la corte papale non si interruppero e gli furono in seguito affidate cornici di questo genere.

⁴ Su tutto questo argomento si veda: A. Gonzalez-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*, Milano, 2004, pp. 226-241

⁵ Quel dipinto compare in un inventari Colonna del 1783 ed era stato inciso da Domenico Cunego nel 1776. Oggi la composizione è soprattutto nota attraverso una riduzione autografa su rame conservata a Versailles: S. Pepper, *Guido Reni*, Oxford, 1984, cat. 126, p. 262, fig.152. Recentemente è apparsa in un'asta Finarte (Roma, 31 maggio 2006, lot. 269) una copia fedele del dipinto di Reni, qui illustrata: misura cm. 66x58.

⁶ M.G. Branchetti, *Mosaici minuti romani del 700 e dell'800*, Città del Vaticano, 1986, p. 174

⁷ A. Gonzalez-Palacios, *Arredi e ornamenti cit.*, a nota 4, fig. 10 a p. 233. La cornice del quadro a Vienna misura cm 95x80 (con le Fame misura cm 123 di altezza).

⁸ A. Gonzalez-Palacios, *Arredi e ornamenti cit.*, a nota 4, p. 235, fig. 12

⁹ A. Giulini, "Milano e i suoi dintorni nel diario di una dama romana del Settecento" in *Archivio Storico Lombardo*, XLIV, fasc. 2, 1917, p. 360. Degli arazzi non abbiamo notizia alcuna.

¹⁰ F. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Vienna, 1995, vol. 4, p. 281.

¹¹ Nel vecchio inventario dattiloscritto del Kunsthistorisches Museum si trova ancora, sbarrata, la seguente scheda: "1924 Mosaikbild, Brustbild der heiligen Magdalena... Aufblickend, mit über der Brust gekreuzten Armen. In einem Bronzeramen der oben ein Papstwappen (Pius VI, Braschi 1775-1795) und zwei posaunenblasende Genien trägt. Höhe samt Rahmenaufsatz 113 cm Breite 76 cm Italienisch 18. Jahrhundert 2. Halfter. Provenienz: 1915 aus dem Palais Modena. Lokation wie 7629 - An Dr. Stritzl ausgefolgt". Lo Stritzl era l'avvocato della famiglia imperiale



DOCUMENTI

MOSAICO

1

Attesto io sottos(critt)to à Sua Ecc(ellen)za Rev(eren)dis(si)ma Monsig(nor)e Mancinforte Maggiord(om)o di N(ost)ro Sig(no)re Papa Pio VI. come il Sig. Gio Batta Ponfreni Direttore dello Studio dei Mosaici p(er) ordine della Santità Sua, ha prescelto il Sig Filippo Carlini mosaicista, di mettere in mosaico un quadro rappresentante Sta Maria Maddalena, il di cui originale viene da Guido Reni p(er) il prezzo convenuto di scudi trecentoquaranta, avendo a tale effetto ricevuto il quadro che deve copiare fin da febbraio di quest'anno corrente (1777), ed essendosi il Carlini avanzato nel lavoro, e particolarmente nella parte più difficile, che sono la testa, capelli e parte del petto, come nell'istesso Studio in cui si lavora ho riconosciuto, e mediante l'istanza fattami, quando sia di suo compiacimento potrà ordinare che a favore dell'antid.o Carlini sia spedito un ordine di scudi 100 m(one)ta in conto del lavoro fatto, e dell'altro da proseguirsi. In fede questo di

6 Xbre (dicembre) 1777

Salvadore Casali Sott(ostant)e del Sag(ro) Pal(azz)o Ap(osto)lico

Archivio Segreto Vaticano, Sacri Palazzi Apostolici, Computisteria, fascio 355, conto 219

2

Attesto io sottos.to à Sua Ecc.za Rev.dis.ma Monsig.e Mancinforte Maggiord.o di N.ro Sig.re Papa Pio VI come avendomi fatta istanza il Sig. Filippo Carlini Mosaicista di portarmi allo Studio de Mosaicisti. ad effetto di riconoscere il quadro in mosaico che stà facendo p(er) servizio del Sag(ro) Pal(azz)o Ap(osto)lico, p(er) il prezzo di già convenuto di scudi Trecento quaranta, rappresentante una S.ta Maria Maddalena il di cui originale viene di Guido, ho ritrovato d(ett)o quadro p(er) due delle tre parti compito e fedelm(en)te eseguito. Che però quando sia di suo compiacimento potrà ordinare che a favore del Med(esi)mo Carlini sia spedito un ordine di s(cudi) cento m(one)ta che con altri scudi cento ricevuti nel prossimo passato Xbre (dicembre) ne avrà ricevuti in tutto scudi Duecento. Per tanto f(accio) in fede questo di 26 marzo 1778

Salvador Casali Sottost(an)te del Sag(ro) Pal(azz)o Ap(osto)lico

Archivio Segreto Vaticano, Sacri Palazzi Apostolici, Computisteria fascio 356, conto 58



Fig. 4 Paolo Spagna, disegno per coronamento di cornice, già Londra, Artemis Group



Fig. 5 Giovanni Battista Ponfreni, Studio del Mosaico al Vaticano, *Diana cacciatrice*; Paolo Spagna, cornice in rame e bronzo dorato, 1784, Stoccolma, Nationalmuseum

3

Attesto io Sotto à Sua Ecc.za Monsig.e Mancinforte Maggiord.o di N.ro Sig.e Pio VI come il Sig.e Filippo Carlini mosaicista, avendo con la direzione del Sig(nor)e Giovanni Batt(ist)a Ponfreni direttore de Mosaici compito un quadro rappresentante S.ta Maria Maddalena, il di cui originale viene da Guido Reni, e questo consegnato in Floreria unitamente con la copia che li fu data p(er) ricavarci le proporzioni e misure fu dall'istesso direttore convenuto il prezzo di s. 300 et di altri s. 40 p(er) ricognizine e spese di cassa, mosaici, e stucco. Ma p(er)ché questo quadro non restasse interinamente nudo e senza un piccolo ornamento di cornice, ha spesi del proprio altri scudi sei e d(enari) 87 mta p(er) una cornice di legno dorata con il modello di Salvator Rosa con sua attaccaglia di ferro à due staffe. Avendo l'Antid.o Carlini ricevuti in conto di questa sua opera scudi duecento Mta resta creditore di scudi centoquarantasei e d 87 m.ta. Che però quando sia di suo compiacimento potrà ordinare che per saldo e stima del pagamento, e pretese del di sopra riferito quadro li sia spedito un ordine p simil somma in Fede questo di 5 Xbre (dicembre) 1778 Salvadore Casali Sott(ostan)te del Sag(ro) Pal(azz)o Ap(osto)lico

Archivio Segreto Vaticano, Sacri Palazzi Apostolici, Computisteria, fascio 359, conto 221

4

(allegato al precedente)

In adempimento de comandi dell'E(ccellenza) V(ost)ra sono state fatte due copie di due mezze figure diverse p(er) eseguirsi in mosaico p(er) servizio del Pal(azz)o Ap(osto)lico e sono cioè una Maddalena... da Guido... in misura di palmi tre e due oncie p(er) alto e p(er) largo p(er) 2 oncie 7. La Maddalena dovrà eseguirsi Filippo Carlini p. il prezzo di scudi trecento, e scudi quaranta di ricognizione p. le spese.

...Le due copie sono state stabilite p. scudi sessantuno

Gio: Batta Ponfreni Direttore

CORNICE

5

Conto de lavori fatti per il Sagro Palazzo Apostolico nel anno 1780 ad uso di argentiere... per Paolo Spagna

Conto de lavori fatti per il Sagro Palazzo Ap(osto)lico nel anno 1780 ad uso di argentiere per ordine di Sua Ecc(ellen)za Monsig(nore) Maggiordomo

Per aver fatto dui cornice quadre di metallo dorate a due quadri di mosaico, da regalarsi uno a S(ua) Altezza l'Arciduca di Milano, e l'altro alla Arciduchessa Sua Moglie rappresentanti uno la Maddonna Addolorata, e l'altro una Maddalena, uno alto palmi quattro e oncie tre e largo palmi tre e oncie sei, l'altro palmi quattro alto e palmi tre e oncie cinque largo, fatti i suoi telari sotto di piastra di rame scorniciati li suoi piani in mezzo con piano e pianetti di qua e di la limati pomiciati pulimentati tutti lisci per dorarli con ornati di foglia a aqua cisellate e foglia a spina liscia intorno al didentro delle sudette, e al piano di fuori un giro di fusarole tonde staccate, con perni di filo di ottone saldate a argento per fermare le mede(si)me sopra in mezzo alli specchi lisci un riporto di un fregio colmo traforato in giro con ornati, ciò è una rosa sopra cisellata e sotto una stella liscia e accanto un fiore cisellato con coda liscia da piede, con due pianetti lisci uno di fuori e uno di dentro, con un festone di lauro liscio girato intorno e sono granito di pelle, alle cantonate per ognature una foglia di getto frappata con tre conchiglie da piedi e cartocci accanto, e al finale di sopra un festone di rose e fronde, sopra per cimasa un zoccolo di rame dorato, per ponerci sopra l'arma di N(ostr)o Sig(no)re Papa Pio Sesto felicemente regnante, tutta di getto isolata con sue chiavi treregno e infine riportate e saldate a arg(en)to con dui festoni di cercua (quercia) di getto riportati e saldati alla ama, che girano sotto alle figure legati con fittuccina e suoi finali da piedi di fiori, accanto alla anzidetta arma due Fami parimenti di getto isolate e panneggiate con sue ali di getto riportate e saldate a argento con sue trombe in mano di getto, messe le figure stabile sopra il zoccolo con una mano reggono l'Arma fra le figure e l'Arma poi due tronchi di olivo intrecciati fatte tutte li tronchi di piastra e saldate a arg(en)to sopra alli tronchetti.

Per fattua delle dui cornici compreso la spesa del metallo per le dui cimase, piastre di rame per le cornici e fregi filo di ottone grosso per le fusarole

Altro fil di ottone per le vite, perni e matrevite a gettatura

...

Per fattua della (cornice) più piccola s 225

Per spese e fatture piastre grande di ottone messe al di dietro delle dui cornice e spianate le piastre pomiciate brunite asestate e fermate con bollette di ottone in mezzo e intorno s 13:50

Speso per fare rinnovare le armature di ferro alle dui cornice, fatti allungare li telari inorno e fatte le crociate nove in mezzo a quattro sbranche da capo per fermare li telari di legno e il musaico, e sbucate tutte intorno con n(umer)o cinquantadue vite di ferro con la testa spaccata e altre quattro vite di ferro con i suoi dati per formare li zoccoli ed altri dodici vite con la testa tonda per fermare le figure e l'arme s 8

Spese per fare dorare a spadaro li quattro occhiotti di ferro dodici teste di vite ed altri chiodi di ferro per fermare li riporti delle cimase s 1:80

Saldatura andata in opera di argento per saldare tutti i riporti del arme delle figure i tronchetti di piastra i festoni di getto i perni delle fuserole tutte le vite delli fregi e dell'ognature oncie nove s 9

Per aver fatto il modello di cera della cimasa con figure arma festoni tronchetti e ornati del fregio ... s 20

Oro andato in opera per dorare le due cornice con figure arme festoni doratura delli telari di sotto lisci i fregi sopra traforati le fusarole ognature i tronchi di piastra i zoccoli e altro zecchini n:o cinquanta due e mezzo importa s 107:62

Per fattua delli doratori grattabusciatori argento acquaforte pennelli grattabuscie carbone ed altre spese solite per dorare s 53:80

Somma in tutto s 713: 72

Oro ricevuto dal Sagro Palazzo Ap(osto)lico per ordine di S. Ecczza Monsig Maggiordomo per dorare le sudette cornice oncie otto della bontà di carati ventiquattro importa s 138:66

(firmato)... Pietro Camporese Arch(itetto). Magg(iore)... mandato a fav(ore) di Paolo Spagna Argentiere del Sag(ro) Pal(azzo) Ap(ostoli)co di s(cudi) quattrocento trentasette ed 06... .li 5 Ap(ri)le 1780

Alle spese per il regalo mandato d'ord(in)e di Sua S(anti)ta all'A.A.R.R. l'Arciduca di Milano e la l'Arcid(uchess)a Sua Moglie s 673

Archivio Segreto Vaticano, Sacri Palazzi Apostolici, Computisteria, fascio 367, conto 80



A gift of the Pope Pius VI to the Archdukes of Milan

During the entire eighteenth century, the papal court frequently made gifts, such as tapestries, embroidered by the Papal Factory of Saint Michael¹, or mosaic paintings, executed by several artisans of the famous Vatican Mosaic Studio², to sovereigns and illustrious guests during their official visits to Rome. In some cases, however, some of these artworks were commissioned to other mosaicists who worked in their own workshops. Therefore, these artworks achieved the highest technical perfection, rarely reached in the story of the mosaic, also thanks to the scientific knowledge of the infinite colour gradation acquired under the Pontificate of Pope Benedict XIII. The mosaics were often enclosed in richly decorated gilded metal (bronze, copper or brass) frames, skilfully created by goldsmiths working for the court. It is especially under the Pontificate of Pope Pius VI (1775-1799 see fig. 1) that goldsmiths, such as the famous Luigi Valadier (who however rarely created this kind of objects) and in particular Paolo Spagna (1736-1788), gained more and more popularity.

Native of Rome, Paolo Spagna trained an entire generation of silversmiths and foundry workers, who were still active throughout the whole of the nineteenth century. In 1772, he was granted a licence while living and working in his workshop in Via del Pellegrino. He worked as a papal court artist from 1775 until his death³. Some of his frames, to which, as we shall see, belongs the frame here examined, are already well known⁴. Made of bronze, copper, brass, gold, silver and iron, this frame is composed of a rectangular board with various decorations,

carved in fretwork with phytomorphic elements and topped by a "Fame" (or a winged trumpeting Genius) on both sides of Pius VI's coat of arms. Its dimensions are 111.5x76 cm (88x76 cm without coping).

From the historical evidence found in the Vatican Secret Archive we learn what follows:

The mosaic

In February 1777, Giovanni Battista Ponfreni, Director of the Vatican Mosaic Studio, commissioned to Filippo Carlini (doc. 1) the reproduction in mosaic of the original Mary Magdalene depicted by Guido Reni. For this purpose, a copy of the portrait was painted as a model for Carlini, but it has unfortunately never been found (doc. 4). This painting was taken from Guido Reni's composition which, in that period, belonged to the Colonna Gallery: even if all traces of this original painting were lost, information about its existence is reported in many sources⁵ (see fig. 2).

In December 1777 (doc. 1), Ponfreni reported that the work was proceeding and that one third of the total payment would be granted to Carlini. In March 1778 (doc. 2), the same amount of money was paid to the artist after Ponfreni's confirmation that two thirds of the panel had been completed. By the end of the same year Carlini finished the mosaic: for his work he received the total amount of three hundred and forty scudi. On December 5th, 1778 the mosaic panel was transferred to the Floreria in the Vatican until the next opportunity to be offered as a gift (doc. 3).

Pupil of Marco Benefial, Giovanni Battista Ponfreni was born around 1715 in Rome



where he died in 1795. Filippo Carlini was active around the second half of the 18th century in the Vatican Mosaic Studio and this frame is the only artwork known of this artist up to now⁶.

The frame

On April 15th, 1780 (doc. 5), Paolo Spagna demanded the payment of two identical gilded metal frames for other mosaic paintings destined to the Archdukes of Milan: the first one depicting the Virgin of Sorrows and the lightly smaller second one representing Mary Magdalene.

As reported below, the document attesting the payment describes in detail every single element of our frame, as we can admire it today, together with the coping with the two "Fame" of which Spagna stated to have created a "wax copy". This statement is quite important because foundry workers were not often able to make models of their works. The document also specifies that the total amount paid for the frames by the Sacred Palace was 713:72 scudi, excluding the cost of the amount of gold used for the frames.

The mosaic depicting the Virgin of Sorrows was found in the storage of the Kunsthistorisches Museum of Vienna (see fig. 3): unfortunately in the occasion of my publication in 2004, it lacked most of its frame. I was told that it had never been found. However, shortly afterwards, it luckily reappeared and was satisfactorily restored. It is identical to the framework of the Magdalene, albeit slightly larger, as specified in the already mentioned account of Spagna (doc. 5)⁷. At the beginning of the 19th century, the workshop of Luigi Valadier and of his son Giuseppe passed on to the family of Spagna. The collection of the drawings, containing many drawings both of Luigi Valadier and of several other artists between the 18th and 19th century and linked to both Valadier's and Spagna's families, got lost under still mysterious circumstances.

The majority of these drawings are now in the Civic Gallery of Faenza while many others have been acquired in the last twenty years by many European and American art collectors through the Artemis Group of London. (It is worth reminding that the Artemis Group ceased its activity in recent times).

In the Valadier-Spagna collection of drawings there are several projects of frames and copings destined to mosaics for the Pope and similar to the one here analysed. Even if our frame is not present in this collection, a drawing was found and is held now in London (see fig. 4), which reproduces some similar "Fame", although together with a putto and intended for an oval frame.

An identical copy of the two frames, here examined, was made by Paolo Spagna four years later in 1784 as a gift from Pope Pius VI to the King Gustav III: the purpose was to frame a mosaic of Giovanni Battista Ponfreni depicting the figure of Diana taken from a painting of Guercino. This artwork was identified and can be admired today in the Nationalmuseum of Stockholm⁸ (see fig. 5).

The Archdukes of Milan

The document no. 5 dated April 15th, 1780 contains a detailed description of two gilded metal frames for mosaic paintings: "one to be offered to His Royal Highness the Archduke of Milan and the other to His Wife the Archduchess, depicting the Virgin of Sorrows and Mary Magdalene respectively".

Together with the precise description of the decorations of the frames and of the figures, this document also mentions their dimensions: the frame containing Mary Magdalene was four palms high and three palms and five inches wide, corresponding to about 90 cm high and 76.9 cm wide. These measures are

almost identical to those of our frame (without the two "Fame"). The dimensions of the Virgin of Sorrows are four palms and three inches high and three palms and six inches wide corresponding instead to those of the picture conserved today in Vienna (95x80 cm without "Fame").

The Archduke of Milan, mentioned in the document, was the son of the Empress Maria Theresa, Ferdinand Habsburg-Lothringen (1754-1806). In 1771, he married Maria Beatrice d'Este (1750-1829), last direct descendant of the Dukes of Modena. Ferdinand was Governor of the Duchy of Milan until 1796. In 1780, the Archdukes were in Rome where they received from Pope Pius VI the above-mentioned gifts.

Many years later in 1795, the Marquise Margherita Boccapaduli, who was one of the most educated women of her time and who belonged to a noble Roman family, described the gifts of the Pope during a visit to the Royal Palace of Milan, residence of the Archdukes: "in one of the Archduchess' rooms, used as cultural salon, are hung the tapestries and the mosaics given by the Pope"⁹.

The two mosaics were certainly sent to Vienna where the so-called Palace of Modena (Modenapalais) was acquired by Beatrice d'Este in 1806. Many years later in 1859, her nephew, Francis V, Duke of Modena moved to this residence after the exile from his Italian Dukedom¹⁰. Francis V died in 1876 without heirs and named as his successor the Archduke Franz Ferdinand of Austria, heir to the Austro-Hungarian throne and assassinated in Sarajevo in 1914.

The two mosaic paintings of Pope Pius VI were therefore held in the Palace of Modena in Vienna until 1915 and were later transferred to the Kunsthistorisches Museum. In 1924, as a result of an agreement between the Austrian government and the legitimate heirs of the last Emperor Karl I deceased in 1922, this mosaic depicting Mary Magdalene returned to the Habsburg family. The back of the bronze frame still bears the original red mark with the inventory number E 7839¹¹. A similar mark with no. E 8627 can still be seen on the back side of the other frame depicting the Virgin of Sorrows at the Kunsthistorisches Museum.

¹ A. De Suobel, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Rome, 1989

² L. Hauteceur, "I mosaicisti sampietrini del '700" in *L'arte*, XIII, 1910, pp. 450 et seq.; A. Gonzalez-Palacios, *Mosaici e pietre dure*, Milan, 1981, I, pp. 4-35.

³ C.G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*. Roma, vol. II, Rome, 1959, pp. 426-427. The son of Paolo, Giuseppe Spagna (1765-1839) carried on his father's work after his premature death and received a licence in 1791: he continued to work for the papal court that later commissioned to the artist the creation of similar frames.

⁴ On this topic, see: A. Gonzalez-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*, Milan, 2004, pp. 226-241

⁵ That painting is mentioned in a Colonna inventory of 1783 and was made by Domenico Cunego in 1776. Today this composition is known thanks to a copper autograph copy held in Versailles: S. Pepper, Guido Reni, Oxford, 1984, cat. 126, p. 262, fig.152. An exact copy of the above-mentioned painting, made by Reni (size 66x58 cm), was recently shown at a Finarte auction held in Rome on May 31st, 2006, lot. 269.

⁶ M.G. Branchetti, *Mosaici minuti romani del 700 e dell'800*, Vatican City, 1986, p. 174

⁷ A. Gonzalez-Palacios, *Arredi e ornamenti cit.*, note 4, fig. 10 at p. 233. The dimensions of the frame of the painting in Vienna are 95x80 cm (with the two "Fame" is 123 cm high).

⁸ A. Gonzalez-Palacios, *Arredi e ornamenti cit.*, note 4, p. 235, fig. 12

⁹ A. Giulini, "Milano e i suoi dintorni nel diario di una dama romana del Settecento" in *Archivio Storico Lombardo*, XLIV, fasc. 2, 1917, p. 360. There are no records of the tapestries.

¹⁰ F. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Vienna, 1995, vol. 4, p. 281.

¹¹ In the formerly typewritten inventory of the Kunsthistorisches Museum the following description is recorded, although still crossed: "1924 Mosaic image, portrait of Saint Magdalene ... Looking up, with her arms crossed over her chest. A bronze frame is surmounted by the Pope's coat of arms (Pius VI, Braschi 1775-1795) and two trumpeting angels. The composition is 113 cm high and 76 cm wide, Italian, second half of the 18th century. Origin: 1915 from the Palace of Modena. Identified with no. 7629 - handed over to Dr. Stritzl". Stritzl was the lawyer of the Imperial family.

OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

Il dipartimento Orologi di Pandolfini, in linea con l'andamento del mercato dei beni di lusso che prosegue la sua ascesa confermando l'interesse per esemplari di altissima qualità, sia di produzione recente che vintage, nel corso degli anni ha incrementato le vendite proponendo selezioni sempre più mirate di prodotti.

La scelta degli orologi da proporre in vendita viene operata seguendo quelle che sono le tendenze del mercato: un interesse sempre crescente nei confronti dei prodotti di alta gamma con caratteristiche particolari, la cui qualità e rarità garantisca al collezionista la possibilità di poter considerare l'acquisto come un investimento con la potenzialità, spesso nel giro di pochi anni, di veder incrementare il proprio valore in maniera esponenziale.

Le vendite di questo anno ne sono una conferma: ottimi risultati ha dato la vendita di Maggio nella quale sono state presentate due collezioni di orologi, una dal cuore classico, composta da modelli con grandi complicazioni delle Maison storiche quali Breguet, Vacheron & Constantin e di Maison più recenti, ma di altissimo livello come Gerald Genta e Daniel Roth; l'altra dal carattere più sportivo, con esemplari però particolari, da Rolex a Audemars Piguet a Omega. I modelli più caratterizzati, quasi sempre edizioni limitate, hanno raggiunto ottime quotazioni, in molti casi al di là di ogni aspettativa, proprio per le potenzialità di incremento del loro valore nel tempo.

E' questo il caso dell'orologio che proponiamo in questa vendita: un raro esemplare di Rolex Daytona, una Referenza 6263 con quadrante Paul Newman declinato nella versione Panda. Abbiamo presentato un orologio che era praticamente il gemello nell'edizione dell'asta Capolavori del 2015: solo 21 esemplari di differenza tra uno e l'altro.

A soli due anni di distanza, il valore di questo tipo di orologio, è già incrementato notevolmente, avendo raddoppiato la sua quotazione. Questo per la rarità del pezzo, che sul mercato si pone tra i più appetibili e interessanti per i collezionisti che con l'acquisto di un oggetto simile vengono in possesso di un bene molto più duraturo rispetto a ciò che offre il mercato finanziario.

The Watch Department of Pandolfini has increased its sales over the years through an accurate selection that follows actual market trend, more and more oriented towards luxury goods, in order to meet the lively interest of the collectors for pieces of very high quality, both recent and vintage.

The watches we propose were chosen according to the market trend: an increasing interest in high-end products with special characteristics, whose quality and rareness can offer the collector the chance of making an investment with an exponential increase of the object's value, often within a few years.

The sales of this year confirm this trend. In fact, excellent results were obtained in the auction of May that presented two collections of watches: the first, featuring very classic watches with grandes complications manufactured by historical Maisons such as Breguet, Vacheron & Constantin and by other more recent but prestigious Maisons, such as Gerald Genta and Daniel Roth; the second had unique but more sporty watches produced by Maisons like Rolex, Audemars Piguet and Omega. The exceptional quotations obtained, in many cases beyond any expectation, by the sale of these uniquely characterized watches of limited editions result from the potential increase in the value of the purchased items over time.

In this auction we present a rare Rolex Paul Newman Daytona reference no. 6263 in the 'Panda' dial version. This watch is very similar to another one auctioned in 2015 within the Masterpieces from Italian collections catalogue: there are only 21 watches produced between the two.

The quotations for this kind of watches have doubled in only two years, thanks to their rareness. This is the feature that mostly attract the collectors, who are aware that the purchase of such an item provides a long-lasting value, especially in comparison to what the financial market can offer.



10

RARO CRONOGRARO DA POLSO IN ACCIAIO,
ROLEX, REF. 6263, FONDELLO REF. 6239, CASSA
N. 2'085'533, COSMOGRAPH DAYTONA,
QUADRANTE 'PAUL NEWMAN PANDA', 1969 CIRCA

cassa Oyster in acciaio lucido e satinato con fondello, corona e pulsanti cronografici a vite, lunetta nera graduata con scala tachimetrica a 200 unità per ora. Quadrante bicolore, indici applicati di forma quadrata in acciaio e puntiformi in materiale luminescente, lancette a bastone con inserto in materiale luminescente, tre quadranti ausiliari a ore 3, 6 e 9 rispettivamente con registro dei 30 minuti, delle 12 ore e dei secondi continui, scala periferica con suddivisione dei minuti e di 1/5 di secondo. Movimento a carica manuale calibro 727. Bracciale a maglie Oyster ripiegate ref. 7835, finali ref. 271, chiusura déployante, *cassa, quadrante, movimento e bracciale firmati*

Diam. mm 37,5

A RARE STAINLESS STEEL CHRONOGRAPH
WRISTWATCH, ROLEX, REF. 6263, CASE BACK
REF. 6239, CASE NO. 2'085'533, COSMOGRAPH
DAYTONA 'PAUL NEWMAN PANDA DIAL', CIRCA
1969

brushed and polished Oyster case with screw-down crowns, pushers and back, black bezel calibrated for 200 units per hour. Bi-colour black and white dial, applied square and point-shaped luminous indexes, luminous baton hands, three subsidiary engine-turned dials at 3, 6 and 9 for 30 minutes and 12 hours registers and constant seconds, outer minute and 1/5 second divisions. Caliber 727 manual winding movement. Stainless steel Oyster bracelet, ref. 7835, endlinks stamped 271, deployant clasp. Case, dial, movement and bracelet signed.

Diam. 37,5 mm

€ 150.000/250.000 - \$ 180.000/300.000 - £ 135.000/225.000





STORIA DI UN MITO: IL DAYTONA PAUL NEWMAN

Il successo del Daytona con quadrante Paul Newman è un fenomeno particolare, in quanto non parallelo all'epoca di produzione ma slittato di quasi 20 anni rispetto alla data di creazione di questo tipo di quadrante.

Nato come versione 'esotica' del quadrante di fornitura del Rolex Cosmograph Daytona, il primo modello con cronografo della Maison creato per celebrare il ruolo di cronometrista ufficiale di Rolex nei circuiti automobilistici di Daytona e Le Mans, fu accolto con scarso entusiasmo dal pubblico che continuò per molti anni a preferire il quadrante nella sua versione classica.

Per questo motivo Rolex produsse un numero limitato di questi quadranti, che furono montati su referenze sia con pulsanti a pompa che nelle versioni successive con pulsanti cronografici a vite negli anni fra il 1964 e il 1972 circa.

Di fatto, l'estetica di questo quadrante era senz'altro eccentrica rispetto ai quadranti prodotti sino a quel momento.

Caratterizzato da una grafica Déco per i numeri e per gli indici dei contatori e dalla tridimensionalità creata dal dislivello tra il corpo centrale del quadrante e quello dei contatori e della pista perimetrale dei secondi cronografici che accentuava ancor più il contrasto cromatico, risultava infatti troppo 'moderno' per il gusto dell'epoca, abituato a standard di maggiore sobrietà.

E' negli anni '80 che questo tipo di quadrante diventa, complice la sua rarità e la sua estetica così particolare, oggetto d'attenzione per i collezionisti, ed è proprio grazie al fatto che tra questi collezionisti si annoverassero personaggi del jet set internazionale che in breve tempo questo orologio diventa un 'must have'.

Tra i più appassionati furono subito i collezionisti italiani, a cui si deve il merito di aver ribattezzato questo tipo di orologio: sembra infatti che le locandine italiane del film Indianapolis ritraessero il protagonista Paul Newman con al polso un Daytona dal quadrante esotico, una referenza 6239, ed è grazie a questa immagine che l'orologio con questo tipo di quadrante ne prese il nome.

Dagli anni '80 ad oggi, il Paul Newman ha visto incrementare le proprie quotazioni nelle vendite internazionali, diventando senz'altro il più ambito orologio nel mondo del collezionismo. Le versioni con pulsanti cronografici a vite sono quelle che raggiungono le quotazioni più alte e, fra le due varianti rispettivamente con fondo nero e contatori bianchi e fondo bianco off-white e contatori neri, la cosiddetta 'Panda', è considerata quella con un maggior appeal.

L'orologio che presentiamo è una delle prime versioni della Referenza 6263 con quadrante Paul Newman Panda: in questo esemplare ciò che colpisce, oltre ad un ottimo stato di conservazione generale, è il fascino del quadrante nel quale una perfetta conservazione si unisce ad un naturale lieve viraggio di colore delle parti in materiale luminescente che hanno assunto negli anni un tono leggermente più scuro accentuando il contrasto con il quadrante off-white e l'anello periferico nero.



ROLEX
OYSTER
PERPETUAL
COSMOGRAPH



STORY OF A MYTH: THE PAUL NEWMAN DAYTONA

The success of Daytona's 'Paul Newman' version is a quite peculiar phenomenon since it boomed nearly 20 years after its creation.

It was projected as an 'exotic' dial version for the Cosmograph Daytona, the first chronograph model produced by Rolex to celebrate the Maison's role of official timekeeper of Daytona and Le Mans racing circuits. This new model, however, was not welcomed with much enthusiasm and the public continued to prefer the classical dial for many years.

As a result, Rolex produced a limited number of exotic dials that were mounted in the years between 1964 and 1972 both on push-down and on the later screw-down buttons watches.

The style of this dial was undoubtedly eccentric compared to the ones the public was used to. The dial looked definitely too innovative for the time's sober taste: numbers and indexes reminds to the Déco style, the center part of the dial, the registers and outer tracking are not on the same level thus conveying three-dimensionality and emphasizing the chromatic contrast between white and black.

In the 1980s this dial begins to attract the collectors attention thanks to its rareness and unusual look but mostly because famous people from the international jet set started to look for this watch that soon became a must have.

Italians were among the most enthusiastic collectors since advertising posters for Italy's market of the film Indianapolis portrayed the actor Paul Newman while wearing a Daytona ref. 6239 with exotic dial: this is where the 'Paul Newman' nickname came from.

From the 1980s on, the Paul Newman Daytona started to increase its value on the international market, thus becoming the most craved collection watch all over the world. Nowadays, the screw-down buttons models reach the highest quotations and the most appealing between black dial with white registers and off-white dial with black registers versions is the second one, the so called 'Panda' version.

The watch we present here, is one of the first pieces of Rolex's Paul Newman Daytona reference 6263 in the 'Panda' version. The impressively excellent state of preservation of the watch and the dial combined with a slight natural darkening of the parts featuring luminous material emphasizes the contrast between the off-white dial and the black ring thus giving it a fascinating look.



ROLEX
COSMOSATEX
COSMOGRAPH

UNITS PER
HOUR

45
30
15

9
3
6

20
10
30

75
70
65
60
55
50
200
180
160
140
130
120
110
100
90
85
80

GIOIELLI

Il dipartimento Gioielli si presenta al quarto appuntamento di Capolavori da Collezioni Italiane forte degli ottimi risultati conseguiti negli anni precedenti, frutto di una selezione vincente che si è dimostrata perfettamente in linea con le richieste del mercato.

I risultati delle vendite dei gioielli presentati sinora, dallo splendido collier di Cartier proposto nella prima edizione, alla rara 'vanity case' in lacche orientali, sempre Cartier, presentata l'anno successivo, alla parure di Van Cleef & Arpels in asta lo scorso anno, hanno dimostrato che l'attenzione del pubblico si concentra sempre più su preziosi che esulino dall'ordinario per la storia che raccontano, per la qualità di esecuzione, spesso corrispondente a firme delle Maison più prestigiose, o per l'eccezionalità delle pietre che montano.

Per questo tipo di gioielli si assiste ad un incremento dei prezzi costante. La ricerca di esemplari rari e pregiati si conferma in ascesa senza alcun indizio che possa far pensare ad una battuta d'arresto: ciò che è straordinario vale qualsiasi cifra.

In tale scenario, anche per questa edizione siamo in linea con le richieste del mercato internazionale, avendo l'onore di presentare un gioiello che si fregia, oltre che del fascino proprio di questo manufatto, di un grande valore storico, essendo appartenuto a membri della casa reale d'Inghilterra. Si tratta infatti di una rivière in argento e diamanti di proprietà della Principessa Reale Louise, Duchessa di Fife, una delle figlie del Re d'Inghilterra Edoardo VII.

I risultati delle vendite di opere provenienti da importanti casate dimostrano come, al di là del valore intrinseco dell'oggetto, il dare la possibilità ad un privato di annoverare nella sua collezione un pezzo di storia le renda inestimabili. In questo particolare caso si tratta poi di una delle più importanti e antiche dinastie reali d'Europa, quella inglese, ed è molto probabile che il gioiello sia stato oggetto di dono da parte degli stessi futuri regnanti d'Inghilterra alla figlia, in occasione del suo matrimonio con il Duca di Fife.

In occasion of the fourth anniversary of the Masterpieces from Italian Collections catalogue, the Jewellery Department is confident of the important results achieved in the last few years, thanks to an accurate selection of exclusive pieces in line with the current market trends.

The results obtained with the exceptional Cartier necklace of the first edition, the rare Cartier Oriental lacquer 'vanity case' of the second and the Van Cleef & Arpels set auctioned in the last edition, confirm how the collectors interest is focused on extraordinary jewels, whose value is increased by their historical importance, the high level of craftsmanship, especially when they are marked by the most prestigious Maisons, and the precious stones exceptionality.

Jewels with the abovementioned characteristics see a constant increase of price. Market's demand for rare and valuable objects is steady, there are no signs of reduction: anything that is extraordinary is priceless.

We face this challenging market scenario proudly proposing a jewel which combines excellent manufacture, fascinating stones and a great historical value since it belonged to the Royal Family of England. This diamonds and silver necklace was owned by the Royal Princess Louise Victoria Alexandra, Duchess of Fife, one of the daughters of King Edward VII.

The sale results of items belonging to prestigious families show how important it is for privates to have an invaluable piece of history added to their collection. This peculiar jewel comes from the British dynasty, one of the most important and ancient in Europe, and it was probably one of the future King and Queen of England gift to their daughter in occasion of her wedding with the Duke of Fife.



UNA RIVIÈRE DALLA COLLEZIONE DEI DUCHI DI FIFE

11

COLLANA, INIZI XIX SECOLO

DIAMANTI, ARGENTO E ORO BIANCO

realizzata ad una linea di trentasette diamanti taglio cuscino antico posti in gradazione da ct 8.50 circa a ct 0.45 circa per complessivi ct 64.00 circa, colore J/O, purezza VS2/I2, ciascuno entro castoni in argento a otto griffes; la parte posteriore presenta maglie di catena in argento e chiusura in oro e diamante poste in epoca successiva come allungamento, i sette castoni centrali sono predisposti per agganciare un pendente, *lunghezza cm 43*

NECKLACE, MID-19TH CENTURY

DIAMONDS, SILVER AND WHITE GOLD

the strand composed of thirty-seven old cushion shaped diamonds graduated from ct 8.50 to ct 0.45, total weight ct 64.00 approximately, colour J/O, clarity VS2/I2, each mounted on an eight prongs cluster in silver; on the back a chain of silver links and a gold clasp mounting a diamond were added afterwards as an extension, the seven center clusters are equipped with pendant hooks, length cm 43

€ 220.000/300.000 - \$ 264.000/360.000 - £ 198.000/270.000

Provenienza

Principessa Reale Louise Victoria Alexandra, Duchessa di Fife;
Eredi della Principessa Reale, Duchi di Fife;
Collezione privata





UN GIOIELLO DI PROVENIENZA REALE

La magnifica rivière che abbiamo l'onore di presentare in catalogo è ascrivibile alla metà dell'800: le documentazioni fotografiche frutto della nostra ricerca risalgono al 1860 circa, quando un esemplare molto simile, che possiamo ipotizzare sia lo stesso che qui presentiamo, viene immortalato al collo della Principessa Reale di Danimarca Alexandra Carolina Marie Charlotte (1844-1925) (Fig. 3 pagina 103), moglie del futuro Re d'Inghilterra Edoardo VII (1841-1910).

Sul mercato internazionale il gioiello arriva insieme ad altri di analoga origine tramite una vendita di Sotheby's a Londra, risalente ai primi anni del 1970, come proprietà dei Duchi di Fife, legati alla dinastia Windsor mediante il matrimonio tra Alexander William George Duff, I Duca di Fife (1849-1912) e la Principessa Reale d'Inghilterra Louise Victoria Alexandra di Galles (1867-1931) (Fig. 4 pagina 103), figlia della coppia reale sopra citata.

In occasione del matrimonio avvenuto nel 1889, la novella Duchessa di Fife ricevette in dono dai reali invitati quella che fu definita "una cascata di gioielli", tale da essere esposta nell'ampia sala da pranzo di Marlborough House, la residenza di famiglia, e da meritare minuziose descrizioni nei giornali dell'epoca. È molto probabile dunque che il collier fosse tra i doni di nozze dei genitori alla figlia.

In un'immagine di rappresentanza datata 1900 circa (Fig. 2 pagina 102), la Principessa reale affianca il consorte indossando chiaramente la collana in questione.

Perfettamente riconoscibile è anche nell'immagine risalente al 1907 (Fig. 1 pagina 102) in cui Louise, ritratta insieme alla sorella Principessa Victoria Alexandra Olga di Galles (1868-1935) e alla madre Sua Altezza Reale Alexandra, al tempo già incoronata Regina d'Inghilterra, indossa la rivière insieme ad un altro gioiello proveniente dagli Windsor: la famosa 'Fringe tiara'.

La sorte volle che molti dei gioielli reali di Louise andassero dispersi nei fondali del Mediterraneo nell'anno 1911, quando la nave che trasportava i Duchi di Fife verso l'Egitto affondò al largo del Marocco. Il collier sopravvisse al naufragio come testimoniano svariate immagini della figlia, Alexandra Victoria Alberta Duff, Duchessa di Fife (1891-1959) (Fig. 5 pagina 103), ritratta mentre indossa il prezioso ricordo di famiglia.

Il collier, ornamento femminile per eccellenza, vide la sua massima diffusione tra le gentildonne europee nel XIX secolo, periodo nel quale i diamanti furono particolarmente ricercati nel Regno Unito in quanto simbolo di affermazione e di status sia nobiliare che alto borghese. Oltre alle collane ad una o più file di diamanti, molto utilizzate furono le perle in molteplici fili e le pietre semipreziose. E fu proprio Alexandra, icona di stile per le gentildonne dell'epoca, a lanciare la moda di questo tipo di rivière più accollata, denominata appunto *collier de chien*, forse per mascherare una cicatrice che la futura regina d'Inghilterra aveva sul collo.

Il collier in questione ben rappresenta l'evoluzione di questa tipologia di gioiello attraverso il XIX secolo. Rispetto al secolo precedente la tradizionale montatura "a notte" si raffina lasciando spazio a castoni aperti sul fondo che permettono alla luce di inondare le pietre esaltando al massimo la loro brillantezza; il classico taglio a cuscino dei diamanti inizia ad arrotondarsi avvicinandosi a quello che sarà il taglio a brillante rotondo.

La cura dei dettagli è evidenziata dalla costruzione dei sette castoni centrali: ciascuno è dotato di una struttura adibita all'aggancio di pendenti che era uso aggiungere per ottenere un effetto più ricco.



Fig. 1 Principessa Louise Victoria Alexandra, Duchessa di Fife; Regina Alexandra Caroline Marie Charlotte, Principessa di Galles; Principessa Victoria Alexandra Olga di Galles, di William Slade Stuart, 1907 circa



Fig. 2 Alexander William George Duff, I Duca di Fife; Principessa Louise Victoria Alexandra, Duchessa di Fife, 1900 circa

A ROYAL JEWEL

We are very proud to present in this catalogue a magnificent necklace of the mid-19th century: our research led to a photographic documentation dating back to about 1860 when a very similar specimen, probably the very same, was captured on the Royal Princess of Denmark, Alexandra Caroline Marie Charlotte (1844-1925) (Fig. 3), wife of the future King of England Edward VII (1841-1910).

This jewel reached the international market in the early 1970s when it was auctioned at Sotheby's in London with other pieces belonging to the Dukes of Fife, related to the House of Windsor through the marriage of Alexander William George Duff, First Duke of Fife (1849-1912) and the Royal Princess of England, Louise Victoria Alexandra of Wales (1867-1931) (Fig. 4), daughter of the abovementioned royal couple.

In occasion of her marriage celebrated in 1889, the Duchess of Fife received from the royal guests what was described as a "cascade of jewels", that was exhibited in the large dining room of the family residence at Marlborough House. The rich ornaments were meticulously described in the main newspapers of the time. Therefore, this necklace was probably one of Louise's parents wedding gifts to their daughter.

In an official image, dated about 1900 (Fig. 2), the Royal Princess stands next to her husband clearly wearing this necklace.

The same collier can also be recognized in a picture, dated 1907 (Fig. 1), in which Louise is portrayed next to her mother, His Royal Highness Alexandra, at the time Queen of England, and her sister the Princess Victoria Alexandra Olga of Wales (1868-1935) while wearing this necklace and another jewel belonging to the Windsor family: the famous 'Fringe tiara'.

Unfortunately, many of Louise's royal jewels got lost in the Mediterranean sea when the vessel taking the Dukes of Fife to Egypt shipwrecked near the coasts of Morocco in 1911. The necklace, however, survived the accident as evidenced by numerous pictures of Louise's daughter, Alexandra Victoria Alberta Duff, Duchess of Fife (1891-1959) (Fig. 5), photographed with the family's precious jewel.

One of women's most beloved ornament, the collier reached its highest diffusion among the European ladies in the nineteenth century when diamonds were particularly sought after in the United Kingdom as a symbol of social status both for aristocracy and upper-middle class. Besides colliers composed of one or more diamond rows, multi-strand pearls and semi-precious stones necklaces became very popular in the English society.

Alexandra was considered an icon of style by her circle, therefore her unusual habit of wearing very short necklaces, perhaps to hide a scar on her neck, started the still ongoing trend of the so called 'collier de chien'.

This precious necklace well represents the evolution of this type of jewel throughout the nineteenth century. If compared with the previous century style, closed mountings give way to opened clusters that let the light pass through the stones thus maximizing their brilliance; the traditional cushion shaped cut becomes rounder, getting close to what will be the modern round brilliant cut.

The seven center clusters highlight the close attention paid to details: each one is equipped with hidden hooks to hang additional pendants meant to give the necklace a richer look.



Fig. 3 Sua Altezza Reale Alexandra Caroline Marie Charlotte di Danimarca, Principessa di Galles, 1870 circa



Fig. 4 Sua Altezza Reale Principessa Louise Victoria Alexandra, Duchessa di Fife, in occasione del matrimonio del Re Giorgio V e della Regina Mary, Buckingham Palace, 6 Luglio 1893



Fig. 5 Principessa Alexandra Victoria Alberta Duff, Duchessa di Fife, 1937 circa

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

Il dipartimento “Dipinti Antichi” si presenta al quarto appuntamento con i “Capolavori” forte dell’esperienza acquisita in questa formula specialissima che, prima in Italia, Pandolfini ha proposto nel 2014 in occasione del novantesimo anniversario della casa d’aste.

Abbiamo in effetti confermato la nostra tradizione di eccellenza nel campo della pittura rinascimentale e di alta epoca estendendola alla scultura dipinta, un settore che negli ultimi tempi ha registrato una crescita significativa grazie all’inedito accostamento con l’arte contemporanea ricercato da molti collezionisti. Tra i risultati più importanti raggiunti in questi anni, siamo orgogliosi di ricordare la *Madonna dell’Umità* di Giovanni del Biondo, aggiudicata nel 2015 da un collezionista privato per 362.500 euro; la raffinata *Madonna col Bambino* di Bernardo di Stefano Rosselli, venduta un anno fa per 150.000 euro; la rara *Madonna del latte* di Matteo Civitali, una terracotta policroma acquisita dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca. In tutti questi casi si è rivelata determinante la collaborazione dei maggiori specialisti nei rispettivi settori, cui siamo grati per aver indirizzato le nostre ricerche o per aver contribuito alla presentazione delle opere con saggi destinati a restare nella storia dell’arte e a rendere meno effimeri i cataloghi d’asta. La nostra proposta si è estesa anche alla pittura barocca, e non solo a quella fiorentina, fortemente ricercata dal mercato internazionale. Ne è un esempio il *Ritrovamento di Mosé* di Jacopo Vignali venduto nel 2014 e oggi esposto nel museo statunitense che da tempo ne possedeva il bozzetto. È invece rimasta in Europa *l’Allegoria della Pittura*, celebre opera di Bernardo Cavallino, venduta due anni fa e tornata a Roma in occasione della mostra dedicata ad Artemisia Gentileschi e al suo tempo come una delle opere più emblematiche del rapporto tra l’artista napoletano e la famosa pittrice a lungo attiva a Firenze. La passione per il Seicento napoletano ci ha condotto quest’anno a presentare un’importante opera di Luca Giordano: *l’Apollo e Marsia* da tempo riconosciuto come il capolavoro della giovinezza dell’artista. Un dipinto che oltre al pubblico napoletano non potrà non attrarre i collezionisti di pittura spagnola per i forti ed espliciti riferimenti a Jusepe de Ribera né, in maniera più generale, gli amanti della pittura caravaggesca. Ancora una volta abbiamo indirizzato la nostra scelta verso un’opera di autografia indiscutibile, la cui splendida qualità è esaltata dall’ottimo stato conservativo. Molto nota agli studi specialistici come al pubblico degli appassionati per essere stata esposta in varie mostre, è stata invece assente dal mercato per ben quattro decenni: tutti elementi, come sappiamo, ormai indispensabili al successo di un’opera d’arte nel mercato sempre più selettivo in cui oggi operiamo.

The Old Master Painting department meets the new edition of the "Masterpiece" sale with a four – year experience in this highly successful international format which Pandolfini imported to Italy in 2014 to celebrate the 90th anniversary of the firm.

Since then, we have succeeded in strengthening our long- time excellence tradition in early Renaissance and Trecento painting, and widened our scope to painted sculpture from the same period; in the last few years, the latter has proved a steadily growing sector in the art market, due to requests coming from modern and contemporary art collectors.

Among our major results, the Madonna dell'Umiltà by Giovanni del Biondo, which was bought in 2015 by a private collector for 362.500 euro; the fascinating Virgin and Child by Bernardo di Stefano Rosselli, sold last year for 150.000 euro, and the Madonna lactans by Matteo Civitali, a coloured terracotta sculpture which was acquired by the Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, the artist' s birthplace, for 375.000 euro.

These highly successful results were partly achieved through scholarly assistance from internationally acknowledged experts who kindly helped us in the cataloguing, and even wrote original essays analyzing our works of art, thus adding long-lasting value to the sale catalogues.

Our quest for excellence extended to Baroque art, starting with internationally sought Florentine painting. A very good instance of Seicento painting successfully sold in these rooms in 2014 was the Finding of Moses by Jacopo Vignali; it is currently in the possession of a North-American museum, long-time owner of its preparatory study, or bozzetto.

On the contrary, the celebrated Allegory of Painting by Bernardo Cavallino sold in 2015 remained in a European collection and came back to Italy to be shown in the Artemisia Gentileschi exhibition held in Rome this past winter, as a typical example of the relationship of Cavallino to the famous woman artist working in Florence and in Naples.

Our passion for Seicento painting in Naples resulted in our choice of a major work by Luca Giordano for the new edition of "Capolavori". We are extremely proud of including in our catalogue a widely acknowledged masterpiece from the artist's youth such as this Apollo and Marsyas of Italian private ownership. In addition to Neapolitan collectors, we trust it will prove attractive to lovers of Caravaggesque painting and of Spanish art, due to its strong relationship to Jusepe de Ribera.

Once again, we will offer for sale a work of art whose undisputed authorship and superb quality is enhanced by perfect condition. While very well known to Seicento scholars and to the general public, as part of important exhibitions, it may be considered fresh to market, having been kept for nearly four decades in a private collection: these are in fact the qualities required for successful results in the ever more exacting and challenging art market of the present times.



12 λ

Luca Giordano

(Napoli 1634 - 1705)

APOLLO E MARSIA

olio su tela, cm 125x180

iscritto in basso a sinistra il numero di inventario (366 o 566) a vernice gialla

APOLLO AND MARSYAS

oil on canvas, 125x180 cm

inscribed lower left with an inventory number (366 or 566) in yellow paint

Stima a richiesta / Estimate upon request



Fig. 1 Luca Giordano, *Autoritratto*, olio su tela, cm 59,5x48,5, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini

Provenienza

Londra, Christie's, 8 luglio 1988, lotto 108

Esposizioni

"Dipingere la Musica". Musik in der Malerei des 16. Und 17. Jahrhunderts. A cura di Sylvia Ferino-Pagden, Vienna, Palais Harrach, 3 aprile - 2 luglio 2001, n. 25.

Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Varvitelli. A cura di Nicola Spinosa, Napoli, Museo di Capodimonte, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010, n. 1.134.

Referenze fotografiche

Fototeca Zeri, busta 0522; fasc. 1, scheda 54842.

Bibliografia

N. Spinosa, in *Jusepe de Ribera. 1591 - 1652*. Catalogo della mostra, Napoli 1992, riprodotto a p. 43; N. Spinosa, in *Jusepe de Ribera. 1591 - 1652*. Catalogo della mostra, Madrid 1992, p. 47, fig. 8; O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, I, tavole a colori XV e XVII; pp. 31, 270, A 130; II, fig. 206; *Luca Giordano. 1634 - 1705*. Catalogo della mostra, Napoli 2001, pp. 167-68; *"Dipingere la Musica". Musik in der Malerei des 16. Und 17. Jahrhunderts*. Catalogo della mostra a cura di Sylvia Ferino-Pagden, p. 48, p. 303 (riprodotto a colori); p. 204, n. II, 25; S. Schütze, *Estetica barocca*, Roma 2004, p. II, fig. 1; M. Utili, in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Varvitelli*. Catalogo della mostra, Napoli 2009, I, pp. 254-255.

Capolavoro giovanile di Luca Giordano, il dipinto qui offerto ritorna in vendita per la prima volta a quasi quarant'anni di distanza dall'asta tenuta a Londra da Christie's dove comparve nel 1988. Non è stato possibile ricostruire la sua storia collezionistica prima di quella data: troppo generiche sono infatti le menzioni di opere di questo soggetto attribuite all'artista napoletano e vendute a Londra e a Parigi tra la metà del Settecento e il 1837 (vedi The Getty Provenance Index) né, soprattutto, è stata fin qui identificata la raccolta, italiana o straniera, a cui rimanda il numero di inventario apposto all'angolo inferiore sinistro della tela: una raccolta senz'altro illustre e ricca di opere, come si deduce dal numero a tre cifre che identificava il nostro dipinto, oltre che dalla sua oggettiva importanza.

Fin dal suo primo apparire, l'opera è stata posta in relazione da Nicola Spinosa con il celebre *Apollo e Marsia* di Jusepe de Ribera, firmato per esteso e datato del 1637, ora al Museo Nazionale di Capodimonte, dalla collezione d'Avalos (fig. 2): un dipinto in cui la struggente bellezza della divinità solare si associa alla più efferata crudeltà della sua azione secondo una dinamica tipica dell'età barocca evidenziata anche da Sebastian Schütze in relazione al nostro dipinto.

Con ogni evidenza, la tela di Ribera fu il modello a cui il giovane Luca Giordano farà più volte riferimento nel corso degli anni Cinquanta del Seicento. La sua più antica risposta al capolavoro riberesco è infatti la redazione a figure intere, assai imponente per dimensioni, anch'essa al Museo

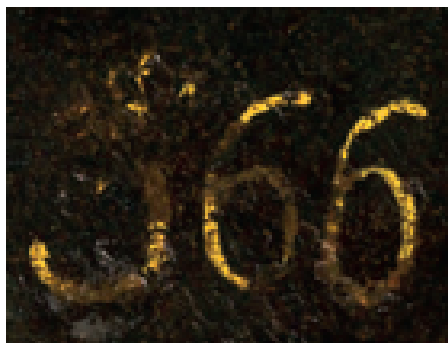






Fig. 2 Jusepe de Ribera, *Apollo e Marsia*, olio su tela, cm 182x232, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

di Capodimonte dalla collezione dei principi di Fondi, replicata altresì in una tela di raccolta privata forse proveniente dalla raccolta seicentesca di Ferdinand van den Eynden a Napoli (vedi *Luca Giordano*. Catalogo della mostra, Napoli 2001, nn. 44 e 45, quest'ultimo qui illustrato alla figura 5). Puntuale la citazione del gruppo di satiri che, sullo sfondo, assistono sgomenti al supplizio inflitto al loro compagno, colpevole di aver voluto sfidare il divino Apollo; quest'ultimo ripete la chioma dorata e il panneggio rosato e svolazzante del modello, situandosi però nello spazio in un atteggiamento più brutale e realistico. A terra, la figura urlante di Marsia dipinta da Luca Giordano è una puntuale citazione dal Marsia riberesco e richiama comunque la galleria di figure tormentate messe in scena dal pittore spagnolo nel corso degli anni Trenta: il *Tizio* del Museo del Prado, del 1632, e il *Prometeo* già nella collezione di Barbara Piasecka Johnson, venduto da Sotheby's a Londra nel luglio del 2009 (fig. 4).

Di dimensioni più contenute ma comunque imponenti, il dipinto qui offerto raffigura l'attimo che appena precede il supplizio: incoronato dell'alloro che palesa la sacralità del suo personaggio e in atteggiamento riflessivo, quasi a sottolineare l'intrinseca necessità del supplizio – atto legittimo e non scaturito dall'arbitrio di una divinità offesa – Apollo impugna il coltello con cui si appresta a scuoiare il suo sfidante e lo fissa con un'economia di espressioni e di gesti ancora più terribili



dell'azione che sta per compiere. Niente è ancora accaduto, in realtà, ma il silenzio sospeso è già rotto dall'urlo del satiro, posto su una pietra scabra che sembra richiamare l'altare di un sacrificio. In basso a destra, la siringa con cui l'imprudente ha voluto misurarsi con il dio, il cui strumento è ostentato da un genietto alato nell'angolo opposto.

Il campo visivo ridotto rispetto alle precedenti versioni del tema consente a Luca Giordano di avvicinare i suoi personaggi allo spettatore, rendendo ancora più potente o addirittura insopportabile l'illusione di realtà della scena raffigurata: una variante pagana del *Martirio di San Bartolomeo*, altrettanto crudele e inquietante, come nel dipinto, anch'esso di stretta osservanza riberesca, venduto a Londra da Christie's nel luglio del 2014 (fig. 3)

Per questa ultima versione del tema di *Apollo e Marsia* la critica ha proposto una datazione alla fine del sesto decennio del Seicento, a conclusione cioè di una seconda fase di Luca Giordano nuovamente segnata dal recupero di modelli ribereschi. Solo pochi anni dopo, nel 1665, il pittore napoletano si sposterà a Venezia diffondendoli anche in laguna, dove saranno accolti da vari pittori, in particolare Carlo Loth.

Note Biografiche

Nato a Napoli nel 1634, Luca Giordano si educò probabilmente nella bottega del padre, anch'egli pittore ma oggi del tutto ignoto. Tra i modelli della sua giovinezza, oltre alla grafica nordica di cui saprà dare sorprendenti interpretazioni, il naturalismo di Jusepe de Ribera, attivo a Napoli fino alla morte nel 1652. Da esempi precoci del pittore spagnolo derivano infatti, sebbene con diversa intenzione, le "gallerie" di filosofi dell'antichità con cui Giordano si cimenterà ripetutamente, mentre dal Ribera luminoso e schiarito dei tardi anni Trenta derivano le diverse redazioni di *Apollo e Marsia* dipinte da Luca negli anni Cinquanta, o il più tardo *Socrate e Alcibiade* (Londra Walpole Gallery). Saranno invece i viaggi di studio a Roma e a Venezia, e la conoscenza delle opere di Pietro da Cortona e dei grandi veneti del 500 a suggerire la svolta verso il Barocco di cui a partire dagli anni Sessanta Giordano sarà uno dei maggiori e più autorevoli interpreti. Più volte a Firenze, nel 1682 dipinge a fresco la cappella Corsini nella chiesa del Carmine e comincia i bozzetti per la biblioteca e la galleria di Palazzo Medici Riccardi, capolavoro della maturità. Trasferitosi a Madrid nel 1692, l'artista inaugura un'incessante attività per la corte di Carlo II (affreschi al monastero dell'Escorial, nella sacrestia della cattedrale di Toledo, nel palazzo del Buen Retiro, oltre a innumerevoli tele) per ordini religiosi e per l'aristocrazia spagnola. Di ritorno a Napoli nel 1702, sarà impegnato insieme alla sua bottega in varie chiese e conventi della città e in particolare alla Certosa di San Martino, dove dipinge a fresco la Cappella del Tesoro, ultimo fra i suoi capolavori.

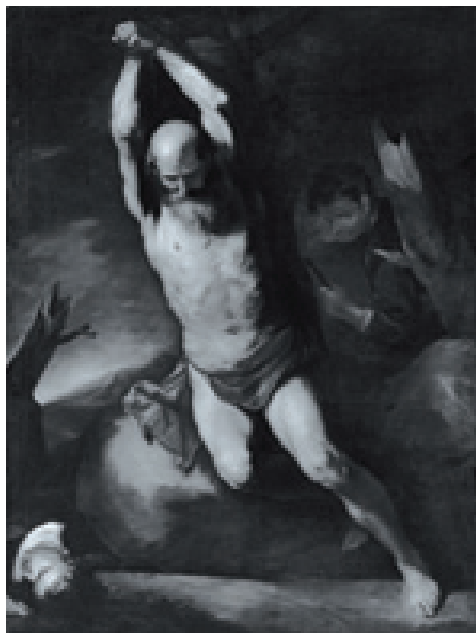


Fig. 3 Luca Giordano, *Martirio di San Bartolomeo*, olio su tela, cm 204,6x154, 6, Christie's, Londra, 8 luglio 2014, lotto 38

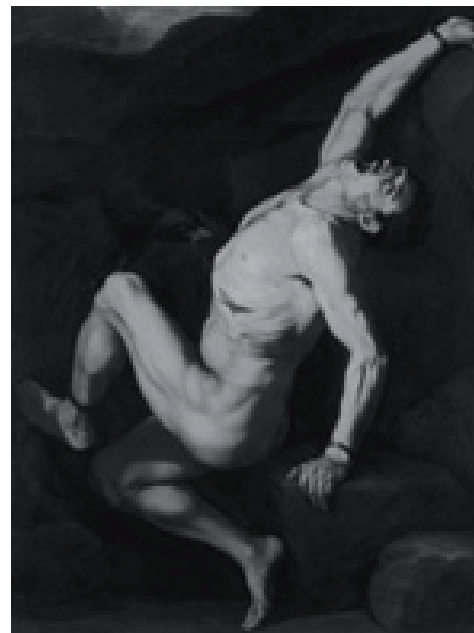


Fig. 4 Jusepe de Ribera, *Prometeo*, olio su tela, cm 193,5x155,5 firmato in basso a destra, Sotheby's, Londra, 8 luglio 2009, lotto 28



Fig. 5 Luca Giordano, *Apollo e Marsia*, olio su tela, cm 200,7x259,1, Napoli, collezione privata.



This early masterpiece by Luca Giordano comes up for sale nearly forty years after having been auctioned by Christie's in London in 1988. Ever since, it has been kept in an Italian private collection. Its previous history is still unknown, notwithstanding records of paintings of this subject attributed to Luca Giordano which were sold in London and in Paris from mid-eighteenth century until 1837 (see The Getty Provenance Index). Originally, it was certainly part of a large and important collection, as shown by the three-figure inventory number at the lower left corner, as well as by the sheer quality of the work itself.

When it first appeared on the art market, Nicola Spinosa pointed out a very close relationship between our painting and the celebrated Apollo flaying Marsyas by Jusepe de Ribera, a fully signed work of the Spanish artist, dated 1637, now in the Museo Nazionale di Capodimonte in Naples, from the d'Avalos collection (fig. 2): a painting where the poignant beauty of the Sun god associates with the sheer cruelty of his deed in a dramatic contrast typical of the Baroque age which Sebastian Schütze pointed out, in reference to our version of the subject.

The painting by Jusepe de Ribera was a source of inspiration for Luca Giordano through the 1650s. His first response to Ribera's masterpiece was the large-sized Apollo and Marsyas in full figures, also in Capodimonte, from the collection of Principe di Fondi; another version, possibly from the 17th century Neapolitan collection of Ferdinand van den Eynden, is currently in an Italian private collection (fig. 5; see Luca Giordano 1634-1705. Catalogue of the exhibition, Naples 2001, nn. 44 and 45).

Several details in both paintings come from Ribera, such as the crying satyrs in the background, assisting to Marsyas being tortured in punishment for defying Apollo's musical excellence; the Sun god is also close to Ribera's model in his golden hair and his pink, flying garment, but Giordano painted him in an attitude which is both more realistic and full of brutality.

In the foreground, the screaming Marsyas closely relates to the corresponding figure by Ribera and, generally, refers to a series of tormented mythological characters which the Spanish artist painted in the 1630s, such as Titius (Madrid, Prado) of 1632, and Prometheus, formerly in the Barbara Piasecka Johnson collection, with Sotheby's in London in July 2009 (fig. 4).

Smaller in size but equally imposing, our painting depicts the moment just preceding the chastisement: crowned by a laurel wreath stating his divine nature, Apollo affects a pensive mood, as if marking the fairness of the impending punishment, which is not due to a god taking offence but, on the contrary, is fully legitimate. He holds a knife and prepares to flay his opponent, while gazing at him in a deadly silence, more disquieting than the horrible deed he is about to perform. Nothing has actually happened yet but the satyr, lying upon a stone reminiscent of a sacrifice altar, is already screaming. Lower right we can see the syrinx with which he challenged the god, whose musical instrument is held by a winged putto in the opposite corner.

Seen close-up, Luca Giordano figures look more imposing in this painting than in his previous versions of the subject, and convey a stronger, almost unbearable sense of reality. This scene might be considered a pagan version of the Martyrdom of St. Bartholomew, an equally cruel and disquieting subject, as seen in the riberesque painting by Luca Giordano with Christie's, London, in July 2014 (fig. 3).

This third and last version of the story of Apollo and Marsyas has been generally dated at the end of the 1650s, and considered to be the conclusion of a new riberesque phase of Luca Giordano. In a few more years, in 1665, the Neapolitan artist would move to Venice, where his "dark" (riberesque) style would prove influent for many local artists (subsequently called "tenebristi"); among them, notably, Johann Karl Loth.

Biographical note

Luca Giordano was born in Naples in 1634. He probably trained with his father, also a painter, whose life and work are currently unknown. Among his youthful inspirational sources we should remind Northern Cinquecento prints, providing subjects he would rework with surprising results, and Jusepe de Ribera early naturalism. Giordano's series of ancient philosophers come in fact from works of the Spanish artist, who was active in Naples until his death in 1652, while Ribera's lighter and colourful style from the late 1630s was seminal for many paintings, among which three different versions of the story of Apollo and Marsyas painted by Luca Giordano during the 1650s, and for the later Socrates and Alcibiades (with Walpole Gallery, London). Travels to Rome and Venice acquainted Luca Giordano with works by Pietro da Cortona and Cinquecento Venetian painters, which prompted his conversion to the Baroque style, starting in the 1660s. During a prolonged stay in Florence in 1682, he painted in fresco the Corsini chapel in the Carmine, and started work on the bozzetti for the library and the gallery in palazzo Medici Riccardi, a masterpiece of his mature style. In 1692 he moved to Madrid, at the request of King Charles II, and for the next ten years he worked for the royal palaces and churches, painting in fresco in the monastery of Escorial, in the sacristy of the Toledo cathedral, in the Buen Retiro palace, as well as providing paintings for the royal collection and for the Spanish nobility. He was back in Naples in 1702, and worked until his death in 1705 in various churches and convents, notably in the Cappella del Tesoro (Treasury Chapel) in the Certosa di San Martino, actually his last masterpiece.

DIPINTI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

Il dipartimento di Dipinti e Sculture del secolo XIX è uno dei più consolidati nella tradizione antiquariale della Casa d'Aste Pandolfini. L'appuntamento annuale dei *Capolavori da Collezione Italiana*, giunto quest'anno alla sua quarta edizione, ha messo a segno dei risultati eccezionali che hanno permesso una grande visibilità dell'azienda sul piano internazionale oltre che su quello italiano. Tra la grande selezione delle opere che abbiamo venduto nelle scorse edizioni ricordiamo il magnifico dipinto di James Jaques Tissot, *The Rivals*, unica opera dell'artista francese in Italia, la splendida scultura di Medardo Rosso, *Aetas Aurea*, e ancora *Guidando al Bois* di Giuseppe de Nittis e *Trouville, Le rivage* di Eugène Boudin.

Quest'anno abbiamo deciso di presentare un eccezionale dipinto di Ruggero Panerai, *Ritorno dalle corse alle Cascine*. In questo vero e proprio capolavoro il pittore toscano svolge il tema della veduta urbana in linea con gli esiti degli artisti francesi del tempo, e si applica con impegno al tema della *tranche de vie* rappresentando la vita cittadina di una Firenze rinnovata dal piano urbanistico di Giuseppe Poggi.

Capolavori da collezioni italiane costituisce la punta di diamante del nostro lavoro e quest'anno il ricco carnet di proposte sarà arricchito da una speciale esposizione: *L'800 da Pandolfini, Passato Presente Futuro*, dove sarà possibile ammirare alcuni capolavori venduti in passati in asta, ma anche una bella selezione di opere dei Maestri italiani del XIX secolo proposte a trattativa privata e un'anteprima delle nostre prossime vendite.

The Department of Paintings and Sculptures of the 19th century has become one of the most representative of the antiquarian tradition of Casa d'Aste Pandolfini. In its fourth anniversary, this annual edition of the Masterpieces from Italian collections has obtained extraordinary results and has contributed to increasing the visibility of the auction house at both national and international levels. Among the numerous works of art sold in the last years, it is worth mentioning the magnificent painting *The Rivals* by James Jaques Tissot, the only work painted by the French artist in Italy, the extraordinary sculpture *Aetas Aurea* by Medardo Rosso, *Driving to the Bois* by Giuseppe de Nittis and Trouville, *Le rivage* by Eugène Boudin.

In this edition we offer an exceptional painting by Ruggero Panerai, *Ritorno dalle corse alle Cascine* (Return from the Races at the Cascine). In this masterpiece, the Tuscan painter portrays the urban landscape following the tendencies of the contemporary French artists and focusing on the *tranche de vie* of the city of Florence, renewed after the urban innovations introduced by Giuseppe Poggi.

Since *Masterpieces from Italian collections* represents the state-of-the-art of our work, we have decided this year to enrich it with a special exposition: the 19th century at Pandolfini, *Past Present Future*, with the aim of allowing our costumers not only to appreciate some of our masterpieces, auctioned in the past years, but also to admire a large selection of works of art made by the Italian masters of the 19th century, which can be purchased in private sale, and to have access to our upcoming auctions.



13 λ

Ruggero Panerai

(Firenze 1862 - Parigi 1923)

R. PANERAI

RITORNO DALLE CORSE ALLE CASCINE

olio su tela, cm 142x202

firmato e datato "1885" in basso a sinistra

THE RETURN FROM THE RACES AT THE CASCINE

oil on canvas, cm 142x202

signed and dated "1885" lower left

€ 150.000/200.000 - \$ 180.000/240.000 - £ 135.000/180.000

Provenienza

Collezione privata

Esposizioni

Fattori e il Naturalismo in Toscana, Villa Bardini, Firenze, 19 marzo - 22 giugno 2008, n. 34

Bibliografia

Fattori e il Naturalismo in Toscana, catalogo della mostra (Villa Bardini, Firenze, 19 marzo - 22 giugno 2008) a cura di F. Dini, Firenze 2008, pp. 126-129 n. 34

Dopo essersi già cimentato in altri soggetti di vita cittadina contemporanea, Panerai dipinse nel 1885 questo bellissimo *Ritorno dalle corse alle Cascine*. Si tratta di un' 'istantanea' del parco nuova, decisamente impressionistica, di cui è protagonista un'umanità aggiornata alla realtà francese anche nell'abbigliamento e che è ben lontana dall'immagine quieta di una tradizionale scampagnata della borghesia fiorentina, tanto limpidamente espressa vent'anni prima nell'ottica positivista della 'macchia' dal quadro di Michele Tedesco *Una ricreazione al parco delle Cascine*.

« "Frequentatore assiduo di corse al galoppo, al trotto" nonché "a piedi e in velocipede", ed eccentrico "ciclista arrabbiato", attività agonistiche che a Firenze si svolgevano allora proprio nel grande parco delle Cascine prossimo alla città, sede dell'ippodromo ma anche del "Club velocipedistico", giovanotto *à la page*, dunque, in una Firenze fine secolo dove ancora si respirava l'aria della capitale e che alla recente rivoluzione urbanistica doveva un aggiornamento repentino sulle 'folle' mondane della modernità, Panerai sembra aver in mente la Parigi rutilante descritta nel 1875 da Fattori, tutta divertimento e "Caffè Schantàs - Illuminati a giorno con lampioncini, a bomboliere" (cfr. lettera del 3 maggio 1875 ai cognati, in *Lettere dei macchiaioli*, a cura di L. Vitali, Torino, 1953, pp. 37-38) dalla quale tuttavia il livornese non aveva riportato allora particolari suggestioni pittoriche. Per il giovane allievo, invece, Parigi è anche la città dell'arte moderna, quella di cui parlava Diego Martelli ai compagni fiorentini; la città di De Nittis, di Zandomenghi e di Boldini. Nella sua immagine delle Cascine,







Michele Tedesco, *Una ricreazione alle Cascine di Firenze*



Jean Beraud, *Bois de Boulogne*



Jean Beraud, *Le Vent*

dunque, egli ribalta in primo piano l'impostazione orizzontale del quadro di Tedesco, mostrando di aderire a una visibilità nuova, di tipo fotografico, già sperimentata da Signorini, nelle sue vedute di strade cittadine (*Leith*, del 1881, per rimanere in un ambito di gusto internazionale) e dallo stesso Fattori (basti pensare alla visione 'a cannocchiale' del *Viale Principe Amedeo*, 1880-81), ma ne esalta il significato grazie alle dimensioni e accentua la sensazione di moderna precarietà per via di uno scorcio ardito, reso più dinamico dalla pittura veloce, a tratti corsiva, e da spiccate sintesi grafiche. Punto di riferimento di Panerai sembrano essere il De Nittis parigino di *La Signora col cane (Ritorno dalle corse)*, del 1878; o ancora il Degas di *Le défilé - Chevaux de course devant les tribunes* e di *Aux courses en province*, del 1866-1869, che tanto avevano colpito anche Luigi Gioli nel suo *Via del passeggio a Livorno*, dipinto proprio nel 1885.

Di Gioli sappiamo che fu a Parigi con il fratello e con Fattori già nel '75, e poi ancora nel '78, ma le citazioni tanto puntuali di Panerai (l'uomo con la tuba e le mani dietro la schiena sulla destra, o il *landau* fra la folla), del quale non è noto, al tempo, alcun viaggio nella capitale francese lasciano supporre da parte sua una conoscenza diretta almeno di stampe o riproduzioni, mediata forse da Gioli stesso; oppure da Martelli e dal referente macchiaiolo nella capitale francese, Zandomeneghi, le cui signorine graziosamente à la mode (*Violettes d'hiver* del 1879) il giovane artista sembra aver apprezzato nella figura in primo piano con accollato soprabito scuro e cappellino col fiocco, o nel molto simile *Ritratto di signora con cappello nero*, esemplari di quella umanità frivola e garbata che popolava il parco cittadino in tutte le stagioni, ma soprattutto "ne' tiepidi pomeriggi d'inverno, quando il sole inonda il viale della Regina, mette degli sprazzi d'oro sul fogliame smeraldino delle spalliere di bossolo e tanta luce d'amore nei begli occhi delle donne fiorentine".

R. Campana in *Fattori e il Naturalismo in Toscana*, Firenze 2008, pp. 126-128

Il Parco delle Cascine con i suoi 118 ettari è il più vasto parco pubblico di Firenze. La sua storia è da sempre legata a quella della città: dai Medici ai Lorena, al Regno d'Italia fino ai giorni nostri. Le Cascine facevano parte delle proprietà che Alessandro e Cosimo I dei Medici acquistarono per utilizzarle come bandita di caccia e per l'allevamento dei bovini. Il toponimo "cascina" sta, infatti, a significare "il cerchio di faggio dove si preme il latte rappreso per fare il cacio". Con l'estinzione della famiglia dei Medici nel 1737 ed il passaggio al granducato dei Lorena, le Cascine accentuarono il loro ruolo di svago per le passeggiate e le feste. Nel 1786 Giuseppe Manetti inizia i lavori di sistemazione delle Cascine per farne un grande parco, arricchito da arredi e architetture secondo un percorso simbolico e allusivo. Aperte al pubblico solo in particolari ricorrenze fin dal XVII secolo, fu nel breve periodo napoleonico, sotto Elisa Baciocchi, che le Cascine divennero un vero parco pubblico.

Dal 1865 l'amministrazione comunale di Firenze dedica grande interesse al Parco delle Cascine di cui da poco è entrata in possesso: nonostante le trasformazioni apportate tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'800, la grande area difatti manteneva le caratteristiche di una grande azienda agricola, e in quanto tale necessitava urgentemente un adeguamento alla sua nuova funzione di parco pubblico cittadino. Dopo un iniziale progetto affidato al paesaggista francese George Aumont, fu Giuseppe Poggi ad occuparsi della riqualificazione dei vialetti pedonali e dei percorsi carrozzabili verso l'Arno.





Passaggiata delle Cascine, "Viale della Regina", Firenze, 1900 ca

After putting himself to the test with other city views, Panerai painted this beautiful *Return from the Races at the Cascine* in 1885. It is a new, decidedly impressionist 'snap-shot' of the park, where the leading role is played by the figures, which appear up-to-date with French fashion; it is a picture that appears quite distant from the quiet image of a traditional outing of the Florentine middle class, so clearly expressed twenty years earlier from the positivist perspective of the Macchiaiolo style in the painting *Una ricreazione al parco delle Cascine* (*Recreation in the Cascine park*) by Michele Tedesco.

«He was a "regular racegoer of horse, running and bicycle races" and an eccentric "angry cyclist", all sports that used to take place in the large Cascine park not far from the centre of the city, seat of the racecourse but also of the "Club velocipedistico": in a late 19th century Florence where you could still breathe the air of the capital and that had been suddenly updated on the modern worldly 'crazes' thanks to its recent urban revolution, Panerai was therefore a fashionable young man, who seemed to have in mind the glorious Paris described in 1875 by Fattori, all fun and "Caffè Schantàs - floodlit with lamps" (see letter of the 3rd May 1875 to his brothers-in-law, in *Lettere dei macchiaioli*, edited by L. Vitali, Torino 1953, pp. 37-38), that hadn't however at the time much influenced the style of the painter from Livorno. Instead for the young pupil, Paris is also the city of modern art, the one described by Diego Martelli to his Florentine companions; the city of De Nittis, Zandomenighi and Boldini. In his depiction of the Cascine, therefore, he reverses the horizontal setting of Tedesco's painting in the foreground, revealing his adherence to a new, 'photographic' vision, already tested by Signorini in his city street views (Leith, 1881, to mention a work of international taste) and by Fattori himself (for example in the telescopic view of *Viale Principe Amedeo*, 1880-81); the theme of the painting is however intensified by its size and by its audacious structure, that emphasizes the feeling of modern instability and appears more dynamic due to the swift way of painting and to the strongly synthetic graphic-like details. Panerai's references were probably De Nittis in his Parisian painting *La Signora col cane* or *Ritorno dalle corse* (*Lady with dog* or *Return from the races*), 1878; or also *Le défilé - Chevaux de course devant les tribunes* and *Aux courses en province*, 1866-1869, by Degas, which had so struck Luigi Gioli in his *Via del Passaggio a Livorno* (*Via del Passaggio in Livorno*) in that same 1885. We know that Gioli had already been to Paris with his brother and Fattori first in

'75 and then in '78, and it was maybe thanks to him that Panerai, as we have no news of his spending any time in Paris in those years, may have had first-hand knowledge of prints or reproductions of the French works he accurately quoted in his painting (the man with a top hat with his hands behind his back on the right, or the landau in the crowd); other sources might have been Martelli or the Macchiaiolo representative in the French capital, Zandomenighi, whose pretty, à la mode young ladies (*Violettes d'hiver*, 1879) were probably recalled in the figure in the foreground wearing a dark, high-necked coat and a bonnet with a bow, or in the very similar *Portrait of a lady with a black bonnet*, examples of the frivolous and courteous people who populated the city park in every season, but especially "in the mild winter afternoons, when the sun shines on Viale della Regina, showers golden light on the emerald foliage of the box hedges and makes love glimmer in the pretty eyes of the Florentine women"».

R. Campana in *Fattori e il Naturalismo in Toscana*, Firenze 2008, pp. 126-128

The Cascine with its 118 hectares is the largest public park in Florence. Its history has always been linked to that of the city: from the Medici to the Lorraine, from the Regno d'Italia (Kingdom of Italy) to the present day. The Cascine was part of the estate purchased by Alessandro and Cosimo I Medici to be used as a game reserve and for cattle breeding. The word "cascina" means in fact "beechwood ring where the clotted milk was pressed to make cheese". After the extinction of the Medici family in 1737 and the passage of the Grand Duchy to the Lorraine, the role of the Cascine as a place of recreation, of walks and celebrations was accentuated. In 1786 Giuseppe Manetti started the works to transform the Cascine into a large park, landscaped so as to create symbolic and allusive itineraries. While up to the 17th century it had only been open to the public on certain occasions, in the short Napoleonic period, under Elisa Baciocchi, the Cascine became real public gardens.

In 1865 the Florentine administration, that had recently come into possession of the Cascine, dedicated great interest to these gardens: despite the transformations brought about between the end of the 18th and the beginning of the 19th century, most of the area still maintained the traits of a large farm, and therefore needed an urgent adaptation to its new function of public city park. Though the works had at first been assigned to the French landscape architect George Aumont, the redevelopment of the pedestrian walkways and of the carriage roads near the Arno was carried out by Giuseppe Poggi.





RUGGERO PANERAI

La vicenda umana di Ruggero Panerai è emblematica di un artista che ha saputo emanciparsi da una condizione umile per diventare un grande interprete della pittura toscana dell'Ottocento. Figlio di uno stipettaio e di una contadina, nasce a Firenze il 13 marzo 1862 e a quindici anni, dopo un impiego come falegname, comincia a frequentare l'Accademia di Belle Arti di Firenze dove emerge come uno dei migliori allievi: la formazione macchiaiola plasma lo stile e i soggetti prescelti dal giovane Panerai.

Nel repertorio pittorico del Panerai figurano come tematiche principali quelle ampie scene maremmane nelle quali la vita campestre veniva illustrata con grandiosa epica carducciana, sostenuta da mezzi pittorici maturi e abili come testimoniano due dipinti esposti nel 1883 alla Promotrice di Firenze (*All'ombra* e *Sulla via ferrata*). Allo stesso torno d'anni risalgono tre celebri vedute urbane di grandi dimensioni: *Piazza San Gallo a Firenze*, *Ritorno dalle corse alle Cascine* (1885) – quest'ultima presentata in questa vendita – e *Il passaggio degli artiglieri da piazza San Gallo* (1885), oggi conservato nella Collezione dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Queste tre opere appartengono all'altro filone prediletto dal Panerai, cioè quello dell'osservazione degli ambienti urbani dove la resa vivace della vita mondana e il taglio in profondità dello sfondo cittadino, denotano un apprezzamento e una conoscenza della pittura francese

del tempo, con cui Panerai dovette entrare in contatto tramite Corcos e i fratelli Gioli. Negli stessi anni dipinge anche scene di vita marinara, come *Al porto* (1884), *Sul ponte* e *Sul traghetto*, ma senza abbandonare i temi militari più tipicamente fattoriani, che improntano numerose opere, una per tutte *Esercitazioni militari*.

Negli anni successivi l'artista si concentra anche su temi naturalistici e animalistici: *Il Guado* fu incluso nel 1887 nell'Esposizione artistica nazionale di Venezia, *Il cavallo malato*, vincitore del Premio Fumagalli, viene esposto a Genova, Firenze e Milano, prima di essere acquistato dall'attore Ernesto Rossi per la sua villa per poi passare nel 1911 alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze. Nel 1888 la celebre opera *Mazeppa* viene presentata a Bologna, dove Panerai fu nominato Professore dell'Accademia di Belle Arti; nel 1890 partecipa, insieme a un nutrito gruppo di pittori tra i quali Fattori, Cannicci, Corcos, all'illustrazione del libro di novelle di Renato Fucini *Le Veglie di Neri, Paesi e figure della campagna toscana*, ed esegue il piccolo olio *Vedetta* per *Il libro degli aneddoti. Curiosità del teatro di prosa* di Luigi Rasi. Nel 1892 il dipinto *Sera* è premiato dalla Società fiorentina di belle arti.

L'artista muore il 24 ottobre 1923 a Parigi, a dimostrazione di una chiara frequentazione, almeno a quella data, della grande *ville lumière*.

Ruggero Panerai's life is emblematic of that of an artist who managed to break away from his humble origins to become an important exponent of 19th century Tuscan painting. Son of a joiner and of a countrywoman, he was born in Florence the 13th March 1862; at the age of fifteen, after working as a carpenter, he started attending classes at the Accademia di Belle Arti in Florence, where he stood out as one of the best students: his macchiaiolo training influenced his early style and his choice of subjects. His repertoire is mainly composed of large views of the Maremma area, in which country life is depicted with an epic, 'Carducciesque' tone, supported by a mature, skillful mastery of pictorial technique, as we can see in the two paintings exhibited in 1883 at the Promotrice in Florence, *All'ombra* (In the shade) and *Sulla via ferrata* (On the Railway). Three large city views also date back to the same years: *Il ritorno dalle corse alle Cascine* (The Return from the Races at the Cascine), *Piazza San Gallo a Firenze* (Piazza San Gallo in Florence, 1885) – included in this auction – and *Il passaggio degli Artiglieri a San Gallo* (The Passage of the Artillerymen in San Gallo), today in the collection of the Ente Cassa di Risparmio of Florence. In these three paintings, which demonstrate Panerai's propensity for the representation of urban settings, the lively depiction of worldly life and the expansive views in the background reveal the appreciation and knowledge of contemporary French painting, which the artist became familiar with by means of his colleagues Corcos and the Gioli brothers.

In the same years he also executed scenes of seafaring life, such as *Al porto* (At the harbour, 1884) and *Sul traghetto* (On the ferry), in addition to many works depicting military subjects more typical of Fattori and his school, such as *Esercitazioni militari* (Military Exercises).

In the following years the artist also focused on nature and animal themes: *Il Guado* (The Ford) was included in 1887 in the *Esposizione Artistica Nazionale* of Venice, *Il cavallo malato* (The Sick Horse), winner of the Premio Fumagalli, was exhibited in Genoa, Florence and Milan, before being purchased by actor Ernesto Rossi for his villa and then passing into the Galleria d'Arte Moderna of Florence in 1911. In 1888 the famous painting *Mazeppa* was presented in Bologna, where Panerai was nominated Professor of the Accademia di Belle Arti; in 1890, with several other painters such as Fattori, Cannicci and Corcos, he took part in the illustration of the book of short stories *Le Veglie di Neri, Paesi e figure della campagna Toscana* by Renato Fucini; he also painted the small oil *Vedetta* (Lookout) for *Il libro degli aneddoti. Curiosità del teatro di prosa* by Luigi Rasi. In 1892 the work entitled *Sera* (Evening) was awarded a prize by the Società Fiorentina di Belle Arti.

The artist died on the 24th October 1923 in Paris, clear evidence of a habitual attendance, at least in that period, of the ville lumière.



Ruggero Panerai, *Amazzone alle Cascine*



CREDITI FOTOGRAFICI

Lotto 3

Baldassarre Manara, *Scena di battaglia romana*, ©Victoria and Albert Museum

Lotto 9

Studio del Mosaico al Vaticano, *L'Addolorata*; Paolo Spagna, cornice in rame e bronzo dorato con lo stemma di Pio VI, 1780, ©Kunsthistorisches Museum, Wien

Giovanni Battista Ponfreni, Studio del Mosaico al Vaticano, *Diana cacciatrice*; Paolo Spagna, cornice in rame e bronzo dorato, 1784, ©Nationalmuseum, Stockholm

Lotto 11

W. & D. Downey; Rotary Photographic Co Ltd. Circa 1900. Londra, National Portrait Gallery. Vintage postcard print. 4 7/8 in. x 3 1/8 in. (124 mm x 80 mm) image size. Photographs Collection. NPG x131022©2017. National Portrait Gallery, London/ Scala, Firenze

Rotary Photographic Co Ltd. Circa 1907. Londra, National Portrait Gallery. Vintage postcard print. 53/8 in. x 3 1/2 in. (136 mm x 88 mm) overall. Photographs Collection. NPG x136768© 2017. National Portrait Gallery, London/Scala, Firenze

Lotto 12

Luca Giordano, *Autoritratto*, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini - © Fototeca Zeri, scheda 54910, busta 0522, fasc. 4

Luca Giordano, *Martirio di San Bartolomeo* © Christie's images

Luca Giordano, *Apollo e Marsia*, Napoli, collezione privata - © Fototeca Zeri, scheda 54835, busta 0522, fasc. 1

Lotto 13

Passeggiata delle Cascine, "Viale della Regina", Firenze - © Archivi Alinari, Firenze

Nota: Siamo a disposizione degli eventuali altri aventi diritto che non è stato possibile identificare e contattare.

INFORMAZIONI E CONDITION REPORT

I lotti presentati potranno essere visionati ed esaminati durante i giorni di esposizione indicati in catalogo.

È possibile richiedere maggiori informazioni sui lotti ai dipartimenti competenti, pur rimanendo esclusiva responsabilità dell'acquirente accertarsi personalmente dello stato di conservazione degli oggetti.

Per maggiori dettagli si vedano le condizioni generali di vendita pubblicate alla fine del presente catalogo.

Si ricorda che per l'esportazione delle opere che hanno più di cinquanta anni la legge italiana prevede la richiesta di un attestato di libera circolazione. Il tempo di attesa per il rilascio di tale documentazione è di circa 40 giorni dalla presentazione dell'opera e dei relativi documenti alla Soprintendenza Belle Arti.

Si ricorda che i reperti archeologici di provenienza italiana non possono essere esportati.

INFORMATION AND CONDITION REPORT

The lots presented can be seen and inspected during the exhibition that will precede the auction, on the dates indicated in the catalogue.

It is possible to request further information regarding the lots from the department in question, but it is the sole responsibility of the purchaser to personally check the condition of the objects.

For further details please see the general conditions of sale at the end of this catalogue.

We wish to remind you that to export works of art that are over 50 years of age, the Italian law foresees applying for an export licence. This documentation will be issued approximately 40 days after the submission of the work and of the related documents to the Soprintendenza delle Belle Arti.

We also wish to remind you that archaeological finds of Italian origin cannot be exported.

SEDI E DIPARTIMENTI FIRENZE

ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

CAPO DIPARTIMENTO
Neri Mannelli
neri.mannelli@pandolfini.it



ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

JUNIOR EXPERT
Chiara Sabbadini Sodi
argenti@pandolfini.it



ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE
Chiara Sabbadini Sodi
artidecorative@pandolfini.it



DIPINTI, DISEGNI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

ASSISTENTE
Raffaella Calamini
dipinti800@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

ESPERTO
Jacopo Boni
jacopo.boni@pandolfini.it



MOBILI E OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE
Margherita Pini
arredi@pandolfini.it



GIOIELLI

GEMMOLOGA
Maria Vittoria Bignardi
gioielli@pandolfini.it



OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

CAPO DIPARTIMENTO
Pietro De Bernardi
orologi@pandolfini.it

CONSULENTE
Mario Acciughi



VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

ASSISTENTE
Carolina Orlandini
vini@pandolfini.it



AUTO CLASSICHE

ESPERTO
Claude Benassai
automobilia@pandolfini.it



MILANO

ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

CAPO DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
roberto.dabbene@pandolfini.it



ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

CAPO DIPARTIMENTO
Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it



ASSISTENTE
Dan Paola Ye
arteorientale@pandolfini.it

PORCELLANE E MAIOLICHE

ESPERTO
Giulia Anversa
milano@pandolfini.it



MONETE E MEDAGLIE

CAPO DIPARTIMENTO
Alessio Montagano
alessio.montagano@pandolfini.it



ASSISTENTE
Margherita Pini
numismatica@pandolfini.it

LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO
Chiara Nicolini
chiara.nicolini@pandolfini.it



MOBILI E OGGETTI D'ARTE

RESPONSABILE ESECUTIVO
Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

RESPONSABILE ESECUTIVO
Glauco Cavaciuti
glauco.cavaciuti@pandolfini.it



ASSISTENTE
Carolina Orlandini
artecontemporanea@pandolfini.it

AUTO CLASSICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Marco Makaus
marco.makaus@pandolfini.it



ROMA

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Ludovica Trezzani
ludovica.trezzani@pandolfini.it



ASSISTENTI
Silvia Così

Lorenzo Pandolfini
dipintiantichi@pandolfini.it

Volete guardare e/o partecipare alle nostre aste da qualsiasi parte del mondo vi troviate? È semplice e veloce:

1.

Per partecipare, registratevi nella sezione

PANDOLFINI LIVE

del nostro sito internet www.pandolfini.it. Compilate il modulo con i vostri dati ed i documenti richiesti.

2.

Riceverete una mail che vi confermerà la vostra registrazione per poter partecipare alle nostre aste live.

3.

Il giorno dell'asta, un'ora prima dell'inizio della sessione, come cliente già registrato, riceverete una mail che informa dell'orario di inizio.

4.

Per partecipare ed offrire alle aste LIVE cliccate sul bottone

ENTRA IN SALA

e seguite le indicazioni di offerta.

5.

Per vedere una nostra asta dal vivo come ospite registratevi in

MY PANDOLFINI

e cliccate sul link

ENTRA IN SALA

Per informazioni ed assistenza si prega di contattare il nostro ufficio al +39 055 23 408 88 oppure: info@pandolfini.it

Would you like to watch and/or participate at our auctions wherever in the world you may be? It is quick and easy:

1.

To participate, sign up in the

PANDOLFINI LIVE

section of our website www.pandolfini.it. Fill out the form with your personal data and the documents required.

2.

You will receive an e-mail of confirmation that will allow you to participate at our auctions.

3.

On the day of the auction, an hour before the beginning of the session, customers who have already signed up will receive an e-mail that will confirm the starting time.

4.

In order to participate and bid at our auctions click on the button

ENTER THE ROOM

and follow the instructions to offer.

5.

To watch our auctions in real time as a guest sign up in

MY PANDOLFINI

and click on the button

ENTER THE ROOM

For any further information or assistance please contact our offices at +39 055 2340888 or via e-mail: info@pandolfini.it

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

1. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. è incaricata a vendere gli oggetti affidati in nome e per conto dei mandanti, come da atti registrati all'Ufficio I.V.A. di Firenze. Gli effetti della vendita influiscono direttamente sul Venditore e sul Compratore, senza assunzione di altra responsabilità da parte di Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. oltre a quelle derivanti dal mandato ricevuto.
2. L'acquirente corrisponderà un corrispettivo complessivo di Iva per ciascun lotto, pari al 25% sui primi €100.000 e di 22% sulla cifra eccedente.
3. Le vendite si effettuano al maggior offerente. Non sono accettati trasferimenti a terzi dei lotti già aggiudicati. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. riterrà unicamente responsabile del pagamento l'aggiudicatario. Pertanto la partecipazione all'asta in nome e per conto di terzi dovrà essere preventivamente comunicata.
4. Le valutazioni in catalogo sono puramente indicative ed espresse in Euro. Le descrizioni riportate rappresentano un'opinione e sono puramente indicative e non implicano pertanto alcuna responsabilità da parte di Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. Eventuali contestazioni dovranno essere inoltrate in forma scritta entro 10 giorni e se ritenute valide comporteranno unicamente il rimborso della cifra pagata senza alcun'altra pretesa.
5. L'asta sarà preceduta da un'esposizione, durante la quale il Direttore della vendita sarà a disposizione per ogni chiarimento; l'esposizione ha lo scopo di far esaminare lo stato di conservazione e la qualità degli oggetti, nonché chiarire eventuali errori ed inesattezze riportate in catalogo. Tutti gli oggetti vengono venduti *come visti*.
6. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. può accettare commissioni d'acquisto (offerte scritte e telefoniche) dei lotti in vendita su preciso mandato, per quanti non potranno essere presenti alla vendita. I lotti saranno sempre acquistati al prezzo più conveniente consentito da altre offerte sugli stessi lotti e dalle riserve registrate. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non si ritiene responsabile, pur adoperandosi con massimo scrupolo, per eventuali errori in cui dovesse incorrere nell'esecuzione di offerte (scritte o telefoniche). Nel compilare l'apposito modulo, l'offerente è pregato di controllare accuratamente i numeri dei lotti, le descrizioni e le cifre indicate. Non saranno accettati mandati di acquisto con offerte illimitate. La richiesta di partecipazione telefonica sarà accettata solo se formulata per iscritto prima della vendita. Nel caso di due offerte scritte identiche per lo stesso lotto, prevarrà quella ricevuta per prima.
7. Durante l'asta il Banditore ha la facoltà di riunire o separare i lotti.
8. I lotti sono aggiudicati dal Direttore della vendita; in caso di contestazioni, il lotto disputato viene rimesso all'incanto nella seduta stessa sulla base dell'ultima offerta raccolta. L'offerta effettuata in sala prevale sempre sulle commissioni d'acquisto di cui al n.6.
9. Il pagamento totale del prezzo di aggiudicazione dei diritti d'asta potrà essere immediatamente preteso da Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.; in ogni caso lo stesso dovrà essere effettuato entro e non oltre le ore 12.00 del giorno successivo alla vendita.
10. I lotti acquistati e pagati devono essere immediatamente ritirati. In caso contrario spetteranno tutti i diritti di custodia a Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. che sarà esonerata da qualsiasi responsabilità in relazione alla custodia e all'eventuale deterioramento degli oggetti. Il costo settimanale di magazzinaggio ammonterà a euro 26,00.
11. Gli acquirenti sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative e regolamenti in vigore relativamente agli oggetti sottoposti a notifica, con particolare riferimento alla Legge n. 1089 del 1 giugno 1939. L'esportazione di oggetti è regolata dalla suddetta normativa e dalle leggi doganali e tributarie in vigore. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. declina ogni responsabilità nei confronti degli acquirenti in ordine ad eventuali restrizioni all'esportazione dei lotti aggiudicati. L'aggiudicatario non potrà, in caso di esercizio del diritto di prelazione da parte dello Stato, pretendere da Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. o dal Venditore alcun rimborso od indennizzo.
12. Il Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004 disciplina l'esportazione dei Beni Culturali al di fuori del territorio della Repubblica Italiana, mentre l'esportazione al di fuori della Comunità Europea è altresì assoggettata alla disciplina prevista dal Regolamento CEE n. 3911/92 del 9 dicembre 1992, come modificato dal Regolamento CEE n.2469/96 del 16 dicembre 1996 e dal Regolamento CEE n. 974/01 del 14 maggio 2001. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non risponde del rilascio dei relativi permessi previsti né può garantirne il rilascio. La mancata concessione delle suddette autorizzazioni non possono giustificare l'annullamento dell'acquisto né il mancato pagamento. Si ricorda che i reperti archeologici di provenienza italiana non possono essere esportati.
13. Le seguenti forme di pagamento potranno facilitare l'immediato ritiro di quanto acquistato:
 - a) contanti fino a 2.999 euro;
 - b) assegno circolare soggetto a preventiva verifica con l'istituto di emissione;
 - c) assegno bancario di conto corrente previo accordo con la direzione amministrativa della Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.;
 - d) bonifico bancario intestato a Pandolfini Casa d'Aste
MONTE DEI PASCHI DI SIENA Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795 - Swift BIC PASCITM1W40
14. Il presente regolamento viene accettato automaticamente da quanti concorrono alla vendita all'asta. Per tutte le contestazioni è stabilita la competenza del Foro di Firenze.
15. I lotti contrassegnati con (*) sono stati affidati da soggetti I.V.A. e pertanto assoggettati ad I.V.A. come segue: 22% sul corrispettivo netto d'asta e 22% sul prezzo di aggiudicazione.
16. I lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera di circolazione o attestato di avvenuta spedizione o importazione.
17. I lotti contrassegnati con ● sono assoggettati al diritto di seguito.

COME PARTECIPARE ALL'ASTA

Le aste sono aperte al pubblico e senza alcun obbligo di acquisto. I lotti sono solitamente venduti in ordine numerico progressivo come riportati in catalogo. Il ritmo di vendita è indicativamente di 90 - 100 lotti l'ora ma può variare a seconda della natura degli oggetti.

Offerte scritte e telefoniche

Nel caso non sia possibile presenziare all'asta, Pandolfini CASA D'ASTE potrà concorrere per Vostro conto all'acquisto dei lotti.

Per accedere a questo servizio, del tutto gratuito, dovrete inoltrare l'apposito modulo che troverete in fondo al catalogo o presso i ns. uffici con allegato la fotocopia di un documento d'identità. I lotti saranno eventualmente acquistati al minor prezzo reso possibile dalle altre offerte in sala.

In caso di offerte dello stesso importo sullo stesso lotto, avrà precedenza quella ricevuta per prima. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. offre inoltre ai propri clienti la possibilità di essere contattati telefonicamente durante l'asta per concorrere all'acquisto dei lotti proposti.

Sarà sufficiente inoltrare richiesta scritta che dovrà pervenire entro le ore 12:00 del giorno di vendita. Detto servizio sarà garantito nei limiti della disposizione delle linee al momento ed in ordine di ricevimento delle richieste.

Per quanto detto si consiglia di segnalare comunque un'offerta che ci consentirà di agire per Vostro conto esclusivamente nel caso in cui fosse impossibile contattarvi.

Rilanci

Il prezzo di partenza è solitamente inferiore alla stima indicata in catalogo ed i rilanci sono indicativamente pari al 10% dell'ultima battuta.

In ogni caso il Banditore potrà variare i rilanci nel corso dell'asta.

Ritiro lotti

I lotti pagati nei tempi e modi sopra riportati dovranno, salvo accordi contrari, essere immediatamente ritirati.

Su precise indicazioni scritte da parte dell'acquirente Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. potrà, a spese e rischio dello stesso, curare i servizi d'imballaggio e trasporto.

Per altre informazioni si rimanda alle Condizioni Generali di Vendita.

Pagamenti

Il pagamento dei lotti dovrà essere effettuato, in €, entro il giorno successivo alla vendita, con una delle seguenti forme:

- contanti fino a 2.999 euro
- assegno circolare non trasferibile o assegno bancario previo accordo con la Direzione amministrativa. intestato a:
Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bonifico bancario presso:
BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA
Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795
intestato a Pandolfini Casa d'Aste
Swift BIC PASCITM1W40

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. agisce per conto dei venditori in virtù di un mandato con rappresentanza e pertanto non si sostituisce ai terzi nei rapporti contabili.

I lotti venduti da Soggetti I.V.A. saranno fatturati da quest'ultimi agli acquirenti.

La ns. fattura, pur riportando per quietanza gli importi relativi ad aggiudicazione ed I.V.A., è costituita unicamente dalla parte appositamente evidenziata.

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

Le stime in catalogo sono espresse in Euro (€).

Dette valutazioni, puramente indicative, si basano sul prezzo medio di mercato di opere comparabili, nonché sullo stato di conservazione e sulle qualità dell'oggetto stesso.

I cataloghi Pandolfini includono riferimenti alle condizioni delle opere solo nelle descrizioni di opere multiple (quali stampe, libri, vini e monete).

Si prega di contattare l'esperto del dipartimento per richiedere un condition report di un lotto particolare. I lotti venduti nelle nostre aste saranno raramente, per natura, in un perfetto stato di conservazione, ma potrebbero presentare, a causa della loro natura e della loro antichità, segni di usura, danni, altre imperfezioni, restauri o riparazioni. Qualsiasi riferimento alle condizioni dell'opera nella scheda di catalogo non equivale a una completa descrizione dello stato di conservazione. I condition report sono solitamente disponibili su richiesta e completano la scheda di catalogo. Nella descrizione dei lotti, il nostro personale valuta lo stato di conservazione in conformità alla stima dell'oggetto e alla natura dell'asta in cui è inserito. Qualsiasi affermazione sulla natura fisica del lotto e sulle sue condizioni nel catalogo, nel condition report o altrove è fatta con onestà e attenzione. Tuttavia il personale di Pandolfini non ha la formazione professionale del restauratore e ne consegue che ciascuna affermazione non potrà essere esaustiva. Consigliamo sempre la visione diretta dell'opera e, nel caso di lotti di particolare valore, di avvalersi del parere di un restauratore o di un consulente di fiducia prima di effettuare un'offerta.

Ogni asserzione relativa all'autore, attribuzione dell'opera, data, origine, provenienza e condizioni costituisce un'opinione e non un dato di fatto.

Si precisano di seguito per le attribuzioni:

1. ANDREA DEL SARTO: a nostro parere opera dell'artista.
2. ATTRIBUITO AD ANDREA DEL SARTO: è nostra opinione che l'opera sia stata eseguita dall'artista, ma con un certo grado d'incertezza.
3. BOTTEGA DI ANDREA DEL SARTO: opera eseguita da mano sconosciuta ma nell'ambito della bottega dell'artista, realizzata o meno sotto la direzione dello stesso.
4. CERCHIA DI ANDREA DEL SARTO: a ns. parere opera eseguita da soggetto non identificato, con connotati associabili al suddetto artista. E' possibile che si tratti di un allievo.
5. STILE DI ...; SEGUACE DI ...; opera di un pittore che lavora seguendo lo stile dell'artista; può trattarsi di un allievo come di altro artista contemporaneo o quasi.
6. MANIERA DI ANDREA DEL SARTO: opera eseguita nello stile dell'artista ma in epoca successiva.
7. DA ANDREA DEL SARTO: copia di un dipinto conosciuto dell'artista.

8. IN STILE ...: opera eseguita nello stile indicato ma di epoca successiva.
9. I termini firmato e/o datato e/o siglato, significano che quanto riportato è di mano dell'artista.
10. Il termine recante firma e/o data significa che, a ns. parere, quanto sopra sembra aggiunto successivamente o da altra mano.
11. Le dimensioni dei dipinti indicano prima l'altezza e poi la base e sono espresse in cm. Le dimensioni delle opere su carta sono invece espresse in mm.
12. I lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera di circolazione o attestato di temporanea importazione artistica in Italia.
13. Il peso degli oggetti in argento è calcolato al netto delle parti in metallo, vetro e cristallo. Per gli argenti con basi appesantite il peso non è riportato.
14. I lotti contrassegnati con ● sono assoggettati al diritto di seguito.

CORRISPETTIVO D'ASTA E I.V.A.

Corrispettivo d'asta

L'acquirente corrisponderà un corrispettivo d'asta calcolato sul prezzo di aggiudicazione di ogni lotto come segue:

20,49% sui primi € 100.000 e 18,03% sulla cifra eccedente € 100.000.

A tale corrispettivo dovrà essere aggiunta l'I.V.A. del 22% oltre a quella eventualmente dovuta sull'aggiudicazione (vedere di seguito paragrafo Imposta Valore Aggiunto).

Imposta Valore Aggiunto

L'I.V.A. dovuta dall'acquirente è pari al: 22% sul corrispettivo netto d'asta. Pertanto il prezzo finale sarà costituito dalla somma dell'aggiudicazione e di una percentuale complessiva del 25 % sui primi €100.000 e del 22% sulla cifra eccedente.

Lotti contrassegnati in catalogo

I lotti contrassegnati con (*) sono stati affidati da soggetti I.V.A. e pertanto assoggettati ad I.V.A. come segue:

22% sul corrispettivo netto d'asta e 22% sul prezzo di aggiudicazione.

In questo caso sul prezzo di aggiudicazione verrà calcolata una percentuale del 47% sui primi € 100.000 e del 44% sulla cifra eccedente.

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

Diritto di seguito

Il decreto Legislativo n. 118 del 13 febbraio 2006 ha introdotto il diritto degli autori di opere e di manoscritti, e dei loro eredi, ad un compenso sul prezzo di ogni vendita, successiva alla prima, dell'opera originale, il c.d. "diritto di seguito".

Detto compenso è dovuto nel caso il prezzo di vendita non sia inferiore ad € 3.000 ed è così determinato

- a) 4% fino a € 50.000;
- b) 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 50.000,01 ed € 200.000;
- c) 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 200.000,01 ed € 350.000;
- d) 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 350.000,01 ed € 500.000;
- e) 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore ad € 500.000.

Pandolfini Casa d'Aste è tenuta a versare il "diritto di seguito" per conto dei venditori alla Società italiana degli autori ed editori (SIAE).

Nel caso il lotto sia soggetto al c.d. "diritto di seguito" ai sensi dell'art. 144 della legge 633/41, l'aggiudicatario s'impegna a corrispondere, oltre all'aggiudicazione, alle commissioni d'asta ed alle altre spese eventualmente gravanti, anche l'importo che spetterebbe al Venditore pagare ai sensi dell'art. 152 L. 633/41, che Pandolfini s'impegna a versare al soggetto incaricato delle riscossione.

VENDERE DA PANDOLFINI

Valutazioni

Presso gli uffici di Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. è possibile, su appuntamento, ottenere una valutazione gratuita dei Vostri oggetti.

In alternativa, potrete inviare una fotografia corredata di tutte le informazioni utili alla valutazione, in base alla quale i ns. esperti potranno fornire un valore di stima indicativo.

Mandato per la vendita

Qualora decidiate di affidare gli oggetti per la vendita, il personale Pandolfini Vi assisterà in tutte le procedure.

Alla consegna degli oggetti Vi verrà rilasciato un documento (mandato a vendere) contenente la lista degli oggetti, i prezzi di riserva, la commissione e gli eventuali costi per assicurazione, foto e trasporto.

Dovranno essere forniti un documento d'identità ed il codice fiscale per l'annotazione sui registri di P.S. conservati presso gli uffici Pandolfini.

Il mandato a vendere è con rappresentanza e pertanto Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non si sostituisce al mandante nei rapporti con i terzi. I soggetti obbligati all'emissione di fattura riceveranno, unitamente al rendiconto, elenco dei nominativi degli acquirenti per procedere alla fatturazione.

Riserva

Il prezzo di riserva è l'importo minimo (al lordo delle commissioni) al quale l'oggetto affidato può essere venduto.

Detto importo è strettamente riservato e sarà tutelato dal Banditore in sede d'asta.

Qualora detto prezzo non venga raggiunto, il lotto risulterà invenduto.

Liquidazione del ricavato

Trascorsi circa 35 giorni dalla data dell'asta, e comunque una volta ultimate le operazioni d'incasso, provvederemo alla liquidazione, dietro emissione di una fattura contenente in dettaglio le commissioni e le altre spese addebitate.

Commissioni

Sui lotti venduti Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. applicherà una commissione del 13% (oltre ad I.V.A.) mediante detrazione dal ricavato.

CONDITIONS OF SALE

1. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. is entrusted with objects to be sold in the name and on behalf of the consignors, as stated in the deeds registered in the V.A.T. Office of Florence. The effects of this sale involve only the Seller and the Purchaser, without any liability on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. other than that relating to the mandate received.
2. The purchaser will pay for each lot an auction fee including V.A.T., equivalent to 25% on the first €100.000 and to 22% for any exceeding amount.
3. The objects will be sold to the highest bidder. The transfer of a sold lot to a third party will not be accepted. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will hold the successful bidder solely responsible for the payment. Notification of the participation at the auction in the name and on behalf of a third party is therefore required in advance.
4. The estimates in the catalogue are purely indicative and are expressed in euros. The descriptions of the lots are to be considered no more than an opinion and are purely indicative, and do not therefore entail any liability on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. Any complaints should be sent in writing within 10 days, and if considered valid, will entail solely the reimbursement of the amount paid without any further claim.
5. The auction will be preceded by an exhibition, during which the specialist in charge of the sale will be available for any enquiries; the object of the exhibition is to allow the prospective bidder to inspect the condition and the quality of the objects, as well as clarifying any possible errors or inaccuracies in the catalogue. All the objects are "sold as seen".
6. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may accept absentee and telephone bids for the objects on sale on behalf of persons who are unable to attend the auction. The lots will still be purchased at the best price, in compliance with other bids for the same lots and with the registered reserves. Though operating with extreme care, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. cannot be held responsible for any possible mistakes in managing absentee or telephone bids. We advise the bidder to carefully check the numbers of the lots, the descriptions and the bids indicated when filling in the relevant form. We cannot accept absentee bids of an unlimited amount. The request of telephone bidding will be accepted only if submitted in writing before the sale. In case of two identical absentee bids for the same lot, priority will be given to the first one received.
7. During the auction the Auctioneer is entitled to combine or to separate the lots.
8. The lots are sold by the Auctioneer; in case of dispute, the contested lot will be re-offered in the same auction starting from the last bid received. A bid placed in the salesroom will always prevail over an absentee bid, as in n. 6.
9. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may immediately request the payment of the final price, including the buyer's premium; it is due to be paid however no later than 12 p.m. of the day following the auction.
10. Purchased and paid for lots must be collected immediately. Failing this, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.'s will be entitled to storage charges, and will be exempt from any liability for storage or possible damage to sold objects. The weekly storage fee will amount to €26.00.
11. Purchasers must observe all legislative measures and regulations currently in force regarding notified objects, with reference to Law n. 1089 dated 1st June 1939. The exportation of objects is determined by the aforementioned regulation and by the customs and taxation laws in force. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. refuses any responsibility towards purchasers regarding exportation restrictions on the purchased lots. Should the State exercise the right of pre-emption, no refund or compensation will be due either to the purchaser on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. or to the Seller.
12. The Legislative Decree dated 22nd January 2004 regulates the exportation of objects of cultural interest outside Italy, while exportation outside the European Community is regulated by the EEC Regulation n. 3911/92 dated 9th December 1992, as modified by the EEC Regulation n. 2469/96 dated 16th December 1996 and by the EEC Regulation n. 974/01 dated 14th May 2001. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. shall not be considered responsible for, and cannot guarantee, the issuing of relevant permits. Should these permits not be granted, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. cannot accept the cancellation of the purchase or the refusal to pay.
13. The following payment methods will facilitate the immediate collection of the purchased lot:
 - a) cash up to € 2.999;
 - b) bank draft subjected to previous verification at the bank which issued it;
 - c) personal cheque by previous agreement with the administrative office of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.;
 - d) bank transfer:
MONTE DEI PASCHI DI SIENA Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795 - Swift BIC PASCITM1W40
14. Those participating in the sale will be automatically bound by these Terms and Conditions. The Court of Florence has jurisdiction over possible complaints.
15. Lots with the symbol (*) have been entrusted by Consignors subject to V.A.T. and are therefore subject to V.A.T. as follows: 22% payable on the hammer price and 22% on the final price.
16. For lots with the symbol (λ), an export licence or a temporary importation licence is available.
17. Lots with the symbol ● are subjected to the "resale right".

AUCTIONS

Auctions are open to the public without any obligation to bid. The lots are usually sold in numerical order as listed in the catalogue. Approximately 90-100 lots are sold per hour, but this figure can vary depending on the nature of the objects.

Absentee bids and telephone bids

If it's not possible for the bidder to attend the auction in person, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will execute the bid on your behalf.

To have access to this free service you will need to send us a photocopy of some form of ID and the relevant form that you will find at the end of the catalogue or in our offices. The lots will be purchased at the best possible price depending on the other bids in the salesroom.

In the event of bids of equal amount, the first one to be placed will have the priority. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. offers its clients the possibility to be contacted by telephone during the auction to participate in the sale. You will need to send a written request before 12 p.m. of the day of the sale. This service is guaranteed depending on the lines available at the time, and according to the order of arrival of the requests.

We therefore advise clients to place a bid that will allow us to execute it on their behalf only when it is not possible to contact them.

Bids

The starting price is usually lower than the estimate stated in the catalogue, and each raising will be approximately 10% of the previous bid.

The raising of the bid during the auction is, in any case at the sole discretion of the auctioneer.

Collection of lots

The lots paid for following the aforementioned procedures must be collected immediately, unless other agreements have been taken with the auction house.

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may, following the precise, written indications of the Purchaser, attend to the packing and shipping of the lots at the Purchaser's risk and expense.

For any other information please see General Conditions of Sale.

Payment

The payment of the lots is due, in EUR, the day following the sale, in any of the following ways:

- cash up to € 2.999
- non-transferable bank draft or personal cheque with prior consent from the administrative office, made payable to: Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bank transfer to: BANCA MONTE DEI PASCHI
DI SIENA Filiale 1874 Sede di Firenze:
Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN: IT 25 D 01030 02827 000006496795,
Swift BIC - PASCITM1W40

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. acts on behalf of the Consignor on the basis of a mandate, and does not substitute third parties regarding payments. For lots sold by V.A.T. payers, an invoice will be issued to the purchaser by the seller. Our invoice, though you will find reported the hammer price and the V.A.T., is only made up of the amount highlighted.

BUYING AT PANDOLFINI

The estimates in the catalogue are expressed in Euros (€). These estimates are purely indicative and are based on the mean price of comparable pieces on the market, on the condition and on the characteristics of the object itself.

The catalogues of Pandolfini include information on the condition of the objects only when describing multiple lots (such as prints, books, coins and bottles of wine). Please request a condition report of the lot you are interested in from the specialist in charge.

Lots sold in our auctions will rarely be in perfect condition and may show, due to their nature and age, signs of wear, damage, restoration or repair and other imperfections. Any reference to the condition of the object in the catalogue is not equivalent to a complete description of its condition. Condition reports are usually available on request and complete the catalogue entries. In the description of the lots, our staff judges the condition of the object in accordance with its estimate and the kind of auction in which it has been included. Any statement in the catalogue, in the condition report or elsewhere, regarding the physical nature of the lot and its condition, is given honestly and scrupulously. The staff of Pandolfini however does not have the professional training of a restorer: any statement therefore should not be considered exhaustive. Potential purchasers are always advised to inspect the object in person and, in the case of lots of particular value, to ask the opinion of a restorer or of a trusted consultant before placing a bid.

Any statement regarding the author, the attribution of the work, dating, origin, provenance and condition is to be considered a simple opinion and not an actual fact.

As concerning attributions, please note that:

1. ANDREA DEL SARTO: in our opinion a work by the artist.
2. ATTRIBUTED TO ANDREA DEL SARTO: in our opinion the work was executed by the artist, but with a degree of uncertainty.
3. ANDREA DEL SARTO'S WORKSHOP: work executed by an unknown artist in the workshop of the artist, whether or not under his direction.
4. ANDREA DEL SARTO'S CIRCLE: in our opinion a work executed by an unidentifiable artist, with characteristics referable to the aforementioned artist. He may be a pupil.
5. STYLE OF...; FOLLOWER OF...; a work by a painter who adheres to the style of the artist: he could be a pupil or another contemporary, or almost contemporary, artist.
6. MANNER OF ANDREA DEL SARTO: work executed imitating the style of the artist, but at a later date.
7. FROM ANDREA DEL SARTO: copy from a painting known to be by the artist.
8. IN THE STYLE OF...: work executed in the style specified, but from a later date.
9. The terms signed and/or dated and/or initialled means that it was done by the artist himself.
10. The term bearing the signature and/or date means that, in our opinion, the writing was added at a later date or by a different hand.
11. In the measurements of the paintings, expressed in cm, height comes before base. The size of works on paper is instead expressed in mm.
12. For lots with the symbol (λ), an export licence or a temporary importation licence is available.
13. The weight of silver objects is a net weight, excluding metal, glass and crystal parts. The weight of silver objects with a weighted base will not be indicated.
14. Lots with the symbol ● are subjected to the "resale right".

BUYER'S PREMIUM AND V.A.T.

Buyer's premium

The purchaser will pay a buyer's premium that is added to the hammer price of every lot and calculated as follows: 20.49% on the first €100.000 and 18.03% on any amount exceeding €100.000. These rates do not include the 22% V.A.T. in addition also to the V.A.T. that may be due on the hammer price (see the following paragraph Value Added Tax).

Value Added Tax

The purchaser will pay 22%VAT on the buyer's premium. The final price is therefore composed of the hammer price plus a total of 25% on the first €100.000 and 22% on any amount exceeding €100.000.

Lots with symbol

Lots with the symbol (*) have been entrusted by Consignors subject to V.A.T. and are therefore subject to V.A.T. as follows:

22% on the hammer price and
22% on the final price.

In this case the percentage will be 47% on the first €100.000 and 44% on any amount exceeding €100.000.

BUYING AT PANDOLFINI

Resale right

The Legislative Decree n. 118 dated 13th February 2006 introduced the right for authors of works of art and manuscripts, and for their heirs, to receive a remuneration from the price of any sale after the first, of the original work: this is the so-called “resale right”.

This payment is due for selling prices over €3.000 and is determined as follows:

- a) 4 % up to € 50.000;
- b) 3 % for the portion of the selling price between € 50.000,01 and € 200.000;
- c) 1 % for the portion of the selling price between € 200.000,01 and € 350.000;
- d) 0,5 % for the portion of the selling price between € 350.000,01 and € 500.000;
- e) 0,25 % for the portion of the selling price exceeding € 500.000.

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. is liable to pay the “resale right” on the sellers’ behalf to the Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE).

Should the lot be subjected to the “resale right” in accordance with the art. 144 of the law 633/41, the purchaser will pay, in addition to the hammer price, to the commission and to other possible expenses, the amount that would be due to the Seller in accordance with the art. 152 of the law 633/41, that Pandolfini will pay to the subject authorized to collect it.

SELLING THROUGH PANDOLFINI

Evaluations

You can ask for a free evaluation of your objects by fixing an appointment at the headquarters of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. Alternatively, you may send us a photograph of the objects and any information which could be useful: our specialists will then express an indicative evaluation.

Mandate of sale

If you should decide to entrust your objects to us, the Pandolfini staff will assist you through the entire process. Upon delivery of the objects you will receive a document (mandate of sale) which includes a list of the objects, the reserves, our commission and possible costs for insurance, photographs and shipping. We will need some form of ID and your date and place of birth for the registration in the P.S. registers in the offices of Pandolfini. The mandate of sale is a mandate of representation: therefore Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. cannot substitute the seller in his relations with third parties. Sellers who have to issue invoices will receive, with our invoice, the list of the purchasers in order to proceed with the invoicing.

Reserve

The reserve is the minimum amount (commission included) at which an object can be sold. This sum is strictly confidential and the auctioneer will ensure it remains so it during the auction. If the reserve is not reached, the lot will remain unsold.

Payment

You will receive payment within 35 working days from the day of the sale, provided the payment on behalf of the purchaser is complete, with the issue of a detailed invoice reporting commissions and any other charges applicable.

Commission

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will apply a 13% (plus V.A.T.) commission which will be deducted from the hammer price.

Cognome | Surname _____

Nome | Name _____

Ragione Sociale | Company Name _____

@EMAIL _____

Indirizzo | Address _____

Città | City _____

C.A.P. | Zip Code _____

Telefono Ab. | Phone _____

Fax _____

Cell. | Mobile _____

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT _____

PAGAMENTO | PAYMENT

Assegno intestato a Pandolfini Casa d'Aste | Check to Pandolfini Casa d'Aste

Bonifico Bancario | Bank transfer to
Banca Monte dei Paschi di Siena
IBAN: IT25D0103002827000006496795 - BIC/SWIFT: PASC IT M1W40

VISA MASTERCARD

CARTA # | CARD # _____

Security Code _____

Data scadenza | Expiration Date _____

Firma | Signature _____

NUOVO | NEW RINNOVO | RENEWAL

**SEGNARE LE CATEGORIE DI INTERESSE
PLEASE CHECK THE CATEGORIES OF INTEREST**

ARREDI E MOBILI ANTICHI,
OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE € 120
FURNITURE, WORKS OF ART,
PORCELAIN AND MAIOLICA
3 Cataloghi | Catalogues

DIPINTI E SCULTURE DEL SEC XIX € 120
19TH CENTURY PAINTINGS AND SCULPTURES
3 Cataloghi | Catalogues

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE € 120
OLD MASTER PAINTINGS AND SCULPTURES
3 Cataloghi | Catalogues

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART € 80
2 Cataloghi | Catalogues

ARCHEOLOGIA | ANTIQUITIES € 50
2 Cataloghi | Catalogues

ARGENTI | SILVER € 120
MONETE E MEDAGLIE | COINS AND MEDALS
GIOIELLI E OROLOGI | JEWELRY AND WATCHES
3 Cataloghi | Catalogues

STAMPE E DISEGNI | PRINTS AND DRAWINGS € 60
LIBRI E MANOSCRITTI | BOOKS AND MANUSCRIPTS
2 Cataloghi | Catalogues

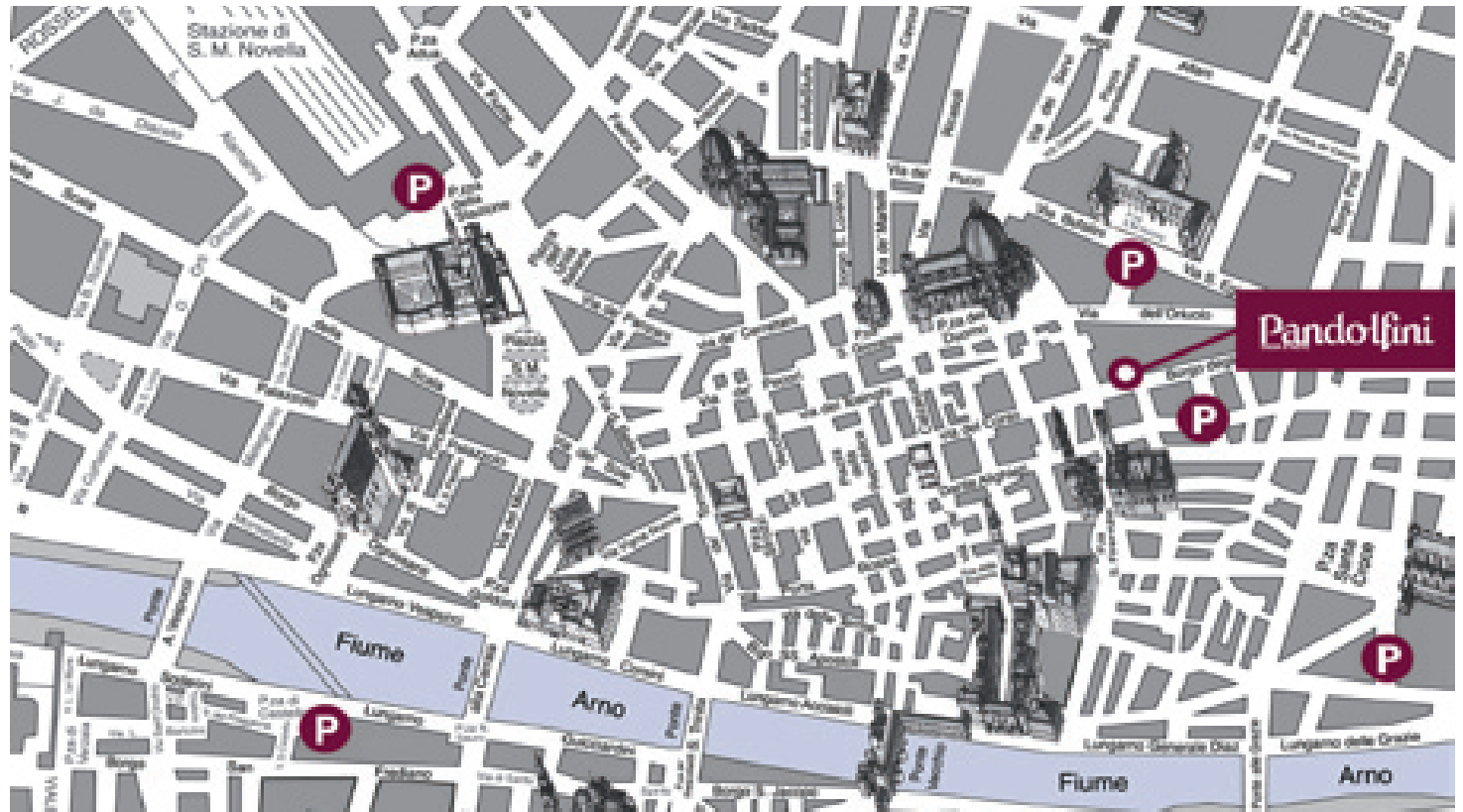
VINI | WINES € 80
3 Cataloghi | Catalogues

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA € 120
ARTI DECORATIVE DEL SEC XX E DESIGN
MODERN AND CONTEMPORARY ART
20TH CENTURY DECORATIVE ARTS AND DESIGN
6 Cataloghi | Catalogues

TOTALE | TOTAL €

RISPEDIRE ALL'UFFICIO ABBONAMENTI - PLEASE SEND THIS FORM BACK TO THE SUBSCRIPTION OFFICE

PANDOLFINI CASA D'ASTE Palazzo Ramirez Montalvo | Borgo degli Albizi, 26 | 50122 Firenze | Tel. +39 055 2340888-9 | Fax +39 055 244343 | info@pandolfini.it



Impaginazione:

Daniele Rettori - Firenze

Stampa:

Conti Tipocolor S.p.A. - Settimello, Calenzano (FI)

Fotografie:

Francesco Girotto Fotografo - Carbonera (TV)
IndustrialFoto - Osmannoro (FI)



ART ASSICURAZIONI

L'arte di assicurare l'arte

Agenzia CATANI GAGLIANI
Firenze

Tel. 055.2342717



GARAGE DEL BARGELLO

Via Ghibellina, 170/r
50122 Firenze

Tel. 055 238 1857



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ARTE

BLINDARTE CASA D'ARTE

Via Caio Duilio 10 – 80125 Napoli
tel. 081 2395261 - fax 081 5935042
e-mail: info@blindarte.com
blindarte.com

ASTE BOLAFFI

via Cavour 17/F – 10123 Torino
tel. 011 0199101 - fax 011 5620456
e-mail: info@astebolaffi.it
astebolaffi.it

CAMBI CASA D'ARTE

Castello Mackenzie – Mura di S. Bartolomeo
16 – 16122 Genova
tel. 010 8395029 - fax 010 879482
e-mail: info@cambiaste.com
cambiaste.com

CAPITOLIUM ART

via Carlo Cattaneo 55 – 25121 Brescia
tel. 030 2072256 - fax 030 2054269
e-mail: info@capitoliumart.it
capitoliumart.it

EURANTICO

S.P. Sant'Eutizio 18 – 01039 Vignanello VT
tel. 0761 755675 - fax 0761 755676
e-mail: info@eurantico.com
eurantico.com

FARSETTIARTE

viale della Repubblica (area Museo Pecci)
59100 Prato
tel. 0574 572400 - fax 0574 574132
e-mail: info@farsettiarte.it
farsettiarte.it

FIDESARTE ITALIA S.R.L.

via Padre Giuliani 7 (angolo via Einaudi)
30174 Mestre VE
tel. 041 950354 – fax 041 950539
e-mail: info@fidesarte.com
fidesarte.com

INTERNATIONAL ART SALE S.R.L.

Via G. Puccini 3 – 20121 Milano
tel. 02 40042385 - fax 02 36748551
e-mail: info@internationalartsale.it
internationalartsale.it

MAISON BIBELOT CASA D'ARTE

corso Italia 6 – 50123 Firenze
tel. 055 295089 - fax 055 295139
e-mail: segreteria@maisonbibelot.com
maisonbibelot.com

STUDIO D'ARTE MARTINI

Borgo Pietro Wuhrer 125 – 25123 Brescia
tel. 030 2425709 - fax 030 2475196
e-mail: info@martiniarte.it
martiniarte.it

MEETING ART CASA D'ARTE

corso Adda 7 – 13100 Vercelli
tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8
e-mail: info@meetingart.it
meetingart.it

PANDOLFINI CASA D'ARTE

Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze
tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343
e-mail: info@pandolfini.it
pandolfini.com

POLESCHI CASA D'ARTE

Via Sant'Agnese 18 – 20123 Milano
tel. 02 89459708 - fax 02 86913367
e-mail: info@poleschicasadaste.com
poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING

Via Olona 2 – 20123 Milano
tel. 02 72094708 - fax 02 862440
e-mail: info@porroartconsulting.it
porroartconsulting.it

SANT'AGOSTINO

corso Tassoni 56 – 10144 Torino
tel. 011 4377770 - fax 011 4377577
e-mail: info@santagostinoaste.it
santagostinoaste.it

VON MORENBERG CASA D'ARTE

Via San Marco 3 – 38122 Trento
tel. 0461 263555 - fax 0461 263532
e-mail: info@vonmorenberg.com
vonmorenberg.com

A.N.C.A. Associazione Nazionale delle Case d'Arte

REGOLAMENTO

Articolo 1

I soci si impegnano a garantire serietà, competenza e trasparenza sia a chi affida loro le opere d'arte, sia a chi le acquista.

Articolo 2

Al momento dell'accettazione di opere d'arte da inserire in asta i soci si impegnano a compiere tutte le ricerche e gli studi necessari, per una corretta comprensione e valutazione di queste opere.

Articolo 3

I soci si impegnano a comunicare ai mandanti con la massima chiarezza le condizioni di vendita, in particolare l'importo complessivo delle commissioni e tutte le spese a cui potrebbero andare incontro.

Articolo 4

I soci si impegnano a curare con la massima precisione

i cataloghi di vendita, corredando i lotti proposti con schede complete e, per i lotti più importanti, con riproduzioni fedeli.

I soci si impegnano a pubblicare le proprie condizioni di vendita su tutti i cataloghi.

Articolo 5

I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto.

I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.

I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso.

I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

Articolo 6

I soci si impegnano alla collaborazione con le istituzioni pubbliche per la conservazione del patrimonio culturale italiano e per la tutela da furti e falsificazioni.

Articolo 7

I soci si impegnano ad una concorrenza leale, nel pieno rispetto delle leggi e dell'etica professionale.

Ciascun socio, pur operando nel proprio interesse personale e secondo i propri metodi di lavoro si impegna a salvaguardare gli interessi generali della categoria e a difenderne l'onore e la rispettabilità.

Articolo 8

La violazione di quanto stabilito dal presente regolamento comporterà per i soci l'applicazione delle sanzioni di cui all'art. 20 dello Statuto ANCA



