

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

9 NOVEMBRE 2016











Roma

De monumentis
an. p. 13

M. H. 13

M. H. 13
R. 13



Il s'agit de la
(Shakespeare) alla

En souvenir uovino
première représentation d'Horace
poète français Pierre Corneille
Rome, le 7 Février

...com...





Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

**CAPOLAVORI
DA COLLEZIONI ITALIANE**

9 NOVEMBRE 2016



CHAMPAGNE
Dorland & Finni

DIREZIONE

Remo Rega
Pietro De Bernardi

RESPONSABILE AMMINISTRATIVO

Massimo Cavicchi
massimo.cavicchi@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
Stefano Bucelli

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
via Margutta 54
00187 Roma
Mob. +39 3298113272
www.pandolfini.it
roma@pandolfini.it



CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

ASTA

Firenze

9 novembre 2016

ore 19.00

Lotti:1-27

ESPOSIZIONE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Venerdì	4 novembre	ore 10.00/19.00
Sabato	5 novembre	ore 10.00/19.00
Domenica	6 novembre	ore 10.00/19.00
Lunedì	7 novembre	ore 10.00/19.00
Martedì	8 novembre	ore 10.00/19.00
Mercoledì	9 novembre	ore 10.00/13.00



Wainville

S. T. Bird in 96

INDICE

Sedi e referenti **9**

Informazioni asta **11**

CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE **16**

Crediti fotografici **211**

Condition report **211**

Sedi e dipartimenti **212**

Pandolfini Live **214**

Condizioni generali di vendita **215**

Conditions of sale **220**

Come partecipare all'asta **216**

Auction **221**

Corrispettivo d'asta e IVA **217**

Buyers premium and V.A.T. **222**

Acquistare da Pandolfini **217**

Buying at Pandolfini **222**

Vendere da Pandolfini **218**

Selling through Pandolfini **223**

Modulo offerte **219**

Absentee and telephone bids **219**

Modulo abbonamenti **224**

Catalogue subscriptions **224**

Dove siamo **225**

We are here **225**

Seconda di copertina lotto 19

Pagina 1 lotto 25

Pagina 2 lotto 3

Pagina 3 lotto 11

Pagina 4 lotto 8

Pagina 5 lotto 22

Pagina 6 lotto 12

Pagina 10 lotto 18

Pagina 12 lotto 20

Pagina 16 lotto 16

Pagina 210 lotto 13

Pagina 228 lotto 17

Pagina 229 lotto 10

Pagina 230 lotto 26

Terza di copertina lotto 4



Pietro De Bernardi

Sembrirebbe che sia passato un attimo, ma invece la nostra iniziativa dedicata ai “Capolavori da Collezioni Italiane”, nata con lo scopo di presentare la più accurata selezione possibile di opere d’arte che i nostri dipartimenti attuano durante tutto l’anno, è alla sua terza edizione e ha preso in questi anni sempre più campo a livello internazionale coinvolgendo compratori privati, mercanti, musei e istituzioni da tutto il mondo.

Siamo particolarmente orgogliosi di ciò che abbiamo fatto sino ad adesso perché pensiamo di aver dimostrato che con il coraggio di investire nella internazionalizzazione del proprio business, l’imprenditoria italiana non è seconda a nessuno e può ottenere risultati di risonanza internazionale. Anzi con molto piacere abbiamo notato in quest’ultimo anno che anche case d’asta di grande blasone internazionale, seguendoci con cataloghi molto simili ai nostri, si sono accorte che il nostro approccio al mercato è corretto e altamente innovativo.

Lo scorso anno molte sono state le aggiudicazioni che hanno segnato indelebilmente il mercato italiano come, ad esempio, quella del Rolex Daytona con quadrante ‘Paul Newman PANDA’ che, ottenendo in asta il record per la referenza, è finito in una importante collezione britannica o dei due straordinari dipinti di Giovanni Boldini e di Giuseppe De Nittis che hanno infuocato la platea dei compratori con risultati di vendita eccellenti andando ad arricchire note collezioni private o ancora del Libro d’ore all’uso di Tours, che ha suscitato l’interesse di collezionisti da tutto il mondo segnando un’aggiudicazione record per il mercato italiano.

Pandolfini, che quindi si conferma sempre più come leader italiano nel settore, presenta anche in questo catalogo opere significative e di livello internazionale le quali, acquisite in collezioni nazionali, saranno proposte ad un mercato globale grazie ad un catalogo che si ispira ai più alti standard qualitativi in termini di approfondimento delle schede descrittive e di severità delle scelte.

Our catalogue dedicated to the "Masterpieces from Italian collections" and now already celebrating its third anniversary, was created with the aim to present the most accurate selection of works of art, rigorously chosen by our departments during the year and also to increase our visibility internationally, by attracting private collectors, dealers, museums and institutions from all over the world.

We are particularly proud of what we have achieved so far because we think that by promoting the internationalization of our business, we have proved that the Italian entrepreneurship is second to none and can produce significant results at the international level. It is with great pleasure that we have noticed during the last year that other internationally famous auction houses have followed our example in the edition of their catalogues, confirming that our approach to the market is correct and highly innovative.

Numerous are the sales of the last year that deeply marked the Italian market, like, for example, the one of the Rolex Daytona 'Paul Newman PANDA dial' which, by obtaining the record for references, ended up in an important British collection, or the two extraordinary paintings of Giovanni Boldini and of Giuseppe De Nittis that have excited the buyers with excellent sale results, to subsequently enrich famous private collections, or even the Book of Hours, Use of Tours, that sparked the interest of collectors from all over the world, marking a record sale for the Italian market.

Pandolfini, confirming its leading role in this sector of the Italian market, is presenting in this catalogue a selection of very important works of art, of international interest, deriving from national collections, with the aim to offer the global market a highly qualitative catalogue with detailed descriptions and explanations of our highly selective choices.

Stefano De BS.



CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE





Neri Mannelli
Capo Dipartimento

ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

Quest'anno il dipartimento di Archeologia ha selezionato tre oggetti di straordinario rilievo: un'eccezionale statua neoattica di Artemide in marmo bianco del I secolo avanti Cristo, proveniente dall'importante collezione romana del Barone Alberto Blanc, una bella ara funeraria romana del II secolo dopo Cristo, anch'essa in marmo, decorata con sfingi e teste di Giove Ammone sugli spigoli anteriori, che ha la stessa provenienza della statua di Artemide ed una notevole anfora pseudopanatenaica a figure rosse del pittore di Amykos della fine del V secolo avanti Cristo, dichiarata di eccezionale importanza archeologica ed in uno stato di conservazione pressoché perfetto.

La statua di Artemide, di aspetto e abbigliamento arcaicizzante, si inserisce perfettamente fra le opere realizzate dalla corrente di scultura definita neoattica che si colloca cronologicamente alla fine del I secolo avanti Cristo.

Gli esemplari di questa produzione non sono particolarmente comuni nelle collezioni museali e il nostro esemplare si può probabilmente considerare l'unico presente sul mercato italiano.

L'ara con l'iscrizione funeraria dedicata ad un sarto è anch'essa decisamente rara per l'attestazione del mestiere del defunto e per la presenza delle due teste di Giove Ammone che ci consentono di collocare la realizzazione della scultura dopo la conquista dell'Egitto e la conseguente fascinazione subita soprattutto dai membri dell'esercito, sempre più aperti a suggestioni esterne.

L'ara ha un'importante storia bibliografica e la sua conoscenza è attestata almeno dall'ultimo trentennio del XIX secolo.

Il terzo reperto, un' anfora pseudopanatenaica del Pittore di Amykos, databile all'ultimo quarto del V secolo avanti Cristo, può essere inserita fra i pezzi più interessanti e peculiari del pittore.

Lo stato di conservazione eccezionale, le grandi dimensioni, la decorazione distribuita su due fasce, ricche di figure monumentali e magistralmente dipinte di eroti, efebi e fanciulle la rende il vaso più importante del pittore mai passato in asta fino ad oggi.

This year the Department of Antiquities presents three top quality objects: an extraordinary Neo-Attic statue of Artemis, in white marble from the 1st century B.C. deriving from the important Roman collection of the Baron Alberto Blanc; a beautiful Roman funerary altar in marble decorated with sphinxes and Zeus Ammon heads on the front corners, from the 2nd century A.D. deriving from the same private collection; and a precious red-figured pseudo-Panathenaic amphora attributed to the Amykos painter from the end of the 5th century B.C., declared of exceptional archaeological interest and almost perfectly intact.

This statue of Artemis, with its archaic appearance and clothing, can perfectly be attributed to the so-called Neo-attic sculpture dating back to the end of the 1st century B.C.

The statues of this period are quite rare in museum collections. Therefore, our statue is probably the only one on the Italian market.

The funerary altar dedicated to a tailor is also a rare object thanks to the clear indication of the deceased's job and to the presence of two Zeus Ammon heads, which allow our experts to date the sculpture after the conquest of Egypt and which also demonstrate the subsequent interest, especially of the members of the army, towards new cultures.

The funerary altar has a significant bibliography and information about its existence goes back to the last thirty years of the nineteenth century.

The third object, a pseudo-Panathenaic amphora, attributed to the Amykos painter dating from the last quarter of the 5th century B.C., can be considered one of the most interesting and unique works of this painter.

It can, therefore, be considered the most important vase of this painter, ever auctioned until today, for its excellent condition, its large dimensions and its decoration on two bands with monumental figures and skilfully painted with erotes, ephebes and young girls.



DALLA COLLEZIONE BLANC

Il barone Alberto Blanc (1835-1904), torinese, segretario di Camillo Benso conte di Cavour, successivamente ambasciatore a Madrid e Costantinopoli, ministro degli Esteri nel governo Crispi, nel 1893 acquistò un terreno sulla Nomentana, quasi di fronte alla Basilica di Sant'Agnese, incaricando del progetto l'architetto Giacomo Boni. L'architetto era un importante archeologo e sovrintendeva agli scavi archeologici dei Fori e del Palatino.

Nel perimetro della proprietà fece collocare un monumento funerario romano da poco rinvenuto nella zona di Tor di Quinto, disegnò poi il casino nobile in stile eclettico e, influenzato dall'amico William Morris e dall'Arte Floreale, affidò ad Adolfo de Carolis tutte le decorazioni di maiolica invetriata all'interno e all'esterno della villa. Di grande suggestione era il giardino d'inverno, usato anche come sala da ballo, in vetro, ghisa e colonnine rivestite di mattonelle art nouveau.

Ultimata nel 1897, Villa Blanc si presentava quindi come uno degli esempi più significativi di quell'architettura che avrebbe ispirato l'arte liberty degli anni Venti a Roma. Il barone fu un appassionato collezionista di antichità e costituì all'interno della villa e nel suo parco una grande raccolta di reperti archeologici, in particolar modo statuaria, che agli inizi degli anni Cinquanta fu venduta dal figlio Gian Alberto, chimico e scienziato che collaborò per lungo tempo a Parigi con Marie Curie, presso la casa d'aste Antonina di Roma in due successive aste.

La statua e l'ara che presentiamo non furono mai poste in vendita e rimasero in proprietà alla famiglia, utilizzando l'ara come base per l'Artemide fino ai giorni nostri.

FROM THE BLANC COLLECTION

The baron Alberto Blanc from Turin (1835-1904), secretary of Camillo Benso count of Cavour and later ambassador in Madrid and Constantinople, foreign minister in Crispi's government, purchased a plot of land in the Via Nomentana in 1893, almost opposite the Basilica of Sant'Agnese, entrusting the architect Giacomo Boni with the project. The architect was an important archaeologist who was supervising the archaeological excavations in the Fora and the Palatine Hill.

Under his direction, a Roman funerary monument, rediscovered in the area of Tor di Quinto not long before, was placed within the perimeter of the property; he also designed the casino nobile in an eclectic style and, influenced by his friend William Morris and by Art Nouveau, commissioned Adolfo de Carolis with all the glazed majolica decoration of the interior and the exterior of the villa. The winter garden, also used as a ballroom and composed of glass, cast iron and small columns covered with Art Nouveau tiles, was indeed entrancing.

Completed in 1897, Villa Blanc was therefore one of the most important examples of the architecture that would inspire the Stile Liberty in Rome in the 1920s. The baron was a passionate collector of antiquities, and established a large collection of archaeological finds – statues in particular – inside the villa and its park; at the beginning of the 1950s his son Gian Alberto, a chemist and scientist who for a long time worked with Marie Curie in Paris, entrusted the Roman auction house Antonina to sell the collection in two consecutive auctions.

1

ARA

PRODUZIONE ROMANA, II-III SEC. D.C.

in marmo bianco a grana fine, scolpito, levigato e rifinito a trapano, cm 58x46x42

ALTAR

ROMAN, 2ND TO 3RD CENTURY AD

Fine grain white marble, sculpted, polished, and finished off with using a drill, 58x46x42 cm

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 18.000/27.000

Bibliografia

G. Wilmans, *Exempla inscriptionum latinarum in usum praecipue academicum*, Berlino 1870, p. 172 n. 2542;

G. de Rossi, R. Lanciani, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 1880, p. 40, n. 226;

Corpus Inscriptionum Latinarum, vol. VI, *Inscriptiones Urbis Romae Latinae, pars II*, Berlino 1882, p. 1289, n. 9889;

H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae* Berlino 1906, vol. III, n. 7590

L'ara si presenta oggi priva del piano superiore; sul fronte, iscrizione su nove linee

DIIS MANIBUS
D-AVONIO
THALAMO
SEGMENTARIO
PATRONO-BENE
MERITO
D-AVONIUS
HEURETUS-L-
FECIT

Agli Dei Mani (e) a Decimo Avonio Thalamo, sarto, padrone benemerito, Decimo Avonio Heuretus liberto fece

Nella parte alta sugli spigoli si trovano due teste di Giove Ammone nella sua ipostasi di ariete con folta capigliatura e barba a riccioli, fortemente caratterizzate nel viso molto chiaroscurato e con grandi corna di ariete ritorte dalle quali pendono lunghe tenie.

Negli spigoli inferiori si trovano invece sfingi con corpo leonino e testa femminile, grandi ali piegate, raffigurate sedute sulle zampe posteriori con quelle anteriori erette, mentre le code si avvolgono sulle facce laterali del piccolo monumento. Sui lati sono scolpite ad altorilievo da una parte un'oinochoe e dall'altra una patera ombelicata, riferimenti alla libagione funeraria in onore del defunto. In entrambi gli spigoli posteriori è scolpita una parasta con capitello ionico e fusto decorato a piccole foglie lanceolate. La base si presenta modanata.





DIIS MANIBVS
DAVONIO
THALAMO
SEGMENTARIO
PATRONO BENE
MERITO
DAVONIVS
HENRETIVS
FECIT

Stato di conservazione: priva della mensa, la protome di Ammone e la sfinge del lato destro lacunosi; piccola lacuna alla base della parasta del lato sinistro. La piccola ara risulta pubblicata a livello epigrafico ben quattro volte, dal Wilmans nel 1870 nel suo *Exempla inscriptionum latinarum in usum praecipue academicum*, in cui se ne dà la collocazione a Roma e si specifica che è stata descritta da Giovan Battista de Rossi e dal Lanciani nel *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, pubblicata una terza volta nel 1882 nel *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. VI al n. 9889 da Johann Heinrich Henzen, direttore dell'Istituto Germanico di corrispondenza archeologica in Roma, con la provenienza da vigna Corsi del Pinto fra il cimitero di Callisto e la chiesa di San Sebastiano, sull'Appia,

ed infine dal Dessau nel 1906 in *Inscriptiones Latinae Selectae*. Si può quindi desumere che l'ara dopo il suo ritrovamento da una zona cimiteriale dell'Appia antica fosse giunta sul mercato antiquario dove è probabile sia stata acquisita dal Barone Blanc per essere successivamente utilizzata non tanto come monumento a sé stante ma come base per la statua di Artemide presentata al lotto precedente. Infatti dalle testimonianze familiari è noto che i due reperti sono stati sempre esposti accoppiati all'interno della collezione Blanc. Non avendo immagini antiche non è dato sapere se lo spianamento della mensa dell'ara sia dovuto ad un suo cattivo stato di conservazione o invece per avere una superficie che corrispondesse quasi perfettamente alla base inferiore della statua di Artemide.

This altar is today missing its upper section; at the front, we find an inscription over nine lines:

**DIIS MANIBUS
D·AVONIO
THALAMO
SEGMENTARIO
PATRONO·BENE
MERITO
D·AVONIUS
HEURETUS·L·
FECIT**

To the Manes (and) to Decimus Avonius Thalamus, tailor, worthy master, did Decimus Avonius Heuretus, freedman, build (this)

In the upper part on the edges we find two heads of Ammon, in his ram hypostasis, with thick hair and a curly beard, strongly marked in the visage's deep chiaroscuro, and with large curved ram horns from which hang long tainies. On the lower edges we instead find harpies with lions' bodies and women's heads, large folded wings, depicted perching on their back legs whilst their front legs are erect. Their tails coil over the sides of the small monument. An oenochoe and a patera are sculpted in high relief on each side respectively, referencing the funerary libation honouring the dead. On both the back edges there is pilaster topped by an ionic capital, its trunk decorated by a motif of small lanceolate leaves. The base is molded.

Condition: lacking the upper part of the altar, whilst there are lacunae in the protome of Ammon and in the right harpy. There is a small lacuna in the base of the left pillar.

*The epigraph of this small altar has been published three times: by Wilmas in 1870 in his *Exempla inscriptionum latinarum in usum praecipue academicum*,*

*which locates it in Rome and specifies that it was described by Giovan Battista de Rossi and by Lanciani; then in 1873 in *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. VI n. 9889 by Johann Heinrich Henzen, director of the Germanic Institute for Archaeological Correspondence in Rome, locating its provenance from the Corsi del Pinto vineyard between the cemetery of Callistus and the Church of Saint Sebastian; and finally by Dessau in 1906 in *Inscriptiones Latinae Selectae*. It can thus be safely assumed that the altar, after being unearthed, was placed on the antiquities market where it was probably acquired by Baron Blanc to be later used not as a self-standing monument but as the basis for the statue of Artemis presented in the lot prior to this one.*

As there are no ancient images of the altar in our possession, it is not possible to know whether the smoothing out of the upper part of the altar owes to its condition or whether it was purposefully carried out so as to obtain a surface which would almost perfectly correspond with the lower base of the statue of Artemis.



DISSIMILANTIBVS
DAVONIO
THALAMO
SEGMENTARIO
PATRONO BENE
MERITO
DAUGNIVS
HEVRETVS
FECIT



2

STATUA DI ARTEMIDE

PRODUZIONE NEOATTICA, FINE PRIMO SEC. A.C.

in marmo bianco a grana media, scolpito e levigato, alt. cm 130

STATUE OF ARTEMIS

NEO-ATTIC CRAFTSMANSHIP, END OF THE 1ST CENTURY B.C.

Medium grain white marble, sculpted and polished, height 130 cm

€ 80.000/120.000 - \$ 88.000/132.000 - £ 72.000/108.000

La dea è raffigurata in posizione frontale con il piede sinistro leggermente avanzato e il destro arretrato ed insiste su una base quadrangolare; indossa un lungo chitone che arriva fino a terra e che ricade in pieghe cannellate di aspetto quasi metallico, aderendo al corpo e sottolineandone le forme; sopra il chitone è drappeggiato un mantello che scende a coprire in parte la veste con ricche pieghe a zig-zag ed è fermato sulla spalla sinistra da piccole fibule. I capelli scendono sui seni in lunghe trecce mosse e sono invece raccolti insieme sulla nuca. La dea indossa di traverso sul torace il balteo destinato a sostenere la faretra. Il braccio destro aveva l'avambraccio proteso, oggi perduto, mentre il sinistro era disteso lungo il fianco a sostenere l'abito. I piedi, accuratamente modellati, calzano sottili sandali; la parte posteriore della statua è sommariamente lavorata, probabilmente in quanto originariamente non visibile, ma i glutei sono messi in evidenza.

La dea è raffigurata in maniera iconica e concepita per una visione essenzialmente frontale e l'attenzione dell'osservatore è immediatamente catturata dal ricco panneggio del mantello che assume un'importanza quasi superiore alla figura della dea.

Stato di conservazione: priva della testa, dell'avambraccio destro e del sinistro; tracce di una grappa in bronzo per l'ancoraggio del braccio sinistro.

La statua che presentiamo può essere confrontata con due statue simili, sempre raffiguranti la dea Artemide e conservate rispettivamente una al Museo Archeologico Nazionale di Venezia n. inv. 59 (fig. 1), proveniente dal Legato Grimani del 1587 e l'altra al Museo Nazionale di Napoli, n. inv. 6008 (fig. 2), proveniente dalla Casa degli Olconii di Pompei e rinvenuta nel 1760.

La statua veneziana, proveniente dalla Collezione di Giovanni Grimani, patrizio veneziano e patriarca di Aquileia, fu donata alla Repubblica assieme al resto della collezione ed era nota già in antico; si tratta di un'opera di dimensioni inferiori alla statua qui in catalogo, essendo alta 111 cm, mentre l'Artemide della Collezione Blanc si può considerare a grandezza naturale, con i suoi 130 cm conservati, pur mancando della testa.





La scultura da Pompei è di dimensioni identiche a quella Grimani e conserva anche la testa sulla quale è stato fatto il calco per la scultura veneziana che ne era priva.

Ambedue le sculture raffigurano la dea in posizione gradiente, al contrario della nostra che è invece stante, ma l'abbigliamento della figura femminile identico nelle tre opere, la resa degli abiti con pieghe regolari e schematiche, in cui si nota l'interesse dell'artista per il particolare che assume esso stesso valore decorativo, assieme alla tendenza a schiacciare i volumi rivelano chiaramente le caratteristiche delle officine statuarie neoattiche, in particolare di quegli scultori avvicinati alla cerchia di Pasiteles.

Il Neoatticismo è una corrente scultorea nata alla fine del periodo repubblicano ed è stato Heinrich Brunn a coniare questo termine nella sua *Geschichte der griechischen Künstler* pubblicata nel 1853, nella quale contrapponeva ai maestri dell'Atene classica, gli artisti attici i cui nomi comparivano in una serie di iscrizioni, trovate per lo più in Italia, seguiti dall'apposizione di 'Αθηναῖος, qualificandoli scultori "neoattici". La produzione di questi scultori varia dalle opere plastiche a tutto tondo ai

vasi in marmo ed anche ad altri oggetti con ornamenti a rilievo e si data principalmente al I sec. a. C.

Già a metà del II sec. a. C. nelle corti ellenistiche, come quella degli Attalidi a Pergamo e quella dei Tolomei ad Alessandria, si guarda alla scultura del periodo classico, del V e del IV sec. a. C. come ad un modello di riferimento; di conseguenza le opere antiche vengono copiate ed in parte rielaborate secondo un gusto tardo ellenistico dando così origine ad una peculiare serie di sculture in cui stili diversi sono avvicinati e fusi in una nuova unità. Una produzione caratteristica della corrente neoattica è costituita dalle statue ritratte: si tratta di opere dove, partendo da un tipo statuario classico ben noto, si inserisce sul corpo una testa ritratto del committente. Tra gli esemplari più famosi si possono prendere ad esempio la statua dell'imperatore Adriano al Museo Capitolino, il cui corpo riproduce il tipo dell'*Ares Borghese* di Alkamenes e la statua dell'imperatrice Sabina ad Ostia che si serve del tipo dell'Afrodite del Frejus di Kallimachos.

Dal momento che la nostra statua è priva della testa non si può sapere con certezza se raffigurasse la dea Artemide con i suoi attributi o una cittadina romana desiderosa di farsi effigiare con le vesti di una divinità.

Bibliografia di riferimento

- G. Traversari, *Sculture greche e romane del Palazzo Reale di Venezia*, Venezia 1970;
Pompei A.D. 79, catalogo della mostra, Boston 1978, p. 147, n. 82;
L. Sperti, *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1988;
Le Collezioni del Museo Nazionale Archeologico di Napoli, Roma 1989, I, 2, p. 146 n. 257;
I. Favaretto, M. De Paoli, M.C. Dossi (a cura di), *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milano 2004



Fig. 1 Artemide, Museo Archeologico Nazionale di Venezia



Fig. 2 Artemide, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



The goddess is depicted facing forward, her left foot slightly advanced, and the left one stepping back, and she stands on a quadrangular base. She is wearing a long chiton which reaches down to her feet with scalloped, almost metallic-looking folds, and clings to the body accentuating its curves. On top of the chiton we see the drapery of a mantle, which flows down partly covering the dress with rich zigzagging folds, and is held fast by small fibulae on the left shoulder. The hair flows down to the breast in long curly braids, but is gathered at the back of her head. Across her chest, the goddess is wearing the balteus which served to carry her quiver. The right arm featured a held out forearm, which is now lost, whilst the left arm ran down her side to hold up her dress. The goddess is wearing thin sandals on her accurately modelled feet, whilst the back of the statue was worked on rather summarily, as it was probably not visible in its original location, but the glutes are evidenced nonetheless.

The goddess is represented iconically and conceived to be seen mostly from the front, and the attention of the observer is immediately captured by the rich drapery of the mantle which takes on an importance nearly superior to that of the figure of the goddess.

Condition: the statue is missing the head, the right forearm, and left arm; there are traces of a bronze grip for the anchorage of the left arm.

This statue can be compared with two similar ones, also depicting the goddess Artemis, and held respectively at the National Archaeology Museum in Venice (inv. n. 59, fig. 1) which comes from a 1587 donation by the Grimani family, and at the National Museum in Naples (inv. n. 6008, fig. 2), which comes from the Domus Olconii in Pompeii, and was unearthed in 1760.

The venetian statue, which comes from the Collection of Giovanni Grimani, a venetian patrician and patriarch of Aquileia, was donated to Republic of Venice together with the rest of the collection, and was already known in antiquity. It is a smaller statue than the one we present in our catalogue, as it is 111 cm tall, whilst the Artemis from the Blanc Collection can be considered life-sized, as it reaches 130cm even without the head. The Pompeii sculpture is the same size as the Grimani one, and it still has its head, which was used to make the mould for that of the venetian one which was also missing its head. Both these sculptures represent the goddess in an inclined pose, unlike ours which is instead standing. However, the attire of the female figure is similar in all three statues; this fact, together with the rendering of the clothes through regular and schematic folds (which point to the artist's interest for the detail, which thus takes on a decorative value in its own right) and the tendency to compress the volumes of the statue, all lead to the typical features of Neo-Attic sculptural workshops, in particular those of the artists closest to the circle headed by Pasiteles.

Neoatticism is a sculptural current which arose towards the end of the Roman republic. It was Heinrich Brunn who coined the term in his 1853 *Geschichte der griechischen Künstler*, in which he contrasted the masters of classical Athens with those Attic artists whose names appeared mostly in Italy on inscriptions where they were followed by the apposition $\Pi\text{A}\theta\eta\nu\alpha\iota\omicron\varsigma$, thus qualifying them as "Neo-Attic" sculptors. These artists' production, dated mostly from the 1st century BC, varied from fully-fledged three-dimensional pieces to marble vases and even other objects with high-relief decoration.

Already in the mid-2nd century BC Hellenistic courts such as those of the Attalids in Pergamum and the Ptolemies in Alexandria were looking to classical sculpture from the 5th and 4th centuries as paradigmatic. Consequently, ancient pieces were copied and partly re-elaborated according to a late Hellenistic taste, thus creating a peculiar series of sculptures in which different styles are accosted and melded together into a new kind of unity. A characteristic production for Neo-Attic sculpture is constituted by portrait statues: these are pieces in which, starting from a well-known sculptural type, a portrait-head of the acquirer is added to the body. Among the most famous examples of this we may count the statue of Emperor Hadrian at the Museo Capitolino, whose body reproduces the type of Alkamenes's Ares Borghese, and the statue of Empress Sabina in Ostia, which uses the type of Kallimachos's Venus Genetrix.

Since our statue lacks its head, it is impossible to know for certain whether it used to depict the goddess Artemis with her attributes, or a roman citizen who wished to be depicted in the guise of a goddess.

Comparative literature

G. Traversari, *Sculture greche e romane del Palazzo Reale di Venezia*, Venezia 1970;

Pompeii A.D. 79, catalogo della mostra, Boston 1978, p. 147, n. 82;

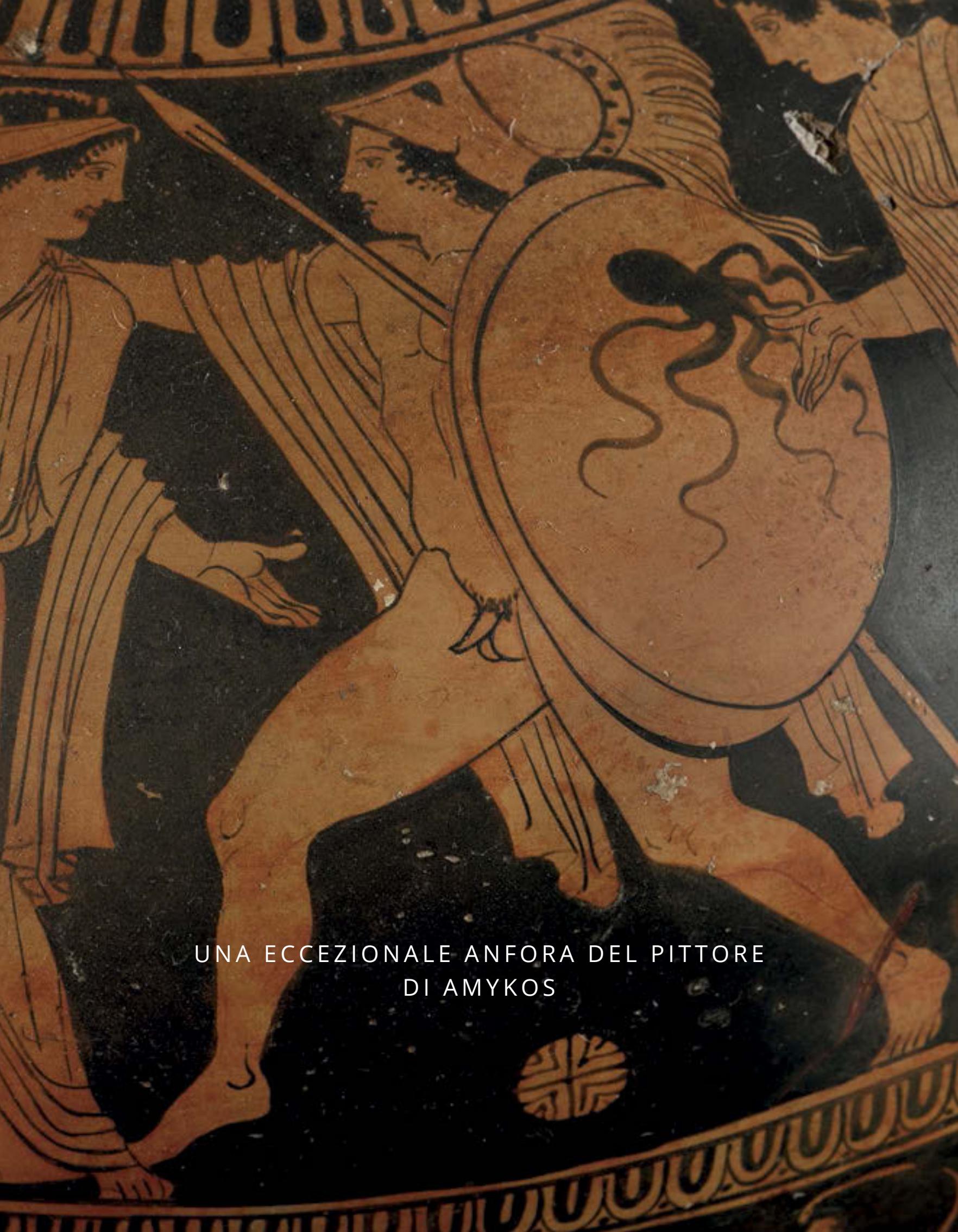
L. Sperti, *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1988;

I. Favaretto, M. De Paoli, M.C. Dossi (a cura di), *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milano 2004;

Le Collezioni del Museo Nazionale Archeologico di Napoli, Roma 1989, I, 2, p. 146 n. 257







UNA ECCEZIONALE ANFORA DEL PITTORE
DI AMYKOS

3

Pittore di Amykos (attivo 430-410 a.C.)

GRANDE ANFORA PSEUDOPANATENAICA A FIGURE ROSSE, PRODUZIONE LUCANA

in argilla arancio, vernice nera, coloritura arancio, modellata a tornio veloce. Alto bocchello troncoconico rovescio, collo troncoconico a profilo concavo con anello plastico, spalla obliqua, corpo ovoide con estremità inferiore allungata, anse a nastro impostate dalla base del collo alla spalla, piede ad echino; alt. cm 68; diam. orlo cm 18,9

Reperto dichiarato di eccezionale interesse archeologico ai sensi del D.Lgs. n. 42/2004

Corredata da lettera autografa di A.D. Trendall con attribuzione al Pittore di Amykos, in data 2 marzo 1965 e di certificato di termoluminescenza eseguito da Arcadia - Milano nel febbraio 2016

Amykos Painter (active 430-410 BC)

LARGE RED-FIGURE PSEUDO-PANATHENAIC AMPHORA, LUCANIAN

Orange clay, black, white, and yellow paint, orange colouring, modelled on a fast lathe. Tall reverse tapered nozzle, tapered concave profile neck with moulded ring, oblique shoulder, ovoid body with elongated lower extremity, ribbon handles attached from the base of the neck to the shoulder, echinus-shaped foot. Height 68 cm, diameter at the hem 18.9 cm

This find has been declared of cultural interest in accordance with the D. LGS 42/2004.

Accompanied by a letter written and signed by A. D. Trendall attributing the piece to the Amykos Painter, dated March 2nd 1965, and by a thermoluminescence certificate from Arcadia - Milan dated February 2016.

€ 30.000/50.000 - \$ 33.000/55.000 - £ 27.000/45.000

Il vaso si presenta con la parte inferiore allungata ed il fondo del piede risparmiati; sul collo catena di palmette a sette petali aperte a ventaglio e inquadrata da girali; sulla spalla e alla base delle anse motivo a falsa baccellatura, sotto le anse grande palmetta a undici petali, aperta a ventaglio fra due coppie di girali ed infiorescenze; sotto alla prima fascia figurata un *kyma ionico*, sotto alla seconda meandro destrorso, interrotto da motivo a croce; all'attacco col piede motivo a raggera.

La decorazione è divisa in due fasce sovrapposte, divise fra i due lati. Lato A: sulla spalla è una figura di guerriero nudo, di profilo e gradiente a destra, con elmo corinzio dal lungo cimiero, sollevato sulla fronte, *himation* drappeggiato sulle spalle e ricadente sugli avambracci con lunga lancia e scudo circolare campeggiato da un polipo con i tentacoli in movimento; il giovane è raffigurato fra due fanciulle, vestite in maniera analoga con tenia fra i capelli ricci, peplo plissettato fermato sulle spalle da due fibule e cinto in vita, *himation* drappeggiato sulle spalle e sulle braccia in movimento una a destra e l'altra a sinistra. Chiudono ai lati la scena due giovani nudi con lancia, *himation* sugli avambracci, uno dei due con elmo conico, che guardano verso la figura centrale. Lato B: scena di palestra, al centro un giovane nudo, volto a destra, con *himation* drappeggiato sulle braccia e lunga lancia nella mano sinistra è in atto di stringere la mano al pedagogo raffigurato anziano e calvo, volto a sinistra verso il giovane, con una parte del torace nudo lasciato scoperto dal chitone ed un lungo bastone terminante a T nella mano sinistra. Dietro a lui un altro giovane nudo, volto a sinistra di tre quarti, con una coppia di lance nella mano sinistra ed il piede destro rappresentato arditamente in prospettiva. Dal lato opposto della scena si trova una coppia affrontata di atleta e giovane donna con peplo plissettato ed una piccola *oinchoe* nella destra, in atto di versare il vino nella patera ombelicata che il giovane uomo le porge. L'atleta è raffigurato come di consueto nudo, con tenia fra i capelli, *himation* sugli avambracci, lancia nella sinistra e grande scudo circolare appoggiato sul terreno e all'inguine.





Nella fascia inferiore, partendo da una colonna dorica situata sotto una delle anse e che vuol richiamare la trabeazione di un edificio, si svolge una scena complessa in cui figure maschili di atleti nudi con mantelli drappeggiati sulle braccia e con lance o bastoni in mano sono rappresentati in corsa all'inseguimento di giovani donne abbigliate con pepi plissettati e tenie nei capelli, alcune con tralci vegetali nella mano destra. Al centro un erote alato e nudo, volto a sinistra rincorre una fanciulla con un tralcio vegetale nella sinistra; sotto ad una delle anse un giovane nudo seduto a destra su una roccia e retrospiciente, con un bastone nella destra, osserva una donna in movimento verso di lui con uno specchio nella mano destra. Si possono istituire confronti puntuali per forma e decoro con due anfore panatenaiche conservate a Napoli, inv. 2416 e 2418 ed un'altra a Monaco di Baviera inv. 3275.

Stato di conservazione: integra, alcune incrostazioni, lievi scheggiature e filature.

Il Pittore di Amykos è il più importante fra i pittori protolucani, come dichiarato dallo stesso A. D. Trendall, massimo studioso della ceramografia magno greca ed operò nell'ultimo trentennio del V secolo avanti Cristo. I vasi di sua produzione oggi conosciuti sono quasi duecentocinquanta e sono stati rinvenuti su buona parte del territorio italiano, da Siracusa fino a Marzabotto, ma ne sono conosciuti alcuni provenienti anche dall'Albania. Si ritiene che il pittore fosse originario di Atene dove avrebbe cominciato l'attività di ceramografo per poi trasferirsi in Magna Grecia, probabilmente a Metaponto, dove avrebbe proseguito a lavorare sotto la guida del Pittore di Pisticii. La prima fase di attività è, per stile e per contenuto, assai vicina alla produzione del Pittore di Pisticii, tanto che è difficile distinguere le due mani, in seguito la produzione del Pittore di Amykos rivela una più netta individualità, che sviluppa un proprio manierismo e si allontana dai modelli originari attici. Le frequenti scene d'inseguimento amoroso e di carattere dionisiaco mostrano immagini femminili slanciate e rigide nel loro abbigliamento, come nell'anfora che presentiamo in questo catalogo.

La produzione più tarda del Pittore di Amykos dimostra quanto egli si sia allontanato dal Pittore di Pisticii: tuttavia fra le prime opere e le ultime c'è una continuità senza interruzione: tanto da spingere Trendall ad affermare che il Pittore di Pisticii e quello di Amykos siano in realtà solo due fasi di una sola personalità; allo stato attuale degli studi, però, mancano gli elementi materiali per affermare che i vasi del Pittore di Pisticii siano le prime opere del Pittore di Amykos. Il vaso eponimo del Pittore di Amykos è una bellissima hydria conservata al Cabinet des Médailles di Parigi, n. inv. 442 (fig. 1-2) sulla quale è raffigurato il gigante Amykos legato ad una roccia, circondato da Medea e dagli Argonauti assieme a satiri e menadi, che sono le figure preferite dal pittore.

Nella leggenda greca Amykos risultava figlio di Apollo e di una ninfa della Bitinia ed era re dei Bebrici. Amykos non permetteva ad alcuno straniero di approdare alla sua terra e di attingere acqua alla sorgente prossima all'approdo, se prima non si fosse misurato con lui nel pugilato. All'arrivo degli Argonauti però venne vinto dal dioscuro Polluce; quindi legato o, secondo alcune versioni, ucciso. Al gigante era anche attribuita l'invenzione dei legacci (cesti) per il pugilato.



Figg. 1-2 Pittore di Amykos, hydria, Cabinet des Médailles di Parigi, n. inv. 442

Bibliografia di riferimento

- N. Moon, in *Papers of the British School at Rome*, XI, 1929, p. 37;
 C. Watzinger, in *Furtwängler-Reichhold*, III, 1932, pp. 346 ss.;
 F. Magi, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XI, 1935, p. 119 ss.;
 A. D. Trendall, *Frühitaliotische Vasen*, Lipsia 1938, pp. 12 ss.;
 A. D. Trendall, *Handbook to the Nicholson Museum*, Sydney 1948, pp. 317 ss.;
 A. D. Trendall, *Vasi antichi dipinti dal Vaticano: Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, Città del Vaticano 1953, pp. 2 ss;
 A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily II*, Vol. I, Oxford 1967, p. 45 n. 218a;
 A. D. Trendall, *Red-figured Vases of South Italy and Sicily*, London 1989, pp. 20-21 nn. 11-19

The vase's the elongated lower section and the bottom of the foot are executed in relief; the neck features a chain of small seven-leaf fan palmettos framed by gyralis; on the shoulder and at the base of the handles we find a faux-fluted motif; beneath the handles there is a large fan-shaped eleven-leaf palmetto in between two pair of gyralis and flower motifs; beneath the first series of figures we find a ionic kyma, beneath the second a right-bearing meander, interrupted by a cross motif; on the foot conjunction we find a sunburst motif.

The decoration is divided into two superimposed bands, divided up between the two sides. Side A: on the shoulder we find the figure of a naked warrior, seen from the side and leaning to the right, wearing a long-crested Corinthian helm raised on the forehead, a draping himation on the shoulders which runs down to the forearms, together with a long spar and circular shield bearing the image of an octopus with moving tentacles. The young man is shown between two maidens, dressed analogously and wearing a tainia in their curly hair, a pleated peplum held in place on their shoulders by two fibulae and by a belt on their waist, a draped himation over the shoulders and the arms, which move one to the right and the other to the left. The scene is completed on the sides by two naked young man bearing a spear, and wearing a himation over their forearms; one of the two is also wearing a cone-shaped helm; both youths are looking towards the central figure.

Side B: scene from a gymnasium, with at its centre a naked youth, turned to the right, wearing draped himation on his forearms and bearing a long spear in his left hand, he is about to shake hands with the pedagogue, shown to be old and bald, and who in turn is turning to the left towards the youth, with part of his naked chest revealed by the chiton, and holding a long T-shaped stick in his left hand. Behind him we see another naked youth, turning by three quarters to the left, with a pair of spears in his left hand and the right foot boldly represented in perspective. On the opposite side of the scene we find a facing pair featuring a male athlete and a young woman wearing a pleated peplum and holding a small oinchoe in her right hand, which she using to pour wine into the patera which the young man is holding out to her. The athlete is, as is customary, depicted in the nude, with a tainia on his head, a himation over his forearms, a spear in his left hand and a large circular shield resting on the ground and on his groin.

In the lower band, starting from a Doric column situated below one of the handles, and which is meant to recall the trabeation of a building, we see a complex scene unfolding, in which male figures of naked athletes with draped cloaks over their arms or carrying spears and clubs in their hands are shown chasing a group of young women wearing pleated peplums and tainias, some of whom are also carrying plants in their right hand. At the centre we see a naked and winged cupid-like figure, who turning to the left is running after a young girl carrying a plant in her left hand; below one of the handles we see a naked young man sitting down on a rock on the

right and looking behind him, with a stick in his right hand, he is looking at a woman who is moving towards him with a mirror in her right hand.

Fitting comparisons can be made in terms of shape and decoration with a panathenaic amphora held in Naples (Inv. 2416 and 2418), and with another one held in Munich (Inv. 3275).

Condition: whole, some incrustation, minor nicks.

The Amykos Painter, who operated during the final thirty-odd years of the 5th century BC, is the most important of the proto-Lucanian painters, as declared by A.D. Trendall, the most influential student of Magna Graecia ceramography. The vases produced by this painter known to us today are almost 250, and have been found all across Italy, from Syracuse to Marzabotto, but we know of some vases coming from as far as Albania.

It is thought that the painter was born in Athens, where he began his activity of ceramography, and that he later moved to Magna Graecia, probably to Metaponto, where he continued to work under the guidance of the Painter of Pisticci.

The first phase of the painter's production, in terms of style and content, was very close to the work of the Painter of Pisticci, so much so that it is often difficult to tell the two apart. Later on, the work of the Painter of Amykos began to find a more marked individuality, developing his own mannerism and departing from original attic models. The frequent scenes depicting amorous chases and bearing a decidedly Dionysiac character feature female figures that are slender and stiff in their clothing, as is the case with the present amphora.

The later production of the Painter of Amykos shows how much he departed from the style of the Painter of Pisticci. However, between his last and first work we nonetheless find an uninterrupted continuity, so much so that Trendall argued that the Painter of Pisticci and that of Amykos were really two phases in the work of a single person; given the current state of research on the matter, however, we do not have the material elements necessary to assert with certainty that the vases of the Painter of Pisticci are the first works of the Painter of Amykos.

The eponymous vase of the Painter of Amykos is a wonderful hydria held in Paris in the Cabinet des Médailles (Inv. n. 442) (figg. 1-2) which depicts the giant Amykos tied to a rock, surrounded by Medea and the Argonauts together with satyrs and maenads, the painter's favourite figures.

According to the Greek legend, Amykos was the son of Apollo and of nymph of Bithynia, and was the king of the Bebryces. Amykos would not let any foreigners land on his domains or draw from the spring near the harbour, unless they first bested him at a boxing match. When the Argonauts landed, however, he was beaten by Pollux, and then tied up or, according to some versions of the myth, killed. The invention of the leather band boxing gloves used by the Greeks was traditionally attributed to the giant.

Comparative literature

N. Moon, in *Papers of the British School at Rome*, XI, 1929, p. 37;

C. Watzinger, in *Furtwängler-Reichhold*, III, 1932, pp. 346 ss.;

F. Magi, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XI, 1935, p. 119 ss.;

A. D. Trendall, *Frühitaliotische Vasen*, Lipsia 1938, pp. 12 ss.;

A. D. Trendall, *Handbook to the Nicholson Museum*, Sydney 1948, pp. 317 ss.;

A. D. Trendall, *Vasi antichi dipinti dal Vaticano: Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, Città del Vaticano 1953, pp. 2 ss.;

A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily II*, Oxford 1967, pl. 20 nn. 1 e 2;

A. D. Trendall, *Red-figured Vases of South Italy and Sicily*, London 1989, pp. 20-21 nn. 11-19





Roberto Dabbene
Capo Dipartimento



Chiara Sabbadini Sodi
Junior Expert

ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

La nostra presenza nel catalogo di Capolavori da Collezioni Italiane, accende i riflettori sull'elegante produzione inglese del XVIII secolo e del XIX secolo.

In catalogo avremo due opere che storicamente si legano fra loro perché realizzate dagli argentieri David Willaume e Ayme Videau, entrambi discendenti di ugonotti francesi emigrati in Inghilterra alla fine del XVII secolo, che lavorarono assieme dal 1723, anno in cui Videau cominciò il suo apprendistato presso la bottega di Willaume.

L'opera che David Willaume eseguì nel 1700 è un elegante mesci acqua ad elmo; di lui, che plasmò e cesellò oggetti raffinatissimi per le maggiori famiglie inglesi, il Victoria and Albert Museum conserva un'opera molto simile a quella che qui presentiamo.

Sempre a Londra, ma nel 1755, Ayme Videau realizzò una Brocca con Bacile la cui eleganza permette di constatare come l'artista abbia ripreso dal suo maestro la raffinatezza di esecuzione dei dettagli. Di particolare interesse sono gli stemmi che decorano questo ensemble d'uso quotidiano, testimonianza storica del matrimonio tra Sir John Fleming e Jane Coleman tenutosi nel 1758.

L'altra opera che proponiamo è un elegante centrotavola di Paul Storr realizzato nel 1805 a Londra.

Presentiamo anche quest'anno tre oggetti di grande qualità e perizia tecnica ma anche di gusto raffinato.

Si tratta di tre opere, entrambe inglesi, di ampio respiro che valicano i confini del "collezionismo territoriale" rivolgendosi al mondo internazionale più raffinato ed esigente.

Nelle scorse edizioni delle aste dedicate ai Capolavori da Collezioni Italiane abbiamo segnato alcune aggiudicazioni di assoluto richiamo che sono testimonianza di un mercato molto attento agli oggetti di alta qualità, in particolare quando si presentano opere molto selezionate, rare e di raffinata fattura.

The presence of this Department in the "Masterpieces from Italian collections" corroborates the important role played by the refined English production of the eighteenth century.

In this catalogue we are presenting two works, related to each other from an historical point of view: they were made by two silversmiths, David Willaume and Ayme Videau, both belonging to Huguenot French families, who migrated to England at the end of the seventeenth century and who had been working together since 1723, when Videau began his apprenticeship at Willaume's workshop.

David Willaume, who chased very precious objects for the most important English families, executed an elegant ewer "ad elmo" (of helmet-shape) in 1700, that we are presenting here, which is similar to another one stored in the Victoria and Albert Museum.

Some years later in 1755, Ayme Videau also executed in London an Ewer with Basin, whose elegance demonstrates how this artist was inspired by his master's refined craftsmanship in details.

Of particular interest are the coats of arms that decorate this daily ensemble, historical evidence of the marriage of Sir John Fleming and Jane Coleman, held in 1758.

The other work which we propose is an elegant centerpiece created in 1805 by Paul Storr.

This year we present once again three objects with technical expertise, not only impressive for their high quality workmanship but also for their refined taste. With these three important English works, we aim at leaving the "national market" of collectors towards more refined and exigent international customers.

In the previous auctions of the "Masterpieces from Italian collections", we achieved some exceptional results confirming the current trend of the market towards high quality works of art, especially those carefully selected, rare and refined.



4

David Willaume I

(Metz 1658-Londra 1744)

MESCI ACQUA AD ELMO, LONDRA, 1700

in vermeil, alt. cm 30, g 2075

Il versatoio poggia su base circolare con profilo baccellato. Il corpo ha la parte inferiore ornata da foglie e la parte centrale decorata da stemma araldico inciso tra serti vegetali. La fascia sovrastante presenta un volto di putto incorniciato da una foglia. La presa è finemente modellata come una sirena



EWER, LONDON, 1700

silver gilt, 30 cm high, 2075 g

The ewer stands on a circular foot with gadrooned rim. The ewer's base is decorated with leaves and the central part is enriched by an engraved coat of arms among foliage motifs. The top of the border is decorated with the face of a putto surrounded by a leaf. The handle, finally chased, has the form of a female figure.

€ 10.000/15.000 - \$ 11.000/16.500 - £ 9.000/13.500

Provenienza

Collezione privata



Fig. 1 David Willaume Ewer, London 1700
Victoria and Albert Museum, London
© Victoria and Albert Museum, London

David Willaume nacque nel 1658 da Adam Willaume, orefice di Metz in Francia. La famiglia, di religione protestante, migrò in Inghilterra dalla Francia durante le persecuzioni degli Ugonotti da parte di Luigi XIV.

La sua prima menzione a Londra risale al 1687 anno in cui gli furono concessi i documenti di naturalizzazione inglese. Nel 1688 registrò il suo marchio, le iniziali D W tra fiordalisi e nel 1693 fu ammesso nella corporazione degli orafi.

A differenza di altri orefici ugonotti immigrati in Inghilterra, Willaume non usufrì mai dei fondi della clemenza reale, per la sua attività. Nel 1690 sposò Marie Mettayer.

Fu un raffinato argentiere che poté godere della protezione delle più importanti famiglie inglesi per cui produsse opere in cui è evidente la sua impeccabile capacità esecutiva. Permane nelle sue creazioni lo stile ugonotto fatto di ricche modanature ed elementi fusi modellati a figure fantastiche. Tra i pezzi più importanti di questo artista oggi conservati, si possono citare un secchiello per tenervi in fresco il vino e una fontana da vino, eseguiti per il conte di Meath nel 1708, in seguito acquistati da Giorgio II quando era ancora principe di Galles. Oggi queste due opere fanno parte della collezione del duca di Brunswick.

Tipico della sua produzione è il mesciacqua che qui proponiamo e che trova un confronto preciso in quello oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (Fig. 1)

Bibliografia di confronto

H. Honour, Orafi e argentieri, Milano, 1972, pp. 138-140.





David Willaume was born in 1658 and was the son of Adam Willaume, goldsmith of Metz in France. His family of protestant origin moved from England to France to flee the persecutions of the Huguenots under Louis XIV.

The earliest document about Willaume in London goes back to 1687 when he received the British naturalization certificate. In 1688 he registered his trade mark, the initial letters D W among fleur-de-lis, and in 1693 he was admitted to the goldsmith's guild. Unlike the other Huguenot goldsmiths, migrated to England, Willaume never took advantage for his activity from the funds made available by the royal generosity. In 1690 he married Marie Mettayer.

He was a refined silversmith who could benefit from the protection of the most important English families, creating for them works with impeccable craftsmanship. In his production this artist followed a "Huguenot style", rich in moulding and in fused elements chased with fantastic figures.

Among the most important works of this artist, still preserved today, there are an ice bucket to keep the wine cold and a wine fountain carried out for the fifth Earl of Meath in 1708, later purchased by George II when he still was Prince of Wales. These two works belong today to the collection of the Duke of Brunswick. Characteristic of Willaume's production is also the ewer, that we propose here (Fig. 1), which is similar to the one stored today in the Victoria and Albert Museum of London.

Comparative literature

H. Honour, *Orafi e argentieri*, Milan, 1972, pp. 138-140.



5

Ayme Videau

(attivo dal 1723 al 1775)



BACILE CON BROCCA, LONDRA, 1755

in vermeil, bacile cm 37,5x26,5; brocca alt. cm 27,5, g 2420

(2)

Il bacile ha forma ovale sagomata. La larga tesa è riccamente decorata da volute e foglie. Il cavetto è decorato da stemma araldico bipartito entro riserva fitomorfa e cartiglio iscritto LET THE DEED SHEW.

La brocca poggia su base circolare e ha un sottocoppa sbalzato a motivi ondulati. Il corpo è decorato da volute e sul fronte dall'analogo stemma nobiliare con cartiglio iscritto presente sul bacile. La presa ha la foggia di un elemento vegetale.

EWER AND BASIN, LONDON, 1755

in vermeil, engraved and embossed

basin 37,5x26,5 cm; ewer 27,5 high, 2420 gr.

(2)

The basin has an oval moulded shape. The wide rim is richly decorated with volutes and leaves. The centre boss bears a bipartite coat of arms with phytomorphic elements and the inscription of the motto LET THE DEED SHEW.

The ewer stands on a circular foot. Its base is engraved with wavy decorations. The body is enriched by volutes and the central part of the ewer bears the same coat of arms with the motto of the basin. The handle is decorated with a vegetable ornament.

€ 28.000/35.000 - \$ 30.800/38.500 - £ 25.200/31.500

Provenienza

Collezione privata

Lo stemma bipartito presenta le armi della famiglia Fleming e della famiglia Coleman. Sir John Fleming fu il primo ad essere nominato baronetto di Brompton Park, Middlesex nell'aprile del 1763. Nel 1753 si sposò con Jane Coleman figlia di William Coleman. Da questo matrimonio nacquero due figlie e alla morte del baronetto John Fleming, avvenuta nel novembre del 1763, sua moglie si risposò.

Le notizie sull'argentario Ayme Videau sono scarse. Nacque da una famiglia ugonotta francese rifugiata in Inghilterra alla fine del XVII secolo e svolse il suo apprendistato come argentario dal 1723 presso la bottega di David Willaume.



The bipartite coat of arms shows the heraldic symbols of the Fleming and Coleman families. Sir John Fleming was the first to be named Baronet of Brompton Park, Middlesex in April 1763. In 1753 he married Jane Coleman, daughter of William Coleman. They had two daughters and after the death of the Baronet John Fleming in 1763, his wife got married again.

There are few records about the life of the silversmith Ayme Videau. He belonged to a French Huguenot family, forced to flee England at the end of XVII century. In 1723 Videau started his apprenticeship as silversmith worker at the workshop of David Willaume.





6

Paul Storr

(Westminster 1771 - Tooting 1844)

CENTROTAVOLA, LONDRA, 1805

in argento, alt. cm 27, diam cm 38, g 3710

Il centrotavola poggia su una base quadrata con quattro piedini a voluta terminanti a zampa ferina. La coppa è decorata da baccellature e stemma araldico inciso con motto iscritto BE MINDFUL, due anse unite al corpo da teste ferine.

CENTERPIECE, LONDON, 1805

silver, 27 cm high, 38 cm diam., 3719 gr.

The centerpiece is supported by a square base with four volute legs ending in feral foot. The cup is decorated with gadrooned elements and heraldic coat of arms engraved with the motto BE MINDFUL, two handles joined to the body by feral heads.

€ 12.000/18.000 - \$ 13.200/19.800 - £ 10.800/16.200



Provenienza

Collezione privata



Paul Storr fu il più importante argentiere inglese in attività nella prima metà del XIX secolo. Svolsse il suo apprendistato presso Andrew Fogelberg, un argentiere di origini svedesi che aveva la sua bottega presso Soho. Dal 1792 entrò in società con William Frisbee e registrarono il loro marchio come WF iscritto sopra a PS. La partnership durò poco tanto che dal 1793 Storr registrò il suo marchio PS che mantenne con poche modifiche fino al 1838.

Dal 1796 Storr stabilì la sua bottega in Piccadilly al 20 di Aire Street, St.James, dove vi rimase per undici anni. A questo periodo risalgono i primi ordini di oggetti in argento da parte delle più importanti famiglie inglesi e fra tutti si ricorda la Coppa della Battaglia sul Nilo per l'Ammiraglio Nelson, in commemorazione dell'importante battaglia guidata dall'Ammiraglio nell'agosto del 1798. Dal 1803 cominciò la collaborazione con Philip Rundell, noto e apprezzato orefice e argentiere londinese che dal 1806 ottenne l'onoreficenza reale dalla Corte inglese.

Questa collaborazione lo portò, nel 1807, a trasferirsi al 53 di Dean Street. Nel 1819 lasciò la manifattura Rundell, Bridge and Rundell per riaprire una sua bottega dove poté creare oggetti incentrati su caratteri naturalistici di splendida fattura in cui le curve di gusto rococò si affiancarono alle linee di gusto neoclassico.

Nel 1822 si mise in società con John Mortimer in New Bond Street, una società che ebbe bisogno dell'ingresso di capitale da parte di John Hunt nel 1826 a causa di una grossa crisi finanziaria. Da questo momento in poi Paul Storr collaborò con Hunt e Mortimer fino al 1838, anno in cui decise di ritirarsi dall'attività.





Paul Storr was the most important British silversmith, active in the first half of the XIX century. He served an apprenticeship with Andrew Fogelberg, a silversmith of Swedish origin, who had his workshop at Soho.

Since 1792 he started a partnership with William Frisbee and they registered their mark as "WF" engraved over "PS". This partnership did not last long so, since 1793, Storr registered the "PS" mark, which, with few modifications, was maintained until 1838.

Since 1796 Storr installed his business in 20 Aire Street, St. James, Piccadilly, where he remained eleven years. He received the first orders of silver objects in this period by the most important English families and, among all, the Cup depicting the Battle of the Nile for the Admiral Lord Nelson, which celebrated the admiral's victory at the battle in August 1798.

Since 1803 he started a collaboration with Philip Rundell, well known and esteemed London goldsmith and silversmith, who, since 1806, was awarded the royal honour by the English Court. This partnership led him to move to 53 Dean street in 1807. In 1819 he resigned his partnership with Rundell Bridge and Rundell to open a new workshop where he could create objects of beautiful craftsmanship, focusing on naturalistic elements in which the curves in Rococo style were combined with the Neoclassical lines.

In 1822 he entered in partnership with John Mortimer in New Bond Street. As a consequence of the bad economic crisis, their business activity required an investment by John Hunt in 1826. From that moment, Paul Storr collaborated with Hunt and Mortimer until 1838, when he decided to retire from his activity.





Alberto Vianello
Capo Dipartimento

ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

Il settore che si occupa di Design e Arti Decorative del XX secolo, da sempre presente nell'attività di Pandolfini, ha dato negli ultimi anni risultati molto interessanti con dei record assoluti, anche a livello internazionale, favoriti sempre da un comune denominatore: la provenienza privata dei beni proposti, spesso riscoperti proprio nella sede originale per cui erano stati creati, elemento questo molto gradito agli appassionati del settore. Da qui l'attenzione ricevuta anche dal mercato estero, che ha portato ad esempio all'importante vendita con record internazionale di una splendida console, ideata e creata da Lucio Fontana in collaborazione con Osvaldo Borsani negli anni cinquanta.

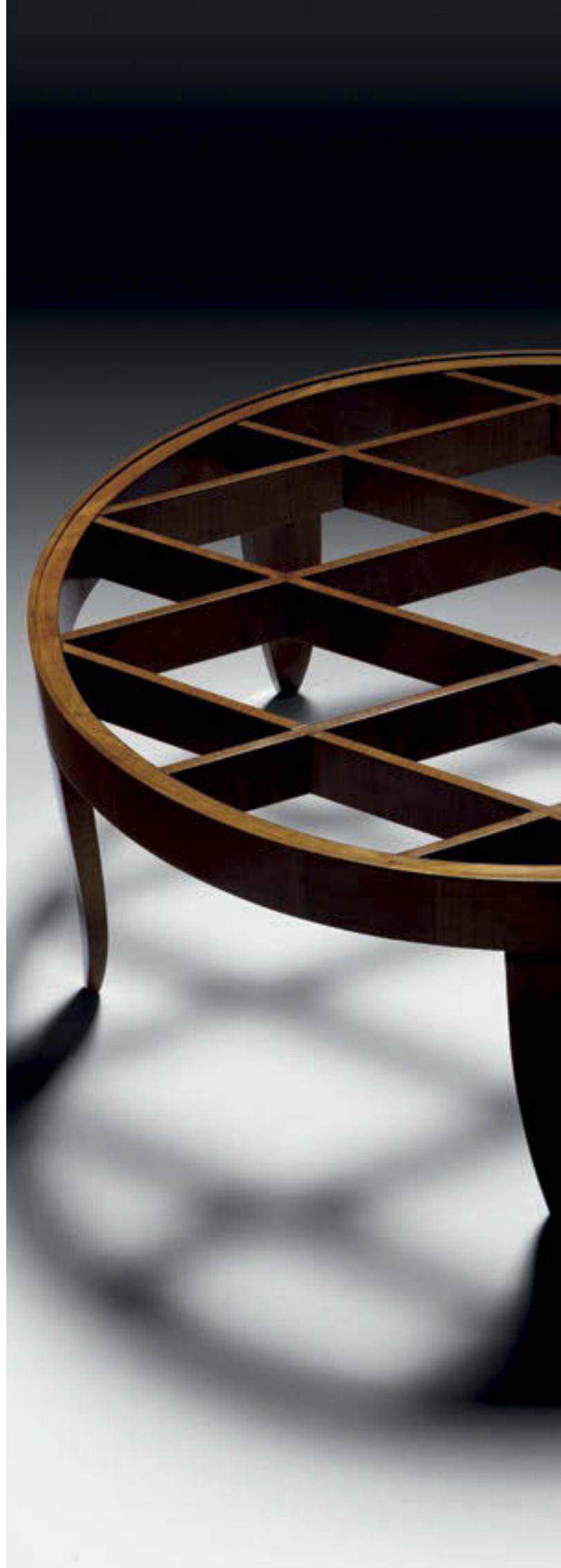
L'attenzione sempre crescente rivolta a questo ambito, oggi più che mai seguito da molti collezionisti ed arredatori, ci ha spinto a proporre in questa speciale vendita un oggetto realizzato dall'artista, perché questo è il termine più appropriato, che più di tutti rappresenta la formidabile creatività italiana nel mondo: Gio Ponti.

Un'opera all'apparenza semplice, un tavolino da salotto, che racchiude in sé la continua ricerca dell'architetto milanese volta a mettere insieme elementi difficili da sposare: bellezza, funzionalità, classicità e innovazione sono infatti presenti in questa creazione. Se da un lato le gambe del tavolo richiamano il gusto classico, allo stesso tempo l'invenzione del "reticolo" unisce in sé eleganza, leggerezza e solidità, alle quali s'aggiunge l'utilizzo del cristallo per il piano, elemento di modernità, solido e allo stesso tempo aereo. E sono proprio queste le caratteristiche che tutti i collezionisti cercano in Gio Ponti.

The Department of Design and Decorative Art deals with the works of the XX century and plays an active role in Pandolfini's activity. In the last few years, it has achieved important results with extraordinary sale records, also at the international level, thanks to a common denominator: the selected works come from private collections and have often been discovered in the same place they were destined to. This characteristic is very appreciated by the sector's enthusiasts. For this reason, the attention paid by the foreign market has brought, for example, to the important international sale record of a magnificent console, designed and executed by Lucio Fontana together with Osvaldo Borsani in 1950s.

The growing attention to this sector paid, today more than ever, by many collectors and interior designers, has prompted us to present, in this special auction, an object executed by the artist (because this is the more appropriate term) who better represents the incredible Italian creativity in the world: Gio Ponti.

This apparently simple work, a sofa table, has been created following the Milanese architect's continuous search for combining opposite elements: beauty, functionality, tradition and innovation are, in fact, the main features of this work. If, on the one side, the table's legs recall the classical taste, on the other side, the invention of the "lattice" combines elegance, lightness and solidity, while the glass top represents an element of modernity, solid but light. These are the features that mostly attract all collectors of Gio Ponti.



7

Gio Ponti

(Milano 1891-1972)

TAVOLINO, 1937

radica di noce e cristallo

Realizzato da Giordano Chiesa

alt. cm 40, diam. cm 108

Opera accompagnata da un certificato di expertise rilasciato da Gio Ponti Archives datato 7 settembre 2016

COFFEE TABLE, 1937

Chestnut briar root and crystal

Made by Giordano Chiesa

Height 40 cm diameter 108 cm

This piece is accompanied by an certificate of expertise issued by Gio Ponti Archives and dated September 7th 2016

€ 30.000/45.000 - \$ 33.000/49.500 - £ 27.000/40.500

Provenienza

Gio Ponti. Una Collezione, Sotheby's, Milano 18 aprile 2005, lotto 48

Collezione privata



Il soggiorno della casa di Gio Ponti a Milano nel 1937





Figura chiave delle vicende del design italiano, Gio Ponti è l'artefice del rinnovamento delle arti decorative italiane negli anni venti e trenta. In un periodo di grande incertezza stilistica, fa proprio il richiamo al ritorno alla classicità serpeggiante nel mondo artistico europeo, accompagnandolo però alla sperimentazione di nuovi materiali. Dedicò la sua creatività inesauribile sia alla progettazione architettonica che alla creazione di oggetti ed arredi, diventando presto un punto di riferimento ed un modello per i contemporanei. Nel suo progettare rimase sostanzialmente fedele ai principi di comfort ed eleganza, proponendo però di continuo forme nuove – il reticolo, la serpentina, la smerlatura – che segnano l'epoca e sono immediatamente imitati dalla produzione corrente.

A metà degli anni 1930 Ponti progettò per l'arredo di poche ma significative commissioni residenziali un tavolino caratterizzato appunto da un reticolo intricato. La sua forma, elegante e complessa, dà l'impressione della solidità, ma allo stesso l'incrocio di spazi pieni e vuoti conferisce al tavolo una leggerezza relativa, sottolineata e in qualche modo rafforzata dal piano in cristallo. E se questo motivo a reticolo, che tornò spesso nei suoi lavori tra gli anni trenta e cinquanta declinato in diverse forme, rappresenta un'invenzione pontiana, il dettaglio della gamba affusolata rimanda chiaramente all'ispirazione neoclassica che dominò i suoi disegni nel periodo a cavallo del 1930.

Ma il suo essere artista fu anche nel riuscire ad integrare elegantemente materiali classici, quali ad esempio le bellissime radiche di noce, con risorse moderne ed eleganti come il cristallo.

Sappiamo che in quegli anni Ponti inserì varianti di questo tavolo in diverse importanti commissioni, tra cui la residenza della famiglia Cantoni a Mantova (1935), Casa La Porte (1935) e Casa Borletti (1936) a Milano. Ogni volta però con sottili variazioni di scala e di materiali, ottenendo sempre nuovi ed eleganti sviluppi pur all'interno dello stesso stile e della stessa ispirazione classica.

Bibliografia di riferimento

- "In visita alle case", *Domus*, maggio 1937 n. 113, p. 41 fig. 5;
U. La Pietra (a cura di), *Gio Ponti*, Milano 1995, p. 58 fig. 133; p. 61 fig. 139 (per esemplari simili);
F. Irace (a cura di), *Gio Ponti*, Milano 1997, p. 33 (esemplare analogo, citato come "tavolo per l'appartamento del signor B.");
I. de Guttry, M.P. Maino, *Il mobile déco italiano*, Milano 2006, p. 221 fig. 37 (esemplare simile, fotografato nella casa di Ponti a Milano);
U. La Pietra, *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*, New York 2009, p. 61 fig. 139

A key figure in Italian design, Gio Ponti is the main author of the renewal of Italian decorative arts in the 1920 and '30s. During a time of great stylistic uncertainty, he took up the call for a return to classic design which was winding around Europe at the time, but coupled it with an openness towards experimenting with new materials. He dedicated his inexhaustible creativity both to architectural design and to the creation of objects and furnishings. He soon became a reference point and example for his contemporaries.

His designs remained for the most part faithful to the principles of comfort and elegance, but constantly proposed new shapes – reticulates, grids, scalloping – which now mark out his era and are thoroughly imitated by today's production.

In the mid-1930s, Ponti projected a small table characterized by an intricate grid, for the furnishing of only a select few residential commissions. The shape of the table, elegant and complex, gives an idea of solidity, but at the same time the combination of empty and solid spaces gives the table a relative lightness, an impression underlined and in some way strengthened by the crystal surface. While the grid motif, which often recurred in various forms throughout his work from the thirties to the fifties, represents an invention by Ponti, the detail of the tapered leg clearly echoes the neoclassical inspiration that dominated his designs between the end on the 1920s and the beginning of the '30s.

But proof of his artistry lies also in how he managed to elegantly intertwine traditional materials, such as the beautiful chestnut briar roots, with modern and refined resources such as crystal.

We know that in those years Ponti placed variants of this table in a number of different commissions, including the residence of the Cantoni family in Mantua (1935), Casa La Porte (1935) and Casa Borletti (1936) in Milan. Each time, however, he added small variations in scale and materials, thus always obtaining elegant new developments though remaining within the same style and classical inspiration.

Comparative literature

- "In visita alle case", *Domus*, maggio 1937 n. 113, p. 41 fig. 5;
U. La Pietra (a cura di), *Gio Ponti*, Milano 1995, p. 58 fig. 133; p. 61 fig. 139 (per esemplari simili);
F. Irace (a cura di), *Gio Ponti*, Milano 1997, p. 33 (esemplare analogo, citato come "tavolo per l'appartamento del signor B.");
I. de Guttry, M.P. Maino, *Il mobile déco italiano*, Milano 2006, p. 221 fig. 37 (esemplare simile, fotografato nella casa di Ponti a Milano);
U. La Pietra, *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*, New York 2009, p. 61 fig. 139



Il nostro tavolino nella residenza milanese prima del 2005



LA CASA DI MODA

*Tanti ci chiedono: dunque non si usa più l'arredamento "in antico"?
Si usa l'arredamento moderno?*

Se fossi un sarto per appartamenti io direi: Sì, a Parigi tutti fanno arredamenti moderni: i raffinati fanno degli interni meccanicorazionali arredati anche con mobili 1830, i raffinatissimi fanno camere tappezzate in pergamena, in "glauchat", in paglia... Questo, Signore e Signori, è l'arredamento di moda per il 1928.

Ma io non sono un sarto, io sono un Architetto. Non è il moderno di moda che mi interessa, è stato di moda che mi interessa; è stato di moda anche il "liberty", tutto è stato di moda e quelle che ci paion oggi le più brutte cose sono anch'esse state di moda: l'accedere ad una cosa attraverso la moda è la via più superficiale, irresponsabile, vile, indegna di noi.

Un'altra cosa vi chiedo o vi dico come Architetto: non fatevi la Casa secondo la moda ma secondo l'intelligenza e con un'amorosa cultura ed un nostrano buon senso.

La casa serve per la nostra vita materiale, deve avere tutti gli accorgimenti di costituzione e di funzionamento per essere utile, pratica, comoda, igienica, semplice a governarsi.

La casa accompagna la nostra vita, è il "vaso" delle nostre ore belle e brutte, è il tempo per i nostri pensieri più nobili, essa non deve essere di moda, perché non deve passare di moda.

Voluta, costituita, arredata con amorosa comprensione di queste sue funzioni materiali ed etiche, la nostra abitazione sarà la vera nostra casa, sarà la dignitosa dimora dell'Uomo e rappresenterà non le tracce di mode caduche e successive ma la testimonianza della nostra intelligenza, della nostra vita, della nostra cultura e della nobiltà delle cose che amiamo.

GIO PONTI, in "Domus", Agosto 1928





Antonio Berni
Capo Dipartimento

STAMPE E DISEGNI

Nell'occasione del terzo catalogo dedicato ai capolavori delle collezioni italiane, il dipartimento di stampe e disegni si rappresenta con un'opera che costituisce una testimonianza senza mediazioni della "bella mano" dei maestri antichi. Un disegno inedito di Giovanni Battista Piazzetta con caratteristiche quasi pittoriche, limpido esempio dei fasti dell'arte veneziana della metà del XVIII secolo. Una sorta di manifesto del gusto dell'aristocrazia mercantile di quegli anni quando l'opera su carta assurgeva, anche grazie a caratteristiche di alta decorazione, al rango ormai consacrato della pittura.

Il Dipartimento Stampe e Disegni è nato nel 2013 dando esecuzione alla politica di Pandolfini Casa d'Aste di selezionare ed offrire ogni opera d'arte e antiquariato in un ambito professionalmente specializzato e non più generalista. La scelta è obbligata in un mercato sempre più culturalmente preparato e per questo altamente selettivo nei propri orientamenti di acquisto.

La caratteristica peculiare del mercato delle opere d'arte su carta è quella tipica del collezionismo esperto e di nicchia; negli ultimi anni le scelte dei collezionisti si sono orientate non soltanto verso le opere degli artisti più importanti ma anche e soprattutto verso quelle curiose, rare e bizzarre nella riscoperta di ambiti fino ad oggi meno considerati o quasi totalmente sconosciuti. La scommessa oggi è quella di superare una sorta di debito nel ricambio generazionale del collezionismo, attraverso la promozione di cataloghi, mostre ed eventi di vendita che riportino all'attualità la fascinazione di opere che sono testimonianza dell'arte e della cultura occidentale tramandata attraverso la carta.

On the occasion of the publication of the third catalogue of the "Masterpieces from Italian collections", the Department of Prints and Drawings proposes an artwork, which represents an extraordinary example of the high quality workmanship reached in painting by old masters. The unpublished drawing by Giovanni Battista Piazzetta, similar to a painting in its characteristics, is a clear example of the Venetian splendour of the mid-eighteenth century. A sort of manifesto of the new taste of the mercantile aristocracy of those years, when the works on paper were elevated to the rank of painting, thanks to their elaborate decorative features.

The Department of Prints and Drawings was created by Pandolfini Casa d'Aste in 2013 with the aim of accurately selecting all works of art and antiquities with a more professional, qualified and less generic approach. This choice has been influenced by the art market, more and more culturally prepared and, therefore, highly selective in its purchasing choices.

The specific section of market of the works on paper attracts mainly experts and niche collectors. In recent years the choices of collectors have been oriented not only towards the works of the most important artists but also and especially towards uncommon, sometimes quaint and rare artworks, as a consequence of the remarkable rediscovery of sectors that have been far less considered or almost totally unknown up until today. Today's challenge consists in overcoming a sort of debt that today's generation of collectors has towards the past generations, through the promotion of catalogues, exhibitions and sale events, aimed at highlighting the uniqueness and relevance of the works of art, as examples of the Western culture and of the art on paper.



GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA

(Venezia 1683 – 1753)

COPPIA DI MUSICANTI

Gessetto nero e rialzi a gessetto bianco su carta vergellata. mm 397x310

TWO MUSICIANS*Black chalk heightened with white on laid paper. mm 397x310*

€ 25.000/35.000 - \$ 27.500/38.500 - £ 22.500/31.500

Provenienza

Collezione privata

BibliografiaA. Mariuz, *Opera completa del Piazzetta*, Milano 1982.G. Knox, *Piazzetta, Washington*, 1983.AA.VV., *G. B. Piazzetta. Disegni, Incisioni, Libri, Manoscritti*, Vicenza 1983.

Il primo ventennio del XVIII secolo fu testimone di un cambiamento di gusto della grande committenza privata veneziana. Le grandi composizioni di genere storico o religioso, fino ad allora testimonianza di fedeltà ai canoni etici stilistici degli illustri antenati, iniziarono a decadere in favore di un gusto più estetico e decorativo, funzionale ad un ruolo dell'arte più orientata all'intimità e all'eleganza dei ricchi ambienti domestici dell'aristocrazia e dell'alta società mercantile della Repubblica Veneta.

Questa sorta di riconversione al nuovo gusto, non fu indolore per molti grandi artisti dell'epoca. Giambattista Tiepolo, dopo aver ultimato le decorazioni per il grande salone Dolfin, si trovò per quasi dodici anni privo di committenze significative, impreparato all'evolversi del gusto delle classi emergenti.

Più pronto a cogliere il cambiamento fu invece Piazzetta che, sull'onda già percorsa dalla ritrattistica di Rosalba Carriera, si cimentò, già intorno alla seconda metà degli anni Venti, nella produzioni di ritratti e soggetti di genere, oltre ad assumere un ruolo, prontamente recepito e consacrato, di illustratore di libri nel gusto rococò.

L'adeguamento al nuovo genere fu profondamente influente in una nuova concezione del disegno e delle motivazioni del suo collezionismo. Le opere su carta assunsero infatti il connotato di opere autonome; svincolate dalla funzione propedeutica alla pittura e, affrancate dal collezionismo "di gabinetto", risolsero la funzione di oggetti da esporre dietro i "cristalli", i costosi vetri vanto delle "fornase da speci" delle manifatture veneziane. A chi non poteva permettersi i preziosi pastelli della Carriera o i piccoli olii di Pietro Longhi, venne in soccorso la prolifica produzione di incisioni di Marco Ricci, Canaletto e Marieschi o i *d'après* Pitteri, numerosi nelle ricche dimore veneziane.

Proprio la traduzione dei disegni di Piazzetta in incisione fu uno dei segnali più evidenti del nuovo corso. Nel 1739 Pietro Monaco nel primo volume della "Raccolta" inserì 4 tavole da Piazzetta. Nel 1742 Marco Alvisi Pitteri ottenne il privilegio privativo per la riproduzione delle celebri 15 teste (fra le quali quelle degli apostoli), mentre l'anno seguente Giovanni Cattini eseguì 14 tavole nel suo *Icones ad vivium expressae* con il ritratto di Piazzetta derivato dal disegno acquistato dal console John Smith, oggi a Windsor (Inv. 0754). Infine, Johann Lorenz Haid, e Johann Gottfried Haid, ispirati alle traduzioni di Cattini e a nuovi fogli del maestro. Il grande successo editoriale delle incisioni dalle teste di carattere, durò ben oltre la morte di Piazzetta; Teodoro Viero infatti intorno al 1760 ottenne ancora il privilegio per la pubblicazione di 12 "teste capricciose", durata fino al 1780.



Giovanni Cattini
Ritratto di Giovanni Battista Piazzetta
Incisione da G. B. Piazzetta





Pietro Monaco
Raab col segno di un nastro salva dal saccheggio la propria casa
 Incisione da G. B. Piazzetta



Marco Alvisi Pitteri
Giovane con la pera
 Incisione da G. B. Piazzetta



Teodoro Viero
Giovane musicista con il flauto
 Incisione da G. B. Piazzetta

La *Coppia di musicanti*, fino ad oggi mai pubblicata, si colloca estattamente in questo contesto storico ed estetico. Il registro compositivo della coppia di figure, giustapposte in ravvicinata prospettiva fino al riempimento del foglio, è comune ad un *corpus* nutrito di altri disegni del maestro veneziano e della sua bottega. La struttura tonale, resa con sapiente e modulata pressione del gessetto nero e netta lumeggiatura bianca, risponde coerentemente allo scopo di creare un'opera dotata di propria autonomia compositiva. La figura del giovane flautista in primo piano, ritrae Giacomo Piazzetta, il figlio dell'artista intorno ai 17 anni; circostanza che consente una datazione dell'opera intorno al 1742. Lo stesso impianto con la figura del giovane figlio ricorre nel *Il suonatore di violino* e in *Giovanetta e ragazzo con trappola*, entrambi presso la Galleria dell'Accademia a Venezia (Inv. 323 e 321), mentre in figura singola offre il profilo nel *Ragazzo con il flauto* (Knox, 33A) della collezione Mongan datato da Knox fra il 1743 ed 1745 e ritenuto vicino al dipinto di Dresda *Giacomo recante uno stendardo* (Mariuz, 87).

The first two decades of the XVIII century were characterized by a change in the taste of the major private Venetian customers. The large historical and religious paintings, committed until that moment by the prestigious ancestors, following the previous ethical and aesthetic values, now turned into more intimate and elegant representations, in accordance with a new aesthetic and decorative taste, of the rich domestic environment both of the aristocratic and mercantile society of the Republic of Venice. This change towards a new taste was painful for many renowned artists of the time. Once he finished the decoration of the main room of Ca' Dolfin, Giambattista Tiepolo found himself without significant commissions for almost twelve years, unable to adapt to the changing taste of the emerging classes. Piazzetta, instead, demonstrated his capacity to adapt to this change and following the way already undertaken by Rosalba Carriera as portraitist, started, about the second half of 1720, to work as portraitist and genre painter, and soon after became book illustrator in the Rococo style, a role that made him renowned.

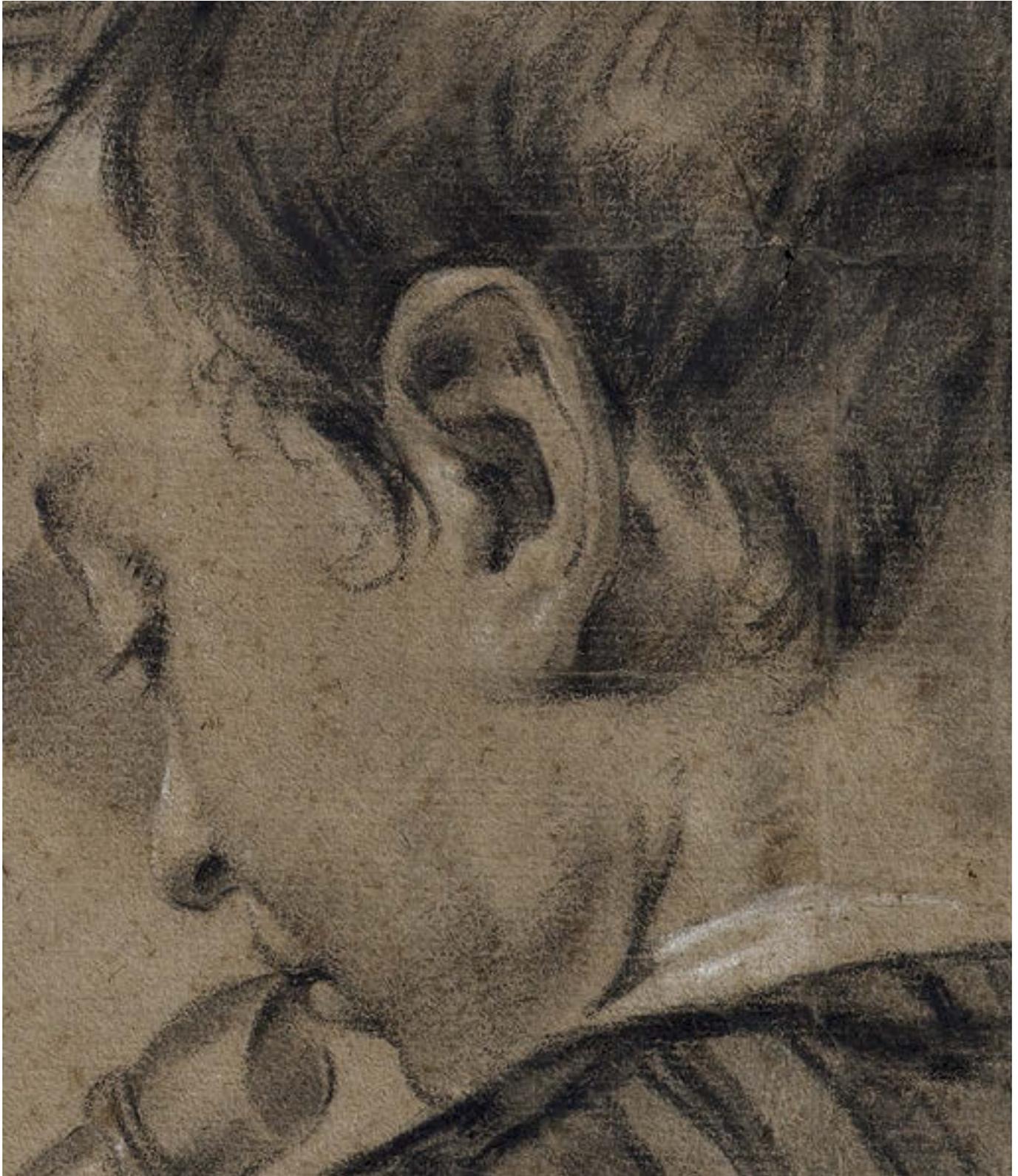
The artists' acceptance of this new genre brought a new concept of drawing and its collection. The works on paper started, therefore, to be considered independent artworks, freed from their role as preparatory sketches for painting and no longer considered as objects of collection. They now became works to display under a "crystal", that is the expensive glasses produced in the "fornase da specii" (mirror furnaces) and a source of pride of the Venetian glass factories. Those who could not afford to buy the precious pastels by Carriera or the small oil paintings by Pietro Longhi, could instead select among the rich productions of engravings by Marco Ricci, Canaletto and Marieschi or in the Pitteri "d'après" style, many of which were exhibited in the rich Venetian dwellings.

The translation of Piazzetta's drawings into engraving clearly demonstrates these new tendencies.

*In 1739 Pietro Monaco in the first volume of the "Raccolta", introduced 4 Piazzetta drawings. In 1742 Marco Alvisi Pitteri held the exclusive privilege to reproduce the 15 famous heads (among which were those of the Apostles); in the following year Giovanni Cattini reproduced 14 drawings in his *Icones ad vivum expressae* including the portrait of Piazzetta, copied from the drawing purchased by the Consul John Smith and today in Windsor (Inv. 0754). Finally, Johann Lorenz Haid and Johann Gottfried Haid took inspiration from the translations of Cattini and from new pictures of the master. The great editorial success of the engravings of the character heads lasted even beyond Piazzetta's death; Teodoro Viero in fact held the privilege, from around 1760 until 1780, to publish 12 "Capricious Heads".*

This "Couple of Musicians", still unpublished today, perfectly fits into this historical and aesthetic context of the period. The compositional register of the close-up couple of figures, juxtaposed up to filling the paper, is similar to many other drawings of this Venetian master and of his workshop. The tone structure is fulfilled with a skilful and light pressure of the black charcoal with white clear highlights, with the aim of creating a fully independent work.

*The figure of the young flautist in the foreground represents the seventeen-year-old son of the artist, Giacomo Piazzetta, an element which allows to date the work around 1742. A similar portrait of the artist's young son is repeated in *The Violin Player* and *The Young Woman and boy with trap*, both by the Galleria dell'Accademia in Venice (Inv. 323 e 321). The young boy's profile is, instead, portrayed in the *Young boy with a flute* (Knox, 33A) which belongs to the Morgan collection, dated between 1743 and 1745 and considered similar to the portrait in Dresden *James holding a standard* (Mariuz, 87).*





Alberto Vianello
Capo Dipartimento

ARREDI, MOBILI ANTICHI E OGGETTI D'ARTE PORCELLANE E MAIOLICHE

In un momento da molti considerato delicato per il mercato antiquario, Pandolfini continua a investire nell'antiquariato. In questa vendita infatti il Dipartimento di Mobili e Oggetti d'Arte è quello maggiormente rappresentato con la convinzione che la qualità, accompagnata da una buona capacità di presentazione volta a esaltare l'opera e a farne comprendere il valore, riesce ancora a suscitare l'interesse dei collezionisti.

Tra i lotti che il dipartimento ha scelto il *trait d'union* è ancora una volta la qualità di esecuzione.

La grande produzione dell'Italia meridionale, e di Napoli in particolare, è rappresentata da un monumentale stipo del secolo XVII il cui fronte è decorato da vetri dipinti ad olio alla maniera di Luca Giordano e da uno scrittoio nuziale in legno ebanizzato, corallo, tartaruga e pietre dure realizzato dalla Scuola di Incisione del Corallo nel 1891 corredato da una scheda approfondita redatta dal Professor Alvar González-Palacios.



Tommaso Piva
Esperto Milano

All'Italia settentrionale del Settecento, rispettivamente Veneto e Lombardia, sono da ricondursi una rara coppia di specchiere intarsiate in madreperla e altri materiali preziosi e una eccezionale scrivania ornata da decorazioni a *rocaille* intarsiate con stemma gentilizio sul fronte, mentre francese è una grande coppia di *girandoles* di epoca Luigi XVI in bronzo dorato montato su vasi in granito verde; dalla russa Manifattura imperiale delle pietre dure proviene invece una raffinata coppia di vasi decorativi in malachite, realizzati nel primo quarto del secolo XIX.



Giulia Anversa
Esperto Milano

Accompagnano questa eccellente selezione di mobili, due *objets de vertu*: un raro piatto Limosino della metà del secolo XVI in rame con smalti e oro raffigurante la scena di Giunone in atto di respingere Psiche, caratterizzato dal monogramma di Enrico II impresso sul retro, ed una nota tabacchiera realizzata dalla Manifattura di Ginori a Doccia nella seconda metà del Settecento.

Pandolfini is investing in the Art market even though many claim that the art world is at a critical junction. In fact, in this auction, the Department of Furniture and Fine Arts is the most represented, out of the belief that a skilled presentation, that highlights the high quality of the pieces and their artistic value, will spark the interest of the collectors.

Among the proposed lots chosen for this auction, the common thread is once again the quality of execution.

The grand productions of Southern Italy, in particular of Naples, are represented by a monumental cabinet of the XVII century, whose front is decorated with oil painted glasses in the style of Luca Giordano, and by a wedding desk made of ebony, coral, tortoiseshell and pietre dure (semiprecious stones), executed by the Scuola di Incisione del Corallo in 1891, all accompanied by a comprehensive description written by Professor Alvar Gonzales Palacios.

A rare pair of wall mirrors, inlaid with mother-of-pearl and other precious materials, and a sumptuous writing desk, enriched by inlaid "roncailles" decorations and by an aristocratic coat of arms on the front, are XVIII century productions from the northern Italian regions of Veneto and Lombardia respectively. The tall ormolu pair of "girandoles" of the Louis XVI period affixed on two green granite vases are of French origin, while the refined couple of decorative vases, made in malachite in the first quarter of the nineteenth century, was produced by the Russian Imperial manufactory of semiprecious stones.

Two "objets de vertu" come together with this excellent selection of furniture pieces: a rare Limosino dish (mid XVI century) made of copper with enamels and gold, depicting Juno rejecting Psyche in the front and the monogram of Henry II on the back, and a famous snuffbox realized by Manifattura Ginori in Doccia of the second half of the 18th century.



9 λ

Maestro limosino della metà del secolo XVI

GIUNONE RESPINGE PSICHE

piatto in rame con smalto e oro, diam. cm 21

Sul retro monogramma tra rami fogliati sormontato da corona dipinto in oro

Limoges, mid-16th century

JUNO REJECTING PSYCHE

Copper plate with enamel and gold, 21 cm diameter

On the back, gold-painted monogram placed between leafed branches, surmounted by a crown

€ 12.000/18.000 - \$ 13.200/19.800 - £ 10.800/16.200

Privo di piede, il piatto presenta largo cavetto piano ed ampia tesa orizzontale, interamente dipinta in policromia con dorature a freddo. Il centro della scena è occupata da due divinità femminili, poste davanti ad un palazzo con alberi fogliati sullo sfondo e un cielo stellato: Giunone riceve Psiche, inginocchiata supplicante davanti a lei, ma la deve respingere per non fare un torto a Venere. La scena è incorniciata da una fascia dipinta in oro a motivo di nastro ritorto, intorno al quale si sviluppa la decorazione a grottesche della tesa, con otto salamandre dal viso satiresco affrontate a coppie tra quattro volti femminili, il tutto contornato da rami dorati.

La scena riproduce in maniera fedele un'incisione del Mastro del Dado (fig. 1) tratta dalla serie "Storia di Psiche" (n. 20), opere derivanti da disegni di ispirazione rafaellesca attribuiti dal Vasari a Michiel Coxie, che il Maestro del Dado conobbe a Roma nel 1523, epoca in cui si data la serie. Tali disegni riprendono gli affreschi analoghi nella Loggia della Farnesina, distrutti nel sacco di Roma del 1527. Il mito, narrato da Apuleio all'interno delle Metamorfosi (Libri IV-VI) e inserito da Boccaccio nella Genealogia Deorum, racconta di Psiche e Amore. Venere, gelosa della grande bellezza di Psiche, incarica il figlio Eros di farla







innamorare dell'uomo più brutto della terra: la missione però non riesce, ed anzi è proprio Eros ad innamorarsi di Psiche, che con l'intercessione di un oracolo riesce a rinchiuderla in un castello magico, dove gli fa visita solo con le tenebre. Psiche però, istigata dalle sorelle, contravviene al divieto di vedere in faccia l'amante, il quale si sente tradito e l'abbandona. Straziata dal dolore cerca più volte il suicidio, sempre salvata dagli dei, fino alla decisione di recarsi al tempio di Venere per chiedere aiuto: la dea, madre di Amore, sottopone allora Psiche a diverse prove con cui recuperare l'amore del figlio. Solo alla fine, lacerata nel corpo e nella mente, Psiche riceve l'aiuto di Giove, che mosso da compassione fa in modo che gli amanti si riuniscano: Psiche diviene una dea e sposa Eros durante un banchetto nell'Olimpo.

Il retro del piatto, decorato al centro con un monogramma tra rami d'alloro sormontato da una corona gigliata, rimanda immediatamente al re di Francia Enrico II (fig. 2) e alla sua amante Diana di Poitiers, oltre che castello di Anet. Diana, primogenita di Giovanni di Poitiers, sposò nel 1515 Luigi di Brézé, conte di Maulevrier, al quale diede due figli. Rimasta vedova nel 1531, divenne qualche anno dopo la favorita del duca d'Orléans, successivamente re sotto il nome di Enrico II, riuscendo a trarre il massimo profitto dalla propria posizione di favorita del re, al punto che persino Caterina de' Medici, moglie di Enrico II, dovette cedere al suo ascendente. Non solo ricevette in dono il ducato del Valentinois e il castello di Chenonceau, ma dal re fu finanziata anche la costruzione di un nuovo castello ad Anet, affidandone il progetto al più celebre architetto di Francia, Philibert Delorme, nel 1547 (fig. 3). Sul portale d'ingresso di questa reggia extraurbana fu posta la riproduzione di un altorilievo in bronzo di Benvenuto Cellini (l'originale è oggi al Louvre) raffigurante una ninfa o forse la dea Diana, nuda e bellissima, prostrata dalla caccia (con chiaro riferimento alla bella castellana).

La preziosità dell'oggetto è confermata anche dalla tecnica di esecuzione, lo smalto, che accoppia paste vitree a superfici metalliche, impiegate come supporto, attraverso un processo di fusione al forno; una tecnica che si colloca tra quella del vetro e l'oreficeria, sorta dalla necessità di aggiungere colore ai metalli preziosi. La placca viene ricoperta di fondente su entrambe le facce e subisce una prima cottura: il rovescio viene così protetto e il dritto è pronto a ricevere la decorazione. Quest'ultima si ottiene tramite la sovrapposizione di strati di smalto colorato, steso a spatola, e da altrettante cotture che permettono di fissarlo. L'applicazione dei colori al pennello,

permette di marcare alcuni dettagli, mentre sottili foglie d'oro o d'argento, chiamate "paillons", conferiscono una particolare luminosità. Conosciuta fin dall'antichità, la tecnica dello smalto si evolve nei secoli, per arrivare nel corso del XII secolo all'introduzione dello "champlevé", pratica che segna il prevalere dello smalto sul metallo, fino al punto di farlo scomparire dalla figurazione. Verso la metà del Quattrocento quindi si afferma lo smalto dipinto, che per la sua caratteristica appunto pittorica si avvale di modelli ed iconografia della pittura, anche attraverso stampe e disegni: in genere il disegno veniva tracciato a pennello sulla base «fondante» di smalto bianco, con nero di bistro, e su questa falsariga si applicava quindi a spatola lo smalto colorato, ottenendo dopo la cottura quasi l'effetto di un disegno a penna. E proprio la città di Limoges, nel centro della Francia, fu dal medioevo fino al seicento uno dei principali centri di produzione di smalti in Europa: di particolare rilievo sono gli smalti del rinascimento, prodotti soprattutto durante il cinquecento, quando l'arte dello smalto fu rinnovata in chiave rinascimentale da veri e propri artisti quali Léonard Limosin che inventarono una tecnica di pittura allo smalto su tavole di rame.



Fig. 1 L'incisione del Mastro del Dado tratta dalla serie "Storia di Psiche"





Footless, this plate presents a wide flat cavetto and an ample horizontal brim, entirely painted in polychrome with cold gilding. The centre of the scene is occupied by two goddesses, placed in front of a palace with leafed trees and a starry sky in the background: Juno receives Psyche, who is kneeling down before her and imploring her, but Juno must reject her so as not to wrong Venus. The scene is framed by a gold-painted band arranged into a twisted ribbon motif, surrounded by the grotesques decorating the brim, which features four couples of salamanders with satyr-like visages, each couple alternating with a total of four female faces, and surrounded by gilded branches.

The scene is a faithful reproduction of an engraving by Maestro del Dado (fig. 1), drawn from the cycle of "The Story of Psyche" (n.20), which includes works deriving from drawings inspired by Raffaello and attributed by Vasari to Michel Coxie, whom Maestro del Dado met in Rome in 1523, which is when the cycle is dated from. These drawings echo similar frescoes found in the Loggia of the Farnesina, which were destroyed during the 1527 Sack of Rome. The myth, recounted by Apuleius in his *Metamorphoses* (books IV-VI) and included by Boccaccio in the *Genealogia Deorum*, tells the story of Psyche and Cupid. Venus, jealous of Psyche's great beauty, charges her son Cupid with making her fall in love with the ugliest man on earth. The mission however fails, and Cupid himself ends up falling for Psyche. Through the intercession of an oracle, he manages to keep her shut away in a castle where he visits her only under cover of darkness. However, Psyche, instigated by her sisters, breaks the rule against looking at her lover's face. Cupid feels betrayed and abandons her. Torn apart by pain, Psyche attempts suicide many times, but is always saved by the gods, until she decides to go to the temple of Venus to ask for her help. The goddess, Cupid's mother, subjects Psyche to a number of trials through which she will regain the love of her son. Only at the end of the story, exhausted both physically and mentally, does Psyche receive the assistance of Jove, who, moved to compassion, makes it so that the two lovers are reunited. Psyche becomes a goddess and marries Cupid at a feast on Mount Olympus.

The back of the plate, decorated in the centre with a monogram placed between laurel branches and surmounted by a liliated crown, immediately appears to be a reference to the French king Henry II (fig. 2) and his lover Diana of Poitiers, as well as to the castle of Anet. Diana, first born of John of Poitiers, married Louis of Brézé, Count Maulevrier, in 1515, and bore him two sons. Widowed in 1531, she became a few years later the favourite of the Duke of Orleans, who would later become king under the name Henry II. Diana was able to draw full advantage from her position as the king's favourite, so much so that even Catherine de' Medici had to yield to her influence. Not only did she receive the Duchy of Valentinois and the castle of Chenonceau as gifts from the king, but she even had him finance the

construction of the new castle of Anet, designed by Philibert Delorme, France's most famous architect of the time, in 1547 (fig. 3). A replica of a bronze alto-relievo by Benvenuto Cellini (the original is found today in the Louvre) was placed at the gate of the suburban palace, depicting a nymph or perhaps the goddess Diana, naked and beautiful, exhausted by the hunt, as a clear reference to the handsome lady of the castle.

The precious character of this artefact is further confirmed by the technique of its execution: enamel, coupling vitreous pastes and metallic surfaces, used as support, through a process of oven melting. This technique lies in between those of the glassmaker and goldsmith, and is used whenever it is necessary to add colour to precious metals. The plaque is covered in melt on both sides and is heated a first time; the downside is thus protected while the upside may be decorated through the superimposition of different layers of coloured enamel, laid over with a spatula, with successive further heating which melds together the enamel. Applying colour with a brush allows to highlight certain details, whilst thin sheets of silver- or gold-leaf, called "paillons", give the piece a notable brightness. Known since antiquity, the enamel technique evolved over the centuries until, over the course of the 12th century, the "champlevé" procedure was introduced, in which the use of enamel prevails over that of metal until the latter virtually disappears from the picture. The first half of the 14th century saw the progressive affirmation of painted enamel, which given its pictorial character could draw on the models already used by painting and iconography, including prints and drawings. Usually, the drawing was executed in bistre black with a paintbrush on the "fondant" white enamel base. Later, following the lines thus traced, the coloured enamel would be applied with the spatula, so that after heating the effect would be similar to that of a pen-drawing. Precisely Limoges, in central France, was – from the middle ages to the 17th century – one of the main European centres of enamel production. Particularly interesting are Renaissance enamels, produced principally during the 16th century, when the art of using enamel was renovated according to contemporary taste by master artists, such as Léonard Limosin, who invented a technique for painting with enamel on copper tablets.

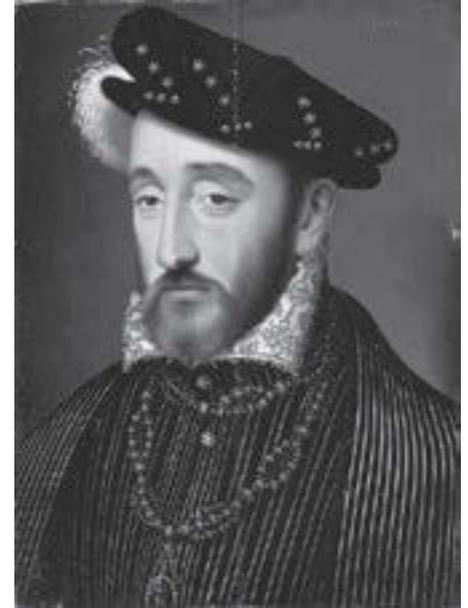


Fig. 2 Il re di Francia Enrico II



Fig. 3 Lo Château d'Anet

10 λ

Manifattura Ginori, Doccia

TABACCHIERA DETTA "DEGLI ERESIARCHI", 1760-1765 CIRCA

porcellana dipinta in policromia con montatura in rame dorato, cm 4,2x9,4x7,3

Iscritta su corpo: *Erasmus è allato del Nassavio Duca / e dalla destra, e da sinistra parte / a Renata. Calvin parla in disparte / E Luter par che il Sassone conduca* (fronte); ... *qui son gli Eresiarche / Color seguaci d'ogni Setta, e molto / Più che non credi Son le tombe carche* / Inf. IX,127 (lato destro); *Gaetano, e Sadoleto Cardinali / Echio, Bilichio, Eichstat, Panigarola / Sostengano di Dio l'alta parola* (retro); *Dentro vi Sono gli amorosi drudi / Della Fede Cristiana i Santi Atleti / Benigni a suoi, ed a'nemici crudi / adattamento da Par. XII, 55* (lato sinistro)

Ginori Manufactory, Doccia

SNUFFBOX KNOWN AS "OF THE HERESIARCHS", CA. 1760-1765

Polychrome painted porcelain with gilded copper fittings, 4.2x9.4x7.3 cm

Writ inscribed on the main body (translated): *Erasmus is by the side of Duke of Nassau / and on the right, and on the left / of Renata. Calvin talks to one side / and Luther seems to leading the Saxon (front); ... Here you see the Heresiarchs / With their followers of each Sect, and with many / more than you think Are the tombs filled / (Dante, Inferno IX, 127) (right side); Gaetano, and Sadoleto, Cardinals / Echio, Billick, Eichstat, Panigarola / May they hold up God's great Word (back); Within there be the loving priests / of the Christian Faith / Benevolent with their own, ruthless with their enemies / (adapted from Paradise XII, 55) (left side)*

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 18.000/27.000

Esposizioni

Lucca e le porcellane della Manifattura Ginori. Commissioni patrizie e ordinativi di corte, Lucca, 28 luglio – 21 ottobre 2001 (n. 193)

Bibliografia

A. Mottola Molino, *L'arte della porcellana in Italia*, Milano 1976, tav. LXIII/LXIV;

A. d'Agliano, A. Biancalana, L. Melegati, G. Turchi (a cura di), *Lucca e le porcellane della Manifattura Ginori. Commissioni patrizie e ordinativi di corte*, cat. della mostra, Lucca 2001, p. 255 n. 193;

A. Biancalana, *Porcellane e maioliche a Doccia. La fabbrica dei Marchesi Ginori. I primi cento anni*, Firenze 2009, pp. 173-174







La tabacchiera, in realtà definita come "una vera e propria scatola" da Leonardo Ginori Lisci per le sue notevoli dimensioni (L. Ginori Lisci, *La porcellana di Doccia*, Milano 1963, p. 53, con riferimento ad un esemplare analogo oggi conservato al Museo Duca di Martina di Napoli), si presenta nella sua forma ellittica completamente dipinta in policromia: il corpo della scatola infatti è decorato con i versi sopra riportati racchiusi e intervallati da sottili cartigli tratteggiati in monocromo violetto, che fanno riferimento alle miniature dipinte sul coperchio, a suo tempo identificate come segue: all'esterno i "Principi" della Riforma protestante Erasmo da Rotterdam, Giovanni Calvino e Martin Lutero con Jean VI di Nassau¹, Giovanni Federico di Sassonia e la duchessa di Ferrara Renata², mentre all'interno i sei difensori della fede cattolica, i cardinali Jacopo Sadoletto e Tommaso de Vio, Johannes Mayer, Eberhard Billick, Leonhard Halle³ e Francesco Panigarola (per la tradizionale identificazione dei personaggi si veda B. Beaucamp Markowsky, *Boites en porcelaine des manufactures europeennes au 18°*

siècle, Friburgo 1985, pp. 521-522). Sul fondo della tabacchiera è dipinta una bibbia chiusa ed irradiante raggi di luce, entro eleganti cartigli *rocaille*, iscritta *Bibbia Sacra*.

Non ci sono notizie certe sul pittore di questa splendida tabacchiera, perché se Leonardo Lisci Ginori nel 1963 propose di assegnarla al pennello di Giovacchino Rigacci, capo dei pittori di Doccia tra il 1757 e il 1771, basandosi su una notizia riportata nella relazione dell'economista Joannon de St. Laurent (L. Ginori Lisci, op. cit. 1963, p. 142), nel 2009 Alessandro Biancalana definisce questa attribuzione "forse erronea" (A. Biancalana, op. cit. 2009, p. 173).

Il tema dotto di questa tabacchiera⁴, certo inconsueto per le galanterie prodotte dalla manifattura di Doccia, ebbe comunque successo, al punto da essere replicato almeno in altri due esemplari, dei quali uno oggi al Museo Duca di Martina di Napoli (inv. n. 2836) e l'altro ricordato dal Ginori Lisci nella collezione della Contessa Ancillotto a Roma (L. Ginori Lisci, op. cit. 1963, p. 142).

¹ Proponiamo in forma di ipotesi data l'importanza dell'opera la seguente osservazione in merito al "Nassavio duca". Dal momento che Nassau diventò ducato nel 1806, essendo stata sempre una contea, si può dedurre che "duca" debba intendersi nell'accezione di capo militare. In tal caso l'identificazione, considerando il ritratto, potrebbe ipotizzarsi con Guglielmo I d'Orange (1533-1584), che partecipò alla guerra contro gli spagnoli per l'indipendenza dei Paesi Bassi. Non ci sembra che possa identificarsi con il fratello minore di Guglielmo, Giovanni VI di Nassau Dillenburg (1536-1606), che non ebbe ruoli militari importanti;

² Renata di Valois-Orléans (1510-1575), principessa di Francia, sposata con Ercole II d'Este e divenuta duchessa di Ferrara. Strenua difenditrice della fede protestante è giustamente inserita tra i cosiddetti Eresiarchi poiché rivestì un ruolo storicamente molto importante; tra i molti eventi che riguardano la sua vita nel 1536 ricevette anche la visita, sotto mentite spoglie, di Giovanni Calvino, che aveva già pubblicato a Basilea la sua *Christianae religionis institutio*, e con il quale Renata manterrà fino alla morte del riformatore ginevrino una regolare corrispondenza; pagò anche personalmente la sua scelta religiosa - il marito la fece imprigionare - e continuò a proteggere i protestanti fino alla sua morte;

³ Nel testo dei versi "Eichstat". Si ipotizza che il riferimento sia alla prestigiosa università cattolica di Eichstätt-Ingolstadt il cui rettore più famoso all'epoca fu Pietro Canisio (1524-1597), primo tedesco fondatore dell'ordine dei Gesuiti. Fu uno dei più strenui difensori della Controriforma e scrisse un catechismo in chiara opposizione alle tesi di Lutero. Fu proclamato Dottore della Chiesa nel 1925 e oggi venerato come santo il 21 dicembre. Non ci sembra plausibile far coincidere "Eichstat" con Leonhard Haller (1500-1570) che visse principalmente a Eichstätt, ma fu un personaggio di secondo piano rispetto agli altri, essendo un vescovo suffraganeo di tale città e in seguito fu mandato presso la diocesi dell'antica Philadelphia d'Arabia (oggi Amman). L'immagine di Canisio ci pare inoltre coincidere con il ritratto sulla tabacchiera;

⁴ Si è notato nell'analisi dell'opera come anche l'uso del testo sia frutto di una particolare ricerca e adattamento. Il testo che incorpora la citazione dantesca: *Erasmo è allato del Nassavio Duca / e dalla destra, e da sinistra parte / a Renata. Calvin parla in disparte / E Luter par che il Sassone conduca* (fronte); ... *qui son gli Eresiarche / Color seguaci d'ogni Setta, e molto / Più che non credi Son le tombe carche / Inf. IX,127*. Il riferimento dantesco è agli eretici identificabili con gli Epicurei; in questo caso, esso viene adattato alla situazione contingente, intendendo eretici i padri protestanti, in ossequio ai dettami del Concilio di Trento. Gli altri versi riferiti ai difensori della Fede *Gaetano, e Sadoletto Cardinali / Echio, Bilichio, Eichstat, Panigarola / Sostengano di Dio l'alta parola* (retro); *Dentro vi Sono gli amorosi drudi / Della Fede Cristiana i Santi Atleti / Benigni a suoi, ed a'nemici crudi / adattamento da Par. XII, 55* si riferiscono alla nascita di San Domenico, inteso come amante della fede cristiana ("drudo"). Qui tutti i versi sono stati girati al plurale per farli concordare con i sei difensori in questione.

The snuffbox, actually called “a veritable box” by Leonardo Gironi Lisci because of its large size (L. Ginori Lisci, *La porcellana di Doccia*, Milan 1963, p. 53, with reference to a similar piece held today at the Museo Duca di Martina in Naples), presents an elliptical shape entirely painted over in polychrome. The main body of the box is decorated with the above mentioned verses, enshrined and interspersed by thin cartouches traced with a violet monochrome, which refer to the miniatures painted on the lid, identified at the time as follows: on the outside we find the “Princes” of the protestant Reform Erasmus of Rotterdam, John Calvin and Martin Luther together with Jean VI of Nassau¹, John Frederick I of Saxony, and Renata, duchess of Ferrara²; on the inside we find the six defenders of the Catholic faith, cardinals Jacopo Sadoletto and Tommaso de Vio, Johannes Mayer, Eberhard Billick, Leonhard Halle³, and Francesco Panigarola (for the traditional identification of these characters see B. Beaucamp Markowsky, *Boites en porcelaine des manufactures europeennes au 18^e siècle*, Freiburg 1985, pp. 521-522). On the bottom on the snuffbox we

find a painting of an enclosed bible, bearing the inscription *Bibbia Sacra*, radiating rays of light and enshrined within elegant rocaille cartouches. We have no certain information regarding the identity of who painted this beautiful snuffbox. While in 1963 Leonardo Lisci Ginori suggested Giovacchino Rigacci, leader of the Doccia painters between 1575 and 1771, basing this attribution on an excerpt from a relation by the economist Joannon de St. Laurent (L. Ginori Lisci, *op. cit.* 1963, p. 142), in 2009 Alessandro Biancalana argued that this attribution might have been erroneous (A. Biancalana, *op. cit.* 2009, p. 173). The learned theme of this snuffbox⁴, certainly unusual for the luxuries produced by the Doccia manufacture, proved popular nonetheless, so much so in fact that it was repeated in at least two more pieces, one of which is found today at the Museo Duca di Martina in Naples (inv. n. 2836) whilst the other is remembered by Ginori as being held in the collection of Countess Ancillotto in Rome (L. Ginori Lisci, *op. cit.* 1963, p. 142).

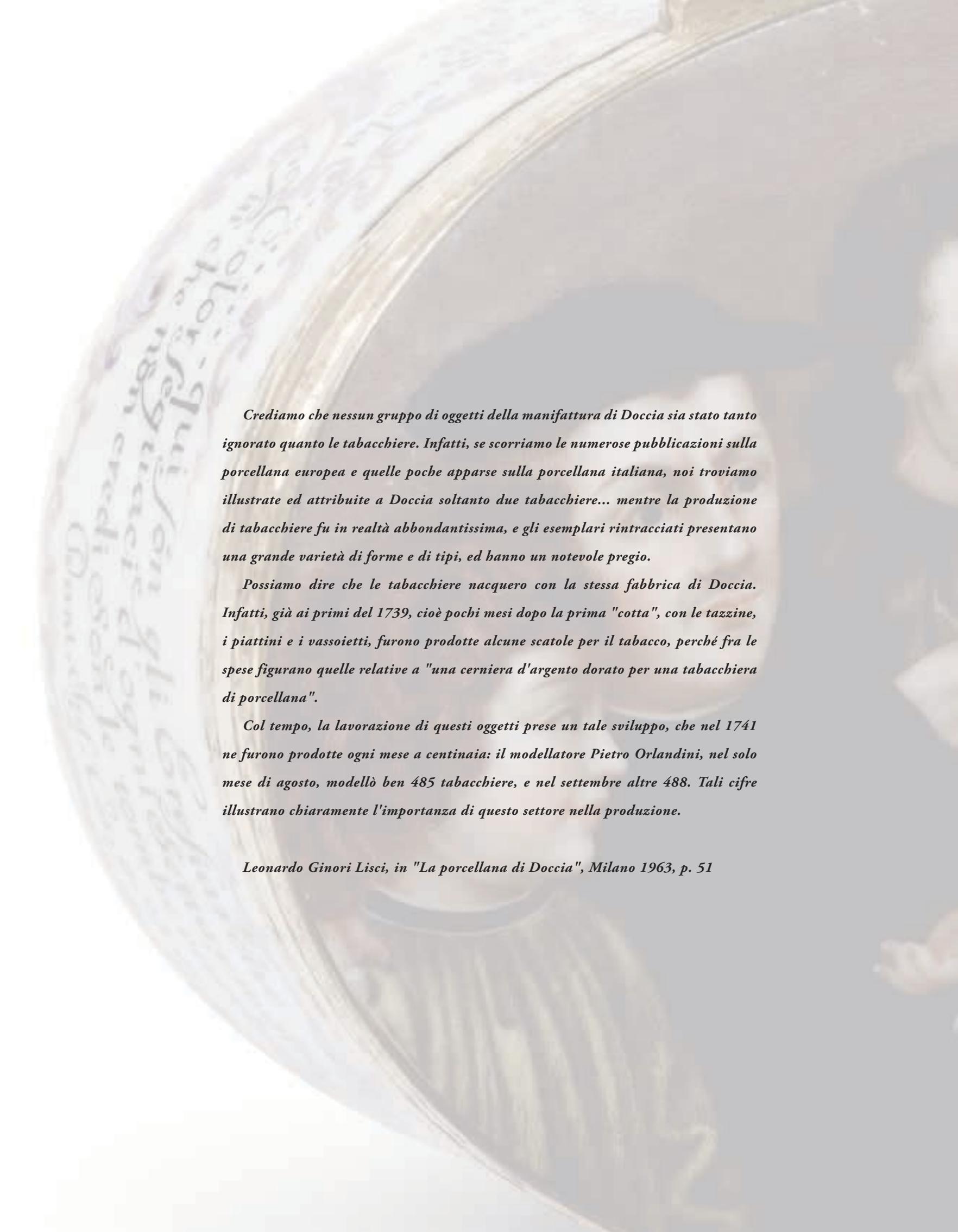
¹ Given the importance of this piece, we suggest the following observation with regard to the “Nassavio duca”, the “Duke of Nassau”: seeing as Nassau became a Duchy in 1806, after having always been a county, we may understand the word “Duke” in the sense of military leader. In this case, the identity of the figure, looking at the portrait, might correspond to that of William I of Orange (1533-1584), who took part in the Netherlands’ war of independence against the Spanish. We do not think that this figure ought to be identified as being William’s younger brother, John VI of Nassau Dillenburg (1536-1606), who did not hold any relevant military roles.

² Renata of Valois-Orleans (1510-1575), princess of France, married to Ercole II of Este and thus duchess of Ferrara, was a strenuous defender of the protestant faith and is rightly inserted amongst the so-called Heresiarchs as she held a very important historical role. Among the many events regarding her life, in 1536 she received an incognito visit by John Calvin, who had already published his *Christianae religionis institution* in Basel, and with whom Renata would maintain a regular correspondence up until the death of the Genevan reformer. She paid a personal price for her religious choice when her husband had her imprisoned, and she continued to protect the protestant reformers until her death.

³ In the verses he is named “Eichstat”, probably in reference to the prestigious catholic university of Eichstatt-Ingolstadt, whose most famous rector of the time was Peter Canisius (1524-1597), first German founder of the order of the Jesuits. He was among the staunchest defenders of the Counterreformation and wrote a catechism clearly opposing Luther’s theses. He was proclaimed Doctor of the Church in 1925 and is today celebrated as a saint on the 21st of December. We do not think it plausible to identify “Eichstat” as Leonhard Haller (1500-1570) who lived mainly in Eichstatt but was a character of secondary importance compared to the others, as he was a suffragan bishop of that city and was later sent to the dioceses of the ancient Philadelphia of Araby (today’s Amman). The image of Canisius seems furthermore to fit the portrait on the snuffbox.

⁴ It has been noted in the analysis of this piece how even the use of text is the result of thorough research and adaptation. The text incorporates a quote from Dante translated above, and which in the original reads: *Erasmus è allato del Nassavio Duca / e dalla destra, e da sinistra parte / a Renata. Calvin parla in disparte / E Luter par che il Sassone conduca* (fronte); ... *qui son gli Eresiarche / Color seguaci d’ogni Setta, e molto / Più che non credi Son le tombe carche* / Inf. IX, 127. Dante’s reference is to the heretics of his time, the Epicureans: in this case, the reference is adapted to a contingent situation, and the heretics are the protestant fathers, following the dictates of the Council of Trent. The other verses refer to the defenders of the Faith, in Italian: *Goetano, e Sadoletto Cardinali / Echio, Bilichio, Eichstat, Panigarola / Sostengano di Dio l’alta parola* (retro); *Dentro vi Sono gli amorosi drudi / Della Fede Cristiana i Santi Atleti / Benigni a suoi, ed a’ nemici crudi* / adapted from *Par. XII, 55*. These verses originally referred to the birth of St. Dominic, thought of as a promoter of the Christian faith (“drudo”). All the verses here have been put into the plural so as to match them with the six cited defenders.





Crediamo che nessun gruppo di oggetti della manifattura di Doccia sia stato tanto ignorato quanto le tabacchiere. Infatti, se scorriamo le numerose pubblicazioni sulla porcellana europea e quelle poche apparse sulla porcellana italiana, noi troviamo illustrate ed attribuite a Doccia soltanto due tabacchiere... mentre la produzione di tabacchiere fu in realtà abbondantissima, e gli esemplari rintracciati presentano una grande varietà di forme e di tipi, ed hanno un notevole pregio.

Possiamo dire che le tabacchiere nacquero con la stessa fabbrica di Doccia. Infatti, già ai primi del 1739, cioè pochi mesi dopo la prima "cotta", con le tazzine, i piattini e i vassoietti, furono prodotte alcune scatole per il tabacco, perché fra le spese figurano quelle relative a "una cerniera d'argento dorato per una tabacchiera di porcellana".

Col tempo, la lavorazione di questi oggetti prese un tale sviluppo, che nel 1741 ne furono prodotte ogni mese a centinaia: il modellatore Pietro Orlandini, nel solo mese di agosto, modellò ben 485 tabacchiere, e nel settembre altre 488. Tali cifre illustrano chiaramente l'importanza di questo settore nella produzione.

Leonardo Ginori Lisci, in "La porcellana di Doccia", Milano 1963, p. 51

11

Manifattura imperiale delle pietre dure

COPPIA DI VASI DECORATIVI, RUSSIA, PRIMO QUARTO SECOLO XIX

lastronati in malachite montati in bronzo dorato; la coppa, di forma rotonda e sagomata, è unita ad un piede tornito che poggia su di una base a plinto; le varie parti sono legate e abbellite da una montatura in bronzo finemente cesellato e dorato; alt. cm 53,5, diam. cm 41, base cm 25x25

Imperial Lapidary Works

PAIR OF ORNAMENTAL VASES, RUSSIA, FIRST QUARTER OF THE 19TH CENTURY

Malachite and gilded bronze; the rounded and contoured cup is melded to a turned foot which rests on a plinth-shaped base; the various parts are connected and embellished with a finely chiselled and gilded bronze framing; height 53.3 cm, diameter 41 cm, base 25x25cm

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 – £ 18.000/27.000

Provenienza

Collezione Bittheuser, Germania

Collezione privata







Gli oggetti in malachite caratterizzano il ricco e raffinato gusto d'inizio XIX secolo in Russia. I maestri artigiani lavoravano questo materiale con la tecnica del "mosaico russo", la tagliavano cioè in piccole placche che poi univano insieme e lucidavano, creando l'illusione che l'oggetto provenisse da un unico blocco, grazie anche al fine gioco di linee ottenuto dalle venature della pietra. Spesso questi manufatti venivano abbelliti con ricche montature in bronzo dorato, creando dei fantastici effetti di luci e contrasti.

Fondata nel 1725 nei pressi della residenza estiva di Peterhof, grazie al crescente sfruttamento dei giacimenti di pietra impiegata per realizzare tanto gli splendidi palazzi quanto le chiese, la Manifattura imperiale delle pietre dure raggiunge nel secolo XIX il suo momento di massimo splendore, al punto che le opere vengono presentate anche alle Esposizioni russe e internazionali, riscuotendo un grande successo di pubblico.

Affiancata dai nuovi laboratori di Ekaterinburg e Kolivan, fondati nella zona degli Urali e dei Monti Altaj per lavorare le pietre in una zona più vicina ai giacimenti, la Manifattura di Peterhof realizza nel corso dell'Ottocento molteplici opere, in gran parte destinate alla corte imperiale e più raramente commissionati per privati.

All'interno di questa prestigiosa produzione, la malachite diventa uno dei materiali preferiti dagli Zar, che la fanno conoscere all'estero, portandola spesso come dono di nozze o di rappresentanza ai regnanti di tutta Europa (fig. 1), e in particolare in Germania. Proprio dalla Germania provengono le due coppe proposte in asta, essendo appartenute a Matteo Bittheuser, che a Firenze fu Consigliere Intimo del Granduca Leopoldo II.

Altro esempio di prezioso dono proveniente da regnanti russi è la grande coppa regalata dallo Zar di Russia a Vittorio Emanuele II e che si trova oggi a Palazzo Reale di Torino, oltre agli oggetti che possiamo ammirare al Salone della malachite del Grand Trianon a Versailles (fig. 2) o sparsi nei principali musei del mondo.

Bibliografia di confronto

D. Ledoux-Lebard, *Le Grand Trianon, Meubles et objets d'art*, Paris 1975, pp. 107 e 112;

V.B. Semyonov, *Malachite*, Sverdlovsk 1987;

A. Gaydamark, *Empire Russe*, Moscou-Paris 2000, p. 85;

N. Mavrodina, *The Art of Russian Stone Carvers 18th-19th Centuries*, St. Petersburg 2007

E. Kalnitskaya (a cura di), *Meraviglie degli Zar. I Romanov e il Palazzo Imperiale di Peterhof*, catalogo della mostra Reggia di Venaria Reale, Sale delle Arti 16 Luglio 2016 - 29 Gennaio 2017, Torino 2016, pp. 75-77 e fig. 4.



Fig. 1 Coppia di vasi in malachite, manifattura russa, 1820-1850 circa.

Malachite artefacts are characteristic of the rich and refined taste of early 19th century Russia. Master craftsmen worked on this material using the "Russian mosaic" technique: they cut it up into small plaques which they then melded together and polished, creating the illusion that the object was made out of a single block of material, thanks also to the subtle interplay of lines produced by the veins of the stone. These artefacts were often embellished using rich gilded bronze framings, which created wonderful effects of light and contrast.

Founded in 1725 near the summer residence of Peterhof, and thanks to the expanding quarries extracting stones needed to build both churches and magnificent palaces, the Imperial Manufacture of semi-precious stones reached its moment of highest splendour in the 19th century, to the point that its work was also displayed at both Russian and international Expositions, proving a great success.

Alongside its new workshops in Ekaterinburg and Kolivan, founded respectively

near the Urals and Altai mountains so as to treat the stones closer to their locus of extraction, the Peterhof Manufacture produced many pieces throughout the 19th century, destined mostly to the Imperial court, and more rarely to private clients.

In this prestigious production, malachite became one of the Tsar's favourite materials, and thus famous internationally, as he often brought it as a wedding or diplomatic gift to many of Europe's rulers (fig. 1), particularly in Germany. And it is precisely from Germany that these two cups come from, having belonged to Matteo Bittheuser, who was an intimate advisor to Archduke Leopold II in Florence.

Another example of a precious gift given by the Russian rulers is constituted by the cup given by the Russian Tsar to Vittorio Emanuele II, and which is today held in the Royal Palace in Turin, as well as other objects we can admire in the Malachite Salon in the Grand Trianon in Versailles (fig. 2) or throughout other important museums worldwide.

Comparative literature

D. Ledoux-Lebard, *Le Grand Trianon, Meubles et objets d'art*, Paris 1975, pp. 107 e 112;

V.B. Semyonov, *Malachite*, Sverdlovsk 1987;

A. Gaydamark, *Empire Russe*, Moscou-Paris 2000, p. 85;

N. Mavrodina, *The Art of Russian Stone Carvers 18th-19th Centuries*, St. Petersburg 2007

E. Kalnitskaya (a cura di), *Meraviglie degli Zar. I Romanov e il Palazzo Imperiale di Peterhof*, catalogo della mostra Reggia di Venaria Reale, Sale delle Arti 16 Luglio 2016 - 29 Gennaio 2017, Torino 2016, pp. 75-77 e fig. 4.



Fig. 2 Vaso in malachite, Salone della malachite del Grand Trianon, Versailles.



12 λ

MONETIERE, NAPOLI, SECONDA METÀ SECOLO XVII

in legno intagliato, lastronato in ebano e tartaruga con applicazioni in bronzo dorato; di forma architettonica su base modanata, fronte aggettante al centro scandito da otto cassetti che inquadrano un'edicola sorretta da colonne tortili impreziosite alla base da un motivo traforato a racemi in bronzo dorato; le colonne racchiudono un portale sormontato da un timpano spezzato sovrastato da due putti alati in bronzo dorato; fronte ornato con pannelli in vetro dipinti ad olio a raffigurare scene mitologiche e classiche; su basamento in legno scolpito ed ebanizzato di epoca successiva; cm 111,5x178x47,5; la base cm 92x191,5x55

CABINET, NAPLES, SECOND HALF OF THE 17TH CENTURY

Carved wood, veneered ebony and tortoiseshell with additions of gilded bronze; large, square shape, on a moulded base, centre jutting in front with eight drawers framing an aedicule held up by twisted columns embellished at the base by a traforato motif with gilded bronze racemes. The columns enshrine a portal surmounted by a split gable bearing two winged putti in gilded bronze. The front is adorned with oil-painted glass panes depicting mythological and classical scenes. The piece rests on a sculpted and ebonized wood base, made in a later time. 111.5x178x47.5 cm; base 92x191.5x55 cm

€ 80.000/120.000 - \$ 88.000/132.000 - £ 72.000/108.000







Diffuso fin dall'epoca di Tutankhamon, nella cui tomba nel 1922 sono stati rinvenuti numerosi esemplari di stipi, e passato poi attraverso il mondo classico per approdare, attraverso evoluzioni di forma e destinazioni d'uso, alla cultura occidentale, in Italia l'impiego dello stipo diventa significativo a partire dal secolo XV, trattandosi di un mobile connesso alla nascita dello Studiolo, luogo strettamente privato del palazzo dove l'umanista può ritirarsi per dedicarsi ai suoi studi e ai suoi interessi culturali. Lo studiolo si popola presto di mirabili raccolte d'arte e oggetti rari divenendo un luogo via via più complesso, un piccolo microcosmo in grado di riflettere la complessità del mondo circostante. È in questo contesto, prefigurazione della successiva *Wunderkammer*, che trova particolare diffusione il cabinet, o stipo, nel quale trovano posto i contenuti più preziosi, divenendo, grazie a questa prestigiosa funzione, mobile per eccellenza di ogni studiolo, prezioso nella fattura quanto il suo contenuto.

Nel corso dei secoli, in Italia così come nel resto d'Europa lo stipo esce dal contesto racchiuso dello studiolo per diventare sempre più un mobile di rappresentanza, *meuble de parade et d'apparat* volto a esprimere gli interessi politici e dinastici dei regnanti europei e utilizzato spesso come dono prestigioso tra regnanti. Con la sua realizzazione vengono chiamati a confrontarsi i migliori artisti del tempo i quali, a seconda delle tecniche di realizzazione impiegate, possono essere orafi e argentieri così come intagliatori di pietre dure, di corallo e di avorio, scultori, pittori, fonditori di bronzo. I materiali utilizzati sono i più ricchi e svariati, con l'unico intento di creare ogni volta qualcosa di eccellente e capace di impressionare. Al contempo, sotto l'influenza della grandiosità barocca, le proporzioni si fanno sempre più imponenti e monumentali, attraverso impianti che si sviluppano in architetture quanto più complesse; una complessità, questa, che si riflette anche negli interni del mobile, dove accanto a cassetti e vani che creano quasi dei palazzi in miniatura si aggiungono una serie di tiretti e di scomparti segreti.

Nell'ambito di questa ricerca del materiale più prezioso e raro, a partire dal 1640 diventa sempre più frequente l'uso della tartaruga, materiale molto pregiato e capace di creare un effetto di grande preziosità risplendendo con forza sul nero del legno ebanizzato, e al tempo stesso facilmente reperibile dalle colonie spagnole. In virtù della dominazione spagnola, l'impiallacciatura in tartaruga si diffonde, in Italia, in particolar modo a Napoli, divenendo il carattere distintivo degli stipi partenopei realizzati a metà Seicento.

Assieme all'uso della tartaruga si diffonde a Napoli, in una costante ricerca di preziosismo e raffinatezza, l'uso di decorare il fronte degli stipi con vetri dipinti a olio raffiguranti scene della mitologia classica, racconti allegorici e, meno frequentemente, episodi biblici. Una tecnica, quella della pittura su vetro, che risulta essere particolarmente apprezzata da nobili e regnanti tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo; un esempio su tutti è quello di Ferdinando de' Medici, che nel 1702 sceglie di inserire all'interno della sua collezione di dipinti alcuni quadretti su vetro realizzati da Luca Giordano. Numerosi documenti del tempo testimoniano proprio come siano allievi e seguaci del pittore napoletano Luca Giordano a specializzarsi, in questi anni, nella decorazione di grandiosi mobili: nel 1679, ad esempio, Giovan Battista

Tara viene pagato per aver realizzato "un paio di scrittori di ebano intarsiato con diverse pitture su cristalli", mentre Carlo Garofalo, allievo di Luca Giordano e considerato come il miglior pittore su vetro attivo a Napoli nella seconda

metà del Seicento, viene "preposto dal suo maestro al Re Carlo II in Ispagna; onde fu dal quel sovrano chiamato a dipingere i cristalli che dovevano servire per gli scrigni, e per altri adornamenti delle stanze Regali"; ancora, Domenico Coscia viene menzionato come pittore "che faceva assai bene quei cristalli, che si usavano nelli scrittorj". La lista di pittori napoletani discepoli del Giordano ricordati per la loro attività pittorica su vetro può inoltre essere arricchita da numerose altre personalità, tra le quali sono Domenico Perrone, Francesco della Torre, Andrea Vincenti.

Nella seconda metà del Seicento numerosi sono gli stipi nati da questa

fortunata congerie artistica in cui manifatture altamente specializzate nel creare architetture di grande complessità e lastronate in materiali preziosi come la tartaruga collaborano con i migliori pittori su vetro del tempo. L'opera proposta in questa sede trova infatti riscontri con opere simili dipinte da allievi di Luca Giordano. Tra gli esemplari più significativi è lo stipo, in tutto simile al nostro ma di dimensioni ancor più monumentali, datato al settimo decennio del Seicento ed entrato a far parte della collezione di Palazzo Pitti a Firenze grazie al dono di Emmy Levy (fig. 1); altri confronti possono essere avanzati con lo stipo di Palazzo Barberini a Roma e con il cabinet del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 2), acquisito

dal museo nel 1870; manufatti analoghi sono infine catalogati e descritti nei documenti d'inventario del Principe di Avellino e del Cardinal Carafa, membri dell'aristocrazia napoletana.



Fig. 1 Stipo, manifattura napoletana, settimo decennio del secolo XVII, Firenze, Palazzo Pitti, Guardaroba

Bibliografia di riferimento

- A. González-Palacios, *Il Tempio del Gusto. Le Arti Decorative in Italia fra Classicismi e Barocco*, II, Roma e il Regno delle Due Sicilie, Milano 1984, p. 223;
M. Riccardi Cubitt, *Mobili da Collezione. Stipi e Studioli nei secoli*, Milano 1993, pp. 10-12 e 87-89
E. Colle, *Il Mobile Barocco in Italia*, Milano 2000, pp. 66-67;
G. Baffi, *Il mobile napoletano nella storia e nell'arredamento, dal 1700 al 1830*, Portici 2011, pp. 14-15



Known since the time of Tutankhamon, in whose tomb numerous examples of cabinets were unearthed in 1922, and having passed through the classical, the cabinet reached western culture after many changes in usage and shape. Its use became widespread in Italy beginning from the 16th century. This piece of furnishing was connected to the birth of the studiolo, or study, a strictly private era of the typical humanist's residence, where he could retire to dedicate himself to his studies and cultural interests. The study room was soon populated by wondrous collections of art and rare objects, becoming over time a more and more complex space, a small microcosm which could reflect the complexity of the surrounding world. It is in this context, a forerunner to the later Wunderkammer, that the cabinet found its popularity, as a place to store the most precious objects, and thus becoming the par excellence piece of furnishing of any study, refined in its make as much as in its contents.

Over the course of the centuries, in Italy as in the rest of Europe, the cabinet left the enclosed context of the study to become more and more something to be shown off, meuble de parade et d'apparat which ought to express the political and dynastic interests of the rulers of Europe, and often given as a precious gift among them. The most prestigious artists of the time were called upon to create them. These artists could be, depending on which techniques they used, gold- and silversmiths, as well as carvers of precious stones, coral, and ivory, sculptors, painters, bronze-workers.

A rich and varied list of materials were used in creating





cabinets, always with the intention of making something excellent and truly impressive. At the same time, under the influence of baroque grandeur, the proportions of these furnishings became more and more monumental and imposing, evolving into more and more complex designs – a complexity reflected also in the interiors of the furnishing, where drawers and pockets create miniature palaces alongside a whole series of secret compartments and pulleys.

In the context of this search for the most precious and rare materials, beginning from the 1640s the use of tortoiseshell became more and more frequent. This is a very prized material, capable of creating an effect of great preciousness by shining bright against the black of the ebonized wood, and it used to be easily available in the Spanish colonies. Due to Spanish rule, tortoiseshell veneer spread across Italy, especially in Naples, where it became the distinctive trait of mid-16th century Neapolitan cabinets.

Together with the use of tortoiseshell, through a constant search for refinement and elegance Naples saw the spread of the custom of decorating cabinets with oil-painted glass panes depicting scenes from classic mythology, allegories, and less frequently biblical episodes. The technique of painting on glass was especially appreciated by the nobles and rulers of the late 17th and early 18th centuries. An example of this is the decision by Ferdinando de' Medici to include in his collection of paintings some small glass-pane pictures made by Luca Giordano. Numerous documents from the time testify precisely to the way in which the students and followers of the Neapolitan painter Luca Giordano specialized at the time in the decoration of grandiose pieces of furnishing. In 1679, for example, Giovan battista Tara was paid for the

realization of “a pair of ebony desks inlaid with a number of paintings on crystal”, whilst Carlo Garofalo, student of Luca Giordano and considered to have been the best painter on glass active in Naples in the second half of the 17th century, was “sent by his master to King Charles II of Spain, where he was summoned to paint the crystals which were to serve to decorate the chests and other adornments of the royal apartments”. And again, Domenico Coscia is mentioned as a painter who “was very able in painting those crystals used for decorating desks”. The list of Neapolitan painters who were disciples of Giordano and who are remembered for their glass paintwork may also be enriched by many more characters,

such as Domenico Perrone, Francesco della Torre, Andrea Vincenti.

During the second half of the 17th century, numerous cabinets were created by these successful artistic congeries, in which the best glass painters of the time were able to cooperate with manufactures that were highly specialized in creating greatly complex designs made from precious materials such as tortoiseshell. The piece proposed here is in fact similar to works painted by students of Luca Giordano. Among the most significant examples of this is the cabinet dated from the 1670s and



Fig. 2 Stipo, manifattura napoletana, 1680-1710, Londra, Victoria & Albert Museum

given to the Palazzo Pitti Collection in Florence by Emmy Levy (fig. 1), similar to our piece but even more monumentally proportioned. Other comparisons can be made with the cabinet found the Palazzo Barberini in Rome and with the London Victoria and Albert Museum cabinet (fig. 2) which was acquired by the museum in 1870. Analogous artefacts are furthermore catalogued and described within the inventory documents of the Prince of Avellino and of Cardinal Carafa, both members of the Neapolitan aristocracy.

Comparative literature

- A. González-Palacios, *Il Tempio del Gusto. Le Arti Decorative in Italia fra Classicismi e Barocco, II, Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano 1984, p. 223;
M. Riccardi Cubitt, *Mobili da Collezione. Stipi e Studioli nei secoli*, Milano 1993, pp. 10-12 e 87-89
E. Colle, *Il Mobile Barocco in Italia*, Milano 2000, pp. 66-67;
G. Baffi, *Il mobile napoletano nella storia e nell'arredamento, dal 1700 al 1830*, Portici 2011, pp. 14-15

13 λ

COPPIA DI GIRANDOLES, FRANCIA, EPOCA LUIGI XVI, 1775 CIRCA

in granito verde e bronzo cesellato e dorato; vasi decorati da catene perlinate sormontati da volute fogliacee, al centro delle quali è un ramo terminante in un ananas, base modanata su zoccolo squadrato, complessive quattro luci, alt. cm 85

A LOUIS XVI PAIR OF GIRANDOLES, FRANCE, CIRCA 1775

Green granite and gilded and chiselled bronze; vases decorated with pearled chains surmounted by leaf-like folds, each centred by a branch terminating in a pineapple, modelled base on square plinth, four lights in total, height 85 cm

€ 80.000/120.000 - \$ 88.000/132.000 - £ 72.000/108.000

Realizzate spesso in coppia per andare ad adornare con le loro movimentate volute *commode* e *console* così come camini e tavoli da gioco, le *girandoles* trovano nel corso del secolo XVIII una vastissima diffusione. A caratterizzare questa particolare tipologia di *candélabre* è sempre un grande senso di ricercatezza; al centro di un trionfo di bracci dalle fogge più svariate si erge, a stupire e sedurre l'occhio dell'osservatore, un lume centrale che si eleva dal centro quasi fosse un improvviso fuoco d'artificio a creare un gioco a effetto. Se numerosi sono i materiali con cui vengono foggiate, spaziando da oro, argento, vetro e cristallo, durante il regno di Luigi XVI trova particolare accoglienza l'uso del bronzo dorato, spesso montato su basi in porcellana o su marmi quali il porfido o l'alabastro. Così, nel 1777 Maria Antonietta commissiona a Piton la doratura di due putti in rame che dovevano andare ad adornare le *girandoles* per il Petit-Trianon; tra il 1782 e il 1783 Remond consegna al conte d'Artois numerose *girandoles* decorate ad arabeschi, "figure de nègre" e cammelli; infine, piccole catene, decori fogliacei e motivi a perle arricchiscono un paio di piccole *girandoles* a tre braccia montate su vasi in porcellana bianca che Gallien fornisce nel 1789 a Madame Élisabeth per il suo château de Montreuil.

Accanto a pomposi ed elaborati decori di reminiscenza ancora Rococò, a partire dal terzo quarto del secolo XVIII, sotto il regno di Luigi XVI, inizia a diffondersi un gusto che impiega linee più dritte e nette. Noto come *goût grec*, per l'ispirazione dalle architetture dell'antica Grecia, il nuovo stile trova diffusione così rapida che, nel 1763, " ...tout est à Paris à la grecque", osserva il barone de Grimm. È in questo contesto di transizione che modella le sue opere Jean-Claude-Thomas Chambellan-Duplessis, nato a Torino ma francese di formazione e figlio dello scultore, bronzista e direttore artistico della manifattura di Vincennes-Sèvres Jean-Claude Duplessis.

Fondata nel 1740 nello château royal di Vincennes e successivamente trasferitasi in locali appositamente costruiti a Sèvres, grazie al supporto e alla protezione di Luigi XV e di Madame Pompadour la manifattura riesce in breve tempo ad assicurarsi le eccellenze francesi del tempo a livello di tecnici, artisti, scultori e designers: Duplessis padre ricopre il ruolo di direttore dei modelli dal 1748 al 1774, Jean-Jacques Bachelier dirige la decorazione nei decenni 1751-1793, Etienne-Maurice Falconet è a capo della scultura negli anni 1757-1766; questi artisti, assieme al pittore François Boucher, danno il loro fondamentale contributo nel condurre la manifattura a dettare le nuove regole dell'arte francese, distinguendosi per la capacità di fornire modelli sempre all'avanguardia in grado di adeguarsi e prevedere i gusti in continua evoluzione della propria clientela. Sotto la guida di Duplessis padre, la manifattura di Sèvres è tra le prime





a lasciarsi sedurre dal nuovo stile antesignano del Neoclassicismo in Francia e a farsene rappresentante, ed è accanto a lui che si forma il figlio Jean-Claude-Thomas, che a partire dal 1752 inizia ad assisterlo nella creazione dei modelli destinati alla produzione della manifattura.

Divenuto *maître fondeur en terre et sable* nel 1765, Duplessis si specializza in varie tipologie di vasi, realizzando due serie tra il 1775 e il 1780. A lui si rivolge la più illustre clientela francese del secolo XVIII, potendo vantare committenti di prestigio come Maria Antonietta, per la quale nel 1775 realizza la montatura di una coppia di vasi oggi nella Royal Collection di Buckingham Palace a Londra, o la Comtesse du Nord Maria Feodorovna, su richiesta della quale foggia nel 1782 la montatura di un servito da toilette.

Tra le sue commissioni più illustri, si ricordano quattro grandi candelabri neoclassici in bronzo dorato, eseguiti intorno al 1775 per il Fermier Général Laurent Grimod de La Reynière (1733-1793) per la sua residenza a Parigi fatta costruire nello stesso anno.

Davillier, Julliot e Paillet, nel catalogo *Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps*, ricordano le quattro *girandoles* come una delle migliori opere dell'artista citando, a supporto dell'attribuzione a Duplessis, *l'Almanach des Artistes* del 1777: «Ces candélabres, dont le travail est très-soigné, ont été

exécutés, lisons-nous dans un ouvrage du temps, par M. Duplessis, fameux Ciseleur de Paris, bon dessinateur qui travaille d'après ses dessins».

Se due di tali *girandoles* sono già state identificate nella coppia passata in un'asta di Christie's del 2007 (fig. 1), il lotto qui presentato - in tutto simile a questa ad eccezione del colore del granito, nel nostro caso verde anziché grigio - potrebbe andare a completare il gruppo di quattro commissionato da Laurent Grimod per adornare il suo palazzo realizzato dall'architetto Jean-Benoît-Vincent Barré, considerato tra i fondatori dello stile Luigi XVI in architettura.

A supporto della paternità a Duplessis delle *girandoles* proposte in questa sede è il confronto con la coppia di *girandoles* pubblicata da Kjellberg con un'attribuzione a Duplessis (fig. 2), nella quale si ripetono quasi identici sia il motivo dei bracci foggiate a tralcio fogliaceo centrati da un ampio ramo terminante in ananas sia la base in granito verde che va a poggiarsi su uno zoccolo quadrato in bronzo dorato; il numero dei bracci, ridotto nel nostro caso rispetto agli esemplari presi a confronto, e la composta catena perlinata che sostituisce il ricco decoro fogliaceo che dalle anse scende fino alla base sembrano ricondurre i due manufatti qui presentati a una fase in cui il gusto neoclassico inizia a prevalere in modo più deciso.



Fig. 1 Coppia di girandoles eseguite per l'hôtel Grimod de La Reynière a Parigi intorno al 1775



Fig. 2 La girandole (una di una coppia) pubblicata da P. Kjellberg, *Objets montés du Moyen-âge à nos jours*, Parigi 2000

Bibliografia di riferimento

- J.-C. Davillier, P.-F. Julliot, A.-J. Paillet, *Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps : catalogue de sa vente avec les prix, les noms des acquéreurs et 32 planches d'après Gouthière, accompagné de notes et d'une notice sur Pierre Gouthière, sculpteur, ciseleur et doreur du Roi, et sur les principaux ciseleurs du temps de Louis XVI, par le baron Ch. Davillier*, 1870;
 P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIIIe siècle*, Paris 1987;
 P. Kjellberg, *Objets montés du Moyen-âge à nos jours*, Paris 2000;
 G. Campbell, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, I, Oxford University Press 2006, p. 336



Often produced as pairs so as to decorate, with their frilly folds, commodes and consoles as well as fireplaces and gaming tables, girandoles were extremely popular in the 18th century. What characterizes this particular type of *candélabre* is always a great sense of refinement: in the middle of a blaze of variously styled arms we find a central light that rises up as if it were a sudden firework, creating a wondrous play of effects that astonishes and entices the observer. While girandoles were historically made from a great variety of materials, including gold, silver, glass, and crystal, during the reign of Louis 16th gilded bronze became a favourite, often mounted upon bases made of porcelain or marbles such as porphyry and alabaster. Following this fashion, queen Marie-Antoinette commissioned Piton with the gilding of two copper putti which would adorn the girandoles for the Petit-Trianon; between 1782 and 1783 Remond delivered to the count of Artois a number of girandoles decorated with arabesques, "figure de nègre" and camels; finally, little chains, as well as leaf and pearl decorative motifs, enrich a pair of small three-arm girandoles mounted upon white porcelain vases supplied by Gallien in 1789 to Madame Élisabeth for her chateau in Montreuil.

Alongside pompous and elaborate decorations still reminiscent of rococo, the third quarter of the 18th century, under the reign of Louis XVI, saw the development of a new taste which privileged straighter and more clearly defined lines. Known as *goût grec* and inspired by the architecture of ancient Greece, the new style spread so rapidly that, by 1763, Baron de Grimm noted how "...tout est à Paris à la grecque", everything in Paris was made in the new *a-la-Greek* style. It is against this background of stylistic transition that Jean-Claude-Thomas Chambellan-Duplessis carried out most of his work. He was born in Turin but was fully French in terms of formation, as well as being the son of Jean-Claude Duplessis, the sculptor, bronze-worker, and artistic director of the manufacture of Vincennes-Sèvres.

Founded in 1740 in the royal chateau of Vincennes and later moved to purposely built warehouses in Sevres, thanks to the support and protection of Louis XV and of Madame Pompadour, the manufacture managed to quickly attract the best French technicians, artists, sculptors and designers of the time. Duplessis senior was modelling director between 1748 and 1774, Jean-Jaques Bachelier was in charge of decorations between 1751 and 1793, Etienne-Maurice Falconet was responsible for the sculpting department between 1756 and 1766. These artists, together with the painter François Boucher, gave a fundamental contribution to making the manufacture the leader of the time in dictating the rules dominating French arts and crafts. The manufacture distinguished itself for its ability to constantly offer the most avant-gardist models and to always stay ahead of the evolution of its clientele's taste. Under the guidance of Duplessis senior, the Sevres manufacture was among the first to be seduced by the forerunner style of French Neoclassicism and became its standard-bearer. It was under him that his son Jean-Claude-Thomas was formed; and in 1752 the latter began to assist his father in drafting models for the manufacture's production.

After becoming *maître fondeur en terre et sable* in 1765, Duplessis specialized in creating various types of vases, authoring two series between 1775 and 1780. He became the reference point for the most illustrious French clientele, boasting prestigious clients such as Marie-Antoinette, for whom in 1775 he created the stand for a pair of vases which are today held in the Royal Collection in Buckingham Palace in London; or the Comtesse du Nord, Maria Feodorovna, for whom he created in 1782 the mounting for a *toiletterie* kit.

Among his most illustrious works, we may count four large neoclassical bronze candelabra, made around 1775 for the *Fermier Général* Laurent Grimod de La Reynière (1733-1793) and which went on to furnish the latter's Paris residence, built in the same year.

Davillier, Julliot, and Paillet, in the catalogue for *Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps*, remember the four girandoles as one of the best works by the artist, citing in support of their attribution to Duplessis the *Almanach des Artistes* from 1777: "Ces *candélabres*, dont le travail est très-soigné, ont été exécutés, lisons-nous dans un ouvrage du temps, par M. Duplessis, fameux Ciseleur de Paris, bon dessinateur qui travaille d'après ses dessins".

While two of these girandoles have already been identified as those sold at an auction at Christie's in 2007 (fig. 1), the lot presented here – similar in everything to the former save for the colour of the granite, green instead of gray – could well complete the foursome commissioned by Laurent Grimod to decorate the palace designed for him by the architect Jean-Benoît-Vincent Barré, considered among the founders of the Louis XVI architectural style. Further supporting the attribution of these two girandoles to Duplessis is the comparison with the pair of girandoles published by Kjellberg with an

attribution to Duplessis (fig. 2), which bear almost identical motifs on the leaf-like arms centred by a large branch terminating in a pineapple, as well as an identical green granite base resting on a gilded-bronze square plinth; the lot we are offering here features fewer arms, and this fact, together with the rather sober pearled chain substituting the rich leafy decoration which runs down from the bights to the base, seems to bring the present artefact closer to a phase in which neoclassical taste was beginning to become more decidedly preeminent.



Comparative literature

J.-C. Davillier, P.-F. Julliot, A.-J. Paillet, *Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps : catalogue de sa vente avec les prix, les noms des acquéreurs et 32 planches d'après Gouthière, accompagné de notes et d'une notice sur Pierre Gouthière, sculpteur, ciseleur et doreur du Roi, et sur les principaux ciseleurs du temps de Louis XVI, par le baron Ch. Davillier, 1870;*

P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIIIe siècle, Paris 1987;*

P. Kjellberg, *Objets montés du Moyen-âge à nos jours, Paris 2000;*

G. Campbell, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts, I, Oxford University Press 2006, p. 336*

14 λ

RARA SCRIVANIA DA CENTRO, LOMBARDIA, TERZO QUARTO DEL SECOLO XVIII

impiallacciata in noce e radica di noce, di forma mossa e bombata, quattro grandi cassetti più tre sulla fascia, su otto piedi in legno di noce intagliato, cm 84x164x77

RARE CENTRE DESK, LOMBARDY, THIRD QUARTER OF THE 18TH CENTURY

Veneered chestnut and chestnut briar, rounded shape, four large drawers with an additional three on the side, standing on eight feet made of carved chestnut, 84x164x77 cm

€ 60.000/90.000 - \$ 66.000/99.000 - £ 54.000/81.000

Il passaggio della Lombardia dal dominio spagnolo a quello austriaco determinò, oltre ad un cambiamento dei confini del ducato, anche un'evoluzione del gusto estetico, con un progressivo abbandono dello stile barocco a favore del nuovo stile, il rococò, subito adottato nelle residenze delle famiglie lombarde più importanti dell'epoca come i Borromeo, i Litta, i Sormani o i Clerici.

Vennero chiamati artisti di fama internazionale, che diffusero presso la ricca committenza lombarda la decorazione a *rocaille*, già adottata dagli architetti e decoratori d'oltralpe, caratterizzata dalle linee mosse e frastagliate che facevano da cornice alle pitture. Questo motivo a *cartouche* divenne la caratteristica principale del rococò lombardo e veniva utilizzata dalla gran parte degli artisti e decoratori dell'epoca, compresi i maestri ebanisti che affiancarono alle cornicette nere, decorazione tipica lombarda, una divisione del mobile in eleganti riquadri abbelliti da raffinati intarsi a motivo di *rocaille*, ispirandosi agli equivalenti modelli francesi e tedeschi, dando quindi agli arredi anche un carattere più internazionale. Tra i maggiori interpreti di questo stile possiamo nominare Pietro Canevesi, Giuseppe Colombo detto il "Mortarino" (fig. 1), Pietro Antonio Mezzanotti nonché un giovanissimo Giuseppe Maggiolini.









Fig. 1 Giuseppe Colombo, cassettone, 1774, collezione privata

È senz'altro in questo contesto culturale e artistico che dobbiamo inserire la nostra scrivania da centro, che per dimensione, proporzioni ed unicità è certamente stata eseguita da un grande ebanista per una facoltosa famiglia lombarda; un preludio del lotto qui presentato può essere riconosciuto nella scrivania della prima metà del XVIII secolo proveniente da Villa Borromeo d'Adda ad Arcore (pubblicata da Clelia Alberici in *Il mobile lombardo* – fig. 2), con una divisione frontale in tre pannelli intarsiati.

Essa è sorretta da otto robusti piedi finemente intagliati a volute intrecciate, da cui partono otto montanti bombati che ammorbidiscono il mobile eliminandone gli angoli e terminano con raffinati riccioli su cui appoggia il piano, sagomato e con bordura a becco di civetta. Di forma "a cattedra", questa scrivania offre quattro grandi cassetti oltre a tre più piccoli nella fascia ed è decorata su tutti i lati, sui montanti e sul piano, da eleganti riquadri intarsiati che incorniciano la radica di noce negli spazi grandi mentre decorano gli spazi più piccoli. Questi intarsi, eseguiti in legno di bosso con motivi di *rocaille* sfrangiate, sono da riferire al decoro "a pelle di rapa" usato in Lombardia e di derivazione austro tedesca. Sul fronte presenta al centro uno stemma gentilizio, senz'altro da riferirsi alla committenza originale.

Bibliografia di riferimento

C. Alberici, *Il mobile lombardo*, Milano 1969, p. 102;

R. Bossaglia, V. Terraroli, *Settecento lombardo*, Milano 1991, V.26



Lombardy's passage from Spanish to Austrian rule determined not only a change in the Duchy's borders, but also an evolution in taste, with a progressive abandonment of baroque in favour of the newer rococo style, which was immediately adopted in the estates of the most important Lombard families of the time, such as the Borromeo, the Litta, the Sormani, and the Clerici. Internationally renowned artists were summoned to Lombardy, spreading rocaille-style decoration among their rich Lombard customers. This style of decoration was already popular with architects and decorators on the other side of the Alps, and is characterized by the indented and sinuous lines used to frame pictures. This à cartouche motif became the chief characteristic of Lombard rococo and was employed by most of the artists and decorators of the time. This included the local master woodcarvers, who added to the typical black-frame Lombard decoration a novel division of the piece of furniture into elegant panes embellished with refined rocaille inlays, inspired by similar French and German models, and thus gave these furnishings a more international feel. Among the major interpreters of this style we can mention Pietro Canevesi, Giuseppe Colombo, also known as "Mortarino" (fig. 1) Pietro Antonio Mezzanotti, as well as a very young Giuseppe Maggiolini.

*It is then within this cultural and artistic context that we are to place this centre desk, which, given its size, proportions, and uniqueness, was doubtless crafted by a master woodcarver for a rich Lombard family. A prelude to the lot presented here can be seen in the desk from the first half of the 18th century which comes from Villa Borromeo d'Adda in Arcore (published by Clelia Alberici in *Il mobile lombardo* – fig.2), which features a frontal division into three etched panes.*

This desk rests upon eight robust feet, finely carved into intertwined scrolls, out of which grow eight rounded uprights, which soften the desk by ridding it of sharp angles, and which end with elegant curls onto which rests the table itself, contoured and with bird's beak styled rimming. Built in an "a cattedra" shape, this desk features four large drawers, as well as three smaller ones on the side, and is decorated with elegant inlaid panes on all sides, on the legs, and on the plane of the table, framing the chestnut briar root in the larger spaces whilst decorating the smaller ones. These inlays, made of bosswood and styled into fringed rocailles, derive from Lombard "turnip-skin" style decoration and originating in Austria and Germany. On the centre-front, the desk features a blazon which without doubt belonged to its original acquirer.

Comparative literature

C. Alberici, *Il mobile lombardo*, Milano 1969, p. 102;

R. Bossaglia, V. Terraroli, *Settecento lombardo*, Milano 1991, V.26



Fig. 2 Scrivania, prima metà del XVIII secolo, proveniente da Villa Borromeo d'Adda ad Arcore



15 λ

COPPIA DI SPECCHIERE, VENEZIA, SECONDO QUARTO SECOLO XVIII

in legno ebanizzato, laccato e dorato con intarsi in madreperla e fregi in legno scolpito e dorato, cm 168x98

PAIR OF MIRRORS, VENICE, SECOND QUARTER OF THE 18TH CENTURY

in ebonized, lacquered and gilded wood with mother of pearl marquetry and foliage in sculpted and gilded wood, 168x98 cm

€ 70.000/100.000 - \$ 77.000/110.000 - £ 63.000/90.000

La coppia di cornici proposta in questa sede è una tipica quanto raffinata espressione del clima di inizio Rococò che si respira a Venezia intorno al secondo quarto del secolo XVIII. Un momento, questo, nel quale lo specchio decorato, da accessorio impiegato soprattutto per la toeletta, inizia a diventare un elemento di arredo a sé, in un progressivo processo di emancipazione. In questa fase ancora di transizione, in cui ogni città si esibisce nelle proprie tecniche di decorazione, Venezia diventa una delle protagoniste assolute, gettando le basi di uno stile decorativo che influenzerà i decenni successivi.

Nel corso del XVIII secolo, infatti, la creazione di questi manufatti nella laguna veneziana è così radicata che all'interno della corporazione dei "marangoni", o falegnami, nasce una particolare branca di maestri intagliatori, i "marangoni da soaza", altamente specializzati; al contempo, si moltiplicano le botteghe di artigiani attivi nell'arte della "soaza": 36 botteghe con 94 capimastri, 124 lavoranti e 24 garzoni sono le botteghe attestata in una statistica del 1773 promossa dalla magistratura dei Savi della Mercanzia.

I maestri veneziani non mancano di sbizzarrire la loro fantasia utilizzando la tecnica di ornamentazione nella quale eccellono, quella della lacca, in cui il decoro, disegnato su un fondo a tinta unita preparato in stucco, viene poi lustrato con uno strato di vernice, detto "sandracca". È così che gli stessi tipi di decori che ornano cassettoni e altri tipi di arredi vanno a popolare anche le cornici degli specchi, che si animano di temi esotici, o "alla cinese". Particolare predilezione è riservata a ornamenti in foggia di fiori e foglie di derivazione orientale che, disegnati con vivezza e gusto narrativo, spiccano coloratissimi su fondi neutri, spesso scuri, alternati a rami e foglie a creare un insieme esuberante ma sempre di composta eleganza. Qualora la commissione sia particolarmente importante, tali decori possono inoltre essere impreziositi da suggestivi intarsi in madreperla: è il caso della cornice il legno laccato rosso e oro realizzata a Venezia alla fine del secolo XVII e oggi alla Gemäldegalerie di Berlino (fig. 1), di quella, probabilmente di inizio Settecento, proveniente da collezione privata (fig. 2), ed è il caso anche delle nostre cornici, la cui commissione è forse da ricondursi a una importante famiglia o a un'occasione significativa. Un connubio, quello di lacca e madreperla, che risulta essere una prerogativa di Venezia tra fine Seicento e inizio Settecento, e che vede attivi molti intagliatori, tra i quali è certamente da ricordare l'architetto, incisore, intagliatore e intarsiatore Domenico Rossetti, noto per "lavori alla cinese e madreperla".

Alla ricchezza pittorica corrisponde una equivalente vivacità scultorea che si esprime, oltre che nel realizzare le cornici nelle fogge più svariate e ricche, nel fregiarle di elementi in legno intagliato. Ai quattro lati esterni della cornice vengono spesso applicati inserti in legno scolpito e dorato, presente nella nostra coppia in foggia di motivo ogivale, a creare una sorta di controcornice atta a far risaltare con forza la specchiera sul muro. Ma importanza maggiore è certamente affidata alla cimasa, irrinunciabile









coronamento della parte superiore dello specchio, nel cui intaglio la fantasia dei maestri veneziani mette in mostra tutto il proprio repertorio di foglie, conchiglie, festoni e, come nel nostro caso, cartigli, spesso realizzati per contenere al proprio interno lo stemma di famiglia o, nelle specchiere qui proposte, decorato con i medesimi motivi pittorici arricchiti di madreperla che si riscontrano anche sul corpo.

Quasi in risposta ai motivi floreali dipinti, la cimasa si popola di elementi in legno dipinto e intagliato con una maestria che ben compete con quella degli esperti e fantasiosi maestri "depentori": nelle nostre specchiere, fiori e frutti alternati a volute fogliacee inquadrano la cimasa centrale, la cui posizione asimmetrica crea quell'effetto di decentramento tipico del secondo quarto del secolo XVIII, mentre i quattro angoli delle cornici sono segnati, stavolta simmetricamente, da piccole cartelle scolpite e illuminate al centro dalla madreperla. E se spesso in questa tipologia di specchiere l'elemento scultoreo sembra prevalere su quello pittorico, concentrando nella cimasa il punto focale dove l'attenzione va a fissarsi, nei nostri esemplari a caratterizzare la composizione è un grande equilibrio, in cui tutti gli elementi, scultorei e pittorici, convivono a creare un complesso armonioso.

In questo senso, le specchiere qui proposte possono essere a pieno titolo inserite nella produzione di inizio Rococò, quando il fastoso e rocambolico Barocco si evolve in linee che, pur sempre dominate da una forza inventiva e una esuberanza capricciosa, riflettono il nuovo gusto aggraziato e raffinato del tempo. In questi anni, sono molti gli scultori e gli intagliatori in legno che prestano la propria arte a servizio della realizzazione di cornici, come Antonio Gai, Antonio Corradini o Andrea Brustolon, noto per aver realizzato, oltre alla serie di mobili per la famiglia Venier oggi a Palazzo Rezzonico, molteplici cornici. Su suo disegno, agli inizi del secolo XVIII viene realizzato il fastoso tronetto della chiesa dei Gesuati a Venezia (fig. 3), i cui preziosi intarsi in madreperla, unitamente alle volute e ai ricchi fiori scolpiti in legno e dorati, costituiscono uno dei primi esempi di un gusto decorativo che troverà ampio riscontro nei decenni successivi, e nella cui corrente anche le nostre specchiere possono inserirsi.

Bibliografia di confronto

- G. Mariacher, *Specchiere italiane e cornici da specchio, dal XV al XIX secolo*, Milano 1963, pp. 16-24;
E. Colle, *Il mobile barocco in Italia*, Milano 2000, p. 332;
C. Santini, *Mille mobili veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX*, III, Modena 2002, pp. 246-247 nn. 424-426

This pair of frames is a typical and refined expression of the early rococo atmosphere in Venice during the second quarter of the 18th century. This was a moment in time in which the gilded mirror passed from being mostly used for private grooming to constituting a furnishing element in its own right, over a progressive process of emancipation. During this still transitory phase, during which each city exhibited its own decorative techniques, Venice became one of the main protagonists, laying the foundation for a decorative style that will constitute a key influence for the coming decades.

Over the course of the 18th century, the creation of these artefacts is so deeply rooted in the venetian lagoon that within the guild of the marangoni, or woodworkers, there developed a specific branch of highly specialized master carvers, the marangoni de soaza. At the same time, there was a multiplication of workshops managed by soaza artisans: 36 workshops with 94 masters, 124 workers and 24 helpers according to a 1773 statistic polled by the magistrates and trade regulators of the Savi della Mercanzia.

The venetian masters did not shy away from letting their creativity run loose, using an ornamentation technique at which they excelled, enamelling, in which the decoration, drawn on a monochrome stucco base is then polished with a layer of varnish, called sandracca. It was in this way that the same kinds of ornamentations which decorated chests and other furnishings went on to embellish mirror-frames, animating them with exotic themes, or chinoiserie. A particular predilection is reserved for decorations modelled after flowers and of oriental inspiration which, drawn vividly and with narrative gusto, stand out with their rich colours against the neutral, often dark backgrounds, alternated with branches and leaves and creating an exuberant but at the same time composedly elegant picture. When a given commission is particularly important, these decorations may also be further enriched by evocative pearl inlays, as with the red and gold lacquered wood

frame made in Venice at the end of the 17th century and currently held in the Gemäldegalerie in Berlin (fig. 1), or the one probably dating from the early 18th century and held in a private collection (fig. 2). It is also the case of our two frames, which were probably requested by an important family for a significant occasion. The combination of lacquer and pearl was a venetian prerogative between the late 17th and early 18th centuries. Many carvers produced this kind of decoration, among whom we must mention the architect, engraver, carver, and inlayer Domenico Rossetti, famous for his "works with pearl and in the Chinese style".

This pictorial richness was paralleled by an equal sculptural vivacity, which expressed itself – as well as in the creation of frames in a wide array of styles and shapes – in adding further elements of carved wood to the frames. Additions in sculpted and gilded wood are often attached to the four outer corners of the frame. We can see this in our pair's ogival motif, creating a kind of counter-frame which was supposed to make the mirror stand out against the wall. But a greater importance is without doubt given to the coping, a necessary crowning of the upper part of the mirror. In the carving of this component, the venetian masters let their creative imagination run wild, showing off their whole repertory of leaves, shells, festoons, and, as in the present case, cartouches, often made so that they would hold a family crest or, as is the case here, decorated with the same pictorial motifs embellished with pearl that are found on the main body of the frame.

Almost as if replying to the painted floral motifs, the coping is populated by elements in painted and carved wood, made with a mastery fully on par with that of the expert and imaginative master painters. In our mirror-frames, flower and fruit alternated with leafy folds frame the central coping, the asymmetrical position of which creates a decentred effect typical of the 18th century, whilst the four corners of the frames are marked – symmetrically this time – by small sculpted and polished folders in the middle of the pearl component. And whilst often in this



Fig. 1 Cornice in legno laccato rosso e oro con intarsi in madreperla, Venezia, fine secolo XVII, Berlino, Gemäldegalerie



Fig. 2 Cornice in legno laccato con intarsi in madreperla, inizi secolo XVIII, collezione privata



Fig. 3 Andrea Brustolon e aiuti, Tronetto in legno intagliato e dorato con applicazioni in tartaruga e madreperla, inizi secolo XVIII, Venezia, Chiesa dei Gesuati



kind of mirror-frame the sculptural element tends to dominate over the pictorial one, concentrating the focal point of attention on the coping, here the overall composition is characterized by a marked equilibrium, in which all elements, both sculptural and pictorial, cohabit and form a harmonious whole.

In this sense, these mirror-frames can be fully included in early rococo production, when the festive and daring baroque evolved into lines which – whilst still dominated by an inventive force and capricious exuberance – reflected the period's more graceful and refined taste. During these few years, many sculptors and woodcarvers place their art in the service of frame-making, including Antonio Gai, Antonio Corradini, or Andrea Brustolon, noted for having made multiple frames alongside the furnishings for the Venier family, now held in Palazzo Rezzonico. Following his drawing, the luxurious throne for the church of the Gesuati in Venice was made in the early 18th century (fig. 3). Its precious pearl inlays, together with its folds and rich wooden sculpted and gilded flowers, constitute one of the first examples of a decorative taste which will exercise much influence over the following decades. Our mirror-frames, thus, may be included precisely in this current.

Comparative literature

G. Mariacher, *Specchiere italiane e cornici da specchio, dal XV al XIX secolo*, Milan 1963, pp. 16-24;
E. Colle, *Il mobile barocco in Italia*, Milan 2000, p. 332;
C. Santini, *Mille mobili veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX*, III, Modena 2002, pp. 246-247 nn. 424-426



16 λ

Regia Scuola di incisione sul corallo

STIPO IN EBANO, PIETRE LAVICHE, METALLO DORATO, MADREPERLA, TARTARUGA E CORALLO

Torre del Greco, 1891, cm 164x14x74

EBONY, LAVASTONE, GILT BRONZE, MOTHER-OF-PEARL, TORTOISESHELL AND CORAL CABINET

Torre del Greco, 1891, 164 x 142 x 74 cm

€ 40.000/60.000 - \$ 44.000/66.000 - £ 36.000/54.000

Il mobile poggia su otto zampe a obelisco rovesciato, divise in due gruppi con pedane e raccordi a transenna; nella parte alta sono ospitati cassetti con rilievi in foggia di sirene, pomelli con teste di Medusa e sfingi ai lati. Sotto il piano di scrittura è una sottile fascia con altri cassetti rivestiti in tartaruga, con bordi in corallo e madreperla. Il corpo superiore poggia su una fascia con rilievi raffiguranti eroti ed è tripartito da colonne in pietra lavica chiara con inserti verdi e rossi, binate al centro. Gli sportelli hanno rilievi, circondati da ranghi di perline in corallo e fasce di tartaruga: quello al centro raffigura Venere su una conchiglia, con un delfino fra i flutti e Eros che scocca una freccia; gli altri, ai lati e sui fianchi, delle figure in atto di danzare con gli attributi delle Stagioni. La cornice superiore ripete cromie e motivi della base, con maschere e festoni ed è sormontata da piccoli vasi e un gruppetto scultoreo su una base recante la scritta SCUOLA DI INCISIONE SUL CORALLO TORRE DEL GRECO NAPOLI; altre scritte sui plinti laterali. L'interno reca un foglio iscritto:

Scrittoio nuziale decorato di Coralli, Tartaruga e Sculture in Pietre Antiche di Pompei e Lave del Vesuvio ecc; a colori tutti naturali - eseguito nel 1891 dalla R^a Scuola d'Incisione sul Corallo in Torre del Greco (Napoli) come saggio di un nuovo tipo di Mobiglio artistico in Stile Neo-Pompeiano; premiato con Medaglia d'oro all'Esposizione Nazionale di Palermo -1891- e con altra Medaglia d'oro nella Esposizione Italo-Americana in Genova -1892. Invenzione e disegno del Prof Enrico Taverna di Torino, Direttore della Scuola, = Esecuzione degli alunni Palomba Vincenzo, Porzio Francesco, Betrò Vincenzo, Porzio Vincenzo, di Torre del Greco, e Ferrer Alessandro, di Napoli, e del tagliatore di pietre Ferrer Gaetano di Napoli sotto la direzione dell'insegnante d'incisione Prof. Giuseppe A. Giansanti, di Trani Il Presidente Comm. Antonio Brancaccio di Torre del Greco







Fig. 1 Il professor Enrico Taverna, direttore dal 1886 al 1934

La storia di questo lavoro è perfettamente tracciata dalla lunga iscrizione nel foglio, sopra riportata, dalla quale risulta che esso venne realizzato in una celebre scuola professionale istituita a Torre del Greco, storico centro della lavorazione del corallo. Lo Stipo risulta essere il frutto delle fatiche di alcuni maestri che lavoravano sotto la guida

del direttore Enrico Taverna (1864-1945 – fig. 1) che operò grandi riforme tese all'emancipazione della scuola e al suo riconoscimento internazionale.

Il Catalogo generale dell'Esposizione nazionale di Palermo del 1891 descrive i numerosi manufatti presentati dalla Regia Scuola di Torre del Greco a quella manifestazione. Non si trattava solo di oggetti in corallo, essi comprendevano infatti svariati album di disegni di ornato, fogli di architettura e meccanica, alcuni modelli in gesso, creta, cera, sessantotto pezzi incisi in corallo, lava, madreperla, conchiglia, avorio o legno, diversi manufatti e infine uno "scrittoio con stipo, in stile pompeiano, in ebano con decorazioni di corallo, lava, tartaruga e madreperla incisa"¹. Alcune foto dell'epoca² mostrano il nostro scrittoio e un gruppo di altri mobili, due poltrone e un tavolo scrivania, eseguiti con la stessa tecnica e lo stesso stile e presentati all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898.

La *Regia Scuola di incisione sul corallo, di arti decorative e industriali* (questo il suo nome completo) era stata fondata nel 1878 con decreto ministeriale: le intenzioni erano quelle di addestrare nuovi lavoranti in una tecnica che era vanto della regione ma che apparentemente stentava per numero di addetti e per novità delle proposte. Situata nell'ex convento dei Carmelitani a Torre del Greco, dopo alcuni anni difficili essa venne completamente rinnovata dal torinese Enrico Taverna, che la diresse dal 1886 al 1934.

Pittore e architetto versatile, a lui si deve il disegno dello scrigno in madreperla, corallo e metalli acquistato da Umberto I all'Esposizione Internazionale di Milano nel 1906, e un altare con marmi, bronzi e coralli per la chiesa di S. Teresa a Torre del Greco³. La sua riforma trasformerà la scuola di Torre del Greco in una moderna scuola d'arte con officine specializzate in vari tipi di materie. Nonostante le opposizioni e le difficoltà in questa sua opera di modernizzazione, nel 1888 Taverna istituì un Corso di Arte Decorativa Pompeiana. La scoperta a Pompei, nel 1890, del Frigidarium del Sarno condurrà alla realizzazione da parte di Taverna e di alcuni allievi, di una ricostruzione grafica che ottenne un notevole successo all'Esposizione di Architettura di Torino. Il corso restò in funzione fino al 1898 e il suo frutto più famoso è lo Stipo che stiamo qui esaminando in cui si coniugano varie delle tecniche praticate nella Scuola.

Alcuni degli artefici che presero parte alla realizzazione di questo lavoro, e i cui nomi sono testimoniati nell'iscrizione sopra trascritta, sono noti. Antonio Giansanti e Gaetano Ferrer, intagliatori, figurano nell'organico dal 1879. Giansanti (1827-1900) risulta autore di una traduzione in pietra lavica del rilievo con *La Notte* di Berthel Thorvaldsen⁴ e collaborò alla realizzazione di un piano in marmo nero con intarsi di rilievi in pietra lavica, corallo, e con cammei (1884). Ferrer doveva appartenere ad una famiglia di origine spagnola che diede i natali ad un suo omonimo, Gaetano Ferrer, uno dei professori di intaglio nel Real Laboratorio delle Pietre dure di Napoli dagli anni Settanta del Settecento almeno fino al 1805⁵. Vincenzo Palomba è autore di un Bacco, conservato nel Museo del Corallo a Torre del Greco⁶. Il cognome Porzio, infine, è comune a molti artefici del luogo, il più noto dei quali è Domenico che lavorò assiduamente fra Otto e Novecento.

Il gusto architettonico e ornamentale dell'Ottocento che si ispirava agli interni e agli arredi di epoca romana sembra avere un avvio marcato verso il quarto e quinto decennio del secolo. Nel *Römischen Bäder* di Potsdam, ideato da Ludwig Persius e dal più importante architetto tedesco dell'epoca, Karl Friedrich Schinkel, per il futuro Federico Carlo IV di Prussia, allora principe erede e ideatore egli stesso del programma architettonico dell'edificio, gli interni vennero definiti sul finire degli anni Trenta come una evocazione di una villa pompeiana. Questo particolare interesse per l'antichità classica, iniziato già nel Settecento, viene portato al suo apice in quell'epoca. Nel 1840 J.-A.-D. Ingres portò a termine a Roma il dipinto *Antioco e Stratonice* (Chatilly, Musée Condé) la cui ambientazione ricostruisce interno e arredi romani basandosi su disegni dell'architetto Victor Baltard. Ancora Ingres collaborò con l'architetto J.-I. Hittorff nel cosiddetto Tempio di Empedocle, un edificio commissionato dal Principe Girolamo Napoleone Bonaparte per l'attrice Rachel nel 1855⁷. Pochi anni dopo, nel 1860, veniva inaugurata una dimora per lo stesso Principe, epitetamente nota come la *Maison pompéienne*, progettata dall'architetto Alfred-Nicolas Normand con il decoratore Charles Rossignoux⁸. Normand alla metà del secolo aveva eseguito una serie di rilievi fotografici a Pompei, Roma e altri siti archeologici e su questi basò la costruzione e decorazione di quella casa di cui oggi restano solo i disegni e qualche rara foto.

L'elenco di esempi sarebbe ancora nutrito ma vorremmo almeno qui ricordare i casi più prossimi per data come l'edificazione, compiuta nel 1891, dell'Achilleion di Corfù per l'Imperatrice Elisabetta d'Austria, ad opera dei napoletani Raffaele Carito e Antonio Landi, o la costruzione della Villa Kerylos per Theodor Reinach a Beaulieu-sur-Mer, su progetti di Emmanuel Pontremoli, edificata ai primi del Novecento. In quest'ultimo edificio compaiono diversi arredi ispirati, come nel caso del nostro Stipo, al gusto pompeiano ma rivisti in una chiave scenografica con vaghe citazioni dalle fonti. Sul nostro scrittoio, ad esempio, le figure allusive alle Stagioni sono tratte più o meno fedelmente da una serie di pitture ritrovate nel Settecento ad Ercolano e da allora adoperata su mobili e porcellane, come era accaduto nelle pitture e negli arredi della Villa Favorita a Resina, in cui vennero impiegate per decorare un gruppo di arredi fra cui alcune poltrone e un divano oggi a Capodimonte, tutte opere databili fra la fine del Settecento e i primissimi anni del nuovo secolo⁹.

Il nostro Stipo può essere considerato una delle ultime manifestazioni del gusto neoclassico iniziato nel XVIII secolo: assomiglia molto di più, ed è per questo che coincide col gusto d'oggi, al fare del Neoclassicismo che al fare un po' più pomposo del tardo Ottocento. L'opera è ancora eseguita a regola d'arte, il mobile è considerato oggetto di studio che viene disegnato da un gruppo di artisti ed eseguito da artigiani di estrema perizia. Il gusto è quello che imposta la punta più alta dell'arte napoletana in quegli anni che trova un esempio mirabile nelle sculture neoalessandrine di Vincenzo Gemito.

Settembre 2016

Alvar González-Palacios

¹ *Esposizione Nazionale Palermo 1891-1892. Catalogo generale*, repr. Palermo 1991, pp. 410-411.

² C. Ciavolino, *La Scuola del Corallo a Torre del Greco*, Napoli 1988

³ *Ibidem*, p. 90.

⁴ *Ibidem*, pp. 66, 67, 77.

⁵ A. González-Palacios, "Il Laboratorio delle Pietre Dure dal 1737 al 1805" in *Le Arti Figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1979, pp. 103, 106, 108, 112, 114, 115, 143, 151.

⁶ A. Putaturo Murano, A. Perriccioli Saggese, *L'arte del corallo. Le manifatture di Napoli e di Torre del Greco fra Otto e Novecento*, Napoli 1989, fig. 37, p. 86.

⁷ R. Rosenblum, *Transformations in late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967, pp. 134 sqq.

⁸ M.-C. Dejean de la Batie, "La Maison pompéienne du Prince Napoléon Avenue Montaigne" in *Gazette des beaux-arts*, 87, 1976, pp.127-134

⁹ A. Gonzalez-Palacios, *il Tempio del Gusto*, Milano 1984, p. 370, figg. 603, 605, 607



Bibliografia di riferimento

Esposizione Nazionale Palermo 1891-1892. Catalogo generale, repr. Palermo 1991, pp. 410-411;
C. Ciavolino, *La Scuola del Corallo a Torre del Greco*, Napoli 1988



This piece of furniture stands on eight legs shaped as inverted obelisks divided in two groups, each with a platform and fret. In the front top there are drawers with reliefs with siren-like decorations, knobs in the shape of Medusa's heads and on the sides there are sphinxes. Beneath the writing top, a thin band sports more drawers with tortoiseshell lining, enriched by coral and mother-of-pearl decorations on the borders. The upper body lies on a frame with reliefs depicting Erotes and it is divided in three parts by columns (double columns in the centre of the piece), in bright lavastone with green and red details. The doors have reliefs framed by coral, mother-of-pearls and tortoiseshell motifs: the relief in the centre depicts Venus on a shell with a dolphin among the waves and Eros firing an arrow; the others, on the other sides, depict dancing figures with the attributes of the Seasons. The upper cornice repeats the same colour tones and motifs of the inferior part of the cabinet, with masks and garlands, and topped by small vases and a small group of sculptures standing on a base with the inscription " SCUOLA DI INCISIONE SUL CORALLO TORRE DEL GRECO NAPOLI". Other inscriptions are evident on the lateral plinths.

A written sheet of paper is inside:

"Wedding desk decorated with Corals, Tortoiseshell and Sculptures made of Antique Stones of Pompeii and Lavastones of the Mount Vesuvius etc.; the colors are all natural - created in 1891 by the R a Scuola d'Incisione sul Corallo of Torre del Greco (Naples) as prototype of a new Artistic furniture in Neo-Pompeian style; awarded with Golden medal at the National Exhibition of Palermo -1891- and with another Golden medal at the Italo-American Exhibition in Genoa -1892-.

Invention and design of Prof. Enrico Taverna from Turin, Director of the Scuola,= Execution by the students Palomba Vincenzo, Porzio Francesco, Betrò Vincenzo, Porzio Francesco, from Torre del Greco, and Ferrer Alessandro from Naples, and the stonemason Ferrer Gaetano from Naples under the direction of the engraving professor Giuseppe A. Giansanti, from Trani.

The President Comm. Antonio Brancaccio from Torre del Greco"

The origin of this work is accurately described in the long document, reported above, which attests how it was created by a famous professional school, established in Torre del Greco, a historical centre for the manufacture of coral. This cabinet is, therefore, the result of the efforts of some masters who worked under the supervision of the director Enrico Taverna (1864-1945 – fig. 1). He was responsible for the numerous innovations introduced in the school aimed at increasing its importance internationally.

The general catalogue of the National Exhibition of Palermo in 1891 reported the numerous pieces presented by the Royal School of Torre del Greco at that exposition. Besides the coral objects, there were also several albums of ornate designs, architectural and engineering drawings, some plaster, clay, wax models, sixty-eight engraved coral pieces, lavastone, mother-of-pearl, shell, ivory or wood, other artwork and, finally, a “cabinet with writing desk, in Pompeian style, made of ebony with engraved coral, lavastone, tortoiseshell and mother-of-pearl decorations”¹. Some pictures of that period² show our cabinet with other furnitures, two armchairs and a writing desk, manufactured with the same technique and the same style and exhibited at the National Exhibition of Turin in 1898.

The Regia Scuola di incisione sul corallo, di arti decorative e industriali (this was its full name) was founded in 1878 by a ministerial decree: the purpose was to train new workers in this technique that was the pride of the region, but it lacked workers and new projects. Situated in the former Convent of the Carmelites in Torre del Greco, after a few difficult initial years, it was completely renovated by Enrico Taverna from Turin, who directed it from 1886 to 1934. Painter and versatile architect Taverna designed the mother-of-pearl, coral and metal chest, purchased by the King Humbert I during the International Exhibition in Milan in 1906, and a bronze and coral marble altar for the Church of St. Teresa in Torre del Greco³.

Thanks to his contribution, the school of Torre del Greco would become a modern art school with laboratories specialized in different techniques. Although Taverna had to face much opposition and difficulties in his attempt to modernize the school, in 1888 he founded an art course on Pompeian Decorative Art. The discovery in Pompeii in 1890 of the Sarno Frigidarium would lead to the execution, by Taverna and some students, of a graphic reconstruction that gained a remarkable success during the Exhibition of Architecture in Turin.

The course was carried on until 1898, and its most famous result is the cabinet, we are presenting here, which combines several of the techniques developed in the school. Some of the artists who took part in the execution of this object and whose names are reported in the above-mentioned inscription, were well-known. The wood carvers Antonio Giansanti and Gaetano Ferrer were mentioned amongst the workforce since 1879.

Giansanti (1827-1900) reproduced a relief in lavastone depicting *The Night* by Berthel Thorvaldsen⁴ and collaborated to the production of a black marble panel with lavastone and coral inlaid reliefs and cameos (1884). Gaetano Ferrer, most probably of Spanish origin, was most likely related to his namesake, who was one



of the professors of carving in the Real Laboratorio delle Pietre dure of Naples from 1770 at least until 18055.

Vincenzo Palomba is the author of a Bacchus, stored in the Coral Museum in Torre del Greco⁶. The surname Porzio, finally, is common to many artists of the place, the best known of which is Domenico, who worked assiduously between the nineteenth and twentieth centuries.

The architectural and decorative taste of the nineteenth century was inspired by the interior decorations and furnishings of the Roman period, but it is not until 1840 and 1850 that this style really developed. Built around 1830 in the form of a Pompeian villa, the Römischen Bäder in Potsdam was designed by Ludwig Persius and by the most important German architect of that period, Karl Friedrich Schinkel, for the future Frederick Charles IV of Prussia, crown prince at the time and creator of the architectural project of the building.

The particular interest in classical antiquities started in the eighteenth century and reached its highest level in that period. In Rome in 1840 J.-A.-D. Ingres finished his painting *Antiochus and Stratonice* (Chatilly, Musée Condé), in which the internal decorations and the furnishings were inspired by the drawings of the architect Victor Baltard.

Ingres also collaborated with the architect J.-I. Hittorff for the *Temple of Empedocles*, a building commissioned by the Prince Jerome Napoleon Bonaparte for the actress Rachel in 18557. Designed by the architect Alfred-Nicolas Normand together with the decorator Charles Rossignaux⁸, the *Maison pompéienne*, dwelling of the Prince, was inaugurated a few years later in 1860. For the construction and decoration of the house in 1850, Norman took inspiration from some pictures of Pompeii, Rome and of other archaeological sites. Today, however, only a few drawings and some rare pictures still remain of the building.



Although there are copious examples we will only mention the most recent ones such as the Achilleion in Corfù, built in 1891 for the Empress Elisabeth of Austria by the Neapolitan Raffaele Carito and Antonio Landi or Villa Kerylos in Beaulieu-sur-Mer, built for Theodor Reinach at the beginning of the twentieth century based on the design of Emmanuel Pontremoli. In the latter building there are numerous furnishings influenced by the Pompeian style, as in the case of our cabinet, even if more scenographic in style and rarely mentioned in sources. In the case of this cabinet, the allusive figures of the seasons are almost flawlessly reproduced from a series of paintings discovered in Herculaneum in the eighteenth century that have since inspired decorations of furniture and porcelains as it had happened for the paintings and furnishings in Villa Favorita a Resina. The figures of the seasons were used also on some armchairs and a sofa, dating back from the end of 1700 and the beginning of 18009 that can be found today in Capodimonte. This cabinet can be considered one of the latest example of the Neoclassical style of the beginning of the XVIII century: being more similar to Neoclassicism than to the opulent style of the late nineteenth century, its style better suits to today's taste. This artwork, perfectly executed, is, therefore, regarded as an object of study because designed by a group of artists and performed by skillful craftsmen. The Neapolitan art of that period reached its highest level thanks to this influence, as testified by the magnificent statues in Neo-alessandrine style by Vincenzo Gemito.

September 2016

Alvar González-Palacios

¹ 1 Esposizione Nazionale Palermo 1891-189 Catalogo generale, repr. Palermo 1991, pp. 410-411.

² C. C. Ciavolino, *La Scuola del Corallo a Torre del Greco*, Napoli 1988

³ *Ibidem*, p. 90.

⁴ *Ibidem*, pp. 66, 67, 77.

⁵ González-Palacios, "Il Laboratorio delle Pietre Dure dal 1737 al 1805" in *Le Arti Figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, edited by N. Spinosa, Naples 1979, pp. 103, 106, 108, 112, 114, 115, 143, 151.

⁶ A. Putaturo Murano, A. Perriccioli Saggese, *L'arte del corallo. Le manifatture di Napoli e di Torre del Greco fra Otto e Novecento*, Naples 1989, fig. 37, p. 86.

⁷ R. Rosenblum, *Transformations in late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967, pp. 134 sqq.

⁸ M.-C. Dejean de la Batie, "La Maison pompéienne du Prince Napoléon Avenue Montaigne" in *Gazette des beaux-arts*, 87, 1976, pp.127-134

⁹ A. Gonzalez-Palacios, *Il Tempio del Gusto*, Milan 1984, p. 370, figg. 603, 605, 607

Comparative literature

Esposizione Nazionale Palermo 1891-1892. Catalogo generale, repr. Palermo 1991, pp. 410-411;

C. Ciavolino, La Scuola del Corallo a Torre del Greco, Napoli 1988



Maria Ilaria Ciatti
Capo Dipartimento

OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

Il cronografo Patek Philippe che il Dipartimento Orologi presenta in questa vendita è una delle referenze più ricercate fra i modelli della maison Patek e più in generale nel panorama internazionale del collezionismo del settore.

La referenza 130 rappresenta il primo cronografo che monta il calibro 13''' e viene prodotta da Patek Philippe dal 1936 fino al 1964. Realizzato nel 1946 e venduto nel luglio 1947, come attesta l'Estratto di Archivio a cui l'orologio si accompagna, questo modello in oro rosa e acciaio è una variante molto rara, della quale ad oggi si conosce l'esistenza di soli altri nove pezzi.

Questa referenza fu realizzata in diverse varianti con cassature sia in oro giallo, oro bianco, oro rosa che in acciaio. La versione in acciaio, più rara e ricercatissima fra i collezionisti, presenta alcune lievi differenze rispetto ai modelli in oro: le anse sono leggermente più spesse ma di lunghezza inferiore, il diametro della cassa è invece un po' più grande.

Questi particolari contribuiscono a delineare una forma più consistente conferendo all'orologio un carattere di maggior mascolinità e sportività, peraltro assolutamente in linea con i canoni estetici attuali. Il design raffinatissimo e innovativo per l'epoca in cui è stato creato lo rendono uno dei modelli iconici tra i cronografi Patek Philippe, che sul mercato raggiungono cifre di aggiudicazione sempre più alte. Con questo tipo di selezione il Dipartimento Orologi si allinea alle tendenze del mercato, in cui l'attenzione dei collezionisti si concentra su pezzi in cui al prestigio della Maison produttrice si aggiunga la valenza storica e la rarità.

Per questo tipo di orologi infatti le quotazioni sono in continua ascesa, incrementando la valenza finanziaria di questo tipo di collezionismo.

The Patek Philippe chronograph the Watch Department is presenting in this auction is one of the most cherished reference both among the Maison's models and on the international watch collectors scene. Reference no. 130 was the very first chronograph that mounted a 13''' caliber and was produced by Patek Philippe from 1936 to 1964. Manufactured in 1946 and sold in July 1947, as declared in the enclosed Archive Extract, this model in pink gold and stainless steel is a very rare variant: the existence of just other nine pieces is known. This reference was realized in different variants featuring cases both in yellow, white and pink gold and in stainless steel. The stainless steel version, rarer and extremely sought after by collectors, presents some minor differences compared with the gold models: lugs are slightly thicker but less long while the case diameter is a bit bigger. These peculiarities contribute to give this model a more solid shape thus characterizing it as a sporty, male watch that is definitely in line with the current style trends.

The highly sophisticated design, definitely innovative for the epoch, makes it one of the iconic model among the Patek Philippe chronographs that are being presently auctioned at increasingly high prices.

Through this selection line, the Watch Department meets a market trend that sees collectors focusing their attention on pieces signed by prestigious Maisons but looking also for their historical value and rareness.

Quotations for this kind of watches are continuously multiplying thus boosting the financial value of this collecting branch.



17

RARO OROLOGIO DA POLSO CON CRONOGRAFO
PATEK PHILIPPE, REF. 130, MOV. N. 867'038,
CASSA N. 630'157, ANNO DI PRODUZIONE 1946,
IN ACCIAIO E ORO ROSA, CON ESTRATTO DI
ARCHIVIO PATEK PHILIPPE

Cassa in acciaio con fondello a scatto, lunetta e corona in oro rosa 18 kt, pulsanti cronografici rettangolari. Quadrante rosè con indici e numeri arabi applicati oro, scala tachimetrica e divisione dei cinque minuti periferiche, due quadranti ausiliari ad ore 3 e 9 rispettivamente con registro dei 30 minuti e secondi continui, lancette a foglia oro, secondi cronografici neri al centro. Movimento a carica manuale calibro 13", *cassa, quadrante e movimento firmati diam. mm 33,5*

Corredato di Estratto d'Archivio Patek Philippe datato Marzo 2013 che conferma la produzione di questo orologio nel 1946 e la sua successiva vendita il 6 Novembre 1947.

AN EXTREMELY FINE AND RARE STAINLESS
STEEL AND 18K PINK GOLD CHRONOGRAPH
WRISTWATCH, PATEK PHILIPPE , REF. 130,
MOVEMENT NO. 867'038, CASE NO. 630'157,
MANUFACTURED IN 1946, WITH PATEK PHILIPPE
EXTRACT FROM THE ARCHIVE

Circular stainless steel case with 18 K pink gold bezel, gold crown, stainless steel snap on back, two rectangular chronograph buttons in the band. Pink dial, applied gold baton and Arabic numerals, outer hard enamel five minute divisions and tachymetre scale, two subsidiary dials for constant seconds and 30 minutes register Patek Philippe. Cal. 13" mechanical movement, case, dial and movement signed 33.5 mm. diam.

With Patek Philippe Extract from the Archives dated March 2013, confirming production of the present watch in 1946 and its subsequent sale on November 6th, 1947.

€ 130.000/180.000 - \$ 143.000/198.000 - £ 117.000/162.000







PATEK PHILIPPE: UNA STORIA D'ECCELLENZA

"The self-imposed standards at our family-owned watch company are exemplified by the complexity of our hand-finishing."

Thierry Stern
President, Patek Philippe

In questa affermazione è racchiuso lo spirito di quella che è rimasta l'ultima manifattura indipendente di Ginevra a conduzione familiare e per molti, la più prestigiosa maison d'horlogerie del mondo, che dal 1839 porta avanti, senza soluzione di continuità, l'arte tradizionale dell'orologeria ginevrina.

Patek Philippe gode di uno straordinario prestigio riconosciuto a livello mondiale, dovuto alla costanza con cui la maison ha applicato fin dalle origini la sua filosofia d'eccellenza: gli altissimi livelli del design, della manodopera e la continua innovazione nella realizzazione dei suoi prodotti sono il tratto distintivo di questa manifattura la cui produzione, dalla nascita ad oggi è diventata oggetto del desiderio e di culto per i collezionisti e gli amanti del settore. Sono gli esemplari vintage di Patek che hanno realizzato i record d'asta nelle vendite internazionali e che continuano di anno in anno a superarli. La filosofia alla base del successo di questa Maison sta nella scelta di completa autonomia creativa che le consente, secondo la visione dei fondatori Antoine Norbert de Patek e Adrien Philippe, di ideare, sviluppare e fabbricare indipendentemente esemplari che rappresentano la massima espressione dell'orologeria. Ogni orologio è realizzato in ogni sua parte dai laboratori della manifattura, e il processo di produzione è talmente accurato da richiedere per i modelli base circa nove mesi, mentre per le grandi complicazioni necessitano anche più di due anni. La storia di Patek Philippe ha inizio nel 1839 quando due immigrati polacchi, Antoine Norbert de Patek, uomo d'affari, e François Czapek, orologiaio, fondano a Ginevra la Patek, Czapek and C.ie. Nel 1844, Patek incontra a Parigi l'orologiaio francese Jean Adrien Philippe, ed a questo sodalizio si deve la creazione da parte della manifattura del primo orologio con carica e rimessa dell'ora da corona anziché da chiavetta. L'anno successivo Czapek abbandona la compagnia che modifica il proprio nome in Patek & C.ie. L'attuale denominazione risale al 1851, quando Jean Adrien Philippe entra ufficialmente e fa parte della società. Nel 1857 la Maison presenta questo nuovo concetto di orologio a carica senza chiave all'Esposizione Universale di Londra riscuotendo un grandissimo successo: il primo cliente è nientemeno che la Regina Vittoria. Grazie alla competenza tecnica e alle continue scoperte di Philippe e alla capacità imprenditoriale di Patek la manifattura acquisisce in breve tempo una notorietà internazionale. Nel corso degli anni si accumula il numero di brevetti che la manifattura riesce ad ottenere grazie alla continua ricerca e alla qualità del lavoro. Risale al 1845 la produzione del primo orologio da tasca a ripetizione minuti, al 1889 il brevetto del calendario perpetuo, applicato per la prima volta ad un orologio da polso nel 1925, al 1902 la creazione del cronografo 'à rattrapante', a sua volta applicato per la prima volta ad un orologio da polso nel 1922. Dopo la scomparsa dei due soci che avviene rispettivamente nel 1877 per Patek e nel 1894 per Philippe, il comando dell'azienda viene affidato a tre dipendenti, che entrano a far parte della società finché, nel 1929, la manifattura viene acquistata dai fratelli Jean e Charles Stern. La famiglia Stern, ormai arrivata alla quarta generazione è ancora a capo dell'azienda che a tutt'oggi rimane l'unica manifattura indipendente nel campo dell'orologeria.

Risale al 1934 la presentazione del cronografo per eccellenza, la referenza 130, che rimarrà in catalogo fino agli anni '60 e di cui presentiamo una rara versione in acciaio e oro rosa.



PATEK PHILIPPE: A HISTORY OF EXCELLENCE

“The self-imposed standards at our family-owned watch company are exemplified by the complexity of our hand-finishing.”

*Thierry Stern
President, Patek Philippe*

This statement holds the spirit of Geneva's last independent family owned manufacturer, considered by many as the most prestigious watch Maison in the world, that is running the art of traditional craftsmanship without interruption since 1839.

Patek Philippe benefits of an extraordinary status worldwide recognized thanks to the consistency rooted in its philosophy of excellence adopted since its origin: highest level of design, manufacture and constantly evolving innovation are the distinctive traits of the Maison's production and makes its watches desired and worshipped by collectors and lovers from its very beginning till today.

Vintage pieces are the ones that established record sales at international auctions and are annually exceeding them.

The Maison owes its success to a philosophy based on the concept of creative independence, that means designing, developing and producing in total freedom pieces that represent the highest expression of watch making, according to the vision of the founders Antoine Norbert de Patek and Adrien Philippe.

Each watch is entirely manufactured by the Maison's laboratories and the production process is so accurate that it requires around nine months for basic models up to more than two years for grandes complications. The history of Patek Philippe started in the beginning of 1839 when the businessman Antoine Norbert de Patek and the watchmaker François Czapeck, both Polish immigrants, founded in Geneva the Patek, Czapeck and C.ie. In 1844 Patek meets in Paris the French watchmaker Jean Adrien Philippe and their partnership lets to the creation and manufacture of the first watch with a mechanism which allows it to be wound and set by means of crown rather than a key. The next year Czapeck leaves the company that consequently modifies its name in Patek & C.ie. The current registered name dates back to 1851 when Jean Adrien Philippe officially became a member of the society.

At the Universal Exposition of London in 1857, the Maison presented the new concept of watch wound by crown rather than key, thus meeting a huge success: the first client was no other than Queen Victoria. Thanks to Philippe's technical knowledge and continuous discoveries and to Patek's entrepreneurial skills, the Maison's manufacture rapidly became worldwide known. Over the years the manufacture collected a great number of patents due to the ongoing research and the quality of labour.

In 1845 the Maison produced the first minute repeater pocket watch, in 1889 it patented the perpetual calendar, first applied on a wrist watch in 1925, and in 1902 it created the chronograph “à rattrapante”, first applied to a wrist watch in 1922.

After Patek and Philippe died in 1877 and 1894 respectively, the company was entrusted to three employees who entered the society until the manufacture was taken over by the brothers Jean and Charles Stern in 1929.

The Stern family's fourth generation is still leading the company which remains the sole independent manufacturer within the watchmaking field.

In 1934 the Maison presented the chronograph par excellence, reference no. 130, that stayed in catalogue till the 1960s: we are now presenting a rare version of this model in rose gold and steel.





Lucia Montigiani
Capo Dipartimento

DIPINTI E SCULTURE DEL SEC. XIX

Al terzo anno della sua edizione, Capolavori da Collezioni Italiane presenta per il dipartimento di Dipinti e Sculture Italiane del secolo XIX tre opere, indicative di episodi stilistici diversi all'interno di un percorso pittorico caratterizzato da evoluzioni di stile e di storia. I dipinti di Domenico Pellegrini, Antonio Fontanesi ed Eugène Boudin inseriti nel catalogo rappresentano tre momenti fondamentali: il *neoclassicismo*, il *romanticismo-naturalista* e la pittura *en plein air*. Seguendo un percorso cronologico, iniziamo con la bellissima tela del pittore veneto Domenico Pellegrini (1759-1840), *Amore e Psiche*, eseguita durante il soggiorno napoletano che l'allora giovane artista fece grazie all'intercessione di Antonio Canova conosciuto a Roma del 1784. Il dipinto, firmato e datato 1790 e quindi ancora dentro al XVIII secolo, appare in realtà animato da uno spirito nuovo, a dimostrazione di come il giovane artista abbia abbracciato la poetica della giovinezza, dell'innocenza e dell'affettuosità spontanea che diventerà luogo comune nella cultura borghese ottocentesca. L'opera, inedita, presentata in questa vendita fu eseguita per una nobile famiglia napoletana: vi si può riconoscere come uno dei capolavori del Pellegrini, un vero artista internazionale che trascorse la sua vita tra le corti europee, viaggiando tra Venezia, Roma, Londra e Parigi e diventando uno dei protagonisti della pittura neoclassica europea nel campo della ritrattistica.

Altro dipinto che degnamente risiede in questo contesto è *Il Guado* di Antonio Fontanesi, eseguito nel 1861 ed esposto a Parigi dove ottenne il plauso di Corot e Courbet. Antonio Fontanesi è uno dei più grandi paesaggisti italiani dell'800: nella sua pittura esprime una straordinaria capacità evocativa, influenzata dalla conoscenza diretta delle opere dei francesi Corot e dei Barbizonniers ma anche dell'opera degli inglesi Constable e Turner. La grande tavola presentata in mostra vanta una serie di provenienze illustrissime e una ricchissima bibliografia, è stata esposta a tutte le più importanti mostre italiane e internazionali che rappresentavano la pittura italiana all'estero.

Il terzo dipinto presentato nella sessione dei dipinti dell'800 è la *Spiaggia a Trouville*, di Eugène Boudin, eseguito nel 1896. Del grande pittore francese, definito da Corot "il re dei cieli", l'opera è testimonianza dell'ultimo periodo di produzione, in cui è racchiusa tutta la poetica dell'artista che fu tra i primi a cominciare a dipingere *en plein air*, uscendo dallo studio con il suo cavalletto per ritrarre le amate spiagge nantie che decretarono il suo successo e mostrarono la strada dell'innovazione agli Impressionisti.

Siamo quindi orgogliosi di riconfermare attraverso queste tre opere il grande respiro nazionale e internazionale del dipartimento dell'800, che già nelle scorse edizioni ha potuto annoverare i grandi risultati di vendita di opere di Medardo Rosso, James Jacques Tissot, Giuseppe De Nittis e Giovanni Boldini.

In its third year, *Masterpieces from Italian Collections* presents, for the 19th Century Painting and Sculpture department, three works that are representative of different moments in style within a constantly evolving itinerary through history. The paintings by Domenico Pellegrini, Antonio Fontanesi and Eugène Boudin included in the catalogue speak for three fundamental moments in art in this century: Neoclassicism, naturalist Romanticism and *en plein air* painting. Following a chronological sequence, we can start with the splendid canvas by a Veneto painter, Domenico Pellegrini (1759-1840), *Cupid and Psyche*, executed during the time that the young artist spent in Naples thanks to the intercession of Canova, whom Pellegrini had first met in Rome in 1784. The painting, signed and dated 1790 and therefore still within the 18th century, appears to be animated by a new spirit, evidence of how the young painter had embraced the poetics of youth, innocence and spontaneous affection, which will become commonplace in 19th century middle-class culture. The unpublished work that we are here presenting was commissioned by a noble Neapolitan family: it can be recognized as one of Pellegrini's masterpieces, a real international artist who spent his life moving from one European court to another, travelling between Venice, Rome, London and Paris and becoming one of the main exponents of European Neoclassical painting in the field of portraiture.

Another painting that is worthily presented on this occasion is *Il Guado* by Antonio Fontanesi, executed in 1861 and exhibited in Paris, where it won the plaudits of Corot and Courbet. Antonio Fontanesi was one of the greatest Italian landscape painters of the 19th century: his painting expresses an extraordinary evocative capacity, influenced by the direct knowledge of works by French painters such as Corot and the Barbizonniers, but also of those by the English artists Constable and Turner. The large panel here presented boasts a series of illustrious provenances and an extensive bibliography; it was exhibited in all the most important national and international exhibitions that represented Italian painting abroad.

The third painting included in the 19th century painting section is the *Rivage de Trouville* by Eugène Boudin, dated 1896. This work by the French artist, nominated "the king of skies" by Corot, dates to the last phase of his career, that encloses the poetics of the artist who was one of the first to start painting *en plein air*, leaving his studio with his easel to portray his beloved, native beaches, that were to ratify his success and to show the way to innovation for the Impressionists.

We are therefore proud to reconfirm through these three masterpieces, the national and international scale of the 19th century department, which in the last editions obtained important results with the sale of works by Medardo Rosso, James Jacques Tissot, Giuseppe De Nittis and Giovanni Boldini.



18 λ

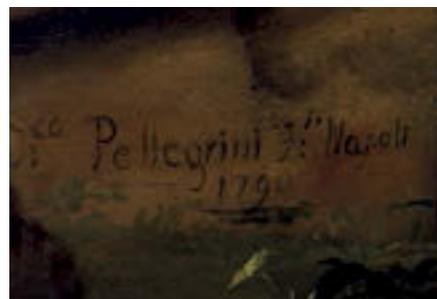
Domenico Pellegrini

(Galliera Veneta 1759 - Roma 1840)

RITRATTO DI FILIPPO E COSTANZA DE MARINIS COME AMORE E PSICHE

olio su tela, cm 134x174

firmato e datato "D:co Pellegrini F:it Napoli / 1790" in basso a destra



PORTRAIT OF FILIPPO AND COSTANZA DE MARINIS AS CUPID AND PSYCHE

oil on canvas, 134x174 cm

signed and dated "D:co Pellegrini F:it Napoli / 1790" lower right

€ 60.000/80.000 - \$ 66.000/88.000 - £ 54.000/72.000

Provenienza

Marchese Giovann'Andrea De Marinis, Napoli
Principi Sangro di Fondi, Napoli
Collezione privata

Bibliografia

G. Pavanello, *Domenico Pellegrini 1759-1840. Un pittore veneto nelle capitali d'Europa*, Venezia 2012, p. 17

Protetto da Antonio Canova, il giovane pittore veneto Domenico Pellegrini (1759-1840) si reca da Roma a Napoli, con l'intenzione di perfezionare i suoi studi e di farsi conoscere in un ambiente artistico di prim'ordine. Da Napoli, poi, farà ritorno a Roma, quindi si recherà a Venezia, per trasferirsi quindi a Londra, sede privilegiata, con Lisbona, della sua attività. Tornerà quindi a Roma negli ultimi anni di vita e gratificherà l'Accademia di San Luca di un lascito corposo di dipinti: primo fra tutti, il *Capriccio architettonico* di Canaletto.

L'artista, che si era già segnalato a Roma, si apprestava dunque ad allargare le sue esperienze, e, quale pretesto per quel soggiorno, era l'incarico, da parte di Canova, di realizzare una copia della *Danae* di Tiziano conservata a Capodimonte. Si era verso la fine del nono decennio del secolo XVIII. Un passo di Antonio d'Este nelle sue *Memorie* getta luce su questo momento:

Fu intorno a quel tempo, che l'artista [Canova] venne a conoscere Domenico Pellegrini, a cui era cessato un sussidio che in Roma godeva da un patrizio veneto, e trovavasi senza risorse, con un avvenire luttuoso per le vicende politiche di quei tempi. Egli per soccorrerlo lo inviò a sue spese a Napoli, a dipingere una replica della Danae di Tiziano: così il Pellegrini che si distinse nel colorito, cominciò la sua carriera, e il Canova provvide ai bisogni di un artista che poi col suo pennello seppe far dei risparmi, co' quali comodamente visse¹.

Quel soggiorno si rivelò azzeccato, avendo alle spalle il nome di Canova, all'epoca capofila nelle committenze di statuaria in città, a partire dal gruppo, modellato già nel 1789, di *Adone e Venere*, collocato dal marchese Francesco Berio in un tempietto nel giardino del suo palazzo di via Toledo.

Canova, ancora, significava l'appoggio di Ranieri de Calzabigi, il celebre letterato che prese il giovane pittore sotto la sua tutela, introducendolo nell'ambiente artistico partenopeo, in cui figura di punta era William Hamilton, l'inviato straordinario a Napoli di Sua Maestà Britannica, collezionista e studioso di vasi greci e di antichità classiche: i magnifici quattro volumi della sua raccolta di vasi figureranno nella biblioteca di Canova. Pellegrini farà subito anche il ritratto di Emma Hart, Lady Hamilton.

¹ A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova...*, Firenze 1864, pp. 88-89.





Domenico Pellegrini, *Ritratto di Caterina e Vettor Pisani come Amore e Psiche*, Venezia, palazzo Pisani Moretta



Antonio Canova, *Amore e Psiche*, New York, Metropolitan Museum of Art

Quindi, il conte Giuseppe Lucchesi Palli di Campofranco, collezionista e scrittore di libretti, impresario teatrale, e Carlo Castone della Torre di Rezzonico, letterato e critico d'arte, panegirista dell'*Adone e Venere* canoviano: tutti affiliati, come il marchese Berio, alla massoneria. Le affermazioni non mancano, e Napoli si conferma quale centro all'avanguardia in questi anni, meta di personaggi di primo piano, viaggiatori e artisti, Canova *in primis*, che vi soggiorna nel 1780 e nel 1787, subito dopo l'inaugurazione del *Monumento funerario di Clemente XIV*².

Oltre a dipinti mitologici, Pellegrini esegue numerosi ritratti, filone privilegiato nella produzione dell'artista, mentre il contatto ravvicinato con la pittura tizianesca fu certo di stimolo per inoltrarsi su quel percorso di approfondimento coloristico che sarà una costante nei decenni a venire.

Dalla lettera di Calzabigi a Canova del 2 ottobre, veniamo a sapere che

Egli ha molti lavori da far qui a mia premura. Ne tiene già tre cominciati: quello del conte Rezzonico da lei conosciuto presidente dell'Accademia delle Belle Arti di Parma: quello di madamigella Hart bellezza inglese che sta in casa del cavalier Hamilton ministro britannico in Napoli; quel ritratto egli lo fa a confronto di altro che ne dipinge madama Le Brun a lei nota; ed un altro per un mio amico. Giovedì ne comincia (parola data) uno istoriato di due ragazzi di uno de' primarij signori di questo paese, il quale doppo vuole anche il suo; ed in breve altro pure istoriato dovrà farne di una delle principali dame di questa corte con 3 ragazzi suoi figli³.

L'aristocrazia napoletana – «uno de' primari signori di questo paese» – è qui rappresentata da Giovann'Andrea de Marinis, marchese di Genzano, il quale, oltre al ritratto «istoriato di due ragazzi [...] vuole anche il suo». Abbiamo la certezza che nella galleria degli eredi del marchese, i principi di Fondi, esistevano, di Pellegrini, un *Ritratto di famiglia* e un dipinto raffigurante *Amore e Psiche*⁴. Un testo di metà Ottocento informa che nel palazzo napoletano si conservava «un bel quadro, a grandezza naturale che rappresenta un'Allegoria, opera di un pittore del tempo, certo Pellegrini, ove son due figure i cui tratti rammentano il fratello e la sorella de Marinis»⁵.

Si è ipotizzato che quei personaggi menzionati nelle carte d'archivio non siano altro che i «due ragazzi» del «ritratto istoriato» citato da Calzabigi, vale a dire i figli del marchese Giovann'Andrea de Marinis, Filippo e Costanza, raffigurati come Amore e Psiche⁶. Possiamo ora, grazie al recupero di questo importante dipinto, confermare quell'ipotesi. Reali sono, infatti, i volti dei due giovani personaggi, compaginati secondo la moda del ritratto di gruppo «istorico», alla Kauffmann, esplosa pure all'ombra del Vesuvio. Palese l'omaggio alla pittrice e al mondo di Canova: ambedue avevano effigiato, nel solco del ritratto allegorizzante, il giovane Henryk Lubomirski come Eros⁷, e ancora la

2 G. Pavanello, *Canova e Napoli*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, Bassano del Grappa 2006, pp. 279-294.

3 A.L. Bellina, *Ultime lettere di Ranieri Calzabigi. Corrispondenze amichevoli e "versetti" encomiastici per Antonio Canova*, in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, a cura di M. Pecoraro, Milano 1987, pp. 344-345.

4 L'inventario, databile intorno alla metà dell'Ottocento (*Catalogo de' quadri componenti la galleria del Principe di Fondi*: Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direz. Gen. AA.BB.AA., Div. Musei, Gall. e Pinac.*, I vers. (1860-1890), b. 250, fasc. 117-121), è stato pubblicato da G. Manieri Elia, *La quadreria napoletana de Marinis-de Sangro. Dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1991, pp. 329-337 (p. 329 per i dipinti di Pellegrini: *Amore e Psiche* nella prima anticamera e *Ritratto di famiglia* nella seconda anticamera).

5 M. d'Ayala (*Vita degli Italiani benemeriti della libertà e della Patria uccisi dal carnefice*, Roma 1883, p. 237), segnalato da Giulio Manieri Elia, il quale ipotizza che si tratti del «Ritratto di famiglia» elencato nell'inventario del palazzo (si veda nota precedente).

6 P. Fardella, *Tra antico e moderno: Antonio Canova e il collezionismo napoletano*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, Bassano del Grappa 2006, p. 316. La studiosa, al contempo, scrive che il marchese commissionò a Pellegrini «anche un'Allegoria per commemorare la morte del figlio Filippo, martire del Novantanove, citata dal D'Ayala» (P. Fardella, *Riflessi della Repubblica sul collezionismo privato napoletano*, in *Novantanove in idea. Linguaggi miti memorie*, a cura di A. Placanica e M.R. Pelizari, Napoli 2002, p. 244); G. Pavanello, *Domenico Pellegrini 1759-1840. Un pittore veneto nelle corti d'Europa*, Verona 2013, p. 17.

7 Cfr. H. Honour, *Gli Amorini del Canova*, in "Arte illustrata", VI, 55-56, 1973, pp. 312-320.



Kauffmann sceglierà quella trasposizione mitologica per ritrarre i bambini Plymouth nel 1795⁸.

Ne avremo un secondo esempio di un simile doppio ritratto allegorico - *Caterina e Vettor Pisani come Amore e Psiche* - nel dipinto, tuttora conservato in palazzo Pisani Moretta, eseguito da Pellegrini a Venezia per Vettor Pisani⁹.

Nulla di archeologico o di erudito nella coppia dei ragazzi de Marinis e dei bambini Pisani, in cui Pellegrini di mostra aggiornato sulle moderne tendenze, sciogliendo ogni ingessatura accademica: ricorrere all'allegoria era un modo per combinare grazia e buon gusto, ciò che la committenza ormai richiedeva, sulla spinta della ritrattistica internazionale: dopo Angelica Kauffmann, Elisabeth-Louise Vigée Le Brun, anch'essa presente a Napoli con pari successo.

La nostra coppia viene presentata in un'ambientazione di natura, su un rialzo roccioso dove sono state adagiate delle stoffe, in particolare un vistoso drappo rosso, di memoria giorgionesco-tizianesca. Anche la quinta arborea, con apertura in lontananza laterale, richiama soluzioni di primissimo Cinquecento veneziano, i *Tre filosofi* in testa. Se i bambini Pisani, nella loro infantile innocenza, ben si prestavano alla trasposizione mitologica, qui va evidenziato un più smalzato ricorso al velo

dell'allegoria per la raffigurazione dei due preadolescenti. Si potrebbe dire, volendo, che l'aria di Napoli non era quella di Venezia: forse pure con l'intendimento di voler trasporre nella modernità un ideale classico di cui la città partenopea era allora uno dei massimi centri artistici d'Europa.

Canova allora stava applicandosi a terminare il gruppo di *Amore e Psiche che si abbracciano*, modellato già nel giugno 1787 per il colonnello John Campbell (poi Lord Cawdor), conosciuto dallo scultore a Napoli nel corso del soggiorno del 1787: gruppo che qui Pellegrini echeggia pur nelle diversità compositive, ma si noti la presenza della stoffa stesa a terra come dello stesso rialzo roccioso, del velo sul corpo di Psiche, davvero minimale. Psiche, pur essa alata, richiama il gesso canoviano del Metropolitan Museum of Art, in correlazione peraltro con la seconda versione del gruppo, scolpita per il principe russo Nicola Jusupov¹⁰.

Ma non sfugga l'intensità degli sguardi e di quell'abbraccio fra i personaggi, di timbro realmente affettivo, senza cioè quelle stilizzazioni che siglano invece il gruppo canoviano, e che Pellegrini riproporrà nel *Venere e Adone* di Lisbona¹: tonalità che ben si addice a un doppio ritratto di tal genere, 'familiare', vero centro espressivo del dipinto che viene ad accrescere il fascino di questo piccolo capolavoro.

Giuseppe Pavanello

8 Angelika Kauffmann, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstmuseum; Monaco di Baviera, Haus der Kunst; Coira, Bündler Kunstmuseum) a cura di B. Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998, pp. 310-311, cat. 168.

9 A. Mariuz, *Due bambini di Casa Pisani ritratti da Domenico Pellegrini*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino 1977, pp. 138-140; Pavanello 2013, p. 20, fig. 13. Il passo d'una lettera di Canova a Giuseppe Falier del 17 settembre 1796 ci fa intendere la consonanza d'intenti fra scultore e pittore in questa circostanza: «se volesse far fare in miniatura i suoi figli potrebbe farli sotto la figura di *Amore e Psiche*, cavandoli da qualche stampa antica o dal Gruppo antico di gesso che si trova a Ca' Farsetti», che era poi un calco dal marmo, all'epoca celebre, dei Musei Capitolini, incunabolo pure per il doppio ritratto dei piccoli Pisani.

10 Cfr. G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, cat. 65, 84-85; Idem, scheda in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr) a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, Venezia 1992, cat. 122..

Under the protection of Antonio Canova, the young Veneto painter Domenico Pellegrini (1759-1840) travelled from Rome to Naples, in order to perfect his studies and to achieve recognition from this artistic centre of excellence. From Naples, he came back to Rome. He later moved first to Venice and then to London, which, together with Lisbon, became the favourite places for his activity. He spent the final years of his life in Rome and he generously donated to the Accademia di San Luca his collection of paintings: first among others, the *Capriccio architettonico* by Canaletto.

The artist, already renowned in Rome, started to expand his experiences, and, as a reason for his stay, he was appointed by Canova to create a copy of the *Danae* by Titian, stored in Capodimonte. It was the end of the ninth decade of the XVIII century. An extract by Antonio d'Este in his *Memorie* sheds light on this period:

It was around that time that the artist (Canova) met Domenico Pellegrini, who, out of the financial support granted to him in Rome by a Venetian aristocrat, found himself without economic means fearing for a gloomy future due to the political situation of that time. In order to help him, Canova sent him to Naples, at his own expenses, to paint a replica of the *Danae* by Titian: thus Pellegrini, who stood out for his use of colour, began his career and Canova provided for the needs of an artist that, by means of his brush, managed to put aside enough savings to live comfortably¹.

That stay turned out to be fortunate because Pellegrini was supported by the name of Canova, who, at that time, was leader for the commissions of sculptures in the city, starting with the group of *Adonis and Venus*, already sculpted in 1789 and placed by the Marquis Francesco Berio in a small temple in the garden of his palace in via Toledo.

Canova, again, represented for Pellegrini the support of Ranieri de Calzabigi, the famous intellectual who took the young painter under his protection, introducing him to the Neapolitan artistic environment. Leading figure of such environment was William Hamilton, special delegate of his Majesty the King of Great Britain in Naples, collector and scholar of Greek vases and classical antiquities: the magnificent four volumes on his collection of ancient vases would be featured in the library of Canova. Pellegrini promptly painted the portrait of Emma Hart, Lady Hamilton.

In addition to the two noblemen, there were the Earl Giuseppe Lucchesi Palli di Campofranco, collector, writer of libretti and impresario and Carlo Castone della Torre di Rezzonico, intellectual and art critic, panegyrist of *Adonis and Venus* by Canova: both affiliated, together with the Marquis Berio, to the Masonry. The successes became frequent and Naples became a centre of excellence in this period

and destination of prominent personalities, travellers and artists, Canova in primis, who sojourned in Naples in 1780 and in 1787, right after the inauguration of the Funeral Monument of Clement XIV².

In addition to the mythological paintings, Pellegrini made several portraits, that became the painter's favourite subject of his production, while the close contact with the painting of Titian certainly stimulated this artist to venture on the path of the in-depth study of the colouring, constant feature in the following decades.

From the letter of Calzabigi to Canova on October 2nd, we learn that

He has many works to do under my supervision. He has already started three portraits: one for the Earl Rezzonico, who you know as president of the Accademia delle Belle Arti of Parma; one for the young Lady Hart, English beauty who lives in the house of Sir Hamilton, British minister in Naples: he is working on that portrait in direct competition with that painted by Lady Le Brun, who you already know; and another one for a friend of mine. On Thursday he is starting (he promised) an historiated portrait of the two children of one of the most important lords of this country, who then wants one for himself; and soon he will have to prepare another historiated portrait for one of the most important ladies of this court with her 3 children³.

The Neapolitan aristocracy - «one of the most important lords of this country» - is here represented by Giovanni Andrea de Marinis, Marquis of Genzano, who, in addition to the «historiated portrait of the two children [...] wants one for himself». We can state with certainty that, in the gallery of the heirs of the Marquis, the Princes of Fondi, there were a *Portrait of the Family* and a painting depicting *Cupid and Psyche*⁴ by Pellegrini. A mid-nineteenth century text reports that, in the Neapolitan palace, was stored «a beautiful, life-size painting, depicting an Allegory, work of a painter of that time, known as Pellegrini, where there are two figures whose lineaments resemble de Marini's brother and sister»⁵.

It is supposed that the figures to whom the documents of the archive refer to as «the two children» of the «historiated portrait» mentioned by Calzabigi, are the children of the Marquis Giovanni Andrea de Marinis, Filippo and Costanza, depicted as *Cupid and Psyche*⁶.

We can now confirm this hypothesis, thanks to the recovery of this important painting. In fact, the faces of the two young figures are portrayed in accordance with the trend of portraits of «historiated» groups, in the style of Kauffmann, whose

1 A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova...*, Florence 1864, pp. 88-89.

2 G. Pavanello, *Canova e Napoli*, in Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milan, Florence, Naples, Bassano del Grappa 2006, pp. 279-294.

3 A.L. Bellina, *Ultime lettere di Ranieri Calzabigi. Corrispondenze amichevoli e "versetti" encomiastici per Antonio Canova*, in Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno, edited by M. Pecoraro, Milan 1987, pp. 344-345.

4 Inventory, dating back around the middle of the nineteenth century (*Catalogo de' quadri componenti la galleria del Principe di Fondi*: Rome, Central Archives of the State, Ministero della Pubblica Istruzione, Gen. Dir. AA.BB.AA., Dept. Museums, Gall. and Pinac., I vers. (1860-1890), b. 250, fasc. 117-121 published by G. Manieri Elia, *La quadreria napoletana de Marinis-de Sangro. Dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, edited by E. Debenedetti, Rome 1991, pp. 329-337 (p. 329 for the paintings made by Pellegrini: *Cupid and Psyche* in the first antechamber and *Portrait of the Family* in the second antechamber).

5 M. d'Ayala (*Vita degli Italiani benemeriti della libertà e della Patria uccisi dal carnefice*, Rome 1883, p. 237), mentioned by Giulio Manieri Elia, who suggests that the picture refers to the «Portrait of the Family» reported in the inventory of the palace (see previous footnote).

6 P. Fardella, *Tra antico e moderno: Antonio Canova e il collezionismo napoletano*, in Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milan, Florence, Naples, Bassano del Grappa 2006, p. 316. The academic reports that the Marquis commissioned to Pellegrini «also an Allegory to commemorate the death of his son Filippo, dead in 1799, mentioned by D'Ayala» (P. Fardella, *Riflessi della Repubblica sul collezionismo privato napoletano*, in *Novantanove in idea. Linguaggi miti memorie*, A. Placanica, M.R. Pelizari, eds., Naples 2002, p. 244); G. Pavanello, *Domenico Pellegrini 1759-1840. Un pittore veneto nelle corti d'Europa*, Verona 2013, p. 17.



art also "bloomed" along the fertile slopes of Vesuvius. There is evident homage to the painter and to the world of Canova: both artists depicted the young Henryk Lubomirski as Eros⁷ in an allegorical way and again Kaufmann chose the mythological representation to portrait the Plymouth children in 1795⁸.

A second example of a similar double allegorical portrait – that of Caterina and Vettor Pisani as Cupid and Psyche – is today stored in Pisani Moretta Palace and was painted by Pellegrini in Venice for Vettor Pisani⁹.

There is nothing archaeological or scholarly in the couple of de Marinis's children and in that of the Pisani's, in which Pellegrini shows himself as up to date for the modern trends and freed from all academic influences: resorting to allegory was the best way to combine grace and good taste, which were requested by customers, influenced by the international trends on portraiture: after Angelika Kauffmann, Elisabeth-Louise Vigée Le Brun was also active in Naples with equal success.

Our couple is presented in a natural environment, on a rocky rise where clothes are laid down, in particular, a flashy red cloth, reminding of the style of Giorgione and Titian. Even the arboreal wing, opening on the lateral distance, reminds of the Venetian techniques of very early sixteenth century, in particular the *Tre filosofi*. Provided that the Pisani children, with their infantile innocence, were suited for the allegorical transformation, in the portrait of the two preadolescents, the painter has

instead chosen a more cunning use of the allegory. We could dare to say that the atmosphere of Naples was different from that of Venice: probably, there was the intention to turn a classical ideal into modernity, for which Naples represented one of the best artistic centres of Europe.

Canova was applying himself to finish the group of Cupid and Psyche embracing, already shaped in June 1787 for the colonel John Campbell (then Lord Cawdor), who the sculptor met in Naples during his stay in 1787. In his painting Pellegrini recalls Canova's group, even with compositional diversity, as it is evident in the presence of the cloth laying on the ground, as well as the rocky rise and the minimal veil on the body of Psyche. Psyche, although winged, reminds of the Canovian statue of the Metropolitan Museum of Art and also to the second version of the group, sculptured for the Russian Prince Nicola Jusupov¹⁰.

It is important not to miss the intensity of the looks and of that embrace between the figures, with its realistic, emotional tone, that is, without those particular stylizations that characterize the Canovian group and that Pellegrini will reuse in the *Venus and Adonis* of Lisbon¹¹. The tone that properly fits the double portrait of this type is "familiar" and represents the true expressive focus of the painting contributing to improve the charm of this small masterpiece.

Giuseppe Pavanello

7 Cfr. H. Honour, *Gli Amorini del Canova*, in "Arte illustrata", VI, 55-56, 1973, pp. 312-320.

8 Angelika Kauffmann, exhibition catalogue (Düsseldorf, Kunstmuseum; Munich, Haus der Kunst; Coira, Bündler Kunstmuseum) edited by B. Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998, pp. 310-311, cat. 168.

9 A. Mariuz, *Due bambini di Casa Pisani ritratti da Domenico Pellegrini*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Turin 1977, pp. 138-140; Pavanello 2013, p. 20, fig. 13. The extract from a letter of Canova to Giuseppe Falier on September 17th 1796 highlights the affinity between the sculptor and the painter in this moment: «if the children were portrayed in miniature, they could be represented as Cupid and Psyche taking old drawings as models or the ancient group in plaster stored in Ca' Farsetti», that was in reality a very famous cast in marble stored in Musei Capitolini, incunabulum also for the double portrait of the young children of the Pisani family.

10 Cfr. G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milan 1976, cat. 65, 84-85; Idem, sheet in Antonio Canova, exhibition catalogue (Venice, Museo Correr) G. Pavanello, G. Romanelli, eds, Venice 1992, cat. 122.

DOMENICO PELLEGRINI

Venezia, Roma, Londra; ancora Venezia e Londra, quindi Lisbona, Londra di nuovo, Parigi, infine Roma. Solo elencare le città d'Europa dove compì lunghi soggiorni ci dà la misura 'europea' di Domenico Pellegrini, partito da un paese della campagna padovana, Galliera Veneta, dove ebbe i natali nel 1759. Frequenta giovanissimo l'Accademia di Venezia sotto la guida del pittore Ludovico Gallina, artista ligio al dettato classicista, ma ben presto se ne distaccò per una naturale propensione al colore, affascinato com'era dal cromatismo di Tiziano. Già nei primi anni '90, un pittore all'epoca celebre, Antonio Cavallucci, vedendo un'opera del Pellegrini esclamò con tono quasi risentito: "Questi benedetti veneziani nascono coloristi e non hanno che a prendere la tavolozza!", a dimostrare le capacità che accompagneranno per tutta Europa il pittore di Galliera.

E' durante il suo soggiorno a Roma del 1784, realizzato quale completamento naturale alla formazione di un giovane del tempo – basti ricordare Canova -, che entra in contatto con gli artisti di punta del neoclassicismo europeo come Angelica Kauffmann, Gavin Hamilton e, naturalmente, Antonio Canova. Con lo scultore di Possagno, Pellegrini manterrà rapporti di sincera amicizia, ben testimoniati dal carteggio intercorso fra di loro. Le prime prove pittoriche lo vedono debitore del gusto classicista della Kauffmann, ma sempre con viva attenzione al dato cromatico.

Di questo momento è esemplare il Ritratto di Vettor e Caterina Pisani come Amore e Psiche conservato in palazzo Pisani Moretta a Venezia, eseguito nel 1792. L'opera è stata magistralmente commentata da Adriano Mariuz, al momento della scoperta (1977). "il tema del dipinto è fra quelli che hanno affascinato più intimamente gli artisti dell'età neoclassica; e non soltanto perché consentiva di evocare l'immagine di un desiderio adolescenziale che si sublima in casta tenerezza, secondo una concezione spiritualizzata dell'amore, in antitesi alle fantasie libertine predilette dal gusto rococò: il tema sembrava prefigurare in se stesso, nella vicenda dell'unione di una creatura terrena con uno spirito divino, quell'accordo di verità naturale e di bellezza ideale che Winckelmann aveva enunciato a fondamento della nuova poetica". In quel ritratto "l'infanzia è idealizzata visualizzandosi, anche attraverso lo schermo della favola antica, come l'età della grazia, dell'innocenza, dell'affettuosità spontanea, secondo una concezione sentimentale che diventerà luogo comune nella cultura borghese ottocentesca". Esso "ben dimostra come il pittore veneto avesse assimilato 'lo stile facile, elegante, e soprattutto nobile e

vero nel colorito' di 'madama Angelica', non senza condividere quel 'dono della grazia' che 'risultava il primo nelle sue invenzioni'", come rilevava Gian Gherardo de Rossi nella sua vita di Angelica Kauffmann.

Per trovare un centro dove potersi esprimere, come prima tappa del suo girovagare l'Europa, sceglie Londra, dove approda nel 1792 al seguito del più dotato incisore dell'epoca, Francesco Bartolozzi, che riproduce, insieme ad altri, numerosi dipinti di Pellegrini dandogli una fama inaspettata. Dal 1793 è allievo della Royal Academy e già rinomato ritrattista, genere nel quale l'abilità dell'artista emerge con una forza estranea alle scuole pittoriche d'Italia grazie a una profonda meditazione sulle opere dei grandi ritrattisti inglesi del momento, Reynolds in testa.

Per dieci anni realizza ritratti di una intensità unica, siglati da eccezionale sontuosità cromatica e da moduli compositivi 'moderni', di una franchezza narrativa colloquiale, come nel ritratto dell'amico Bartolozzi, conservato a Venezia, presso le Gallerie dell'Accademia.

Nel 1796 è di nuovo a Venezia. Viene nominato socio all'Accademia e realizza il suo capolavoro nel campo dell'arte sacra, la pala per il duomo di Castelfranco con il Martirio di san Severo, in cui traspaiono le sue esperienze londinesi, e un grande dipinto raffigurante l'Aurora per la villa Rezzonico a Bassano, su committenza del senatore di Roma, il principe Abbondio Rezzonico.

Come aveva fatto l'amico Bartolozzi, che si era trasferito a Lisbona nel 1802, Pellegrini l'anno successivo approda nella capitale del regno portoghese dove, in sette anni di permanenza, realizza alcuni capolavori nella sua intera produzione. E' il caso di Madame Junot con la figlia, oggi a Bordeaux, datato al 1805, che giustamente viene considerato tra le opere più importanti del museo, accanto a Reynolds e Lawrence. Costretto dai francesi a scappare da Lisbona, ripara tra il 1811 ed il 1813 a Londra e a Parigi, e, a partire dal 1815, si stabilisce definitivamente a Roma. Nel 1837 viene nominato membro dell'Accademia di San Luca, alla quale l'artista dona la propria collezione di dipinti oltre ad una generosa somma di danaro destinata ad aiutare gli allievi più meritevoli.

Muore nel 1840 a Roma. L'artista è stato davvero tra i protagonisti della pittura neoclassica europea nel campo del ritratto, unico, assieme ad Andrea Appiani, che possa stare alla pari dei grandi coetanei francesi e, soprattutto, inglesi.

Domenico Pellegrini was active in Venice, Rome and London; then he moved again to Venice and London, later to Lisbon; he was again in London and in Paris and in the end in Rome. The long list of European cities, where this artist has been living for a long time, gives the idea of the "European dimension" of Domenico Pellegrini, coming from Galliera Veneta, a village in the countryside of Padua, where he was born in 1759. He was very young when he attended the Academy of Fine Arts of Venice lead by Ludovico Gallina, a painter rigorous to the values of Classicism, but, after a short time, Pellegrini took distance from the influence of his master because of his natural interest in colours and also because he was fascinated by the chromatic painting of Titian.

Already in the early 90s, Antonio Cavallucci, a very famous painter at the time, resentfully stated, after having observed one of Pellegrini's painting: " These 'blessed' Venetians have the gift for colouring and they only need the palette!". This statement testifies the capacities that would accompany the painter from Galliera throughout Europe.

During his sojourn in Rome in 1784, which represented the natural conclusion of the education for a young man of the time - like Canova -, Domenico Pellegrini met some of the most famous artists of the European Neoclassicism like Angelica Kauffmann, Gavin Hamilton and, of course, Antonio Canova. With the sculptor of Possagno, Pellegrini established a sincere friendship as testified by the correspondence entertained by the two painters. Pellegrini's early works were strongly influenced by Kauffman's Classicism even if the painter paid great attention to colour richness.

The Portrait of Vettor and Caterina Pisani as Cupid and Psyche, stored in Pisani Moretta Palace in Venice and painted in 1792, is a perfect example of Pellegrini's work. The portrait was commented by Adriano Mariuz in a masterly manner at the moment of its discovery in 1977.

"The theme of the painting has intimately fascinated the artists of the Neoclassical period; it evoked the image of an adolescent desire that sublimates into a chaste tenderness, following a spiritualized concept of love and opposing to the libertine fancies common in Rococo. Through the representation of the union between an earthly creature and a divine spirit, the painting portraits the relationship between natural truth and ideal beauty which are the concepts stated by Winckelmann in his new poetics". In this Portrait, "the concept of childhood, also thanks to the mythological legend at the basis of it, is idealized as an age of grace, innocence and spontaneous affection, in accordance with the sentimental attitude characteristic of the culture of the nineteenth-century middle class." In this painting "it

is evident how 'the simple, elegant and above all noble and realistic style is reflected by the Veneto painter in the complexion' of 'madama Angelica' together with the 'gift of grace' that 'represents the first of his inventions', as observed by Gian Gherardo de Rossi in his life of Angelica Kauffmann.

In order to find a suitable place to express his art, Pellegrini chose London as first stay of his wandering through Europe, which he reached in 1792 together with the most talented engraver of the period, Francesco Bartolozzi. Together with other engravers, Bartolozzi reproduced many of Pellegrini's paintings, unexpectedly contributing to the artist's fame. Since 1793 Pellegrini joined the Royal Academy and confirmed himself to be a famous portraitist, whose ability remarkably emerged over the Italian schools of painting, thanks to the artist's profound observation of the portraits of the most excellent English portrait painters of the time, above all Reynolds.

Pellegrini's portraits of the following decade were characterized by a unique richness of colour and by "modern" compositional criteria, which, combined with a spontaneous expressive naturalness, are evident in the portrait of the friend Bartolozzi, stored in the Gallerie dell'Accademia in Venice.

In 1796 Pellegrini was back in Venice. He became member of the Academy and painted his masterpiece in the field of sacred art, the altarpiece for the Cathedral of Castelfranco with the Martyrdom of St. Severo, influenced by the experiences made in London. Pellegrini also realized a large painting with Aurora for the Senator of Rome, Prince Abbondio Rezzonico for Rezzonico Palace in Bassano.

Like his friend Bartolozzi, who moved to Lisbon in 1802, Pellegrini also reached the Portuguese capital city the following year and for the following seven years he painted some of his production's masterpieces.

Madame Junot with her daughter, dated 1805, is considered one of the most important works, together with those of Reynolds and Lawrence, contained in the museum of Bordeaux.

Forced by the French to flee Lisbon, Pellegrini took refuge in London and Paris between 1811 and 1813 and from 1815 he definitely settled in Rome. In 1837 the artist became member of the Accademia di San Luca to whom he left his collection of paintings and a generous amount of money to be assigned to the most worthy students.

He died in Rome in 1840. This artist has really been considered, together with Andrea Appiani, a unique portraitist among the other representatives of the Neoclassical painting, who could be on a par with the most famous French but especially English contemporaries.

19 λ

Antonio Fontanesi

(Reggio nell'Emilia 1818 - Torino 1882)

IL GUADO

olio su tavola, cm 78,5x115

firmato in basso a sinistra

sul retro della cornice: cartigli delle mostre di Torino (1932), Parigi (1935), New York (1949), Roma (1951-1952), Milano (1954), Tokyo - Kyoto (1977-1978), cartiglio con "Monti & Gemelli Milano 81", cartiglio con il numero "427", iscritto "Esposiz. Int. Venezia 1901 N. 574" e "1901 Venezia N. 427".



IL GUADO

oil on panel, 78,5x115 cm

signed lower left

on the reverse of the frame: labels of the exhibitions of Turin (1932), Paris (1935), New York (1949), Rome (1951-1952), Milan (1954), Tokyo - Kyoto (1977-1978), label with "Monti & Gemelli Milano 81", label with the number "427", inscribed "Esposiz. Int. Venezia 1901 N. 574" and "1901 Venezia N. 427".

€ 130.000/160.000 - \$ 143.000/176.000 - £ 117.000/144.000

Provenienza

Collezione Cristiano Banti, Firenze

Collezione Conte P. Gazelli Brucco, Firenze

Collezione Luigi Cora, Rapallo

Collezione Gran Uff. Rag. Mario Rossello, Milano

Collezione Paolo Stramezzi, Crema

Collezione privata, Milano

Collezione privata

Esposizioni

Salon de 1861, Palais des Champs-Élysées, Parigi, 1861, Peinture, n. 1140

Ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, etc. exposés au Palais électoral, Palais Électoral, Ginevra, 1861, n. 108

Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie del Palazzo Nazionale di Brera per l'anno 1861, Palazzo Nazionale di Brera, Milano, 1861, n. 340

Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Palazzo dell'Esposizione, Venezia, 1901, Sala O - Mostra retrospettiva di Antonio Fontanesi, n. 16

Antonio Fontanesi 1818-1882, Galleria d'Arte Moderna, Torino, 1932, Sala Prima, n. 11

L'Art Italien du XIX^e et XX^e siècles, Musée des Écoles étrangères contemporaines - Jeu de Paume des Tuileries, Paris (?), 1935, Peinture, n. 100

Exhibition of Italian XIX Century Paintings, Galleria Wildenstein - Metropolitan Museum, New York, 1949, n. 37

VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, Roma, 1951-1952, Sale 57-58, n. 1

Il paesaggio italiano - Artisti italiani e stranieri, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1954, Sala IV, n. 48

Fontanesi, Ragusa e l'arte giapponese nel primo periodo Meiji, Museo Nazionale d'Arte Moderna, Tokyo - Kyoto, 1977-1978, n. 10

Il 1861, l'anno dell'Unità dell'Italia, fu un anno felice per Fontanesi: a Parigi le opere che espose al Salon a maggio – *Il guado*, del 1861, e *Il prato* (già esposto a Torino nel 1859) – e che inviò poi a Milano per una mostra a dicembre, furono molto apprezzate da Corot e Troyon. I suoi dipinti esposti a Firenze alla prima Esposizione Nazionale furono ammirati dai macchiaioli ed acquistati l'uno dal re Vittorio Emanuele II (*Dopo la pioggia*, ora alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze) e l'altro dal Ministero della Pubblica Istruzione (*La Quiete*), che nel 1863 lo destinò alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino.

All'età di 43 anni l'artista otteneva così una piena affermazione, con dipinti in cui dimostrava di aver del tutto raggiunto un linguaggio artistico maturo e molto originale.

Dopo aver partecipato alla prima guerra di indipendenza nel 1848-1849 con i volontari garibaldini, egli aveva trovato rifugio in Svizzera, prima a Lugano e infine a Ginevra. Qui si era ben presto ambientato, sia acquisendo e affinando diverse tecniche espressive (oltre alla pittura e al pastello, si dedicò molto al disegno come dimostrano i numerosi taccuini e i *fusain*, i disegni a carboncino di cui a Ginevra era maestro François Diday; ma, per rispondere ad alcune importanti commissioni, acquisì pure notevole maestria nella litografia; dal 1858 si applicò all'acquaforte, e sin dal 1862 realizzò poi *cliché-verre* di straordinario fascino), sia sviluppando un suo riconoscibile linguaggio formale (basta osservare il grande disegno *Cour de St. Pierre* del 1851 per riconoscere l'atmosfera e alcuni elementi tipici della sua poetica).

A partire dal fondamentale soggiorno a Parigi per visitare nel 1855 l'Esposizione Universale, ospite di Troyon, rinnovò i suoi modi pittorici ispirandosi alle più avanzate esperienze francesi degli ultimi decenni. Un'evoluzione favorita dai frequenti soggiorni nel Delfinato dove, a partire dal 1858, fu ospite di François-Auguste Ravier, frequentando la colonia di artisti lionesi antiaccademici che si ritrovavano attorno a lui. Ma Fontanesi, dipingendo *en plein air* tra Crémieu, Creys, Optevoz e Morestel, anno dopo anno, diede espressione a un suo sentimento della natura che andava ben al di là dei modi degli altri artisti che frequentavano quei luoghi: è tanto più raffinata ed intensa la poesia con cui egli sa interpretare il paesaggio, così come è più originale la sua stesura e la *lavorazione* della materia cromatica. Le opere di Fontanesi mostrano infatti un linguaggio e uno stile assai personale



Bibliografia

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, catalogo della mostra, (Parigi, Palais des Champs-Élysées), Parigi 1861, p. 137 (con il titolo *Le gué*)

Ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, etc. exposés au Palais électoral, catalogo della mostra, (Ginevra, Palais Électoral), 1861, (con il titolo *Le gué*)

Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie del Palazzo Nazionale di Brera per l'anno 1861, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Nazionale di Brera), Milano 1861

Catalogo illustrato. Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (terza edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Venezia 1901, p. 128

M. Calderini, *Antonio Fontanesi. Pittore Paesista 1818-1882*, Torino 1901, p. 86 ill.

M. Bernardi, *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, (Torino, Galleria d'Arte Moderna), Torino 1932, pp. 7-8, 20, tav. f.t.

mar. ber., *Cronaca cittadina. Rievocazione di un grande artista. Torino per Antonio Fontanesi*, in "La Stampa", 19 agosto 1932

M. Bernardi, *I maestri della pittura italiana dell'Ottocento. Antonio Fontanesi*, A. Mondadori Editore, Milano 1933, pp. 37, 39, 67, 245, tav. XVI

Catalogue. L'Art italien des XIX^e et XX^e Siècles, catalogo della mostra, (Parigi, Musée des Écoles étrangères contemporaines - Jeu de Paume des Tuileries), 1935, p. 53 (con il titolo *En Dauphiné*)

R. Calzini, *800 Italiano. 12 opere di Maestri italiani nella Raccolta Stramezzi*, Milano 1948, s.p., tav. 2 (con le misure 116 x 80,5 cm)

E. Somaré, *Pittori Italiani dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (New York, Galleria Wildenstein - Metropolitan Museum), New York 1949, p. 54 (con le misure 80,5 x 126 cm), tav. 37

VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, catalogo della mostra, (Roma), Roma 1951, p. 122

G. Castelfranco, *Pittori italiani del Secondo Ottocento*, Roma 1952, p. 45, tav. XXXVII

Il paesaggio italiano - Artisti italiani e stranieri, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Milano 1954, pp. 32, 176 (con le misure 115 x 80,5 cm e con la tavola come supporto), tav. 67

E. Somaré, *Pittori Italiani dell'Ottocento*, catalogo della mostra (seconda edizione), (New York, Galleria Wildenstein - Metropolitan Museum, 1949), Milano 1957, p. 54, tav. 37

C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960, p. 191, tav. 83

L. Malle, *La pittura dell'Ottocento piemontese*, Torino 1976, p. 209 ill., tav. 259

Fontanesi, Ragusa e l'arte giapponese nel primo periodo Meiji, catalogo della mostra, (Tokyo - Kyoto, Museo Nazionale d'Arte Moderna), Tokyo 1977, s.p. (con i titoli *Il guado o The Ford*), a cura di A. Dragone, K. Adachi, M. Kawakita, tav. f.t.

R. Maggio Serra, "Antonio Fontanesi pittore paesista". *Un artista italiano in Europa*, in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Torino 1997, pp. 70 (con il titolo *Le gué*), 77 (con i titoli *Le gué o Il guado*) - 78, 80 ill., 84

E. Canestrini, *Cronologia*, in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Torino 1997, p. 245 (con il titolo *Le gué*)

P. Sanchez, X. Seydoux, *Les Catalogues des Salons - VII (1859-1863)*, Dijon 2004, s.p.

E. Staudacher, *La collezione Rossello. Storia di una raccolta d'arte leggendaria*, in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, pp. 73 ill., 78

E. Staudacher (scheda), in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, pp. 286 ill. - 288

che suscitò ammirazione tra gli esperti e gli innovatori, ma pure sconcerto da parte del pubblico più tradizionalista, spettatore "pigro" nelle sue abitudini, impreparato a osservare senza pregiudizi quanto di nuovo gli artisti più sensibili erano in grado di proporre, guardando sì ai grandi dei secoli passati, ma rinnovando la loro ispirazione confrontandosi – con mente ed occhi del tutto "liberi", impegnando i loro più profondi sentimenti – con la realtà che caratterizzava il tempo.

Se osserviamo quei dipinti di Fontanesi, ritroviamo un'intensità lirica ed elegiaca, con un clima da intimo idillio, che affonda le sue radici nella poesia classica e nella pittura dei secoli passati, tradotta però in una materia pittorica di sconcertante freschezza ed essenzialità di stesura – gestuale, verrebbe persino da dire – che riesce ad esaltare i valori della luce nel modo di raffigurare il paesaggio, le figure, il senso di una armonia che fissa "il momento" ed insieme sa collocarsi in una dimensione "fuori del tempo", quasi eterna.

L'artista ritrae e fissa nei suoi dipinti una natura ampia ed ariosa, che pare avere un respiro di tale vastità da sfidare la caducità del tempo ma da essere in grado – al contempo – di suggerire sin da ora (nei decenni successivi sarà proprio questo l'aspetto che si andrà accentuando, sino alla *Bufera imminente* del 1874) quella sottile inquietudine che nasce dalla consapevolezza che di un istante si tratta – colto nella sua più intensa e vibrante bellezza – e non di un tempo infinito, pur apprendolo. Eppure, in questo felice 1861 – quando l'artista può sperare di aver superato le ferite subite nel suo animo sensibile dalla feroce esperienza della guerra e degli scontri sanguinosi sui campi di battaglia e di poter raccogliere i frutti di un impegno artistico vissuto senza requie e con una serietà di lavoro davvero ammirevole – il tono dei suoi dipinti è improntato a una serenità pienamente elegiaca.

Ciò vale per *La Quiete* del 1860, magistrale composizione giocata nell'equilibrio tra la parte sinistra del dipinto, con le due eleganti figure (tridimensionali *silhouette* accampate su uno spazio che si spinge sino all'infinito), e la parte destra, di piena natura, quasi in un dialogo tra quella roccia di materica pittura e il quieto specchio d'acqua; mentre al centro l'asse verticale è segnato, in basso, dalla tipica figuretta china sulla fonte ed, in alto, dalla luce che sgorga tra le fronde degli alberi.

Perché, già in questa fase, l'elemento più fascinoso ed affascinante nei dipinti di Fontanesi è la luce: esaltata da un'accorta composizione per piani successivi, in un'alternarsi di zone in ombra ed altre di diversi gradienti di luminosità, che sanno introdurre la visione di uno spazio che tende e sfuma verso l'infinito; sia in *Dopo la pioggia* che ne *Il guado*, la resa della luce è protagonista assoluta.

In questo straordinario capolavoro, il primo piano in ombra (con la vegetazione filiforme che si spinge sin nell'acqua e che ritornerà nei suoi liberissimi dipinti di stagni, attorno al 1875, con una pittura tra le più essenziali e nervose, di incredibile avanguardia per quei tempi) crea un effetto da cannocchiale visivo che accentua la magica luce che spiove sugli animali che stanno guardando lo specchio d'acqua e giunge anche da destra, illuminando in pieno sole tutta quella fascia orizzontale del dipinto, con la salda figura del pastore in controluce e gli altri bovini illuminati che incedono sulla rena, avviandosi verso la screziata e cristallina





superficie dell'acqua, quieta come un'ansa di lago ma increspata da una lievissima corrente, espressa da variazioni dei toni cromatici della pittura che rendono benissimo le mille rifrazioni della luce su una superficie meravigliosamente vibratile che moltiplica accostamenti di azzurri, argento, oro e i delicati bruni dei riflessi di animali ed alberi. La delicatezza e ricchezza cromatica dell'acqua ha un corrispondente nella vaghezza lieve eppure maestosa di un cielo di enorme respiro; ma è poi nell'euritmia di tronchi e nelle vibranti chiome di rami e di fronde che – di nuovo – Fontanesi riesce ad alternare parti in ombra e mezza o piena luce, con il risultato di creare un dipinto di cui mai ci si stanca di scoprire nuovi particolari, l'uno più bello e poetico dell'altro. Lo Studio per *"Il guado"* (un olio su cartone cm. 32x44,5, in collezione Galleria Ricci Oddi a Piacenza) mostra assai bene la concezione dell'impianto compositivo, con la centina in alto e la semplificazione di mostrare solo il paesaggio del luogo, senza animali né pastori. Che *Il guado* sia uno straordinario capolavoro di questa fase fontanesiana non è solo una opinione mia e dei maggiori studiosi dell'artista che mi hanno preceduto, ma è dimostrato dalla prestigiosa storia collezionistica dell'opera: recenti approfondimenti hanno confermato che appartenne al fiorentino Cristiano Banti, pittore tra i

più sensibili e colti del suo tempo, amico ed importante committente di Fontanesi (di cui possedeva varie decine di opere, anche se Calderini – nella sua fondamentale monografia – a suo nome ne elenca soltanto una decina senza citare fra esse *Il guado*) e che passò poi nelle più prestigiose collezioni private italiane di tutto quanto il Novecento. Non credo infine sia un caso se Angelo Dragone – nelle mostre in Giappone del 1977-1978 che celebravano il centenario di fondazione a Tokyo della Scuola d'Arte Kôbu, il primo centro creato dallo Stato giapponese per l'insegnamento delle arti in stile europeo, dove Antonio Fontanesi fu chiamato ad insegnare con un contratto triennale – riservò una particolare attenzione a *Il guado*. Per mio padre quella fu l'occasione per riprendere studi su Fontanesi iniziati da decenni, procedere ad approfondimenti mai così organici e completi prima di allora (redigendo, fra l'altro, il catalogo ragionato della sua intera opera incisa), pervenendo a una delle interpretazioni critico-storiografiche più esaustive, ancor oggi non smentita, seppur integrata da tanti studi di questo ultimo quarantennio. Nel raffinato catalogo giapponese trilingue, la grande fotografia de *Il guado* troneggia in copertina.

Piergiorgio Dragone



Jean Baptiste Camille Corot



Constant Troyon

1861, the year of the Unification of Italy, was a happy year for Fontanesi: the works he exhibited in May in Paris in the Salon – *Il guado*, dated 1861, and *Il prato* (already exhibited in Turin in 1859) – and that were later sent to Milan in December for another exhibition, were much praised by Corot and Troyon; the paintings exhibited in Florence in the first *Esposizione Nazionale* were admired by the Macchiaioli, one was purchased by King Vittorio Emanuele II (*Dopo la pioggia*, today in the *Galleria d'Arte Moderna* in Florence) and the other by the *Ministero della Pubblica Istruzione* (*la Quietè*), who in 1863 destined it to the *Civica Galleria d'Arte Moderna* in Turin.

Therefore, at the age of 43, the artist was at the height of his success, with paintings that proved he had wholly reached a mature and very original artistic language.

After taking part in the First Italian War of Independence in 1848-1849 with the Garibaldine volunteers, he found refuge in Switzerland, first in Lugano and finally in Geneva. Here he quickly settled down, both learning and improving different techniques (besides oil and pastel painting, he dedicated himself to drawing, as is shown by the many sketchbooks and by the fusain, the charcoal drawings of which François Diday was the master in Geneva; but he also acquired an exceptional skill in lithography, to meet the requirements of several important commissions; in 1858 he started applying himself to etching, and from 1862 onwards he produced *cliché-verres* of extraordinary allure), and developing his own recognizable formal language (it is enough to observe the large drawing *Cour de St. Pierre*, 1851, to recognize the atmosphere and the typical elements of his poetics).

Starting from his fundamental stay in Paris, as Troyon's guest, in order to visit in 1855 the *Exposition Universelle*, he updated his style drawing inspiration from the most advanced French experiences of the previous decades. An evolution that was favoured by frequent stays in the Dauphiné, where, from 1858 onwards, he was a guest of François-Auguste Ravier, thanks to whom he got to know the colony of Lyonnaise anti-academic artists who used to gather together round him. But year after year Fontanesi, painting *en plein air* between Crémieu, Creys, Optevoz and Morestel, expressed his own "sentiment of nature" that went far beyond the styles of the other artists that frequented those areas: much more refined and intense is the poetry with which he is capable of interpreting landscape, and more original is his way of applying and working the chromatic material. Fontanesi's paintings in fact, show a very personal language and style, that gave rise to admiration among experts and innovators, but also perplexity among the more traditional public, a "lazy" spectator in its habits that was unprepared to observe, prejudice free, the novelties that the more sensitive artists were able to offer: these looked indeed to the great masters of the past centuries, but also renewed their inspiration comparing themselves – with "free" mind and eyes, engaging their deepest feelings – with the reality of the period.

If we observe those paintings by Fontanesi, we recognize a lyrical and elegiac strength, a spirit of intimate idyllic life, that is rooted in classical poetry and in the painting of the past centuries, but that is also translated into substance of disconcerting freshness and simplicity of application – gestural, one would say –: that manages to enhance light in the representation of landscape, of figures and of the sense of harmony that captures "the moment", and at the same time places itself in a "timeless", almost eternal, dimension. The artist portrays and fixes an essence of an expansive and airy nature in his works, so vast as to seem to challenge the transience of time, but also to evoke that subtle disquiet (an aspect that will be intensified over the following decades, until the *Bufera imminente* in 1874) that arises from the awareness that it is just a moment seized in its most intense and vibrant beauty, and not eternity, although it may appear so. Yet, in this happy 1861 – when the artist could hope to have overcome the wounds his sensitive soul had endured due to the ferocious experience of war and of the bloody conflicts on the battlefields, and to be able to enjoy the fruits of his admirable unceasing, professional artistic commitment – the tone of his

paintings is characterized by a fully elegiac serenity.

This applies to La Quiete, 1860, a masterful composition played on the balance between the left side of the painting, with the two elegant figures (tridimensional silhouettes against a space that stretches towards infinity), and the right side of full nature, in which the rock of heavy-bodied paint is almost dialoguing with the calm stretch of water; while in the centre the vertical axis is marked, at the bottom, by the typical small figure leaning towards the spring, and, at the top, by the light that pours through between the leafy branches of the trees.

In fact, already in this phase, the most charming and fascinating element in Fontanesi's paintings is light: it is enhanced by a careful composition built on successive planes, where areas of shade and different degrees of luminosity alternate, capable of introducing the vision of a space that stretches out and fades into infinity; in both Dopo la pioggia and in Il guado, light is the protagonist.

In this extraordinary masterpiece, the foreground in shadow (with the threadlike greenery that reaches the water and that will be seen again around 1875 in his paintings of ponds, along with a very essential and incisive way of painting, incredibly avantgarde for the time) creates the effect of a visual telescope: it emphasizes the magic light that falls on the animals wading across the stretch of water and that also arrives from the right, illuminating in full sunlight all that horizontal area of the painting, with the firm figure of the shepherd against the light and the rest of the cattle illuminated that moves across the sand towards the mottled, crystal clear surface of the



Copertina del catalogo della mostra di Tokyo, 1977

water. This appears as calm as the meander of a lake but also rippled by a slight current, which is expressed by the colour tone vibrations of the paint that convey the thousand refractions of light onto a wonderfully vibrant surface that multiplies the variations of azure, silver, gold and the delicate browns of the reflections of animals and trees.

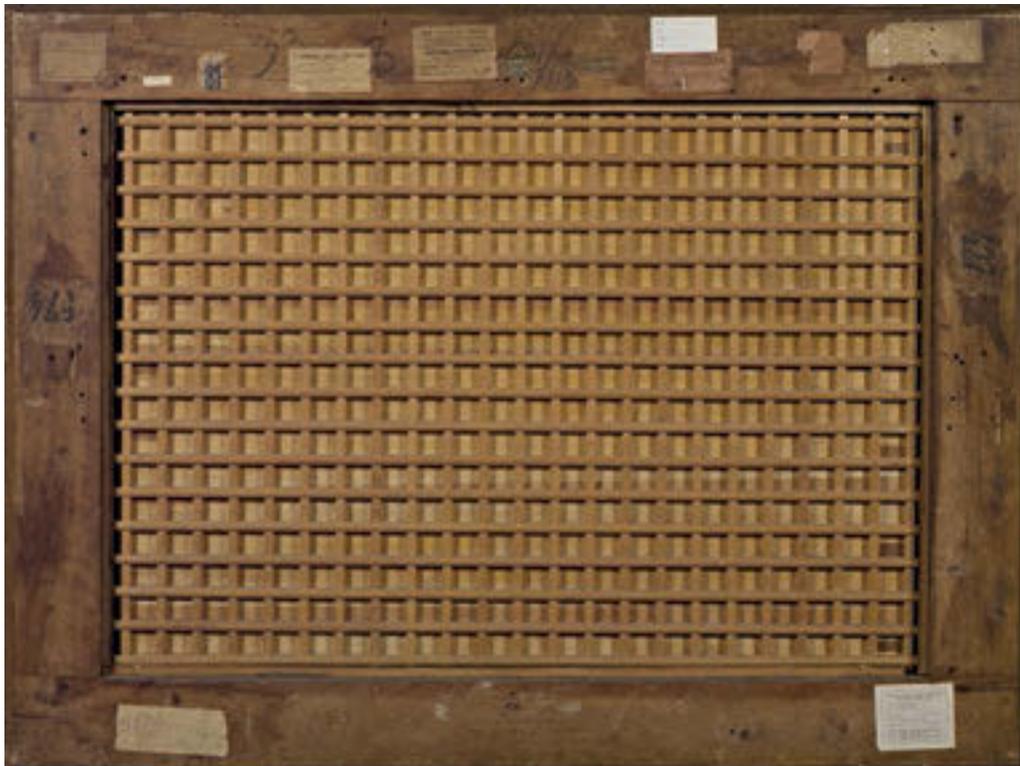
The delicacy and the chromatic richness of the water find a companion in the soft, majestic beauty of the vast sky; but it is in the eurythmy of the trunks and in the vibrant foliage and branches where Fontanesi – once again – manages to alternate shaded, half-lighted or fully illuminated areas: he thus ends up creating a painting in which one never tires of finding new details, each one more refined and poetic than the other. The Studio per “Il guado” (oil on carton, 32x44,5 cm, in the Galleria Ricci Oddi, Piacenza) reveals quite clearly the conception of the composition, with a curved upper profile and the choice to simply depict the nature of the place, with neither animals nor shepherds.

The fact that Il Guado is an extraordinary masterpiece of this phase of Fontanesi’s career is not just an opinion I share with the main scholars of the artist who came before me, but it is also demonstrated by the prestigious collections it was part of: recent studies confirmed it once



belonged to the Florentine Cristiano Banti, one of the most sensitive and cultured painters of his time, friend and important patron of Fontanesi (of whom he owned dozens of works, even if Calderini – in his fundamental monography – lists only ten paintings in his name, without mentioning Il guado) and then passed on to the most illustrious private collections of the 1900s. Lastly, it is no coincidence if Angelo Dragone – in the exhibitions held in Japan in 1977-1978 that celebrated the hundredth anniversary of the Kōbu School of Fine Arts in Tokyo, the first centre created by the Japanese nation for the teaching of European style arts, where Antonio Fontanesi was called for a three-year contract as a teacher – bestowed particular attention on Il guado. That was the occasion for my father to resume studies on Fontanesi started decades before, examining the subject in depth in such an organic and complete way as had never been done before (also drawing up the catalogue raisonné of his engravings), achieving one of the most thorough critical and historical interpretations of the painter, uncontradicted even today, though integrated over the last forty years with many further studies. In the sophisticated, trilingual, Japanese catalogue, the large photograph of Il guado dominates the cover.

Piergiorgio Dragone



20 λ

Eugene Boudin

(Honfleur 1824 - Deauville 1898)

TROUVILLE, LE RIVAGE

olio su tela, cm 55,5x92,5

firmato e datato "1896" in basso a sinistra

TROUVILLE, LE RIVAGE

oil on canvas, 55,5x92,5 cm

signed and dated "1896" lower left



E. Boudin 96

€ 100.000/150.000 - \$ 110.000/165.000 - £ 90.000/135.000

Provenienza

Gérard, Parigi

Collezione privata

Bibliografia

R. Schmit, *Eugène Boudin*, Paris 1973, III, n° 3584, ill. p. 369

G. Jean-Aubry, *Eugène Boudin*, intr. e doc. di R. Schmit, Neuchâtel 1987, p. 229

Esposizioni

Eugène Boudin 1824-1898, Kunsthalle, Brema, 23 settembre - 4 novembre 1979, n° 73, ill. a colori p. 75

Eugène Boudin 1824-1898, Galerie Schmit, Parigi, 7 maggio - 12 luglio 1980, n° 49, ill. a colori

Eugène Boudin 1824-1898, Knoedler & C°, New York, 10 novembre-12 dicembre 1981, n° 32, ill. a colori

Eugène Boudin 1824-1898, Galerie Schmit, Parigi, 10 maggio - 20 luglio 1984, n° 39, ill. a colori

L'opera è inclusa nell'Archivio Schmit con il numero B-T.1897/383/3584.

Siamo grati a Manuel Schmit per aver confermato la paternità dell'opera.

È Eugène Boudin, prima di Claude Monet, di Camille Pissaro e di Alfred Sisley, a sfidare la tradizione pittorica spostando il cavalletto dallo studio all'aria aperta dei meravigliosi paesaggi della Normandia e di Le Havre, sulla scia delle esperienze pittoriche già esplorate dalla Scuola di Barbizon, dove il soggetto principale erano lo spazio paesaggistico e le campagne popolate da contadini e animali da pascolo.

Boudin però non è orientato verso un'interpretazione realista-romantica del paesaggio ma è incantato dai mutevoli effetti della luce, delle meraviglie naturali, dalle campagne e dalle spiagge che prendono vita sulle sue tele.

Nato a Honfleur in Normandia nel 1824, Boudin scoprì tardi la sua vocazione di pittore. Dopo aver lavorato come marinaio, aprì un negozio di cornici che gli consentì di conoscere molti degli artisti che frequentavano quei luoghi, da Courbet a Corot. In seguito, per amore della pittura, abbandonò tutto per recarsi a Parigi, dove, anziché frequentare l'Accademia, preferì copiare, al Louvre, i grandi maestri veneti e olandesi.

Quando possibile, tornava in Normandia, spostandosi col suo cavalletto da una spiaggia all'altra. Dipingere all'aperto fu per lui l'unico modo di lavorare: era convinto che "due colpi di pennello a contatto con la natura valgono più di due giorni di lavoro in uno studio". A volte, nelle sue escursioni pittoriche, veniva seguito da un ragazzo molto più giovane, di cui aveva intuito le grandi qualità: Claude Monet. Insieme vagavano con il cavalletto, cercando di fissare sulle tele quei cieli cangianti che si riflettevano, differenti ad ogni istante, sulla superficie del mare. In un periodo in cui il pubblico prediligeva una pittura nitida e precisa, Boudin dipingeva senza definire le forme e con una tavolozza sempre più chiara ed evanescente,





Jean Baptiste Camille Corot



Claude Monet

tanto che i suoi quadri hanno spesso l'aria di essere appena abbozzati. Ciò che contava per lui era afferrare l'attimo, l'istante preciso in cui un riflesso cambiava o la luce variava di colore, un obiettivo che perseguì per tutta la vita. Nel 1920 Claude Monet confessò al suo biografo Gustave Geffroy di dovere tutto il suo successo ad Eugène Boudin che definì "il re dei cieli". Attraverso lui aveva imparato a leggere la natura e ad educare il proprio occhio; gli riconosceva il dono dell'immediatezza, qualità fondamentale che lo affascinò sempre. Proprio questo suo interesse per la natura e per la resa del paesaggio aprirà le porte alla grande rivoluzione impressionista.

Boudin espose per la prima volta al Salon di Parigi, con l'opera *Le Pardon*. Nell'estate del 1862 dipinse la sua prima spiaggia, e sono proprio le spiagge descritte nelle loro infinite variazioni atmosferiche a caratterizzare la sua opera. Nel tempo, le tele di Boudin continuarono a rappresentare gli stessi soggetti, ma variandoli a seconda delle ore del giorno: a questo genere appartengono, ad esempio, *Plage aux environs de Trouville* (1864) o *Concert au casino de Deauville* (1865). A queste si affianca l'esercizio costante nella raffigurazione della borghesia nei momenti di svago, soprattutto nella fase matura del suo lavoro, intorno agli Anni Settanta dell'Ottocento. Le principali *location* di queste opere furono le spiagge e le nuove strutture ricreative nelle quali il circolo di benestanti si ritrova: è dunque nuovamente la Normandia, dove Boudin trascorse in genere metà dell'anno, recandosi a Parigi solo d'inverno, il soggetto di questi suoi dipinti. A dicembre del 1870 si trasferì a Bruxelles, chiamato dal mercante d'arte Gauchez, e vi lavorò per tutto il 1871, spostandosi anche ad Anversa, a Bordeaux e nei Paesi Bassi, per variare un po' la produzione. Con la crisi del mercato dell'arte alla metà degli anni '70, viaggiare diventò per lui più difficile; ricominciò a farlo poi negli anni '80, finché si trasferì nella casa che si era fatto costruire a Deauville, nella bassa Normandia, dove i colori della sua tavolozza continuarono a mantenere una certa cupezza riflettendo il tempo atmosferico di quelle terre del Nord. Nel 1874 partecipò alla mostra degli Impressionisti nello studio di Nadar. Alcuni anni dopo, nel 1883, Paul Durand-Ruel, il primo mercante d'arte a capire l'importanza degli Impressionisti e grande estimatore del lavoro di Boudin, gli dedicò una mostra di grande successo nella sua nuova galleria in Boulevard de la Madeleine a Parigi. Solamente nel 1892, quando, per motivi di salute Boudin si spinge a Sud, nella Costa Azzurra, la sua tavolozza si schiarì, pur sentendosi incapace di tradurre in pittura la luce di quelle terre e di quel mare. Passerà gli anni successivi tra la Costa Azzurra, Venezia, Firenze, per morire poi nell'amata Deauville nell'agosto del 1898.



The painting is included in the Schmit Archive with the number B-T.1897/383/3584.

We are grateful to Manuel Schmit for confirming the painting to be a work by Eugène Boudin.

It was Eugène Boudin, before Claude Monet, Camille Pissaro and Alfred Sisley, who was the first to challenge tradition, moving his easel from his studio out into the open air in the splendid landscapes of Normandy and Le Havre, following in the wake of the experience already explored by the School of Barbizon, where the main subjects were landscapes and country scenes populated by peasants and grazing animals.

Boudin is not inclined however, towards a realistic-romantic interpretation of landscape, but is enchanted by the constantly changing light effects, the wonders of nature, the countrysides and the beaches that come alive in his canvases.

Born in Honfleur, Normandy, in 1824, Boudin discovered his vocation as a painter late in life. After working as a sailor, he opened a frame shop that gave him the opportunity to meet many of the artists who frequented the area, such as Courbet and Corot. Later on, for the love of painting, he left everything to go to Paris, where, instead of studying at the Academy, he preferred to copy the great Venetian and Dutch masters at the Louvre.

He would return to Normandy whenever he could, moving from one beach to the other with his



Eugène Boudin

easel. He considered painting in the open air the only way to work: he was convinced that “two brush-strokes in contact with nature are worth more than two days of work in a studio”. Sometimes, during his painting excursions, he was accompanied by a much younger man, of whose qualities he was already well-aware: Claude Monet. They roamed together with their easel, trying to transfer onto the canvas those shimmering skies that, always changing, cast their reflections on the surface of the sea. In an age when the public preferred clear, well-defined painting, Boudin painted without defining the shapes: his palette grew lighter and fainter, making his works often look like sketches. The most important thing for him was to seize the exact moment when the reflection varied or the light changed colour, an aim he pursued throughout his life. In 1920 Claude Monet confessed to his biographer Gustave Geffroy that he owed all his success to Eugène Boudin, whom Corot had defined “the king of skies”. Through him Monet had learnt to read nature and to educate his eye; he recognized in him the gift of immediacy, a fundamental quality that always fascinated him. Boudin’s interest in nature and in the portrayal of landscape paved the way for the great Impressionist revolution. Boudin exhibited for the first time at the Salon in Paris, with his work *Le Pardon*. In the summer of 1862 he painted his first beachside, a subject that, in its never-ending atmospheric variations, was to characterize his oeuvre. Over time, Boudin’s canvases kept to the same subjects, changing them according to the time of day: *Plage aux environs de Trouville* (1864) or

Concert au casino de Deauville (1865) are examples of this group of works. Besides this genre, in the 1870s in particular, he also devoted himself to portraying the middle-class during their leisure time. The main locations of these works were the beaches and the new recreational facilities popular with the wealthy: the subject of these paintings is therefore, once again Normandy, where Boudin would spend half of the year, returning to Paris only for the winter. In December 1870 he moved to Bruxelles, summoned by the art dealer Gauchez, and worked there throughout 1871, also travelling to Antwerp, Bordeaux and the Netherlands, so as to vary his production. With the art market crisis in the middle of the 1870s, moving became more difficult; he started travelling again in the 1880s, until he moved into the house he had had built in Deauville, Lower Normandy: here the colours of his palette maintained a certain darkness, reflecting the weather of those northern lands. In 1874 he took part in the exhibition of the Impressionists in studio of Nadar. Several years later, in 1883, Paul Durand-Ruel, the first art dealer to understand the importance of Impressionists and a great admirer of Boudin’s work, dedicated a very successful exhibition to him in his new gallery in Boulevard de la Madeleine in Paris. Only in 1892, when for health reasons Boudin moved to the south, to the French Riviera, did his palette become lighter: he felt however incapable of translating the light of those lands and that sea into his painting. He will spend the following years between the French Riviera, Venice and Florence; he died in his beloved Deauville in August 1898.

«Ils son plus nombreux encore dans cette dernière époque de sa vie, et s'il est vrai que les obligations de sa santé et l'accroissement de ses ressources ont contribué dans une certaine mesure à ses fréquents voyages, une raison picturale qu'il avoue, l'a guidé aussi, et non pas seulement la nécessité de varier ses sujets mais la recherche d'images nouvelles pour une autre expression.

Et il est vraiment de voir avec quelle délicatesse, avec quelle poésie plus intime encore, avec quelle simplicité plus grande il transcrit ce que lui suggèrent les paysages.

Certains amateurs d'oeuvres de Boudin préfèrent les pages des dernières années de sa vie: et l'on ne peut s'en étonner lorsqu'on voit le vues d'Abbeville de 1894, si généreuses et si fines avec leurs masses de verdure sombre s'enlevant sur des nuages blancs aussi délicats, aussi vrais que les pastel de 1859; lorsqu'on voit ces séries de Midi, ces "Fort d'Antibes", ces "Rade de Villefranche" baignés d'or, de soleil et de joie, ces rivages atténués des brumes matinales, et même certains "Venise". [...]

Et lorsqu'on songe que c'est à soixante-treize ans, en 1897, l'année même qui précéda celle de sa mort, qu'il peignit cette Vue de Douarnenez, L'île Tristan, le matin, on ne peut se défendre d'admirer, avec émotion, la miraculeuse énergie, l'irréductible tendresse qui faisaient surmonter au vieux peintre les douleurs de sa maladie, pour dire encore exquisement son amour du ciel e de la mer. Cette toile est comme un testament, c'est l'une des dernières, peut-être la dernière que Boudin ait achevée et signée: il y a donne encore toute la mesure de ce qu'il sut saisir de l'eau fluide et du furtif nuage. [...]

Voici devant nous, impalpables et réels, l'empâtements croisés qui forment le fond et les dessous, et qui expriment la densité; puis, en avant, des glacis et des demi-pâtes très limpides qui traduisent la caresse des couches de lumière, perçant l'opacité des nuages et l'environnant ensuite, l'enveloppant et entraînant avec elle l'humidité de l'atmosphère.

Et voici qu'en face de la réalité nous nous prenons à dire: un ciel de Boudin et nous songeons que nous n'eussions pas compris à ce point toute la variété et toute la douceur de cette contrée, si nous n'en avions contemplé souvent l'image fixée au miroir profond et limpide d'une oeuvre dont l'emouvante vérité et l'inépuisable sortilège font toute la gloire».

G. Jean-Aubry, *Eugène Boudin*, intr. e doc. di R. Schmit, Neuchâtel 1987, pp. 238-239



La spiaggia di Trouville nel 1860.



Chiara Nicolini
Capo Dipartimento

LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

Il dipartimento di Libri, Manoscritti e Autografi propone nella presente asta due lotti straordinari: un grande ventaglio decorato da acquarelli di Giacomo Favretto e da numerosi autografi celebri, ed uno dei più famosi libri illustrati di tutti i tempi: i *Campi Phlegraei* di Sir William Hamilton.

Il ventaglio, oggetto unico e prezioso e *trait-d'union* tra il dipartimento di Dipinti e Sculture del Secolo XIX e quello di Libri, Autografi e Manoscritti, è un esempio di perfetta commistione tra le arti: le sue "ali", infatti, oltre ad essere magnificamente dipinte da Favretto, ospitano una serie di "souvenir" da parte di illustri maestri di musica, letterati e attori teatrali, tutti rigorosamente elencati nella scheda relativa, ciascuno con la trascrizione del proprio contributo. Citiamo qui alcuni dei più famosi, ovvero Giovanni Verga, Giacomo Puccini, Gabriele D'Annunzio, Eleonora Duse, Arturo Toscanini, Richard Strauss e Luciano Pavarotti.

I *Campi Phlegraei*, ben noto a tutti i collezionisti e mercanti di questo settore, è un rivoluzionario saggio sui vulcani italiani pubblicato nel 1776 ed illustrato da tavole così spettacolari che, spesso, sono state sottratte agli esemplari per essere vendute singolarmente. La presente copia, assolutamente completa di tutte le sue tavole ed anche del *Supplement* relativo all'eruzione del Vesuvio nel 1779, è non solo in ottimo stato di conservazione ma anche eccezionalmente marginosa. Nessuna grande collezione di illustrati del Settecento può dirsi completa se priva di questa magnifica pubblicazione, ideata e realizzata con impegno e passione da Sir William, affascinante diplomatico, vulcanologo ed antiquario.

La passata asta dei Capolavori da Collezioni Italiane, svoltasi nell'ottobre 2015, è stata foriera di uno straordinario successo per il dipartimento di Libri, Autografi e Manoscritti. In quell'occasione, infatti, esso ha dimostrato le sue enormi potenzialità presentando un inusuale libro d'ore miniato su pergamena agli inizi del XVI secolo a Tours, nel rinomato laboratorio di Jean Bourdichon. Il manoscritto, impreziosito da bordure floreali attribuite al Maestro di Claudia di Francia, e assolutamente unico nel suo genere, ha suscitato l'immediata attenzione, a livello nazionale e internazionale, di collezionismo privato e mercanti, che se lo sono poi conteso in sede di vendita in una serratissima battaglia.

The Department of Books, Manuscripts and Autographs offers in this auction two extraordinary items: a large fan decorated with watercolours by Giacomo Favretto and with numerous eminent autographs, and one of the most famous illustrated books of all time: Sir William Hamilton's Campi Phlegraei.

The fan, a unique and precious object and a trait-d'union between the Department of Paintings and Sculptures of the 19th century and that of Books, Autographs and Manuscripts, is an example of a perfect interaction between the arts: its "wings", in fact, are beautifully painted by Favretto and carry a number of "souvenirs" by distinguished maestri, writers and theatre actors, all rigorously listed in our description, with a transcript of each contribution. We mention here some of the most famous, i.e. Giovanni Verga, Giacomo Puccini, Gabriele D'Annunzio, Eleonora Duse, Arturo Toscanini, Richard Strauss, and Luciano Pavarotti.

The Campi Phlegraei, well-known to all collectors and merchants of this area, is a revolutionary essay on Italian volcanoes published in 1776 and illustrated with tables so spectacular that they have often been removed from copies of the book in order to be sold individually. This copy, absolutely complete with all of its tables and with the Supplement relating to the eruption of Vesuvius in 1779, is not only in excellent condition but has also very wide margins. No large collection of illustrated books of the 18th century would be complete if devoid of this magnificent publication, designed and produced with commitment and passion by Sir William, charming diplomat, volcanologist and antiquarian.

Our past auction of Masterpieces from Italian Collections, held in October 2015, proved extraordinarily successful for the Department of Books, Manuscripts and Autographs. On that occasion, in fact, the Department showed its enormous potential by presenting an unusual book of hours illuminated on vellum in the early 16th century in Tours, in the renowned workshop of Jean Bourdichon. The manuscript, embellished with floral borders attributed to the Master of Claude de France, and absolutely unique in its kind, attracted the immediate attention of national and international private collectors and merchants, who fought passionately for it during the sale.



Sir William Hamilton

(Henley-on-Thames 1730 – Londra 1803)

CAMPI PHLEGRAEI. OBSERVATIONS ON THE VOLCANOS OF THE TWO SICILIES.

Naples, [Pietro Fabris], 1776.

[Rilegato con:]

Supplement to the Campi Phlegraei. Being an Account of the Great Eruption of Mount Vesuvius in the Month of August 1779.

Naples, [Pietro Fabris], 1779.

In folio (460 x 335 mm). Frontespizio tipografico; mappa della Baia di Napoli a doppia pagina, incisa nel 1776 da Giuseppe Guerra su disegno di Pietro Fabris e colorata a mano; [1] carta con "References to Plate I"; frontespizio calcografico colorato a mano, raffigurante sei quadretti con le Isole Eolie; pp. 3-90; [1] carta con licenza; frontespizio tipografico; [53] carte di testo alternate a [53] tavole calcografiche numerate II-LVIII e colorate a mano; frontespizio tipografico del *Supplement*; [1] carta con "References to Plate I"; frontespizio calcografico colorato a mano, raffigurante sei quadretti con l'eruzione del Vesuvio; pp. 1-29 [1]; [1] carta con la dedica a Ferdinando IV; [4] carte di testo alternate a [4] tavole calcografiche numerate II-V e colorate a mano. Completo. Legatura coeva in mezzo marocchino rosso a grana lunga con angoli, dorso a sei nervi e sette scomparti con fine decorazione dorata, titoli in oro al secondo scomparto, piatti, tagli e sguardie marmorizzati, rotella di fiori e foglie dorati ai piatti. Pagine occasionalmente ingiallite e tracce del tempo alla legatura, ma nel complesso copia ottima.

Titolo e testo in inglese e in francese, su due colonne.

Provenienza

Lyons Library (ex libris araldico al contropiatto anteriore); asta Pregliasco, Torino, dicembre 1940 (scheda bibliografica); collezione privata.

Bibliografia

Brunet III 31. Graesse III 205. Jenkins and Sloan, *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and His Collection*, British Museum Press, 1996. Lewine 232. Lowndes II 989. Rudwick, *Bursting the limits of time*, 2005, p. 30.

CAMPI PHLEGRAEI. OBSERVATIONS ON THE VOLCANOS OF THE TWO SICILIES.

Naples, [Pietro Fabris], 1776.

[Bound with:]

Supplement to the Campi Phlegraei. Being an Account of the Great Eruption of Mount Vesuvius in the Month of August 1779.

Naples, [Pietro Fabris], 1779.

Folio (460 x 335 mm). *Typographical title page; hand-coloured double-page map of the Bay of Naples, engraved in 1776 by Giuseppe Guerra after Pietro Fabris; [1] l. with "References to Plate I"; hand-coloured chalcographic title-page with six vignettes depicting the Aeolian Islands; pp. 3-90; [1] l. with imprimatur; typographical title page; [53] ll. of text alternating with [53] hand-coloured chalcographic plates numbered II-LVIII; typographical title page of the Supplement; [1] l. with "References to Plate I"; hand-coloured chalcographic title-page with six vignettes depicting the eruption of Vesuvius; pp. 1-29 [1]; [1] l. with a dedication to Ferdinand IV; [4] ll. of text alternating with [4] hand-coloured chalcographic plates numbered II-V. Complete. Contemporary long-grain red half morocco; spine with six nerves and seven finely gilt compartments, the second with gilt lettering; marbled covers, endpapers and edges; gilt floral roll on covers. Occasional pale age-toning, binding slightly rubbed, but overall a very good copy.*

Title and text in English and French, on two columns.

Provenance

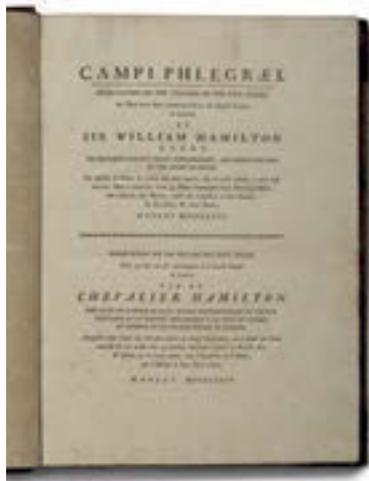
Lyons Library (heraldic bookplate on inside front cover); asta Pregliasco, Torino, dicembre 1940 (bibliographic record); private collection.

Bibliography:

Brunet III 31. Graesse III 205. Jenkins and Sloan, *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and His Collection*, British Museum Press, 1996. Lewine 232. Lowndes II 989. Rudwick, *Bursting the limits of time*, 2005, p. 30.

€ 50.000/70.000 - \$ 55.000/77.000 - £ 45.000/63.000





MAGNIFICO ESEMPLARE DELLA PRIMA EDIZIONE DELLA CELEBRE OPERA DI SIR WILLIAM HAMILTON SUI VULCANI ITALIANI, SPLENDIDAMENTE ILLUSTRATA DA 59 ACQUEFORTI CON FINE COLORITURA COEVA.

Unanimemente considerato un capolavoro editoriale ed uno dei libri più belli di tutto il Settecento, i *Campi Phlegræi* di Hamilton sono una pietra miliare sia nel campo dell'arte dell'illustrazione, sia nell'ambito della ricerca geofisica e vulcanologica.

Il nome "Campi Flegrei", ovvero "terre bruciate dal fuoco", indica la vasta zona che comprende Napoli e i suoi dintorni, caratterizzata sin dall'antichità da vivace attività vulcanica. Difatti, il Vesuvio e le sue spettacolari eruzioni, e i luoghi che lo circondano, sono i protagonisti indiscussi di questa opera. Tuttavia, va rimarcato fin da subito che l'attenta ricerca vulcanologica condotta da Hamilton coinvolse anche altri vulcani del sud Italia, in particolare quelli delle Eolie e l'Etna, cui egli volle dedicare tavole e commenti.

Del modernissimo approccio di Hamilton all'indagine scientifica, che rese l'opera un testo rivoluzionario nell'ambito della vulcanologia, ci parla lui stesso nella lettera introduttiva dei *Campi Phlegræi*, indirizzata a Sir John Pringle, presidente della Royal Society di Londra, di cui Sir William era membro dal 1766. A differenza dei naturalisti del passato, le cui teorie erano state per lo più elaborate a tavolino, secondo Hamilton, apostolo della mentalità illuminista, la natura deve essere studiata con accurate e approfondite osservazioni dal vivo, che vanno poi raccontate nel modo più fedele e comprensibile.

Quindi, il testo dei *Campi Phlegræi*, costituito dalla serie di lettere inviate da Hamilton alla Royal Society tra il 10 giugno 1766 e il primo ottobre 1779, è sostanzialmente una cronaca dettagliatissima delle sue numerose ascensioni al Vesuvio ed escursioni alle zone limitrofe, attraverso la quale egli registrò ogni fenomeno vulcanico degno di rilievo e pervenne all'innovativa e fondamentale conclusione che l'attività dei vulcani ha un impatto determinante sulla superficie terrestre e sul modellamento del paesaggio.

Nella medesima lettera a Pringle, Hamilton descrive anche la genesi delle spettacolari tavole che adornano l'opera e la storia editoriale del libro. Fedele alla sua moderna metodologia scientifica, egli desiderava che la sua relazione fosse accompagnata da immagini che riproducessero in modo preciso e particolareggiato quanto da lui osservato. Commissionò il lavoro a Pietro Fabris, da lui definito "a most ingenious and able artist", e gli chiese di disegnare ogni località vulcanica visitata, oltre a campioni di rocce vulcaniche e a particolari eruzioni, come quelle del Vesuvio avvenute a cavallo tra il 1760 e il 1761, nella notte del 20 ottobre 1767 e dell'11 maggio 1771, e nell'agosto 1779, che è oggetto dell'intero *Supplement ai Campi Phlegræi*.

Hamilton supervisionò direttamente l'opera di Fabris, che lo accompagnava nelle sue escursioni. Infatti, i due uomini sono ritratti in molte tavole, il primo con un cappotto rosso, il secondo in blu. Pienamente soddisfatto del lavoro dell'artista, eseguito con "the uttermost fidelity" e "as much taste as exactness", Hamilton decise che quanto aveva inizialmente richiesto per sua personale soddisfazione fosse invece pubblicato a beneficio di un più vasto uditorio. Affidò nuovamente l'impresa a Fabris e se ne accollò le ingenti spese, richiedendo che le tavole riproducessero i disegni originali "with such delicacy and perfection, as scarcely to be distinguished from the original drawings themselves".

Non a caso, chiunque ancora oggi sfogli un esemplare dei *Campi Phlegræi* non può fare a meno di restare affascinato dal virtuosismo coloristico delle sue tavole, che, come scrisse Hamilton, sembrano davvero disegni originali. Ma le immagini di Fabris colpiscono anche perché interamente permeate dal concetto di "sublime", ottenuto mediante il contrasto tra una natura ritratta in tutta la sua vastità e



potenza e le minuscole dimensioni delle figure umane che la abitano. Molte vedute includono infatti piccole scene di vita quotidiana, oltre a minute raffigurazioni di costruzioni, trasporti e flora locali.

I soggetti delle tavole includono: numerose immagini di crateri e stratificazioni laviche sul Vesuvio ed altri vulcani; panorami di varie località vulcaniche del territorio campano; illustrazioni di laghi e ampi scorci di paesaggio; spettacolari e drammatiche eruzioni notturne e diurne; vedute del golfo di Napoli e di Posillipo, di Pozzuoli, della Solfatara, di Porto Paone all'isola di Nisida, di Ischia, Ventotene, e Stromboli, dell'Etna da Catania, degli scavi al tempio di Iside a Pompei. Le tavole dalla 42 alla 54 riproducono campioni di tufo, pietra pomice, tipi di lava, marmo, curiose rocce vulcaniche. Le tavole del *Supplement*, a giusto titolo le più famose e riprodotte, sono ancora più scenografiche e meravigliose nella loro rappresentazione della straordinaria eruzione del Vesuvio nel 1779.

Ciascuna della 54 tavole dei *Campi Phlegraei* e delle 5 tavole del *Supplement* è accompagnata da una pagina di didascalie che descrivono con esattezza scientifica ogni dettaglio raffigurato da Fabris. In molte didascalie, Hamilton volle anche aggiungere quale fosse lo scopo di quella determinata tavola e cosa desiderasse dimostrare attraverso di essa.

Nobile di sangue scozzese e uomo dagli interessi poliedrici, Sir William Hamilton fu un illustre diplomatico, vulcanologo, archeologo, antiquario e collezionista. Crebbe alla corte di re Giorgio II, di cui la madre era l'amante. Inizialmente, intraprese una carriera militare, che abbandonò quando sposò la prima moglie, Catherine Barlow. Data la salute cagionevole di quest'ultima, nel 1764 chiese ed ottenne il ruolo di Ambasciatore Britannico presso il Regno delle Due Sicilie, carica che ricoprì fino al 1800. Si trasferì dunque a Napoli, dove, oltre ad adempiere ai suoi compiti diplomatici e ad accogliere presso le sue ville ospiti celebri come Mozart, Goethe e Horatio Nelson, si dedicò attivamente alle sue due passioni: il collezionismo di vasi antichi e lo studio dei vulcani.

Nel 1766, inviò alla Royal Society di Londra una prima cronaca dell'eruzione del Vesuvio avvenuta nell'estate di quell'anno, saggio grazie al quale fu nominato membro della prestigiosa società. Nel 1770, la relazione del suo viaggio all'Etna gli valse anche la medaglia Copley, il più elevato premio in ambito scientifico conferito dalla Royal Society.

L'amata Catherine morì nel 1782. Hamilton si risposò in seguito con Emma Hart, di 35 anni più giovane, rinomata per la sua bellezza e per la sua liaison con l'Ammiraglio Nelson. Lo scandalo ha ispirato il romanzo di Susan Sontag *The Volcano Lover* (1992).



Tavola III: vista di Napoli da Posillipo.

MAGNIFICENT COPY OF THE FIRST EDITION OF THE FAMOUS WORK OF SIR WILLIAM HAMILTON ON ITALIAN VOLCANOES, BEAUTIFULLY ILLUSTRATED WITH 59 ETCHINGS WITH FINE CONTEMPORARY HAND-COLOURING.

Unanimously considered as an editorial masterpiece and one of the most beautiful books of the 18th century, Hamilton's Campi Phlegraei is a milestone in the fields of both book illustration and volcanological research.

The name "Campi Flegrei", or "lands burned by fire", designates the vast area that includes Naples and its surroundings that is characterized by a lively volcanic activity since antiquity. In fact, Vesuvius, its spectacular eruptions, and the places that surround it are the undisputed protagonists of this work. But it should be pointed out that the meticulous volcanological research conducted by Hamilton also involved other volcanoes of southern Italy, in particular those of the Aeolian Islands and Mount Etna; most of them appear in plates and commentaries of the book.

Hamilton's modern approach to scientific inquiry, which made the Campi Phlegraei a revolutionary text in the field of volcanology, is laid out by him in his introductory letter of the work, addressed to Sir John Pringle, president of the Royal Society of London, of which Sir William was a member since 1766. Unlike the naturalists of the past, whose theories were mostly conceived and developed at their desks, Hamilton, a true apostle of Enlightenment, believed that nature should be studied with accurate and detailed live observations; these should be then reported in the most faithful and understandable way.

Therefore, the text of Campi Phlegraei, which consists of the series of letters sent by Hamilton to the Royal Society between June 10, 1766 and October 1, 1779, is basically a very detailed record of his many ascents to Mount Vesuvius and excursions to its surrounding areas. During these trips, he recorded every volcanic phenomenon worthy of relief and came to the innovative and fundamental conclusion that the activity of volcanoes has a decisive impact on the earth's surface and the shaping of the landscape.

In the same letter to Pringle, Hamilton also describes both the genesis of the spectacular plates that adorn the work and the publishing history of the

book. True to his modern scientific methodology, he wished that his report were accompanied by images that reproduced precisely and in detail what he observed. He commissioned the work to Pietro Fabris, whom he called "a most ingenious and able artist", and asked him to draw each volcanic place they visited, as well as samples of volcanic rocks and particular eruptions. These include the Vesuvius eruptions occurred at the turn of 1760 and 1761, the night of 20 October 1767 and 11 May 1771, and in August 1779. The latter is the subject of the entire Supplement to Campi Phlegraei.

Hamilton supervised directly the work of Fabris, who accompanied him in his excursions. In fact, the two men are portrayed in many plates, the first with a red coat, the second in blue. Fully satisfied with the artist's work, which he described as executed with "the uttermost fidelity" and "as much taste as exactness", Hamilton decided that what he had initially requested for his personal satisfaction was instead published for the benefit of a wider audience. He entrusted again the enterprise to Fabris and took on the huge costs, requiring that the plates reproduced the original drawings "with such delicacy and perfection, as scarcely to be distinguished from the original drawings themselves".

Not surprisingly, even nowadays those who browse a copy of Campi Phlegraei are awed by the colouristic virtuosity of its plates, which, as Hamilton wrote, truly seem original drawings. But Fabris' images also amaze because they are entirely pervaded with the concept of "sublime", obtained by the contrast between a Nature that is portrayed in all its vastness and power and the tiny size of the human figures that inhabit it. Many views feature small scenes of everyday life, as well as minute depictions of buildings, transport and local flora.

The subjects of the plates include numerous images of craters and lava layers on Mount Vesuvius and other volcanoes; views of various volcanic locations of Campania; illustrations of lakes and of ample landscapes; spectacular and dramatic eruptions at night and during the day; views of the Gulf of Naples and Posillipo, Pozzuoli, the Solfatara, Porto Paone at the island of Nisida, Ischia, Ventotene, and Stromboli, Etna from Catania, the excavations at the temple of Isis in Pompeii. Plates from 42 to 54 reproduce samples of tuff, pumice stone, types of lava and marble, curious volcanic rocks. The plates of the Supplement, the most famous and reproduced, and

are even more spectacular and beautiful in their representation of the extraordinary eruption of Vesuvius in 1779.

Each of the 54 plates of *Campi Phlegraei* and of the 5 in the *Supplement* is accompanied by a page with captions describing with scientific precision every detail depicted by Fabris. In many captions, Hamilton also wanted to add what the purpose of that particular table was, and what he wanted to show through it.

A Scottish nobleman and a man with versatile interests, Sir William Hamilton was a distinguished diplomat, volcanologist, archaeologist, antiquarian and collector. He grew up at the court of King George II, his mother being his mistress. Initially, he embarked on a military career, which he abandoned when he married his first wife, Catherine Barlow. Given the poor health of the latter, in 1764 he requested and obtained the role of British Ambassador to the Kingdom of Two Sicilies, a position he held until 1800. He then moved to Naples, where, in addition to fulfilling his diplomatic duties and welcoming at its famous villas guests as Mozart, Goethe and Horatio Nelson, he devoted himself actively to his two passions: collecting antique vases and studying volcanoes.

In 1766, he sent to the Royal Society of London a first record of the eruption of Vesuvius in the summer of that year, an essay thanks to which he was appointed member of the prestigious society. In 1770, the report of his trip to Etna also granted him the Copley Medal, the highest award in science conferred by the Royal Society.

His beloved Catherine died in 1782. Hamilton remarried later with Emma Hart, 35 years younger, famous for her beauty and for her liaison with Admiral Nelson. The scandal has inspired Susan Sontag's novel *The Volcano Lover* (1992).



Tavola V: eruzione di lava dal cratere del Vesuvio.



Tavola XXXVIII: eruzione notturna del Vesuvio l'11 maggio 1771.



Tavola XXXVII: eruzione sull'isola di Stromboli.

22

GRANDE VENTAGLIO DECORATO DA DUE
ACQUARELLI DI GIACOMO FAVRETTO
(1849 – 1887) E IMPREZIOSITO DA OLTRE 60
IMPORTANTI AUTOGRAFI E DEDICHE, DI CUI
14 AD OPERA DI CELEBRI MAESTRI DI MUSICA,
LETTERATI E ATTORI, 1883 – 1993

in carta bianca con bordi superiore e inferiore dorati, intelaiatura in legno laccato di rosso con decorazioni floreali in verde e oro solo sulle stecche portanti; larghezza del ventaglio aperto 91 cm, altezza 50 cm, conservato in apposita scatola di legno con coperchio (53,2 x 4 x 6,5 cm) con sopra intestazione manoscritta "Gentil Signora Amalia Tibaldi, Verona" e sigilli in ceralacca (uno con iniziali "G.V."); l'interno del coperchio reca, su striscia di carta bianca incollata, una lista parziale dei nomi degli autori di dediche e autografi, presumibilmente stilata dalla proprietaria del ventaglio, e completata da due fogli sciolti con elenchi di nomi custoditi sul fondo della scatola. Tracce d'uso.

LARGE FAN DECORATED WITH TWO
WATERCOLORS BY GIACOMO FAVRETTO
(1849 - 1887) AND ENHANCED BY OVER 60
IMPORTANT AUTOGRAPHS AND DEDICATIONS,
14 BY FAMOUS MAESTRI, WRITERS AND ACTORS,
1883-1993

in white paper with top and bottom edges in gold, wooden frame lacquered in red with floral decoration in green and gold on the supporting slats. Width of the open fan: 91 cm. Height: 50 cm. Kept in a specific wooden box with lid (53.2 x 4 x 6.5 cm) with handwritten heading "Gentil Signora Amalia Tibaldi, Verona" and wax seals (one with initials "GV"). The inside of the lid bears a glued white paper strip with a partial list of the names of the authors of dedications and autographs, presumably drawn by the owner of the fan, and complemented by two loose sheets with lists of names stored on the bottom of the box. Light wear.

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 18.000/27.000



« Chi? Invece? »
Gabriele d'Annunzio
1919







Nei secoli, il ventaglio è stato un'arma di seduzione tipicamente femminile. La gestualità ad esso associata costituiva addirittura un "linguaggio" che permetteva di comunicare in segreto con l'universo maschile. Questo particolare ventaglio, tuttavia, forse troppo grande per assolvere al suo compito tradizionale, fu invece adibito dalla proprietaria, Amalia Martinez Tibaldi, ad inusuale supporto per una straordinaria collezione di "souvenir" artistici, musicali e letterari di grandi protagonisti della cultura italiana dal 1883 in poi. Trasformato dunque in un oggetto unico e magnifico, ecco che il ventaglio di Amalia si fa portatore di un tipo di un tipo di seduzione più sottile e più nobile: quella del piacere estetico e intellettuale.

I "souvenir" più antichi risalgono al 1883. Tra essi figurano due acquerelli di Giacomo Favretto, uno per ogni lato del ventaglio: il ritratto di dama giapponese in kimono reca appunto la data "1883" sotto alla firma del pittore. L'ornamentazione di questo lato del ventaglio, affidata a campiture di colore piatte, include anche una decorazione floreale costituita da tralci di fiori e foglie argentei e verdi, e da un piccolo passero in volo. Sul lato opposto, Favretto dipinse invece un intenso ritratto femminile (forse la stessa Amalia?) caratterizzato da tenui sfumature, e tralci viola disseminati di grandi fiori e uccelli fucsia e oro. L'espressione della donna, che ha i capelli scuri raccolti ed indossa uno scialle color lilla, è languida, con gli occhi quasi assonnati e le labbra appena dischiuse in un sorriso.

Appartiene al 1883 anche il primo degli importanti autografi del ventaglio, ovvero quello di Giuseppe Giacosa, drammaturgo e librettista, che vi scrisse versi della commedia *La sirena*, rappresentata per la prima volta proprio nell'ottobre di quell'anno. A seguire, uno dei nostri più grandi scrittori ottocenteschi, Giovanni Verga, intervenne sul ventaglio di Amalia citando anch'egli una delle sue opere teatrali, il dramma *In portineria*, portato sulle scene milanesi nel 1885.

Gli anni successivi, ed in particolare l'ultima decade dell'Ottocento, videro l'avvicinarsi di dediche di illustri maestri di musica, tra cui: Pietro Mascagni nel 1892, con battute musicali dalla *Cavalleria Rusticana*; Giacomo Puccini nel 1893, con le celebri battute "Manon Lescaut mi chiamo"; Ruggero Leoncavallo nel 1896, con le battute del suo "ridi pagliaccio"; Arrigo Boito, senza data ma presumibilmente nello stesso periodo, con battute da *Il primo Mefistofele*; Don Lorenzo Perosi nel 1901, con battute da *Il Natale del Redentore*.

Arricchiscono il ventaglio di Amalia anche numerosi "souvenir" di artisti teatrali, tra cui spicca Eleonora Duse, che vi appose la sua firma nel 1922. Un'altra celebre attrice, Sarah Bernhardt, nel 1899 vi scrisse in francese "sono le donne che rendono gli uomini affascinanti, pieni di attenzioni e buoni, e vostro marito è tutto questo". Nome e attività del marito di Amalia, Eugenio Tibaldi, tenente, si desumono da altre dediche, dalle quali si intende anche che, occasionalmente, fosse proprio lui a chiedere agli artisti che ornassero della loro presenza il ventaglio della moglie. Ne è brillante esempio il "souvenir" del pittore Cesare Pascarella, che nel 1885 scrisse un sonetto in romanesco seguito dalla frase "Caro Tibaldi mi chiedi così per la tua signora un sonetto ed un somaro. Il sonetto l'hai letto ... Eccoti il somaro..." E qui Pascarella aggiunse un piccolo autoritratto con monocolo e pipa.



I grandi del Novecento che figurano sul ventaglio sono: Gabriele D'Annunzio, con un autografo datato 1919; Ignacy Jan Paderewski, pianista, compositore e politico polacco, autografo datato 1932; Richard Strauss, firma in inchiostro verde non datata; Arturo Toscanini, grande autografo in inchiostro rosso datato 1955; e, infine, Luciano Pavarotti, con la sua tipica dedica "per caro ricordo", datata 1993.

Non è chiaro chi abbia proseguito l'opera di Amalia Tibaldi fino ad anni così recenti (presumibilmente i suoi discendenti), né si sono ritrovate notizie precise in merito a questa signora e al marito. Tuttavia, dalle dediche si intuisce molto della loro vita. Amalia ed Eugenio erano ben inseriti nell'alta società dell'epoca e appassionati di teatro ed opera. Che Amalia amasse raccogliere dediche su questo ventaglio era risaputo, come dimostrano le parole del giornalista Baldassarre Avanzini "O la frase o la vita! - mi domanda Amalia dalle stecche, in imboscata. Ecco la frase! ... No! ... Non l'ho trovata ... Ma la mia vita è qui, se la comanda". Intervenne similmente, aggiungendo una bella citazione di La Rochefoucauld, Giacinto Gallina, commediografo: "Mi chiedi un pensiero, mio caro Eugenio? Eccotene uno di La Rochefoucauld che vale anche per l'amicizia: L'absence diminue les médiocres passions, et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu."

Consapevoli di aggiungersi ad un nutrito gruppo di personaggi celebri, alcuni "souvenir" rimarcano in modo scherzoso la propria inadeguatezza. Ferruccio Benini, attore, nel maggio 1900, scrisse in grafia minuta, poco distante dall'autografo di D'Annunzio, "In questo ventaglio vi sono tante illustrazioni sublimi dell'arte che io mi metterò qui, meglio meglio ... in modo da passare inosservato!" Armando Falconi, attore e comico teatrale, nel novembre 1933, sbottò in uno spassoso: "Qui ci sto come un cane in chiesa!"

Tra le altre numerose dediche argute si segnalano quella di Augusto Sindici, poeta, "La donna nasce donna, e nelle sue pupille / Nascendo l'uomo guarda, e diventa imbecille", quella di Enrico Panzacchi, poeta e critico, "Il Cor disse al Cervello: / - Perché stai lassù in vetta? - / Fu risposto - Fratello, / Per essere in vedetta, / E d'alto sorvegliare / tutta la grulleria che tu sai fare", e, infine, quella bellissima di Renato Fucini, poeta e scrittore, che così chiosa sul ventaglio e la vita "Chiese al ventaglio un detto Archimandrita: / - Dimmi, Ventaglio, che cos'è la vita? / - E il ventaglio, con molto ondeggiamento: / - E' tutto vento, vento, vento vento".

AUTOGRAFI IN SEQUENZA SUL LATO DELLA DAMA GIAPPONESE

Gabriele D'ANNUNZIO (1863-1938, scrittore): "Ch'ì tenerà legato", maggio 1919. Accanto, verso l'interno, in grafia minuta:

Ferruccio Benini (1854-1916, attore), che scrisse "In questo ventaglio vi sono tante illustrazioni sublimi dell'arte che io mi metterò qui, mogio mogio ... in modo da passare inosservato! Roma, 30-5-900".

Sarah BERNHARDT (1844-1923, celebre attrice francese): "Ce sont les femmes qui qui rendent les hommes charmantes et attentionnés et bons. Votre mari est tout cela. Merci Madame. 1899"

Virginia Marini (1844-1918, attrice teatrale): "Nell'arte come nella vita il cuore intuisce assai prima dell'intelletto. Bisogna obbedire sempre alle sue ispirazioni".

Giovanni Emanuel (1847-1902, attore teatrale): "Ahimè quante braccia l'arte mia ha sottratte all'agricoltura! Si poteva bonificare tutto l'agro romano. Aprile 1901".

Enrico Panzacchi (1840-1904, poeta e critico): "Il Cor disse al Cervello: / – Perché stai lassù in vetta? – / Fu risposto – Fratello, / Per essere in vedetta, / E d'alto sorvegliare / tutta la grulleria che tu sai fare. Roma, 22 dic. 83".

Giovanni VERGA (1840-1922, scrittore): "In memoria di un portinaio. Milano, 13 Maggio 85", probabile riferimento al dramma In portineria, portato sulle scene milanesi proprio nel 1885.

Ruggero LEONCAVALLO (1857-1919, compositore): "Alla gentile signora Amalia Tibaldi Martinez. Roma, 16 marzo 1896" Seguono le due battute musicali "Ri-di Pagliac-cio!"

Tommaso Salvini (1829-1915, attore teatrale e patriota): "Io son colui che Otello .. fu! (Shakespeare) atto 5°."

Eugène Silvain (1851-1930, attore comico): "En souvenir reconnaissant de la première représentation d'Horace, du grand poète français Pierre Corneille, à Rome. Rome le 9 Février 1899".

Richard STRAUSS (1864-1949, compositore): autografo in inchiostro verde.

Baldassarre Avanzini (1840-1905, giornalista): "O la frase o la vita! – mi domanda Amalia dalle stecche, in imboscata. Ecco la frase! ... No! ... Non l'ho trovata ... Ma la mia vita è qui, se la comanda".

Cesare Pascarella (1858-1940, poeta e pittore): sonetto in dialetto romanesco, datato "Roma, 24 luglio 1885", seguito da dedica "Caro Tibaldi mi chiedi così per la tua signora un sonetto ed un somaro. Il sonetto l'hai letto .. Eccoti il somaro ...". Segue piccolo autoritratto con monocolo e pipa.

Antonio Cotogni (1831-1918, baritono): "Il genio fa l'arte".

Octave Feuillet (1821-1890, scrittore e drammaturgo), su biglietto da visita applicato al ventaglio: "27 Aout 83 ... avec ses félicitations les plus vives et les vœux les plus sincères pour la signorina Amalia".

Leopoldo Marengo (1831-1899, librettista): poesia.

Ruggero Ruggeri (1871-1953, attore e doppiatore): autografo datato "1926".

Andrea Maffei (1798-1885, poeta): poesia.

Gabrielle Réjane (1856-1920, attrice): "souvenir de Rome, 1899".

Ermete Novelli (1851-1919, attore teatrale): "Lo scrivere molto nuoce alla propria fama ed è per questo che io non scrivo mai!"

Agnes Sorma (1865-1927, attrice): autografo.

Yorick, ovvero Pietro Coccoluto Ferrigni (1836-1895, scrittore): poesia.

Augusto Sindici (1838-1921, poeta): "La donna nasce donna, e nelle sue pupille / Nascendo l'uomo guarda, e diventa imbecille."

Giovanni Grasso (1873-1930, attore): "Il mio pensiero dopo Iddio è mia mamma: per le sue grazie alla sua salute. Roma, 8-7-1906, PS: E alla salute di chi tanto m'onora!".

Coquelin Cadet, ovvero Alexandre Honoré Ernest Coquelin (1848-1909, attore e scrittore): "Et je travaille à mettre en madrigaux toute l'Histoire Romaine! – Précieuses ridicules, Molière, scene 7, Mascarille".

Coquelin Ainé, ovvero Benoît Constant Coquelin (1841-1909, attore): autografo.

Francesco Proto (1815-1892, politico): lunga poesia intitolata "Serenata" e datata "Napoli 20 9bre 1883".

Altro scritto di Ermete Novelli: "Essere gelosi dell'arte non significa amarla".

Antonio Gandusio (1873-1951, attore): autografo datato "1951".

Jane Hading (1859-1941, attrice francese): autografo datato "1902".

Filippo Marchetti (1831-1902, compositore): battute musicali da Romeo e Giulietta (1865), datate "Roma, 7 apr 86".

Armando Falconi (1871-1954, attore e comico teatrale): "Qui ci sto come un cane in chiesa!", "novembre 1933".

Anton Giulio Barrili (1836-1908, patriota e scrittore): "Un gran ventaglio ha due cose ingioconde / Allo sguardo dei miseri mortali: / Dà troppo spazio ai nostri madrigali, / E delle grazie tue troppo nasconde." Roma, 24 gennaio 1883".

AUTOGRAFI IN SEQUENZA SUL LATO DEL RITRATTO FEMMINILE

Eleonora DUSE (1858-1924, attrice teatrale): autografo datato "1922".

Giacinto Gallina (1852-1897, commediografo): "Mi chiedi un pensiero, mio caro Eugenio? Ecotene uno di La Rochefoucauld che vale anche per l'amicizia: L'absence diminue les médiocres passions, et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu. Io non posso darti che un affetto. Tutto il mio."

Virginia Reiter (1862-1937, attrice teatrale): "Ars vox amoris".

Arturo TOSCANINI (1867-1957, direttore d'orchestra): autografo in inchiostro rosso datato "1955".

Giacinto Pezzana, "Il dolore è una forza dell'anima quando si sa nobilmente affrontarlo, 28 feb 99".

Mimi Aguglia (1884-1970, attrice del teatro dialettale siciliano): "Il pensiero e l'anima negli occhi si rivelan. Roma, 8/7/1906".

Italia Vitaliani (1866-1938, attrice): "L'arte è poesia e sentimento - poesia del vero, sentimento del bello. Ha vita dalla fantasia, ma tragge sentimento dal cuore. Artista grossolano è quello che sente l'arte, senza vederla. Artista incompleto quello che la vede senza sentirla; perché se il pensiero disegna, il cuore colorisce, e, come dal solo sentimento nasce un'Arte isterica e manierata, egli dalla sola fantasia scaturisce un'arte anemica e inefficace. Mente e cuore ecco l'artista! 27, 6, 09".

Nome non decifrato: "Alla gentil Signora che possiede questo ventaglio, offerta una Festa da ballo".

Francesco Podesti (1800-1895, pittore): "Se dai belli occhi tuoi siderea luce / Mandi soave e tanto scintillante / Perché porre in confronto il diamante / Che tanto men riluce? / Ma se ti cal che sia lodato il serto / Di ch'è il tuo crin coperto, / Fa che il desio con la rigion consuoni / O le pupille ascondi o quel deponi."

Achille Torelli (1841-1922, drammaturgo): "Del mal si giova il mondo, il qual da un misto / D'opposte forze nacque e si sostiene; / E necessario all'uom fur le sue pene / Come il letame al fiore e Giuda a Cristo."

Ernesto Rossi (1827-1896, attore teatrale): "Come la fama di un artista drammatico - un aleggjo di vento la disperde. Roma, 1-5-88".

Claudio Leighb (1846-1903, attore teatrale): "Gli applausi esagerati del pubblico guastano gli attori, se questi non hanno il criterio di saperli apprezzare senza insuperbire. Roma, 9-9-98".

Paulein, ovvero Paolo Ferrari, commediografo: "Alla gentile s.ra Amalia Martinez, sposa amatissima dal mio egregio e diletissimo amico Eugenio Tibaldone i più vivi auguri di felicità e di tanti graziosi bambini quanti bastino a procurarle tutte le gioie della maternità [...] Verona, 4 7mbre 83".

Renato Fucini (1843-1921, poeta e scrittore): "Chiese al ventaglio un detto Archimandrita: / - Dimmi, Ventaglio, che cos'è la vita? / - E il ventaglio, con molto ondeggiamento: / - E' tutto vento, vento, vento vento - Roma, 25 maggio 1901".

Arrigo BOITO (1842-1918, librettista e compositore): battute musicali da Il primo Mefistofele (1868), coro di sirene dell'atto IV, "La luna immobile inonda l'etere d'un raggio pallido". Accompagnate dalla dedica "Ricordo per la gentile signora del mio amico Tibaldi".

Leone Fortis (1827-1896, scrittore, critico musicale e patriota): "Povero il cuore che sente amor / Povero il fiore che non sente profumo. Roma, 12 maggio 89".

Luciano PAVAROTTI (1935-2007, tenore): autografo con tipica dedica "per caro ricordo", datato "1993".

Pietro MASCAGNI (1863-1945, compositore e direttore d'orchestra): battute musicali dalla Cavalleria Rusticana (1890), atto I, scena I, "O Lo-la ch'ai di lat-ti la cammi-sa", datate "Roma, 4-XII-92".

Ignacy PADEREWSKI (1860-1941, pianista, compositore e politico polacco): "En souvenir de I J Paderewski, 18-xi-1932".

Adelaide Ristori (1822-1906, attrice teatrale): "L'arte nobile e grande è la più viva, la più efficace espressione del sentimento umano. Roma, 28 9mbre 1892".

Giuseppe GIACOSA (1847-1906, scrittore e librettista): versi dalla commedia La sirena, rappresentata per la prima volta nell'ottobre 1883.

Emilio Zago (1852-1929, attore teatrale): "L'Arte la Patria e la Famiglia. Tre affetti sublimi che ingentiliscono l'animo e rendono l'uomo felice. 29/5/1901".

Giacomo PUCCINI (1858-1924, compositore): battute musicali dalla Manon Lescaut (1893), "Manon Lescaut mi chiamo", "all'amico E. Tibaldi", datate "1893".

Mario Corti (1882-1957, violinista e compositore): battute musicali e dedica "al Tenente Tibaldi - al figlio dei miei cari amici, Torno, 26-7-19", in inchiostro rosso.

Marco Sala (1842-1901, compositore): battute musicali da Il carnevale delle marionette, valzer per pianoforte a quattro mani.

Don Lorenzo PEROSI (1872-1956, presbitero e compositore): battute musicali da Il Natale del Redentore (1899), datate "Roma, 12.3.901".

Paolo Fiordesepini: "I figli ereditano dai genitori le bellezze del corpo, la virtù dell'animo, i pregi dell'intelletto. Che siano belli e buoni i tuoi si capisce, che abbiano genio per l'arte te lo dice l'enunciata legge biologica".

Paulo Fambri (1827-1897, patriota e politico): "Caro Tibaldi, quanto piacere mi fa il vedervi, o mio florido amico! [...] Tanti saluti alla vostra bella signora, la degna figlia del mio bravo commilitone. [...] Napoli, 14/11/83".

Tatiana Pavlova (1894-1975, attrice e regista teatrale russa): "modestamente anche io".

Over the centuries, the fan has been a typical weapon of feminine seduction. Gestures associated with it even constituted a “language” that allowed to communicate in secret with the male universe. This particular fan, however, perhaps too large to fulfil its traditional task, was used by its owner, Amalia Martinez Tibaldi, as an unusual support for an extraordinary collection of artistic, musical and literary “souvenirs” by great protagonists of Italian culture from 1883 onwards. Thus transformed into a unique and beautiful object, Amalia’s fan bears a more subtle and noble kind of seduction: that of the aesthetic and intellectual pleasure.

The oldest “souvenirs” date back to 1883. They include two watercolours by Giacomo Favretto, one on each side of the fan, with the portrait of the Japanese lady in kimono bearing the date “1883” under the signature of the artist. The ornamentation of this side of the fan, characterised by flat areas of colour, also includes a floral decoration consisting of branches of flowers and leaves in silver and green, and a small sparrow in flight. On the opposite side, Favretto painted an intense portrait of a lady characterised by muted colours (perhaps Amalia herself?), and purple branches scattered with large flowers and birds in fuchsia and gold. The expression of the woman, who has dark hair and wears a lilac-coloured shawl, is languid, her eyes almost sleepy and her lips slightly parted in a smile.

1883 was also the year of the first of the major autographs of the fan, the one by Giuseppe Giacosa, playwright and librettist, who wrote verses of the comedy *The siren*, first represented that same year in October. Afterwards, one of our greatest 19th century writers, Giovanni Verga, intervened on Amalia’s fan also quoting one of his plays, the drama *In portineria*, brought on the Milanese scene in 1885.

The following years, and particularly the last decade of the 19th century, saw the succession of dedications by distinguished maestri, including: Pietro Mascagni in 1892, with musical bars from *Cavalleria Rusticana*; Giacomo Puccini in 1893, with the famous lines “*Manon Lescaut mi chiamo*”; Ruggero Leoncavallo in 1896, with the bars of his “*ridi pagliaccio*”; Arrigo Boito, undated but presumably in the same period, with bars from *Il primo Mefistofele*; Don Lorenzo Perosi in 1901, with bars from *Il Natale del Redentore*.



Amalia's fan is also enriched with many "souvenirs" by theatrical artists, among them Eleonora Duse, who signed it in 1922. Another famous actress, Sarah Bernhardt, in 1899 wrote on it in French "it is women who make men fascinating, full of attentions and good, and your husband is all this". Name and activity of Amalia's husband, Eugenio Tibaldi, Lieutenant, can be inferred from other dedications, from which it is also possible to understand that, occasionally, he also asked that the artists contributed to his wife's fan. A brilliant example is the "souvenir" by the painter Cesare Pascarella, who in 1885 wrote a sonnet in Roman dialect, followed by the phrase (in Italian¹) "Dear Tibaldi you ask me a sonnet and a donkey for your lady. You've read the sonnet ... Here is the donkey ... "And Pascarella added a small self-portrait with monocle and pipe.

The great protagonists of the 20th century who appear on the fan are: Gabriele D'Annunzio, with an autograph dated 1919; Ignacy Jan Paderewski, pianist, composer and Polish politician, with an autograph dated 1932; Richard Strauss, with a signature in green ink, undated; Arturo Toscanini, with a large autograph in red ink, dated 1955; and finally, Luciano Pavarotti, with his typical dedication "per caro ricordo", dated 1993.

We do not know who continued Amalia Tibaldi's collection up until recent years (presumably her descendants), neither have we found precise information about this lady and her husband. However, from the dedications one senses much of their lives. Amalia and Eugenio were well integrated into the high society of the time and were passionate about theatre and opera. The fact that Amalia loved to collect dedications on this fan was notorious, as evidenced by the words of journalist Baldassarre Avanzini, who wrote "Either you give me a dedication, or your life! – Amalia demands from behind the slats, in ambush. Here is the dedication! ... No! ... I have not found it ... But my life is here, if you want it."

Giacinto Gallina, playwright, contributed in a similar way and added a nice quote in French by La Rochefoucauld: "You ask me a thought, my dear Eugene? Here is one by La Rochefoucauld that is also true about friendship: Absence diminishes mediocre passions and increases great ones, as the wind extinguishes candles and fans fires."

Aware of joining a large group of celebrities, some "souvenirs" playfully underline their own inadequacy. Ferruccio Benini, actor, in May 1900, wrote in a tiny handwriting, not far from the autograph of D'Annunzio, "In this fan there are so many sublime examples of art that I shall put myself here, sheepishly ... so maybe I go unnoticed" Armando Falconi, theatre actor and comedian, in November 1933, snapped in an amusing: "Here I feel like a dog in church!"

Among the other numerous witty dedications, we point out the one by Augusto Sindici, poet, "The woman is born a woman, and into her pupils / The man looks when he is born, and becomes imbecile" and the one by Enrico Panzacchi, poet and critic, "The Heart said to the Brain: / - Why are you up there at the top? - / It was answered - Brother, / To be a lookout, / And to monitor from above / all of the nonsense that you can do". Finally, we like to quote the beautiful "souvenir" by Renato Fucini, poet and writer, who commented on the fan and on life: "An Archimandrite motto asked the fan: / - Tell me, Fan, what is life? / - And the fan, with much waving: / - It's all wind, wind, wind wind".

¹ All quotations from the fan have been translated into English from the original Italian.



Maria Ilaria Ciatti
Capo Dipartimento



Maria Vittoria Bignardi
Gemmologa

GIOIELLI

Top quality, brand, epoca. Questi i parametri alla base del criterio con cui abbiamo selezionato il gioiello che presentiamo in questa edizione dell'asta Capolavori.

Si tratta di una demi parure creata da Van Cleef & Arpels alla fine degli anni '60 composta da una collana, trasformabile in bracciale, e da un paio di orecchini pendenti.

In questo set l'ispirazione floreale, cifra stilistica delle creazioni Van Cleef & Arpels, si declina in un armonioso susseguirsi di corolle e foglie in oro giallo poste in gradazione, disegnate per esaltare il colore e la forma delle pietre protagoniste: turchesi e diamanti.

La combinazione di altissima qualità e design, specchio di una delle epoche creative più felici della Maison, rende questo gioiello estremamente appetibile per un collezionista che voglia appagare il proprio desiderio del bello e nello stesso tempo realizzare un solido investimento.

Con questa scelta il dipartimento si fa interprete del trend attuale del mercato, sempre più orientato verso oggetti di fascia alta, preferibilmente firmati dalle Maisons storiche, i cui prodotti, specialmente se pezzi unici o appartenenti ad un determinato periodo storico, raggiungono quotazioni sempre più elevate nelle vendite all'asta.

I risultati della scorsa edizione dell'asta Capolavori hanno confermato la validità di questa posizione: i lotti presentati hanno visto incrementare notevolmente il proprio valore rispetto alle cifre di partenza e a determinare il raggiungimento del risultato hanno contribuito la rarità del pezzo e la qualità di esecuzione.

Oltre al prestigio della firma, ciò che rende apprezzabile un gioiello sul mercato è il valore delle gemme su di esso montato. Di conseguenza il dipartimento gioielli privilegia nelle sue selezioni esemplari che montino pietre di grandi dimensioni, siano esse diamanti o pietre di colore, e i gioielli realizzati con perle naturali, sempre più rare sul mercato, senza perdere di vista le tendenze stilistiche del momento.

Top quality, brand and epoch. These are the standards we based on to select the jewel we are presenting in this edition of the Capolavori auction.

A demi parure designed by Van Cleef & Arpels towards the end of the 1960s featuring a necklace, that can be detached to be used as a bracelet, and a pair of earrings.

The Maison's signature style inspired by the flowers world is represented in this set through a dégradé succession of harmonious garlands and foliate motives in yellow gold that are designed to enhance the colour and shape of the leading stones: turquoise and diamonds.

The combination of highest quality and design reflects one of Van Cleef & Arpels' happiest creative periods and makes this jewel extremely attractive for a collector who wants to satisfy his desire of beauty while realizing a solid investment.

Through the selection of this set, our department interprets the present market trend that is focusing more and more on high end objects, preferably produced by historical Maisons, the auction quotations of which are constantly multiplying, especially for what concerns unique pieces or objects dating back to precise epochs.

Last edition of the Capolavori auction achieved results that confirm the effectiveness of this choice: the lots presented considerably increased their starting value thanks to the pieces rarity and quality of manufacture.

In addition to branding, the quality of stones mounted on a piece of jewellery affects its value on the market. Our department selects the objects according to these requirements, preferring big stones, either diamonds or gemstones, and natural pearls, increasingly hard to find, without loosing focus on fashion styles.



23

DEMI-PARURE IN ORO GIALLO, TURCHESI E DIAMANTI

VAN CLEEF & ARPELS, FINE ANNI '60

Composta di collana e orecchini pendenti in suite, parte centrale della collana utilizzabile come bracciale.

La collana è realizzata ad una fila di turchesi taglio cabochon ovale poste in gradazione nella parte centrale e montate entro castoni a corolla impreziositi da diamanti taglio brillante rotondo ed uniti tra loro da coppie di foglie decorate in diamanti; ciascun orecchino analogamente formato da due corolle in turchesi e diamanti, *punzoni Van Cleef & Arpels, punzone francese, n. 94950, punzoni dell'oro, collana lungh. cm 43, bracciale lungh. cm 17,5, orecchini lungh. cm 5,5*

A SUITE OF TURQUOISE AND DIAMONDS JEWELLERY

BY VAN CLEEF & ARPELS, LATE 1960S

Comprising a necklace, whose central part can be detached to be used as a bracelet, and a pair of dangling earrings.

The necklace composed of a line of graduated clusters mounting oval cabochon turquoise surrounded by round brilliant cut diamonds linked together by diamond foliate elements; each earring features two clusters and a foliate element alike, signed Van Cleef & Arpels, French maker, no. 94950 and 18 kt gold marks, necklace length cm 43, bracelet cm 17,5, earrings cm 5,5

€ 60.000/80.000 - \$ 66.000/88.000 - £ 54.000/72.000



LA NATURA E IL COLORE IN VAN CLEEF & ARPELS

‘Van Cleef & Arpels ha sempre celebrato il fiore rendendo preziosa la sua bellezza effimera. Meravigliata dalla metamorfosi continua delle piante, la Maison ne dipinge le infinite forme e variazioni.’

La storica Maison Van Cleef & Arpels viene fondata a Parigi nel 1906 dai cugini Alfred Van Cleef, Charles e Julien Arpels .

‘Figli di tagliatori di pietre preziose e profondi conoscitori di quel regno minerale, fin dall’inizio della loro attività sono addentro a quel processo di conoscenza e creazione che sfocia nell’oggetto finito: per loro non è importante essere alla moda, bensì creare una personalità stilistica inconfondibile e farla vivere nel tempo.’ Fin dall’inizio la cultura di gioiellieri dei fondatori si esprime nella selezione di esclusivi materiali tra quello che la natura ha reso raro e scelto: la quintessenza del lusso. Fedele a questa strategia, all’inizio degli anni Venti Van Cleef & Arpels si inoltrerà nell’universo delle grandi Maison di gioielleria, quasi un’ultima arrivata, perseguendo attraverso i suoi disegni voluttuosi un appagamento sensoriale che scatenerà i desideri di possesso delle élites internazionali. Un’apparente semplicità di intenti questa, che però tradisce un discorso tecnico e poetico estremamente complesso e articolato’.., che raggiunge il suo apice nella creazione di oggetti unici e inconfondibili.

Fin dalla sua fondazione, la Maison disegna collezioni di Alta Gioielleria che associano gemme rare a pietre dure in stupefacenti combinazioni di colori. È quindi nelle pietre che Van Cleef & Arpels ha trovato il suo universo spirituale: con rara felicità è riuscita a fondere l’espressione spaziale della luce e del colore con l’ordine della composizione che dà al gioiello un equilibrio superiore. Il contrasto dato dalla combinazione di pietre preziose uniche con pregiate pietre dure, adottato dalla Maison fin dagli anni Sessanta, rende possibile la nascita di gioielli che riflettono nuove armonie.

‘La qualità decorativa delle composizioni di Van Cleef & Arpels è singolare: la Maison ha prediletto da sempre il soggetto floreale perché con esso riesce ad ottenere pieni e vuoti, luci e ombre, ma anche a mantenere la luminosità esplosiva dei colori puri.’ La visione di una natura in costante evoluzione rappresentata sia nella sua forza vitale che nella sua intensa delicatezza è alla base della creazione di gioielli dai colori unici che ne immortalano la romantica dolcezza.

Fiori delicati, corolle in pieno sbocciare, ricchi e colorati bouquets: le creazioni floreali della Maison nel corso degli anni hanno affascinato e continuano ad essere oggetto del desiderio per le donne di tutto il mondo: artiste leggendarie del calibro di Elizabeth Taylor e Maria Callas suscitavano ammirazione ogni volta che comparivano in pubblico indossando meravigliosi gioielli di Van Cleef & Arpels a soggetto naturalistico, diventati un’icona della Maison.

L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi, *catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 10 Marzo - 10 Giugno 2001), Firenze 2001, pp. 226-229*

NATURE AND COLOUR IN VAN CLEEF & ARPELS

'Van Cleef & Arpels always celebrated flowers making their ephemeral beauty precious. Amazed by the continuous metamorphosis, the Maison depicts its infinite forms and variations.'

The historical Maison Van Cleef & Arpels was founded in Paris in 1906 by the cousins Alfred Van Cleef, Charles and Julien Arpels.

'As sons of gemstones cutters and connaisseurs of the mineral world, they are deeply in the process of creation that leads to the finished object from the very beginning: they do not consider it important to be fashionable but to establish a distinctive stylistic connotation and make it last over time.' The founders immediately expressed what their jewellers culture was through the selection of exclusive pieces among what nature makes rare and valuable: the very essence of luxury.

Faithful to his strategy, Van Cleef & Arpels entered the world of the big jewellery Maisons as a new arrival at the beginning of the 1920s exploring a voluptuous design that satisfied the senses thus unleashing the international élites' desire of possessing its pieces.

This apparently simple intent disguises an extremely complex and articulated technical and poetic background'.., that culminates in the creation of unique and distinctive masterpieces.

Since its foundation, the Maison designs Haute Joaillerie collections combining rare stones to precious gemstones in amazing combinations of colours. Van Cleef & Arpels found its spiritual universe in gemstones: it successfully fuses the spatial dimension of light and colour with a neat composition that gives the jewel a highly equilibrated look.

The contrast expressed through the juxtaposition of precious stones and gemstones, adopted by the Maison starting from the 1960s, gives birth to jewels that present new harmonies.

'The quality of Van Cleef & Arpels decorations is peculiar: the Maison has always preferred the floral subject since it lends itself to create filled and empty spaces, lights and shadows while maintaining the explosive brightness of pure colours.'

The vision of a constantly evolving nature represented both in its vitality and its intense delicacy is expressed in the creation of uniquely colourful jewels that capture its romantic beauty.

Gentle flowers, blooming corollas, rich and colourful bouquets: the Maison's floral creations fascinate through the years and are still object of desire for women all around the world: legendary artists like Elizabeth Taylor and Maria Callas caused sensation each time they appeared in public wearing their marvelous Van Cleef & Arpels naturalistic style jewels that became iconic.



Ludovica Trezzani
Capo Dipartimento

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

Fedele alla sua tradizione di eccellenza, il dipartimento dei Dipinti Antichi presenta anche quest'anno opere scelte al fine di rispondere al meglio alle sfide del collezionismo contemporaneo e alla crescente richiesta per opere di alto livello qualitativo, il più possibile inedite al mercato: in effetti, sempre più rare a trovarsi. In questo terzo appuntamento con i "capolavori" proponiamo quindi due dipinti che spiccano per l'eccellenza della loro qualità esecutiva, per l'ottimo stato di conservazione e per la lunga assenza dal mercato antiquariale.

La tavola di devozione domestica censita negli Indici del Berenson tra le opere dello Pseudo Pier Francesco Fiorentino, ma restituita al catalogo di Bernardo di Stefano Rosselli grazie agli studi compiuti in questa occasione da Andrea De Marchi, cui si deve la scheda in catalogo, è senza dubbio notevole per l'armonia delle figure divine e si distingue per la raffinatezza delle soluzioni adottate dall'artista in dettagli di contorno, quali lo splendido paesaggio di fondo, e per la preziosità dei materiali impiegati, esaltati da uno stato conservativo del tutto eccezionale.

Ai fasti della pittura barocca rimanda invece la sapiente composizione di fiori di Andrea Scacciati, capolavoro dell'artista fiorentino di cui reca la firma e la data del 1679. Assente dal mercato da oltre trent'anni, il dipinto ha tutte le caratteristiche per rinnovare il successo raggiunto nel catalogo dei "Capolavori" dello scorso anno da due composizioni di fiori di Bartolomeo Bimbi, contemporaneo e concittadino dello Scacciati.

L'attuale situazione del mercato dell'arte antica conferma tendenze in atto ormai già da alcuni anni, privilegiando opere importanti, firmate o comunque riferibili con sicurezza ad artisti quotati e prestigiosi, certificate dalla letteratura, da documenti o dagli studi di esperti internazionalmente riconosciuti.

Una provenienza antica documentata da famiglie illustri per nobiltà di casato, per censo o per illuminato mecenatismo, contribuisce a sottolineare l'unicità di un'opera e le conferisce quell'aura specialissima che la distingue da oggetti apparentemente equivalenti, rendendola appetibile anche da parte del collezionismo internazionale. Un ottimo stato conservativo, con interventi di restauro intelligenti e discreti e comunque limitati costituisce oggi una discriminante assoluta ai fini del successo di un'opera, in asta e in un mercato antiquariale che, sempre di più, si rivolge a istituzioni pubbliche del mondo intero.

True to Pandolfini's history of excellency, the Old Master Painting department is once more offering works of art chosen to meet the increasingly high challenges of contemporary patronage, and the growing quest for high quality works, fresh to the market: works, in fact, very hard to find. Therefore, in this "Masterpiece sale", the third in as many years, only two paintings will be offered; they were chosen for their outstanding quality, perfect condition and for their provenance from old Italian collections, having been out of view for quite a few decades.

The small, exquisite panel depicting the Virgin and Child was catalogued by Bernard Berenson as a homeless work by Pier Francesco Fiorentino; it has been attributed to Bernardo di Stefano Rosselli by Andrea De Marchi, who also wrote the entry in this catalogue. It is remarkable for the elegance of its figures and secondary details, such as the enchanting landscape in the background, the sheer quality of painting and gold decoration, and its superb condition.

A sophisticated flower-piece by Andrea Scacciati will represent Baroque painting in Florence. A fully signed and dated work from 1679, hidden from view for the past thirty years after being sold in London in 1984, it will show a strong competitor for the highly successful flower paintings by Bartolomeo Bimbi, the best known artist in Florence, sold in these rooms in 2015.

The current tendency of the market for old masters confirms in fact the trend of the last few years, favouring works of importance, signed or at least attributed with certainty to eminent and valued artists, authenticated by documents or the researches of internationally acknowledged experts.

A well-documented provenance from important families (either for their aristocratic origin or their farsighted patronage) will contribute to the uniqueness of an art-work and set it off among apparently similar works, making it attractive to international collectors.

Excellent condition, showing accurate, precise and of course limited restoration is certainly required for the success of a work of art, both in an auction and in the current open market, more and more attracting public institutions worldwide.



24 λ

Andrea Scacciati

(Firenze 1642-1710)

VASO DI FIORI ALL'APERTO, SU UNA PIETRA; SULLO SFONDO, PIANTE SELVATICHE E UN TAPPETO, CON URNA E VASI METALLICI SU UN PIEDISTALLO

olio su tela, cm 125x180,5

firmato e datato: "A. Scacciatj 1679" in basso a destra su una pietra (le C incrociate)

FLOWERS IN A VASE, UPON A ROCK, WITH SCULPTED VASES AND A CARPET UPON A STONE LEDGE; IN THE DISTANCE, WILD FLOWERS AND PLANTS

oil on canvas, 125x180,5 cm

signed and dated "A. Scacciati 1679" on a stone, lower right

€ 40.000/60.000 - \$ 44.000/66.000 - £ 36.000/54.000

Provenienza

New York, Sotheby's, 19 Gennaio 1984, n. 62.

Bibliografia

L. Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Roma 1984, p. 297, fig. 84.1.

M. Cinotti, *Catalogo della pittura italiana dal 300 al 700*, Milano 1985, p. 307.

G. e U. Bocchi, *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore 1998, p. 498, fig. 626.

S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del 600 e 700: biografie e opere*, Firenze 2009, I, p. 252.

S. Bellesi, *Andrea Scacciati pittore di fiori, frutta e animali a Firenze in età tardobarocca*, Firenze 2012, p. 110, n. 20.

Riemersa dopo più di trent'anni dalla raccolta privata che lo custodiva, questa importante composizione di Andrea Scacciati è stata ripetutamente celebrata come uno dei capolavori dell'artista fiorentino sebbene, fino a questo momento, fosse nota solo attraverso la vecchia fotografia in bianco e nero pubblicata per la prima volta da Luigi Salerno.

Come è stato osservato da Sandro Bellesi, che ha ricostruito le vicende e il catalogo del pittore e in particolare la storia del nostro dipinto, la tela qui offerta va confrontata con un gruppo di opere strettamente coeve, di cui condivide l'imponente formato e l'impianto compositivo. Si tratta in particolare della coppia di tele di cui una firmata e datata del 1678 già presso Nystad all'Aja (fig. 1) che, esposte nel 1964 alla storica mostra sulla natura morta italiana tenuta a Napoli, a Zurigo e a Rotterdam, segnarono in qualche misura la riscoperta di Andrea Scacciati, fino a quel momento confuso con altri fioranti, e della sua posizione tra i protagonisti della natura morta barocca (*La natura morta italiana. Catalogo della mostra*, Milano 1964, pp. 79-80, nn. 166-167, tavv. 76 a-b).

Al pari del nostro dipinto, le tele citate accostano infatti uno scapigliato bouquet di fiori variopinti raccolti in un vaso scolpito a una pianta selvatica, fiorita spontaneamente nel terreno sassoso: una sofisticata variazione sul tema del paragone tra natura e artificio, così familiare all'estetica del Barocco. Il nostro dipinto la ripropone, estendendola all'universo dei manufatti, e in particolare agli oggetti preziosi creati dall'uomo per mostrare la ricchezza e il gusto raffinato dei potenti. Ecco dunque, raro ma non unico esempio nella produzione nota di Andrea Scacciati, i vasi in metallo istoriato e il tappeto dalla frangia dorata che a sinistra concludono la composizione. Motivi che tradiscono la competizione con la scuola romana e in particolare con la fortunata produzione di nature morte cresciuta intorno all'esempio







Fig. 1 Andrea Scacciati, *Composizione floreale su un piano di pietra*, già Collezione Nystad, L'Aja

del cosiddetto Maltese, ora identificato con Francesco Noletti, e soprattutto con Carlo Manieri: ma, vorremmo dire, qui spogliati di ogni intento puramente decorativo e ricondotti a una necessità tematica più scoperta. Elementi che ricorrono comunque in altri quadri eseguiti dall'artista fiorentino nel corso del nono decennio del Seicento, confermando la relazione da lui sempre intrattenuta con la scuola romana, sottolineata per la prima volta da Mina Gregori nel 1964 a proposito della sua produzione di fiori.

Il nostro dipinto si distingue tuttavia dalla coppia citata (divisa in occasione di un passaggio sul mercato antiquario; si veda in proposito Bellesi 2012, nn. 12-13, tav. VI) e da altre tele coeve di Andrea Scacciati ad esso confrontabili (i vasi di fiori già a Bergamo presso Previtali, catalogati e più volte riprodotti da Sandro Bellesi, 2012, n. 14; vedi fig. 2) per l'ambientazione notturna, che non riscontriamo nelle altre sue composizioni all'aperto fin qui note. Una scelta atta a far risaltare la brillante cromia dei suoi fiori recisi, anemoni e tulipani in tutte le gradazioni del rosa, le pieghe sontuose del panno dalla frangia dorata e il bagliore dei vasi metallici. Ancora una volta, un richiamo all'esempio di Mario dei Fiori, condiviso anche da Bartolomeo Bimbi che insieme a Scacciati fu protagonista a Firenze del genere della natura morta.

Note Biografiche

Nato a Firenze nel 1644, Andrea Scacciati si iscrive nel 1669 all'Arte del Disegno, avendo compiuto il proprio apprendistato. A partire dall'anno successivo è documentata la sua attività per lavori di decorazione eseguiti nel palazzo dei marchesi Riccardi a via Larga; risale invece al 1672 il suo primo dipinto datato, un *Vaso di fiori* ad olio su tela.

Accademico del Disegno nel 1676, Scacciati alterna la sua produzione di pittore di fiori, con varie opere datate più o meno coeve al dipinto qui offerto, a quella di decoratore per la corte medicea e in particolare per Vittoria della Rovere, documentata a partire dal 1680 e proseguita nell'ultimo decennio del Seicento. Tra le opere certificate da pagamenti e descrizioni inventariali (tra cui specchi dipinti, secondo il modello romano proposto da Mario dei Fiori a palazzo Colonna) resta probabilmente un orologio dalla cassa di ebano dipinta a fiori identificato da Alvar Gonzales-Palacios e da lui posto in relazione con un documento del 1692: un'attività proseguita dal figlio, Michele Scacciati, costantemente operoso per le botteghe granducali.

Attivo in collaborazione con pittori di figura in una serie di scene all'aperto o nei festoni di fiori con figure di gusto romano, fra il 1683 e il 1687 Andrea Scacciati dipinse insieme a Pier Dandini un fregio dedicato alle stagioni per la villa di Poggio Imperiale.

I numerosi dipinti restituiti al suo catalogo da Sandro Bellesi, molti dei quali firmati e datati, lo confermano tra i protagonisti della natura morta italiana, e non solo fiorentina, del secondo Seicento, tra i pochi in grado di coniugare gli accenti fortemente scenografici che distinguono il genere in epoca barocca alle intenzioni naturalistiche che all'inizio del secolo avevano presieduto alla sua nascita.





A recently re-surfaced work from an Italian private collection, the present painting was hidden from view for more than thirty years, after coming up for sale on the international market in 1984. It was, nevertheless, described and indeed acclaimed as one of Scacciati's masterpieces when a black and white image was published by Luigi Salerno in his seminal work on Italian still-life painting.

As suggested by Sandro Bellesi, who reconstructed Scacciati's life and his oeuvre, this painting should be compared to a small group of works from the same period, sharing its horizontal composition, its setting in the open air and even its exceptional size: notably, a pair of flower-pieces (one of them bearing the artist's signature as well as the date of 1678) formerly with Nystad, Den Haag. They were first shown in the Italian still-life painting exhibition held in 1964 in Naples, Zurich and Rotterdam, a landmark in Italian still-life studies, and the first opportunity for seeing Scacciati's documented work (*La natura morta italiana. Catalogue of the exhibition, Milan 1964, pp, 79-80, nn. 166-167, tavv. 76 a-b*). Until then, his paintings had been in fact mis-attributed and his work generally confused with that of other flower painters from the Baroque era.

The Nystad paintings (one of them reproduced for comparison, see fig. 1) also depict large, highly coloured bouquets, loosely gathered and shown in sculpted vases, and wild flowers growing among rocks in an open landscape: together, they suggest a comparison between natural and artificial appearance, a highly familiar concept to the Baroque culture.

Our painting further enlarges upon this comparison, and portrays precious and expensive handcrafts, designed to cater for the sophisticated taste of a wealthy and cultured clientèle: such is the significance of the gilded and sculpted objects on display upon a marble ledge on the left, set off by a scarlet carpet and its golden fringe. This is an unusual, or indeed unique occurrence in Scacciati's work, proving his awareness of Roman still-life Baroque painting and recalling the famous and sought-after works of the so-called Maltese, now identified as Francesco Noletti, and those of the newly-discovered Carlo Manieri, also working in Rome for aristocratic patrons as well as for the open market.



Fig. 2 Andrea Scacciati, *Vaso di fiori con pianta selvatica all'aperto*, Collezione privata, Bergamo



Fig. 3 Andrea Scacciati, *Catinella di porcellana cinese con fiori su un ripiano di pietra*, Ubicazione sconosciuta

A few of these features also recur in other works by Scacciati dating from the 1680s, and confirm his close relationship with the Roman school, first pointed out by Mina Gregori in 1964 in reference to his flower-pieces in high Baroque taste.

Our painting differs from the Nystad pair (actually split up in a London sale in 1993) and from other similar works, among them a Flower vase formerly with Previtali in Bergamo (all catalogued by Bellesi, 2012, nn. 12, 13, 14) in that flowers and objects are shown here in a night landscape, its darkness setting off their brilliant colours, going from red to white, as well as the gold of the carpet and vases.

This dark background reminds us, once again, of Mario dei Fiori and generally of Roman Baroque painting, a passion shared by other prominent flower painters in Florence, among which Scacciati's well-known colleague, Bartolomeo Bimbi.

Biographical note

Andrea Scacciati was born in Florence in 1644, and registered in 1669 with *Arte del Disegno*, having completed his apprenticeship. The next year he started working in the palace of Marchese Riccardi in via Larga, Florence, mostly for the palace decorations; his first flower-piece in oils known to us bears the date of 1672.

As an *Accademico del Disegno* since 1676, Scacciati worked as a flower painter for private patrons and for the open market, as well as a decorator for the Medici court, most notably for Vittoria della Rovere, as proven by documents of payment starting in 1680 and going on through the 1690s. Among his works documented through payments and inventories, painted mirrors in the roman taste of Mario dei Fiori for the Colonna family should be mentioned, as well as an ebony clock, painted with flowers, identified by Alvar Gonzales-Palacios, who pointed out a document of 1692 probably referring to this work. Michele Scacciati, Andrea's son, continued his father's work for the "botteghe granducali", or Medici workshop.

Working in collaborative paintings with history painters in out of doors scenes and in flower garlands with portraits or sacred figures, between 1683 and 1687 Scacciati painted a series of Seasons with Pier Dandini for the Medici villa at Poggio Imperiale. The flower paintings catalogued by Sandro Bellesi, many of which signed and dated, show Andrea Scacciati as one of the main Italian still-life painters of the Baroque era, and a sophisticated decorator as well as a realistic painter.



25 λ

Maestro della lunetta di via Romana, *alias* Bernardo di Stefano Rosselli

(Firenze 1450-1526)

MADONNA COL BAMBINO

tempera e oro su tavola, cm 49,5 x 34,8, superficie dipinta cm 47 x 33, spessore originale cm 2

VIRGIN AND CHILD

tempera and gold leaf on panel, 49,5 x 34,8 cm, painted surface 47 x 33 cm, original thickness 2 cm

€ 60.000/80.000 - \$ 66.000/88.000 - £ 54.000/72.000



Fig. 1 Matteo Civitali, *Madonna col Bambino*, 1461-1462 ca., Chiesa di San Vincenzo Ferrer e Santa Caterina de'Ricci, Prato

Questa tavoletta presenta sui quattro lati la barba del gesso che risaliva sulla cornice originale, perduta quando il supporto, in spessore originale, venne rifilato, a segno che la superficie dipinta non è ridotta e il taglio, sia della valva in alto sia del bracciolo del faldistorio in basso, è quello illusionistico pensato ad arte dal pittore, per potenziare lo squarcio di ambiente. Il legno presenta un nodo in basso a destra, che non si è ripercosso in maniera significativa sulla superficie, molto ben conservata, anche in alcune finiture, come i tocchi di luce sulla veste rossa damascata della Vergine, e nelle lamine dorate, limitate ai due nimbi, a polsini e scollari e al laccio del mantello, fittamente operate coi punzoni e profilate con nero a vernice, di spettacolosa integrità. L'opera venne pubblicata da Bernard Berenson (*Homeless paintings of the Renaissance*, London 1969, pp. 178-179, fig. 320), come "homeless", con un'attribuzione dubitativa a Pier Francesco Fiorentino, mentre va ricondotta ad un gruppo di dipinti che Offner raggruppò sotto il nome di *Master of the Via Romana Lunette*, da una lunetta affrescata sul portale di una casa di via Romana (al nr. 27r), raffigurante la *Madonna col Bambino fra due angeli*, già pertinente ad un ospizio della compagnia del Bigallo, gruppo di opere che Everett Fahy ha ristudiato nel 1989 sotto il nome di "Argonaut Master" (E. Fahy, *The Argonauti Master*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXIV, 1989, pp. 285-299; in quella sede, p. 292, lo studioso riporta il raggruppamento operato da Offner tra 1923 e 1927, con annotazioni nella Frick Art Reference Library di New York). Everett Fahy in quell'occasione raggruppava numerosi dipinti intorno a uno dei due cassoni del Metropolitan Museum con le storie delle Argonautiche (essendo il compagno di Biagio d'Antonio). In un secondo tempo lo studioso ha poi maturato la convinzione, come mi ha confermato oralmente, che in questo gruppo si nasconde la giovinezza di Jacopo del Sellaio, grazie al *trait-d'union* offerto dalla *Madonna adorante il Bambino* del Musée Tessé a Le Mans, ma anche che alcuni numeri del suo folto catalogo vadano scorporati, in quanto spettanti ad un *alter ego* di profilo minore, in sostanza il *Master of the Via Romana Lunette* offneriano, per cui si può prospettare con solidi argomenti un'identità invece con la fase iniziale del più giovane Bernardo di Stefano Rosselli.

Del dipinto in esame esiste una seconda versione, al Musée Bonnat di Bayonne (inv. 887: *Musée Bonnat. Catalogue sommaire*, Paris 1952, p. 79), che si differenzia per l'inserimento di un angelo nel varco della finestra di destra, già riferita da Everett Fahy a Bernardo di Stefano Rosselli. Come per la tavola Bonnat si possono infatti individuare palmari rispondenze con un pugno di dipinti, oltre alla sciupata lunetta di via Romana, ormai leggibile solo in una vecchia foto Alinari, in particolare con: una *Madonna col Bambino e due angeli* già nella pieve di Santa Maria a Fagna in Mugello, ora esposta nel Museo d'arte sacra





Fig. 2 Bernardo di Stefano Rosselli, *Madonna in adorazione del Bambino e un angelo*, Museum of Fine Arts Boston

Beato Angelico di Vicchio; una *Madonna col Bambino* dell'Academy of Arts di Honolulu (inv. 3046); una *Madonna col Bambino* della Strossmayerova Galerija di Zagabria; una *Natività con due angeli* del Museum of Fine Arts di Boston (inv. 03.562: cfr. L. B. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston. I. 13th - 15th century*, Boston 1994, pp. 165-167, cat. 47, come dell'Argonaut Master) e una *Madonna adorante il Bambino e un angelo* dello stesso museo (inv. 17.3223: cfr. Kanter, op.cit., pp. 163-165, cat. 46, come di Bernardo di Stefano Rosselli). Questo pittore, un tempo confuso nel grande raggruppamento berensoniano del Maestro di San Miniato, sembra guardare intensamente alla fase lippesca giovanile di Jacopo del Sellajo e contaminarla con attenzioni anche ad Alesso Baldovinetti, evidenti specialmente nel vasto paesaggio della *Madonna adorante il Bambino* di Boston, che ha pure delle misteriose tangenze col gruppo del ferrarese Maestro della Madonna Cambo, a sua volta connesso con la formazione fiorentina di Francesco del Cossa nel settimo decennio del Quattrocento. Uguale è la pittura pastosa delle carni, con intensi arrossamenti, il segno stemperato sui volumi netti e taglienti dei volti, le palpebre marcate, l'illusione pittorica dei damaschi, la semplice freschezza con cui sono interpretati i veli lippeschi trapunti di semplici rosette, l'impasto di luce nelle bionde capigliature. Ci sono poi dei riscontri puntuali nello stesso gusto paesaggistico, in particolare nella *Madonna adorante il Bambino e un angelo* di Boston, nelle rocce scheggiate di tonalità cretosa fra torrenti copiosi di acque dalla superficie increspata, e identiche in entrambe le opere sono le operazioni dell'oro, pur declinate con combinazioni e fantasie diverse (si noti il ricorso dell'identico punzone, una rosetta a sei punte incluso in un bollo, ma anche il modo di sovrapporre i bolli per creare un effetto di collana, sullo scollo della nostra Madonna come lungo l'orlo del nimbo del Bambino di Boston, dove più impegnato è il tentativo di illudere lo spessore del piattello dell'aureola).

Il gusto assai vistoso per carnati luminosi e rosati, per stoffe sgargianti pittoricamente illuse, per paesaggi copiosi e fantastici, richiama anche il modello fondamentale di un pittore versatile e affatto particolare come Neri di Bicci, cui deve tanto, pur temperandone i modelli con quelli più aulici di fonte lippesca e peselliniana, mediati verosimilmente dal rapporto col giovane Jacopo del Sellajo. L'inserzione del gruppo sacro in una camera vistosamente aperta sui lati verso il paesaggio, da varchi architravati che sfondano le pareti laterali, collegandosi ad una grande valva absidale al centro, dipende da soluzioni sceniche care a Neri di Bicci, che così scomponeva e rimontava le suggestioni lippesche, e si ritrova in una *Madonna col Bambino* passata ad un'asta di Christie's a Londra il 1 aprile 1960, lotto 88, che potrebbe appartenere pure a Bernardo Rosselli, anche se non è immediatamente riconoscibile, probabilmente per estensive ridipinture (vedila riprodotta come di "ignoto fiorentino", ma a fianco della *Natività* di Boston, in *Il 'Maestro di San Miniato'*, a cura di G. Dalli Regoli, Pisa 1988, pp. 98-99, fig. 73). Il semplice telaio architettonico aperto lateralmente sul paesaggio ricorda in particolare l'ideale *pergola* marmorea, traforata sull'oro, squadernata da Neri di Bicci nella *Madonna col Bambino e quattro santi* del Museo d'Arte sacra di Peccioli, del 1463, quando Bernardo aveva 13 anni ed era nella bottega di Neri. Aperture comparabili, seppur stagiare sul fondo oro, si trovano anche in alcune *Annunciazioni* di Neri, come quella assai suggestiva di Certomondo presso Poppi. Gustose sono le digressioni che animano gli squarci laterali sul paesaggio: cacciatori alla rincorsa di animali selvatici, un ponte di legno su un torrente gonfio d'acque, castelli sui poggi, filari di cipressi e conifere lungo la riva, e nelle nubi scherzi di pennello che delineano la testa di un drago. Non manca, in poco spazio, lo scorcio a sinistra di un poggiolo rosso, con un vaso di fiori in bilico, e sulla pertica della finestra, una colomba che si è poggiata un istante, giustificata come allusione allo Spirito Santo, ma alla fine tradotta in notazione aneddotica.

Come Neri di Bicci era avvezzo a policromare stucchi e terrecotte degli scultori contemporanei, così questo pittore deve avere intrattenuto rapporti analoghi con le botteghe dei principali scultori contemporanei, verosimilmente policromando prodotti seriali e ricavandone importanti suggestioni compositive. La composizione richiama immediatamente modelli scultorei post-donatelliani dell'ambito di Antonio Rossellino, per il taglio stesso un po' di tralice, con un solo bracciolo del faldistorio a vista. Questo rapporto può essere circostanziato. Il dipinto infatti riproduce in sostanza, con qualche variante





di dettaglio (ad esempio nel diverso rapporto tra la mano destra della Madre e quella del Bambino) una invenzione ricondotta al lucchese Matteo Civitali, verso il 1461-1462, da Francesco Caglioti (in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra di Lucca, Cinisello Balsamo 2004, pp. 296-301), nell'ipotesi di una sua giovanile frequentazione fiorentina della cerchia di Antonio Rossellino, di cui esistono un marmo bellissimo nella chiesa di San Vincenzo Ferrer e Caterina de' Ricci a Prato e numerose repliche in terracotta e stucco policromi. Il pittore ha reinventato giusto il velo stretto da un cercine, riproposto nel solco della tradizione lippesca-donatelliana, ma riprende la posa del Bambino che accavalla i piedi in maniera identica e gioca con una lunga collana di perle di corallo che gli passa tra le mani. Egli riprese anche l'idea di un cordiglio con nappe alle estremità e una fibbia sul petto che ferma i lembi del mantello. Va notato che un'altra *Madonna col Bambino* del gruppo giovanile del probabile Bernardo Rosselli (già Londra, Christie's 5 luglio 1990, lotto 185) è derivata *en revers* da un celebre prototipo in marmo di Antonio Rossellino, attestato dal marmo dell'Ermitage e da numerose repliche.

È probabile che questa derivazione non abbia tardato di molti anni rispetto alla elaborazione e riproduzione del prototipo nei primissimi anni sessanta. Se è giusta l'identificazione del Maestro della lunetta di via Romana con Bernardo di Stefano Rosselli questi, nato nel 1450, frequentava dal 1460 la bottega di Neri di Bicci e potrebbe avere dipinto un'opera simile, appena affrancato e autonomo, poco dopo il 1465. Bernardo, cugino di Cosimo di Lorenzo Rosselli e del pittore e incisore Francesco di Lorenzo Rosselli, figlio di un fornaciaio, aveva bottega tra via Porta Rossa e piazza Santa Trinita ed ebbe poi una lunga carriera, che è stata ricostruita da Anna Padoa Rizzo (*Ricerche sulla pittura del '400 nel territorio fiorentino: Bernardo di Stefano Rosselli*, in "Antichità viva", XXVI, 1987, 5-6, pp. 20-27; Ead., in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Milano 1992, pp. 104-105, 2001, p. 82). Tra 1472 e 1474 è documentato operoso nella Badia di Passignano, dove affrescò le lunette con le *Storie dei progenitori* del refettorio. Come Neri di Bicci con le *Ricordanze*, anche Bernardo ha lasciato un *Libro di bottega*, scoperto in collezione privata da Anna Padoa Rizzo e purtroppo ancora inedito. Rispetto alle opere sicure sue ci sono affinità morfologiche, ma anche obiettivamente uno scarto qualitativo. Nei dipinti della maturità di Bernardo, in genere di destinazione provinciale, i tipi si fanno più stereotipi e vacui e i panneggi più piatti, anche se le scene ripropongono paesaggi tersi e marmi luminosi, indizi di un'educazione nel settimo decennio del secolo, tra Neri di Bicci e il cugino Cosimo Rosselli, allora imbevuto in parte degli ideali ancora della "pittura di luce" (si veda ad esempio la pala col *Compianto di Cristo e santi* di Santa Maria a Lamole presso Brucianesi, o la pala della chiesa dei SS. Bartolomeo e Jacopo a Terrossola presso Bibbiena, datata 1497). Nondimeno l'identificazione del Maestro della lunetta di via Romana con i suoi più promettenti inizi mi sembra altamente probabile. Tale ricostruzione è incoraggiata anche dal riferimento a lui di un gruppo di cassoni notevoli, tra cui spiccano i *Trionfi petrarcheschi* della Biblioteca civica di Trieste, eseguiti nel 1468 per i Ridolfi di Piazza, e a lui ascritti da Everett Fahy. Nuove attribuzioni, ad esempio in favore di una fronte di cassone con il *Cavallo di Troia* del Museo Stibbert e di una *Scena di battaglia* del Museo Horne, da parte di Emanuele Zappasodi (in *Le opere ei giorni. Exempla virtutis, favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi e L. Sbaraglio, Firenze 2015, pp. 153-157), hanno ulteriormente sostanziato il nesso fra il gruppo del Maestro della lunetta di via Romana e il successivo *cursus* del maestro. A Bernardo di Stefano, come ad altri pittori – si pensi a Sano di Pietro, partito come Maestro dell'Osservanza – toccò il destino di opacizzare nel corso degli anni la cultura giovanile più vivace, nutrita dal gusto scenico e ambientale, luminoso e divagante, degli anni sessanta del secolo, con un occhio all'ultimo Filippo Lippi e un altro alla vivacità aneddotica dei pittori di cassoni, come lo Scheggia.

Andrea De Marchi



Fig. 3 Neri di Bicci, *Madonna con Bambino in trono tra san Nicola di Bari, san Giacomo Maggiore, sant'Anna e santa Caterina d'Alessandria*, 1463 ca., Museo di Arte Sacra, Peccioli (Pisa)

This small panel shows, on all sides, traces of plaster from the original frame, which got lost when the painting, still retaining its original thickness, was reframed. This shows that the painted surface has not been reduced, and both the shortening of the valve at the top and that of the arm of the faldstool at the bottom are not the result of cutting, but were drawn by the artist as a means for suggesting the illusion of depth in the background. A wood knot lower right does not significantly affect the painted surface, which is indeed quite well preserved as evident in the finishing of some details, like the light touches on the damask red robe of the Virgin, the golden decorations of the two haloes, the cuffs, the round neckline and the lace of the mantle, enriched by numerous punchmarks surrounded by a black line and still intact.

This painting was described by Bernard Berenson (*Homeless paintings of the Renaissance*, London 1969, pp. 178-179, fig. 320) as a "homeless" work by Pier Francesco Fiorentino. It should, in fact, be united to a group of paintings attributed by Offner to the so-called "Master of the Via Romana Lunette". This name comes from a lunette showing a Madonna with Child between two angels painted in fresco above the front door of a house in via Romana (no. 27r), formerly part of a hospice of the Compagnia del Bigallo. Offner's group was reconsidered by Everett Fahy in 1989 and ascribed to the "Argonauti Master" (E. Fahy, *The Argonauti Master*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXIV, 1989, pp. 285-299; in his paper, p. 292, Fahy referred to Offner's grouping of the works between 1923 and 1927 and to his notes, to be found in the Frick Art Reference Library in New York).

In this essay, Everett Fahy attributed numerous paintings to the author of one of the two cassoni (wedding chests) with scenes from the stories of the Argonauts in the Metropolitan Museum, the other one being by Biagio d'Antonio. Upon further research, Everett Fahy, who shared his opinion with me, decided that most of this group should be ascribed to the young Jacopo del Sellaio (thanks to the trait-d'union with the Madonna adoring the Child at the Musée Tessé in Le Mans) but that a few of its lesser numbers should be ascribed to a different figure, probably Offner's Master of the Via Romana Lunette. There are indeed strong reasons supporting the latter's identification with the young Bernardo di Stefano Rosselli.

A second version of this Madonna, already ascribed to Bernardo di Stefano Rosselli by Everett Fahy and differing from our painting for the presence of an angel on the right window front, is kept in the Musée Bonnat in Bayonne (inv. 887: Musée Bonnat. *Catalogue sommaire*, Paris 1952, p. 79). Besides the damaged lunette of via Romana, of which only an old Alinari picture remains, significant similarities can be found in other works, like the panel in Bayonne, and notably with: the Madonna with Child and two angels, formerly in the Abbey of Santa Maria in Fagna in Mugello, now exhibited at the "Beato Angelico" Museum of Sacred Art in Vicchio; the Madonna and Child in the Academy of Arts in Honolulu (inv. 3046); the Madonna and Child at the Strossmayerova Galerija in Zagabria; the Nativity with two angels in the Museum of Fine Arts in Boston (inv. 03.562: see L. B. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston. I. 13th - 15th century*, Boston

1994, pp. 165-167, cat. 47, attributed to the Argonaut Master) and the Madonna adoring the Child with an angel in the same museum (inv. 17.3223: see Kanter, *op.cit.*, pp. 163-165, cat. 46, attributed to Bernardo di Stefano Rosselli).

Although confused in the larger group assembled by Berenson under the name of the Master of San Miniato, this painter was deeply influenced by the early production, in Lippi style, of Jacopo del Sellaio and also inspired by Alesso Baldovinetti, as shown notably in the vast landscape of the Madonna adoring the Child with an angel in Boston. Its characteristic features are close to the group of works by the Master of the Cambo Madonna in Ferrara who, in turn, appears to be strictly influenced by the Florentine production of Francesco del Cossa in the 1460s. Such similarities are also evident in the high colouring of the skin and its deep reddening, the soft touch on the defined faces, the marked eyelids, the pictorial illusion of the damask clothes, the delicate softness in the veil decorated with small rosettes in Lippi style, and in the use of light tones for the golden hair.

The features in the landscape of our painting also compare to those in the Madonna adoring the Child with an angel in Boston; see, for example, the sharp rocks similar to coloured clay, standing among abundant water and turbulent torrents. The two works are also similar in the gold decorations, even if with differences in use and pattern (note the choice of the identical punchmark, a round rosette with six lobes, as well as the way the circles overlap suggesting the pearls of a necklace, or its use on the round neckline of the Madonna in our panel and on the halo of the Child in Boston, in which this technique is used in order to suggest the thickness of the flat, round disc).

The interest displayed in bright and rose skin tones, illusionary gaudy clothes, prosperous and fantastic landscapes also reminds of the style of a versatile and idiosyncratic painter, Neri di Bicci, who inspired our artist but whose influence was mitigated by the more sophisticated style of Lippi and Pesellino and by closeness to the young Jacopo del Sellaio. The setting of the sacred figures in a room, opening on a landscape and with two arches ending into a large apsidal valve in the middle recalls the scenic arrangements of Neri di Bicci, inspired by Lippi's landscapes. A similar representation may be found in a Virgin and Child auctioned in London at Christie's on April 1st 1960, lot 88, probably by Bernardo Rosselli even if not immediately ascribable to this artist, because of extensive repaint (it is reproduced as by an "unknown Florentine painter", next to the Boston Nativity, in *Il 'Maestro di San Miniato'*, edited by G. Dall' Regoli, Pisa 1988, pp. 98-99, fig. 73). The simple architectural structure, open at the sides on a landscape, specifically recalls the marble pergola, opening on a golden ground, in the Madonna with Child and four Saints by Neri di Bicci, now in the Museum of Sacred Art in Peccioli, executed by the artist in 1463; at the time, Bernardo Rosselli was 13 and working in Neri's workshop. Similar openings, sometimes on a golden background, may be also found in a series of paintings depicting the Annunciation by Neri, for example in the painting at Certomondo near Poppi. The lateral openings show the landscape and its sophisticated "digressions" such as hunters chasing wild animals, a wooden





bridge over a torrent of water, castles on knolls, cypress tree rows and conifers along the rivers, clouds resembling a dragon's head thanks to a humorous brushwork. Even in a reduced space, the setting of this painting does not lack in details, such as the red balcony with a precariously standing vase of flowers and a dove resting on the window pole on the left, alluding to the Holy Spirit, but after all only an anecdotal detail.

Like Neri di Bicci, who painted in colour plaster and terracotta figures by contemporary artists, Bernardo Rosselli may have coloured the works of fellow sculptors, thus getting ideas for his own paintings. In fact, our group immediately recalls the sculptures of the post-Donatello era by Antonio Rossellino, in its askew perspective, with only one side of the faldstool showing. This relationship to sculpture may in fact be proven: this painting actually reproduces, with the exception of minor details (the different position of the right hand of the Virgin in respect of the Child's) a design of circa 1461-1462, ascribed to Matteo Civitali from Lucca by Francesco Caglioti (in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, exhibition catalogue of Lucca, Cinisello Balsamo 2004, pp. 296-301). According to Caglioti, the young Civitali probably frequented in Florence the circle of Antonio Rossellino, of whom a beautiful marble sculpture is in the church of Santi Vincenzo Ferrer and Caterina de' Ricci in Prato, known through many replicas in terracotta and polychrome stucco. In our painting, Bernardo Rosselli has slightly altered the appearance of the veil, which is held by a headband, according to the style of Lippi and Donatello, but he has reproduced the Child's position: he is shown crossing his feet and playing with a bead coral necklace held in his hands. He also reproduced a thin cord with ending tassels and a breast-buckle fastening the Virgin's cloak. Mention should also be made of another Madonna and Child probably attributed to Rosselli's early production, (and auctioned at Christie's London on July 5th 1990, lot 185) that derives en revers from a famous marble prototype by Antonio Rossellino at the Hermitage and from its many replicas.

The present work was probably painted just a few years after the completion of this prototype in the early 1460s. Should the identification between the Master of the Via Romana Lunette and Bernardo di Stefano Rosselli be confirmed, the artist, born in 1450 and attending Neri di Bicci's workshop since 1460, might have painted this work soon after 1465 when he left Neri's workshop and became independent. Cousin of Cosimo di Lorenzo Rosselli and of the painter and engraver Francesco di Lorenzo Rosselli, Bernardo was the son of a furnace owner and had his workshop between Via Porta Rossa and Piazza Santa Trinita. His long

professionale career was studied by Anna Padoa Rizzo (*Ricerche sulla pittura del '400 nel territorio fiorentino: Bernardo di Stefano Rosselli*, in "Antichità viva", XXVI, 1987, 5-6, pp. 20-27; Ead., in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, exhibition catalogue edited by M. Gregori, A. Paolucci and C. Acidini Luchinat, Milan 1992, pp. 104-105, 2001, p. 82). Between 1472 and 1474 he was documented as working on the frescoes of the lunettes with Stories of the Forefathers in the refectory of the Abbey in Passignano. Following the example of Neri di Bicci with his *Ricordanze* (Memories), Bernardo also wrote a *Libro di bottega* (Workshop Book), discovered by Anna Padoa Rizzo in a private collection and unfortunately still unpublished. In comparison with documented works, other paintings ascribed to the artist reveal significant morphological similarities, but also lesser quality. In Rosselli's mature and late works, normally executed for a provincial market, figures are more stereotyped and empty and the drapery is flatter, but landscapes are still clear and marble architecture are luminous. These features confirm the influence of Neri di Bicci and of his cousin Cosimo Rosselli around 1470, whose style still reflected the "pittura di luce" (painting of light): note for example the altarpiece with the Lamentation over the Dead Christ with Saints in the Church of Santa Maria at Lamole by Brucianesi or the altarpiece in the Church of Bartolomeo and Jacopo at Terrossola by Bibbiena, dated 1497).

The identification of the Master of the Via Romana Lunette and the early, promising phase of Bernardo di Stefano Rosselli looks very plausible indeed. It is also confirmed by the attribution to the painter of a group of outstanding "cassoni" (marriage chests) among which the Petrarch's Triumphs at the Civic Library in Trieste, executed in 1468 for Ridolfi di Piazza, and ascribed to him by Everett Fahy. In addition, new attributions to the artist have been proposed by Emanuele Zappasodi (in *Le opere e i giorni. Exempla virtutis, favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, exhibition catalogue edited by A. De Marchi and L. Sbaraglio, Florence 2015, pp. 153-157), for example the wedding chest front with the Trojan Horse at the Stibbert Museum and a Battle Scene at the Horne Museum, all contributing in confirming the correspondence between the group of the Master of the Via Romana Lunette and the painter's later, documented production.

Over the years Bernardo di Stefano, not unlike other, greater painters – for example Sano di Pietro, who had started his career as the Master of the Osservanza – dulled the vibrant style of his youth, which had been nourished by the bright and sophisticated culture of the 1460s, marked by the influence of late Filippo Lippi and of the anecdotal liveliness of "cassone" painters, such as Scheggia.

Andrea De Marchi



Thomas Zecchini
Capo Dipartimento

ARTE ORIENTALE

E' con grande soddisfazione che il Dipartimento di Arte Orientale, in occasione della vendita più importante dell'anno, presenta due eccezionali opere, uniche per rarità e bellezza.

Un grande bronzo laccato e dorato raffigurante il Bodhisattva Trascendente Samantabhadra, raro per le sue straordinarie dimensioni e per la sua grande qualità di esecuzione, databile alla dinastia Ming; ed uno raro intaglio in corallo rosso nel tema de "l'Anniversario Celeste della Regina Madre dell'Ovest", molto amato ed apprezzato dai collezionisti orientali, scolpito magistralmente nella fine della dinastia Qing (fine XIX SECOLO).

Anche in questa occasione il dipartimento, che negli ultimi anni è diventato uno dei pilastri di Pandolfini Casa d'Aste creando con le proprie aste un appuntamento imperdibile per appassionati e collezionisti di tutto il mondo, ha selezionato con cura due straordinari oggetti provenienti da importanti collezioni private italiane.

Il mercato internazionale dell'arte orientale è in costante evoluzione e sempre alla ricerca di opere rare, inusuali e di eccezionale qualità. Siamo in costante contatto con collezionisti e mercanti europei e asiatici per aggiornarci sulle tendenze del gusto e della domanda di opere d'arte asiatica.

Il nostro lavoro è orientato in due principali direzioni: da un lato l'individuazione delle opere maggiormente richieste dai compratori internazionali sulla base di una attenta analisi del mercato nazionale ed internazionale, grazie anche ai numerosi contatti sviluppati in Asia nei molti anni di esperienza nel settore, e dall'altro, forti delle nostre capacità, la consulenza ai venditori con l'obiettivo di permettere loro la miglior ipotesi di vendita possibile sia in asta che in *private sale*.

It is with great satisfaction that the Department of Eastern Art presents two extraordinary works of art, unique for rarity and beauty, on the occasion of the most important auction of the year.

A large gilt-lacquered bronze statuette, representing Bodhisattva Transcendent Samantabhadra, rare for its extraordinary size and for its execution quality, which can be dated to the Ming dynasty; and a rare red coral carving with the theme of the "Celestial Anniversary of the Queen Mother of the West", masterfully carved by the end of the Qing dynasty (end of XIX century) and particularly loved and appreciated by Eastern collectors.

For this occasion the Department selected with great care two extraordinary works of art, coming from important Italian private collections as a proof of the importance acquired by our Department, which, in the last years, has become one of the pillars of Pandolfini Casa d'Aste by creating, with its own auctions, a "can't-miss" event for art enthusiasts and collectors from all over the world.

The international market of Asian art is in constant development and always looking for rare and uncommon objects of exceptional quality. We are constantly in contact with collectors and Asian and European dealers to keep ourselves up to date on the market's trends and demand for Asian artwork.

Our work focuses in two main directions: on the one hand, our experts identify the most requested works of art by the international purchasers, carefully analysing the national and international market, thanks also to the numerous contacts developed in Asia during several years of experience in the sector, and, on the other hand, thanks to our skills, our consultants suggest to the sellers the best sale opportunities both in auction and in private sale.



26

INTAGLIO, CINA, FINE DINASTIA QING, SEC. XIX

Corallo rosso, alt. cm 24,5, gr. 1965.

Poggiate su base in avorio intagliato, alt. cm 5,5

Importante ramo di corallo rosso finemente intagliato, raffigurante il tema di WangMuZhuShou (王母祝寿), che significa l'Anniversario Celeste della Regina Madre dell'Ovest.

La figura principale, Wangmu è abbigliata con una maestosa veste ed un'imponente acconciatura; tra le mani tiene un grande tralcio di peonie fiorite. Le figure secondarie sono vestite sontuosamente e tengono a loro volta fiori e lanterne con le quali accompagnano la Regina Madre. Al centro, in primo piano, vi è una divinità maschile in adorazione, inginocchiata per celebrare l'avvenimento; nella cinta della veste porta delle pesche, simbolo di lunga vita.

CARVING, CHINA, END QING DYNASTY, XIX CENTURY

Red coral, 24,5 cm high, 1965 g. weight

Standing on a carved ivory base, 5,5 cm high

Extraordinary red coral branch, finely carved with the theme of WangMuZhuShou (王母祝寿), that means the "Celestial Anniversary of the Queen Mother of the West".

The main figure Wangmu is dressed with an elegant robe and a majestic hairstyle; she is holding a big bunch of peonies in bloom. The secondary figures are sumptuously dressed and hold flowers and lanterns to accompany the Queen Mother. In foreground, in the centre of the scene, a male deity is kneeling in worship to celebrate the event; on the belt of his dress there are peaches, symbol of longevity.

王母祝寿珊瑚摆件，中国，晚清年间，十九世纪

€ 15.000/20.000 – \$ 16.000/22.000 - £ 13.500/15.300

Provenienza

Collezione Privata, Milano







Il tema rappresentato è un omaggio alla religione taoista ed alla leggenda de "Il viaggio in Occidente" (西游记): tra le figure femminili più importanti troviamo la Regina Madre dell'Ovest, simbolo universale di lunga vita e di prosperità, nonché protettrice della vita matrimoniale.

Le prime notizie storiche sull'identità della divinità celeste risalgono alle iscrizioni oracolari su ossa databili alla dinastia Shang (1766-1122 B.C.), che descrivono pienamente questa figura nella fisionomia che nel suo status.

La Regina Madre dell'Ovest è solitamente rappresentata nel suo palazzo sul monte Kunlun, dove ospita e convoca tutte le divinità taoiste. Ella è venerata da tutti per l'animo puro e pieno di misericordia.

Il terzo giorno del terzo mese di ogni anno lunare, la Regina Madre celebra il suo anniversario di nascita con la famosa "festa delle pesche", in occasione della quale convoca tutte le divinità per donare loro l'immortalità, per questo motivo questa figura è molto adorata e citata nelle leggende della civiltà orientale.

Questa leggendaria ed affascinante figura la ritroviamo anche in un intaglio in giada bianca al Victoria & Albert Museum, Londra, Gran Bretagna. Inv. n.VA07056.

The theme represented is a homage to the Taoist religion and to the legend "Journey to the West" (西游记) in which one of the most important female figures is the Queen Mother of the West, universal symbol of longevity and prosperity and guardian of marriage.

The first historical data on the existence of this celestial deity can be traced back to oracle bone inscriptions of the Shang dynasty (1766-1122 B.C.), that fully describe this figure both in her physical appearance and in her status.

The Queen Mother of the West is usually represented in her palace on the Mount Kunlun, where she hosts and summons all the Taoist and Buddhist deities. She is venerated by all worshippers for her pure and merciful soul.

On the third day of the third month of every Lunar year, the Queen Mother's birth anniversary is celebrated with the famous "party of the peaches", during which she summons all deities in order to give them immortality. As a consequence, this goddess is intensely worshipped and she is mentioned in the legends of the Eastern culture.

This legendary and fascinating figure is also represented in a white jade carving at the Victoria & Albert Museum in London, Great Britain. Inv. n.VA07056.



27

GRANDE SCULTURA, CINA, DINASTIA MING, SEC. XVII

bronzo laccato e dorato, alt. cm 81,5

raffigurante il Bodhisattva Trascendente Samantabhadra, assiso sul dorso di un elefante con tre coppie di zanne.

Il braccio destro è piegato ad angolo con l'indice e il mignolo estesi nel gesto del karanamudrā, mentre il sinistro è adagiato sulla gamba con il palmo delle mani rivolto verso l'alto; i piedi incrociati poggiano su un fiore di loto.

L'intera figura è adornata da un'elegante veste drappeggiata e impreziosita da gioielli.

La testa della divinità è sormontata dalla nobile corona, decorata con la figura del Buddha Trascendente Amitābha in posizione Padmasana.

A GILT-LACQUERED BRONZE, CHINA, MING DYNASTY, 17TH CENTURY

81,5 cm high

representing Bodhisattva Transforming into Samantabhadra, seated upon an elephant with three pairs of fangs.

The right arm is bent at angle with the index and little fingers in the gesture of karanamudrā, while the left arm lies on the leg with the palm turned upward; the crossed feet rest on a lotus flower.

The whole figure is elegantly dressed with a draped robe and adorned with jewels. The head of the divinity is surmounted by a crown, decorated with the image of Buddha Transforming into Amitābha in position of Padmasana.

铜鎏金普贤菩萨坐像， 中国， 明代年间， 十七世纪

€ 60.000/80.000 – \$ 66.000/88.000 - £ 54.000/72.000

Provenienza

Collezione Privata, Roma







Samantabhadra in cinese 普贤 (*Pǔxián*), che significa virtù universale; è il *Bodhisattva Trascendente della Verità*, in Asia Orientale è il protettore di tutti coloro che praticano la meditazione, mentre nel Tibet rappresenta la compassione attiva (*Kurana*).

È ricordato come patrono del *Sūtra del Loto*, e nell'*Avatamsaka Sūtra* è colui che pronunciò i dieci grandi voti per elevarsi a *Bodhisattva*, ossia l'illuminazione dell'essere.

Nelle differenti tradizioni buddiste, *Samantabhadra* viene ricordato come *Bodhisattva*, ma in altre viene citato come *Buddha Primordiale*, cioè colui che è nato illuminato.

Secondo la più famosa leggenda popolare buddista Tang, il *Bodhisattva* Samantabhadra si reincarnò in un orfano che poi venne portato nel tempio *Guoqing* (国清寺) dal monaco *Feng Gan ChanShi* (reincarnazione del *Buddha Trascendente Amitābha*), dove crebbe con il nome di *Shide* (捨得), divenne poi uno dei più famosi monaci buddisti insieme a *Handa Shi* (寒大师), reincarnazione del *Bodhisattva Manjusri*. I tre monaci verranno ricordati nella cultura buddista come i "*Tre Santi di Huayan*" (华严三圣, *Huayansansheng*).

Nell'iconografia tradizionale Samantabhadra è rappresentata con abiti ed altri caratteristiche comuni ad alcune rappresentazioni di *Guanyin*, come i gioielli, la corona e l'abito drappeggiato.

La figura è sempre assisa su un elefante bianco a sei zanne, che simboleggiano i sei modi in cui il *Bodhisattva* perseguono la spiritualità, per raggiungere l'illuminazione e salvare gli esseri viventi, o rappresentare le sei virtù della perfezione (*Paramita*): carità, la morale, la pazienza, la diligenza, la contemplazione e la saggezza.

Le prime tracce del culto del *Bodhisattva* Samantabhadra si rintracciano in Cina durante le dinastie del Nord e del Sud (420 al 589 d.C.), per poi diffondersi nell'epoca di pace della dinastia Sui (581-618) e raggiungere quindi il suo apice nella dinastia Tang (618-907).

Per rendere omaggio a questa importante figura nel buddismo cinese, il Monte *Emei* (峨眉山) è stato consacrato a Samantabhadra; il primo tempio a lui dedicato vi venne costruito nel 399; nella dinastia Song, il secondo imperatore Song *Taizong* vi fece erigere una statua di bronzo in suo onore.

Samantabhadra, in Chinese 普贤 (Pǔxián), means Universal Worthy and represents Bodhisattva Transforming into Truth, protector in East Asia of those who practise meditation and in Tibet of the active compassion (Kurana).

He is considered protector of the Lotus Sūtra. In the Avatamsaka Sūtra he pronounced the ten great vows in his path to the achievement of Bodhisattva, that is the enlightenment of the being.

In several Buddhist traditions he is referred to as Bodhisattva, while in some others as Primordial Buddha, that means born enlightened.

According to the most popular Buddhist Tang legend, Bodhisattva Samantabhadra reincarnated in an orphan who was later brought to the temple Guoqing (国清寺) by the monk Feng Gan ChanShi (reincarnation of Buddha Transforming into Amitābha) where he grew up under the name of Shide (捨得). He then became one of the most famous Buddhist monks together with Handa Shi (寒大师), reincarnation of Bodhisattva Manjusri. The Buddhist culture would remind the three monks as the "Three Saints of Huayan" (华严三圣, Huayansansheng).

In the traditional iconography Samantabhadra is depicted with clothes and other features common to some representations of Guanyin, like the jewels, the crown and the draped robe.

The figure is also represented seated on a white elephant with six fangs, symbolizing the six ways in which Bodhisattva progresses along the spiritual path to reach the enlightenment and to save the human beings, or the six perfect virtues (Paramita): almsgiving, morality, forbearance, assiduousness, meditation and wisdom.

The earliest records about Bodhisattva Samantabhadra worship go back to China under the Northern and Southern dynasties in the period from 420 to 589 a.C. and then later spread throughout the empire during the peaceful years of the Sui dynasty (581-618) to reach the highest level under the Tang dynasty (618-907).

In order to pay homage to this important divinity of Buddhism, the Mount Emei (峨眉山) was dedicated to Samantabhadra together with the first temple built in 399, and under the Song dynasty a bronze statue was erected in his honour by the second Song emperor.



CREDITI FOTOGRAFICI

Lotto 4

David Willaume, Ewer, London 1700 - ©Victoria and Albert Museum

Lotto 18

Antonio Canova, *Amore e Psiche*, New York, Metropolitan Museum of Art - ©Foto Scala Firenze

Lotto 20

Eugene Boudin - ©Bridgeman Images

Lotto 24

Fototeca Zeri inv. 209144; inv. 209143

Lotto 25

Matteo Civitali, *Madonna con Bambino*, Chiesa di San Vincenzo Ferrer e Santa Caterina de'Ricci, Prato; Archivio Alinari, Firenze
Fototeca Zeri inv. 37119; inv. 38273

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

ASSISTENTE
Margherita Pini
archeologia@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 E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

ASSISTENTE
Raffaella Calamini
dipinti800@pandolfini.it



OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

CAPO DIPARTIMENTO
Maria Ilaria Ciatti
ilaria.ciatti@pandolfini.it

CONSULENTE
Mario Acciughi



MOBILI E OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE
Margherita Pini
arredi@pandolfini.it



GIOIELLI

CAPO DIPARTIMENTO
Maria Ilaria Ciatti
ilaria.ciatti@pandolfini.it

GEMMOLOGA
Maria Vittoria Bignardi
gioielli@pandolfini.it



STAMPE E DISEGNI ANTICHI E MODERNI

CAPO DIPARTIMENTO
Antonio Berni
antonio.berni@pandolfini.it

ASSISTENTE
Lorenzo Pandolfini
stampe@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

CAPO DIPARTIMENTO
Jacopo Antolini
jacopo.antolini@pandolfini.it

ESPERTO
Andrea Alibrandi

ASSISTENTE
Carolina Orlandini
artecontemporanea@pandolfini.it



VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

ASSISTENTE
Carolina Orlandini
vini@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



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 del Corso 6, 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.

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 dipinti s'intendono incorniciati se non altrimenti specificato.
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.

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:

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.

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 del Corso, 6 Codice
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:

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none">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. | <ol style="list-style-type: none">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. If not specified, paintings are to be considered framed.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. |
|--|---|

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% V.A.T. on the hammer price. 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

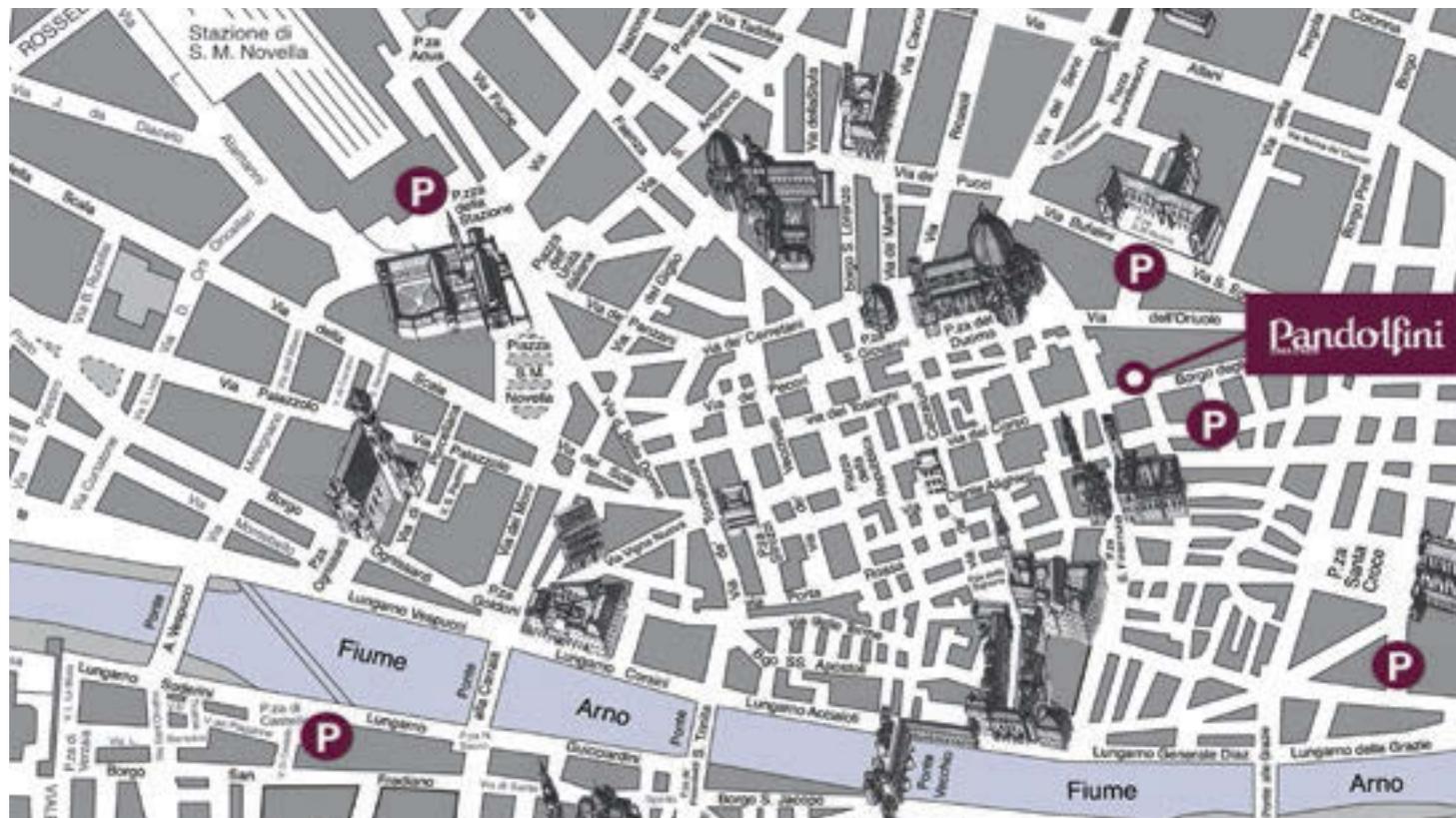
VINI | WINES € 80
3 Cataloghi | Catalogues

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



PROSSIME ASTE

NOVEMBRE

IMPORTANTI MAIOLICHE RINASCIMENTALI

9 NOVEMBRE

Firenze

ASTA AIRC - RESIDENZE IN ASTA

17 NOVEMBRE

Milano

MAIOLICHE E PORCELLANE DAL RINASCIMENTO AL NOVECENTO

22 NOVEMBRE

Firenze

DIPINTI ANTICHI

23 NOVEMBRE

Firenze

DIPINTI DEL SECOLO XIX

23 NOVEMBRE

Firenze

DISEGNI E STAMPE ANTICHI E MODERNI

24 NOVEMBRE

Firenze

LIBRI ANTICHI E AUTOGRAFI

24 NOVEMBRE

Firenze

ARGENTI E NUMISMATICA

29 NOVEMBRE

Firenze

GIOIELLI E OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

30 NOVEMBRE

Firenze

Impaginazione:

Studio A&C Comunicazione - Firenze

Stampa:

Tipografia Cappelli - Osmannoro (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 PARKING FIRENZE

GARAGE DEL BARGELLO

Via Ghibellina, 170/r

50122 Firenze

Tel. 055 238 1857



Banca Federico Del Vecchio

 Gruppo BancaEtruria

W E A L T H
M A N A G E M E N T

Viale Gramsci, 69 • Firenze • Tel. 055 20051

www.bancadelvecchio.it



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 4d/10 - 80125 Napoli
tel. 081 2395261 - fax 081 5935042
www.blindarte.com
e-mail: info@blindarte.com

ASTE BOLAFFI - ARCHAION

Via Cavour 17/F - 10123 Torino
tel. 011 5576300 - fax 011 5620456
www.bolaffi.it
e-mail: aste@bolaffi.it

CAMBI CASA D'ASTE

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

CAPITOLIUM ART

Via Carlo Cattaneo 55 - 25121 Brescia
tel. 030 48400 - fax 030 2054269
www.capitoliumart.it
e-mail: info@capitoliumart.it

EURANTICO

Loc. Centignano snc - 01039 Vignanello VT
tel. 0761 755675 - fax 0761 755676
www.eurantico.com
e-mail: info@eurantico.com

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA S.R.L.

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

INTERNATIONAL ART SALE S.R.L.

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

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

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

STUDIO D'ARTE MARTINI

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

MEETING ART CASA D'ASTE

Corso Adda 11 - 13100 Vercelli
tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8
www.meetingart.it
e-mail: info@meetingart.it

GALLERIA PACE

Piazza San Marco 1 - 20121 Milano
tel. 02 6590147 - fax 02 6592307
www.galleriapace.com
e-mail: pace@galleriapace.com

PANDOLFINI CASA D'ASTE

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

POLESCHI CASA D'ASTE

Foro Buonaparte 68 - 20121 Milano
tel. 02 89459708 - fax 02 86913367
www.poleschicasadaste.com
e-mail: info@poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING

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

SANT'AGOSTINO

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

VON MORENBERG CASA D'ASTE

Via Malpaga 11 - 38100 Trento
tel. 0461 263555 - fax 0461 263532
www.vonmorenberg.com
e-mail: info@vonmorenberg.com

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

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









