

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

CAPOLAVORI
DA COLLEZIONI ITALIANE

1 OTTOBRE 2015



misericoordia eius













Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

**CAPOLAVORI
DA COLLEZIONI ITALIANE**

1 OTTOBRE 2015

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

CONSULENTE
Lino Signaroldi

ASSISTENTE
Chiara Sabbadini Sodi
artidecorative@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

CAPO DIPARTIMENTO
Jacopo Antolini
jacopo.antolini@pandolfini.it

ESPERTO
Andrea Alibrandi

ASSISTENTE
Carolina Orlandini
artecontemporanea@pandolfini.it



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

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE
Margherita Pini
arredi@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesca Paolini
francesca.paolini@pandolfini.it

ASSISTENTE
Lorenzo Pandolfini
dipintiantichi@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

ASSISTENTE
Raffaella Calamini
dipinti800@pandolfini.it



GIOIELLI E OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

CAPO DIPARTIMENTO
Maria Ilaria Ciatti
ilaria.ciatti@pandolfini.it

GEMMOLOGA
Luna Mancini
gioielli@pandolfini.it



MONETE E MEDAGLIE

CAPO DIPARTIMENTO
Claudio Maddalena

ASSISTENTE
Margherita Pini
numismatica@pandolfini.it



STAMPE E DISEGNI ANTICHI E MODERNI

CAPO DIPARTIMENTO
Antonio Berni
antonio.berni@pandolfini.it

ASSISTENTE
Lorenzo Pandolfini
stampe@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



LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO
Chiara Nicolini
chiara.nicolini@pandolfini.it



ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

CAPO DIPARTIMENTO
Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it

ASSISTENTE
Claudia Cangoli
arteorientale@pandolfini.it



ARREDI E MOBILI ANTICHI OGGETTI D'ARTE

ESPERTO
Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it



PORCELLANE E MAIOLICHE

ESPERTO
Giulia Anversa
milano@pandolfini.it



ROMA

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

ESPERTO
Ludovica Trezzani
roma@pandolfini.it





CASINÒ DI MONTE CARLO
Casinò di Monte Carlo

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
francesco.tanzi@pandolfini.it

WEB E COMUNICAZIONE

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

RITIRI E CONSEGNE

Marco Fabbri
marco.fabbri@pandolfini.it

Stefano Bucelli
Marco Stefanile

INFORMAZIONI

Silvia Franchini
info@pandolfini.it

SEDI E REFERENTI

FIRENZE

Borgo degli Albizi, 26
50122 Firenze
Tel. +39 055 2340888 (r.a.)
Fax +39 055 244 343
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

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

ROMA

Ludovica Trezzani
Mobile +39 340 5660064
www.pandolfini.it
roma@pandolfini.it



CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

ASTA

Firenze

1 ottobre 2015

ore 19.00

Lotti: 1-26

ESPOSIZIONE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Giovedì	24 settembre	ore 10.00/19.00
Venerdì	25 settembre	ore 10.00/19.00
Sabato	26 settembre	ore 10.00/19.00
Domenica	27 settembre	ore 10.00/19.00
Lunedì	28 settembre	ore 10.00/18.00
Martedì	29 settembre	ore 10.00/19.00
Mercoledì	30 settembre	ore 10.00/19.00
Giovedì	1 ottobre	ore 10.00/13.00



INDICE

Sedi e dipartimenti **8-9**

Sedi e referenti **11**

Informazioni asta **13**

CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE **18**

Crediti fotografici **219**

Condition reports **219**

Pandolfini Live **220**

Condizioni generali di vendita **221**

Conditions of sale **226**

Come partecipare all'asta **222**

Auction **227**

Corrispettivo d'asta e IVA **223**

Buyers premium and V.A.T. **228**

Acquistare da Pandolfini **223**

Buying at Pandolfini **228**

Vendere da Pandolfini **224**

Selling through Pandolfini **229**

Modulo offerte **225**

Absentee and telephone bids **225**

Modulo abbonamenti **230**

Catalogue subscriptions **230**

Dove siamo **231**

Seconda di copertina lotto 3

Pagina 1 lotto 11

Pagina 2 lotto 4

Pagina 3 lotto 8

Pagina 4 lotto 21

Pagina 5 lotto 9

Pagina 6 lotto 17

Pagina 12 lotto 15

Pagina 14 lotto 1

Pagina 18 lotto 24

Pagina 218 lotto 25

Pagina 234 lotto 23

Terza di copertina lotto 13



Pietro De Bernardi

La vendita all'asta che Pandolfini ha organizzato nel mese di Ottobre dello scorso anno, titolata "Capolavori da Collezioni Italiane", ha registrato un eccezionale successo e ha onorato nel migliore dei modi i "90 anni" della nostra azienda. La partecipazione di tutti voi ci ha veramente gratificato e ci ha convinto che l'indirizzo che abbiamo dato al nostro "lavoro" sia corretto e approvato anche dalla nostra clientela che rappresenta il patrimonio intangibile della nostra attività divenendone la componente più importante.

Questa partecipazione così intensa si è riflessa naturalmente anche sul risultato dell'asta: sono state conseguite cifre che mai in Italia erano state realizzate, con esiti di livello internazionale.

L'aggiudicazione della coppa in maiolica di Mastro Giorgio Andreoli è stata la più alta mai effettuata per una maiolica in asta, premiando così gli sforzi compiuti da tutti noi per ideare e proporre un catalogo speciale ed innovativo che ha risvegliato tutto l'interesse del mondo del collezionismo di questo settore, ridando vita ad un comparto del mercato dell'arte che per troppo tempo era stato trascurato.

La cifra totale incassata con queste vendite, oltre 14 milioni di euro, è stato il risultato più alto mai ottenuto da una casa d'aste in Italia, cosa che ci ha esaltato e ci ha reso ancor più orgogliosi del lavoro che abbiamo portato avanti.

Come poi non ricordare la vendita del Vaso in porcellana, Cina dinastia Qing, che rappresenta il nuovo record italiano di aggiudicazione di tutti i tempi per un lotto all'asta e che ha sconvolto tutti i luoghi comuni che vengono sempre utilizzati dai detrattori del mercato dell'arte italiano con l'argomento ormai iperutilizzato del suo provincialismo? Crediamo che questa nostra manifestazione sia stata la migliore dimostrazione di come il mercato delle opere d'arte oggi sia globale e di come sia diffusa a livello mondiale la visibilità degli oggetti presentati sui nostri cataloghi, grazie anche al forte utilizzo di ciò che è offerto dal progresso tecnologico, settore dove Pandolfini è da sempre all'avanguardia.

Un grande motivo di soddisfazione sta nel fatto che abbiamo dimostrato che anche in Italia e soprattutto a Firenze, città d'arte per eccellenza, è possibile ottenere risultati di alto livello rispettando quei canoni di selezione e garanzia delle opere proposte, che troppo spesso sono assenti nelle vendite italiane.

Questo successo ma soprattutto le tante dimostrazioni di stima e condivisione che abbiamo ricevuto da parte della nostra clientela e dalle istituzioni, ci ha spinto a ripetere questa eccezionale esperienza anche quest'anno con l'obiettivo di istituzionalizzare in Italia un nuovo concetto di presentazione e di proposta per le opere d'arte.

Nei due cataloghi "Importanti Maioliche Rinascimentali" e "Capolavori da Collezioni Italiane", che sono protagonisti quest'anno, ogni dipartimento presenterà alcune opere rigorosamente selezionate che spiccano per l'elevata qualità e valore storico-artistico, tutte ampiamente illustrate con una pubblicazione ricca di documenti e testi redatti da importanti critici.

Pandolfini negli ultimi anni ha incrementato moltissimo la sua visibilità internazionale e si rivolge oggi ad un mercato globale. Per questo motivo il criterio principale che ha guidato i nostri esperti nella scelta dei lotti da presentare è stata certamente la qualità ma anche e soprattutto la sussistenza di quei requisiti a cui presta molta attenzione la clientela come, per esempio, lo stato di conservazione.

Riteniamo che in questi cataloghi ci saranno molte opere che non potranno passare inosservate sia per la qualità che per la precisione delle documentazioni. Ci auguriamo che questa impostazione e selezione possa trovare ancora l'assenso di tutti. I risultati ottenuti lo scorso anno sono stati certamente eccezionali ma per noi devono rappresentare un punto di partenza per cercare di migliorarci.

The auction "Capolavori da Collezioni Italiane", organized by Pandolfini last October, met with extraordinary success and helped to celebrate the 90th anniversary of our company in the best possible way. The participation on the part of everyone was very rewarding and convinced us that the direction our 'work' has taken is the right one and that it meets with the approval of our customers, who represent the intangible heritage of our activity and without doubt the most important element. Such an intense participation naturally had a positive outcome on the auction itself: we saw figures that had never been reached in Italy, with sale results of an international calibre.

The final price of the maiolica bowl by Mastro Giorgio Andreoli was the highest ever achieved by a maiolica piece in an auction, repaying the efforts we had all made to create and offer an exceptional and original catalogue which has rekindled the interest of collectors of this field from all around the world, giving new life to a branch of the art market which had been too long neglected.

The total amount collected in these sales, over 14 million euros, was the highest sale result ever achieved by an auction house in Italy: this has thrilled us and has made us even prouder of the work we have conducted.

Who will not recall the sale of the Chinese porcelain vase, Qing dynasty, which represents the new Italian record sale of all time for a lot in auction and that has subverted all the clichés, much overused by its denigrators, on the provincialism of the Italian art market? We believe that this event was the best demonstration that the art market works on a global scale and that the objects included in our catalogues are advertised worldwide, thanks also to the ample use of new technologies, a field in which Pandolfini has always been in the forefront.

Something which gives us great satisfaction is the fact that in Italy too, and in Florence in particular, a city of art par excellence, it is possible to achieve such outstanding results, which we managed only by following those standards of selection and certification of the works on offer, that are too often missing in Italian auctions.

This success, but above all the esteem and support we have received from our customers and institutions, has incited us to repeat this exceptional experience again this year, with the aim of establishing in Italy a new way of presenting and offering works of art.

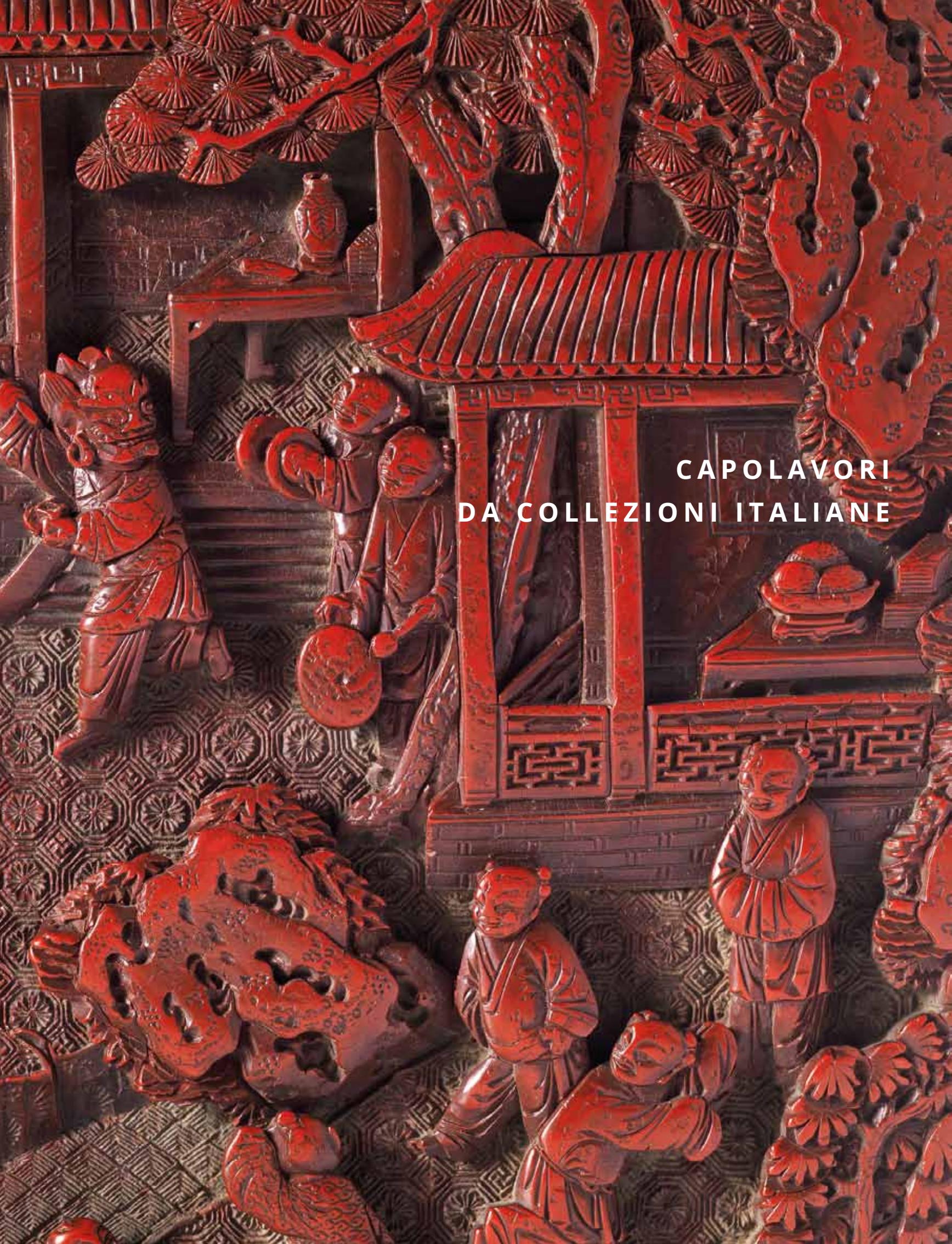
In the two catalogues "Important Renaissance Maiolica" and "Masterpieces from Italian Collections", which are the most important auctions of this year, every department will present several rigorously selected works, outstanding for quality and historical and artistic value, all extensively illustrated with documents and texts written by important art critics.

Over the last few years, Pandolfini has greatly increased its international visibility and today addresses the global market. For this reason, the main criterion that guided our experts in the choice of the lots to include in this auction was certainly quality, but also, and above all, the presence of those requirements to which customers pay great attention, for example the good conservation status of the works.

We believe that in these catalogues there are many objects that will not remain unnoticed, due to their quality and to the accurate information that accompanies them. We hope that this selection and arrangement will once again meet everyone's approval. The sale results of last year were certainly exceptional, but we must consider them solely a starting point for further improvement.







CAPOLAVORI
DA COLLEZIONI ITALIANE



Maria Ilaria Ciatti
Capo Dipartimento



Luna Mancini
Gemmologa

GIOIELLI

Nell'ultimo anno il Dipartimento dei Gioielli ha incrementato ulteriormente i risultati di vendita confermando le tendenze già manifestate nella vendita dello scorso Ottobre 2014, in cui una collana Cartier in platino, oro bianco e diamanti è stata aggiudicata a 300.000 Euro.

Il mercato infatti, sempre più orientato verso le fasce alte di prodotto, in questo settore predilige i gioielli firmati dalle griffes più prestigiose, pietre di grandi dimensioni e altissima qualità e i pezzi d'epoca, nei quali la storicità, insieme alla qualità di manifattura e all'unicità comportano un valore aggiunto sostanziale.

I gioielli firmati da maison storiche come Cartier, Van Cleef & Arpels, Boucheron, Bulgari, nei quali si fondono lo stile caratteristico di ognuna all'uso di materiali di altissima qualità, raggiungono quotazioni sempre più elevate e la loro presenza in una vendita garantisce un sicuro successo.

Le aggiudicazioni più alte del settore sono rappresentate dalle pietre, siano esse diamanti o pietre di colore, quali zaffiri, smeraldi e rubini, senza dimenticare le perle naturali. Fra i diamanti si prediligono gli esemplari di grandi dimensioni, di colore e purezza alti o di colore fantasia. Per questa categoria in particolare l'acquisto è da considerarsi un investimento finanziario, dato che le pietre preziose, per le loro caratteristiche, sono state da sempre considerate beni rifugio per eccellenza. Le analisi di mercato inoltre affermano che il loro valore è destinato a crescere nei prossimi anni in modo costante, rendendo superfluo ogni confronto con i rendimenti attualmente offerti da forme di risparmio come il mercato azionario, quello immobiliare e anche quello dell'oro. I risultati internazionali confermano anche un costante interesse per i gioielli d'epoca: i collezionisti del settore, infatti, sono disposti all'esborso di qualsiasi cifra pur di possedere un pezzo unico, in cui la qualità d'esecuzione spesso si unisce all'uso di tecniche andate ormai perdute.

I due pezzi che presentiamo in questa vendita racchiudono in sé la doppia valenza di gioiello firmato e gioiello d'epoca. Pur essendo ascrivibili allo stesso periodo, rappresentano tendenze stilistiche molto diverse, prodotto della varietà e della vivacità che contraddistinguono questo momento storico-artistico.

Il primo lotto è una piccola scatola portacipria di Cartier, in oro, lacca, madreperla, corallo e rubini, ascrivibile al 1925 e testimonianza della passione per l'Estremo Oriente che influenza ogni settore delle arti applicate di questi anni, dalla moda alla produzione orafa.

Il secondo gioiello presentato è un bracciale in platino e diamanti realizzato da Van Cleef & Arpels verso la fine degli anni '20, nel quale una montatura dal geometrismo minimale, in linea con il gusto dell'epoca, esalta la qualità delle pietre utilizzate, secondo lo spirito alla base delle creazioni della grande Maison parigina per la quale i veri protagonisti di un gioiello sono sempre le pietre.

Over the last year the Department of Jewellery has further boosted its sale results, confirming a trend that was already evident after the auction of October 2014, where a platinum, white gold and diamond Cartier necklace was sold for €300.000.

The market is in fact every day more and more oriented towards luxury goods, favouring, in this field, jewellery designed by the most prestigious fashion brands, precious stones of large sizes and of very high quality, and vintage pieces, the value of which is greatly increased not only by the quality of the workmanship or the uniqueness, but also by their historical importance.

Jewellery by epoch-making companies such as Cartier, Van Cleef & Arpels, Boucheron, Bulgari, where the individual style of each maison is combined with the use of very high quality materials, reaches higher and higher estimates, and its presence in an auction is a guarantee of success.

The highest figures in this sector are achieved by precious stones, be they diamonds or coloured gems, such as sapphires, emeralds and rubies, not forgetting of course natural pearls. The most popular diamonds are those of a large size, of a high colour grade and purity or the fancy coloured ones. In this category of objects in particular, purchases are to be considered financial investments, as precious stones, due to their characteristics, have always been considered safe-haven assets par excellence. Furthermore, market analyses confirm that their worth is destined to grow steadily over the next few years, making any comparison with profits currently offered by other forms of saving such as the stock market, real estate or even gold, totally superfluous.

The results of international sales also confirm a steadfast interest in vintage jewels: collectors in this field, are in fact, willing to pay any price just to possess something which is unique, where the quality of craftsmanship is often combined with the use of techniques which are no longer adopted.

The two pieces we are presenting in this auction have the double benefit of being simultaneously both designer and vintage jewellery. Though datable to the same period, they represent very different stylistic trends that are the result of the variety and vivacity of this historical, artistic moment.

The first is a platinum, white gold and diamond bracelet created by Van Cleef & Arpels towards the end of the 1920s, where a minimal geometric setting, in line with the taste of the period, enhances the quality of the stones, adhering to the spirit behind the creations of the important Parisian maison, where the real protagonists of a piece of jewellery are always its precious stones.

The second item is a small yellow gold, lacquer, mother-of-pearl, coral and ruby compact by Cartier, datable to 1925 and evidence of the passion for the Far East that influenced in those years every field of the applied arts, from fashion to goldsmithery.



CARTIER e l'Estremo Oriente

L'Estremo Oriente, con i suoi manufatti e le sue tecniche raffinatissime, ha esercitato un grande fascino sulla cultura europea, influenzando il panorama artistico sin dall'inizio del XVII secolo. Attraverso le nuove rotte tracciate dagli olandesi e dalla Compagnia delle Indie, arrivano nei principali porti preziosi carichi di sete, porcellane e lacche, che dalla metà del XVIII secolo vanno ad arredare i più prestigiosi palazzi d'Europa, nei quali si allestiscono spazi esotici che evocano questi mondi lontani.

Nel corso del XIX secolo entrano nel linguaggio comune i termini chinoiserie e japonisme, per definire le nuove tendenze che si manifestano nel campo dell'architettura, della grafica, della moda e delle arti decorative. Il colonialismo francese in Indocina e le spedizioni dei grandi viaggiatori in Giappone rendono ancora più frequenti i contatti e gli scambi, tanto che la corrente orientalista si diffonde in Francia influenzando le arti e la letteratura. Il collezionismo di manufatti orientali diviene stimolo per la produzione di nuovi oggetti che ne riflettono il gusto nell'uso dei materiali e delle linee, rispondendo però a nuove necessità funzionali. Ne sono un esempio la serie di 'vanity case' prodotte da Cartier nella metà degli anni '20. In risposta alle nuove esigenze della donna moderna, che non si esime più dal mostrare in pubblico i propri 'strumenti di bellezza', Cartier realizza una serie di piccoli capolavori nei quali unisce la funzionalità dettata dai nuovi stili di vita ad una raffinatissima rielaborazione dell'arte dell'Estremo Oriente, utilizzando parte di antichi manufatti e montandoli in maniera del tutto originale, in linea con il gusto del momento.

Dal 1924 la Maison si serve, per la realizzazione di questo tipo di oggetti, di antiche placche in lacca intarsiata in madreperla acquistate da Louis Cartier stesso dai maggiori mercanti d'arte di tutto il mondo. Queste placche vengono montate su piccole scatole di forma rettangolare o circolare, con finiture in oro e pietre preziose. Il risultato finale è costituito da oggetti unici, in cui la preziosità, l'eleganza e l'altissimo livello della lavorazione delle parti realizzate da Cartier si sposa perfettamente con i minuziosi intarsi orientali dai colori traslucidi.

Questo tipo di lavorazione, definita 'lacque burgaute', consiste nella decorazione della lacca mediante molteplici strati di madreperla colorata, spesso incisi e combinati con foglie in oro e argento. Questa tecnica, nata in Cina sotto la dinastia Ming (1368-1644), divenne molto popolare durante la Dinastia Qing (1644-1911/2) e si diffuse fino alle Isole Ryukyu e al Giappone.

Il nome europeo deriva dall'unione dei termini francese 'burgau', che indica il tipo di conchiglia o mollusco e 'lacquer' (laque o lac). Gran parte delle lacche usate da Cartier nei suoi manufatti di questa epoca sono provenienti da Ryukyu o dal Giappone.

Nella piccola scatola portacipria presentata in questa vendita si apprezza l'ampia gamma e la brillantezza dei colori iridescenti, che vanno dal rosa, al blu lavanda, al verde brillante, alternandosi al fondo in lacca nera e agli intarsi in oro e argento. Le scene rappresentate si ispirano probabilmente a raffigurazioni del Paradiso Taoista, ma essendo venuto meno il contesto decorativo per cui erano state create, non è possibile fare un collegamento iconografico, anche se rimane inalterata la rappresentazione poetica e allegorica della natura alla base dello spirito taoista.

Riferimenti bibliografici: H. Nadelhoffer, Cartier, Jewelers extraordinary, New York, 1984, pp. 197-206



CARTIER and the Far East

The Far East, with its artefacts and extremely refined techniques, exerted great charm over European culture, influencing the artistic scene from the beginning of the 17th century. Through the new routes traced by the Dutch and the East India Company, cargoes of silk, porcelain and lacquers reached the main ports. They would furnish, from the mid-18th century onwards, the most prestigious palaces of Europe, where exotic areas were created to recall these distant lands.

Over the 19th century the terms chinoiserie and japonisme entered everyday language to define the new trends that emerged in the field of architecture, graphic art, fashion and decorative arts. French colonialism in Indochina and the expeditions of the great travellers to Japan increased further contacts and trade and the Orientalist current consequently spread to France influencing the arts and literature.

Collecting Oriental artefacts stimulated the production of new objects which reflected Eastern taste in the choice of materials and in the design, adapting them however to new functional needs.

The series of “vanity cases” and make-up boxes produced by Cartier in the mid-1920s are an example of this trend. Meeting the new demands of the modern woman, who no longer feels the need to hide her “beauty tools”, Cartier created a series of small masterpieces where the functionality required by new lifestyles is combined with an extremely refined re-elaboration of Far Eastern art, reusing parts of antique artefacts and reassembling them in an entirely different way, in vogue with the taste of the period.

In 1924, to create this kind of object, the Maison used antique lacquer plates inlaid with mother-of-pearl, which Louis Cartier himself had purchased from major art dealers all over the world. These plates were mounted on small rectangular or circular boxes, with gold trimmings and precious stones. The final result was the production of unique pieces, where preciousness, elegance and the extremely refined workmanship of the parts executed by Cartier perfectly embraced the detailed Oriental inlay work of translucent colours.

This type of production, defined “lacque burgaute”, consists in decorating the lacquer with multiple layers of coloured mother-of-pearl, often engraved and combined with gold and silver leaves. This technique, which originated in China under the Ming dynasty (1368-1644), became very popular during the Qing dynasty (1644-1911/2) and spread as far as the Ryukyu Islands and Japan.

The European name derives from the combination of the French terms ‘burgau’, which indicates the type of shell or mollusc, and ‘lacquer’ (laque or lac). Most of the lacquers used by Cartier in objects from this period originated from Ryukyu or from Japan.

In the small compact we are here presenting we can appreciate the wide array and brilliance of the opalescent colours, which range from pink, to blue lavender, to bright green, alternating with the black lacquer background and the gold and silver marquetry. The depicted scenes probably drew inspiration from representations of the Taoist Paradise, but as the decorative context is missing, it is no longer possible to establish a connection with the Taoist mythology, though the poetical and allegorical depiction of nature, which is at the base of Taoist spirit, remains unchanged.

Comparative literature: H. Nadelhoffer, Cartier, Jewelers extraordinary, New York, 1984, pp. 197-206



1

SCATOLA PORTACIPRIA, CARTIER 1925 CIRCA, IN ORO GIALLO, LACCA, MADREPERLA, ONICE, RUBINI E CORALLO

di forma circolare, il coperchio, incernierato e profilato da una cornice a motivi geometrici in oro intercalati da rubini cabochon, è decorato da una placca circolare in lacca intarsiata con strati in madreperla colorata, oro e argento, raffigurante un paesaggio agreste nel quale un contadino si avvia al lavoro nei campi portando dietro di sé un bue alla cavezza mentre una figura femminile, sotto una pergola, è intenta a tessere; la base, analogamente lavorata, con una figura femminile in abiti sontuosi accompagnata da un servitore che la protegge con un ombrello dai raggi del sole. Le parti laterali decorate da motivi romboidali in madreperla bianca e corallo rosso, all'interno specchio e disco traforato in madreperla per la cipria, *punzoni Cartier Paris Londres New York, Made in France, n.9977, punzoni dell'oro, diam. cm 5,5*

Cfr. H. Nadelhoffer, Cartier, London 1984, tav. 38

A YELLOW GOLD, LACQUER, MOTHER-OF-PEARL, ONYX, RUBY AND CORAL COMPACT, BY CARTIER, CIRCA 1925

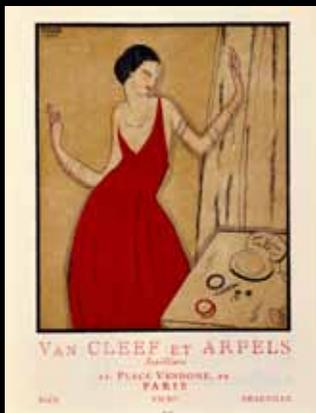
of circular form; the hinged cover, the border of which decorated with a gold geometric design set with cabochon rubies, is decorated with a round lacquer plate inlaid with layers of coloured mother-of-pearl, gold and silver, depicting a rural landscape where a peasant is heading for work in the fields leading an ox by a halter, while a female figure under a pergola is intent on her weaving; the base, similarly decorated, represents a richly dressed female figure accompanied by a male servant who is protecting her from the sun with a parasol. The sides are decorated with white mother-of-pearl and red coral lozenges; the interior encloses a mirror and a mother-of-pearl openwork powder puff rest, signed Cartier, Paris, Londres, New York, Made in France, n. 9977, gold marks, 5.5 cm wide

See H. Nadelhoffer, Cartier, London 1984, pl. 38

€ 8.000/12.000 - \$ 8.800/13.200 - £ 11.200/16.800







VAN CLEEF & ARPELS: un gioiello senza tempo

“La Maison Van Cleef & Arpels con il susseguirsi delle generazioni a partire dal 1906, è il Cartesio della gioielleria francese. Per essa, armonia, chiarezza, rigore, razionalità, sono i canoni estetici che presiedono alla creazione del gioiello. Il fine è quello di suscitare il piacere contemplativo, di catturare l'occhio inebriandolo con il lusso dei materiali, per subito accecarlo con la luminosità esplosiva delle pietre e infine placarlo con l'armonia delle forme.”

La Maison, con sede in Place Vendôme, viene fondata a Parigi nel 1906 dai cugini Alfred Van Cleef (1873-1938), Charles (1880-1951) e Julien Arpels (1884-1964), le cui famiglie, originarie di Amsterdam, erano specializzate nel commercio e nel taglio delle pietre preziose.

Questa profonda conoscenza del mondo minerale si riflette nell'uso, fin dai primi anni di produzione, di pietre preziose di bellezza eccezionale e nell'elaborazione di gioielli il cui disegno esalti al massimo la qualità dei materiali usati.

Per i Van Cleef and Arpels «la creazione del gioiello risponde a due intenzioni: trovare il disegno che valorizza al meglio le pietre preziose [...] o cercare gemme che si adattino con il taglio al modello, senza perdere la loro individualità.» In loro, la volontà di creare un bel gioiello, o meglio un gioiello d'arte, supera quella di fare moda, anche se non rimangono estranei alle influenze delle tendenze del momento, ma le rielaborano in funzione di una necessità estetica che domina il momento creativo. «La cultura di gioiellieri li spingerà a cercare solo quello che la natura ha reso raro e scelto: appunto ciò che costituisce il lusso.» Seguendo questa strategia, già negli anni Venti, Van Cleef and Arpels si posiziona nell'empireo delle grandi maison: i suoi gioielli sono ambiti dalle elites internazionali e scatenano il plauso della critica, come dimostra il conseguimento del Grand Prix all'Esposizione delle Arti Decorative del 1925 a Parigi.

Ed è ascrivibile proprio a quegli anni il bracciale che presentiamo in questa vendita.

Realizzato in platino, oro bianco e diamanti, riflette con le sue linee geometriche e l'essenzialità della forma la tendenza del periodo, ma nello stesso tempo, l'eleganza raffinata e la semplicità della montatura che valorizzano i diamanti di taglio circolare e baguette, protagonisti di questo gioiello, lo rendono un oggetto senza tempo, al di là di mode e periodi.

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. 225-226-230

VAN CLEEF & ARPELS: *a timeless jewel*

“The Maison Van Cleef & Arpels, with its successive generations of family ownership starting from 1906, is the Cartesio of French jewelry. Harmony, clarity, exactitude and rationality have always been for it the aesthetic canons governing the creation of a jewel. The final objective is that of arousing pleasure in contemplation, capturing the eye, inebriating it with the luxury of the materials, first blinding it with the explosive brilliance of the stones and then soothing it with harmonious forms.”

The Maison, located in Place Vendome, was founded in Paris in 1906, by cousins Alfred Van Cleef (1873-1938), Charles (1880-1951) and Julien Arpels (1884-1964), whose families, originally from Amsterdam, were specialized in the trading and cutting of precious stones.

This deep knowledge of the mineral world is revealed by the use, since the very first years of activity, of exceptionally beautiful stones, and in the creation of jewellery in which the quality of the material is enhanced to the full by the design.

For Van Cleef and Arpels “behind the creation of a jewel lie two basic premises: either finding the ideal design to display precious stones... or finding stones that can be adapted by cutting to the model”. For them, the desire to create a beautiful jewel, or better a jewel of art, goes beyond the idea of making fashion; they are not however unacquainted with the tendencies of the period, which they re-elaborate according to the aesthetic needs that dominate the creative moment. “Their jeweller’s culture drives them to seek only what nature has made rare and exquisite – exactly what luxury is made of”.

Following this strategy, Van Cleef and Arpels in the 1920s is already in the empyrean of the leading fashion houses: the international elites yearn for its jewellery and the critics praise it, as showed by the winning of the Grand Prix in the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes of 1925 in Paris.

The bracelet we are here presenting is datable to those years.

Made in platinum, white gold and diamonds, it shows the trend of the period in its geometric lines and essentiality; at the same time, the refined elegance and the simplicity of the setting that enhance the round cut and the baguette cut diamonds, which play a leading role in this piece of jewellery, make it a timeless object, beyond fashion and tendencies.

See L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi, exhibition catalogue (Florence, Museo degli Argenti, 10 March-10 June 2001), Firenze 2001, pp. 225-226,-230



2

BRACCIALE, VAN CLEEF & ARPELS, ANNI '20,
IN PLATINO, ORO BIANCO E DIAMANTI

realizzato ad una fila di nove brillanti rotondi intercalati da fiocchi stilizzati in baguette di diamanti per complessivi 19 ct circa, lunghezza cm 19, punzoni Van Cleef & Arpels NY13403

A PLATINUM, WHITE GOLD AND DIAMOND BRACELET,
BY VAN CLEEF & ARPELS, 1920S

designed as a line of brilliant-cut diamonds alternating with baguette diamonds, total diamonds weight is around 19 ct, length approximately 19 cm, signed Van Cleef & Arpels NY 13403

€ 80.000/120.000 - \$ 88.000/132.000 - £ 56.000/84.000



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



Alberto Vianello
Capo Dipartimento

Le aste di mobili e oggetti d'arte storicamente hanno rappresentato un punto fermo, imprescindibile, nell'attività di Pandolfini Casa d'Aste. In questa direzione cerchiamo oggi di proseguire, pur sapendo però che il mercato ed il collezionismo sono cambiati e l'interesse si concentra con grande forza su altri settori. Per questo la sfida del nostro dipartimento è diventata più ardua: per ottenere ottimi risultati è indispensabile riuscire a proporre lotti di grande qualità, meglio se accompagnati da una "storia" interessante (provenienza, collezioni, mostre, pubblicazioni etc.).

L'asta tenuta l'anno scorso in occasione dei novant'anni di Pandolfini ha segnato un passaggio importante nel nostro lavoro, confermando con i risultati che la qualità sta alla base di ogni buona vendita.

Discorso a parte merita invece l'asta di maiolica rinascimentale, che ha segnato, a detta di collezionisti ed operatori del mercato, un evento storico, una situazione che ormai non si verificava da decenni. I tre milioni incassati in quella vendita, con dei record assoluti a livello mondiale, hanno ancora una volta indicato la strada da seguire: il collezionismo non è morto, ma per manifestarsi in tutta la sua forza ha bisogno di grandi stimoli. E proprio questo abbiamo oggi cercato di fare, riproponendo un catalogo dedicato esclusivamente alla maiolica rinascimentale, in cui abbiamo inserito manufatti appartenuti alle più importanti collezioni conosciute.

Il nostro Dipartimento lo scorso anno ha operato una grande selezione delle opere da proporre in asta, cercando appunto di presentare mobili e arredi che potessero trovare riscontro nell'ampia clientela internazionale a cui ci rivolgiamo, senza per questo fermarsi ad una semplice selezione economica. Si è cercato di proporre lotti "interessanti", e gli esiti hanno premiato le nostre scelte, portando il settore ad una costante crescita, ancor più significativa se paragonata al momento che stiamo attraversando.

Il presente catalogo conferma e rafforza questa scelta di selezione: proponiamo qui infatti un'importante coppia di cassettoni realizzati da Giuseppe Maggiolini e provenienti da Villa Soragna, un raro cassone cardinalizio in legno e pastiglia dorata appartenente alla famiglia Della Rovere, un inedito bureau trumeau veneziano della metà del XVIII secolo lavorato a *marqueterie*, un bell'arazzo realizzato nelle Fiandre nel XVII secolo, un prezioso acquamanile in bronzo prodotto in area germanica intorno al 1350, un orologio *cartel* della metà del secolo XVIII, e infine un finimento da tavola in bronzo dorato composto da coppia di candelabri e centrotavola, realizzato a Parigi verso il 1860 dal bronzista Auguste Breul per un'importante committenza toscana.



Tomaso Piva
Esperto Milano



Giulia Anversa
Esperto Milano

The auctions of furniture and works of art have always been a pillar for the activity of Pandolfini Casa d'Aste. We aim at continuing today in the same direction, with the awareness, however, that the market and collectors' tastes have changed, and that nowadays the interest is more strongly focused on other sectors. For this reason, our department faces a difficult challenge: to obtain excellent results we need to offer high quality items, preferably accompanied by an interesting "history" (provenance, collections, exhibitions, publications etc.).

The auction that took place last year on the occasion of the 90th anniversary of Pandolfini marked an important moment in our work, confirming, with its results, that quality is always the bedrock of every successful sale.

The auction of Renaissance maiolica is however a different matter: according to collectors and market operators, it was a historical event, something that hadn't occurred for decades. The three million euros taken during that auction, where several world records were broken, have once again showed us the way: collecting is not dead, but to flourish it needs to be greatly stimulated. And this is exactly what we're trying to do today, offering a catalogue dedicated exclusively to Renaissance maiolica, where we have included objects from the most important and well-known collections.

Over the last year our department has carefully selected the works to put up for auction, in order to present pieces of furniture that would meet the needs of the many international customers we cater for; the selection however, was not based simply on the estimates. We aimed at offering "interesting" lots, and the sale results rewarded our decision, boosting the growth of this sector, which is even more impressive if we consider the current financial crisis we are experiencing.

This catalogue confirms and consolidates the choices we have made: we offer in fact an important pair of commodes executed by Giuseppe Maggiolini and originating from Villa Soragna, a cardinal's rare wooden cassone decorated with gilded pastiglia belonging to the Della Rovere family, an unpublished marquetry Venetian bureau cabinet from the mid-18th century, a beautiful tapestry made in Flanders in the 17th century, a precious bronze aquamanile of Germanic production datable to around 1350, a cartel clock from the mid-18th century, and finally an ormolu surtout de table composed of a pair of candle holders and an oval tray, executed in Paris around 1860 by the bronze caster Auguste Breul for an important Tuscan patron.



3

Auguste Breul

SURTOUT DE TABLE COMPOSTO DA VASSOIO OVALE E COPPIA DI CANDELABRI, PARIGI, 1855 CIRCA

bronzo dorato, vassoio cm 103x67x25, candelabri alt. cm 62, diam. massimo cm 51

Sul basamento il vassoio reca il punzone "AUGUSTE BREUL - N° 20 RUE DE ALBOUY - A PARIS"; i candelabri, invece recano il punzone "AUGUSTE BREUL - RUE DE LANCRY N° 3 - A PARIS"

SURTOUT DE TABLE COMPOSED OF AN OVAL TRAY AND A PAIR OF CANDLEHOLDERS, PARIS, CIRCA 1855

Ormolu, tray 103x67x25 cm, candleholders h. 62 cm, maximum diameter 51 cm

On the base of the tray, mark "AUGUSTE BREUL - N° 20 RUE DE ALBOUY - A PARIS"; on the candleholders, mark "AUGUSTE BREUL - RUE DE LANCRY N° 3 - A PARIS"

€ 25.000/35.000 - \$ 27.500/38.500 - £ 17.500/24.500

Provenienza

Palazzo Larderel, Livorno

Collezione privata, Firenze

Il vassoio poggia su quattro piedi sagomati a guisa di foglia accartocciata affiancata da due fregi vegetali, in corrispondenza dei quali si ergono quattro gruppi posti su un ricco basamento sagomato, bordato di perline e baccellature, raffiguranti ciascuno un putto con un grappolo d'uva nella mano sinistra, abbracciato ad una capretta; intervallati ai putti quattro trofei costituiti da belle coppe baccellate sormontate da composizioni di frutta. La fascia inferiore è interamente decorata da festoni vegetali alternati a mascheroni barbuti, mentre la ringhiera, decorata da putti e trofei, è completata da tralci floreali e vegetali.

I due candelabri poggiano su una base triangolare liscia lievemente sagomata e decorata da una fascia a baccellature intervallate da foglie d'acanto. Da un alto basamento, caratterizzato agli angoli da tre ricche volute riunite da motivi vegetali, si dipartono tre tralci fogliati con andamento sinuoso, ciascuno impreziosito da una ghirlanda di frutti e foglie, sui quali siedono tre putti con una coppa nella mano destra e un grappolo d'uva nella sinistra, alla sommità un'ampia vasca circolare, anch'essa decorata a motivi vegetali, foglie lanceolate e perlature, dalla quale si dipartono sei bracci portacandela, ancora sagomati ad ispirazione vegetale.

Bibliografia di confronto

Dictionnaire Des Horlogers Français, a cura di Tardy, Paris 1972, p. 98, per l'attività di Auguste Breul come orologiaio;
Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer: Silber, Bronzen, Porzellan, Glas, a cura di H.C. Winkler, Wien, Köln, Weimar 1996, pp. 92 e 107, per l'attività di Auguste Breul presso la corte viennese;
L. Fischer Frattarelli, Larderel Francesco de, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 63, 2004 per Francesco Filiberto Larderel







The tray is supported by four feet in the shape of curled up leaves flanked by two foliate motifs, on top of which stand four groups of figures on an elaborate moulded base with beaded and gadrooned borders; each group comprises of a putto holding a bunch of grapes in his left hand and with the other arm around a goat; four trophies, composed of beautiful gadrooned goblets heaped with fruit, alternate with the putti. The lower band is fully decorated with swags interspaced by bearded masks, while the gallery, decorated with putti and trophies, is cast with floral and foliate scrolls.

The two candelabra are supported by a slightly moulded, smooth triangular base decorated with a band with gadroons alternating with acanthus leaves. Three sinuous foliate scrolls, each embellished with a fruiting and foliate garland and supporting a putto with a cup in the right hand and a bunch of grapes in the other, stem from a high plinth with plant motifs and three luxuriant volutes in each corner; at the top a wide circular basin, also decorated with foliage, lanceolate leaves and beaded motifs, supports six, moulded, scrolled candle-arms.

Comparative literature

Dictionnaire Des Horlogers Français, edited by Tardy, Paris 1972, p. 98, for Auguste Breul's activity as a clockmaker; Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer: Silber, Bronzen, Porzellan, Glas, edited by H.C. Winkler, Wien, Köln, Weimar 1996, pp. 92 and 107, for Auguste Breul's activity at the Viennese court; L. Fischer Frattarelli, Larderele Francesco de, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 63, Roma 2004, for Francesco Filiberto Larderele.





UN SURTOUT DE TABLE DI AUGUSTE BREUL proveniente da Palazzo Larderel di Livorno



Fig. 1 Auguste Breul, Candelabro, Parigi, 1851, Hofburg, Vienna

Auguste Breul, orologiaio e bronzista attivo a Parigi alla metà dell'Ottocento, realizzò nella sua bottega centrotavola, candelabri, orologi e molti altri oggetti in bronzo che andarono a impreziosire sale da pranzo e salotti delle migliori famiglie nobili d'Europa. Fu grazie a uno stile riccamente ornato, caratterizzato da un'estrema raffinatezza di esecuzione, unitamente all'originalità dei modelli creati, che Breul divenne l'artista di riferimento di quanti desideravano bronzi realizzati secondo l'ultima moda parigina.

A conferma del prestigio raggiunto da Breul a metà del Ottocento va segnalata l'importante commissione ricevuta nel 1850 dal ministro austriaco a Parigi, il conte Graf Hübner, il quale gli diede l'incarico di far realizzare un servizio da tavola per il giovane imperatore Francesco Giuseppe d'Austria. Il conte, recatosi nei laboratori del bronzista, inviò a Vienna i disegni di due progetti: il lavoro venne affidata nello stesso anno, e nell'aprile dell'anno successivo Breul consegnò all'indirizzo privato del principe di Liechtenstein i suoi centrotavola, in seguito portati alla residenza di Hofburg (fig. 1). Tutta la vicenda si svolse nel più grande segreto: erano infatti gli anni che seguivano le rivoluzioni del 1848 e gli impegni economici dello Stato erano prevalentemente rivolti al rilancio economico del paese e al sostegno delle manifatture locali: ma un centrotavola «à la mode» realizzato secondo l'ultimo grido parigino dal suo più raffinato bronzista era un'occasione di prestigio troppo grande.



Marchio del centrotavola lotto 3

Ad Auguste Breul intorno alla metà dell'Ottocento si rivolse anche Francesco Filiberto Larderel per arredare il palazzo appena costruito. Il Larderel nacque a Vienne in Francia nel 1789 e si trasferì a Livorno in età napoleonica, dove era descritto negli almanacchi del 1814 come «chincagliere».

Nel successivo quindicennio, sfruttando le risorse geologiche dei lagoni del Volterrano, promosse e sviluppò l'industria dell'acido borico, accumulando un cospicuo patrimonio.

La sua ascesa nel panorama imprenditoriale del Granducato di Toscana coincise proprio con la costruzione dell'imponente palazzo residenziale di quattro piani lungo la via dei Condotti Nuovi, terminato nel 1832 e costato 70.000 lire: momento questo che gli aprì le porte del notabilato cittadino e fece della sua residenza un centro della vita sociale e mondana della città. Arricchito di arredi e di una collezione d'arte antica e moderna, il palazzo pose il Larderel nel novero dei mecenati e dei benefattori cittadini. Del 1837 infatti è l'editto sovrano che gli permise di assumere e usare il titolo di conte di Montecerboli, la località nella quale aveva «eretto i grandiosi stabilimenti di sal borace», e non a caso nello stemma nobiliare risalta l'immagine dei soffioni e delle fabbriche. Fregiato di tale titolo, poi riconosciuto come ereditario, di quello di cavaliere di San Giuseppe, onorato dell'ingresso al casino dei nobili di Firenze e della nomina del figlio Enrico a regio ciambellano (1851), il Larderel poté accedere alla corte granducale, con la conseguente opportunità di stringere legami matrimoniali con famiglie di grande prestigio e antica nobiltà, come i Rucellai e i Salviati, infine anche con i Savoia (nel 1872 la nipote Bianca sposerà il figlio morganatico del re d'Italia, il conte di Mirafiori Emanuele Alberto).



Marchio dei candelabri lotto 3



A SURTOUT DE TABLE BY AUGUSTE BREUL *from Palazzo Larderel in Livorno*

Auguste Breul, clockmaker and bronze-worker active in Paris in the mid-19th century, in his workshop executed centerpieces, candelabra, clocks and many other bronze objects which would embellish the dining rooms and the sitting rooms of the best noble families in Europe. It was thanks to his lavishly ornate style, to the extremely refined workmanship along with the originality of his models that Breul became the most sought-after artist for those who wished to possess bronzes of the latest Parisian fashion.

The prestige Breul achieved in the mid-19th century is confirmed by the important commission he received in 1850 by the Austrian minister in Paris, Count Graf Hübner, who entrusted him with the execution of a dinner service for the young emperor Franz Joseph of Austria. The count, after visiting the laboratories of the bronze worker, sent the drawings of two projects to Vienna: the commission was assigned the same year, and the following April Breul delivered his centerpieces to the private abode of the Prince of Liechtenstein, which were later transferred to the Hofburg residence (fig. 1). Everything was conducted with the utmost secrecy: those were in fact the years following the 1848 revolution and finances were mainly directed at re-launching the economy of the country and at supporting the local manufactures: nevertheless, a *surtout de table à la mode* executed in the latest Parisian fashion from its most refined bronze worker was too prestigious an occasion to be missed.

Around the middle of the 19th century Francesco Filiberto Larderel also turned to Auguste Breul to furnish his newly built palace. Larderel was born in 1789 in Vienne, France, and had moved to Livorno in the Napoleonic

era, where the 1814 almanacs described him as a “chincagliere” (= seller of knick-knacks). In the following fifteen years, exploiting the geological resources of the lagoni in the area of Volterra, he sponsored and developed the boric acid industry, accumulating a small fortune.

His ascent in the entrepreneurial field of the Grand Duchy of Tuscany coincided with the building of the impressive four storey residential palace along Via dei Condotti Nuovi, completed in 1832 with a cost of 70.000 lira: an event which opened up the doors of notoriety for him in the city, and made his residence the centre of the fashionable social life in Livorno. Thanks to his palace, richly furnished and containing a collection of antique and modern art, Larderel became one of the patrons and benefactors of the city. The king's edict that allowed him to take on and use the title of Count of Montecerboli dates, in fact, to 1837: this was the name of the place where he had “erected the imposing borax plants”, and it's no coincidence that fumaroles and factories appear in his coat of arms. With this title, which later became inheritable, with the title of Knight of the Order of Saint Joseph, honoured with the possibility of having access to the Casino dei Nobili of Florence and with the designation of his son Enrico as royal chamberlain (1851), Larderel was able to enter the Grand Ducal court, with the resulting opportunity of being able to create marriage bonds with prestigious families of ancient nobility, such as the Rucellai and the Salviati, and finally also with the Savoia (in 1872 his granddaughter Bianca would marry the morganatic son of the King of Italy, Emanuele Alberto count of Mirafiori).



Palazzo Larderel a Livorno in una foto d'epoca



4

ARAZZO, FIANDRE, METÀ SECOLO XVII

L'EROISMO DI MUZIO SCEVOLA

cm 410x390

TAPESTRY, FLANDERS, MID-17TH CENTURY

THE HEROISM OF MUCIUS SCAEVOLA

410x390 cm

€ 18.000/25.000 - \$ 19.800/27.500 - £ 12.600/17.500

L'arazzo presenta una ricca bordura interamente ricamata con trofei, festoni vegetali e figure: a destra e a sinistra una coppia di putti alati poggianti su basamenti scolpiti a forma di vaso baccellato trattengono nella mano sinistra un alberello, mentre la mano destra è levata verso l'alto, da cui scendono ricchi festoni di fiori e frutta. In alto al centro un ricco cartiglio affiancato da protomi alate, nel cui centro sta l'iscrizione "M.SCEVOLA.ERRATA/CEDE.PROPRIAM.MA/NVM.EXVBIT"; ai margini superiori, tra festoni, sono due aquile. La fascia inferiore infine è decorata con ricchi fregi naturalistici, centrata da un mascherone con figure fantastiche ai lati.

L'episodio storico raffigurato mostra nella parte destra il re etrusco Porsenna seduto in trono e ai suoi piedi il ministro ucciso al suo posto, mentre nella parte sinistra Muzio Scevola, circondato dalle guardie, nell'atto di porre la mano sul fuoco.

Da Tito Livio (*Ab urbe condita*, libro II, cap. 12) sappiamo che nel 508 a.C., durante l'assedio di Roma da parte degli Etruschi comandati da Porsenna, proprio mentre nella città cominciano a scarseggiare i viveri, un giovane aristocratico romano, Muzio Cordo, propose al Senato di uccidere il comandante etrusco. Ottenuta l'autorizzazione, si infiltrò nelle linee nemiche, e armato di un pugnale raggiunse l'accampamento di Porsenna, che stava distribuendo la paga ai soldati. Muzio attese che il suo bersaglio rimanesse solo e quindi lo pugnalò: ma sbagliò persona, avendo infatti assassinato lo scriba del re etrusco. Subito venne catturato dalle guardie del comandante, e portato al cospetto di Porsenna, il giovane romano non esitò a dire: «Sono romano e il mio nome è Caio Muzio. Volevo uccidere un nemico da nemico, e morire non mi fa più paura di uccidere... Questo è il valore che da al corpo chi aspira a una grande gloria!» E così dicendo infilò la mano destra in un braciere acceso per un sacrificio e non la tolse fino a che non fu completamente consumata.



L'arazzo nella dimora di provenienza in un'immagine degli anni sessanta





Da quel giorno il coraggioso nobile romano avrebbe assunto il nome di "Muzio Scevola" (Muzio il mancino). Porsenna rimase tanto impressionato da questo gesto che decise di liberare il giovane. Muzio, allora, sfoggiò la sua astuzia e disse: «Per ringraziarti della tua clemenza, voglio rivelarti che trecento giovani nobili romani hanno solennemente giurato di ucciderti. Il fato ha stabilito che io fossi il primo e ora sono qui davanti a te perché ho fallito. Ma prima o poi qualcuno degli altri duecentonovantanove riuscirà nell'intento». Questa falsa rivelazione spaventò a tal punto il principe e tutta l'aristocrazia etrusca da far loro considerare molto più importante salvaguardare il futuro del re di Chiusi piuttosto che preoccuparsi del destino dei Tarquini. Sempre secondo la leggenda, così Porsenna prese la decisione di intavolare trattative di pace con i Romani, colpito positivamente dal loro valore.

The tapestry has a richly decorated frame border woven with trophies, fruiting garlands and figures: on either side a winged putto is standing on a base in the form of a gadrooned vase and is holding a shrub in his left hand and raising his right hand towards the abundant floral and fruiting swags. At the top, in the centre, there is a cartouche with the inscription "M.SCEVOLA.ERRATA/CEDE.PROPRIAM.MA/NVM.EXVBIT", flanked by two winged figures; two eagles are visible in the top corners, among the garlands. The bottom border is enriched with naturalistic decorations, and a mask flanked by imaginary figures at the centre. The historical scene to the right represents the Etruscan king Porsena seated on a throne, and at his feet the minister killed in his place, while on the left Mucius Scaevola, surrounded by the guards, is putting his hand into the fire.

We learn from Titus Livius (Ab urbe condita, book II, chapter 12) that in 508 B.C., during the siege of Rome by the Etruscans led by Porsena, and exactly when provisions were starting to run low in the city, a young Roman aristocrat, Mucius Cordus, offered in front of the Senate to kill the Etruscan commander. On obtaining authorization he penetrated the enemy lines, and reached Porsena's camp armed with a dagger, while the king was giving the soldiers their wages. Mucius waited until his enemy was alone to stab him, but he mistakenly killed the Etruscan king's scribe instead. He was immediately arrested by the commander's guards, and once in front of Porsena the young Roman unhesitatingly said: "I'm Roman and my name is Caius Mucius. I wanted to kill an enemy as an enemy, and I'm no less frightened of dying than of killing... this is the value that someone who strives for great glory gives to his own body!" And so speaking he placed his right hand in a brazier which had been lighted for a sacrifice and didn't remove it until it was totally wasted away. From that day on the brave Roman nobleman would be named "Mucius Scaevola" (Mucius the left-handed). Porsena was so impressed by this gesture that he decided to set the young man free. At that point Mucius displaying his shrewdness said: "To thank you for your mercy, I will reveal to you that three-hundred young Roman noblemen have solemnly sworned to kill you. Destiny decided that I should be the first and I'm in front of you because I have failed. But sooner or later one of the other two hundred and ninety-nine will succeed". This false revelation frightened the prince and the whole Etruscan aristocracy to such an extent as to decide it was more important to protect the future of the king of Chiusi rather than to worry about the fate of the Tarquins. Again according to legend, Porsena, decided therefore to open peace talks with the Romans, so impressed was he by their valour.

5

Giuseppe Maggiolini

(Parabiago 1738 - 1814)

COPPIA DI CASSETTONI CON MEDAGLIONI DI BACCO E CERERE, PARABIAGO, ULTIMO QUARTO DEL XVIII SECOLO

ciascuno con pannello scorrevole a scomparsa celante due cassetti e un cassetto sottile sotto il piano in marmo grigio
cm 94x123,5x62

A PAIR OF COMMODOES WITH MEDALLIONS WITH BACCHUS AND CERES, PARABIAGO, LAST QUARTER OF THE 18TH CENTURY

each with a hinged lifting panel concealing two drawers and a slim drawer under the grey/white marble top
94x123.5x62 cm

€ 160.000/200.000 - \$ 176.000/220.000 - £ 112.000/140.000

Provenienza

Villa Soragna, Parco del Molgora
Collezione privata, Milano

Coppia di cassettoni neoclassici in legno impiallacciato e intarsiato, il fronte con pannello scorrevole a scomparsa celante due cassetti e un cassetto sottile sotto il piano in marmo grigio; nella fascia un meccanismo a molla che nasconde cassetti segreti; il pannello centrale decorato con busti di profilo raffiguranti Bacco e Cerere entro medaglione circolare affiancato da cornucopie terminanti in girali floreali, i fianchi con fiaccola fiorita sorretta da volute vegetali, la serratura con applicazione in bronzo dorato traforato a foglie; gambe piramidali.

L'inesauribile fonte di informazioni e fondamentale punto di riferimento sull'attività di Giuseppe Maggiolini e la sua bottega è la raccolta di disegni del Fondo Maggiolini conservata al Gabinetto delle Stampe e Disegni del Castello Sforzesco a Milano. Qui si trovano conservati disegni e lucidi preparatori per gli ornamenti destinati a essere realizzati sugli arredi, tramite l'intaglio di legni pregiati, dalla bottega di Giuseppe Maggiolini. Una caratteristica della bottega Maggiolini è l'utilizzo di modelli ornamentali ben codificati, modificati secondo le più svariate esigenze e abbinati a una grande varietà di intarsi, adattandosi così a diverse tipologie di mobili, funzioni e richieste dei committenti.

Il profilo di Bacco presente sul fronte di uno dei commodes trova un possibile modello in due disegni, uno a penna (Raccolta Maggiolini, coll. 223, gen. 469 – fig. 1a) e l'altro acquerellato a china, opera di Giovanni Tedesco (Raccolta Maggiolini, B 194 – fig. 1b). Il fronte decorato da un medaglione con un profilo maschile o femminile si riscontra inoltre in numerose altre opere della bottega Maggiolini, come un cassettoni datato 1790 e conservato presso il Museo d'Arte Applicata del Castello Sforzesco (già Museo Artistico di Milano, Morazzoni 1953, tav. XI – fig. 2), altri due esemplari della collezione Consonni a Malgrate, databili all'ultimo decennio del Settecento (Museo di Milano 1938, nn. 5-6, p. 28, tav. 2) e uno della collezione Feltrinelli, eseguito intorno al 1790 (Morazzoni 1953, tav. XVIII a).

Le cornucopie floreali che incorniciano i medaglioni sono un altro motivo ricorrente nell'opera di Maggiolini, come testimoniano alcuni disegni della già citata raccolta (Raccolta Maggiolini, coll. 178, gen. 206), alcuni dei quali pubblicati da Morazzoni (Morazzoni 1953, tav. C). Due cassettoni della collezione Ciniselli a Milano presentano identiche cornucopie con fiori affiancanti un tondo centrale, ma dipartendosi dall'alto e quindi con andamento contrario rispetto a quelle dei nostri esemplari (Museo di Milano 1938, tav. 13, nn. 29-30, p. 34). E ancora, le volute composte da foglie d'acanto, boccioli e un fiore che si dipartono da tali cornucopie si ritrovano in un disegno datato 1809 attribuito allo stesso Maggiolini (Dallaj 2005, p. 53, fig. 11), oltre ad altri disegni della sua bottega che









Fig. 1a Raccolta Maggiolini, coll. 223, gen. 469



Fig. 1b Raccolta Maggiolini, B 194

riproducono la stessa composizione decorativa, fra cui uno di G. Levati (Raccolta Maggiolini, coll. 134, gen. 205; Morazzoni 1953, tav. LXXXI – fig. 3). G.A. Mezzanzanica, nella sua biografia su Maggiolini, oltre a segnalare alcuni tra i committenti più prestigiosi, come il conte Francesco Melzi d'Eril, vicepresidente della Repubblica e duca di Lodi, indica come fonte d'ispirazione alla quale fece riferimento il mobiliere lombardo una raccolta di incisioni eseguite da Carlo Lasinio nel 1789, raffiguranti varie decorazioni, fra le quali una può essere messa in relazione con l'esecuzione delle cornucopie qui presenti (Carlo Lasinio 1789, tav. 6). Anche la testa leonina da cui si dipartono le cornucopie è visibile in un disegno (Morazzoni 1953, tav. CXXI). Sempre sul fronte, sotto una sottile fascia a dentelli, ne corre un'altra con fiori su stelo alternati a due foglie acantiformi che si affrontano ai lati di una palmetta, elemento anch'esso riconducibile a un disegno del repertorio (Morazzoni 1953, tav. XCVIII). Sui fianchi dei cassettoni vi è una fiaccola

contenente fiori di varia natura riprodotti in diverse tonalità di colore, dalla quale si dipartono volute vegetali. Questo tipo di ornamentazione, che riprende i tralci del pannello frontale semplificandoli, è visibile in molti disegni della raccolta, fra cui due firmati dallo stesso Maggiolini (Dallaj 2005, p. 72, fig. 32 e Morazzoni 1953, tav. CI). Un motivo simile è presente sul fronte di un comodino di una collezione privata milanese (Morazzoni 1953, tav. XXII). Interessante è anche la volontà di raffigurare in modo realistico i bouquet floreali: la grande attenzione alla riproduzione veridica delle specie botaniche è ben esemplificata dai numerosissimi studi di fiori, frutti e piante presenti nella raccolta Maggiolini: in particolare, in alcuni di essi sono raffigurati, anche se non composti in un mazzo, i tipi di fiori riprodotti su questi commodes, fra cui la coppia di girasoli, le rose e le campanule (Raccolta Maggiolini, coll. 227, gen. 516; coll. 237, gen. 526; Morazzoni 1953, tav. CXIV – fig. 4).

Bibliografia di confronto

Ornati presi da graffiti, e pitture antiche esistenti in Firenze, disegnati ed incisi in 40 rami da Carlo Lasinio Trevigiano, 1789;
 G.A. Mezzanzanica, *Genio e lavoro: biografia e breve storia delle principali opere dei celebri intarsiatori Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini di Parabiago, 1878;*
 Museo di Milano, *Mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini, novembre-dicembre 1938, Milano 1938;*
 G. Morazzoni, *Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini, Milano 1953;*
 A. Dallaj, *Il disegno di ornato nella bottega Maggiolini, 2005, in "Civiche Raccolte d'Arte", pp. 35-73.*

A pair of wooden Neoclassic veneered and marquetry commodes, the front has a hinged lifting panel concealing two drawers and a shallow drawer beneath the grey marble top; the central panel decorated with the busts in profile of Bacchus and Ceres within a round medallion flanked by cornucopias with floral scrolls; the sides with a flowering torch supported by scrolling foliage; with a foliate, gilt-bronze, openwork lock-plate; on square tapering legs.

The inexhaustible source of information and main reference for the activity of Giuseppe Maggiolini and his workshop is the collection of drawings in the Fondo Maggiolini preserved in the Gabinetto delle Stampe e Disegni in the Castello Sforzesco in Milan. We can there find drawings and preparatory tracings for the furniture ornamentation that was to be carved in fine woods by the workshop of Giuseppe Maggiolini. A specific trait of this workshop is the use of well-defined models, that could be modified according to the most

diverse needs and combined with a large variety of designs for inlay work, thus adapting to different types of furniture and functions, and to satisfy every patron's need.

The possible model for the Bacchus profile, visible on the front panel of one of the commodes, could be either an ink drawing in the Raccolta Maggiolini (coll. 223, gen. 469 – FIG. 1a) or an Indian ink and watercolour drawing by Giovanni Tedesco (Raccolta Maggiolini, B 194 – FIG. 1b). The front panel decorated with a medallion with a male or female profile can also be found in many other works executed by the Maggiolini workshop, such as the commode dated 1790 and now in the Museo d'Arte Applicata of the Castello Sforzesco (formerly Museo Artistico of Milan, Morazzoni 1953, pl. XI – FIG. 2), other two pieces in the Consonni collection in Malgrate, datable to the last decade of the 18th century (Museo di Milano 1938, nos. 5-6, p. 28, pl. 2) and one in the



Fig. 2 Cassettone, 1790, Museo di Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano, in Morazzoni 1953, tav. XI





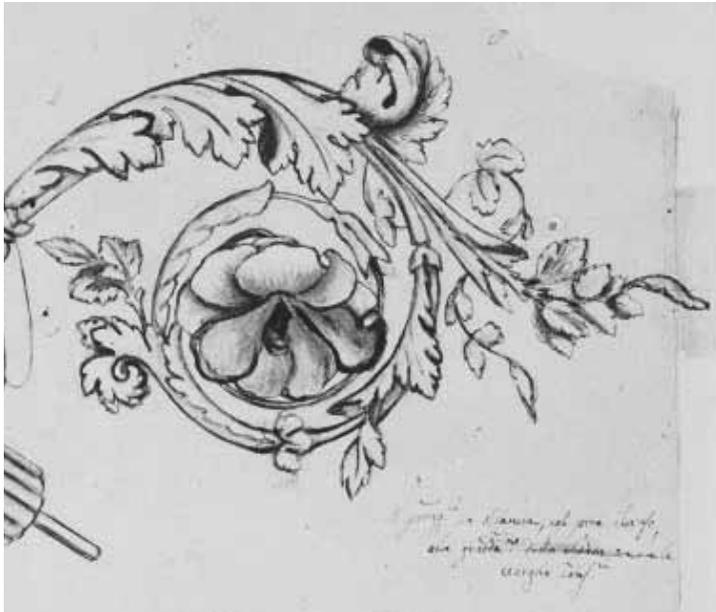


Fig. 3 Giuseppe Levati inventò e disegnò, Milano, Civica raccolta delle stampe A. Bertarelli, in Morazzoni 1953, tav. LXXXI

collection, from around 1790 (Morazzoni 1953, pl. XVIII a).

The floral cornucopiae which frame the medallions are another recurrent motif in Maggiolini's oeuvre, as proved by several drawings in the aforementioned collection (Raccolta Maggiolini, coll. 178, gen. 206 – FIG. 3), some of which published by Morazzoni (Morazzoni 1953, pl. C). Two commodes in the Ciniselli collection in Milan show, on either side of the central medallion, the same cornucopiae with flowers, but this time departing from above, and therefore with a different orientation compared to the ones in our two works (Museo di Milano 1938, pl. 13, nos. 29-30, p. 34). And again, we find the scrolling acanthus with a flower and buds that originate from the same cornucopiae in a drawing dated 1809 also attributed to Maggiolini (Dallaj 2005, p. 53, fig. 11), in addition to other drawings by his workshop that represent the same decorative composition, one of which by G. Levati (Raccolta Maggiolini, coll. 134, gen. 205 – FIG. 4). G.A. Mezzanzanica, in his biography on Maggiolini, besides listing some of his most eminent patrons, such as count Francesco Melzi d'Eril, vice-president of the Republic and duke of Lodi, specifies that the Lombard furniture-maker drew inspiration from a collection of engravings executed by Carlo Lasinio in 1789, representing different ornamental motifs, one of which can be compared with the cornucopiae here represented (Carlo Lasinio 1789, pl. 6). The leonine head from which the cornucopiae stem is also visible in another drawing (Morazzoni 1953, pl. CXXI – FIG. 5). On the same front panel, below a slender dentil band, there is second band, inlaid with flowers on stalks alternating with acanthus-like leaves facing

each other on either side of a palmette, another motif that can be linked to a drawing from Maggiolini's repertoire (Morazzoni 1953, pl. XCVIII). A torch containing various kinds of flowers, designed using different colour tones, with foliate scrolls stemming from it, is inlaid on each side of the commodes. This type of ornamentation, that reproduces, in a simpler form, the scrolling foliage on the front panel, can be found in many drawings of the collection, as for example in two works signed by Maggiolini himself (Dallaj 2005, p. 72, fig. 32 e Morazzoni 1953, pl. CI). A similar motif is visible on the front of a bedside table in a private Milanese collection (Morazzoni 1953, pl. XXII). The desire to realistically depict the flower bouquets is quite interesting: there are many examples of the great attention paid to the truthful representation of the botanical species in the numerous studies of flowers, fruit and plants in the Maggiolini collection: in several of these in particular, we find the same flower types, though not as a bunch, present on these commodes, such as the two sunflowers, the roses and the bluebells (Raccolta Maggiolini, coll. 227, gen. 516 – FIG. 6; coll. 237, gen. 526).

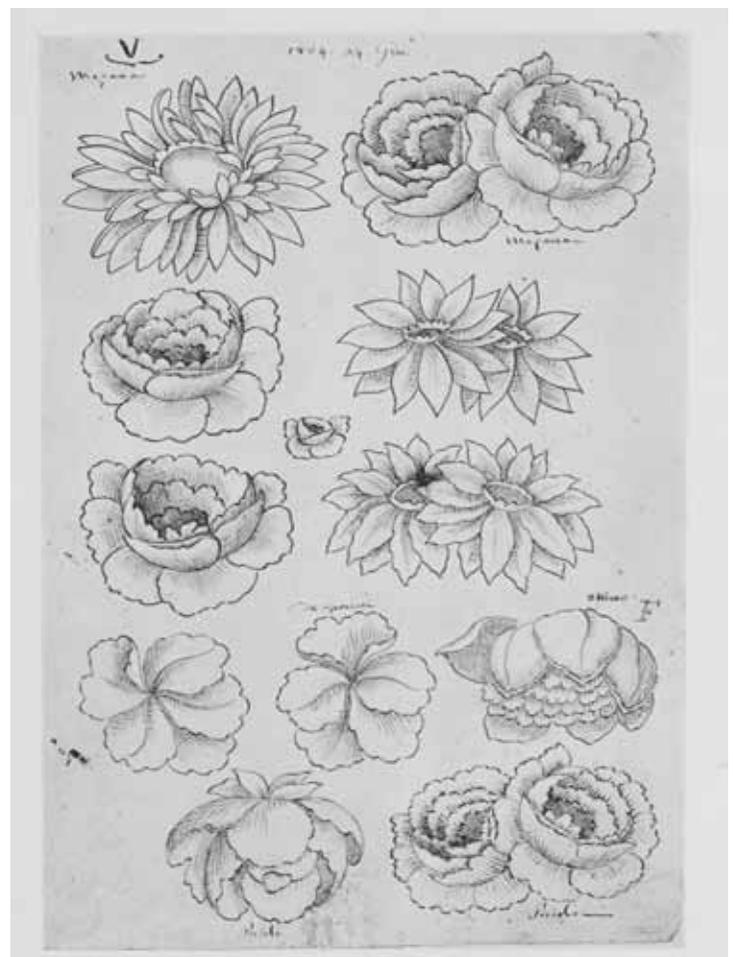


Fig. 4 Giuseppe Maggiolini inventò e disegnò, Milano, Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli, in Morazzoni 1953, tav. CXIV

Comparative literature

Ornati presi da graffiti, e pitture antiche esistenti in Firenze, disegnati ed incisi in 40 rami da Carlo Lasinio Trevigiano, 1789;
G.A. Mezzanzanica, Genio e lavoro: biografia e breve storia delle principali opere dei celebri intarsiatori Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini di Parabiago, 1878;
Museo di Milano, Mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini, novembre-dicembre 1938, Milano 1938;
G. Morazzoni, Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini, Milano 1953;
A. Dallaj, Il disegno di ornato nella bottega Maggiolini, 2005, in "Civiche Raccolte d'Arte", pp. 35-73.

BOTTEGA DI BERNARDINO DI BETTO,
DETTO IL PINTORICCHIO, MANIFATTURA DELL'ITALIA CENTRALE,
INIZI XVI SECOLO,
CASSONE ISTORIATO E DECORATO CON FIGURE DI VIRTÙ

cm 79x167x62 (cm 27x32 i tre ovali con le raffigurazioni delle Virtù)

WORKSHOP OF BERNARDINO DI BETTO, CALLED IL PINTURICCHIO,
CENTRAL ITALY, BEGINNING OF THE 16TH CENTURY,
HISTORIATED CASSONE DECORATED WITH THE FIGURES OF THE VIRTUES

79 x 167 x 62 cm (27 x 32 cm the three ovals depicting the Virtues)

€ 50.000/70.000 - \$ 55.000/77.000 - £ 35.000/49.000

Provenienza

Collezione Achillito Chiesa, New York
Collezione Agosti Mendoza, Milano
Collezione privata, Milano

Il cassone qui illustrato presenta alla base uno zoccolo sporgente, formato da quattro assi di legno e quindi cavo all'interno. Lungo i fianchi tale zoccolo è aperto in arcate trilobe. La cassa è sormontata da un coperchio dalla sagoma convessa, pure leggermente sporgente. La decorazione interessa la fronte, i lati e il coperchio. Lungo il lato principale della cassa corre un rigoglioso motivo vegetale formato da racemi intrecciati che terminano in ghiande, per lo più sboccianti in gruppi di tre (in allusione alle tre virtù raffigurate). Tale motivo è realizzato in pastiglia rilevata, dorata e puntinata in modo da rendere la trama delle venature delle singole foglie, così come la consistenza granulosa della cupola di ogni frutto. Lo sfondo di tale decorazione è dipinto in rosso, celeste, verde e tali colori si alternano lungo l'intera fronte della cassa. I rami si compongono creando tre aperture di forma ovale, ciascuna occupata dall'immagine di una virtù. La prima a sinistra è la Carità (una figura femminile che abbraccia una coppia di pargoli, ai quali offre il suo latte), la seconda, al centro, è la Fede (una figura femminile che contempla una croce, tenuta sulla mano destra e indicata da quella sinistra), mentre la terza, all'estrema destra, non è la Speranza, terza tra le virtù teologali a fianco della Fede e della Carità, ma probabilmente la raffigurazione della Castità. La figura, seduta su un sedile marmoreo come le compagne, impugna con la mano destra uno staffile munito di flagelli e rivolge lo sguardo verso l'attributo tenuto sulla sinistra: questo oggetto di forma circolare può sembrare a prima vista uno specchio, il quale esibirebbe però uno spessore minore e, come di norma nel Rinascimento, sarebbe sostenuto da un'asta. Si tratta più verosimilmente di un piccolo setaccio, che con la sferza compone l'iconografia della Castità, come avrebbe poi affermato, all'inizio del Seicento, Cesare Ripa¹. La decorazione dipinta prosegue lungo lo zoccolo, i fianchi della cassa e del coperchio, ove si dipana un altro elaborato ed elegante ornato vegetale, su uno sfondo rosso chiaro, e si conclude sul coperchio, al centro del quale è rappresentata l'insegna dei Della Rovere (una quercia incorniciata da una ghirlanda di rami fruttiferi e nastri svolazzanti ai lati), sormontata da un cappello cardinalizio. Tale riferimento araldico trova piena rispondenza nei sopra citati ornati a pastiglia, essendo i rami di quercia con

¹ C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1618, ed. a cura di P. Buscaroli, Milano 1992, p. 50.







ghiande tra i più consueti elementi dell'imagerie iconografica del casato, a cavallo tra XV e XVI secolo.

Il cassone qui esaminato rappresenta una pregevole testimonianza praticamente sconosciuta della committenza dei Della Rovere in età rinascimentale. Esso fece parte della collezione Agosti Mendoza a Milano e figura nel catalogo approntato per la vendita della raccolta, messa all'asta nel 1937 (Botta 1936; Catalogo 1937), ove figurò con una datazione agli inizi del XVI secolo. In previsione della vendita, l'opera venne illustrata nel Burlington Magazine (Notable Works of Art now on the Market, supplemento al mese di dicembre 1936): "The notable example (...) is of a type so rare, that no specimen absolutely corresponding to it is reproduced in Professor Schubring's standard work on Cassoni"². Nel catalogo d'asta è anche indicata una precedente presenza dell'opera nella collezione di Achillito Chiesa, sebbene non se ne trovi una specifica menzione nel catalogo di vendita della raccolta, tenutasi a New York tra il 1925 e il 1927³.

La connessione con la committenza roveresca non sfuggì all'anonimo compilatore della nota pubblicata sulla rivista inglese. Questi ricordava un passo de *Li tre libri dell'arte del vasaio*, il trattato redatto da Cipriano Piccolpasso da Casteldurante (l'odierna Urbina) alla metà del Cinquecento. Il testo, incentrato sulle tecniche di produzione della ceramica durantina, include anche la descrizione di alcuni motivi decorativi utilizzati dai ceramisti, tra cui le cerquate, ossia ornati in forma di rami di quercia, chiara allusione agli stemmi dei Della Rovere,

signori di Urbino nel XVI secolo: "Queste – scrive il Piccolpasso – sono molto in uso a noi per la veneratione et obbligo che teneamo alla rovere, all'ombra della quale vivemo lietamente; a tal che si può dir che gli è pittura a l'urbinata"⁴. "Possibly we have here a clue, not only to the date of the present Cassone, but also to the local school, whence it issued", concludeva il testo del Burlington Magazine (Notable Works of Art 1936). Come vedremo, il contesto in cui il cassone venne realizzato non è però quello urbinato, quanto piuttosto quello romano.

I dati araldici e iconografici, così come la pertinenza stilistica dei dipinti ad un momento compreso tra gli ultimi anni del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, permettono di stabilire la committenza specifica dell'opera in predicato. L'evidenza di un galero sul coperchio indirizza verso un cardinale Della Rovere. Due figure di rilievo, sia per il ruolo detenuto sia per il valore della loro committenza, emergono a tale proposito: Domenico Della Rovere (1442 – 1501)⁵ e Girolamo Basso Della Rovere (1450 ca. – 1507), nipote quest'ultimo, per parte di madre, di papa Sisto IV⁶. Il primo, come è noto, oltre ad essere appassionato bibliofilo, fece affrescare da Bernardino Pintoricchio e dai suoi collaboratori il proprio palazzo romano e la cappella dedicata alla Vergine e a San Girolamo nella basilica di Santa Maria del Popolo a Roma⁷; il secondo, in qualità di protettore della Santa Casa di Loreto dal 1477, chiamò in quella sede Melozzo da Forlì e Luca Signorelli per la frescatura delle due sagrestie, poi affidò di nuovo al Pintoricchio e alla sua bottega la decorazione della cappella di cui deteneva il patronato in Santa Maria del Popolo⁸.



Fig. 1 Miniature fiorentino, fine XV sec., Stemma del cardinale Girolamo Basso Della Rovere. Da un Cerimoniale romano. Torino, Biblioteca Nazionale, ms. E. II. 14, f. 1r

² Il riferimento è, ovviamente, a P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der Italienischen Frührenaissance. Ein Betrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, 2 voll., Leipzig 1915 (II ed. Leipzig 1923). Il testo della nota apparsa sul Burlington Magazine venne poi riprodotto nel catalogo di vendita della collezione Agosti Mendoza (Botta 1936).

³ *The Achillito Chiesa Collection* (New York, American Art Galleries), 4 voll., New York 1925-1927. Le descrizioni e le misure dei cassoni inclusi nella III parte, dedicata alle arti applicate, non concordano con il cassone qui illustrato, il quale non è neppure incluso nelle parti I-II, dedicate ai dipinti italiani.

⁴ C. Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio* (metà XVI sec.), ed. a cura di G. Conti, Firenze 1976, p. 205.

⁵ Fr.Ch. Uginet, *Della Rovere, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma 1989, pp. 334-337.

⁶ M. Leopardi, *Serie dei vescovi di Recanati*, Recanati 1828, pp. 175-178; G. De Caro, *Basso della Rovere, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1965, pp. 152-153.

⁷ P. Scarpellini, in P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2003, *passim*.

⁸ Per la committenza di Girolamo Basso della Rovere a Loreto, si veda, in generale, D. Frapiccini, *Il cardinale Girolamo Basso della Rovere e la sua cerchia tra contesti marchigiani e romani*, in *"Quasi oculi et aures ac nobilissimae sacri capitis partes"*, a cura di M. Gallo, Roma 2001, pp. 9-23; sulle opere di Signorelli e Melozzo: G. Kury, *the Early Work of Luca Signorelli: 1465-1490*, Ph.D. thesis, New York-London 1978, pp. 148-158; L.B. Kanter, T. Henry, *Luca Signorelli*, München 2002, pp. 106-109, 163-165; D. Benati, *Melozzo da Loreto a Forlì*, in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Forlì a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, pp. 77-93. Su Santa Maria del Popolo, si veda *infra* e le note 12-13.

Lo stemma di Domenico, quale lo vediamo nella sua cappella in questa chiesa e nei manoscritti da lui raccolti, è generalmente accompagnato dalle iniziali S. D., allusive al suo motto personale *Soli Deo*, e dalla croce⁹, assenti nello stemma dipinto nel cassone qui presentato. Quest'ultimo, caratterizzato dall'evidenza di due triangoli con le punte convergenti sui lati del fusto dell'albero di quercia, è in tal modo coerente con le insegne proprie di Girolamo Basso della Rovere: quelle apposte in vari luoghi della basilica lauretana, nel frontespizio del Cerimoniale romano della Biblioteca Nazionale di Torino (ms. E. II. 14, f. 1r - fig. 1), nella cappella sopra citata, nonché nel monumento sepolcrale realizzato da Andrea Sansovino entro il 1509, posto nella cappella maggiore della stessa chiesa di Santa Maria del Popolo¹⁰. Un dato non trascurabile è anche il fatto che i colori presenti sullo sfondo della decorazione a pastiglia lungo la fronte del cassone (rosso, celeste, verde) siano i medesimi che distinguono lo stemma del cardinale nella pagina miniata del manoscritto torinese appena menzionato.

Tale proposta in merito alla commissione dell'opera implica una datazione che non potrà spingersi oltre il 1507, data di morte del cardinale. Essa converge, concordemente con i dati stilistici, verso un'esecuzione nei primi anni del Cinquecento. Le figure delle Virtù, poste in primo piano al di qua di un paesaggio punteggiato di esili alberelli e cespugli, si caratterizzano per le teste minute poggianti su corpi fasciati da ampi panneggi, rivolti di tre quarti in una leggera torsione. Esse sono testimonianza di quel 'protoclassicismo' diffuso tra Umbria e Lazio da Bernardino Pintoricchio e dai suoi seguaci, diramatosi anche a Siena a seguito dell'attività dell'artista nel Duomo e altrove (1503-1509 circa); nella complessità delle pose, così come nell'espansione dei volumi, annunciano le soluzioni messe in atto da Raffaello tra il 1505 e il 1510. Alla radice vi sono esiti di Pintoricchio quali la Madonna del latte di Houston (1492)¹¹, ma le relazioni stilistiche più intense si colgono, a mio avviso, con l'attività dell'artista umbro e dei suoi collaboratori in alcuni importanti cantieri pittorici del primo decennio del Cinquecento, tra cui gli affreschi della già citata cappella Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo¹² (fig. 2).

La critica è ormai concorde nel ritenere l'impresa opera in cui il maestro interviene in maniera parziale, delegando a suoi aiuti (che sembrano essere i medesimi attivi poco dopo nella Libreria Piccolomini del Duomo senese) l'esecuzione di composizioni di cui egli fornisce i disegni.



⁹ A. Quazza, *La committenza di Domenico della Rovere nella Roma di Sisto IV*, in *Domenico della Rovere e il Duomo Nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1990, pp. 13-40; S. Pettenati, *La biblioteca di Domenico della Rovere*, ivi, pp. 41-106.

¹⁰ G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento 2013, pp. 77-80, 198-225. Per gli stemmi presenti nella Basilica di Loreto, si veda Frapiccini, *Il cardinale* cit., p. 12; per quello miniato nel *Cerimoniale romano* della Biblioteca Nazionale di Torino: G.C. Alessio, *Per la biografia e la raccolta libraria di Domenico della Rovere*, in "Italia medioevale e umanistica", XXVII, 1984, p. 210; Quazza, *La committenza* cit., p. 24 nota 50; Pettenati, *La biblioteca* cit., p. 64.

¹¹ Cfr. Scarpellini, in Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio* cit., p. 154.

¹² Tale decorazione è stata in genere datata entro il 1492, ma diversi studiosi sostengono di recente una datazione più inoltrata, nei primi anni del nuovo secolo (Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio* cit., pp. 202, 221; A. Angelini, *Pintoricchio e i suoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena dei Piccolomini e dei Petrucci*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo 2005, pp. 522-523; F. Gualdi, *Pintoricchio e collaboratori nelle cappelle della navata destra*, in *Santa Maria del Popolo. Studi e restauri*, a cura di I. Miarelli e M. Richiello, I, Roma 2009, p. 273). Pensa ad una data più antica, entro il 1484, quando la cappella venne dotata dal cardinale, C. La Malfa, *Pintoricchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Cinisello Balsamo 2009, p. 73.

Si vedano, ad esempio, gli angeli dell'Assunzione della Vergine affrescata nella cappella Basso della Rovere, che gli studi recenti attribuiscono al senese Giacomo Pacchiarotto¹³, o le Sibille, che dovrebbero spettare al solo Pintoricchio, dipinte ormai al limite del decennio nella volta della cappella maggiore della stessa basilica di Santa Maria del Popolo¹⁴. Una simile intonazione classicheggiante compare nelle raffigurazioni mitologiche contenute nel soffitto (oggi esposto al Metropolitan Museum of Art di New York) proveniente da Palazzo Petrucci a Siena e licenziato dalla bottega del Pintoricchio nello stesso frangente (1509 circa)¹⁵. Fiorella Sricchia Santoro ha riconosciuto in via di ipotesi la partecipazione di Girolamo Genga e Giacomo Pacchiarotto in tale decorazione¹⁶. Dell'atelier del Pintoricchio fece parte in quegli anni anche Girolamo del Pacchia, cui la studiosa ha attribuito alcune Virtù (Siena, Pinacoteca Nazionale)¹⁷ che pure manifestano un'analogia di esiti figurativi con i dipinti del cassone in esame.

Benché di delicata fattura, le immagini delle Virtù mostrano un certo impoverimento della materia pittorica; e, d'altra parte, la composizione della bottega pintoricchiesca appare così complessa e articolata, ma anche soggetta ad alcuni dispareri da parte della critica, che risulterebbe azzardato fissarsi su uno specifico nome di riferimento in merito all'autografia dei dipinti. Alcuni decenni dopo la sua realizzazione il cassone fu poi oggetto di un intervento in merito alla decorazione, poiché gli ornati vegetali dipinti lungo lo zoccolo e i fianchi, pur denotando una matrice stilistica cinquecentesca, sembrano di esecuzione più tarda rispetto alle immagini delle Virtù.

Negli ultimi decenni del Quattrocento e nel primo del secolo seguente Santa Maria del Popolo costituì un polo fondamentale della committenza roveresca, che si attuò nelle opere condotte da Pintoricchio e dalla sua bottega. Gli stessi elementi – casato committente e bottega di pittori – che si ripresentano nel cassone qui preso in esame.

Mauro Minardi



Fig. 2 Giacomo Pacchiarotto (su disegno di Pintoricchio), Assunzione della Vergine (part.). Roma,

¹³ Ossia al Maestro della Cappella Basso della Rovere, che F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, Milano 1989, p. 111, identificava in via ipotetica nel giovane Pacchiarotto. Si vedano quindi Scarpellini, in Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio* cit., pp. 248-249; Angelini, *Pintoricchio* cit., pp. 522-523; Gualdi, *Pintoricchio* cit., p. 288.

¹⁴ Questi affreschi sono più tardi rispetto a quella della cappella Basso Della Rovere e dovrebbero situarsi nel 1509-1510 (Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio* cit., pp. 241-242, 276-277).

¹⁵ F. Zeri, E.E. Gardner, *Italian Paintings. A catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Sieneese and Central Italian Schools*, Vicenza 1980, pp. 67-69.

¹⁶ F. Sricchia Santoro, 'Ricerche senesi'. 2. *Il Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci*, in "Prospettiva", 1982, 29, pp. 24-27, seguita da A. Angelini, *Giacomo Pacchiarotti, seguace del Pintoricchio a Siena*, in R. Browning, *Del Pacchiarotto e di come lavorò a fresco*, a cura di P. Petrioli, Siena 1994, p. 95; Scarpellini, in Scarpellini, Silvestrelli *Pintoricchio* cit., pp. 276-277, per quanto riguarda alla partecipazione del Pacchiarotto.

¹⁷ F. Sricchia Santoro, 'Ricerche senesi'. 1. *Pacchiarotto e Pacchia*, in "Prospettiva", 1982, 29, p. 16.

Bibliografia di confronto

Notable Works of Art on the Market, in "The Burlington Magazine", LXIX, 1936, Advertisement supplement (month of December), plate VI;
G. Botta, *La collezione Agosti e Mendoza*, Milano-Roma 1936, cat. 139, tav. CXI;
Catalogo della vendita all'asta della collezione Agosti e Mendoza (Milano, Galleria, Pesaro, 25-29 gennaio 1937), Milano 1937, p. 17 cat. 139.



The cassone we are here presenting has a protruding base, composed of four wooden boards and therefore hollow, which opens at the sides in trefoil arches. The lid is rounded and also slightly protruding. The decoration involves the front panel, the sides and the lid. A luxuriant plant motif made of intertwined scrolls that terminate with acorns, mostly in groups of three (as an allusion to the three depicted Virtues), runs along the main side of the chest. This motif is made of gilded and dotted pastiglia in relief, which renders the venation pattern of every leaf, and the grainy consistency of the cupule of each single fruit. The background of the decoration is painted in red, pale blue and green; and the same colours alternate along the entire frontal panel. The branches are woven so as to create three oval openings, each occupied by the figure of a Virtue. The first from the left is Charity (a female figure holding two small children and offering them her milk), the second one, in the centre, is Faith (a female figure contemplating the cross she's holding in her right hand and pointing at it with her left), while the third one, on the far right, is not to be identified as Hope, the third of the Theological Virtues with Faith and Charity, but more likely as Chastity. The figure, seated on a marble seat like her companions, has a whip with tails in her right hand and looks towards the attribute she is holding in her left: at first sight, this round-shaped object may look like a mirror, that would have been, however, slimmer and equipped with a handle, in normal Renaissance style. It is more probably a small sieve, one of the iconographical attributes, along with the whip, of Chastity, as stated by Cesare Ripa at the beginning of the 17th century¹. The painted decoration continues along the base and on the sides of the chest and of the lid, where another elaborate and elegant plant ornamentation unravels against a pale red background and comes to an end on the lid, at the centre of which the emblem of the Della Rovere family (an oak encircled by fruiting garlands with fluttering ribbons on either side), topped with a cardinal's hat, is represented. This heraldic reference is repeated in the aforementioned pastiglia decoration, the oak branches with acorns being amongst the most common iconographical elements of this family, at the turn of the 16th

century. The chest we are here examining is an exquisite, and practically unknown, example of the patronage of the Della Rovere family during the Renaissance. It belonged to the Agosti Mendoza collection in Milan and appears in the catalogue of the sale of the collection, which was put up for auction in 1937 (Botta 1936; Catalogo 1937); it was there dated to the beginning of the 16th century. In view of the sale, the work was illustrated in the *Burlington Magazine* (Notable Works of Art now on the Market, in the supplement from December 1936): "The notable example (...) is of a type so rare, that no specimen absolutely corresponding to it is reproduced in Professor Schubring's standard work on Cassoni"². The previous presence of the chest in the Achillito Chiesa collection is reported in the auction catalogue: there is not, however, any specific mention in the catalogue of the sale of this collection, which took place between 1925 and 1927³. The connection to the Della Rovere patronage did not elude the anonymous author of the text in the English magazine, who reported a passage from the *Li tre libri dell'arte del vasaio*, a treatise by Cipriano Piccolpasso da Casteldurante (today Urbania) in the mid-16th century. The latter text, which focused on pottery production techniques in his home town, also includes the description of several decorative motifs used by potters, such as the cerquate, an ornamentation in the form of oak branches, a clear allusion to the coats of arms of Della Rovere, lords of Urbino in the 16th century: "These – wrote Piccolpasso – are here much used due to the veneration and obligation towards the oak, under the shade of which we joyfully live; to the point that it can be defined Urbino style painting"⁴. "Possibly we have here a clue, not only to the date of the present Cassone, but also to the local school, whence it issued", was the conclusion of the text in the *Burlington Magazine* (Notable Works of Art 1936). As we will see, the context in which the cassone was created is not, however, that of Urbino, but rather of Rome. The heraldic and iconographical elements, as well as the style of the paintings, distinctive of a moment somewhere between the last years of the 15th century and the beginning of the 16th, allows us to determine the patronage of the work we are here analyzing. The

¹ C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1618, edited by P. Buscaroli, Milano 1992, p. 50.

² It obviously refers to P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der Italienischen Frührenaissance. Ein Betrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, 2 voll., Leipzig 1915 (II ed. Leipzig 1923). The text that appeared in the *Burlington Magazine* was later repeated in the sale catalogue of the Agosti Mendoza collection (Botta 1936).

³ The Achillito Chiesa Collection (New York, American Art Galleries), 4 voll., New York 1925-1927. The descriptions and the sizes of the cassoni included in the 3rd part, dedicated to applied arts, do not correspond to the cassone we are here examining, which appears neither in the 1st section nor in the 2nd, dedicated to Italian painters.

⁴ C. Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio* (mid-16th century), edited by G. Conti, Firenze 1976, p. 205.

presence of a galero on the lid leads us in the direction of a cardinal of the Della Rovere family, and two figures in particular stand out for the role they held and for the importance of their patronage: Domenico Della Rovere (1442 – 1501)⁵ and Girolamo Basso Della Rovere (circa 1450 – 1507), the latter the nephew, on his mother's side, of Pope Sixtus IV⁶. As is known, the former, besides being a passionate bibliophile, commissioned Bernardino Pintoricchio and his collaborators with the fresco decoration of his Roman palace and of the chapel dedicated to the Virgin and Saint Jerome in the Basilica of Santa Maria del Popolo in Rome⁷; the latter, acting as protector of the Holy House of Loreto from 1477, summoned Melozzo da Forlì and

Luca Signorelli to fresco the two sacristies, and then once again Pintoricchio and his workshop to decorate the chapel he had the patronage of in Santa Maria del Popolo⁸. Domenico's crest, which we see in his chapel in the Roman church and in the manuscripts he collected, usually comes with the initials S. D., allusive to his personal motto Soli Deo, and the cross⁹, which are missing in the coat of arms painted on our cassone. This crest, characterized by two triangles with convergent tips at the sides of the trunk of the oak tree, is consistent with the insignia of Girolamo Basso della Rovere: the coats of arms found in several parts of the basilica in Loreto, on the title page of the Cerimoniale romano in the Biblioteca Nazionale in Turin (ms. E. II. 14, f. 1r), in



the aforementioned chapel, as well as in the funerary monument executed by Andrea Sansovino before 1509 in the main chapel of the same church of Santa Maria del Popolo¹⁰. It is also significant that the background colours of the pastiglia decoration on the front panel of the cassone (red, pale blue, green) are the same as those in the cardinal's coat of arms in the illuminated page of the above mentioned manuscript in Turin. This hypothesized patronage of the work, in accordance with the style, implies a dating to the first years of the 16th century, but no later than 1507, year of the cardinal's death. The figures of the Virtues in the foreground, in front of a landscape dotted with small slender trees and bushes, are characterized by tiny heads on bodies wrapped in loose robes, turning slightly in a three-quarter pose. They are an example of the 'protoclassicism' that Bernardino Pintoricchio and his followers popularized between Umbria and Lazio, that spread also to Siena following the artist's activity there in the Duomo and elsewhere (circa 1503 - 1509); the complex postures and the expansiveness of the volumes speak of the solutions put to use by Raphael between 1505 and 1510. At the basis of this there are works by Pintoricchio such as the Nursing Madonna in Houston (1492)¹¹, but the strongest stylistic connections can be found, in my opinion, in the activity of the Umbrian artist and of his collaborators in several important commissions from the first decade of the 16th century, such as the frescoes in the aforementioned Basso della Rovere chapel in Santa Maria del Popolo¹². Today the critics agree that the intervention of the artist was only limited, and that he delegated his pupils (which were probably the same that not much later worked in the Piccolomini Library in the Duomo of Siena) with the execution of compositions for which he supplied the drawings. See, for example, the angels of the Annunciation of the Virgin frescoed in the Basso della Rovere chapel, that recent studies attribute to

the Siensese Giacomo Pacchiarotto¹³, or the Sibyls, which were probably painted by Pintoricchio himself on the vault of the main chapel in the same basilica of Santa Maria del Popolo, at the end of the decade¹⁴. A similar classical tone is detectable in the mythological scenes on the ceiling from Palazzo Petrucci in Siena (now on view in the Metropolitan Museum of Art of New York), executed by Pintoricchio's workshop on the same occasion (circa 1509)¹⁵. Fiorella Sricchia Santoro suggested recognizing the participation of Girolamo Genga and Giacomo Pacchiarotto in this decoration¹⁶. In those years Girolamo del Pacchia was also a member of Pintoricchio's atelier: to him the scholar attributed several Virtues (Siena, Pinacoteca Nazionale)¹⁷ that also show stylistic features comparable to the paintings in the cassone we are here analyzing. Though of delicate craftsmanship, the painted surface of the Virtues appears a little worn; and as the composition of Pintoricchio's workshop was complex and articulated, and the opinions of the critics on it sometimes disagree, it would be unwise to venture a guess at a precise name for the authorship of the paintings. Several decades after its execution, the decoration of the cassone was modified, as revealed by the plant ornamentation painted along the base and on the sides, which, though stylistically coherent with the 16th century, would seem, compared to the figures of the Virtues, of a later execution. In the last decades of the 15th century and in the first of the following, Santa Maria del Popolo was the main centre of the Della Rovere patronage, which consisted in the works conducted by Pintoricchio and his workshop. The same elements – patron and workshop – appear again in the chest we are here presenting.

Mauro Minardi

5 Fr.Ch. Uginet, *Della Rovere, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma 1989, pp. 334-337.

6 M. Leopardi, *Serie dei vescovi di Recanati, Recanati 1828*, pp. 175-178; G. De Caro, *Basso della Rovere, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1965, pp. 152-153.

7 P. Scarpellini, in P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2003, *passim*.

8 For the patronage of Girolamo Basso della Rovere in Loreto, see, for general reference, D. Frapiccini, *Il cardinale Girolamo Basso della Rovere e la sua cerchia tra contesti marchigiani e romani*, in "Quasi oculi et aures ac nobilissimae sacri capitis partes", edited by M. Gallo, Roma 2001, pp. 9-23; on the works by Signorelli and Melozzo: G. Kury, *The Early Work of Luca Signorelli: 1465-1490*, Ph.D. thesis, New York-London 1978, pp. 148-158; L.B. Kanter, T. Henry, *Luca Signorelli*, München 2002, pp. 106-109, 163-165; D. Benati, *Melozzo da Loreto a Forlì, in Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogue of the exhibition in Forlì, edited by D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, pp. 77-93. On Santa Maria del Popolo, see *infra* and notes 12-13.

9 A. Quazza, *La committenza di Domenico della Rovere nella Roma di Sisto IV*, in *Domenico della Rovere e il Duomo Nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, edited by G. Romano, Torino 1990, pp. 13-40; S. Pettenati, *La biblioteca di Domenico della Rovere*, *ivi*, pp. 41-106.

10 G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento 2013, pp. 77-80, 198-225. For the coats of arms in the Holy House of Loreto, see Frapiccini, *Il cardinale cit.*, p. 12; for that illuminated in the Cerimoniale romano in the Biblioteca Nazionale di Torino: G.C. Alessio, *Per la biografia e la raccolta libraria di Domenico della Rovere*, in "Italia medioevale e umanistica", XXVII, 1984, p. 210; Quazza, *La committenza cit.*, p. 24 note 50; Pettenati, *La biblioteca cit.*, p. 64.

11 See Scarpellini, in Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio cit.*, p. 154.

12 This decoration has been generally dated to before 1492, but several scholars have recently suggested a later dating, to the first years of the following century (Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio cit.*, pp. 202, 221; A. Angelini, *Pintoricchio e i suoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena dei Piccolomini e dei Petrucci*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, edited by A. Angelini, Cinisello Balsamo 2005, pp. 522-523; F. Gualdi, *Pintoricchio e collaboratori nelle cappelle della navata destra*, in *Santa Maria del Popolo. Studi e restauri*, edited by I. Miarelli e M. Richiello, I, Roma 2009, p. 273). An earlier dating, to before 1484, when the chapel was endowed by the cardinal, is proposed by C. La Malfa, *Pintoricchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Cinisello Balsamo 2009, p. 73.

13 *Intending the Maestro della Cappella Basso della Rovere*, that F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, Milano 1989, p. 111, hypothetically identified with the young Pacchiarotto. See therefore Scarpellini, in Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio cit.*, pp. 248-249; Angelini, *Pintoricchio cit.*, pp. 522-523; Gualdi, *Pintoricchio cit.*, p. 288.

14 These frescoes are from a later date compared to those in the Basso Della Rovere chapel, and should be dated to the years 1509-1510 (Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio cit.*, pp. 241-242, 276-277).

15 F. Zeri, E.E. Gardner, *Italian Paintings. A catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Siense and Central Italian Schools*, Vicenza 1980, pp. 67-69.

16 F. Sricchia Santoro, 'Ricerche senesi'. 2. *Il Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci*, in "Prospettiva", 1982, 29, pp. 24-27, followed by A. Angelini, *Giacomo Pacchiarotti, seguace del Pintoricchio a Siena*, in R. Browning, *Del Pacchiarotto e di come lavorò a fresco*, edited by P. Petrioli, Siena 1994, p. 95; Scarpellini, in Scarpellini, Silvestrelli *Pintoricchio cit.*, pp. 276-277, as regards Pacchiarotto's participation.

17 F. Sricchia Santoro, 'Ricerche senesi'. 1. *Pacchiarotto e Pacchia*, in "Prospettiva", 1982, 29, p. 16.

Comparative literature

Notable Works of Art on the Market, in "The Burlington Magazine", LXIX, 1936, Advertisement supplement (month of December), plate VI;

G. Botta, *La collezione Agosti e Mendoza*, Milano-Roma 1936, cat. 139, tav. CXI;

Catalogo della vendita all'asta della collezione Agosti e Mendoza (Milan, Galleria, Pesaro, 25-29 January 1937), Milano 1937, p. 17 cat. 139.

7

BOTTEGA DI JOHANNES APENGETER ACQUAMANILE, LUBECCA, 1350 CIRCA

in bronzo a rappresentare un leone stante, nel quale sono incorporate altre tre creature: un cane, che fuoriesce dalle fauci del leone, a formare il beccuccio, un basilisco o drago alato sul dorso del leone, a formare l'ansa, ed una testa serpentiforme nella parte finale della coda.

Cm 21,5x25,5x9,5.

Sotto la zampa posteriore sinistra è inciso il monogramma MJ.

WORKSHOP OF JOHANNES APENGETER AQUAMANILE, LÜBECK, CIRCA 1350

in bronze, representing a standing lion, that incorporates three other creatures: a dog, that comes out of the lion's jaws to form the spout, a basilisk or a winged dragon on the lion's back to form the handle, and a serpent's head at the end of the tail.

21.5x25.5x9.5 cm.

A monogram MJ under the left back paw.

€ 50.000/70.000 - \$ 55.000/77.000 - £ 35.000/49.000

Provenienza

Collezione privata, Siena







L'acquamanile era un prezioso recipiente destinato a contenere l'acqua per lavarsi le mani, spesso forgiato a forma di animale, creatura leggendaria, cavaliere, testa o busto umano. Il termine acquamanile deriva dal latino *aqua* (acqua) e *manus* (mani) e designa un tipo di recipiente conosciuto fin dal XII secolo per permettere ai preti di lavarsi le mani durante il rito liturgico della purificazione prima dell'Eucarestia e in seguito spesso usato sulle tavole dei principi per la pulizia delle mani durante i pasti.

Realizzati con la tecnica della fusione a cera persa, gli acquamanili sono cavi e per lo più con pareti sottili: data la loro destinazione, erano provvisti di aperture per essere riempiti d'acqua e per poterla versare, nonché di un manico per la presa. La struttura di queste suppellettili è distinguibile in quattro parti, denominate corpo, impugnatura, imboccatura e versatoio. La varietà di forme degli acquamanili è testimoniata nell'inventario del 1252 di St. Martin de Mayence, nel quale si legge al riguardo: "Erant uersei diversarum formarum quos manila vocant, eo quod aqua sacerdotum minibus funderetur ex eis, argentei, quidam habentes formam leonum, quedam draconu, avium et griphonum, vel aliorum animalorum quorumcumque". Potevano infatti avere la forma del leone, del drago, di un volatile, di un grifo o di altri animali, come del resto possiamo riscontrare nei circa 380 acquamanili pervenuti fino ai giorni nostri, 120 dei quali presentano le sembianze del leone. Simbolo di forza e autorità, il leone fu infatti la forma più diffusa, e molti degli acquamanili realizzati in Germania furono realizzati ispirandosi al Leone di Brunswick, eretto di fronte al Castello di Dankwarderode e alla Cattedrale di Brunswick per volontà di Enrico il Leone, Duca di Sassonia e Bavaria, nel 1166 circa (fig. 1).

Proprio questi versatoi sono tra i migliori esempi della produzione in bronzo medievale, i cui più importanti centri di produzione erano concentrati nelle regioni della Germania settentrionale: dalla metà del secolo XII assunse particolare importanza la città di Magdeburgo, mentre tra XIII e XIV secolo risultano note le officine della Bassa Sassonia, in particolare Hildesheim e in seguito Lubeca.

E a Lubeca fu titolare di una bottega di bronzisti dal 1332 al 1341 Johannes Apengeter (1300-1350 circa): il suo primo lavoro conosciuto, firmato, è il grande candelabro a sette braccia della Marienkirche a Kolberg (Pomerania) realizzato nel 1327, i piedi del quale, costituiti da tre leoni, presentano caratteristiche molto simili al nostro acquamanile (fig. 2). Altre sue importanti opere sono il fonte battesimale della chiesa di Santa Maria a Lubeca, databile al 1337, e soprattutto il monumento funerario del vescovo Enrico Bocholt (morto nel 1341). Sappiamo dalle fonti che insieme alla produzione di opere monumentali la sua fonderia era attiva anche per oggetti di piccole dimensioni.

Proprio in quest'ambito ci sentiamo di attribuire il nostro acquamanile, basandoci anche su alcuni confronti, tra i quali quelli con un esemplare analogo (fig. 3) conservato al Museo Nazionale di Copenhagen (Inv. n. 13611), uguale tra l'altro nella posa e nel modo di trattare la criniera, caratterizzata da sottili e fini motivi a forma di S profondamente incisi, e con un altro esemplare (fig. 4) transitato sul mercato ad un'asta parigina (Sotheby's, Parigi 25 novembre 2008, lotto 19) e dal 2010 conservato presso l'Art Institute di Chicago (Inv. n. 2010.30), entrambi pubblicati da Otto Von Falke ed Erich Meyer nel loro fondamentale studio del 1935 sugli acquamanili (cit. p. 185, rispettivamente nn. 444 e 445).

Bibliografia di confronto

O. Von Falke, E. Meyer, *Romanische Leuchter und Gefässe, Giessgefässe der Gotik*, Berlino 1935, pp. 38-96, nn. 265-611, figg. 229-558;

U. Mende, E. Cruikshank Dodd, *Acquamanile*, in "Treccani. Enciclopedia dell'Arte Medievale", 1991;

P. Barnett, P. Dandridge, *Lions, Dragons & other beasts*, New York 2006;

D. Anedda, A. Pala, *Acquamanili nella liturgia cristiana (IV-XVI secolo): il bronzo della Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, in "Anuario de estudios medievales", n. 44/2, luglio-dicembre 2014, pp. 689-731.



Fig. 1 Leone di Brunswick



Fig. 2 Johannes Apengeter, grande candelabro, Marienkirche, Kolberg



Fig. 3 Acquamanile, Museo Nazionale, Copenhagen



Fig. 4 Acquamanile, Art Institute, Chicago

The aquamanile was a precious vessel containing water for the washing of hands, often in the form of an animal, a mythical creature, a knight, or a human head or bust. The term aquamanile derives from the Latin words *aqua* (water) and *manus* (hands) and indicates a type of container known since the 12th century that priests used to wash their hands during the liturgical rite of purification before the Eucharist and that was later often used on the tables of princes for the cleansing of hands during meals.

Created with the lost-wax casting technique, aquamaniles were hollow and usually had thin walls: given their function, they had openings where they could be filled and the water could be poured from, and a handle for holding. They were composed of four parts, called body, handle, mouth and spout.

The variety of shapes of aquamaniles is related in the 1252 inventory of St. Martin de Mayence, where we read: "Erant uersei diversarum formarum quos manila vocant, eo quod aqua sacerdotum minibus funderetur ex eis, argentei, quidam habentes formam leonum, quedam draconu, avium et griphonum, vel aliorum animalorum quorumcumque". They could in fact be found in the shape of lions, dragons, birds, griffins or other animals, as we can see from the 380 approximately aquamaniles that are still with us today, 120 of which are in the likeness of a lion. Symbol of strength and authority, the lion was indeed the most common form, and many of the aquamaniles cast in Germany were executed drawing inspiration from the Brunswick Lion, erected in front of the Dankwarderode Castle and the cathedral of Brunswick following the wishes of Henry the Lion, Duke of Saxony and Bavaria, around 1166 (see fig. 1).

These ewers are among the best examples of bronze production in the Middle Ages, of which the most important centres were situated in the northern regions of Germany: the city of Magdeburg acquired a special importance from the middle of the 12th century, while we know of laboratories in Lower Saxony, such as Hildesheim in particular and later Lubeck, between the 13th and 14th century.

In Lubeck Johannes Apengeter (1300-1350 circa) was the owner of a workshop of bronze workers from 1332 and 1341: his first known, signed work is the large candle holder with seven arms of the Marienkirche in Kolberg (Pomerania) executed in 1327, raised on three lions which very much resemble our aquamanile (see fig. 2). Other important works by the artist are the baptismal font in the Marienkirche in Lubeck, datable to 1337, and above all the funerary monument of Bishop Henry of Bocholt, who died in 1341. We know from the sources that his foundry not only produced monumental works but also objects of a smaller size.

An attribution to this sphere seems convincing, and can be confirmed by comparisons with a similar ewer (see fig. 3) in the National Museum in Copenhagen (Inv. n. 13611), which shows the same posture and the same working of the mane, characterized by thin, deeply incised S-shaped motifs, and with another aquamanile (see fig. 4) which was put up for auction in Paris (Sotheby's, Paris, 25th November 2008, lot 19) and has been in the Art Institute of Chicago since 2010 (Inv. n. 2010.30), both published by Otto Von Falke and Erich Meyer in their basic study of aquamaniles in 1935 (cit. p. 185, respectively nos. 444 e 445).

Comparative literature

O. Von Falke, E. Meyer, *Romanische Leuchter und Gefässe, Giessgefässe der Gotik*, Berlino 1935, pp. 38-96, nn. 265-611, figg. 229-558;

U. Mende, E. Cruikshank Dodd, Acquamanile, in "Treccani. Enciclopedia dell'Arte Medievale", 1991;

P. Barnet, P. Dandridge, *Lions, Dragons & other beasts*, New York 2006;

D. Anedda, A. Pala, Acquamanili nella liturgia cristiana (IV-XVI secolo): il bronzo della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, in "Anuario de estudios medievales", n. 44/2, luglio-dicembre 2014, pp. 689-731.





8

COMÒ A RIBALTA CON ALZATA, VENEZIA, 1750 CIRCA

lastronato in legno di noce, acero, mogano, palissandro e bois de rose, decorato a *marqueterie* geometrica; alzata con specchio inciso a motivi floreali.
cm 272x140x65

A VENETIAN BUREAU CABINET, CIRCA 1750

veneered in walnut, maple-wood, mahogany and rosewood, decorated with geometric marquetry; the upper section, with a mirror engraved with floral motifs.
272x140x65 cm

€ 90.000/130.000 - \$ 99.000/143.000 - £ 63.000/91.000

Provenienza

Collezione privata Emilia

Il ritmo dolce e serrato delle curve, le raffinate profilature in *bois de rose* nonché il leggiadro decoro a *marqueterie* geometrica caratterizzano questo straordinario esemplare di trumò veneziano.

Il termine veneziano burò-trumò si ispira alle parole francesi *bureau* e *trumeau* e sta a indicare un mobile-scrivania con alzata a specchio, arredo di gran pregio costruito sempre con estrema sapienza e abile scelta di legni.

È il caso del nostro mobile che, come quasi sempre accade nella mobilia della Serenissima, presenta una struttura in legno dolce d'abete rivestita da una preziosa lastronatura di legni pregiati come il noce, l'acero, il mogano e il palissandro, oltre a legni di frutto e al *bois de rose*.

Il superbo intarsio e il contrasto dei materiali utilizzati regalano trame policrome con un incisivo effetto volumetrico, con risultati simili a quelli che troviamo sui mobili eseguiti da grandi ebanisti francesi come Jean-François Oeben, famoso per la sua maestria in questo tipo di intarsio.

Pur mantenendo la struttura architettonica inalterata fino al neoclassicismo, il nostro arredo mostra di adeguarsi perfettamente ai dettami della moda di metà Settecento, modulando il fronte e i fianchi con dolci curve, smussando gli spigoli e alleggerendosi nei raffinati piedi *en cabriole* e nelle fini *rocailles* intarsiate sul grembiule sagomato.

Non sfugge a questa logica costruttiva di curve e controcurve neppure la calatoia che si apre su una base a due cassetti, scoprendo uno scarabattolo con due cassettini e altrettanti vani centrati da uno piccolo sportello, anch'essi mossi.







Fig. 1 Comò, Venezia, 1750 circa

L'alzata presenta un'anta con specchio al mercurio inciso a motivi floreali, che segue le linee ondulate del mobile e termina con un cappello realizzato con legno di testa e spezzato in tre moduli curvilinei. Al suo interno nasconde due file di cassetti intervallati da un'anta centrale e piccoli vani a giorno, spesso destinati ad accogliere preziose porcellane.

La inusuale e raffinata decorazione a *marqueterie* geometrica di questo trumò fa pensare a una committenza straniera, forse un rampollo di una nobile famiglia austriaca o francese o a un uomo d'affari inglese, personaggi che durante il XVIII secolo si trasferirono a vivere nella laguna veneziana. Un comò della stessa manifattura è pubblicato su C. Santini, *Mille mobili veneti*, vol. III, Modena 2002, tav. 112-113 (fig. 1); un altro è pubblicato su S. Levy, *Il Mobile Veneziano del Settecento*, vol. I, Milano 1964, tav. 107 (fig. 2).



Fig. 2 Comò, Venezia, 1750 circa

Bibliografia di confronto

S. Levy, *Il Mobile Veneziano del Settecento*, vol. I, Milano 1964;
C. Santini, *Mille mobili veneti*, vol. III, Modena 2002.



The gentle, uninterrupted rhythm of the curves, the refined rosewood borders and the elegant geometric marquetry decoration characterize this extraordinary example of Venetian trumeau.

The Venetian term "burò-trumò" is inspired by the French words bureau and trumeau and defines a piece of furniture composed of a desk and an upper section with a mirror, invariably created with great expertise and with an adroit choice of woods.

This is the case of our piece of furniture, which shows a fir wood frame veneered with panels of precious woods, such as walnut, maple-wood and mahogany, besides fruitwood and rosewood, as is common with almost all the furniture from the Serenissima.

The superb inlay work and the contrast between the different materials create polychromed designs with an incisive volumetric effect, obtaining results similar to those in pieces of furniture by important French cabinet-makers such as Jean-François Oeben, famous for his skills in this kind of marquetry.

Though the architectural structure of these objects remained unchanged until Neoclassicism, our trumeau adapts perfectly to the dictates of fashion of the mid-18th century, gently curving the front and the sides, rounding the corners and becoming lighter in the elegant cabriole legs and in the refined engraved rocaille decoration of the waved apron.

This structure of curves and counter-curves also embraces the fall-front that opens above a base with two drawers, concealing an interior "scarabattolo" with a small central door with two small drawers and two pigeon holes, also waved, on either side.

The upper section shows a door with a mercury mirror engraved with floral motifs, and follows the waved outline of the trumeau, ending with an end grain wood broken arched cornice. It conceals a central door, two rows of drawers and small folio compartments and pigeon holes, which were often used to contain precious pieces of porcelain.

The unusual and elegant geometric marquetry decoration of this bureau cabinet may reveal the presence of a foreign patron, maybe the descendant of a noble Austrian or French family or an English businessman, prominent figures who moved to the Venetian lagoon during the 18th century.

A bureau of the same manufacture is published in C. Santini, *Mille mobili veneti*, Modena 2002, vol. III, pls. 112-113 (fig. 1); another is published in S. Levy, *Il Mobile Veneziano Del Settecento*, vol. I, Milano 1964, pl. 107.



Comparative literature

S. Levy, *Il Mobile Veneziano del Settecento*, vol. I, Milano 1964;

C. Santini, *Mille mobili veneti*, vol. III, Modena 2002.

9

OROLOGIO CARTEL, FRANCIA, PERIODO LUIGI XV, 1745-1749

in bronzo cesellato e dorato, riccamente decorato con figura femminile nella parte superiore e putti alati fra nuvole nella parte inferiore. Reca il punzone con la C coronata, a conferma della realizzazione tra il 1745 e il 1749, secondo l'obbligo imposto proprio in questi anni di pagare una tassa sui bronzi. Quadrante in smalto dipinto nei toni del blu e del nero con lancette in bronzo dorato; quadrante e meccanismo firmati *Charles Voisin a Paris*. Meccanismo funzionante con scappamento ad ancora; suona le ore e le mezz'ore.
Cm 67x30x11,5.

A LOUIS XV CARTEL CLOCK, FRANCE, 1745-1749

*in chiselled gilt-bronze, richly embellished with a female figure at the top and winged putti among clouds at the bottom. It is marked with the "C" couronné poinçon, which testifies the execution to between 1745 and 1749, when the payment of a tax on bronze objects was introduced. White enamel dial with blue and black numerals, gilt-bronze hands, the dial and the movement signed Charles Voisin a Paris. Movement currently working with anchor escapement; the clock strikes the hours and half hours.
67x30x11,5 cm*

€ 12.000/18.000 - \$ 13.200/19.800 - £ 8.400/12.600

Provenienza

Galleria Kugel, Parigi
Collezione privata piemontese









Fig. 1 Pierre Kjellberg, studio sulle pendole francesi (p. 101, tav. G)

Negli orologi da parete (*cartels d'applique*) la preziosa esecuzione scultorea prevale spesso sulla raffinatezza del movimento: l'elemento predominante è infatti la decorazione della cassa, che nell'epoca di Luigi XV evidenzia una spiccata asimmetria.

La ricercatezza e la volontà di ottenere il meglio rendevano questi orologi opere complesse, al punto da richiedere la partecipazione di diverse competenze: disegnatori, scultori, fonditori, doratori e orologiai. Sappiamo ad esempio che lo stesso Voisin collaborò con Adrien Dubois, realizzatore di casse intarsiate, con i fratelli Martin, noti per casse decorate con figure orientali laccate, e anche con Jean-Joseph de Saint-Germain, celebre fonditore di bronzi e creatore di importanti opere su disegni di artisti quali Augustin Pajou e Louis-Félix de La Rue.

Le ricche *rocailles* che decorano questi orologi, con un continuo inseguimento di curve senza interruzioni, arricchite da rametti fioriti,

ghirlande, foglie oltre che putti alati e graziose divinità, sono invenzioni di disegnatori del calibro di Gilles Marie Oppenordt, Juste Aurèle Meissonier o Nicolas Pineau.

Charles Voisin (1685-1761), uno dei più illustri orologiai dell'epoca attivo a Parigi in Rue de Sèvres prima e dal 1713 in Rue Dauphine, fu nominato *maître horloger* il 6 agosto 1710, ricoprì il ruolo di *Garde Visiteur* dal 1726 al 1728 e ricevette l'onoreficenza di *Grand Messager Juré de l'Université de Paris*; nel corso dei decenni firmò orologi tanto per la famiglia reale quanto per numerosi membri dell'aristocrazia francese.

Orologi come quello che qui presentiamo sono conservati nei più importanti musei del mondo, quali ad esempio il Louvre di Parigi e la Wallace Collection di Londra.

Un esemplare molto vicino al nostro (vedi fig. 1) è pubblicato da Pierre Kjellberg nel suo fondamentale studio sulle pendole francesi (p. 101, tav. G).

Bibliografia di confronto

Tardy, *Dictionnaire des Horlogers Français*, Parigi 1971, p. 647;

G. Wilson, D.H. Cohen, J.N. Ronfort, J.-D. Augarde, P. Friess, *European Clocks in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1996, pp. 199-200;

P. Kjellberg, *Encyclopédie de la pendule française*, Parigi 1997.



In cartel clocks (cartels d'applique) the preciousness of the sculptural execution often prevails over the refinement of the movement: the dominant element is in fact the decoration of the case, characterized by an marked asymmetry during the Louis XV period.

The refinement and the desire to achieve the best possible result turned these clocks into complex works of art, which involved the participation of different experts: designers, sculptors, casters, gilders and clockmakers. We know, for example, that Voisin himself collaborated with Adrien Dubois, who created inlaid cases, with the Martin brothers, who were renowned for their cases decorated with oriental lacquered figures, and also with Jean-Joseph de Saint-Germain, a famous bronze caster who executed important works designed by artists such as Augustin Pajou and Louis-Félix de La Rue.

The elaborate rocaille ornament of these clocks, with uninterrupted curves enriched by foliate branches, garlands, leaves, winged putti and graceful divinities, are creations of designers of the caliber of Gilles Marie Oppenordt, Juste Aurèle Meissonier or Nicolas Pineau.

Charles Voisin (1685-1761), one of the best-known clockmakers of the period, active first in Paris in Rue de Sèvres and from 1713 in Rue Dauphine, was nominated maître horloger on 6th August 1710; he held the office of Garde Visiteur from 1726 to 1728 and received the decoration of Grand Messager Juré de l'Université de Paris; over the decades he signed clocks that he was commissioned with by the Royal family and by many members of the French aristocracy.

Clocks like the one we are here presenting are preserved in the most important museums around the world, for example in the Louvre in Paris or in the Wallace Collection in London.

A model very similar to ours (see fig. 1) is published by Pierre Kjellberg in his basic study of French pendulum clocks (p. 101, pl. G).

Comparative literature

Tardy, Dictionnaire des Horlogers Français, Paris 1971, p. 647;

G. Wilson, D.H. Cohen, J.N. Ronfort, J.-D. Augarde, P. Friess, European Clocks in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1996, pp. 199-200;

P. Kjellberg, Encyclopédie de la pendule française, Paris 1997.





Chiara Nicolini
Capo Dipartimento

LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

Il dipartimento di Libri, Manoscritti e Autografi è stato creato da Pandolfini Casa d'Aste nel 2013 con la lungimiranza di chi, in piena rivoluzione digitale, coglie il potenziale del collezionismo librario ad alto livello e ne intravede le future evoluzioni. Le vendite realizzate nei passati due anni hanno infatti confermato che libri e manoscritti sono molto ricercati, sia come contenitori di storia, cultura e pensiero, sia come oggetti artistici. Per rispondere alle attuali esigenze della nostra clientela, il dipartimento effettua un'accurata selezione del materiale basata sulla portata storico-culturale delle opere e sul loro stato di conservazione. Il mercato di oggi cerca quasi esclusivamente volumi in condizioni ottime, in legatura coeva o comunque antica, mentre per quanto riguarda i contenuti, al di là della tipologia di libro (incunabolo, cinquecentina, illustrato, ecc.) e della rarità, sono soprattutto apprezzate le prime edizioni, o le edizioni importanti, di opere di indubbio rilievo letterario, storico, scientifico e artistico pubblicate tra il XV e il XX secolo. L'impegno del dipartimento è dunque sostanzialmente rivolto alla scelta, valutazione e presentazione di libri preziosi, dei quali viene sempre accertata la provenienza e verificata la completezza mediante collazione. La selezione dei libri e la loro stima sono condotte dalla dottoressa Chiara Nicolini, responsabile del dipartimento e membro del Collegio Lombardo Periti Esperti Consulenti di Milano, attiva nel settore da oltre quindici anni, prima a Londra e poi in Italia, come consulente presso prestigiose librerie antiquarie, biblioteche e collezioni private. Tra le aggiudicazioni di spicco dello scorso anno segnaliamo due codici miniati quattrocenteschi che hanno suscitato un notevole interesse da parte del mercato nazionale e internazionale. Si trattava in entrambi i casi di libri d'ore, ovvero di raccolte di preghiere ad uso laico, tutti e due contenenti preziose miniature a piena pagina, numerosi capilettera in foglia d'oro e squisite decorazioni testuali. Il primo, realizzato ad Anversa attorno al 1480, partendo da una stima di 9.000/10.000 euro è stato venduto a 18.750 euro. Il secondo, finemente miniato a Firenze negli stessi anni, da una valutazione di 11.000/12.000 euro ha raggiunto la cifra di 21.250 euro. Sulla base di questi successi, il dipartimento ha scelto di inserire nel presente catalogo altre due eccezionali opere miniate su pergamena a cavallo tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. La prima è nuovamente un libro d'ore, questa volta proveniente da Tours e miniato nella prima decade del Cinquecento nell'atelier di Jean Bourdichon, celebre pittore e miniatore di corte di quattro re francesi: Luigi XI, Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I. Il manoscritto contiene undici miniature realizzate in bianco, rosa, blu e oro da una mano affine a quella di Bourdichon e che ricordano le celebri *Heures de Charles VIII* conservate alla Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Lat. 1370), nelle quali le figure sono lasciate in bianco come nel presente libro d'ore. Tre delle undici miniature hanno una bordura floreale policroma su fondo oro che è stata attribuita al Maestro di Claudia di Francia, apprendista nell'atelier di Bourdichon fino al 1508, da Roger S. Wieck, curatore e responsabile del dipartimento di manoscritti medioevali e rinascimentali della Morgan Library di New York. Secondo Wieck, autore della monografia *Miracles in Miniature: The Art of the Master of Claude de France* (Morgan Library, 2014), queste tre bordure sono un lavoro ad oggi sconosciuto a tutta la bibliografia relativa al Maestro di Claudia di Francia e quindi di grande interesse. La seconda opera è un foglio riccamente miniato proveniente da un antifonale lombardo del terzo quarto del XV secolo, con notazione quadrata su tetragramma. Spicca su questo foglio un ampio e splendido capolettera policromo "O" di 20 x 20 cm che rappresenta l'entrata di Cristo in Gerusalemme e che apre il canto per la Messa della Domenica delle Palme. La pagina è inoltre arricchita da altre figure miniate e, ai margini, da volute di foglie d'acanto in verde, rosso, blu, rosa e oro. L'autore di queste decorazioni è stato identificato con il maestro presumibilmente bergamasco che ha miniato il *Pontificale* del vescovo Giovanni Barozzi, oggi conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana. Sia il libro d'ore, sia il foglio miniato, sono pezzi unici che ben figurano in questo catalogo *Capolavori da collezioni italiane*.

The Department of Books, Manuscripts and Autographs had been created by Pandolfini Casa d'Aste in 2013. In this era of digital revolution, Pandolfini foresees the potential and future profitability of collecting books at a high level. In fact, over the past two years, the sales of the Department have confirmed that books and manuscripts are really sought after, both as containers of history, culture and thought, and as artistic objects. In order to meet the current requirements of our clients, the Department makes an accurate selection of the goods that are proposed for evaluation. This selection is based on the historical and cultural importance of the works and on their conditions. The market of today mainly acquires volumes in a perfect state, and in a contemporary or old binding. As far as contents are concerned, irrespective of the type of book (incunabula, 16th century publication, illustrated, etc.), the market appreciates first editions, or important editions, of works published between the 14th and the 20th century that are significant from the literary, historical, scientific and artistic point of view. The Department is therefore primarily committed to select, evaluate and present treasurable books, the provenance and completeness of which are always carefully checked. The selection and evaluation of the books is made by Chiara Nicolini, Head of the Department and member of the Collegio Lombardo Periti Esperti Consulenti of Milan. Nicolini graduated with a dissertation on British Women Illustrators of Children's Books between 1890 and 1915 and has been active in the rare book field for over fifteen years, first in London and then in Italy, as a consultant for prestigious antiquarian bookshops, libraries and private collections. Among the Department's Top Lots of the past year, stand out two illuminated manuscripts that have raised a great deal of interest in the national and international market. They were both Books of Hours, i.e. collections of prayers for secular use, containing exquisite full-page illuminations, numerous gilt initials and beautiful textual decorations. The first work was written and illuminated in Antwerp, around 1480; starting from an estimate of 9.000/10.000 euro it fetched 18.750 euro. The second work was illuminated in Florence in the same period; it started

from 11.000/12.000 and reached the value of 21.250 euro. On the basis of this success, the Department has chosen to insert in the present catalogue two other exceptional manuscripts illuminated on vellum between the end of the 15th century and the beginning of the 16th. The first work is another Book of Hours, made in Tours, France, during the first decade of the 16th century in the workshop of Jean Bourdichon, celebrated court painter and illuminator for four French kings: Louis XI, Charles VIII, Louis XII and Francis I. The manuscript contains eleven miniatures in white, pink, blue and gold painted in the style of Bourdichon and reminiscent of the celebrated Heures de Charles VIII kept at the Bibliothèque Nationale in Paris (ms. Lat. 1370), where the characters are left in white as in the present book of hours. Three among the eleven miniatures have a large, many-coloured floral border on a gilt background that has been attributed to the Master of Claude de France, apprentice in Bourdichon's workshop until 1508, by Roger S. Wieck, Curator and Department Head of Medieval and Renaissance Manuscripts at the Morgan Library in New York. According to Wieck, author of the monograph *Miracles in Miniature: The Art of the Master of Claude de France* (Morgan Library, 2014), these three borders are a work that is apparently unknown to the Claude Master bibliography, and are therefore of great interest. The second work is a richly illuminated leaf from a Lombard antiphonal of the third quarter of the 15th century, with square notation on four-line musical score. An ample and splendid historiated initial "O" stands out on this leaf: it represents the entrance of Christ in Jerusalem and opens the chant for Palm Sunday Mass. The leaf is also decorated with other characters and scenes and with acanthus leaves in green, red, blue and pink along the margins. The author of these decorations has been identified as the Master from Bergamo, North Italy, who illuminated the Pontificale of Bishop Giovanni Barozzi, kept at the Biblioteca Apostolica Vaticana in Rome.

Both the book of hours and the leaf are unique pieces that we are delighted to include in this catalogue Masterpieces from Italian Collections.



10

LIBRO D'ORE ALL'USO DI TOURS, in latino e in francese

FRANCIA, TOURS, C. 1500-1508

MANOSCRITTO MINIATO SU PERGAMENA, in 8vo (173 x 111 mm), [123] carte, numerate 1-247 da mano posteriore (ultima carta bianca). Completo. Specchio di scrittura mm 97 x 65.

BOOK OF HOURS, USE OF TOURS, in Latin and French

FRANCE, TOURS, CA. 1500-1508

ILLUMINATED MANUSCRIPT ON VELLUM, 8vo (173 x 111), [123] leaves numbered 1-247 by a later hand (last leaf blank). Complete. Written-space 97 x 65 mm.

€ 12.000/15.000 - \$ 13.200/16.500 - £ 8.400-10.500

Testo su una colonna di 16 righe, in caratteri gotici in inchiostro marrone scuro, con nomi delle sezioni e di alcuni santi nel Calendario in rosso. Numerose iniziali alte una o due linee filigranate in oro su fondo blu o rosso, numerose fasce decorative alte una linea filigranate in oro su fondo rosso. UNDICI GRANDI MINIATURE A PIENA PAGINA con le figure in colore neutro con fini ombreggiature e lumeggiature in bianco, e con dettagli della carnagione in rosa, su fondali blu, e con aureole e raggi di luce in oro, e TRE AMPIE BORDURE FLOREALI POLICROME (bianco, rosso, verde, blu, giallo, rosa e cremisi) su fondo oro, abitate da libellule, farfalle, bruchi, una mosca e una coccinella. Armi presumibilmente coeve miniate a colori alla carta 26v. (Nella miniatura dell'Annunciazione lo scritto al verso della carta si vede attraverso la pergamena, soprattutto in corrispondenza delle figure; questo accade, ma in modo meno evidente, in un paio di altre miniature; due bordure presentano piccole abrasioni agli angoli). Legatura francese di fine Ottocento firmata "Fauconnier" in marocchino rosso riccamente decorato in oro e con fermagli, sguardie marmorizzate, tagli dorati, segnacolo di seta. Custodia cartonata rivestita in tela. Il codice è staccato dalla legatura, che presenta un paio di trascurabili difetti all'interno ma, esternamente, è in ottime condizioni.

INUSUALE E SQUISITO LIBRO D'ORE MINIATO NEL GUSTO DI JEAN BOURDICHON E DAL MAESTRO DI CLAUDIA DI FRANCIA

PROVENIENZA: Il manoscritto è stato miniato a Tours e prodotto per l'uso di quella città, come dimostrano gli incipit delle varie sezioni dell'Ufficio della Vergine e dell'Ufficio dei Morti. Ad ulteriore conferma, il calendario segnala in rosso la traslazione delle spoglie di San Martino, vescovo di Tours, il 4 luglio e l'11 novembre, e le feste di San Gregorio di Tours (7 novembre) e di San Gaziano di Tours (18 dicembre), santi che sono nominati anche nelle Litanie.

Stemma non identificato, presumibilmente coevo, miniato alla carta 26v, racchiuso entro ghirlanda di foglie decorata da nastri rossi.

TESTO: Calendario cc. 1-12v; Passione secondo Giovanni cc. 13r-23r; Vangelo cc. 23v-25r; 2 pagine di invocazioni in francese, cc. 25v-26r; Ufficio della Vergine, uso di Tours, cc. 27r-78v, frammiste all'Ufficio dello Spirito Santo (cc. 49v-56r); Salmi Penitenziali, cc. 79r-90r; Litanie dei santi, cc. 90v-96r; Ufficio dei Morti, uso di Tours, cc. 96v-123v.



Eus in adiutorium
meum intende.

MINIATURA: L'illustrazione è opera di due miniatori, entrambi seguaci di Jean Bourdichon, uno dei quali è stato identificato come il Maestro di Claudia di Francia.

Jean Bourdichon (1457 ca. – 1521) fu attivo a Tours tra il 1480 circa e l'anno della sua morte. Nel corso di questa carriera quarantennale, fu celebrato pittore e miniatore di corte di quattro re francesi: Luigi XI, Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I. Il suo capolavoro, le *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* del 1508, ora conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Lat. 9474*), è uno dei più famosi codici miniati francesi ed è anche, all'interno della sua abbondante produzione, l'unica opera che gli sia stata attribuita con certezza. Bourdichon fu allievo di Jean Fouquet (1420 ca. – 1481) e del Maestro del Boccaccio di Monaco, dai quali riprende molti elementi stilistici. Come miniatore, mostra una predilezione per l'oro e per il blu, e nelle immagini devozionali ritrae personaggi con gli occhi pietosamente levati verso il cielo.

Entrambe le caratteristiche si riscontrano nel presente libro d'ore, dove il blu dei fondali e l'oro di aureole e raggi di luce sono, assieme al colore neutro delle figure, i due colori principali. Hanno gli occhi rivolti al cielo in atteggiamento pietoso il pastore a destra nella miniatura alla carta 56v e anche il re David, nella miniatura alla carta 79r. In particolare, il volto del pastore presenta una notevole somiglianza con una figura ritratta alla carta 61v delle *Heures de Charles VIII* conservate alla Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Lat. 1370*), attribuite a Bourdichon. Questo manoscritto condivide inoltre con il presente libro d'ore una caratteristica affascinante e inusuale: i personaggi ritratti sono disegnati sulla pergamena con fini ombreggiature e con lumeggiature di biacca, sicché risultano di un colore neutro, come fossero statue di marmo. Il colore neutro è delicatamente ravvivato da tenui tocchi di rosa che abbelliscono le labbra, le guance e talora le mani dei personaggi ritratti.

Volti, occhi, labbra, panneggi sono eseguiti con una precisione e una leggerezza straordinarie, proprie di un artista raffinato, capace anche di donare espressività alle sue figure, come nell'incontro tra Maria ed Elisabetta, soffuso di dolcezza, o nelle varie rappresentazioni della Vergine, il cui viso irradia soavità. Sono particolarmente attraenti le miniature che raffigurano l'Adorazione dei Magi e l'Incoronazione della Vergine, circondata da sottilissimi raggi dorati come l'angelo che aleggia su re David in armatura finemente cesellata.

Le prime due miniature – l'Annunciazione (carta 27r) e la Visita di Maria a Elisabetta (38r) – sono incorniciate da bordure floreali policrome che, assieme ad una terza bordura presente alla carta 48r, furono con ogni probabilità eseguite dal Maestro de Claudia di Francia. L'opera di questo miniatore, soprattutto noto per i due piccoli libri di preghiera che realizzò per la regina Claudia (1499 – 1524), prima moglie di Francesco I, è incantevole e rara. Fu apprendista di Bourdichon dal 1498 al 1508 circa, e poi attivo a Tours fino al 1520 circa. Lo stile realistico delle tre bordure, che ritraggono con precisione botanica fiori e insetti, rimanda direttamente a quello di tre pagine delle già citate *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* di Bourdichon, ove alle carte 54v e 27v troviamo la pianta di fragole e la veronica qui raffigurate nella prima bordura, alle carte 22r e 42v il bucanave e i fiori di pesco della seconda bordura, e alla carta 27r il tralcio di rosa della terza bordura. Sono ritratti assieme ai fiori due farfalle, due bruchi, una mosca, una coccinella e una libellula. I fiori di pesco, identificati come tali nonostante le foglie appuntite, compaiono anche alla carta 37r del manoscritto miniato dal Maestro di Claudia tra il 1510 e il 1515, conservato alla Houghton Library dell'Università di Harvard (MS Typ 252). Secondo Roger S. Wieck, autore della monografia *Miracles in Miniature: The Art of the Master of Claude de France*, le tre bordure nel presente libro d'ore sono sconosciute alla bibliografia relativa al Maestro di Claudia di Francia.

Soggetti delle miniature:

1. Folio 27r: Annunciazione, 146 x 103 mm (miniatura interna 83 x 63 mm).
2. Folio 38r: Visita di Maria a Elisabetta, 148 x 98 mm (miniatura interna 84 x 62 mm).
3. Folio 48r: sola bordura; margine inferiore: 48 x 102 mm; margine esterno: 110 x 10 mm.
4. Folio 49v: Discesa dello Spirito Santo, 83 x 63 mm.
5. Folio 50v: Natività, 83 x 64 mm.
6. Folio 56v: Annunciazioni ai pastori, 82 x 63 mm.
7. Folio 60v: Adorazione dei Magi, 85 x 64 mm.
8. Folio 64v: Circoncisione di Gesù, 85 x 64 mm.
9. Folio 68v: Fuga in Egitto, 84 x 64 mm.
10. Folio 75r: Incoronazione della Vergine, 85 x 63 mm.
11. Folio 79r: re David e l'angelo con le tre frecce, simbolo delle tre punizioni, 84 x 66 mm.
12. Folio 96v: resurrezione di Lazzaro, 85 x 62 mm.

Note

*Il sito Mandragora.bnf.fr riproduce per intero le *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Latin 9474), il sito gallica.bnf.fr le *Heures de Charles VIII* (Latin 1370).

Bibliografia

Roger S. Wieck, *Miracles in Miniature: The Art of the Master of Claude de France* (Morgan Library, 2014)
F. Avril, N. Reynaud, D. Cordellier, *Les Enluminures du Louvre : Moyen Age et Renaissance* (Louvre-Hazan, 2012)

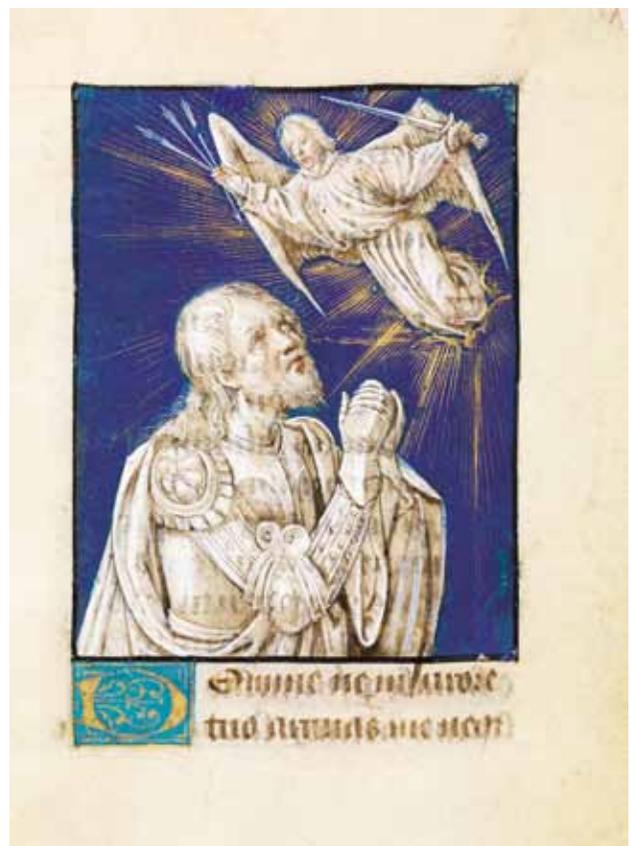
Si ringrazia Roger S. Wieck, curatore e responsabile del dipartimento di manoscritti medioevali e rinascimentali della Morgan Library di New York per aver attribuito le tre bordure al Maestro di Claudia di Francia.

Text on one column of 16 lines, written in dark brown ink in a lettre bâtarde, with the names of the sections and a few saints in the Calendar in red ink. Numerous initials one to 2-lines high, painted in gold on blue or red grounds, numerous one-line decorative bands in gold on red grounds. ELEVEN FULL-PAGE MINIATURES with characters in a neutral colour with shadings and with white lead highlights, their complexion with details in pink, on blue backgrounds and with halos and rays of light in gold, and THREE LARGE FLORAL BORDERS IN COLOUR (white, red, green, blue, yellow, pink and crimson) on gold grounds, containing butterflies, caterpillars, a dragonfly, a fly and a ladybird. Presumably contemporary arms illuminated in colour on f. 26v. (In the miniature of the Annunciation the handwriting on the verso of the leaf can be seen through the vellum, particularly in correspondence with the characters; this also happens in a couple of other miniatures, but in a less evident way; two borders have small scratchings at their corners). End of the 19th century French binding signed "Fauconnier", red morocco richly decorated in gilt and with metal clasps, marbled endpapers, gilt edges, silk bookmark. Slipcase lined with red fabric. The codex is loose from its binding, which has a couple of minor faults inside, but is perfect outside.

UNUSUAL AND EXQUISITE BOOK OF HOURS ILLUMINATED IN THE STYLE OF JEAN BOURDICHON AND BY THE MASTER OF CLAUDE OF FRANCE

PROVENANCE: *The manuscript was written and illuminated in Tours for the use of that town, as the incipits of the various sections demonstrate. As a further proof, the Calendar lists in red ink the translation of the body of Saint Martin, bishop of Tours, on 4 July and 11 November, and also lists Saint Gregory of Tours (7 November) and Saint Gatian of Tours (18 December). They all appear in the Litany as well. Unidentified arms, presumably contemporary, illuminated on f. 26v, enclosed within a wreath decorated with red ribbons.*

TEXT: *Calendar, ff. 1-12v; Passion narrative according to John, ff. 13r-23r; Gospel extracts, ff. 23v-25r; 2 pages with invocations in French, ff. 25v-26r; Hours of the Virgin, use of Tours, ff. 27r-78v, interspersed with the Hours of the Holy Spirit (ff. 49v-56r); Penitential Psalms, ff. 79r-90r; Litany, ff. 90v-96r; Office of the Dead, use of Tours, ff. 96v-123v.*



ILLUMINATION: The illumination is the work of two artists, both followers of Jean Bourdichon. One of them has been identified as the Master of Claude de France.

Jean Bourdichon (ca. 1457 – 1521) was active in Tours between ca. 1480 and the year of his death. During this 40-year career, he was a celebrated court painter and illuminator for four French kings: Louis XI, Charles VIII, Louis XII and Francis I. His masterpiece, the *Grandes Heures of Anne of Brittany* of 1508, now held at the *Bibliothèque Nationale in Paris* (Ms. Lat. 9474*), is one of the most famous French illuminated manuscripts and it also the only work that has been certainly attributed to him. Bourdichon was the pupil of Jean Fouquet (ca. 1420 – 1481) and of the Master of the Munich Boccaccio, from whom he takes several stylistic elements. As an illuminator, he favours gold and blue and in his devotional images he portrays characters with their eyes mercifully turned to the sky.

Both features appear in the present book of hours, where the blue of the grounds and the gold of halos and ray of lights are the main colours along with the neutral hue of the characters. Two of them have their eyes mercifully turned to the sky: the shepherd on the right in the miniature on f. 56v and King David on f. 79r. In particular, the face of the shepherd looks very similar to that of a character portrayed on f. 61v of the *Hours of Charles VIII* held at the *Bibliothèque Nationale in Paris* (Ms. Lat. 1370*), attributed to Bourdichon. This manuscript also shares with the present book of hours an unusual and fascinating feature: the characters are drawn on vellum with fine shadings and with white lead highlights so that they have a neutral hue and look like marble statues. The neutral hue is revived with pale touches in pink that embellish lips, cheeks and sometimes the hands of the characters.

Faces, eyes, lips, draperies are executed with extraordinary precision and lightness, typical of a refined artist who was also capable of rendering his characters' expressiveness, such as the amiability that permeates the *Visitation* and the gentleness that always emanate from the visage of the *Virgin Mary*. The miniatures that represent the *Adoration of the Magi* and the *Coronation of the Virgin* are particularly beautiful. In the latter, the *Virgin* shines with fine gilt rays. These also surround the angel who hovers on *King David*, who wears a finely chiselled armour.

The first two miniatures – the *Annunciation* (f. 27r) and the *Visitation* (f. 38r) – are framed with floral borders in colour that were almost certainly painted by the Master of Claude of France, together with a third border on f. 48r. The work of this artist, who is chiefly known for the two tiny prayer books that he made for Queen Claude (1499 – 1524), first wife of Francis I, is enchanting and rare. He was an apprentice of Bourdichon from circa 1498 to 1508, and then he was active in Tours until circa 1520. The realistic style of the borders, which portray flowers and insects with botanical precision, is reminiscent of pages in the already mentioned *Grandes Heures of Anne of Brittany* by Bourdichon, where, on f. 54v and f. 27v, can be found the strawberry plant and the speedwell that here appear in the first border, on f. 22r and f. 42v the snowdrop and peach flowers of the second border, and on f. 27 the rose shoot of the third border. Two butterflies, two caterpillars, a fly, a ladybird and a dragonfly are also beautifully portrayed. The peach flowers, which have been identified as such even though they have pointed leaves, also appear on f. 37r of the manuscript illuminated by the Master of Claude of France between 1510 and 1515, kept at the Houghton Library at Harvard University (MS Typ 252). According to Roger S. Wieck, author of the monograph *Miracles in Miniature: The Art of the Master of Claude de France*, the three borders in the present book of hours are apparently unknown to the bibliography on the Master of Claude of France.

Subjects of the miniatures:

1. Folio 27r: *The Annunciation*, 146 x 103 mm (inside miniature 83 x 63 mm).
2. Folio 38r: *The Visitation*, 148 x 98 mm (inside miniature 84 x 62 mm).
3. Folio 48r: border only; bottom margin: 48 x 102 mm; external margin: 110 x 10 mm.
4. Folio 49v: *Pentecost*, 83 x 63 mm.
5. Folio 50v: *The Nativity*, 83 x 64 mm.
6. Folio 56v: *The Annunciation to the Shepherds*, 82 x 63 mm.
7. Folio 60v: *The Adoration of the Magi*, 85 x 64 mm.
8. Folio 64v: *The Circumcision of Jesus*, 85 x 64 mm.
9. Folio 68v: *The Flight into Egypt*, 84 x 64 mm.
10. Folio 75r: *The Coronation of the Virgin*, 85 x 63 mm.
11. Folio 79r: *King David and the angel with the three arrows*, symbol of the three punishments, 84 x 66 mm.
12. Folio 96v: *Resurrection of Lazarus*, 85 x 62 mm.

Note

*The website mandragora.bnf.fr reproduces the *Grandes Heures of Anne of Brittany* (Latin 9474) in its entirety, the website gallica.bnf.fr the *Hours of Charles VIII* (Latin 1370).

Bibliografia

Roger S. Wieck, *Miracles in Miniature: The Art of the Master of Claude de France* (Morgan Library, 2014)
F. Avril, N. Reynaud, D. Cordellier, *Les Enluminures du Louvre : Moyen Age et Renaissance* (Louvre-Hazan, 2012)

We are grateful to Roger S. Wieck, Curator and Department Head of Medieval and Renaissance Manuscripts at The Morgan Library of New York for attributing the three borders to the Master of Claude of France.



MAESTRO DEL PONTIFCALE DI GIOVANNI BAROZZI,
INIZIALE "O",
ENTRATA DI CRISTO IN GERUSALEMME

LOMBARDIA (BERGAMO), TERZO QUARTO DEL XV SECOLO

tempera su pergamena, foglio da antifonario, mm 545 x 370, lettera iniziale mm 200 x 200.

MASTER OF THE PONTIFICAL OF GIOVANNI BAROZZI,
HISTORIATED INITIAL "O",
THE ENTRANCE OF CHRIST IN JERUSALEM

LOMBARDY (BERGAMO), THIRD QUARTER OF THE 15TH CENTURY

tempera on vellum, cutting from antiphonary, 545 x 370 mm, initial 200 x 200 mm.

€ 12.000/15.000 - \$ 13.200/16.500 - £ 8.400/10.500

"Scrittura gotica rotonda, notazioni musicali su tetragramma. Iniziale "I" rubricata in colore blu con disegni a penna sul verso del foglio. Iniziale "O", "Osanna filio david benedictus qui venit in nomine", antifona della domenica delle Palme. Precede l'antifona rubricato: "In die palmarum completa tertia et aspersione ague more solito sancta. Sacerdos indutus procedit sine casula cum ministris indutis et ramis in medio ante altare positis a choro cantatur antiphona Osanna filio david". La rubrica descrive l'ingresso del sacerdote, secondo il rito liturgico della domenica delle Palme, con l'aspersione dell'acqua santa e la collocazione dei rami di palma sull'altare, mentre viene intonato il canto dell'Osanna. (Qualche foro causato dall'inchiostro, abrasioni alla parte inferiore del foglio).

Al centro è rappresentato entro un compasso polilobato il profeta Isaia con un lungo cartiglio, mentre indica con la destra l'episodio rappresentato nell'iniziale con l'Entrata di Cristo in Gerusalemme. Cristo benedicente e accompagnato dai suoi discepoli avanza verso Gerusalemme accolto da una folla festante che al suo passaggio stende a terra le vesti, mentre un poco distante tre giovani stanno tagliando dei rami di palma. La città santa di Gerusalemme è rappresentata in lontananza, chiusa nel perimetro delle sue mura con torri quadrangolari. Il simbolo della mezzaluna, visibilmente ripetuto sulle torri più alte, le identifica come città non più cristiana. Tra gli edifici facilmente riconoscibile è la struttura a pianta centrale del Santo Sepolcro¹ sulla cui sommità sono rappresentati due personaggi inturbantati. Sullo sfondo dorato, che riquadra l'iniziale, sono dipinti i simboli dei quattro Evangelisti, mentre al di sopra della lettera S. Gerolamo, rappresentato con il galero cardinalizio, ripete lo stesso gesto di Isaia, indicando l'episodio narrato nella lettera iniziale. A sinistra e a destra nel margine inferiore del foglio sono rappresentati due episodi della Passione. Nella Salita al Calvario, Gesù, sostenuto da Maria e Giovanni e dalle Pie Donne, è trascinato da alcuni soldati, uno di questi lo percuote sul capo. Gesù porta la croce sulla quale sono già conficcati i chiodi, un particolare iconografico non molto frequente. A destra Cristo risorto appare alla Maddalena. Quest'ultimo episodio sintetizza due momenti diversi: l'apparizione di Gesù alla Maddalena, noto come Noli me tangere, e l'apparizione di Cristo ai suoi e alla madre dopo la resurrezione. Accanto alla Maddalena e alle Pie Donne si scorge la figura inginocchiata di un frate che dall'abito potrebbe appartenere all'ordine domenicano. La sua presenza ci permette di ipotizzare una possibile originale destinazione del codice ad un convento dell'ordine. La decorazione a foglie di acanto

¹ Cfr. M. Piccirillo, *Gerusalemme e la basilica del Santo Sepolcro*, in "Le crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a S. Luigi 1096-1270", catalogo della mostra, Milano 1997, pp. 233-245 e G. Bresc-Bautier, *Le imitazioni del Santo Sepolcro*, ibidem, pp. 246-250.



continua nel margine destro del foglio fino ad incorniciare in alto la figura a mezzo busto benedicente di un Santo pontefice.

Il miniatore, di cui possiamo apprezzare la verve narrativa e la scioltezza nella impaginazione, si forma sugli esempi della tradizione figurativa di Michelino da Besozzo e del Maestro del Breviario Franceseano al quale è stato avvicinato nella scheda di presentazione in occasione del suo passaggio in asta². Si tratta di un maestro lombardo attivo poco oltre la metà del secolo ed autore della decorazione del Pontificale del vescovo Giovanni Barozzi, oggi conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat. Lat. 1145)³. Il Pontificale è stato commissionato dal vescovo di Bergamo Giovanni Barozzi durante gli anni del suo vescovato nella città lombarda (1449-1465), prima della nomina a patriarca di Venezia nel 1465. Il nostro foglio si apparenta al codice vaticano

non solo nella comune declinazione dei modi micheliniani, ma anche nella particolare impaginazione della decorazione che coinvolge nella illustrazione degli episodi la lettera iniziale ed i margini come nello straordinario corteo che ci introduce nella cerimonia della incoronazione del pontefice a c. 36v, e che deriva dai modelli del Magister Vitae Imperatorum. Il nostro miniatore è contemporaneo del più noto ma meno vivace Jacopo da Balsemo, originario di Bergamo ed attivo soprattutto in questa città nei decenni successivi alla metà del secolo. Particolarmente significativo è il confronto con la serie di antifonari realizzati per la basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo e commissionati al maestro dal Consorzio della Misericordia (1449-1468). Non è improbabile che anche il nostro artista fosse originario di questa città⁴.

Milvia Bollati, 2015

² Christie's, Roma, 14 giugno 2000, n. 171.

³ Su questo codice cfr. *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra, Roma 1995, pp. 121-126.

⁴ Su questi codici cfr. la scheda 39 in *Tesori miniati. Codici e incunabili dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, catalogo della mostra, Milano 1995, pp. 130-131.



Round Gothic script, notation on four-line musical score. Initial "I" in blue ink with decoration in red and with pen drawings on the verso of the leaf. Initial "O", "Osanna filio david benedictus qui venit in nomine", antiphon of Palm Sunday. The antiphon is preceded by the following text in red ink: "In die palmarum completa tertia et aspersione ague more solito sancta. Sacerdos indutus procedit sine casula cum ministris indutis et ramis in medio ante altare positus a choro cantatur antiphona Osanna filio david". This introduction describes the entrance of the priest according to the liturgical ceremony of Palm Sunday, which entails the perfusion of holy water and the arrangement of palm branches on the altar, while the choir sings "Osanna". (A few holes caused by the ink, scratching to the bottom part of the leaf).

At the bottom centre of the leaf, within a multilobate frame, is portrayed prophet Isaiah with a long scroll. With his right hand, he points at the episode that is represented in the initial, i.e. the Entrance of Christ in Jerusalem. Christ, with a benedictory hand and surrounded by his disciples, proceeds towards Jerusalem while an exultant crowd lays its clothing down on the ground; not far away, three youths cut palm branches. The Holy City of Jerusalem is depicted in the distance, enclosed within defensive walls with quadrangular towers. The half-moon symbol, repeated on its highest towers, identifies the town as no longer a Christian place. Among the buildings, the central plan structure of the Holy Sepulchre¹ is easily recognisable; two characters with turban stand at the top.

On the gold ground around the initial are represented the symbols of the four Evangelists. Above the initial, Saint Jerome in his cardinal hat repeats the same gesture as Isaiah, i.e. he points at the scene within the initial. At the bottom left and right of the leaf are depicted two episodes from the Passion. In the Ascent to Mount Calvary, Jesus, supported by the Virgin Mary and by the Pious Women, is dragged by soldiers; one of them strikes him on his head. Jesus carries a cross with nails on its arms – an unfrequent iconography. At the bottom right,

The Risen Christ Appears to Mary Magdalene. This episode encompasses two different moments in time: the apparition of Christ to Mary Magdalene, also known as *Noli me tangere*, and the apparition of Christ to his disciples and to the Virgin Mary after his resurrection. Next to Mary Magdalene and to the Pious Women we discern a kneeling friar whose cassock belongs to the Dominican Order. This allows us to suppose that the original destination of the codex might have been a convent of this Order. The acanthus leaf decoration that stretches along the margins encloses in the top right corner a benedictory saint pontifex. The illuminator, of whom we can appreciate the anecdotal verve and the ease of layout, practiced on the examples of the tradition of Michelino da Besozzo and of the Master of the Franciscan Breviary, to whom he was associated in the description of an auction catalogue². He was a Lombard master active shortly after the half of the 15th century and author of the decoration of the Pontifical of the bishop Giovanni Barozzi, today held at the Vatican Apostolic Library (ms. Vat. Lat. 1145)³. This Pontifical was commissioned by Giovanni Barozzi during the years in which he was bishop of Bergamo (1449-1465), before his nomination as Patriarch of Venice in 1465. Our leaf can be associated to the Vatican codex for both its style, reminiscent of Michelino da Besozzo, and for its unique decorative layout, which includes the historiated initial and margins. An example of this is the extraordinary procession that introduces us to the ceremony of the coronation of the pontifex on f. 36v; it derives from models of the *Magister Vitae Imperatorum*. Our illuminator is contemporary of the more renowned but less vivacious Jacopo da Balsemo, native of Bergamo and mostly active in this town in the second half of the century. A comparison with the series of antiphonals illuminated for the Basilica of Santa Maria Maggiore in Bergamo and commissioned by the *Consorzio della Misericordia* (1449-1468) is significant. Possibly, also our artist was from this town⁴.

Milvia Bollati, 2015

¹ See M. Piccirillo, *Gerusalemme e la basilica del Santo Sepolcro*, in "Le crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a S. Luigi 1096-1270", exhibition catalogue, Milan 1997, pp. 233-245 and G. Bresc-Bautier, *Le imitazioni del Santo Sepolcro*, *ibidem*, pp. 246-250.

² Christie's, Rome, 14 June 2000, n. 171.

³ On this codex see *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, exhibition catalogue, Rome 1995, pp. 121-126.

⁴ On these codices see the description n. 39 in *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, exhibition catalogue, Milan 1995, pp. 130-131.



Claudio Maddalena
Capo Dipartimento

MONETE E MEDAGLIE

Pandolfini è ben presente sul mercato italiano anche nel settore della numismatica, con un'ampia e diversificata scelta di monete e medaglie, attentamente selezionate per venire incontro alle esigenze, ai gusti e agli interessi di diverse tipologie di clienti, che il dipartimento offre ai suoi acquirenti. I pezzi proposti consentono uno sguardo esaustivo sul mondo della numismatica, che spazia tanto nella storia, con un excursus che dalla numismatica antica giunge fino a quella moderna, quanto nella geografia, in un percorso che dall'Italia e dall'Europa si sposta verso altri continenti.

Il mercato numismatico in cui Pandolfini si muove è oggi costituito in particolar modo da esperti nel settore e da appassionati collezionisti. Ogni oggetto presentato in asta viene sottoposto a una attenta verifica, negli aspetti dimensionali e di esecuzione come di replica della fusione, e a un'altrettanto accurata ricerca bibliografica, per offrire ad acquirenti sempre più esigenti e preparati i migliori e più precisi strumenti di valutazione e la massima completezza di informazione.

Uno dei punti di forza del dipartimento di numismatica è la capacità di venire incontro alle più diversificate richieste e aspettative dei committenti di Pandolfini; così, accanto alle rarità e ai pezzi da collezione, sono valutate e proposte in asta anche monete provenienti dal settore "di borsa", con basi d'asta concorrenziali. In questa occasione, il dipartimento di numismatica è lieto di proporre una rarissima prova in argento delle 500 lire Caravelle, datata 1957 e coniata in soli 1.070 esemplari: si tratta della prima e più celebre moneta in argento voluta dalla Repubblica Italiana che, a pochi anni dalla sua istituzione e nel periodo immediatamente successivo alla guerra, volle creare una iconografia che richiamava espressamente il Rinascimento italiano, per dare un preciso messaggio di "rinascita" attraverso il recupero dei valori culturali e politici del passato.

Pandolfini plays an important role in the Italian market also regarding the sector of numismatics, offering a vast and diversified selection of coins and medals, carefully selected to meet the needs, the tastes and the interests of every type of customer. The items on offer give a comprehensive view of the world of numismatics that covers many phases of history and moves from Italy and Europe to other continents, providing a vast choice of both antique and modern pieces.

The clientele that Pandolfini addresses nowadays is composed, above all, of passionate collectors and experts in this particular field. Every item that is put up for auction undergoes careful inspection, concerning size and execution as a cast replica, as well as accurate bibliographical research, so that our increasingly demanding and experienced purchasers receive the best possible tools and information to appraise the objects of interest. One of the main strengths of the department of Coins and Medals is the capacity to satisfy the most diverse requests and expectations of Pandolfini's customers; therefore other than rare pieces and collector's items, we also evaluate and auction bullion coins, with competitive estimates.

For this occasion, the department is happy to present an extremely rare, silver 500 lira Caravelle proof, dated 1957 and one of 1,070 pieces: we are referring to the first and most famous silver coin of the Italian Republic, that decided, a few years after its establishment and in the period immediately following the war, to create an iconography that would expressively recall the Italian Renaissance, to give the clear message of "rebirth" through the recovery of the cultural and political values of the past.



12

REPUBBLICA ITALIANA, 500 LIRE PROVA, 1957

diametro mm 29,5, peso 11 grammi
rarissima, argento 835/1000
1.070 pezzi conati
conservazione quasi fior di conio

ITALIAN REPUBLIC, 500 LIRA PROOF, 1957

diameter 29.5 mm, weight 11 grams
very rare, 835/1000 silver
one of 1,070 pieces coined
condition: almost uncirculated

€ 5.000/8.000 - \$ 5.500/8.800 - £ 3.500/5.600



Fu per volere del Ministro del Tesoro Giuseppe Medici che la prima moneta della Repubblica Italiana, le 500 lire "Caravelle", venne conata dalla Zecca di Roma.

La realizzazione del modello venne affidata all'allora capo incisore della Zecca, Pietro Giampaoli, che per il diritto della moneta scelse un busto femminile di profilo abbigliato secondo la moda rinascimentale e circondato da stemmi di città e regioni italiane.

Se tale progetto fu ben accolto in quanto si adattava perfettamente, con il richiamo al Rinascimento e agli stemmi, al significato di "rinascita" cui la moneta voleva alludere, diverso esito ebbe la proposta di Giampaoli per il rovescio, per il quale aveva previsto una rosa.

Chiamati in causa altri incisori, a dimostrarsi all'altezza del compito fu Guido Veroi: per il verso delle 500 lire scelse le tre caravelle della scoperta dell'America, ricollegandosi così, rafforzandolo, all'intuitivo richiamo al Rinascimento già effettuato da Giampaoli nel diritto.

Subito approvata dal direttore della Zecca di Roma, la prova della moneta venne messa in atto a partire dal 1957, anno in cui uscirono 1.070 esemplari delle 500 lire, il cui successo di pubblico fu immediato: al diritto la moneta presentava una figura di donna abbigliata e pettinata alla moda rinascimentale, incorniciata da 19 stemmi e con il nome dell'incisore Giampaoli, mentre nel rovescio apparivano la Nina, la Pinta e la Santa Maria tra le onde del mare, con la scritta "REPUBBLICA ITALIANA" passante in alto e in basso il valore, "L. 500", la sigla "R" della Zecca e l'indicazione "PROVA"; sul taglio l'anno "1957", in rilievo e circondato da 3 stelle.

La prova della nuova moneta era appena uscita che subito si accese intorno a essa una vera e propria *querelle*: a dicembre del 1957 il capitano di marina Giusco di Calabria sollevò il dubbio che le bandiere degli alberi maestri della Nina, della Pinta e della Santa Maria fossero state disegnate "controvento". Attorno alla questione si scatenò un dibattito che vide impegnati molti specialisti del settore, scatenando addirittura la stampa locale; se alcuni sostenevano che le bandiere fossero disposte in maniera assolutamente sbagliata, altri ritenevano invece che la scena raffigurasse un altro metodo di navigazione, con il vento "a bolina".

L'emissione della nuova moneta era tuttavia un avvenimento troppo importante perché si potesse rischiare di cadere in errore. Prima del conio ufficiale, il modello di prova venne quindi modificato, e nell'agosto del 1958 le 500 lire Caravelle entrarono in circolazione con le bandiere disposte in maniera tradizionale, rendendo così quei 1.070 esemplari di prova, con le bandiere "a rovescio", un pezzo unico, ambito da ogni collezionista di numismatica.

It was Giuseppe Medici, the Minister of the Treasury, who decided that the first coin of the Italian Republic, the 500 lira "Caravelle", should be minted in the Zecca of Rome.

The design was entrusted to the Chief Engraver in charge of the Zecca, Pietro Giampaoli, who for the front of the coin chose the bust of a woman in profile dressed in Renaissance style and surrounded by the coats of arms of Italian cities and regions.

This project, which was perfectly in line with the idea of "rebirth" that the coin wanted to allude to, thanks to its reference to the Renaissance and to the coats of arms, met a favourable reception: not so Giampaoli's proposal for the reverse, where he had opted for a rose.

Other engravers were sent for, it was Guido Veroi who proved to be up to the task: for the reverse of the 500 lira coin he decided on the three caravels of the Discovery of America, thus recalling and reinforcing the intuitive connection with the Renaissance which Giampaoli had already achieved on the front.

Forthwith approved by the director of the Zecca of Rome, the production of the proof started in 1957, when 1,070 pieces of the 500 lira were released. The success with the public was immediate: on the front of the coin there was a female figure with Renaissance attire and hairstyle, encircled by 19 coats of arms and the engraver's name Giampaoli, while the reverse showed the Niña, the Pinta and the Santa María riding the waves, with the words "REPUBBLICA ITALIANA" written around the top and the value "L. 500", the abbreviation "R" of the Zecca and the indication "PROVA" below; on the rim, the year "1957" in relief with three stars on either side.

As soon as the proof of the new coin had been released, a real querelle sprung up around it: in December 1957 the captain of the Navy Giusco di Calabria raised the doubt that the flags on the mainmasts of the Niña, the Pinta and the Santa María had been drawn "upwind". The issue sparked a debate which involved many experts in the field, unleashing even the local press; some asserted that the arrangement of the flags was totally incorrect, while others believed that the scene depicted a different way of sailing, "close to the wind".

The issuing of the new coin was however too important an event to risk being mistaken. Before the official coinage, the proof was therefore modified, and in August 1958 the 500 lira Caravelle began circulating with the flags in the traditional position, making those 1,070 proofs with the flags "the wrong way round" unique, and sought-after by every coin collector.





Lucia Montigiani
Capo Dipartimento

DIPINTI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

La vendita celebrativa dei 90 anni di Pandolfini è stata un momento importante per il dipartimento della pittura del XIX secolo. Gli importanti risultati di vendita realizzati con la scultura di Medardo Rosso, *Maternità*, aggiudicata per 337.500 euro, e col dipinto di Tissot *The Rivals*, venduto per 950.000 euro, hanno evidenziato che quando le opere proposte sono di grande qualità suscitano l'interesse e la vivacità del mercato sia italiano che internazionale. Il dato è senza dubbio importante, soprattutto per un settore come quello dei dipinti del secolo XIX che negli ultimi anni ha registrato cambiamenti di gusto nel collezionismo.

Il mercato dei dipinti dell'Ottocento italiano è sempre stato connotato in senso fortemente regionale: i collezionisti e le Fondazioni hanno sempre seguito e valorizzato le opere degli artisti di riferimento per le scuole pittoriche locali, un'attività che tutt'oggi si continua a registrare in Italia.

Le aggiudicazioni più importanti nelle aste internazionali si riferiscono, tuttavia, sempre più frequentemente a quegli artisti che hanno potuto far conoscere le loro opere a livello mondiale e che nel loro percorso artistico hanno vissuto e frequentato città come Parigi. Gli ultimi esiti delle aste tenutesi a Londra e New York nel giugno scorso confermano il trend enucleato: le opere di grande qualità e importanza catturano sempre l'attenzione dei collezionisti e dei mercanti.

Ed è in questo trend congiunturale internazionale che Pandolfini ha deciso di proseguire il cammino iniziato con grande successo lo scorso anno, proponendo in catalogo le opere di due artisti italiani la cui fama brilla da sempre anche oltre i nostri confini: Giovanni Boldini e Giuseppe De Nittis.

Di Giovanni Boldini siamo particolarmente felici di presentare *Dalla Modista*, un'opera di forte impronta cinetica, precorritrice, come tutta la cifra pittorica di Boldini, del movimento futurista. La bella signora, sorridente e civettuola, si contempla nello specchio, in un gioco centripeto di pennellate bianche e nere che ne scolpiscono la figura. Il dipinto fu esposto dalla Galleria *Il Prisma* nel 1984. Il Dipartimento con grande impegno è riuscito ad acquisire quest'opera che, contesa dal mercato internazionale, proviene da una collezione svizzera.

Di Giuseppe De Nittis invece proponiamo una bella tela intitolata *Guidando al bois*, opera storicamente importante perché definisce la sua piena adesione al movimento impressionista e riassume, per stile e per tema, quella ricerca pittorica che ha decretato il grande successo dell'artista in tutta Europa.

La rarissima opera di De Nittis venne esposta al pubblico l'ultima volta nel secolo scorso, all'Esposizione di Napoli del 1963, e compare nel volume della mostra di Giuseppe De Nittis curata da Raffaele Monti alla permanente del 1984, illustrato solo in bianco e nero.

Il Dipartimento è quindi molto orgoglioso di riportare all'attenzione del mondo dell'arte e del collezionismo di pittura italiana del secolo XIX queste due importanti testimonianze.

*The auction that celebrated Pandolfini's 90th anniversary was an important moment for the department of 19th century painting. The significant sale results achieved by the sculpture by Medardo Rosso, *Maternità*, auctioned for €337,500, and by the painting *The Rivals* by Tissot, sold for €950,000, have emphasized just how the lively interest of the Italian and international market is aroused when works of superior quality are offered. This is undoubtedly an interesting fact, for the 19th century sector in particular, considering how much collectors' tastes have changed over the last few years.*

The market of Italian paintings from the 19th century has always had a strong regional imprint: collectors and Foundations have always followed and endorsed works by the artists of reference of the local painting schools, a tradition which is still ongoing in Italy.

The most significant sale results in international auctions are more and more often achieved, however, by those artists who were able to make their works known on a global scale, and who frequented or lived in cities like Paris during their career. The outcome of the auctions that took place in London and in New York last June confirmed this trend: paintings of outstanding quality and importance never fail to arouse the attention of collectors and art dealers.

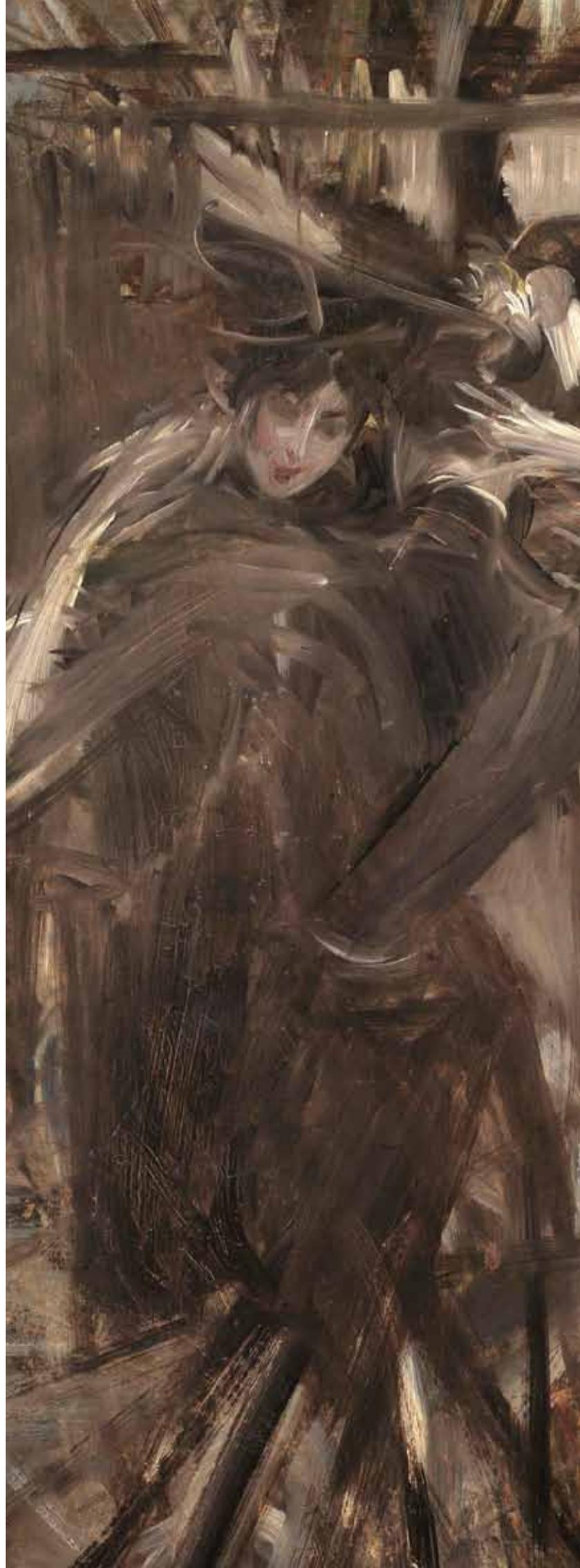
It is in this international climate that Pandolfini has decided to follow the path successfully embarked on last year, presenting, in this catalogue, works by two Italian artists whose fame has always shone even beyond our borders: Giovanni Boldini and Giuseppe De Nittis.

*As regards Giovanni Boldini, we are particularly happy to present *Dalla Modista*, a painting that shows a strong kinetic imprint that anticipates, in line with the artist's style, the Futurist movement. The beautiful, smiling lady with the flirtatious air admires herself in the mirror, in a centripetal dance of black and white brushstrokes that sculpt her figure. The painting was exhibited in the Galleria Il Prisma in 1984. The Department invested considerable effort in acquiring this work, which belongs to a private Swiss collection and was much sought-after on the international market.*

*As for Giuseppe De Nittis, we are offering a wonderful canvas intitled *Guidando al Bois*, important from a historical point of view, because it reveals the artist's full adhesion to Impressionism and summarizes, in its style and in the chosen subject, that pictorial research which decreed his great success throughout Europe.*

The last time this unique work was on show to the public was in Naples in the Esposizione of 1963, and it was later illustrated in black and white in the catalogue of the Giuseppe De Nittis exhibition curated by Raffaele Monti at the Palazzo della Permanente in 1984.

The Department is therefore very proud to bring these two important works back to the attention of the art world and of collectors of 19th century Italian painting.



13

Giovanni Boldini

(Ferrara 1842 - Parigi 1931)

DALLA MODISTA (SIGNORA ALLO SPECCHIO)

olio su tavola, cm 90x45,6

firmato in basso a destra

sul retro: iscritto "N°93 (?) invent Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931"



DALLA MODISTA (SIGNORA ALLO SPECCHIO)

oil on panel, 90x45.6 cm

signed lower right

on the reverse: "N°93 (?) invent Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931"

€ 150.000/200.000 - \$ 165.000/220.000 - £ 105.000/140.000

Provenienza

Lascito ereditario Boldini
Collezione privata
Galleria Il Prisma, Cuneo
Collezione privata, Milano
Collezione privata, Lugano

Esposizioni

Libreria de "La Stampa", Saletta del Grifo, Torino, gennaio 1946
Pittori dell'800 e del '900, a cura di G.L. Marini, Galleria "Il Prisma", Cuneo 1984

Bibliografia

A.M. Brizio, *La Mostra Boldini*, in "Opinione", 15, Torino, 17 gennaio 1946
Diciannove Boldini nella "Saletta del Grifo", in "La Nuova Stampa", Torino, 19 gennaio 1946
S.G., *Mostra d'Arte, 19 Boldini*, in "L'Unità", 19, Torino, 22 gennaio 1946
E. Camesasca, *L'opera completa di Boldini*, introduzione di C.L. Raghianti, Milano 1970, pp. 102-103 n. 150
Pittori dell'800 e del '900, a cura di G.L. Marini, Galleria "Il Prisma", Cuneo 1984, pp. 20-21
Annuari di economia dell'Arte - Valore dei dipinti del'800, a cura di P. Dini e E. Piceni, terza edizione, Torino 1985, p. 28
B. Doria, *Giovanni Boldini*. Catalogo generale dagli archivi Boldini, Milano 2000, n. 364
P. e F. Dini, *Giovanni Boldini, 1842-1931. Catalogo ragionato. III.1 Catalogo ragionato della pittura a olio con un'ampia selezione di pastelli e acquerelli*, 1-666, Torino 2002, n. 652 p. 350

Di Giovanni Boldini si è parlato moltissimo, ma proprio con opere come questa che viene presentata, ci si rende conto della raffinatezza dell'artista di Ferrara, pittore unico, che riesce, pur mostrando la classicità del soggetto, ad essere moderno, anzi modernissimo, e con quelle sue pennellate veloci e guizzanti dona ai suoi quadri ritmo e movimento. Il nostro dipinto è caratteristico del momento centrale della *plenitudo potestatis* di Boldini che va dal 1892 all'inizio della prima guerra mondiale, quando l'artista diviene il più ricercato e fra i più pagati ritrattisti della *Belle Époque*.

Grande produttore di "figure eleganti", riesce a darci con i suoi quadri, frutto di ispirazioni improvvisate, l'apoteosi di tutto ciò che è la vita di Parigi, e fa dire a Bernard Berenson: "...Boldini interpretava ottimamente la massima eleganza muliebre di un'epoca in cui essa era fin troppo rivestita dagli artifizii dei sarti e delle modiste, e figurativamente legata a pose ambigue, tra il salotto e il teatro. Ma quei ritratti hanno un forte potere d'incanto: rivelano impulsive, sicure doti di pittore, e anche un certo pepe satirico..." (cfr. B. Berenson, *Giorni d'autunno in Romagna*, in *Pellegrinaggi d'arte*, prefazione di E. Cecchi, Milano 1958).

È dalla Parigi brulicante e in continua animazione che Boldini trae ispirazione e traccia un manifesto celebrativo del dinamismo e della velocità, giungendo ad una sorta di pittura convulsa nella quale ogni descrizione cade, per evidenziare l'esplosione di un gesto di ragionata rappresentazione della velocità e del movimento, facendo dichiarare alla critica che è un precursore di Boccioni, e che precursore!

Boldini è artista di grande talento, con la grande capacità di intuire il dinamismo ed il fascino della vita durante la *Belle Époque*, di cui fu personalissimo interprete.







Umberto Boccioni



Élégance



Le modiste

Much has been said about Giovanni Boldini, but it is in works like the one we are here presenting that the refined, artistic skill of the painter from Ferrara is even more evident. He was a unique artist, who even when dealing with traditional subjects, could be modern, very modern and who, with his quick, darting brush strokes, was capable of transmitting rhythm and movement to his paintings.

This work is typical of the central moment of Boldini's plenitudo potestatis, a period between 1892 and the beginning of the First World War, when the artist became the most sought-after and one of the best-paid portraitists of the Belle Époque.

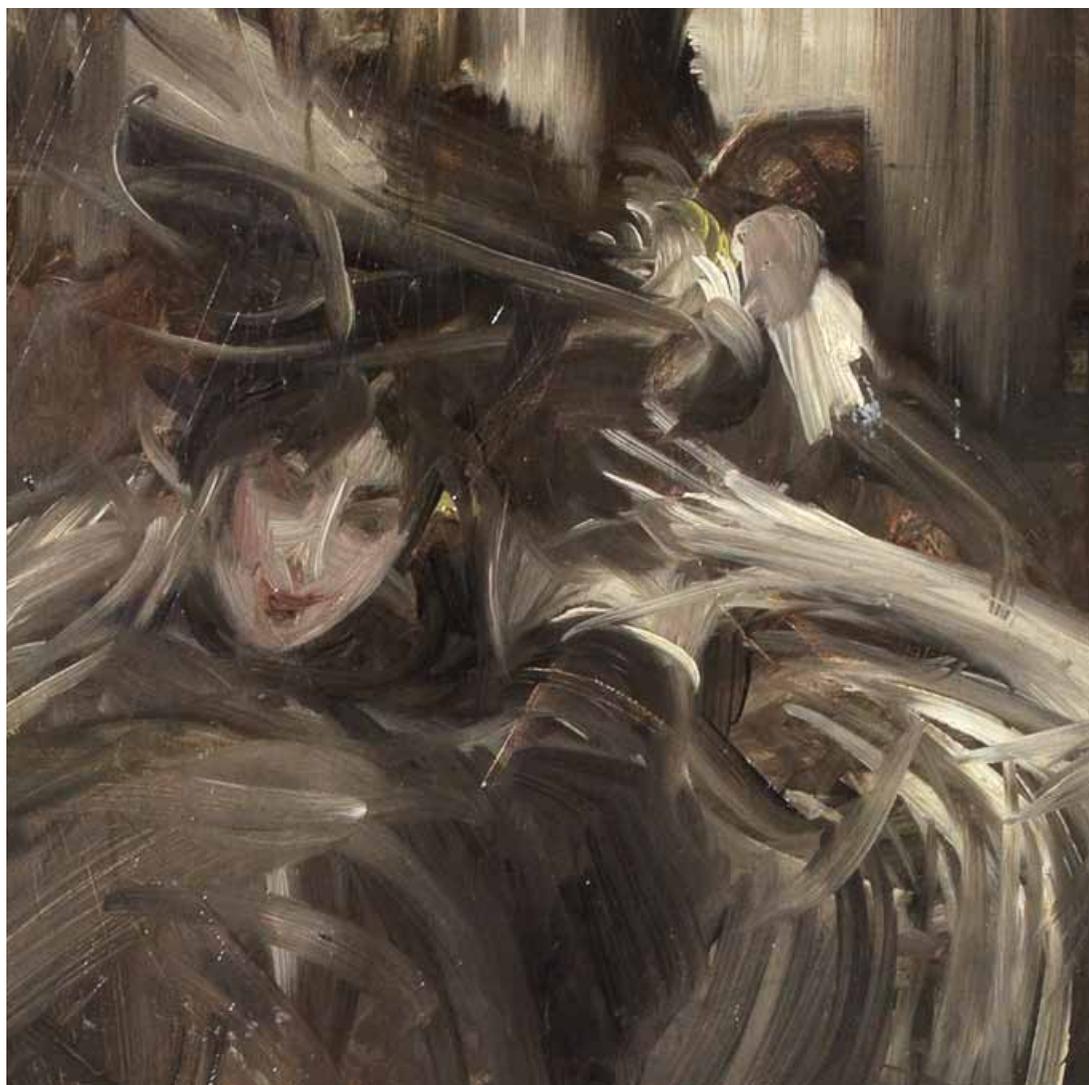
He was a great producer of "elegant figures", and he managed to express in his paintings, fruit of sudden inspiration, the exaltation of the essence of Parisian life; Bernard Berenson said about him: "... Boldini interpreted splendidly the extreme feminine elegance of an age when it was greatly overdressed by the contrivances of tailors and milliners, and figuratively connected to ambiguous poses, between sitting rooms and theatres. But these portraits have a powerful allure: they reveal the painter's impetuous, confident talent, along with a certain satirical zest..." (see B. Berenson, Giorni d'autunno in Romagna, in Pellegrinaggi d'arte, preface by E. Cecchi, Milano 1958).

Boldini draws inspiration from the lively city of Paris, in constant motion, and sketches a celebratory manifesto of dynamism and speed, achieving an almost frenzied painting style in which every description gives way to the explosion of a gesture that aims at representing velocity and movement, to the point that the critics declare him as a forerunner, and what a forerunner!, of Boccioni.

Boldini was an artist of great talent, who had the ability to perceive the vitality and the glamour of life during the Belle Époque, of which he was a unique exponent.



Notre-Dame, Parigi



“Boldini, da parte sua, ficcava anche lui spesso e volentieri il naso fra i segreti delle case di moda. Vi andava soprattutto per scegliere gli abiti che le sue ritrattate avrebbero poi indossato nel suo studio per la posa. Ritratti dunque assai dispendiosi, questi di Boldini, se le signore dovevano far pagare ai mariti, oltre il forte compenso all’artista e l’onere di una bella cornice, anche un particolare vestito, d’una particolare foggia, di un particolare colore, di una particolare importanza.”

D. Cecchi, *Giovanni Boldini*, Torino 1962, p. 112



Un'immagine dell'esposizione Boldini (1842-1931) al Musée Jacquemart-André di Parigi, 1963

HISTOIRE DES “BOLDINI”, qu’on ne pourra jamais voir à Paris

« [...] On veut bien, en effet, reconnaître sa maîtrise, sa virtuosité, mais on déplore tout au fond sa superficialité, sa mondanité, son pouvoir d'improvisation. Données archifausses, carte d'identité tout à fait mensongère. Personne ne fut moins "improvisateur" que Boldini. Nous connaissons de lui, et désirons faire connaître, des centaines de croquis exécutés fébrilement, implacablement avant d'arriver à l'élan créateur qui réalisait ces fameux panneaux "0,34 x 0,27" d'une telle fraîcheur qu'ils semblent avoir été enlevés en cinq minutes.

Boldini peintre mondain? Bien sûr, il endossait chaque soir son habit pour aller dans le monde, chez Maxim ou au bal de l'Opéra, mais il cachait dans ses poches crayons et calepin et prenait d'innombrables notes pour ses archives secrètes et impitoyables: danseuses entraînées dans le tourbillon de la valse, demi-mondaines fatiguées, chevaux trotant sur les pavés glissants, serveurs attentifs et épuisés. Tout lui était bon pour fixer "l'instant qui fuit": l'envers d'un menu, le petit rectangle d'une carte de visite, un coin de nappe.

Superficiel, Boldini? Cet homme, qui avait pour seule devise et pour seul credo, "Travailler", et qui, mourant, rêvait encore de grandes peintures et essayait de les tracer dans l'air, de sa pauvre main lasse (il fallut lui replier de force son pouce, raidi sur une palette imaginaire), avait dépassé la technique pour pouvoir cueillir, sans préoccupation ni sécheresse, l'essentiel de ce qu'il voulait peindre. Sa "superficialité" correspond à l'aisance du grand virtuose qui, après des milliers d'heures de dur sacrifice, exécute avec aisance les passages les plus périlleux d'un concerto.



Autoritratto di Giovanni Boldini, Corridoio Vasariano, Galleria degli Uffizi, Firenze

Oui, Boldini est le peintre de la Belle Epoque et il en a immortalisé les plus illustres protagonistes: Liane de Pougy, Lina Cavalieri, Cléo de Mérode, la marquise Casati et tant d'autres. Mais, observez-les bien, ces visages lisses, ces yeux fébriles, évaluez exactement ces névroses, ces expressions vipérines et éperdues. L'artiste, ce sismographe ultra-sensible, a deviné derrière la façade rosée d'un visage de femme, le frisson de quelque chose qui va bientôt se passer, l'inquiétude d'un monde qui se dirige, souriant et dansant, vers l'abîme, une fleur à la boutonnière, une coupe de champagne entre les doigts.

Paris s'amuse, les jolies femmes font des folies, les poètes distillent, comme le comte Robert de Montesquiou, leurs précieuses alchimies, de déchaînement du French-Cancan est un symbole et un programme. Mais, déjà au loin, on devine le martèlement rythmé et implacable de lourdes bottes ferrées, le sourd grondement de la "grosse Bertha".

L'été de 1914 approche : ce n'est plus un vent de mondanité qui fait tourbillonner les robes légères: frissonner les membres fragiles de ces déesses d'une éphémère Olympe: c'est le souffle mystérieux, l'haleine maudite qui annoncent et précèdent l'enfer des grands cataclysmes.

Oui. Ce "diable d'Italien", ce "monstre de talent" comme l'appelait son ami Degas, nous a légué, avec son œuvre, un témoignage aussi vaste que varié, embrassant tous les aspects de la comédie humaine et de la scène sur laquelle elle se joue: idylles et tragédies, fièvres et danses, air pur des champs et des marines, touffeur viciée des salons. C'est un cycle de peintures qui ne peut trouver son équivalence littéraire que dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, de ce Proust qui avait tout compris et qui se déclarait, de Boldini, "l'admirateur dévoué"».



Lina Cavalieri



Sem, Boldini che balla con Mrs.J.J. Astor

E. Piceni, *Histoire des "Boldini" qu'on ne pourra jamais voir à Paris*, in *Boldini (1842-1931)*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André, marzo-aprile 1963), Paris 1963, pp. 21-22



Enrico Piceni (1901 - 1986)



Marcel Proust

Giuseppe De Nittis

(Barletta 1846 - Saint-Germain-en-Laye 1884)

GUIDANDO AL BOIS

olio su tela, cm 31,5x42

firmato e datato "74" in basso a destra

sul retro: cartiglio "Mostra celebrativa di Giuseppe De Nittis e dei pittori della Scuola di Resina,

8 giugno - 11 agosto 1963 / Società Promotrice di BB.AA. Salvator Rosa

Villa Comunale - Padiglione Pompeiano - Napoli"

GUIDANDO AL BOIS

oil on canvas, 31.5x42 cm

signed and dated "74" lower right

on the reverse: label "Mostra celebrativa di Giuseppe De Nittis e dei pittori della Scuola di Resina,

8 giugno - 11 agosto 1963 / Società Promotrice di BB.AA. Salvator Rosa

Villa Comunale - Padiglione Pompeiano - Napoli"

€ 250.000/300.000 - \$ 275.000/330.000 - £ 175.000/210.000

Provenienza

Collezione Stramezzi, Crema

Collezione Crespi, Milano

Collezione privata, Milano

Esposizioni

Mostra di Giuseppe De Nittis e dei pittori della "Scuola di Resina", Società Promotrice di Belle Arti Salvator Rosa, Napoli 8 giugno - 11 agosto 1963

Bibliografia

V. Pica, *Giuseppe De Nittis, l'uomo e l'artista*, Milano 1914, p. 102

E. Piceni, *De Nittis*, Milano 1955, p. 170 n. 53

M. Pittaluga, E. Piceni, *De Nittis. Catalogo generale dell'opera*, I, 1963, n. 264 tav. XVI

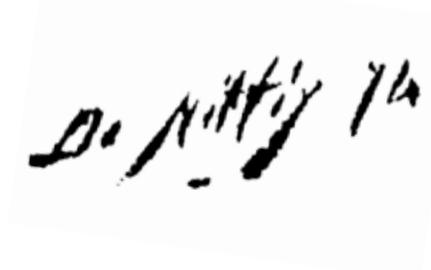
E. Piceni, *De Nittis*, Milano 1963, pp. 60-61 n. 33, tav. XXXIII

E. Piceni, *De Nittis, l'uomo e l'opera*, Busto Arsizio 1979, n. 23

R. Monti, *Signorini e il naturalismo europeo*, Roma 1984, pp. 104, 191, n. 82

R. Monti, *Giuseppe De Nittis*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 11 aprile-27 maggio 1990 / Bari, Pinacoteca Provinciale, 2 giugno-29 settembre 1990), Firenze 1990, p. 50 fig. 27

P. Dini, G.L. Marini, R. Mascolo, *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, Torino 1990, I: n. 489 p. 395, II: ill.



È a Parigi che De Nittis affina la sua capacità di acuto osservatore della realtà e soprattutto di quell'aspetto della vita metropolitana legato alla mondanità e all'eleganza.

Per apprezzare il talento dell'artista nel raffigurare le scene di vita quotidiana, basta confrontarle con quelle dei suoi epigoni e imitatori.

Ciò che colpisce in questo quadro è l'atmosfera che l'artista riesce a ricreare, passando con estrema naturalezza da particolari finiti di incredibile acutezza allo splendore dello sfondo ottenuto con sapiente uso della macchia, con la purezza coloristica degna del miglior impressionismo.

Tutto ciò conferisce all'opera il fascino del capolavoro, nel quale ogni pennellata, ogni tocco di colore si fondono nella geometria della composizione, dando vita ad un piccolo prodigio.

Guidando al Bois è un prezioso documento per riaffermare voci, luci, colori e lo spirito dell'epoca.

L'artista presentò il dipinto al "Salon" del 1874, assieme a *Che freddo*.

"...Orbene la giuria di accettazione non accolse che uno soltanto di essi, Che freddo!, ma, prima che la decisione diventasse irrevocabile, uno dei soci del Goupil si recò in casa del pittore pugliese e, con lunghe circonlocuzioni, gli lasciò comprendere che, se egli avesse rinunciato alle sue eccessive velleità d'indipendenza e si fosse mostrato disposto a ritornare remissivamente nell'ovile, lo scorno di un rifiuto gli sarebbe stato risparmiato.

Giuseppe De Nittis comprese che il momento era decisivo per lui e per la sua futura carriera e seppe avere, senza alcuna esitazione, il coraggio di rispondere con un no reciso, rinunciando con esso ad un contratto proficuo ed alla protezione di una cricca ultra-potente, ma riconquistando altresì la completa sua libertà artistica.

*Presa che ebbe la grande decisione, la quale tagliava di colpo ogni ulteriore interessato legame di dipendenza coi Gèrome e coi Messonier da una parte e con Goupil e sozii (soci) dall'altra, e che gli permetteva infine di avvicinarsi ai Manet, ai Degas ed agli altri impressionisti...." (cfr. V. Pica, *Giuseppe de Nittis, l'uomo e l'artista*, Milano 1914, p. 104).*









Edgar Degas

Sconfortato e deluso per il rifiuto, dovuto non alla qualità dell'opera presentata, ma bensì agli intrighi dei mercanti che gestivano le commissioni di accettazione, scrive il 5 Aprile all'amico Adriano Cecioni (1836-1886), annunciandogli di aver deciso di arrendersi alle richieste di Degas (1834-1917) ad esporre da Nadar (1820-1910) con gli impressionisti, e di rescindere il contratto che lo legava alla "Maison Goupil".

Il successivo viaggio a Londra, il ritrovarsi con l'amico J.J. Tissot (1836-1902) ed i consigli della moglie Leontine, convinsero "Peppino" a riallinearsi con il modo di dipingere che più gli si addiceva, quello ambientativo dei quadri a soggetto borghese e dell'immagine femminile in scene di vita convenzionale di Parigi, individuando momenti di vitalità e seduzione.



James Tissot

It was in Paris that De Nittis improved his ability of being a perceptive observant of reality and above all of that aspect of city life linked to high society and style.

To appreciate the artist's talent in representing scenes of daily life, it is sufficient to compare them with those painted by his followers and imitators.

What is striking in this painting is the atmosphere that the artist is able to recreate, moving, with extreme ease, from incredibly refined details to the splendour of the background, obtained with the skilful use of patches of colour, with a chromatic clearness that is worthy of the best Impressionist art.

All these qualities give the painting the allure of a masterpiece, in which every brush stroke, every touch of colour merge into the layout of the composition, creating a small miracle.

Guidando al Bois is a precious document to recapture the voices, the lights, the colours and the spirit of the age.

The artist presented this work to the Salon in 1874, with the painting Che freddo!.

"... So, the jury accepted only one of them, Che freddo!, but before the decision became definitive, one of Goupil's associates went to the house of the painter from Puglia and, speaking in a roundabout way, made him understand that if he gave up his excessive desire for independence and showed he was willing to submissively return to the fold, he would be spared from the humiliation of a rejection.

Giuseppe De Nittis understood that this was a decisive moment, for himself and for his career, and was brave enough to give a flat no for an answer, thus renouncing a profitable contract and the protection of an ultra-powerful clique, but at the same time regaining his complete artistic freedom.

He therefore made the great decision which severed in one fell swoop any further self-interested dependency on Gérôme and Messonier on one side and on Goupil and associates on the other, and



Adolphe Goupil

that allowed him to eventually get closer to Manet, to Degas and to the other Impressionists..." (see V. Pica, *Giuseppe de Nittis, l'uomo e l'artista*, Milano 1914, p. 104).

Downhearted and disappointed by the refusal, due to the scheming of the art dealers who supervised the hanging committees and not to the quality of the work, he wrote a letter to his friend Adriano Cecioni (1836-1886) on 5th April, informing him that he had decided to give in to the requests of Degas (1834-1917) to exhibit at Nadar's (1820-1910) with the Impressionists, and to terminate his contract with the "Maison Goupil".

The following journey to London, his meeting up with his friend J.J. Tissot (1836-1902) and his wife's advice persuaded "Peppino" to realign with the style that better suited him, being the painting of subjects from a middle-class setting and of female figures in scenes from conventional Parisian life, highlighting moments of vitality and seduction.



Il Bois de Boulogne di Parigi nel XIX secolo

Parigi, 5 aprile 1874

Caro Adriano,



Adriano Cecioni

Ecco giunto il momento in cui mi trovo in rotta completa con la parte ufficiale degli artisti di questa Esposizione; e, dopo tanto tempo, non è che oggi che si presenta l'occasione per vedere accettato il mio carattere come in Italia. Però non essendo questo il mio paese e non trovandomi mai direttamente urtato con alcuno, ed anzi ricevuto con apparenze di stima, non ho mai avuto alcun diritto di rivoltarmi, né di dirgli nettamente quali fossero le mie opinioni sull'arte e specialmente su quella che essi facevano. Stanco però di questo sistema di simulazione, che tanto a noi ripugna, è da un anno a questa parte che, invece di limitarmi alla sola indipendenza del mio carattere, non avvicino che della gente a loro opposta, dichiarando che, in fatto di talento, io ne trovo in essa moltissimo. Così a misura ch'io procedevo in questo sistema, e vedendo che la mia arte non aspirava né si contentava della sola espressione c'est charmant, ma che invece mirava ad acquistare l'interesse che ha acquistato nel nucleo degli artisti realisti, oggi il risultato di tutto questo mi ha portato alla legittima conseguenza di vedermi rifiutato al Salon.



Edouard Manet

Caro Adriano, se vi è stato mai un fatto che mi abbia messo à l'aise e in una posizione netta, è questo. Ora non ho più niente di comune come questa classe opposta ai miei principi e che per sola debolezza di carattere mi limitavo a starci lontano più che potevo, senza però esserci in rotta completa. Il poco e nessun conto che facevo di loro, la mia ostinazione, abbastanza palese nel non volerne avvicinare nessuno, l'assoluta indifferenza alle ricompense, mostravano apertamente ch'io non accettavo nessuna dipendenza; più (e questo è il più forte) veduto lo strombettio fatto dalla società di opposizione realista il giorno che Degas è venuto ad offrirmi di entrarci, qualificandomi come un appoggio alla società e facendo comparire la sera stessa il mio nome in capo lista. Manet non volle appartenere a questa società, credendo definitivamente di entrare nella journée ufficiale. Ma, per sua buona fortuna, anche a lui sono state rifiutate al Salon due cose su tre ed ora vedremo cosa farà, e non vi è dubbio che si deciderà ad esporre nella nostra società. Se la cosa prende piede te ne farò relazione. Nell'autunno si farà una seconda esposizione, ed allora cercherò di fare rappresentare l'arte dei nostri amici seri, poiché qui si crede l'Italia non esista, ossia, come dice Stevens non esistervi nulla ad eccezione dei violinisti.

Il fatto del mio rifiuto mi è stato annunciato ieri, e nell'annunziarmelo mi si diceva che se avessi voluto fare il minimo passo verso qualche membro del Giurì avrei forse ottenuto l'ammissione del quadro. "Vous savez, mi si diceva, peut-être on reviendrait sur la chose". Grazie, grazie infinite, dissi alla persona che mi dava questo buon consiglio: mentre al contrario scrivo a te per pubblicare questa lettera nel nostro giornale. Qui, di questo fatto, se ne fa un buscherio dai giovani; ieri Degas e un altro sono andati a divulgare la cosa, e forse fra giorni la vedrò pubblicata insieme al rifiuto di Manet. Addio, caro Adriano, desidero che sia conosciuto questo fatto, per cui fammi il piacere di far pubblicare questa lettera nel nostro giornale.

Addio il tuo amico

Beppino De Nittis



Edouard Dantan, *Un angolo del Salon*



Neri Mannelli
Capo Dipartimento

ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

In occasione dell'asta tenutasi nell'ottobre 2014 per i novant'anni di Pandolfini, il dipartimento di archeologia ha ottenuto un ottimo risultato di vendita con un raro pezzo, dichiarato di eccezionale importanza archeologica dal Ministero per i Beni Culturali: una piccola ara funeraria romana del I secolo d.C. scolpita con un elegante busto di fanciulla, dono personale della regina Elena nel 1917 al suo chirurgo, mantenuta presso la famiglia fino al momento dell'asta.

Pandolfini è l'unica azienda italiana specializzata in aste di materiali archeologici e opera sul mercato già dal 1997.

In questi quasi vent'anni di aste sul mercato italiano Pandolfini ha creato e fidelizzato una clientela, principalmente italiana, e reso possibile la circolazione di oggetti di archeologia in modo legale, avvicinando a questo settore collezionisti che ritenevano non fosse possibile la commercializzazione dei reperti archeologici in Italia e di conseguenza effettuavano i loro acquisti unicamente sul mercato estero. Nel corso di questi anni sono stati venduti molti reperti riguardanti principalmente il campo dell'archeologia classica e cioè oggetti etruschi, greci e romani, ma non sono mancati anche importanti oggetti di arte egiziana come la statua di Cinocefalo in basalto nero di Epoca Tarda (664-30 a.C.) aggiudicata nel 2013 a oltre 130.000 euro, o reperti di origine vicino orientale come l'importante cista iranica in argento sbalzato, dell'VIII secolo avanti Cristo, battuta nello scorso giugno 2105 ad oltre 68.000 euro.

Quest'anno, nel catalogo che presentiamo, il dipartimento propone un'importante testa di Afrodite della metà del II sec d. C. proveniente da una collezione romana di grande prestigio, quella formata dal barone Alberto Blanc, Ministro degli Esteri nel governo Crispi, fra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX.

La testa, scolpita in marmo bianco a grana fine, è frutto di un'elegante rielaborazione da parte di un copista romano di un famoso originale della metà del IV secolo a. C., *l'Afrodite al bagno* di Prassitele, e trova pertinenti confronti con alcune opere coeve conservate in prestigiosi musei quali il Louvre, il British Museum e la Ny Carlsberg.

On the occasion of the sale held on October 2014 for the 90th anniversary of the auction house, the department of Antiquities obtained significant success with the sale of a rare piece, declared of exceptional archaeological interest by the Ministero per i Beni Culturali: a small Roman funerary altar from the 1st century A.D. with the elegant carved bust of a young woman, a personal gift from Queen Elena to her surgeon in 1917, and remaining in the family until the auction.

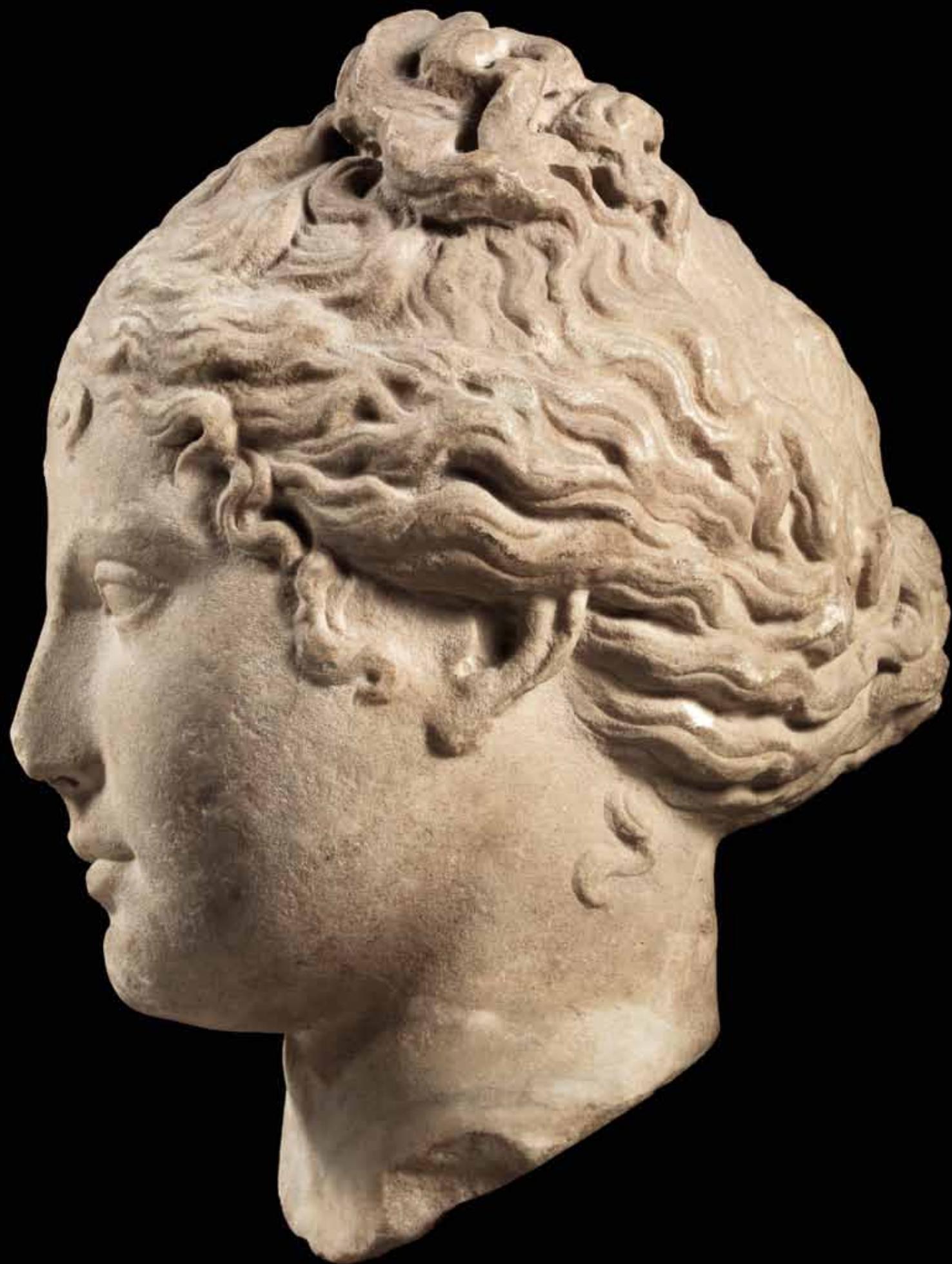
Pandolfini is the only Italian auction house, that, since 1997, has specialized in the sale of antiquities.

In almost twenty years of activity on the Italian market, Pandolfini has created a loyal clientele, mainly Italian, and has helped to make the circulation of archeological objects become legally feasible and therefore facilitated the commercialization of archeological finds for the collectors who, until now, believing it was not possible in Italy, made their purchases abroad.

Over the years, the sales have mainly concerned objects of Classical Archaeology, in other words Etruscan, Greek and Roman, but also Egyptian art, such as the black basalt statue of a Cynocephalus of the Late Period (664-30 B.C.), auctioned in 2013 for over €130.000, or finds from the Near East, like the important, silver embossed Iranian cista, datable to the 8th century B.C., sold in June 2015 for over €68.000.

This year, in the catalogue, the department presents an important Head of Aphrodite from the mid-2nd century A.D., deriving from a prestigious Roman collection, created by the baron Alberto Blanc, foreign minister in Crispi's government, between the end of the 19th century and the beginning of the 20th.

The head, in small grain white marble, is the result of the elegant re-elaboration that a Roman copyist made of a famous original statue from the mid-4th century B.C., the Aphrodite bathing by Praxiteles, and can be successfully compared with other works of the same period now in important museums such as the Louvre, the British Museum and the NY Carlsberg.



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.

Il pezzo qui presentato fu poi riacquistato dal figlio Alberto Carlo Blanc (1906-1960), professore di Paleontologia alla Sapienza di Roma e fondamentale figura dell'archeologia preistorica italiana al quale è dedicato il Museo Archeologico di Viareggio, direttamente alle aste dell'Antonina.



La loggia di Villa Blanc

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.

The work we are here presenting was later repurchased by his son Alberto Carlo Blanc (1906-1960), Professor of Palethnology at Sapienza University of Rome and major figure of Italian prehistoric archaeology, to whom the Museo Archeologico of Viareggio is dedicated, directly at the Antonina auction sales.



Villa Blanc in una foto d'epoca

TESTA DI AFRODITE PRODUZIONE ROMANO IMPERIALE DELLA METÀ DEL II SEC. D.C

da un modello tardo classico di gusto prassitelico
in marmo bianco a grana fine scolpito, levigato e finito a trapano, alt. cm 28,5

per questo reperto la Soprintendenza Archeologia della Toscana ha intenzione di avviare il procedimento di vincolo ai sensi del D.Lgs n. 42/2004

HEAD OF APHRODITE ROMAN IMPERIAL, MID-2ND CENTURY A.D.

*from a late-classical model in the style of Praxiteles
small grain white marble, carved, polished and finished with a drill, height 28.5 cm*

for this find the Archaeological Superintendence of Tuscany will initiate the procedure for the declaration of cultural interest in accordance with the D. Lgs n. 42/2004

€ 40.000/60.000 - \$ 44.000/66.000 - £ 28.000/42.000

Provenienza

Collezione Blanc e per successione ereditaria agli attuali proprietari

Bibliografia

Catalogo della raccolta di antichi marmi di scavo provenienti dalla Villa già Blanc in via Nomentana 216, L'Antonina-Galleria d'Arte, ottobre 1954, p. 7 n. 60

La dea è raffigurata girata leggermente a destra e con la testa inclinata verso il basso, lo sguardo rivolto in avanti, i capelli molto mossi si separano sulla fronte in piccole ciocche ricadenti e sono divisi al centro per riunirsi in un nodo alla sommità della testa e in uno chignon annodato sulla nuca; la fronte è ampia, le arcate sopracciliari in evidenza con occhi fortemente chiaroscurati con indicazione della palpebra e del dotto lacrimale; il naso è rettilineo, gli zigomi appena rilevati, la bocca è piccola e con labbra carnose leggermente socchiuse, il mento appena pronunciato, il collo mostra la muscolatura; le orecchie sono piccole e in parte coperte dalla capigliatura.

Stato di conservazione: integra ad eccezione di una scheggiatura sul naso, tracce di rilavorazione nella parte anteriore dell'acconciatura.

L'opera è un prodotto di alta qualità di un artigiano romano che guarda ad un modello prassitelico del IV secolo avanti Cristo come l'Afrodite al bagno della quale non replica esattamente tutti i dettagli ma la interpreta e la modifica inserendo piccole caratteristiche personali, come i riccioli che scendono ai lati delle tempie.

L'artista deve aver avuto ben presente anche l'Afrodite accovacciata di Doidalsas, eseguita alla metà del III secolo avanti Cristo, della quale il nostro esemplare ripete in parte la torsione della testa verso destra.

Alcuni confronti calzanti possono istituirsi con una piccola statuetta conservata alla NY Carlsberg di Copenhagen (IN 2004 - fig. 1) in bronzo, con la cosiddetta versione Lely del British Museum (GR 1963.10-29.1) e con un esemplare conservato al Louvre (MR 371 - fig. 2).



The goddess is represented with her head bent forward and slightly to the right, looking ahead; the curly hair, parted in the middle and falling onto the forehead in small locks, is gathered both at the top of the head and in a chignon at the back of the neck; the forehead is broad, the arches of the eyebrows are well-defined, the eyes are strongly contrasted and the eyelids and tear ducts are clearly delineated; the nose is straight, the cheekbones are only just prominent, the slightly open mouth, with its full lips, is small, the contour of the chin is only slightly protruding, the muscles show in the neck; the ears are small and partly concealed by the hair.

Condition: the sculpture is intact, with minimal breakage on the nose, signs of reworking in the hair at the front.

This is a top quality work of art by a Roman artisan who drew inspiration from a model by Praxiteles from the 4th century B.C. like the Aphrodite bathing, which he doesn't simply reproduce but reinterprets, modifying it by introducing small personal details, such as the curls that fall onto the temples.

The artist must also have been familiar with the Crouching Aphrodite by Doidalsas, executed in the mid-3rd century B.C., from which the turning of the head to the right derives.

The sculpture can be successfully compared with a small bronze statue in the NY Carlsberg in Copenhagen (IN 2004 - fig. 1), with the so-called Lely version of the British Museum (GR 1963.10-29.1) and with a statue in the Louvre (MR 371 - fig. 2).



Fig. 1 Aphrodite am Wasser, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen



Fig. 2 Vénus accroupie, Musée du Louvre, Paris





Roberto Dabbene
Capo Dipartimento



Chiara Sabbadini Sodi
Junior Expert

ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

Il Dipartimento di argenti italiani ed esteri ha ottenuto anche in questo anno importanti risultati. L'asta svoltasi in occasione dei novanta anni della Pandolfini nell'ottobre 2014 è stata senza dubbio uno strategico momento per il raggiungimento di ottime aggiudicazioni.

In particolare, i tre lotti proposti in quella sede, sono stati molto seguiti sia da collezionisti italiani che da collezionisti esteri per la loro importanza come testimonianze storiche di un'arte, quella dell'argenteria, che sta ritrovando un suo preciso ruolo all'interno della più vasta area delle arti applicate.

L'argento ha avuto nella storia sempre un ruolo importante nell'evolversi della civiltà umana accompagnando le sue vicissitudini nelle varie epoche. Nel corso della storia il valore economico dell'argento ha rappresentato una fonte di tesaurizzazione a cui attingere nei momenti di difficoltà, così che spesso gli oggetti in questo materiale sono stati trafugati, rubati e fusi per poter essere poi riutilizzati come pura moneta di mercato o rigenerati sotto altra forma.

Oggi l'argento ha un altro valore, i manufatti in argento sono oggetto di collezioni e *status symbol* di una certa eleganza ed è per questo che si può affermare che il settore mostra una ripresa notevole soprattutto verso gli oggetti particolari, a volte anche curiosi, vere e proprie opere d'arte, poiché l'argentiere è oramai da considerarsi un vero e proprio artista.

Gli acquirenti sono molto interessati all'argenteria dei secoli XVIII e XIX proveniente dai paesi della grande tradizione dei maestri orafi siano essi italiani, inglesi e francesi. In particolare i collezionisti sono attenti alle opere create da quegli artisti di cui si hanno testimonianze nei grandi musei di arti decorative. Ciò che i clienti desiderano conoscere prima di effettuare l'acquisto è la precisa collocazione storica artistica dei beni e gli eventuali "nobili" passaggi di proprietà per cui le ricerche bibliografiche sono sempre più attente e scrupolose.

Il mercato presta un occhio di riguardo anche ai manufatti delle grandi maison americane del XX secolo. Tiffany e Gorham fanno da padroni con oggetti decorativi di grande impatto stilistico: centrotavola e vasi, cornici e soprammobili di queste manifatture sono certezze di buoni risultati di vendita.

Per quanto riguarda i grandi marchi italiani come Bulgari e Buccellati la garanzia di successo è data sia quando si propongono oggetti creati per uso domestico come piatti e componenti per l'apparecchiatura sia quando si presentano oggetti di pura decorazione.

I collezionisti e gli amatori di argenti sono divenuti sempre più esigenti nella richiesta di informazioni su ciò a cui sono interessati e il nostro lavoro mira proprio a ricercare e studiare ogni singolo pezzo per far fronte a queste necessità.

In questa occasione presentiamo una particolare coppia di fiasche da pellegrino dell'argentiere George Fox, in cui è evidente l'ispirazione alle fiasche da pellegrino in pelle usate già nel Medioevo. Questa tipologia di oggetti fu realizzata in argento, sin dalla fine del XVII secolo, come mostrano gli esemplari conservati al Metropolitan Museum di New York e al Victoria and Albert Museum (Fig. 1), quali oggetti di rappresentanza di importanti famiglie nobili inglesi.

Altro interessante e raro oggetto è la lucerna romana di Alessio Costanzi della fine del XVIII secolo, in cui la maestria di questo orafo è ben rappresentata soprattutto nella realizzazione della ventola decorata da eleganti fiori e farfalle.

This year once again the Department of Italian and European Silver has achieved important results.

The auction that took place to celebrate Pandolfini's 90th anniversary in October 2014 was undoubtedly a strategic moment for reaching excellent results.

The three lots offered on that occasion were closely followed by both Italian and foreign collectors, for their historical importance as examples of silversmithery, an art that is finding its own particular role within the vast field of applied arts.

Silver has always played an important part in the evolution of human civilization, accompanying its vicissitudes over the different periods in history.

In the past silver was regarded as something one hoarded to then draw on in moments of hardship: the reason why silver objects have often been smuggled, stolen and melted to be reused as currency or regenerated in other forms.

Today silverware has a different function: it has become a collectors' item and a status symbol of a certain elegance, and this is the reason we can safely affirm that this sector is showing a remarkable recovery, above all regarding unusual, sometimes quaint items, real works of art, since silversmiths are now to be considered genuine artists.

Purchasers are very much interested in silverware from the 18th and 19th century, made in countries that boast a long-standing tradition of master goldsmiths, be they Italian, English or French. Collectors are particularly on the lookout for objects created by those artists whose works are today in the great museums of decorative arts. What our customers wish to know before purchasing is the precise placing of the objects in history and in art, and their possible "noble" changes of hands: for this reason, bibliographical research is becoming more and more meticulous and accurate.

Special consideration is also paid to the products of important American brands of the 20th century. Tiffany and Gorham patronize the market with decorative objects of great stylistic impact: centerpieces, vases, frames and ornaments made by these manufactories will always ensure good sales.

As for Italian brands like Bulgari and Buccellati, the success is guaranteed when objects of everyday use, such as plates or tableware, or items purely for decoration are presented.

Silver collectors or enthusiasts have become more and more demanding in requesting information on what interests them, and our job aims precisely at researching and studying every single piece to satisfy this need.

On this occasion, we are presenting an unusual pair of pilgrim flasks by silversmith George Fox, which show the evident influence of the leather pilgrim flasks already in use in the Middle Ages. The first production in silver of this kind of item dates to the end of the 17th century, when it became an object of prestige for important noble English families, as testified by the examples preserved in the Metropolitan Museum of New York and in the Victoria and Albert Museum (fig. 1).

Another interesting and rare object is the Roman oil lamp by Alessio Costanzi, datable to the end of the 18th century, that well represents the craftsmanship of this goldsmith, particularly in the execution of the shade decorated with elegant flowers and butterflies.



16

LUCERNA, ROMA, FINE SECOLO XVIII, ARGENTIERE ALESSIO COSTANZI

base circolare gradinata con bordo decorato da foglie lanceolate, fusto con coppa porta olio a quattro beccucci, ventola elegantemente sbalzata e cesellata a fiori e farfalle, finale a cerchio perlinato, alt. cm 96, base appesantita

A SILVER OIL LAMP, ROME, END OF THE 18th CENTURY, ALESSIO COSTANZI

on spreading circular foot decorated with lanceolate leaves around the border, the stem with an oil receptacle with four spouts, the shade elegantly embossed and chased with flowers and butterflies, beaded loop handle, 96 cm high, weighted base

€ 8.000/12.000 - \$ 8.800/13.200 - £ 5.600/8.400

L'attività di Alessio Costanzi (1765-1822) è testimoniata dal 1762, anno in cui figura come lavorante argentiere presso la bottega del padre Bonaventura Costanzi a Roma.

Nel 1765 ottenne la patente di orefice e tra il 1770 e il 1819 guida tre botteghe in Via del Pellegrino una all'insegna della Fortuna, una all'insegna dell'Aquila ed una all'insegna dell'Ercole.

Il bollo che si trova sulla lucerna, che sembra raffigurare un'aquila gotica, è quello che il maestro usò dal 1765 al 1810. Dal 1811 al 1822 il bollo sarà A96C entro losanga.

Bibliografia di confronto

C. G. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*, Roma, 1980, pp. 327-328







The activity of Alessio Costanzi (1765-1822) is documented in 1762, when he appears as a silversmith worker in the workshop of his father, Bonaventura Costanzi, in Rome.

In 1765 he is granted a silversmith's licence and between 1770 and 1819 he runs three workshops in Via del Pellegrino, the shop signs of which showed respectively the figure of Fortune, the Eagle and Hercules.

The mark on the oil lamp, which resembles a Gothic eagle, is the one used by the silversmith from 1765 to 1810. From 1811 to 1822 the mark will become A96C in a lozenge.

Comparative literature

*C. G. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*, Roma, 1980, pp. 327-328*



COPPIA DI FIASCHE DA PELLEGRINO, LONDRA, 1867, ARGENTIERE GEORGE FOX

base ovale baccellata, parte inferiore decorata con tecnica cut-card, sui fianchi due protomi femminili tra volute vegetali che trattengono le catenelle di sospensione, coperchio baccellato con finale traforato a volute, alt. cm 41, g 5370, venduta da Lambert & Rawlings (2)

PAIR OF PILGRIM FLASKS, LONDON, 1867, GEORGE FOX

oval gadrooned foot, applied with lobed cut-card work, cast leaf-flanked female masks on either side with pendent heavy chain of curved links, applied with further cut-card work and stylized stiff foliage at the neck, gadrooned cover with openwork finial, 41 cm high, 5370 gr., retailed by Lambert & Rawlings (2)

€ 8.000/12.000 - \$ 8.800/13.200 - £ 5.600/8.400

Il modello qui presentato riprende i modelli delle fiasche da pellegrino in maiolica o in argento già in uso dal XVI secolo. In particolare si può confrontare con l'esemplare conservato oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (fig.1)

George Fox (1816-1910) fu figlio d'arte. Il nonno Charles Fox, infatti, fondò la ditta di argenteria nel 1801 circa in società con James Turner al numero 3 di Old Street a Londra.

La manifattura viene citata nella Holden Directory di Londra, l'elenco di mercanti e artigiani attivi in quegli anni.

La società con James Turner fu sciolta nel 1804 e Charles Fox continuò la sua professione al 139 di Old Street dove, dal 1822, cominciò l'attività di argentiere anche il figlio Charles Fox Junior.

In questi anni la manifattura è ricordata non solo per la creazione di oggetti in argento ma anche come laboratorio per restauri e dorature.

Nel 1841 la società a conduzione familiare si arricchì anche della manodopera dei figli di Charles Fox Junior.

Charles Thomas Fox (1801-1872) e George Fox (1816-1910) cominciarono a lavorare come argentieri nella C.T.&G. Fox che dal 1852 spostò la sua sede al 13 di Queen Street. L'attività in quegli anni ebbe come principale sbocco di commercio la collaborazione con i più grandi orefici del momento come Lambert & Rawlings in Coventry Street per cui crearono anche le opere in mostra all'Esposizione Universale del 1851 ed importanti commissioni da parte delle notabili famiglie inglesi. Le fiasche qui proposte sono proprio frutto di questa collaborazione.

Nel 1860 il fratello di George Fox si ritirò ed egli divenne l'unico socio dell'azienda di famiglia fino al 1910 anno della sua morte.

Bibliografia di confronto

J. Culme, *The Directory of Gold & Silversmiths, Jewellers & Allied Traders 1838-1914*, 1987, pp. 162-163





The model we are here presenting was inspired by the majolica or silver pilgrim flasks which were already in use in the 16th century. We can compare it in particular with the one today in the Victoria and Albert Museum, London (fig. 1).

George Fox (1816-1910) followed in the family tradition: in 1801 his grandfather Charles Fox had in fact founded a silverware company in partnership with James Turner at no. 3, Old Street, London. The manufactory is mentioned in the Holden Directory of London, the list of merchants and artisans active in those years. The partnership with James Turner was dissolved in 1804 and Charles Fox continued the business at no. 139, Old Street, where, in 1822, his son Charles Fox Junior also started working as a silversmith.

In these years the manufactory was known not only for the production of silver objects, but also as a laboratory specialized in restoring and gilding.

In 1841 the sons of Charles Fox Junior entered the family-run business.

Charles Thomas Fox (1801-1872) and George Fox (1816-1910) started working as silversmiths in the C.T.&G. Fox, which in 1852 moved its premises to no. 13, Queen Street. The trade of those years was mainly characterized by the collaboration with the most important goldsmiths of the time, such as Lambert & Rawlings in Conventry Street, for which they also created the works that were displayed at the Great Exhibition in 1851, and by important commissions from eminent English families. The flasks we are here presenting are precisely the result of this collaboration.

In 1860 George Fox's brother retired, and he became the sole partner of the family business until his death in 1910.

Comparative literature

J. Culme, *The Directory of Gold & Silversmiths, Jewellers & Allied Traders 1838-1914*, 1987, pp. 162-163



Fig. 1 Fiasca da pellegrino, Londra, 1710 circa, Pierre Platel, Londra, Victoria and Albert Museum





Maria Ilaria Ciatti
Capo Dipartimento

OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

Il mercato degli orologi da collezione, pur avendo in generale subito una flessione dovuta alla contingenza economica, è stato testimone proprio in questi ultimi anni del raggiungimento di cifre record nelle vendite d'asta internazionali.

Risale a novembre 2014 il record mondiale per la vendita di un orologio in asta, un Patek Philippe da tasca battuto a 24 milioni di dollari. Lo stesso orologio era stato aggiudicato nel 1999 a 11 milioni di Euro. Queste cifre parlano da sole: lo stesso orologio in poco più di 10 anni, ha visto raddoppiare la propria quotazione sul mercato.

Sempre più spesso quindi, come testimonia la nascita nel 2001 di Precious Time, primo fondo internazionale interamente dedicato agli investimenti in orologi rari e da collezione, l'acquisto di orologi risulta essere non solo la soddisfazione di una passione ma anche un investimento sicuro. Nello specifico i 'blue chips' nel mondo degli orologi sono principalmente due: Patek Philippe e Rolex.

Questo perché entrambi le case produttrici hanno mantenuto negli anni un alto livello di produzione e, nel caso Rolex in particolare, hanno visto assurgere i propri prodotti a *status symbol*, diventando un fenomeno 'di moda'.

Seguendo quindi quelle che sono le tendenze del mercato, il Dipartimento seleziona per le proprie vendite orologi, da polso e da tasca, le cui caratteristiche corrispondano alla domanda di un pubblico sempre più informato, alla ricerca di modelli che siano in linea con il gusto del momento e che allo stesso tempo possano rappresentare un investimento.

Le maison più ricercate sono quelle storiche: Patek Philippe, Vacheron & Constantin, Audemars Piguet, Breguet, IWC e fra queste il podio spetta a Rolex, i cui modelli, dai classici Date Just ai più sportivi Submariner e Daytona, sono fra i più richiesti.

In particolare, fra i modelli della Rolex, quello che riscuote maggiore successo è il Daytona quadrante Paul Newman che, negli ultimi mesi, in seguito a vendite internazionali monotematiche, ha raggiunto quotazioni stratosferiche.

In questa vendita presentiamo una Referenza 6263 in acciaio, nella cosiddetta variante 'Panda' del Paul Newman, considerata una delle più belle mai prodotte dalla Rolex.

The market of collectable watches, though having been generally subjected to the downturn caused by the current economical crisis, has reached record prices in the international sales of these last few years.

In November 2014 a Patek Philippe pocket watch sold for 24 million dollars, achieving the world record for a watch to be sold at auction. The same watch had been sold in 1999 for 11 million euros. These prices speak for themselves: the market quotation of the same item had doubled in a little more than 10 years.

More and more often therefore, as testified by the creation of Precious Time in 2001, the first international fund dedicated to investments in rare and collectible watches, purchasing watches is not only indulging in a passion, but also a safe investment.

In this particular case, there are two main 'blue chips' in the world of watches: Patek Philippe and Rolex.

The reason behind this being that both manufacturers have, over the years, maintained a high level of production and, in Rolex's case in particular, have seen their products become status symbols and a 'fashion phenomenon'.

For its sales and to follow the trends of the market therefore the Department selects wrist watches and pocket watches which possess the characteristics to meet the demands of a public who is better-informed than ever before, on the lookout for models in line with today's taste and that can offer the chance of an investment.

The historic brands are the most sought-after: Patek Philippe, Vacheron & Constantin, Audemars Piguet, Breguet, IWC, but among these it is Rolex that the podium is reserved for. The models of this last maison, from the classic Date Just to the more sporty Submariner and Daytona, are among the most popular.

The greatest success goes to the Rolex Daytona Paul Newman dial, which in the last few months has reached, thanks to international monothematic sales, astronomical quotations.

In this auction we present a stainless steel Reference 6263, in the so-called Paul Newman 'Panda' version, which is considered one of the most beautiful watches ever made by Rolex.



Il quadrante PAUL NEWMAN

«Il quadrante Newman, da sempre la versione più legata al mondo delle corse automobilistiche, nasce in concomitanza alla collaborazione di Rolex come cronometrista ufficiale ai circuiti di Daytona, in Florida e Le Mans, in Francia.

Commercializzato dopo l'uscita della ref. 6239 nei primi anni '60 e denominato anche 'esotico' o tropicale, viene ribattezzato dai collezionisti italiani come Paul Newman, perché indossato dallo stesso attore per promuovere il film Indianapolis, pista infernale (titolo originale Winning), sulle locandine per il mercato italiano. L'attore verrà comunque ritratto con un Cosmograph Daytona Ref. 6239 nella configurazione 'exotic' in numerose occasioni anche al di fuori del set cinematografico, alimentando ulteriormente l'entusiasmo dei collezionisti di tutto il mondo, per i quali il Daytona Paul Newman ha acquisito la valenza di status symbol per antonomasia.

Caratterizzato dalla tridimensionalità, generata dal dislivello tra corpo centrale del quadrante, contatori e pista perimetrale dei secondi cronografici, viene montato su tutte le referenze di cronografo Daytona a carica manuale ad eccezione dei modelli in oro ref. 6269 e 6270.

La versione bicolore nasce nella sola variante con fondo chiaro, contatori neri e pista dei secondi cronografici nera. La scritta Daytona, presente solo sui quadranti realizzati per modelli con pulsanti a pompa (ref. 6239, 6241, 6262, 6264), è sempre posizionata sopra il contatore ore: stampata in rosso sui modelli in acciaio, stampata in tinta a contrasto con il fondo del quadrante sui modelli in oro.

Sui quadranti destinati ai modelli con pulsanti a vite (ref. 6240, 6263, 6265) la scritta Daytona manca: sono presenti solo le scritte Rolex Oyster Cosmograph.

La versione a tre colori, prevista solo sui modelli in acciaio, è disponibile nelle due varianti con fondo chiaro o nero, contatori e pista dei secondi cronografici a contrasto, e scala sessantesimale sempre in rosso. La scritta Daytona è sempre stampata in rosso sopra il contatore ore.»

C. Pergola, S. Mazzariol, G. Dosso, *Rolex Daytona dalla nascita al mito. Un viaggio tra tecnica e stile*, Milano 2006, p. 170

The PAUL NEWMAN dial

«The Newman dial, which has always been the model most closely linked to the world of car racing, was created to coincide with Rolex being the official timekeeper on the race tracks of Daytona in Florida and Le Mans in France. Commercialized after the release of Ref. 6239 in the early 1960s and also called “exotic” or “tropical”, this watch was renamed “Paul Newman” by Italian collectors, as the actor had been seen wearing it in the posters in Italy advertising the film Winning. He was also photographed on numerous occasions, even outside the film set, wearing the Cosmograph Daytona Ref. 6239 featuring the “exotic” dial, further fuelling the enthusiasm of collectors all around the world, for whom the Daytona Paul Newman has become a status symbol par excellence.

Characterized by its three-dimensionality, created by the small step between the central part of the dial, the registers and the outer tracking, the dial is mounted on all the references of the hand-winding Daytona chronograph, with the exception of the gold models Ref. 6269 and 6270. The two tone version was only released in the model with the light-coloured background, the black registers and the black outer tracking. The writing “Daytona”, present only on dials created for the models with push-down buttons (Ref. 6239, 6241, 6262, 6264), is always located above the hour totalizer: it is printed in red on the stainless steel models, and in a contrasting colour on the dial of the gold models.

The writing “Daytona” is missing on dials destined to models with screw-down push buttons (Ref. 6240, 6263, 6265), where only the writing “Rolex Oyster Cosmograph” is present.

The three tone dial, only for stainless steel models, is available in the two versions with a light-coloured or a black background, with the registers and the outer tracking in contrasting colours, and with the 0-60 scale in red. The writing “Daytona” is always printed in red above the hour totalizer.»

See C. Pergola, S. Mazzariol, G. Dosso, Rolex Daytona dalla nascita al mito. Un viaggio tra tecnica e stile, Milano 2006, p. 170



18

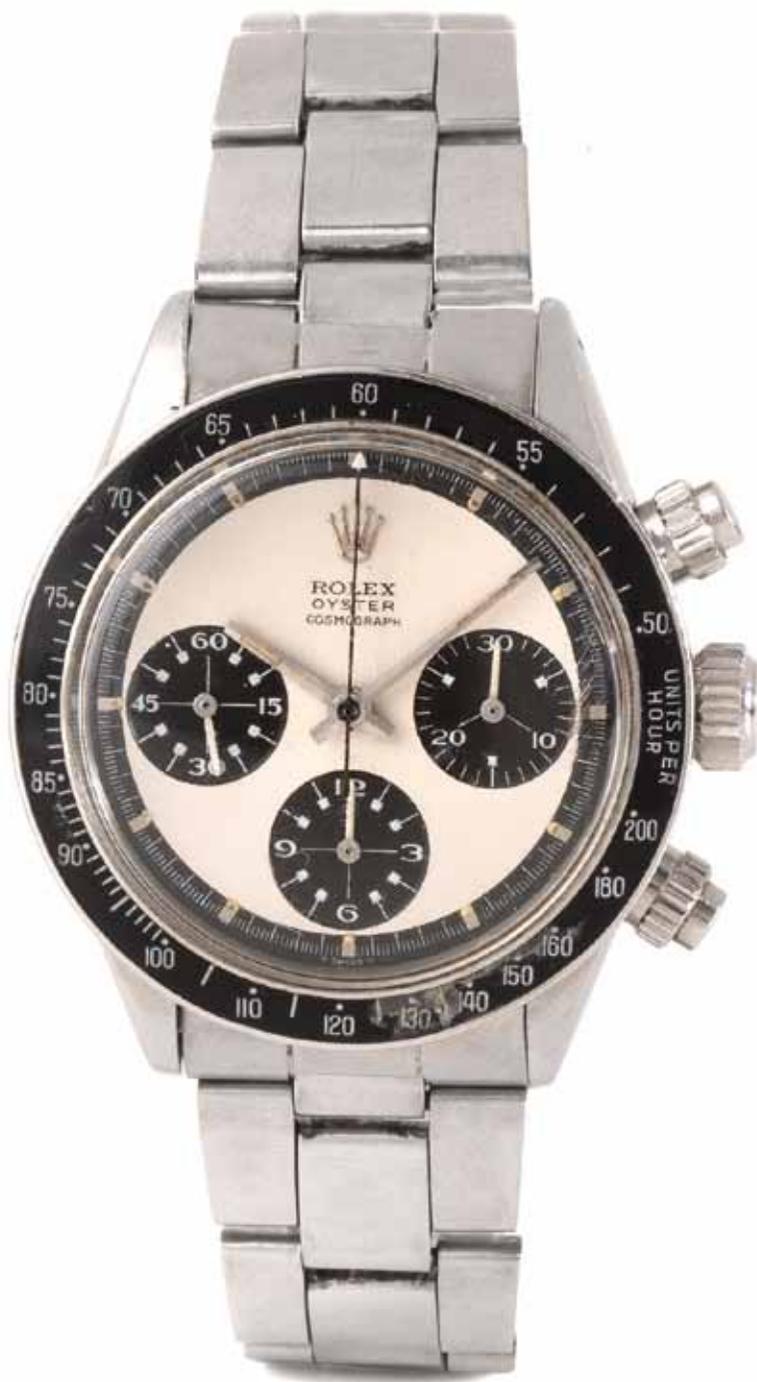
UN ECCEZIONALE E RARO CRONOGRIFO DA POLSO
IN ACCIAIO, ROLEX, REF. 6263, CASSA N. 2'085'512,
COSMOGRAPH DAYTONA QUADRANTE 'PAUL NEWMAN
PANDA', 1970 CIRCA, CON SCATOLA

cassa Oyster in acciaio lucido e satinato con fondello, corona e pulsanti cronografici a vite, lunetta nera graduata con scala tachimetrica a 200 unità per ora. Quadrante bicolore bianco e nero, indici applicati di forma quadrata in acciaio e puntiformi in materiale luminescente, lancette a bastone con inserto in materiale luminescente, tre quadranti ausiliari con registri dei 30 minuti, delle 12 ore e secondi continui, scala periferica con suddivisione dei minuti e di 1/5 di secondo. Movimento a carica manuale calibro 727. Bracciale a maglie Oyster con chiusura deployant. Diam. mm 37,5.

AN EXCEPTIONAL AND RARE STAINLESS STEEL
CHRONOGRAPH WRISTWATCH, ROLEX REF. 6263,
CASE NO. 2'085'512, COSMOGRAPH DAYTONA 'PAUL
NEWMAN PANDA DIAL', CIRCA 1970, WITH BOX

brushed and polished Oyster case with screw-down crowns, pushers and back, black bezel calibrated for 200 units per hour. Bi-colour black and white dial, applied square indexes, luminous baton hands, three subsidiary engine-turned dials for 30 minute and 12 hour registers and constant seconds, outer minute and 1/5 second divisions. Caliber 727 manual winding movement. Stainless steel Oyster bracelet, deployant clasp. Diam. 37.5 mm.

€ 80.000/120.000 - \$ 88.000/132.000 - £ 56.000/84.000





Francesca Paolini
Capo Dipartimento



Ludovica Trezzani
Esperto Roma

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

Tra le opere presentate nel catalogo dello scorso anno il lotto che ha raggiunto il risultato di aggiudicazione di maggiore rilevanza è stato il grande dipinto di Jacopo Vignali raffigurante *Il Ritrovamento di Mosè*, firmato e datato 1625, menzionato da Sebastiano Benedetto Bartolozzi nella sua Vita di Jacopo Vignali pittor fiorentino del 1753 come eseguito per il Bali Pucci, il quale lo destinò per la sua dimora di campagna di Granaiole (Castelfiorentino). Questa importante opera di Vignali, aggiudicata per oltre 250.000 euro, fa parte attualmente delle collezioni del *Frances Lehman Loeb Art Center*, Vassar College (Poughkeepsie, NY) che custodiva già un bozzetto da mettere in relazione con la nostra opera.

La tendenza in atto nel mercato dell'arte antica si conferma quella già intrapresa da alcuni anni che privilegia le opere importanti, riferite ad artisti quotati e prestigiosi, possibilmente documentate o pubblicate e che possiedono provenienze da collezioni private ed illustri. Si evidenzia inoltre la preferenza per opere dal gusto raffinato e colto, dall'alta epoca alla fine del Settecento che si presentano in ottimo stato di conservazione e che per tali ragioni possono essere considerate dei veri e propri investimenti.

Pandolfini, alla luce delle sopracitate tendenze di mercato e delle sempre più esigenti richieste da parte degli acquirenti, ripone grande attenzione nella selezione delle opere da proporre in asta al fine di suscitare l'interesse da parte della clientela e di soddisfare al meglio la richiesta di opere di grande qualità. Il settore della pittura e della scultura antica si dimostra ancora in continua ascesa e raggiunge quotazioni molto elevate, anche grazie all'interesse destato a livello internazionale.

Nella presente occasione il Dipartimento propone nuovamente alcune opere prestigiose, sia per qualità esecutiva sia per la loro provenienza.

Rappresentativo dell'alta epoca un fondo oro di Giovanni del Biondo, artista documentato tra il 1356 e il 1399, raffigurante la *Madonna dell'Umiltà* che si caratterizza, per la ricca decorazione, sia della veste dorata della Vergine che per il prezioso tessuto che accoglie le figure. L'iconografia della *Madonna dell'Umiltà* in questo dipinto si sovrappone alla rara iconografia della *Madonna dell'Apocalisse* in cui la Vergine viene rappresentata come una regina e i cui attributi si possono ravvisare nelle dodici stelle che circondano l'aureola e nella mezzaluna in basso a destra.

Notevole interesse artistico riveste l'altorilievo in terracotta policroma raffigurante la *Madonna del latte* di Matteo Civitali.

La pittura barocca sarà invece rappresentata da un capolavoro di Bernardo Cavallino *Allegoria della Pittura* da lungo tempo assente dal mercato ma ben nota agli appassionati italiani e stranieri.

Il Seicento è presente in catalogo anche con un inedito dipinto di Pietro Novelli, il Monrealese raffigurante il mito di Prometeo. Sconosciuto agli studi sul pittore, emerge per la prima volta dall'illustre raccolta di provenienza.

Il recente successo di due nature morte di Giuseppe Recco, in asta a Londra nel luglio 2015, conferma la buona tenuta di un settore che in anni recenti sembrava aver interrotto la sequenza di importanti risultati che a partire dagli anni Ottanta del Novecento lo avevano distinto. L'artista è in catalogo con una grande *Natura morta di frutta con un vaso di fiori e animali*, siglata "G.R.". Anch'essa inedita agli studi e al mercato, l'opera costituisce un'aggiunta importante al pur nutrito catalogo del Recco, e più precisamente ad una fase relativamente giovanile della sua lunga e brillante carriera.

Among the works included in the catalogue from last year's auction, the most significant result was achieved by the large painting by Jacopo Vignali depicting *The Finding of Moses*, signed and dated 1625, commissioned, according to Sebastiano Benedetto Bartolozzi in his *Vita di Jacopo Vignali pittor fiorentino*, 1753, by the bail Pucci, who destined it to his country abode of Granaiolo (Castelfiorentino). This important painting by Vignali, auctioned for over €250.000, is now part of the collections of the Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College (Poughkeepsie, NY), which already possessed a sketch that can be related to our work.

The current tendency of the market of old masters confirms the trend of the last few years, which favours works of importance, attributed to eminent and valued artists, possibly documented, published or coming from prestigious, private collections. Customers prefer paintings of refined, cultured taste, from the Middle Ages to the end of the 18th century, preferably in excellent condition, which can therefore be considered a real investment.

In the light of this trend in the market and of the increasingly demanding requests of purchasers, Pandolfini dedicates great care to the selection of the works to offer for auction, with the objective of arousing the customers' interest and best meet their requests of works of top quality. The market of old master paintings and sculptures is in continual growth and reaches very high figures, also due to interest on an international level.

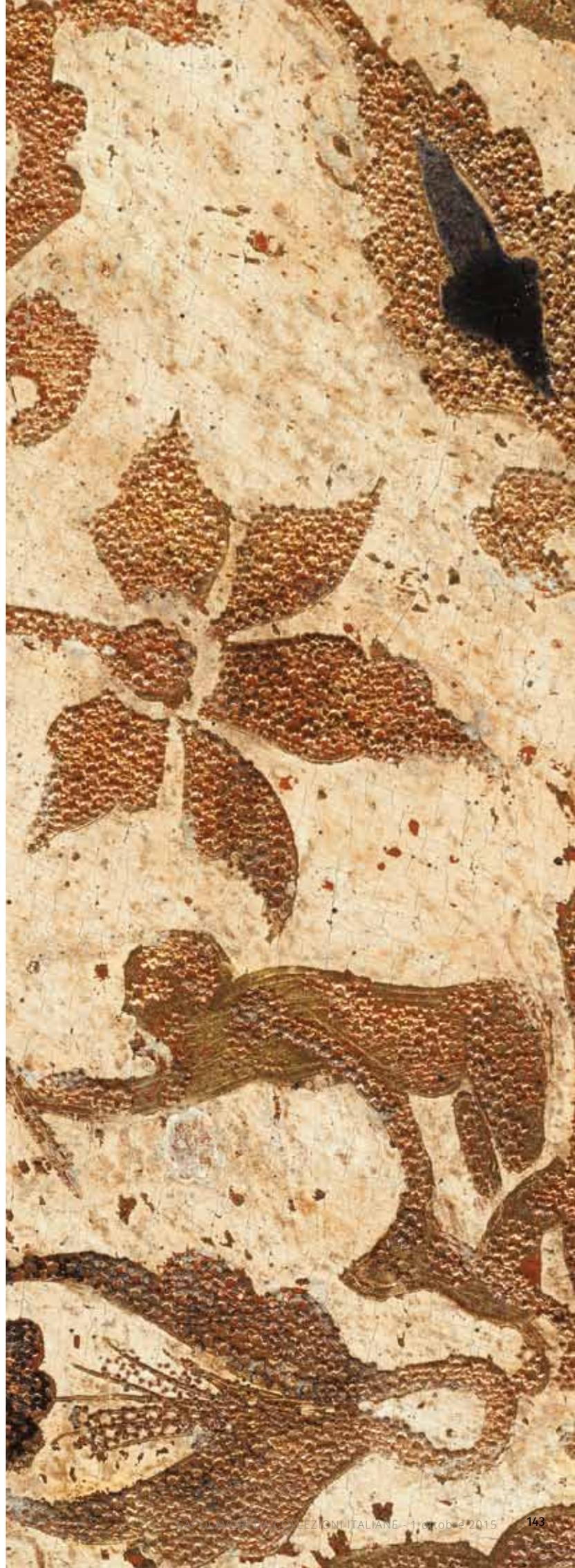
On this occasion, the Department offers once again several works impressive not only for their high quality workmanship but also for their provenance.

The Middle Ages are represented by a gold ground panel painting by Giovanni del Biondo, documented between 1356 and 1399, depicting the *Madonna dell'Umiltà*, characterized by an elaborate decoration, involving both the golden robe of the Virgin and the precious brocade at the feet of the figures. The iconography of the *Madonna of Humility* is combined, in this painting, with that of the *Woman of the Apocalypse*, in which the Virgin is depicted as a queen with twelve stars surrounding the halo and a crescent moon in the lower left corner. Another interesting work, for its artistic value, is the polychrome terracotta relief depicting the *Madonna del latte*, by Matteo Civitali.

Baroque painting is instead represented by a masterpiece by Bernardo Cavallino, *Allegory of Painting*, long absent from the market but well-known to Italian and foreign enthusiasts.

The catalogue will also include, as concerns the 17th century, an unpublished painting by Pietro Novelli called *Il Monrealese*, depicting the myth of Prometheus. Unknown until now in the studies on the artist, it has emerged from the eminent collection it belongs to for the first time.

The recent success obtained by two still lifes by Giuseppe Recco in an auction in London in July 2015 confirms the solidity of a sector that in recent years seemed to have interrupted the positive trend that had characterized it from the 1980s. The catalogue includes a large *Still life of fruit with a vase of flowers and animals* by the artist, initialled "G.R.". Also unknown to scholars and to the market, the painting is an important addition to Giuseppe Recco's already substantial oeuvre, and more precisely to a relatively youthful phase of his long and brilliant career.



Pietro Novelli, detto Il Monrealese

(Monreale 1603 – Palermo 1647)

PROMETEO CREA L'UOMO

olio su tela, cm 248,5x175,5 entro cornice antica, dorata con intaglio a motivo di piccoli ovuli e perlinature

PROMETHEUS CREATING MAN

oil on canvas, 248.5 x 175.5 cm, in an antique carved giltwood frame with a small egg beading motif

€ 60.000/80.000 - \$ 66.000/88.000 - £ 43.000/57.000

Provenienza

collezione privata

Inedito e privo di riscontri nelle fonti biografiche sull'artista monrealese, né tanto meno documentato da pagamenti, lo splendido dipinto qui presentato costituisce un'aggiunta importante al catalogo di Pietro Novelli, di cui sembra restituire un'immagine in qualche modo impreveduta.

Sebbene infatti la sua produzione di soggetto religioso e di destinazione pubblica sia oggi ampiamente nota grazie agli studi che a partire dalla prima metà dell'Ottocento hanno contribuito a definire il suo catalogo, il suo *corpus* di opere sacre e soprattutto profane legate alla committenza privata resta ancora in gran parte sconosciuto.

Non è dubbio però che nel corso dei circa due decenni che a Palermo lo videro indiscusso protagonista, procurandogli altresì una posizione di assoluto rilievo nella scuola pittorica meridionale, Novelli non si rivolse esclusivamente al pubblico delle confraternite e degli ordini religiosi ma dipinse con pari impegno, sebbene in misura non ancora accertata, soggetti mitologici talvolta dedicati, come in questo caso, a temi così inusuali da suggerirne una committenza particolarmente colta e sofisticata.

Nell'*Elogio storico di Pietro Novelli* pubblicato da Agostino Gallo nel 1828 sono ricordati ad esempio, sebbene non più esistenti al tempo del biografo, una serie di affreschi di soggetto mitologico che l'artista avrebbe eseguito nel vestibolo dell'antico palazzo della Zisa; due tele raffiguranti *Andromaca* e il *Ratto di Europa* segnalate nel Settecento dal pittore Giuseppe Velázquez; un soggetto mitologico non precisato nella collezione del principe di Patti, e una *Contesa di Apollo e Pan*, quest'ultimo forse identificabile con il dipinto nel Musée des Beaux Arts di Caen o quanto meno di uguale soggetto.

Anche i rari disegni del Monrealese confermano quest'aspetto della sua attività, come ad esempio i fogli a lui attribuiti nella Galleria Regionale della Sicilia a Palermo e dedicati alla morte di Adone, al giudizio di Paride e alla storia di Polifemo e Galatea.





Fig. 1 Pietro Novelli, *San Cristoforo*, Museo Civico del Castello Ursino, Catania



Fig. 2 Pietro Novelli, *Lot in fuga da Sodoma con la famiglia*, Monastero El Escorial, Madrid

Oltre al già citato *Giudizio di Mida* nel museo di Caen, solo la raffinatissima tela raffigurante l'uccisione della ninfa Coronide per mano di Apollo restituita al Novelli da Sebastian Schuetze ed esposta a suo nome nell'importante rassegna monografica dedicatagli nel 1990 documenta però quest'aspetto della sua attività, che oggi si accresce, per l'appunto, grazie al *Prometeo* che qui presentiamo: un tema così raro - se non addirittura unico - da far ritenere che Novelli lo eseguisse su richiesta specifica di un committente di erudizione non comune e appartenente all'ambiente accademico di Palermo, forse proprio il Cavaliere Carlo Maria Ventimiglia, uno scienziato assai noto anche nel mondo letterario, che i biografi del pittore monrealese ricordano in contatto con lui. Imponente nelle dimensioni che consentono di presentarne i protagonisti a grandezza quasi naturale, la nostra tela raffigura, seguendo Ovidio nelle *Metamorfosi*, la creazione del primo uomo da parte del Titano che, sfidando Zeus, osa completare la sua opera creatrice: formata con acqua e terra una statua a immagine degli dei, Prometeo le infonde vita e intelletto grazie alla scintilla rubata al Carro del Sole su consiglio di Minerva, come vediamo qui nella scena a piccole figure in alto a sinistra nel dipinto.

Come si sa, per aver voluto sfidare la potenza superiore degli dei, Prometeo sarà incatenato a una rupe e condannato ad essere in eterno dilaniato da un'aquila, supplizio a cui solo Ercole potrà sottrarlo. Mentre l'epilogo drammatico della sua vicenda non mancherà di ispirare numerosi pittori del Seicento, a cominciare da Jusepe de Ribera, e il tema della sua ribellione agli dei nel nome della consapevolezza e della creatività sarà assunto a icona della cultura romantica, al tempo di Pietro Novelli l'episodio della creazione dell'uomo trovava precedenti figurativi solo in alcune incisioni cinquecentesche, per lo più illustrazioni di Ovidio, dove la figura del Titano era in qualche modo assimilata a quella di Dio Padre nelle illustrazioni della Genesi. Solo a partire dal Settecento il tema godrà di nuova fortuna come allegoria della Scultura. Numerosi sono in ogni caso i confronti possibili tra le nostre figure e quelle che compaiono nelle opere più celebri della maturità del Monrealese. Possente tra le pieghe notturne del suo mantello, Prometeo si presenta infatti come versione ulteriore di una figura più volte utilizzata da Novelli come Dio Padre o come personaggio delle Scritture: lo ritroviamo giovane e possente nella figura grandiosa del *San Cristoforo* nel museo del Castello Ursino a Catania (fig. 1); anziano, nel *San Pietro venuto a medicare Agata in prigione* restituito all'artista da Roberto Longhi (Pommersfelden, collezione dei Duchi di Schoenborn), e ancora nel *Lot in fuga da Sodoma con la famiglia*, Madrid, Monastero El Escorial (fig. 2) che del precedente ha condiviso il percorso attributivo, da Andrea Vaccaro a Guido Reni, e il riconoscimento da





Fig. 3 Pietro Novelli, *Ultima comunione di Santa Maria Maddalena, particolare*, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo



Fig. 4 Pietro Novelli, *San Gabriele Arcangelo inviato alla Vergine dalla Trinità*, Bob Jones University Museum and Gallery, Greenville

parte di Longhi; o ancora in uno dei personaggi del *Gesù tra i Dottori nel Tempio* nell'oratorio del Rosario di San Domenico a Palermo, mentre il nudo classicheggiante del primo uomo, il cui volto ricorda uno degli angeli nella *Comunione della Maddalena* (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia) (fig. 3) trova riscontro, ad esempio, nella figura di Cristo nella *Trinità* nel museo di Capodimonte (di cui riproduciamo qui la replica della Bob Jones University Museum and Gallery, Greenville, fig. 4), oltre che in altre tele di destinazione privata: il *David con la testa di Golia* nel Musée des Beaux Arts a Marsiglia o il *Caino e Abele* a Roma nella Galleria Nazionale di Arte Antica. Anche la soluzione narrativa per cui un secondo episodio realizzato a piccole figure sullo sfondo del dipinto si lega – dal punto di vista cronologico e causale – all'azione principale e la rende anzi riconoscibile ricorre nel già citato *Apollo e Coronide* di raccolta privata. Come spesso accade, in assenza di date certe la collocazione cronologica del nostro dipinto non è del tutto agevole; appare comunque circoscrivibile alla seconda metà degli anni Trenta, o all'inizio del quinto decennio del secolo, gli anni comunque di maggiore successo del pittore di Monreale.

Note Biografiche

Nato a Monreale il 2 marzo del 1603, Pietro Novelli si trasferì giovanissimo a Palermo per compiere la sua formazione. Studi recenti hanno contribuito a ricostruire la prima attività dell'artista, accertata già nel 1622 e meglio documentata a partire dal 1629 grazie a una serie di opere pubbliche eseguite per le maggiori chiese di Palermo. Dati fondamentali di un linguaggio pittorico sviluppato con crescente autorevolezza nel quarto e nel quinto decennio del Seicento, l'esempio folgorante della *Madonna del Rosario* commissionata nel 1624 ad Antonio Van Dyck per l'oratorio omonimo, spedita più tardi da Genova dal pittore fiammingo; per altro verso, quello degli artisti napoletani della sua stessa generazione, certo studiati a Napoli dove, pur in assenza di documenti, dobbiamo ritenere che Novelli si recasse nell'estate e autunno del 1632, periodo in cui risulta assente da Palermo. Sono infatti numerosi i punti di consonanza con il naturalismo riformato e schiarito, appunto negli anni Trenta, di Jusepe de Ribera, di Massimo Stanzione e di Francesco Guarino, ma soprattutto del quasi coetaneo Andrea Vaccaro cui, non caso, opere non firmate del Novelli sono state riferite in passato. Tra le prove più note della sua attività esercitata nelle maggiori chiese di Palermo come nei suoi palazzi istituzionali, queste ultime – condotte a fresco – in gran parte perdute, citiamo almeno le celebri storie di San Benedetto dipinte nel 1635 per la chiesa di San Martino alle Scale e per il monastero benedettino di Monreale.

Protagonista della scena culturale di Palermo, nel 1636 Pietro Novelli ottenne la carica di ingegnere e architetto del Senato della città, per ricoprire dal 1643 quella di ingegnere del Regno.

Morì a Palermo il 27 agosto 1647 a seguito delle ferite riportate durante la sommossa antispannola.

Bibliografia sull'artista

A. Gallo, *Elogio storico di Pietro Novelli* (1828), Palermo 1830; R. Longhi, *Lettera di un ignoto corrispondente di Luigi Lanzi sulla galleria di Pommersfelden* (1922), in *Scritti giovanili*, II, Firenze 1960, p. 486; E. Natoli, *Contributi a Pietro Novelli* in "Commentari", n.s., XIV (1963), 2-3, pp. 171-182; F. Petrelli, in *Civiltà del Seicento a Napoli* (catalogo della mostra.), I, Napoli 1984, pp. 162-163 e 358-360; G. Di Stefano, *Pietro Novelli, il Monrealese* (1939), catalogo delle opere a cura di A. Mazzè, Palermo 1989; *Pietro Novelli e il suo ambiente* (catalogo della mostra), Palermo 1990; F. Campagna Cicala, *Considerazioni sugli esordi di Pietro Novelli tra Roma e Napoli*, in "Storia dell'arte", 1992, n. 75, pp. 176-188; S. Sportaro, *Dipinti inediti di Pietro Antonio Novelli*, in *Kalós*, XX (2010), 3, pp. 40-43;

Unpublished and not mentioned in early biographies of the artist, nor indeed documented by payments, this splendid painting is an important addition to the oeuvre of Pietro Novelli, who makes his presence felt here in a somewhat unexpected way.

Although his religious and public works may be well-known thanks to scholarship carried out since the first half of the nineteenth century, his corpus of sacred and especially secular works made for private patronage remains largely unknown.

However, there is no doubt that during the two decades or so in Palermo that saw him as undisputed protagonist, with a position of absolute prominence in the Southern Italian school of painting, Novelli's activity was not solely for confraternities and religious orders, but in equal quantity – though to what extent remains to be seen – for patrons of mythological subjects. Some such works, like the present picture, were so unusual in subject as to suggest patronage that was particularly cultivated and sophisticated.

Agostino Gallo's *Elogio storico di Pietro Novelli* of 1828 mentions a series of mythological frescoes (though they no longer existed in the biographer's day) which the artist was said to have painted in the vestibule of the old *Palazzo della Zisa*; two canvases of *Andromache and the Rape of Europa* mentioned during the 1700s by the painter *Giuseppe Velázquez*; an unspecified mythological subject in the collection of the *Prince of Patti*, and a *Contest between Apollo and Pan*, the latter possibly identifiable as the picture in the *Musée des Beaux-Arts in Caen* (or in any case a work corresponding to this subject).

Even the rare drawings by Novelli confirm this aspect of his activity, as for instance the sheets attributed to him in the *Galleria Regionale della Sicilia in Palermo*, which represent the *Death of Adonis*, the *Judgement of Paris* and the story of *Polyphemus and Galatea*.

Apart from the *Judgement of Midas in Caen*, mentioned above, only the extremely fine *Apollo Slaying the Nymph Coronis* – shown, with its authorship by Novelli reaffirmed by *Sebastian Schuetze*, in the important monographic exhibition of 1990 – documents this aspect of his activity, now expanded by the presence of the *Prometheus* offered here. The subject before us is so rare, if not unique, that it would appear that Novelli painted it upon the specific request of an uncommonly erudite patron who was a member of the academic circle in Palermo, perhaps the *Cavaliere Carlo Maria Ventimiglia*, a learned scientist who was also very well known in the literary world, and who is recorded by the artist's biographers as an acquaintance of his.



Our canvas is of imposing dimensions, allowing the artist to depict his protagonists almost full-size, and the composition follows the text of Ovid's *Metamorphoses*, with the creation of the first man by the Titan who challenges Zeus by daring to compete with his creative endeavour. Shaping a statue made of water and earth in the image of the Gods, Prometheus infuses it with life, having stolen a spark of fire from the Chariot of the Sun, as advised by Minerva, as we can see from the figures in the small-scale scene in the upper left of the painting.

As is well-known, Prometheus' punishment for having sought to challenge the superior power of the Gods was to be chained to a rock and condemned to have his flesh eternally torn away by an eagle – a torture from which only Hercules could save him. While the dramatic epilogue of the story frequently inspired seventeenth-century painters, starting with Jusepe de Ribera, and the theme of his revolt against the Gods in the name of self-awareness and creativity was to become an icon of Romantic culture, in Pietro Novelli's day the episode of the creation of mankind only had a few precedents: some sixteenth-century prints (mostly illustrations of Ovid) show the figure of the Titan, in some ways assimilated with that of God the Father in illustrations of the Book of Genesis. Only in the eighteenth century did the subject begin to enjoy new life as an Allegory of Sculpture.

In any event, there are numerous comparisons between our figures and those found in the best-known products of Novelli's maturity. Powerfully posed in the nocturnal folds of his cloak, Prometheus seems like a variant of a figure used several times by the painter to represent God the Father or other scriptural characters: we see him as young and potent in the grand

figure of Saint Christopher in the Museo del Castello Ursino in Catania (fig. 1); as an old man in both the Saint Peter Healing Saint Agatha in Prison attributed to the artist by Roberto Longhi (Pommersfelden, Collection of the Counts von Schönborn) and the Lot Fleeing from Sodom with his Family in the Monastery of El Escorial near Madrid (fig. 2), which went through the same shifts of attribution (Andrea Vaccaro, Guido Reni) as the Saint Peter, and was likewise recognized by Longhi; and again in one of the figures in the scene of Jesus among the Doctors in the Temple in the Oratorio del Rosario in the church of San Domenico in Palermo. The classicizing nude of the first man, whose face echoes that of one of the angels in the Communion of Mary Magdalen (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia; fig. 3) recalls the figure of Christ in the Holy Trinity in the Capodimonte Museum (a version in the Bob Jones University Museum and Art Gallery is reproduced for comparison, see fig. 4), as well as others in canvases made for private patrons, such as the David with the Head of Goliath in the Musée des Beaux-Arts in Marseille and the Cain and Abel in the Galleria Nazionale di Arte Antica in Rome.

The inclusion of a second narrative episode, painted in a smaller format in the background and associated – for both its dating and causal function – to the principal scene, thus making it clearly identifiable, also appears in the privately-owned Apollo and Coronis, mentioned above.

As often happens, in the absence of any secure documentation, assigning a date to paintings such as ours is not an easy matter; it can nonetheless be dated to the second half of the 1630s or early 1640s – the years in which Novelli was in the most successful stage of his career.

Biographical notes:

Born in Monreale on 2 March 1603, Pietro Novelli moved to Palermo in his very early years to train as a painter. Recent studies have begun to reconstruct his initial activity, recorded as early as 1622, and better documented from 1629 onwards thanks to a series of public commissions carried out for the principal churches of Palermo. Among the fundamental sources of his pictorial language, developed with increasing confidence during the 1630s and 1640s, was the dazzling Madonna of the Rosary commissioned in 1624 from Anthony Van Dyck for the oratory of the same name and later shipped from Genoa by the Flemish master; and, on the other hand, that of Neapolitan artists of Novelli's own generation, whom he certainly studied in Naples, where he must have sojourned (though this is undocumented) during the summer and autumn of 1632, when he was absent from Palermo. Indeed there are numerous stylistic parallels with the reformed, clearly-lit naturalism (precisely that of the 1630s) of Jusepe de Ribera, Massimo Stanzione and Francesco Guarino, but above all with his almost exact contemporary Andrea Vaccaro; and it is hardly fortuitous that unsigned works by Novelli have in the past been ascribed to the latter. Among his best-known works in the main churches of Palermo and in its institutional palazzi (the latter painted in fresco and mostly lost), mention should at least be made of the famous Stories of Saint Benedict painted in 1635 in the church of San Martino alle Scale and the Benedictine monastery of Monreale.

Pietro Novelli was a protagonist of the Palermo cultural scene, and in 1636 the Senate appointed him city engineer and architect, and from 1643 onward he bore the title of Royal engineer. He died in Palermo on 27 August 1647 from wounds sustained during the anti-Spanish uprising.

Literature on the artist:

A. Gallo, *Elogio storico di Pietro Novelli* (1828), Palermo 1830; R. Longhi, "Lettera di un ignoto corrispondente di Luigi Lanzi sulla galleria di Pommersfelden" (1922), in *Scritti giovanili*, II, Florence 1960, p. 486; E. Natoli, "Contributi a Pietro Novelli", *Commentari*, n.s., XIV (1963), 2-3, pp. 171-182; F. Petrelli, in *Civiltà del Seicento a Napoli* (exhibition catalogue), I, Naples 1984, pp. 162-163, 358-360; G. Di Stefano, *Pietro Novelli, il Monrealese* (1939), with catalogue of works by A. Mazzè, Palermo 1989; *Pietro Novelli e il suo ambiente* (exhibition catalogue), Palermo 1990; F. Campagna Cicala, "Considerazioni sugli esordi di Pietro Novelli tra Roma e Napoli", *Storia dell'arte*, 1992, no. 75, pp. 176-188; S. Sportaro, "Dipinti inediti di Pietro Antonio Novelli", *Kalós*, XX (2010), 3, pp. 40-43.



Matteo Civitali

(Lucca 1436-1501)

MADONNA DEL LATTE, 1470 circa

altorilievo in terracotta policroma entro tabernacolo ligneo coevo e centinato con intagli nella cornice a ovuli e palmette, dorato e dipinto con motivo di candelabre nella parte interna dell'arcata; parti di antica decorazione pittorica nella tavola di appoggio. Mensola scolpita a foglie d'acanto, dorata e dipinta, centrata da uno stemma nobile, cm 130x70x25

MADONNA DEL LATTE, circa 1470

polychrome terracotta relief within a contemporary arched tabernacle in wood, the frame carved with classical egg and palmette motifs and gilded, and painted with candelabra in the inner part of the arch; fragmentary painted decoration on the supporting panel and on the carved, gilded and painted base with four large acanthus leaves ending in curls and flanking a central coat of arms, 130 x 70 x 25 cm.

€ 350.000/500.000 - \$ 385.000/605.000 - £ 245.000/385.000

Provenienza

collezione privata, Modena

Esposizioni

Leonardo e la pulzella di Camaiore. Inediti vinciani e capolavori della scultura lucchese del primo Rinascimento, catalogo della mostra a cura di C. Pedretti (Camaiore, Museo di Arte Sacra, 20 settembre 1998-10 gennaio 1999), Firenze 1998, p. 75 fig. 8; *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra di Lucca a cura di Maria Teresa Filieri, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Cinisello Balsamo 2004, scheda a cura di M. Ferretti, cat. 2.27, pp. 45, 90, 348, 352-353, 425.

Bibliografia

A. Bassi, *Civitali*, in "Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana", II, 1989, pp. 113-114, cit. p. 114, nota 4; *Leonardo e la pulzella di Camaiore. Inediti vinciani e capolavori della scultura lucchese del primo Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di C. Pedretti, Firenze 1998, p. 75 fig. 8; L. Pisani, *In margine a Matteo Civitali. Indagini sulla scultura a Lucca nella seconda metà del XV secolo*, in M. Seidel, R. Silva (a cura di), *Lucca città d'arte e i suoi archivi. Opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, Venezia 2001, pp. 211-232, cit. p. 213; M. Ferretti, scheda dell'opera, cat. 2.27 pp. 352-353 in *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra di Lucca a cura di Maria Teresa Filieri, Cinisello Balsamo 2004; F. Caglioti, *Su Matteo Civitali scultore*, in *Matteo Civitali...* pp. 28-77, in partic. p. 45 e schede, pp. 348 e 425; M. T. Filieri, *Matteo Civitali e Badassare Di Biagio "Pictores"*, in *Matteo Civitali...* pp. 78-93, in partic. pp. 90

L'importante opera presentata in questa sede, raffigurante la Madonna che allatta il Bambino, denominata tradizionalmente *Madonna del latte*, restituisce un effetto di grande evidenza e profondità tale da conferire ad un altorilievo in terracotta l'effetto di un compiuto tutt'otondo. Questo risultato, reso ancor più evidente da un punto di vista ribassato per il quale la scultura era stata ideata, è frutto di un procedimento di forte scorcio, ottenuto mediante la collocazione delle due figure all'interno di una sorta di nicchia decorata a motivo di candelabre e dall'utilizzo di uno scranno fortemente prospettico che emerge dal fondo. Contribuiscono inoltre a conferire all'altorilievo una forte profondità il particolare taglio della figura della Vergine al di sotto delle ginocchia e l'utilizzo di un nimbo aggettante.

Menzionata per la prima volta da Arturo Bassi nel 1989 la scultura, proveniente da una collezione privata modenese, veniva ascritta a Verrocchio e a Leonardo intorno al 1475, riconoscendovi il prototipo della famosa *Madonna della Tosse* del Civitali nella chiesa della Trinità a Lucca (fig. 2) databile intorno al 1480: "I know of a polychromed terracotta *Madonna*, a work which can be ascribed to Verrocchio and Leonardo in the mid-1470s and which can be recognized as the prototype of Civitali's famous *Madonna della Tosse* in the church of the Trinity in Lucca of c. 1480. I hope to be able to present this extraordinary document in a future publication". Il riferimento a Verrocchio (e bottega) veniva sostenuto anche da Carlo Pedretti in occasione della mostra di Camaiore, e trovava le sue giustificazioni in virtù di aspetti derivati dalla cultura artistica fiorentina come le suggestioni donatelliane avvertibili "in particolari del tutto secondari, come nei piccoli putti telamoni posti a sostegno dei braccioli del seggio" e in talune affinità riscontrate con la *Madonna con Bambino che ride* del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 1). Tale opera attualmente riferita ad Antonio Rossellino è stata in passato assegnata anche a Leonardo, attribuzione sostenuta ancora da Francesco Caglioti che la considera un'opera giovanile dell'artista, il cui sorriso della Vergine insieme affettuoso e felino potrebbe essere messo in relazione con i suoi molti volti femminili, e "nonostante il profondo radicamento nell'esercizio della bottega verrocchiesca da cui nasce la *Madonna* di Londra, la superba scioltezza dei panneggi ch'essa ostenta non si ritrova neppure nelle sculture del Verrocchio, e si ricollega semmai alla maggior facilità della pratica disegnativa e pittorica, carpando un'ottima dose di facilità in virtù della speditezza del mezzo plastico" (F. Caglioti, in *Matteo Civitali...* 2004, p. 72).





Fig. 1 Antonio Rossellino, *Madonna col Bambino*, 1472 ca., Victoria and Albert Museum, Londra (riferita anche a Leonardo da Vinci)



Fig. 2 Matteo Civitali, *Madonna del latte* (detta *Madonna della tosse*), 1482-1485 ca., chiesa della Santissima Trinità, Lucca

La presenza della nostra scultura all'interno della prestigiosa mostra di Matteo Civitali tenutasi a Lucca presso il Museo Nazionale di Villa Guinigi nel 2004, ne ha definitivamente sancito la sua collocazione all'interno del catalogo dell'artista. Nella scheda critica dell'opera, redatta da Massimo Ferretti, vengono messi in luce i caratteri stilistici propri dello scultore lucchese e le relazioni con la *Madonna della Tosse* della chiesa della Santissima Trinità di Lucca (già presso la chiesa dei santi Ponziano e Bartolomeo), così denominata in virtù dell'effetto taumaturgico che in un passato ormai remoto avrebbe avuto a vantaggio dei devoti.

Matteo Civitali, nato a Lucca nel 1436 da una famiglia originaria del Cividale del Friuli che si era trasferita in città all'inizio del secolo, è considerato come il più notevole artista del Quattrocento lucchese e rispetto agli altri scultori toscani come Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino e Mino da Fiesole oppure ai suoi coetanei come Andrea della Robbia, Andrea del Verrocchio, Francesco di Simone Ferrucci e Francesco di Giorgio che sono di nascita o esperienza fiorentina o senese, si erge come l'unico rappresentante nel contesto lucchese dell'ultima generazione di scultori della Toscana premoderna. Ognuno di tali maestri, come sottolinea ancora Caglioti nel catalogo della mostra di Lucca (p. 29), ha avuto e mantiene una fisionomia estetica e culturale che si fa ricondurre prima o poi nell'alveo della tradizione cittadina di appartenenza, mentre per Civitali "negli anni in cui nasce e si fa bambino ed adolescente non c'è nulla in città, nel suo Stato e nelle aree che subito s'incontrano una volta varcati i confini della Repubblica (...) che possa davvero giustificare, col senno di poi, i risultati notevolissimi del suo futuro magistero tecnico e la qualità e la densità del suo futuro universo di forme". Ciò che colpisce è infatti la capacità di Civitali, nonostante la posizione di partenza svantaggiata, a causa della mancanza di un immediato retroterra tecnico, di crescere e sviluppare la sua arte nel seno della tradizione fiorentina con pari naturalezza ed intensità rispetto ai suoi coetanei.

Civitali, erroneamente considerato da Vasari (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze 1966-1997, III, p. 28) allievo di Jacopo della Quercia, aspetto impossibile per ragioni di cronologia, fissa invece le radici della sua formazione in virtù della sua presenza a Firenze sul principio degli anni '60 come confermerebbero i caratteri stilistici delle prime opere a lui assegnate e i rapporti di amicizia che legavano Matteo ai coetanei scultori fiorentini come ad esempio Antonio Rossellino, per cui Civitali stimò nel 1468 la *Tomba Lazzari* eseguita nella chiesa pistoiese di S. Domenico. Lo stesso Rossellino a sua volta fu inviato a Lucca nel 1473 a giudicare il primo lavoro documentato di Matteo, la *Tomba di Pietro da Noceto*, realizzata nel 1472.

Di fondamentale importanza per la comprensione della "protostoria" di Matteo Civitali risulta la *Madonna* di Prato della chiesa di San Vincenzo Ferrer e Santa Caterina de' Ricci (1461-1462 circa) (fig. 3) considerata il debutto dell'artista nel genere dei "quadri mariani" ed evidentemente legata a regole d'impaginazione e proporzionamento esperite sulle opere monumentali del Rossellino, anche se "l'abitudine delle Madonne a rilievo scontornate, e con uno sfondo praticamente indifferente o intercambiabile, sembra d'altro canto una caratteristica originale anche del Civitali maturo: la ritroviamo infatti nella bellissima *Madonna allattante* in terracotta" che proponiamo in vendita in questa sede o nella *Madonna della tosse* (F. Caglioti, in *Matteo Civitali...* 2004, p 45).

La *Madonna della tosse*, scultura in marmo considerata tra le più celebri opere del Civitali, fu realizzata per essere collocata al di sopra di un altare, infatti solo da un punto di vista ribassato possono assumere coerenza la generosità di forme, l'osservazione della Madonna dall'alto verso il basso (che concentra la sua premura nella poppata) e l'eleganza del gesto della mano destra di strizzare la mammella per sfamare il figlio paffuto. L'altorilievo, scontornato al fine di conferire





Fig. 3 Matteo Civitali, *Madonna col Bambino*, 1461-1462 ca., chiesa di San Vincenzo Ferrer e Santa Caterina de' Ricci, Prato



Fig. 4 Matteo Civitali, *Madonna col Bambino*, 1466-1467 ca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca

maggior evidenza, presenta il gruppo della Vergine e del Bambino frontalmente, quasi in maestà, su uno scranno "all'antica" (ridorato in epoca successiva).

Sia Ferretti che Caglioti sostengono l'ipotesi di una sicura precedenza della nostra scultura in terracotta rispetto alla più grande versione in marmo della *Madonna della tosse*, sia per le forme più asciutte e il panneggio più "sfogliato" della nostra, sia per la presenza di un monile al centro della scollatura che viene successivamente eliminato nell'opera in marmo (mentre ha altrettanta evidenza nella *Madonna* di Prato o in quella della tomba di Pietro da Noceto) e infine per la presenza degli "spiritelli" che decorano il trono, esplicito riferimento a Donatello che non sorprende se consideriamo gli anni di formazione di Civitali e la circolazione donatelliana a Lucca. Altre differenze che si possono cogliere tra le due opere consistono nella posizione sia della mano del Bambino (che nella *Madonna della tosse* giocherella con il mignolo della madre e nella nostra terracotta viene invece coperta da quella materna) sia in quella della testa della Vergine, rivolta dalla parte opposta. In queste due opere Civitali dimostra con sicurezza la propria abilità di maestro prospettico e monumentale, osando quasi composizioni di gran lunga più adatte alla pittura. Non va trascurata infatti l'abilità di Civitali in tutti i rami dell'operare artistico, fu infatti oltre che scultore, anche pittore, architetto e ingegnere ma è stato tramite la scultura che ha lasciato il suo segno forte nell'arte a Lucca, tecnica che rivestiva il ruolo guida rispetto alle altre in quanto, mezzo principe dell'espressione figurativa ed estetica, soprattutto in Toscana.

Fu tuttavia mediante la pittura che si diffuse a Lucca il motivo del Bambino allattato, secondo un'ipotesi avanzata da Mauro Natale (M. Natale, *Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", VIII, 1980, pp. 35-62, cit. p. 42) che legava alla possibile presenza in città di un tale modello iconografico, la sua riproposizione nelle opere di Civitali, di Michelangelo di Pietro (nel tondo Lathrop, ora Getty, è replicato in controparte questo motivo) e dell'autore dell'altare di San Pietro a Vico. Il modello è stato identificato, per la ripresa della posizione del Bambino nudo allattato, con la *Madonna di Francoforte* di Jan Van Eyck, oggi Städtisches Kunstinstitut di Francoforte (fig. 5), che era pervenuta al Duca di Lucca, Carlo Ludovico, attraverso la raccolta dei Cittadella. Civitali, nella sua interpretazione del tema, sembra aver ristretto il campo del dipinto fiammingo alle ginocchia della Vergine e riproposto le due figure in controparte, adattandone forme e fisionomie alla propria cifra stilistica, mantenendo tuttavia la posizione squadrata del Bambino nudo e l'ampio seggio ligneo a schienale e braccioli in cui la Madonna troneggia, traducendolo secondo un'interpretazione "all'antica", già utilizzata per il faldistorio in tralice della *Madonna* della Loggia dei Mercanti, 1466-1467, (oggi Museo Nazionale di Villa Guinigi) (fig. 4).

In quest'ultima opera, ancora memore dello stacciato donatelliano, vi si riconosce un'immediata corrispondenza nel modo di bilanciare piani ricurvi e profili, che così continui e metricamente richiusi non si vedono più al tempo della *Madonna della tosse*. Civitali nella *Madonna* della Loggia dei Mercanti dimostra quindi la volontà di cimentarsi nel genere dei "quadri di rilievo" da tenere in "càmbora", ovvero riservati in origine al culto privato e domestico e dunque appesi nella stanza del capofamiglia o in una cappelletta come dimostrerebbero anche il taglio e il formato. Il nostro altorilievo considerando le dimensioni (cm 130x70x25), senz'altro maggiori rispetto all'esemplare della Loggia dei Mercanti (73,4x58,6x11,8), e la presenza di uno stemma nobile, ridipinto e purtroppo non identificato nella mensola, doveva essere probabilmente destinato ad una collocazione per un altare privato o per una cappella di famiglia.

L'esiguità di opere che documentano l'attività di Civitali pittore, essendo andate per lo più tutte perdute a parte il polittico del museo della Bob Jones University di Greenville e la policromia di alcune sue sculture (che rende plausibile l'ipotesi dell'esecuzione della stessa anche per la nostra

terracotta), non permettono di riconoscere una cifra che individui chiaramente i suoi caratteri stilistici in pittura. Per Matteo le fonti ricordano un' autonoma attività di pittore alternata a commissioni in collaborazione con altri maestri come l'incarico che Civitali riceve nel 1480 insieme a Michele Ciampanti, di dipingere per l'altare di San Domenico nella chiesa di San Romano, al di sotto d'un complesso polittico recante al centro la Vergine col Bambino, una predella con in mezzo una *Pietà* "nel modo che sta in una taula di messer Giovanni da Bruggia" allora in possesso della committente, Agata vedova di Paolo di Poggio. Va menzionata anche la precedente commissione del 1467 ricevuta insieme a Baldassarre di Biagio, da parte degli operai della chiesa di San Michele di Antraccoli per un trittico destinato all'altare principale della chiesa, identificato con quello, già citato, di Greenville. Volendo rintracciare la mano di Matteo all'interno delle opere di Baldassarre di Biagio, merita di essere considerata la tavola con la *Madonna col Bambino*, ora nella collezione della Banca del Monte di Lucca (fig. 6), scomparto centrale di un polittico smembrato, che conserva i caratteri più coerenti con il linguaggio di Civitali: "densa di espliciti echi dei temi che lo scultore, agli inizi del nono decennio, sperimentava e realizzava nelle varie tipologie della produzione plastica, la terracotta, il legno, il marmo" (M. T. Filieri, in *Matteo Civitali...*p.88).

Per l'impianto iconografico, per le identiche fattezze del volto e per l'analoga maniera di porre la figura nello spazio architettonico, quest'opera richiama immediatamente la *Madonna con Bambino* nella lunetta di coronamento dell'altare di san Regolo (fig. 7), eseguito da Matteo con il determinante contributo economico di Niccolò da Noceto e terminato per il duomo lucchese nel 1484. Le pieghe delle vesti dai risalti angolosi e volumetrici, e la forma stessa del trono si ritrovano simili nella nostra terracotta e nella *Madonna della tosse*, a tal punto da poter sfruttare le date di morte di Baldassarre di Biagio (tra l'estate del 1482 e la primavera del 1484) come termini per fissare la datazione del prototipo marmoreo. Sulla base pertanto di tali considerazioni è stata proposta una datazione per la nostra *Madonna del latte* attorno al 1470, dopo la *Madonna* della Loggia dei Mercanti e in anticipo sul dipinto di Baldassarre di Biagio e come rileva Ferretti precede di non pochi anni la versione in marmo della *Madonna della tosse*.



Fig. 5 Jan Van Eyck, *Madonna di Lucca*, 1435-1440 ca., Städelches Kunstinstitut, Francoforte

Note biografiche

Matteo Civitali fu l'artista più importante della Toscana occidentale nella seconda metà del Quattrocento, a capo di una bottega impegnata in lavori di scultura, pittura e architettura, cui collaborarono il nipote Masseo, il figlio Nicolao, Lorenzo Stagi da Pietrasanta, il pittore Michele Ciampanti e l'orafo Francesco Marti.

Nato a Lucca il 5 giugno del 1436, dopo una formazione nell'ambiente fiorentino, rientrò in patria e, dal 1468 al 1472, eseguì la Tomba di Pietro da Noceto, il suo primo lavoro documentato, collocata nel transetto destro della cattedrale di San Martino. Nella stessa cattedrale si trovano la maggior parte delle opere dello scultore: l'altare del Sacramento, la pavimentazione in marmo bianco e verde, il parapetto del presbiterio, il sepolcro di Domenico Bertini, il pulpito marmoreo e le due acquasantiere, il Tempietto del Volto Santo, terminato nel 1484, come l'altare di San Regolo. Inoltre, Matteo eseguì il tempietto sepolcrale dei Santi Pellegrino e Bianco per il Santuario di San Pellegrino in Alpe nella Garfagnana, la *Madonna della tosse*, proveniente dal convento di S. Ponziano e oggi nella chiesa della SS. Trinità, e la *Madonna col Bambino* posta all'angolo esterno di San Michele in Foro, eseguita come ex-voto dopo la peste del 1480.

Dal 1486 Matteo lavorò agli stipiti e ai parapetti per le ventidue cappelle del duomo di Pisa, ed in seguito eseguì l'altare del sacramento per la chiesa di San Frediano, l'altare di San Romano nel convento domenicano omonimo, il tabernacolo per la chiesa dei Santi Giovanni e Reparata a Lucca. Nell'aprile del 1490 lo scultore fu incaricato di costruire un ponte sul fiume Serchio presso Moriano ed il 23 aprile 1491 gli furono pagati modelli per le fortificazioni di Lucca.

L'attività estrema dell'artista, scomparso a Lucca il 12 ottobre 1501, comprende le sei statue in marmo eseguite per la cappella di S. Giovanni Battista nella cattedrale di Genova a partire dal 1496, il gruppo di *San Giorgio che uccide il drago* per Sarzana, distrutto nel 1797, e la *Pietà* marmorea eseguita dopo il 1496 per l'altare del Sacramento della chiesa di Lammari, presso Lucca, completato e dorato dai due nipoti Masseo e Vincenzo di Bartolomeo.

Bibliografia sull'artista

C. Yriarte, *Matteo Civitali sa vie et son oeuvre*, Paris 1866; C. Seymour, *Sculpture in Italy 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, pp. 160 e segg.; U. Middeldorf, *Quelques sculptures de la Renaissance en Toscane occidentale*, in "Revue de l'Art", 36, 1977, pp.7-26, poi in U.Middeldorf, *Raccolta di scritti that is Collected Writings*, Firenze 1979-1981, III, pp.141- 167; S. Rudolph, *Matteo Civitali*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 26, Roma 1982; *Lucca città d'arte e i suoi archivi: opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz, a cura di Max Seidel, Romano Silva, Firenze-Lucca, 25-29 settembre 2000, Venezia 2001; *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra di Lucca a cura di Maria Teresa Filieri, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Cinisello Balsamo 2004; *Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca. Studi e restauri*, a cura di Antonia d'Aniello e Maria Teresa Filieri, Lucca 2011.



Fig. 6 Matteo Civitali e Baldassarre di Biagio, *Madonna in trono col Bambino*, 1480 ca. Banca del Monte, Lucca



Fig. 7 Matteo Civitali, *Madonna con il Bambino*, particolare dell'altare di San Regolo, cattedrale di San Martino, Lucca

The important work presented here, with the Virgin suckling the Child, traditionally referred to as the *Madonna del latte*, conveys an effect of great prominence and depth, lending the terracotta relief the aspect of a work sculpted completely in the round. This effect, rendered even more obvious by the low viewing point for which the sculpture was conceived, derives from the deliberately strong foreshortening achieved by placing the two figures within a sort of niche, decorated with candelabra motifs, and by the inclusion of a high-backed seat that emerges from the background with a powerful sense of perspective. The appearance of spatial depth is further enhanced by the specific format of the Virgin, cut below the knees, and by the use of a projecting halo.

Mentioned for the first time, by Arturo Bassi in 1989, the sculpture, which comes from a private collection in Modena, was ascribed to Verrocchio and to Leonardo around the year 1475, with a recognition as the prototype of the celebrated *Madonna della Tosse* by Civitali in the church of the *Santissima Trinità* in Lucca (fig. 2), datable to about 1480: "I know of a polychromed terracotta Madonna, a work which can be ascribed to Verrocchio and Leonardo in the mid-1470s and which can be recognized as the prototype of Civitali's famous *Madonna della Tosse* in the church of the *Trinity* in Lucca of c. 1480. I hope to be able to present this extraordinary document in a future publication". The attribution to Verrocchio (and workshop) was also supported by Carlo Pedretti on the occasion of an exhibition at Camaiore, justified by aspects derived from Florentine artistic culture, such as the evocation of Donatello, noticeable "in entirely secondary details, such as the miniature supporting putti under the armrests of the seat", and in certain parallels found in the *Virgin with the Laughing Child* in the *Victoria and Albert Museum* in London (fig. 1). The latter, currently displayed as *Antonio Rossellino*, was in the past also assigned to Leonardo, an attribution still supported by Francesco Caglioti, who considers it an early work by the artist, whose smiling Virgin, at once affectionate and feline, could be related to his many female faces, and "notwithstanding the deeply-rooted experience in Verrocchio's workshop that leads to *London Madonna*, the superb looseness of her drapery here does not recur even in Verrocchio's sculpture, if anything connecting more with his greater facility in drawing and painting, acquiring a large dose of it thanks to the fluent quality of the medium" (F. Caglioti, in Matteo Civitali 2004, p. 72). The presence of our sculpture in the prestigious exhibition on Matteo Civitali held at the *Museo Nazionale di Villa Guinigi* in Lucca in 2004 definitively established its place within the artist's oeuvre. The catalogue entry, written by Massimo Ferretti, outlines the stylistic characteristics of the *Lucchese* sculptor, and its relations with the *Madonna della Tosse* in the church of the *Santissima Trinità* in Lucca (formerly in *Santi Ponziano e Bartolomeo*), a work whose name derives from the miraculous healing effect it had on certain devout supplicants in the distant past.

Born in Lucca in 1436 into a family who originally came from Cividale in the Friuli region and moved to the Tuscan city at the beginning of the 1400s, Matteo Civitali is considered as the most significant artist of the *Lucchese Quattrocento*. With respect to other Tuscan sculptors such as *Desiderio da Settignano*, *Antonio Rossellino* and *Mino da Fiesole*, or his contemporaries, *Andrea della Robbia*, *Andrea del Verrocchio*, *Simone Ferrucci* and *Francesco di Giorgio*, who were born or trained in Florence or Siena, Matteo stands out, in the context of Lucca, as the only representative of the last generation of sculptors of pre-modern Tuscany. As also underlined by Caglioti in the *Lucca* exhibition catalogue (p. 29), each one of these masters had (and retained) a cultural and aesthetic identity that could sooner or later be traced back to the source of tradition in their native city, whereas for Civitali, "in the years in which he was born and grew into a child and adolescent, there was nothing in his city, state or areas immediately adjacent to the borders of the *Florentine Republic* (...) that could really justify, with hindsight, the remarkable results of his future mastery of

technique, or the quality and consistency of his future universe of forms". Indeed what is striking is Civitali's capacity, in spite of the disadvantage with which he began, due to a lack of immediate technical background, to nurture and develop his art within the bosom of Florentine tradition with an ease and intensity that was equal to that of his contemporaries.

Civitali, erroneously regarded by Vasari (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. P. Barocchi and R. Bettarini, Florence 1966-1997, III, p. 28) as a pupil of Jacopo della Quercia – an impossibility, given their respective dates – instead had his roots shaped by a Florentine sojourn at the beginning of the 1460, as confirmed by the style of the first works ascribed to him, and the friendships he had with contemporary Florentine sculptors, such as Antonio Rossellino, for whom Civitali evaluated the Lazzari Tomb in the church of San Domenico in Pistoia in 1468. Likewise, Rossellino went to Lucca in 1473 so as to judge the first documented work by Matteo, the Tomb of Pietro da Noceto, executed in 1472.

Of fundamental importance for the understanding of the "pre-history" of Matteo Civitali is the Madonna in the church of San Vincenzo Ferrer e Santa Caterina de' Ricci (c. 1461-1462; fig. 3), regarded as the artist's debut in the genre of "Marian images" and evidently tied to the rules of composition and proportion experienced through the full-sized works of Rossellino, even if "the habit of creating contoured relief Madonnas, with an almost insignificant or interchangeable background, appears on the other hand to be an original feature even in Civitali's mature work: indeed we find it in the beautiful Nursing Madonna in terracotta" offered for sale here, or in the Madonna della Tosse (F. Caglioti, in Matteo Civitali 2004, p. 45).

The marble Madonna della Tosse, regarded as one of Civitali's most famous works, was made for placement above an altar, and in fact only by adopting a lowered point of view can one understand the generous forms, the Virgin's downward gaze as she focuses her attention on nursing her child, and the elegant gesture of the right hand, squeezing her breast to nourish the chubby little boy. The high relief, contoured so as to make it more prominent, presents the group of the Virgin and Child frontally, almost in a Maestà pose, on an all'antica seat (regilded at a later date).

Both Ferretti and Caglioti strongly support the hypothesis that our terracotta precedes the larger version in marble of the Madonna della Tosse, not only for the drier forms and more "peeled" drapery of our sculpture, but also for the presence of a jewel in the centre of the neckline, subsequently removed in the marble (whereas it is equally prominent in the Prato Madonna or in the one on the tomb of Pietro da Noceto), and finally for the presence of the "spiritelli" decorating the throne, an explicit reference to Donatello that is not surprising if one considers Civitali's formative years and the circulation of Donatello's language in Lucca. Other differences between the two works are found in the position of both the hand of the Child (who in the Madonna della Tosse plays with





his mother's little finger, and in our terracotta is instead covered by her hand) and the Virgin's head, which is turned in the other direction.

In these two works Civitali confidently demonstrates his command of perspective and monumentality, audaciously adopting compositions that were far more suited to painting. We should not neglect to mention his talent in various artistic mediums, as he was not only a sculptor but a painter, architect and engineer, though it was through sculpture that he made his strongest mark in Lucca – a technique that played the leading role compared to others, as it led the way in figurative and aesthetic expression, especially in Tuscany. However, it was through painting that the motif of the nursing Christ Child became widespread in Lucca, according to the hypothesis proposed by Mauro Natale (M. Natale, "Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento", *The J. Paul Getty Museum Journal*, VIII, 1980, pp. 35-62: 42), who associated the putative presence in the city of such an iconographic model with its echo in the works of Civitali, Michelangelo di Pietro (the Lathrop tondo, now in the Getty Museum, reverses the motif) and the author of the altar in San Pietro a Vico. The model has been identified, for the presence of the position of the nude nursing Child, as the Lucca Madonna by Jan van Eyck now in the Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt (fig. 5), a painting that passed to the Duke of Lucca, Carlo Ludovico, through the Cittadella collection. In his interpretation of the subject, Civitali appears to have tightened the visual field of the Flemish painting to the knees of the Virgin, presenting the figures the other way round and adapting its forms and facial features to his own stylistic idiom, while retaining the angular position of the naked Child and the broad wooden seat with a backrest and armrests of the enthroned Virgin, and revising the pose all'antica, as in the obliquely-set

faldstool of the earlier Madonna from the Loggia dei Mercanti of 1466-1467 (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi; fig. 4).

In the latter work, still redolent of Donatellesque stacciato (low relief), one can recognize an immediate correspondence in the balancing of curved planes and profiles, continuous and precisely enclosed in a way that is no longer seen in the Madonna della Tosse. In his Madonna from the Loggia dei Mercanti, Civitali thus shows how he sought to engage in the genre of "quadri di rilievo" for display in a "càmbora" (i.e., camera, or room) – that is, works originally destined for private, domestic devotion and therefore hung in the room belonging to the head of the family, or in a small chapel, as indicated by the size and format. Considering the dimensions of our relief (130 x 70 x 25), certainly larger than the one from the Loggia dei Mercanti (73.4 x 58.6 x 11.8 cm), and the presence of a coat of arms on the supporting base, repainted and unfortunately unidentified, the work was likely intended to adorn a private altar or a family chapel.

The very few works that document Civitali's activity as painter, besides being lost for the most part, except for the altarpiece in the Bob Jones University Museum in Greenville, and some of his polychrome sculptures (which makes it plausible that he would also have painted our terracotta), do not provide a sufficient basis for recognizing his pictorial style. Documentary sources record Matteo painting both independently and in collaboration with other masters, for example in the commission received in 1480 together with Michele Ciampanti for work in the church of San Romano: their task was to paint for the altar of Saint Dominic, below a complex polyptych with a Virgin and Child, a predella with a central Pietà "nel modo che sta in una taula di messer Giovanni da Bruggia" ("as in a panel by master Giovanni of Bruges") at that time owned by the patron, widow of Paolo di Poggio. Mention

should also be made of an earlier commission of 1467, received jointly with Baldassare di Biagio from the operai of the church of San Michele at Antraccoli for a triptych for its high altar, which has been identified as the one in Greenville mentioned above. In seeking to identify Matteo's hand within the oeuvre of Baldassare di Biagio, it is worth considering the panel with the Virgin and Child, now in the collection of the Banca del Monte di Lucca (fig. 6), the central part of a dismembered polyptych, which contains features most consistent with Civitali's language: "replete with explicit echoes of the subjects the sculptor was treating in the early 1480s, and which he executed in the various forms of sculpture – terracotta, wood and marble" (M. T. Filieri, in *Matteo Civitali* 2004, p. 88).

As regards iconography, one finds identical facial features and a similar

way of placing the figure within an architectural space in the Madonna and Child in the lunette above the altar of Saint Regulus (fig. 7), done by Matteo with the decisive economical contribution of Niccolò da Noceto and completed for Lucca Cathedral in 1484. The drapery folds, with angular, volumetric edges, and the shape of the throne itself recur in a similar way in our terracotta and in the Madonna della Tosse, closely enough to use the dates of Baldassarre di Biagio's death (between the summer of 1482 and the spring of 1484) as parameters for dating the marble prototype. Based on these considerations, our Madonna del Latte can be dated to about 1470, after the Madonna of the Loggia dei Mercanti and preceding the painting by Baldassarre di Biagio; and, as noted by Ferretti, some years before the marble version of the Madonna della Tosse.

Biographical note

Matteo Civitali was the most important artist in Western Tuscany during the second half of the fifteenth century, heading a workshop engaged in producing sculpture, painting Matteo Civitali was the most important artist in Western Tuscany during the second half of the fifteenth century, heading a workshop engaged in producing sculpture, painting and architecture, with collaboration from his nephew Masseo, his son Nicolao, Lorenzo Stagi da Pietrasanta, the painter Michele Ciampanti and the goldsmith Francesco Marti.

Born in Lucca on 5 June 1436, he was trained in Florence and later returned home. Between 1468 and 1472 he executed the Tomb of Pietro da Noceto, his first documented work, in the right transept of the Cathedral of San Martino. Lucca Cathedral also houses the majority of the sculptor's work: the altar of the Sacrament, the flooring in white and green marble, the parapet in the chancel, the tomb of Domenico Bertini, the marble pulpit and the two fonts, and the Tempietto of the Volto Santo – completed, like the altar of Saint Regulus, in 1484.

In addition, Matteo carried out the Tempietto for the tomb of Saints Pellegrino and Bianco in the Santuario di San Pellegrino in Alpe in the Garfagnana, the Madonna della Tosse, which came to the church of the Santissima Trinità (where it is now housed) from the convent of San Ponziano, and the Virgin and Child on the outer corner of San Michele in Foro, commissioned as an ex-voto after the plague of 1480.

Starting in 1486 Matteo worked on the door-jambs and parapets for the twenty-two chapels in Pisa Cathedral, and later executed the altar of the sacrament in the church of San Frediano, the altar of San Romano in the Dominican monastery of the same name, and the tabernacle for the church of Santi Giovanni e Reparata in Lucca. In April 1490 the sculptor was commissioned to build a bridge over the river Serchio at Moriano, and on 23 April 1491 he was paid for making models for the fortification of Lucca.

The artist's last works, before his death in Lucca on 12 October 1501, includes the six marble statues made for the chapel of Saint John the Baptist in Genoa Cathedral (begun in 1496), the statuary group of Saint George Slaying the Dragon for Sarzana, which was destroyed in 1797, and the marble Pietà executed after 1496 for the altar of the Sacrament in the church at Lammari, near Lucca, which was completed and gilded by his two nephews Masseo and Vincenzo di Bartolomeo.

Literature on the artist

C. Yriarte, *Matteo Civitali sa vie et son oeuvre*, Paris 1866; C. Seymour, *Sculpture in Italy 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, pp. 160 ff.; U. Middeldorf, "Quelques sculptures de la Renaissance en Toscane occidentale", *Revue de l'Art*, 36, 1977, pp. 7-26, reprinted in U. Middeldorf, *Raccolta di Scritti: that is, Collected Writings*, Florence 1979-1981, III, pp. 141-167; S. Rudolph, "Matteo Civitali", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Rome 1982; Max Seidel and Romano Silva, eds., *Lucca città d'arte e i suoi archivi: opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento* (symposium, Kunsthistorisches Institut, Florence and Lucca, 25-29 September 2000), Venice 2001; *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, exhibition catalogue (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi) ed. by Maria Teresa Filieri, Cinisello Balsamo 2004; Antonia d'Aniello and Maria Teresa Filieri, eds., *Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca. Studi e restauri*, Lucca 2011.



Giovanni del Biondo

(Firenze, documentato dal 1356 al 1399)

MADONNA DELL'UMILTA', 1375/1380

tempera su tavola fondo oro centinata, cm 147,3x87

MADONNA DELL'UMILTA', 1375/1380

tempera and gold leaf on arched wood panel, 147.3 x 87 cm

€ 270.000/320.000 - \$ 297.000/352.000 - £ 193.000/228.000

Provenienza

collezione M.V. Emetaz, Stati Uniti;
The Montclair Art Museum, Montclair (New Jersey), inv. 59.42;
collezione Gianfranco Luzzetti, Firenze;
collezione privata, Modena

Esposizioni

Montclair Art Museum, 14-28 gennaio, 1962; Montclair Art Museum, *The Arts of Europe*, 23 dicembre 1962 - 13 gennaio 1963; Firenze, Collezione Gianfranco Luzzetti, 18 settembre - 6 ottobre 1991

Referenze fotografiche

Fototeca Zeri, Bologna, inv. 16279, busta 0052, fasc. 1, scheda 2110, come Giovanni del Biondo (sul verso della foto nota autografa di Zeri a matita "Jacopo di Cione") (Fig. 4)

Il prezioso fondo oro qui presentato, proveniente da una collezione privata modenese, faceva parte presumibilmente fin verso gli anni Ottanta delle collezioni del Montclair Art Museum di Montclair nel New Jersey (inv. 59.42), come si può dedurre dalla pubblicazione dell'opera nel 1991 a cura di Angelo Tartuferi nella quale lo studioso faceva cenno alla presenza "fino ad epoca assai recente al Montclair Art Museum".

Già nella raccolta statunitense M. V. Emetaz, la grande tavola entrò nelle collezioni museali nel 1959 con un riferimento iniziale a Jacopo di Cione, attribuzione mantenuta nel *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections* del 1972 cura di Federico Zeri e Burton B. Fredericksen. Grazie a una comunicazione orale di Everett Fahy (cfr. A. Tartuferi 1991), l'opera venne in seguito correttamente ascritta a Giovanni del Biondo, e come tale fu esposta per la prima volta nella mostra tenutasi dal 14 al 28 gennaio 1962 nello stesso museo (vedi "Gazette des beaux-arts, v. 59, 1962, p. 15).

L'iconografia della *Madonna dell'Umiltà*, che caratterizza il nostro dipinto, fu elaborata da Simone Martini durante la sua attività per la corte papale ad Avignone. Da qui ebbe una rapida diffusione in Italia, favorita dalla spiritualità degli Ordini mendicanti che, nella Vergine seduta a terra *humiliter*, vedevano un'immagine efficace per incoraggiare una svolta pauperistica della Chiesa. Nel nostro fondo oro la Vergine, adagiata su di un cuscino e un prezioso broccato, indica il Bambino, teneramente seduto sulle sue ginocchia, cinto ai fianchi da un panno regale di colore rosso, nell'atto di benedire con la mano destra, mentre con la sinistra sostiene un melograno, i cui grani rossi, simili a goccioline di sangue, prefigurano il sacrificio di Cristo.

L'iconografia della Vergine "de humilitate" nella nostra opera si sovrappone a quella della Donna dell'Apocalisse, descritta nel testo giovanneo come: *una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle*" (Apocalisse 12, 1-2). La Vergine, infatti, è raffigurata come una regina, ammantata nell'ampio manto azzurro che lascia intravedere la fodera di colore rosso aranciato e la preziosa veste dorata, arricchita da rabeschi e racemi in cui si distinguono due mezzelune. I lunghi capelli biondi sono ornati da un diadema dorato, mentre l'aureola, riccamente punzonata, è coronata da dodici stelle, simbolo delle dodici tribù di Israele (Genesi 37, 9-10), in basso a destra si staglia la mezza luna realizzata in lamina d'argento.

Una simile contaminazione tra l'iconografia della Madonna dell'Umiltà e la Donna dell'Apocalisse, ancorché rara, ritorna in altre opere realizzate in Italia durante l'ottavo decennio del Trecento, per cui si possono ricordare i casi marchigiani di Andrea de' Bruni nella Pinacoteca parrocchiale





Fig. 1 Andrea de' Bruni, *Madonna dell'umiltà*, firmata e datata 1372, Pinacoteca parrocchiale, Corridonia



Fig. 2 Francescuccio Ghissi, *Madonna dell'umiltà*, chiesa di Sant'Andrea, Montegiorgio



Fig. 3 Giovanni del Biondo, *Madonna con Bambino in trono*, particolare del Polittico Rinuccini, Santa Croce, Firenze

di Corridonia (fig. 1), datata 1372, in cui la Vergine, nell'atto di allattare il Bambino, è assisa a terra su un basamento di marmo rosa che riporta il passo in latino dell'Apocalisse: "Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius corona stellarum duodecim", e, ancora nelle Marche, la tavola in Sant'Andrea di Montegiorgio dipinta nel 1374 dal fabrianese Francescuccio Ghissi (fig. 2).

Giovanni del Biondo affrontò in altre occasioni il tema apocalittico della *Regina Coeli*, come nel pannello centrale del polittico Rinuccini in Santa Croce raffigurante la *Madonna con Bambino* (fig. 3), licenziato nel 1379, in un periodo prossimo all'esecuzione della nostra opera. Anche in questo dipinto, infatti, la Vergine è effigiata col diadema regale e con le dodici stelle dell'Apocalisse poste sulla parte superiore del capo in due semicerchi concentrici, messe in risalto dal fondo blu su cui si stagliano. La rappresentazione della Madonna come "Regina Coeli" non è collegata in questo caso alla rappresentazione della "Nostra domina de humilitate", pertanto la Vergine assume un carattere ancora più regale grazie ai dettagli come la veste foderata d'ermellino e l'uso del prezioso drappo d'onore che ricade dal trono su cui si staglia la mezzaluna. Altra opera di Giovanni del Biondo raffigurante la *Madonna dell'Apocalisse* è la tavola della Pinacoteca Vaticana eseguita attorno al 1391, in cui la Vergine è raffigurata in piedi su di una sorta di piattaforma, circondata da santi.

Formatosi nella bottega degli Orcagna, Giovanni del Biondo fu particolarmente sensibile all'influenza di Jacopo di Cione, elaborando fin dagli anni Sessanta del Trecento un suo codice stilistico personale contraddistinto da un'accentuata ricercatezza formale, da una gamma cromatica smagliante, arricchita da cangiantismi e dalla pungente connotazione espressiva dei personaggi. A partire dal 1375 iniziò un processo di graduale cambiamento stilistico caratterizzato dall'adesione ad una maniera più plastica e spaziale. Questa evoluzione potrebbe essere la conseguenza del notevole successo acquisito tra i committenti, confermato dalla sopravvivenza di un numero cospicuo di dipinti, che poté consentirgli una maggiore autonomia e indipendenza rispetto al canone orcagnesco. Sembrano dimostrarlo le opere eseguite nei primi anni settanta del Trecento, come il polittico della Cappella Tosinghi Spinelli in Santa Croce, datato 1372, e l'*Incoronazione della Vergine* di Fiesole, Museo Bandini, dell'anno successivo. Quest'ultima opera, come indicato da Tartuferi, presenta una decorazione molto simile a quella impiegata da Giovanni il Biondo nel nostro fondo oro, riproposta anche nell'*Incoronazione della Vergine e santi* già nella collezione Cook a Richmond (Surrey) del 1372, nella tavola con *Cristo e la Vergine in trono* della Yale University Art Gallery di New Haven e nelle *Incoronazioni* della chiesa di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno e della Walker Art Gallery di Liverpool.

Come precisato da Angelo Tartuferi, "nella figura del Bambino, un solenne e atemporale idolo di porcellana avvolto in bellissimi panneggi, il pittore raggiunge sotto il profilo plastico uno dei vertici della sua attività". La nostra opera, di ineguagliato livello qualitativo all'interno della folta produzione di Giovanni del Biondo, emerge nel corpus del maestro per la particolare ricchezza e finezza esecutiva, informandosi a un gusto che sembra introdurre il clima gotico-internazionale: "l'atmosfera di fastosità regale e sfavillante che traspare dall'opera è sottolineata anche dalla ricca decorazione punzonata che corre lungo il margine del fondo d'oro e sui nimbi delle figure, nonché dal broccato sul quale è seduta la Madonna". (A. Tartuferi 1991 p. 44)

L'iniziale riferimento di attribuzione della tavola a Jacopo di Cione troverebbe una logica spiegazione nei rapporti sempre più serrati tra i due artisti, infatti attorno al nono decennio del secolo Giovanni del Biondo avviò una stretta collaborazione con Jacopo di Cione, fratello di Andrea e Nardo, ormai scomparsi, coi quali Giovanni era stato in stretto contatto partecipando





Fig. 4 Giovanni del Biondo, *Madonna dell'Umiltà*, collezione privata, Modena (Fototeca Zeri, Bologna, inv. 16279)



Fig. 5 Jacopo di Cione, *Madonna dell'Umiltà*, Galleria dell'Accademia, Firenze

alla decorazione della Cappella Strozzi nella chiesa domenicana di Santa Maria Novella. Dopo una maggiore libertà espressiva caratteristica della produzione tra gli anni sessanta e settanta del secolo, Giovanni, sotto l'influsso di Jacopo di Cione, sembra avviare un recupero di schemi iconografici arcaizzanti. A testimonianza della stretta condivisione della grammatica fredda e lucente di Jacopo di Cione il confronto più interessante per la nostra opera può essere istituito con la *Madonna dell'Umiltà* della Galleria dell'Accademia di Firenze (fig. 5). Proveniente dalla chiesa dei Santi Ilario ed Ellero di Colognole (Pontassieve), la tavola dell'Accademia, databile negli anni ottanta del Trecento, costituisce uno dei dipinti più alti e di più raffinato effetto iconico di Jacopo di Cione, in cui "tutto il dipinto appare un ricamo di oro e di colori delicati, sui quali acquistano un particolare risalto figurativo il lapislazzulo del manto della Vergine e l'arancio del coprifasce del bambino, squillanti come in una miniatura" (L. Marcucci, *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani*

del secolo XIV, Roma 1965, p. 101, n. 59). "Gli accenti comuni ai due dipinti sono piuttosto evidenti e consistono soprattutto nella forte concentrazione iconica e nella prevalenza accordata all'elemento decorativo, che conferisce alla tavola l'aspetto di un oggetto prezioso e raffinato, risplendente per l'oro e i colori squillanti". (A. Tartuferi 1991, p. 44). Sulla base pertanto di simili tangenze stilistiche è stata proposta da Tartuferi una datazione dell'opera tra il 1375 e il 1380 e sembra pertanto interessante il confronto con talune opere dell'artista eseguite nella seconda metà degli anni settanta come la *Madonna con Bambino* di collezione privata milanese (già Galleria Baroni, Firenze) (fig. 6), la *Madonna dell'Umiltà*, 1375 ca., Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte, Firenze (già chiesa di S. Pietro a Sollicciano) (fig. 7) e con la *Madonna dell'Umiltà* di collezione privata, Imperia (già collezione G. Riva, Milano) (fig. 8). In quest'ultima opera si colgono affinità nella fisionomia e nella postura del Bambino con quello raffigurato nel nostro fondo oro.



Fig. 6 Giovanni del Biondo, *Madonna con Bambino*, collezione privata, Milano



Fig. 7 Giovanni del Biondo, *Madonna dell'Umiltà*, Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte (già chiesa di S. Pietro a Sollicciano), Firenze



Fig. 8 Giovanni del Biondo, *Madonna dell'Umiltà*, collezione privata, Imperia

Note biografiche

Giovanni del Biondo, pittore documentato a Firenze dal 1356 sino alla sua morte avvenuta nel 1398, si formò intorno alla metà del Trecento nell'orbita della cultura orcaognesca, accogliendo vari elementi del repertorio di Nardo di Cione con cui collaborò verso il 1357 nella Cappella Strozzi di Santa Maria Novella. Nel corso del settimo decennio del secolo il pittore mostra la volontà di superare la severità espressiva e il rigore formale orcaognesco con un linguaggio narrativo limpido che sovente si sofferma con straordinaria freschezza sul dettaglio naturalistico, caratterizzato inoltre da una materia pittorica lucente ed ineccepibile. Lo stile del pittore, già fortemente individuale, si rileva nei *Tre Santi* eseguiti nel 1360 per la chiesa di San Francesco a Castelfiorentino (ora nel Musée d'Histoire di Lussemburgo) e in un ciclo di affreschi conservati ancora nella stessa chiesa. Nel 1364 data il trittico dell'Accademia di Firenze, al quale seguì un altro, la cui parte centrale è conservata a New Haven ed i laterali alla Pinacoteca Vaticana. Al ricco corpus pittorico di Giovanni del Biondo appartengono molte opere datate, fra le quali il polittico della Cappella Tosinghi in Santa Croce (1372) e l'altra nella Cattedrale di Fiesole (1373); parti di un trittico conservate nella chiesa parrocchiale di San Donato in Poggio (1375); la predella del polittico della Cappella Rinuccini in Santa Croce (1379) e la *Madonna col Bambino* di San Felice a Ema (1387).

A cominciare dagli anni ottanta il percorso di Giovanni del Biondo si svolse in stretta adesione a quello di Jacopo di Cione e, in proposito la critica non ha mancato d'individuare alcuni dipinti frutto di questa collaborazione artistica. Così ad esempio la bella tavola raffigurante Sant'Andrea in trono, già nella chiesa di San Bartolomeo a Faltignano (San Casciano Val di Pesa), recante la data 1380, e la tavola della Cattedrale di Firenze con *San Zanobi in trono e i santi Eugenio e Crescenzo*. La ricostruzione dell'attività del pittore si deve al Suida (1905) che riunì molte opere sotto il nome convenzionale del "Maestro della Cappella Rinuccini"; spetta al Gamba (1907) l'identificazione di questo anonimo artefice con Giovanni del Biondo.

La fresca vena narrativa del pittore, assai apprezzato dai contemporanei, influenzò anche la formazione di un artista di buon livello quale Cenni di Francesco di Ser Cenni, che si trovò a collaborare in subordine con Giovanni del Biondo nella predella con l'*Assunzione di san Giovanni Evangelista* della galleria dell'Accademia di Firenze.

Bibliografia sull'artista

W. Suida, *Florentinische Malerei um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strasburg 1905, pp. 45 sgg.; C. Gamba, *Giovanni del Biondo*, in *Rivista d'arte*, V, 1907, p. 22; F. Zeri, *Una predella ed altre cose di Giovanni del Biondo*, in "Paragone", 13, 1962, 149, pp. 14-20; R. Offner, K. Steinweg, *A critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV, 4, New York 1967; M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze 1975, pp. 73-76, 94-95, 304-316; E. Biagi, *Giovanni del Biondo*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986; A.G. De Marchi, *Giovanni del Biondo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale Treccani*, Roma 1995; D. Parenti, *Giovanni del Biondo*, in *Dipinti, II. Il tardo Trecento. Dalla tradizione orcaognesca agli esordi del Gotico Internazionale*, a cura di M. Boskovits, D. Parenti, Firenze 2010, p. 42

The exquisite gold round presented here, formerly part of a private collection in Modena, presumably belonged until the 1980s to the Montclair Art Museum in Montclair, New Jersey (inv. 59.42), as may be deduced from Angelo Tartuferi's publication of the work in 1991, in which the scholar mentioned its presence "until very recently in the Montclair Art Museum".

Having formerly been in the collection of M. V. Emetaz in the United States, this large panel entered the museum collection in 1959 with an initial ascription to Jacopo di Cione, and kept as such in the 1972 Census of Pre-nineteenth-century Italian Paintings in North American Public Collections by Federico Zeri and Burton B. Fredericksen. Thanks to a verbal opinion by Everett Fahy (see Tartuferi 1991), the work was later correctly attributed to Giovanni del Biondo, and displayed thus for the first time in the exhibition held from 14 to 28 January 1962 in the same museum (see Gazette des Beaux-Arts, vol. 59, 1962, p. 15).

The iconography of the Madonna of Humility, which is the defining feature of our painting, was established by Simone Martini during his activity for the Papal Court in Avignon. From there it became widespread in Italy, fostered by the spirituality of the Mendicant Orders, who saw in the Virgin seated "humiliter" on the ground an effective image for encouraging the Church to focus on poverty.

Our gold ground shows the Virgin, resting on a cushion and precious brocade, pointing to the Child, who is tenderly seated on her lap, wrapped from the waist down in a regal red cloth, blessing with his right hand and holding a pomegranate in his left, its red grains, like droplets of blood, prefiguring Christ's sacrifice. The iconography of the Virgin "de humilitate" in our painting overlays that of the Woman of the Apocalypse, described by Saint John as "a woman clothed with the sun, with the moon under her feet, and on her head a crown of twelve stars" (Revelation 12, 1-2). Indeed the Virgin is depicted as a queen, dressed in an ample blue cloak that reveals a reddish-orange lining and a rich golden robe decorated with arabesques and foliate motifs, among which one can distinguish two crescents. Her long blond hair is adorned with a golden diadem, while the richly-punched halo is surrounded by twelve stars, symbolizing the twelve tribes of Israel (Genesis 37: 9-10); in the lower right corner, applied in silver leaf, is a crescent moon.





While it is rare, such a hybrid iconography, combining the Madonna of Humility and the Woman of the Apocalypse, occurs in other works created in Italy during the 1370s, and one may cite two Marchigian instances: Andrea de' Bruni's panel in the Pinacoteca Parrocchiale in Corridonia (fig. 1), dated 1372, in which the Virgin, in the act of nursing the Child, is seated on a pink marble ground bearing the Latin text from the Book of Revelation: "Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius corona stellarum duodecim"; and the panel in Sant'Andrea in Montegiorgio by the Fabrianese painter Francescuccio Ghissi, dated 1374 (fig. 2).

Giovanni del Biondo treated the Apocalyptic theme of the Regina Coeli on other occasions, as in the central panel of the Rinuccini polyptych in Santa Croce, with the Virgin and Child (fig. 3), completed in 1379, at a similar date to that of our work. In that painting, too, the Virgin wears a regal diadem and the twelve stars of the Apocalypse, placed over her head in two concentric semi-circles that stand out from their blue backgrounds. The depiction of the Virgin as "Regina Coeli" is not associated in this instance with that of "Nostra domina de humilitate", and Mary thus assumes an even more royal character thanks to details such as the ermine-lined robe and the use of a precious cloth of honour which hangs from the throne, with the crescent moon silhouetted against it. Another work by Giovanni del Biondo with the Virgin of the Apocalypse is the panel in the Vatican Picture Gallery painted in about 1391, where the Virgin is shown standing on a platform, surrounded by saints.

Trained in the Orcagna workshop, Giovanni del Biondo was particularly sensitive to the influence of Jacopo di Cione, developing a personal stylistic idiom from the 1360s onwards: this was marked by powerful formal refinement, a dazzling range of colours, enriched by changeant tones and trenchantly expressive figures. Starting in 1375 there was a process of gradual stylistic change, characterized by the adherence to a more sculptural and space-conscious manner. This evolution may have been the consequence of the notable success he achieved with his patrons, confirmed by a substantial number of surviving paintings, which may have allowed Giovanni greater autonomy and independence with respect to the Orcagnesque canon. This appears to be proved by his works of the early 1370s, such as the polyptych in the Tosinchi Spinelli chapel in Santa Croce, dated 1372, and the Coronation of the Virgin in the Museo Bandini in Fiesole, from the following year. As Tartuferi has noted, the latter has decoration that closely resembles the one used by Giovanni del Biondo in our gold ground, and which reappears in the Coronation of the Virgin and Saints formerly in the Cook collection in Richmond, Surrey, of 1372, in the panel with Christ and the Virgin Enthroned in the Yale University Art Gallery at

New Haven, and in the Coronations in the church of San Lorenzo in San Giovanni Valdarno and the Walker Art Gallery, Liverpool.

As Angelo Tartuferi has pointed out, "in the figure of the Child, a solemn and timeless porcelain idol wrapped in beautiful drapery, the painter reaches one of the peaks of his career in his command of sculptural form". Our picture, unmatched in its quality within the prolific output of Giovanni del Biondo, stands out from the master's oeuvre for a special richness and delicacy of execution, adopting a taste that seems to foreshadow the climate of International Gothic art: "the atmosphere of regal, sparkling pomp emerging from this work is also emphasized by the rich punchmark decoration running along the margins of the gold ground and haloes of the figures, not to mention the brocade on which the Virgin is seated" (Tartuferi 1991, p. 44).

The initial attribution of the panel to Jacopo di Cione has a logical explanation in the evolving relationship of the two painters; indeed in the 1380s Giovanni del Biondo began a close collaboration with Jacopo di Cione, the brother of Andrea and Nardo, who had recently died, and with whom Giovanni had been in close contact during the decoration of the Strozzi Chapel in the Dominican church of Santa Maria Novella. After a period of greater expressive freedom in his works of the 1360s and 1370, it seems that Giovanni – influenced by Jacopo di Cione – began to revert to archaizing iconographic schemes. Bearing witness to the cool, shining idiom that was closely shared with Jacopo, and providing the most interesting parallel for our panel, is the Madonna of Humility in the Galleria dell'Accademia in Florence (fig. 5). Datable to the 1380s, the Accademia Madonna, from the church of Santi Ilario ed Ellero at Colognole (near Pontassieve), is one of Jacopo di Cione's finest achievements, with the most precious of iconic effects, in which "the whole painting seems made of embroidered gold and delicate colours, marked by the especially outstanding passages of the Virgin's lapis lazuli robe and the orange wrap of the Child, as brilliant as a miniature" (L. Marcucci, Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIV, Rome 1965, p. 101, no. 59). "The qualities shared by these two paintings are quite clear,



above all the potent sense of iconic presence, and in the emphasis given to decorative elements, which lend the panel the appearance of a precious, refined object, resplendent in its gold and dazzling colours" (Tartuferi 1991, p. 44). Accordingly, on the basis of stylistic similarities of style, Tartuferi has suggested our work should be dated to the years between 1375 and 1380, and it is interesting to compare with some of Giovanni del Biondo's works from the later 1370s, such as the *Virgin and Child* in a private collection in Milan (formerly Galleria Baroni, Florence; fig. 6), the *Madonna of Humility* of c. 1375 in the Diocesan Museum of Santo Stefano al Ponte in Florence (formerly in the church of San Pietro at Sollicciano; fig. 7), and the *Madonna of Humility* in a private collection in Imperia (formerly G. Riva collection, Milan; fig. 8). The facial features and pose of the Child in the latter work resemble those in our gold ground.

Biographical notes

Giovanni del Biondo, documented as a painter in Florence between 1356 and his death in 1398, was trained in the mid-1300s in the Orcagna circle, absorbing various elements from the repertoire of Nardo di Cione, with whom he collaborated in about 1357 on the decoration of the Strozzi Chapel in Santa Maria Novella. During the 1360s he sought to go beyond the expressive severity and formal rigour of Orcagna, adopting a clear narrative language that often dwells with extraordinary freshness on naturalistic details and is also marked by a polished, precise handling of pigment. The painter's style, which was already highly individual, is evident in the *Three Saints* painted in 1360 for the church of San Francesco in Castelfiorentino (now in the Musée d'Histoire, Luxembourg) and in a cycle of frescoes still extant in that church. In 1364 he dated the triptych in the Accademia, Florence, and this was followed by another such work, the central panel now housed in New Haven and the laterals in the Vatican Picture Gallery. Giovanni del Biondo's rich catalogue contains many dated works, including the polyptychs in the Tosinchi Chapel in Santa Croce (1372) and Fiseole Cathedral (1373); parts of a triptych housed in the parish church of San Donato in Poggio (1375); the predella of the polyptych in the Rinuccini Chapel in Santa Croce (1379); and the *Virgin and Child* in San Felice a Erma (1387).

Starting in the 1380s Giovanni del Biondo's career adhered strictly to that of Jacopo di Cione, and scholars have clearly identified some of the fruits of this artistic collaboration, for example the fine *Saint Andrew Enthroned* formerly in the church of San Bartolomeo at Faltignano (near San Casciano Val di Pesa), which bears the date 1380, and the panel in Florence Cathedral with *Saint Zenobius Enthroned with Saints Eugenius and Crescentius*. The reconstruction of the painter's oeuvre is due to Suida (1905), who assembled many of his works under the conventional name "Master of the Rinuccini Chapel"; Gamba (1907) then identified this anonymous artist as Giovanni del Biondo.

The freshness of the painter's narrative vein was much appreciated by his contemporaries and was also influential for proficient artists such as Cenni di Francesco di Ser Cenni, who became Giovanni del Biondo's collaborator in the predella with the *Assumption of Saint John the Evangelist* in the Galleria dell'Accademia, Florence.

Literature on the artist

W. Suida, *Florentinische Malerei um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strasburg 1905, pp. 45 ff.; C. Gamba, "Giovanni del Biondo", *Rivista d'arte*, V, 1907, p. 22; F. Zeri, "Una predella ed altre cose di Giovanni del Biondo", *Paragone*, 13, 1962, 149, pp. 14-20; R. Offner, K. Steinweg, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV, 4, New York 1967; M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Florence 1975, pp. 73-76, 94-95, 304-316; E. Biagi, "Giovanni del Biondo", in E. Castelnuovo, ed., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Milan 1986; A. G. De Marchi, "Giovanni del Biondo", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale Treccani*, Rome 1995; D. Parenti, "Giovanni del Biondo", in M. Boskovits and D. Parenti, eds., *Dipinti*, II. *Il tardo Trecento. Dalla tradizione orcagnesca agli esordi del Gotico Internazionale*, Florence 2010, p. 42.



Giuseppe Recco

(Napoli 1634 - Alicante 1695)

NATURA MORTA DI FRUTTA CON UN VASO DI FIORI E ANIMALI

olio su tela, cm 116x171, cornice intagliata e dorata
siglato "G. R." al centro, sulla pietra

A STILL LIFE OF FRUIT WITH A VASE OF FLOWERS AND ANIMALS

*oil on canvas, 116 x 171 cm, with a carved giltwood frame
initialled "G. R." in the centre, on the stone*

€ 120.000/150.000 - \$ 132.000/165.000 - £ 86.000/107.000

Provenienza

collezione privata, Napoli

Del tutto inedito e di illustre provenienza napoletana, il dipinto qui presentato costituisce un'aggiunta importante al pur nutrito catalogo di Giuseppe Recco, e più precisamente ad una fase relativamente giovanile della sua lunga e brillante carriera.

Protagonista della stagione più originale e felice della natura morta napoletana, Giuseppe Recco si formò indubbiamente nell'ambito della sua famiglia di origine, quella appunto di Giacomo e di Giovan Battista Recco, probabilmente suoi zii, ma non senza l'intelligente consapevolezza di quanto, verso la metà del secolo, usciva dalle botteghe dei colleghi più anziani e già rinomati in quel genere: primo fra tutti Luca Forte, il più originale e moderno nel declinare con aperture imprevedute il verbo caravaggesco, e Paolo Porpora, ammirato nelle sue composizioni marine prima che il maestro napoletano si trasferisse a Roma nel 1655.

È infatti proprio ad alcune soluzioni di Luca, il primo a Napoli ad adottare la "mostra" di frutta caravaggesca piegandola tuttavia a soluzioni più articolate e imprevedute, che si richiama la presentazione della frutta e dei fiori del nostro dipinto, ove blocchi di pietra dal profilo irregolare, disposti di spigolo quasi ad ampliare la profondità imprecisata dello spazio, diventano piano d'appoggio per i doni della terra: soluzioni già viste, per l'appunto, nella nota composizione firmata da Luca Forte nella raccolta Molinari Pradelli, o in quella restituitagli nel 1984 da Ferdinando Bologna (fig.1) ed esposta a suo nome nella storica rassegna dello stesso anno sul Seicento napoletano (si vedano in proposito le schede di Angela Tecce, in *Civiltà del Seicento a Napoli*. Catalogo della mostra, Napoli 1984, I, pp. 278 e 280, nn. 2.90 e 2.92).

E se la disposizione dei melograni e dei fichi contro il fondo scuro richiama le prove più austere







Fig. 1 Luca Forte, *Natura morta con vaso di fiori, frutta, limoni e cedri*, collezione privata, Napoli

dell'anonimo Maestro di Palazzo San Gervasio anche nella raffinatissima cromia dei violetti e dei grigi sulla lastra di pietra, è la natura esuberante di Luca a dettare l'accostamento, nel nostro dipinto, di una cassetta di variegata frutta estiva con il raffinato bouquet di iris e tulipani raccolti nel vaso azzurro, illuminato alla base da un filo dorato, che di Giuseppe Recco diventerà quasi la firma.

Originale ma non senza precedenti la presenza di animali di ogni tipo ad arricchire una composizione di proporzioni ambiziose e forse non ancora tentata dal giovane artista: elementi di "natura viva" tratti dai boschi e dalla palude, insieme ad altri diversi dai nostri per taglia e piumaggio e certo suggeriti da antichi esempi di Paolo Porpora, si erano visti ad esempio nella natura morta firmata per esteso nella Walters Art Gallery di Baltimora (che lo sfondo di paesaggio suggerisce tuttavia di collocare in una fase più avanzata nel percorso di Giuseppe Recco) (fig.2) o, confronto forse più pertinente, nei *Tulipani e anatre* in collezione Dalla Vecchia a Napoli (fig.3), anch'esso firmato

dal nostro artista. Dipinti, in ogni caso, che per varie ragioni si suole collocare in una fase abbastanza precoce dell'artista napoletano, a cavallo tra sesto e settimo decennio del secolo, una data che sembra poter valere anche per il nostro dipinto.

La tendenza a comporre per piani diversi, quasi accostando oggetti studiati separatamente in vista di invenzioni più articolate, permane nelle tele più vaste e ambiziose degli anni Settanta, quali le celebri "cucine" con cui Giuseppe sembra rinnovare l'esempio del più anziano Giovan Battista Recco, e ancora in opere aperte, viceversa, alla sperimentazione di motivi esplicitamente decorativi: tra queste la grande composizione già presso Paolo Saporì (fig.4) dove frutta e fiori si accostano, certo su esempi romani, in grandi spazi ornati da tendaggi e tappeti. Proprio qui ritroviamo comunque il bouquet del nostro dipinto, sapientemente costruito alternando forme e colori diversi di *boules-de-neige* e tulipani intorno allo stelo degli iris, che richiamano a distanza la brillante cromia della frutta in primo piano.

Note biografiche:

Nato a Napoli nel 1634 da un Guglielmo Recco, di cui ignoriamo la professione, Giuseppe Recco si formò certamente nella bottega, non sappiamo quanto allargata, degli zii Giacomo e Giovanni Battista oltre che, come si è detto, nell'ambiente dei più rinomati generisti napoletani. Gli studi moderni hanno infatti dichiarato infondata la presunta formazione lombarda, e più precisamente bergamasca che, riferita dalla biografia settecentesca di Bernardo De Dominici, aveva sollecitato ipotesi diverse di una parte della critica moderna, da Federico Zeri, a Marco Rosci e a Luigi Salerno. Ipotesi che si appoggiavano in ogni caso, oltre che alle parole del biografo, al confronto tra opere peraltro avanzate di Giuseppe Recco, quali i celebri *Cinque Sensi* di raccolta privata, del 1676, ad altre fiorite appunto nella cerchia di Evaristo Baschenis (in cui si voleva riconoscere appunto il nome della "famosa Bettina di Milano" citata da De Dominici come sua maestra).

Una migliore visione dell'ambiente napoletano e soprattutto dei fatti romani, certo più accessibili al giovane pittore, hanno invece ricondotto la formazione di Giuseppe Recco alla città natale dove, già in occasione del proprio matrimonio nel 1654, egli si dichiara pittore e dove, in mancanza di informazioni diverse, possiamo ritenere che egli risiedesse fino all'invito di Carlo II a trasferirsi a Madrid: morì infatti ad Alicante nel 1695 prima di aver potuto dare prova del suo talento presso la corte spagnola.

Scarsa di dati biografici significativi la carriera di Giuseppe Recco è invece segnata, caso quanto mai raro per i pittori di natura morta, dalle date frequenti che insieme alla firma (o alle sole iniziali) segnano lo svolgimento del suo lavoro e che, a partire dal 1671, si accompagnano al titolo di *Eques*, Cavaliere, di cui il Recco si fregia, anche se non sappiamo di quale ordine e per quale motivo.

Ricercato dall'aristocrazia spagnola e protetto dal marchese de Los Velez, Vicerè dal 1675 al 1682, fu naturalmente ricercato anche dal suo successore, il marchese del Carpio, che ancor prima di trasferirsi a Napoli da Roma, dove era stato ambasciatore, possedeva due sue grandi composizioni con vari tipi di pesci. Del tutto naturale, a questo punto, la partecipazione di Giuseppe Recco agli apparati voluti dal marchese del Carpio per la festa dei Quattro Altari nell'ottava del Corpus Domini del 1684, cui presero parte tutti i maggiori specialisti napoletani sotto l'accorta regia di Luca Giordano (si veda in proposito Riccardo Lattuada, in *Capolavori in festa. Effimero barocco al Largo di Palazzo (1683-1759)*. Catalogo della mostra, Napoli 1997, pp. 150-169, in particolare pp. 162-64).

Prolifico ed ugualmente felice nei più diversi generi, dai fiori ai pesci alle cucine, Giuseppe Recco non mancò di aggiornarsi alle tendenze più esplicitamente decorative introdotte a Napoli da Abraham Brueghel dopo il 1675: ne costituisce un prezioso documento lo splendido vaso di fiori con figure all'aperto nella collezione del marchese di Exeter a Burghley House, datato 1683 (cfr. Luigi Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Roma 1984, p. 219, fig. 52.11).

Bibliografia sull'artista:

B. De Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Napoletani*. III, Napoli 1743, pp. 295-297; Raffaello Causa, *La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento*. In Storia di Napoli, II, 1, Napoli 1972, pp. 119-123; Roberto Middione, *Giuseppe Recco*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*. Catalogo della mostra, Napoli 1984, pp. 170 e 390-402; Luigi Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Roma 1984, pp. 212-219; Roberto Middione, *Giuseppe Recco*, in *La natura morta in Italia*. Milano 1989, II, pp. 903-911; Claudia Salvi, *Giuseppe Recco*, in *Galerie Canesso, L'oeil gourmand. Percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo*. Catalogo della mostra, Parigi 2007, pp. 80-105 (con ulteriore bibliografia).





Fig. 2 Giuseppe Recco, *Fiori e rospi*, Walters Art Gallery, Baltimore



Fig. 3 Giuseppe Recco, *Tulipani e anatre*, collezione Dalla Vecchia, Napoli

Entirely unpublished and bearing an illustrious Neapolitan provenance, the painting before us represents an important addition to Giuseppe Recco's already substantial oeuvre, and more precisely to a relatively youthful phase of his long and brilliant career.

*Giuseppe Recco played a leading role during the most original and felicitous period of still life painting in Naples, and was no doubt trained in the family workshop – that of Giacomo and Giovan Battista Recco, who were probably his uncles – but not without an intelligent awareness of what was emerging from the workshops of older and already well-established colleagues towards the middle of the century. Foremost among these was Luca Forte, highly original and modern in his unexpected interpretation of Caravaggesque idiom, and Paolo Porpora, much admired for his marine compositions before he moved to Rome in 1655. Indeed it is specifically to certain works by Luca – the first painter in Naples to adopt the “mostra” (display) of Caravaggesque fruit, though adapting the idea to more carefully articulated and unexpected compositions – that the presentation of fruit and flowers refers in our canvas. The blocks of stone, their irregular profiles arranged obliquely almost as if to expand the undefined depth of the space beyond, become surfaces on which to place the gifts of the earth – precisely as in the well-known picture signed by Luca Forte in the Molinari Pradelli collection, or in the one attributed to him in 1984 by Ferdinando Bologna (fig. 1) and exhibited under his name in the historic show of the same year on Neapolitan Seicento art (see the entries by Angela Tecce in *Civiltà del Seicento a Napoli*, exhibition catalogue, Naples 1984, I, pp. 278 and 280, nos. 2.90 and 2.92).*

*While the arrangement of pomegranates and figs against a dark background may recall some of the more austere compositions by the anonymous of Master of Palazzo San Gervasio (also true of the chromatic refinement of the violets and greys on the stone slab), it is Luca's sense of exuberant nature that inspired the juxtaposition in our canvas of the basket of summer fruit and the refined bouquet of irises and tulips in the blue vase, threaded with light at its golden base in what would become almost a signature of Giuseppe Recco. An original but not unprecedented element is represented by the animals and birds of various kinds that enrich the ambitiously-sized composition, perhaps not attempted by the young artist before this point. Elements of “natura viva” (as opposed to the Italian term for still life, “natura morta”), drawn from woods and marshland, together with other birds, distinct from ours in size and plumage, and certainly prompted by earlier paintings by Paolo Porpora, appear in the fully signed still life in the Walters Art Gallery, Baltimore (in which the landscape background suggests a later date in Recco's career; fig. 2); or, in what may be a more apposite comparison, in the *Tulips and Ducks* in the Dalla Vecchia collection in Naples (fig. 3), also signed by our artist (see Roberto Middione, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, exhibition catalogue, Naples 1984, p. 393, no. 2.186).*

These works are for various reasons usually dated to a relatively early phase of Recco's career, in the 1650s-1660s, which seems a reasonable date for our painting.

The tendency to compose on different planes, almost juxtaposing objects that have been studied separately with a view to including them in more articulated compositions, endures in the larger, more ambitious canvases of the 1670s, such as the celebrated “cucine” (pantry paintings) painted by Giuseppe as an apparent revival of his older kinsman Giovan Battista Recco, or – conversely – the works that

try out explicitly decorative motifs, such as the grand composition formerly with Paolo Sapori (fig. 4) in which fruit and flowers coexist, as in works of the Roman school, within large spaces adorned with drapes and rugs (R. Middione, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cit., 1984, p. 402, no. 2.193). It is here that we find the bouquet seen in our painting, skilfully constructed by

alternating snowballs and tulips of different shape and colour around iris stalks, which echo the brilliant colouring of the fruit in the foreground; the correct identification of the subject was made in 1964 by Raffaello Causa, who recognized the branches as flowering sambuco, or Guelder Roses (also called Snowballs, and known in the eighteenth century as sambuchi rosa).

Biographical note

Born in Naples in 1634 to a certain Guglielmo Recco whose profession remains unknown, Giuseppe Recco was certainly trained in the workshop of his uncles Giacomo and Giovanni Battista (though we do not know how extensive it was), as well as in the circle of the most renowned Neapolitan genre painters, as mentioned above. The latest scholarship has effectively disproved his presumed training in Lombardy, and specifically in Bergamo, as mentioned in the eighteenth-century biography by Bernardo De Dominici, which led to various recent hypotheses on the part of Federico Zeri, Marco Rosci and Luigi Salerno; beyond the biographical text, these were in any case based on the comparison between late works by Giuseppe Recco such as the famous *Five Senses* of 1676 (private collection) and others from the circle of Evaristo Baschenis, tentatively associated with the "famosa Bettina di Milano" cited as his teacher by De Dominici. A more clear-sighted view of the Neapolitan milieu (and above all the Roman one), certainly more accessible to the young painter, has instead proposed that Giuseppe Recco was trained in his native Naples – where as early as 1654, on the occasion of his marriage, he declared himself to be a painter, and where, in the absence of documentation to the contrary, we must presume he resided, until he was invited by Carlos II to Madrid. He died in Alicante in 1695 before being able to prove his talent at the Spanish court.

Although it lacks any significant biographical data, Giuseppe Recco's career is marked – a rare occurrence for still life painters – by a good number of dated paintings, which together with his signature (or simple initials) define the evolution of his oeuvre; from 1671 his name is accompanied by the proudly-borne title *Equus* (Cavaliere, or Knight), even if we do not know the order of knighthood, or the motive for his elevation.

Sought after by Spanish nobility, and protected by the Marchese de Los Velez (Viceroy between 1675 and 1682), Giuseppe Recco was also a natural choice for his successor, the Marchese del Carpio, who even before moving to Naples from Rome, where he had been Ambassador, owned two large compositions of his with various kinds of fish. Not surprisingly, Recco participated in the decorations organized by the Marchese del Carpio for the Feast of the Four Altars on the Octave of Corpus Domini in 1684, in which all the Neapolitan specialist painters took part under the adroit direction of Luca Giordano (see Riccardo Lattuada, in *Capolavori in festa. Effimero barocco al Largo di Palazzo* (1683-1759), exhibition catalogue, Naples 1997, pp. 150-169, especially pp. 162-64).

Prolific and equally at home in different genres of still life, whether flowers, fish or pantries, Giuseppe Recco never failed to keep up with the latest and more explicitly decorative trends introduced to Naples by Abraham Breughel after 1675. An invaluable example of this is the splendid *Vase of Flowers with Figures in an Exterior* in the collection of the Marquess of Exeter at Burghley House, dated 1683 (see Luigi Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Rome 1984, p. 219, fig. 52.11).

Literature on the artist

B. De Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Napoletani*, III, Naples 1743, pp. 295-297; Raffaello Causa, "La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento", in *Storia di Napoli*, II, 1, Naples 1972, pp. 119-123; Roberto Middione, "Giuseppe Recco", in *Civiltà del Seicento a Napoli*. (exhibition catalogue), Naples 1984, pp. 170, 390-402; Luigi Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Rome 1984, pp. 212-219; Roberto Middione, "Giuseppe Recco", in *La natura morta in Italia*, Milan 1989, II, pp. 903-911; Claudia Salvi, "Giuseppe Recco", in *Galerie Canesso, L'oeil gourmand. A Journey through Neapolitan Still Life of the 17th century*, exhibition catalogue, Paris 2007, pp. 80-103 (with earlier literature).



Fig. 4 Giuseppe Recco, *Natura morta di fiori, frutta e dolci*, Galleria Paolo Sapori, Spoleto



Bernardo Cavallino

(Napoli 1616 – 1656)

ALLEGORIA DELLA PITTURA

olio su tela, cm 72x59, entro cornice intagliata e dorata

ALLEGORY OF PAINTING*oil on canvas, 72 x 59 cm, in a carved giltwood frame*

€ 120.000/150.000 - \$ 132.000/165.000 - £ 86.000/107.000

Provenienza

Digione, collezione privata; Londra, collezione Carrit; Londra, Artemis Fine Arts (1978); Roma, Enzo Costantini (1979); Napoli, collezione privata.

Esposizioni*A Selection of Italian Paintings 15th – 18th century*, Londra, Artemis Fine Arts, 1978, n. 12; *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, Cleveland, Ohio, The Cleveland Museum of Art – Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1984, n. 66; *Bernardo Cavallino (1616-1656)* Napoli, Museo Pignatelli, 1985, A 37.**Bibliografia**Ann T. Lurie, in *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*. Catalogo della mostra a cura di Ann Percy e Ann T. Lurie, con saggi di Nicola Spinosa e Giuseppe Galasso, 1984, pp. 182-83, n. 66; Ann T. Lurie, in *Bernardo Cavallino (1616-1656)*. Catalogo della mostra, Napoli 1985, pp. 146-47, A 37; Laura Di Domenico, *Un'aggiunta al catalogo di Andrea Vaccaro e alcune considerazioni sui rapporti con il Cavallino*, in "Confronto" 2003, 2, p. 131, fig. 12; Nicola Spinosa, *Grazia e tenerezza "in posa". Bernardo Cavallino e il suo tempo. 1616 – 1656*, Roma 2013, p. 347, n. 82; riprodotto a colori, fig. 124 a p. 165.

Capolavoro acclamato di Bernardo Cavallino, il dipinto qui offerto – per la prima volta sul mercato in quasi quarant'anni – riunisce nella maniera più felice le qualità che resero famoso l'artista napoletano durante la sua breve esistenza e ispirarono le righe in sua lode di Bernardo De Dominicis, pur così male informato sulla cronologia e gli eventi esteriori della sua carriera.

Così infatti il biografo napoletano caratterizza la maniera del Cavallino nei quadri da stanza e a piccole figure, il genere a cui l'artista si dedicò in maniera esclusiva dipingendo "molte opere di così delicato stile, e di vivo colore, proprietà e naturalezza che non sembrano dipinte, ma vive le sue figure; servendosi di pochissimi lumi, sbattimenti, e riflessi, riverberando la luce con tal soavità che dolcemente inganna la vista di chiunque li guarda": e se la notazione sull'effetto naturale e vivo delle figure dipinte rientra nei motivi topici della letteratura artistica, i mezzi impiegati dal pittore per conseguire questo risultato sono individuati da De Dominicis con l'acutezza di chi, pur a un secolo o quasi di distanza, dovette conoscere e apprezzare molte di quelle opere presenti nelle collezioni napoletane, e per l'appunto descritte nella *Vita* dell'artista con ricchezza di particolari e straordinaria intelligenza critica.

Preceduta dalla fiamma del mantello e dall'oro della veste, una giovane donna affiora dall'ombra, lo sguardo fermo e deciso, le labbra semiaperte a esprimere un pensiero che possiamo solo indovinare. I pennelli e la tavolozza ce la mostrano come personificazione della pittura, un'attività ispirata dalla poesia, cui allude la corona di lauro che cinge il capo della figura, e fondata sulla pratica del disegno, come sottolinea il porta-mine impugnato con la mano destra: lo stesso gesto lieve e sicuro con cui, altre volte, abbiamo visto le modelle di Bernardo Cavallino ostentare un ramo di palma, trasformandosi per l'occasione in giovani martiri.

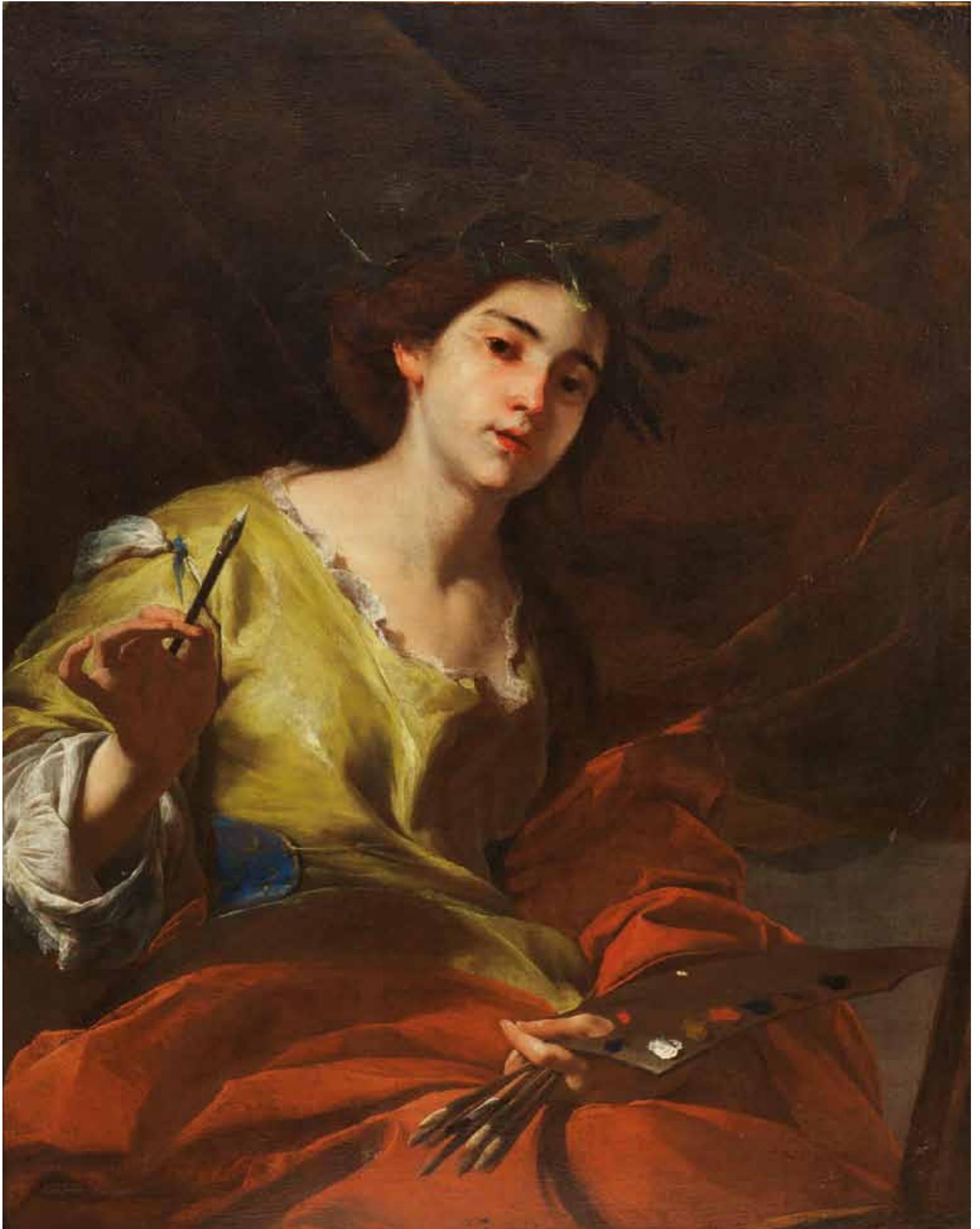




Fig. 1 Bernardo Cavallino, *Santa Cecilia in estasi*, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli



Fig. 2 Bernardo Cavallino, *La Cantatrice*, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli

L'insistenza sul disegno quale principio fondante del dipingere richiama senza dubbio una pratica abituale dell'artista, oggi documentata da una serie di fogli di sua mano catalogati da Cristiana Romalli (in appendice al catalogo dei dipinti curato da Nicola Spinosa, 2013) e comunque già nota nel Seicento quando suoi disegni erano presenti nelle raccolte medicee, come risulta da una nota di Filippo Baldinucci.

Suntuose nei colori, gli stessi peraltro che vediamo dipinti sulla tavolozza, le vesti della figura rivelano il debito dell'artista nei confronti del suo possibile maestro, Massimo Stanzione, ma anche (e proprio nel gesto elegante della destra che emerge dal lino della camicia) dei modelli lasciati a Napoli da Simon Vouet e da Artemisia Gentileschi: rivissuti però con il garbo discreto e la tenera sensualità che di Cavallino furono appunto il tratto distintivo e che resero così speciale ed inimitabile la sua pittura.

Caratteristiche che ritroviamo comunque nelle opere della sua maturità, presumibilmente non lontane da quella data del 1645 apposta alla paletta di Capodimonte (fig. 1) che sembra oggi costituire l'unico appiglio sicuro per la cronologia dell'artista. La scelta di rinunciare a dipingere "in grande" opere di soggetto storico e soprattutto religioso, e quindi a lavorare per le chiese di Napoli, ha privato infatti le opere di Bernardo Cavallino di ogni possibile appiglio cronologico offerto da documenti o da fonti indirette; una scelta aggravata, peraltro, dalla resistenza dell'artista napoletano a firmare i propri dipinti e ancor di più a datarli. Al tempo della mostra dedicatagli nel 1984 solo otto opere risultavano firmate, e una sola datata, mentre ai pagamenti per lavori eseguiti nel 1646 e nel 1649 non corrispondono opere rintracciate: una situazione che gli studi più aggiornati vedono sostanzialmente immutata.

Difficile quindi tracciare una esatta cronologia del suo pur nutrito catalogo, ricostruito a partire dalla riscoperta moderna del pittore, circa un secolo fa, e meglio precisato da Raffaello Causa nell'ambito della sua storica sistemazione del Seicento napoletano, a cui seguirono per l'appunto gli studi di Ann Percy confluiti nella mostra citata, e la più recente monografia di Nicola Spinosa. Non è dubbio comunque che la *Allegoria della Pittura* qui presentata debba accostarsi alle opere più importanti e mature di Bernardo Cavallino: alla celebre *Cantatrice* di Capodimonte (fig. 2) per esempio, di cui condivide il gesto appena lezioso delle dita inarcate, come alla *Santa Caterina* a Birmingham nel Barber Institute of Fine Arts (fig. 3), o infine alla più austera e pensosa *Cecilia* a Boston, Museum of Fine Arts (fig. 4): opere tutte che la critica più aggiornata suggerisce appunto di collocare alla metà degli anni Quaranta del Seicento o appena oltre.





Fig. 3 Bernardo Cavallino, *Santa Caterina d'Alessandria*, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham



Fig. 4 Bernardo Cavallino, *Santa Cecilia*, Museum of Fine Arts, Boston

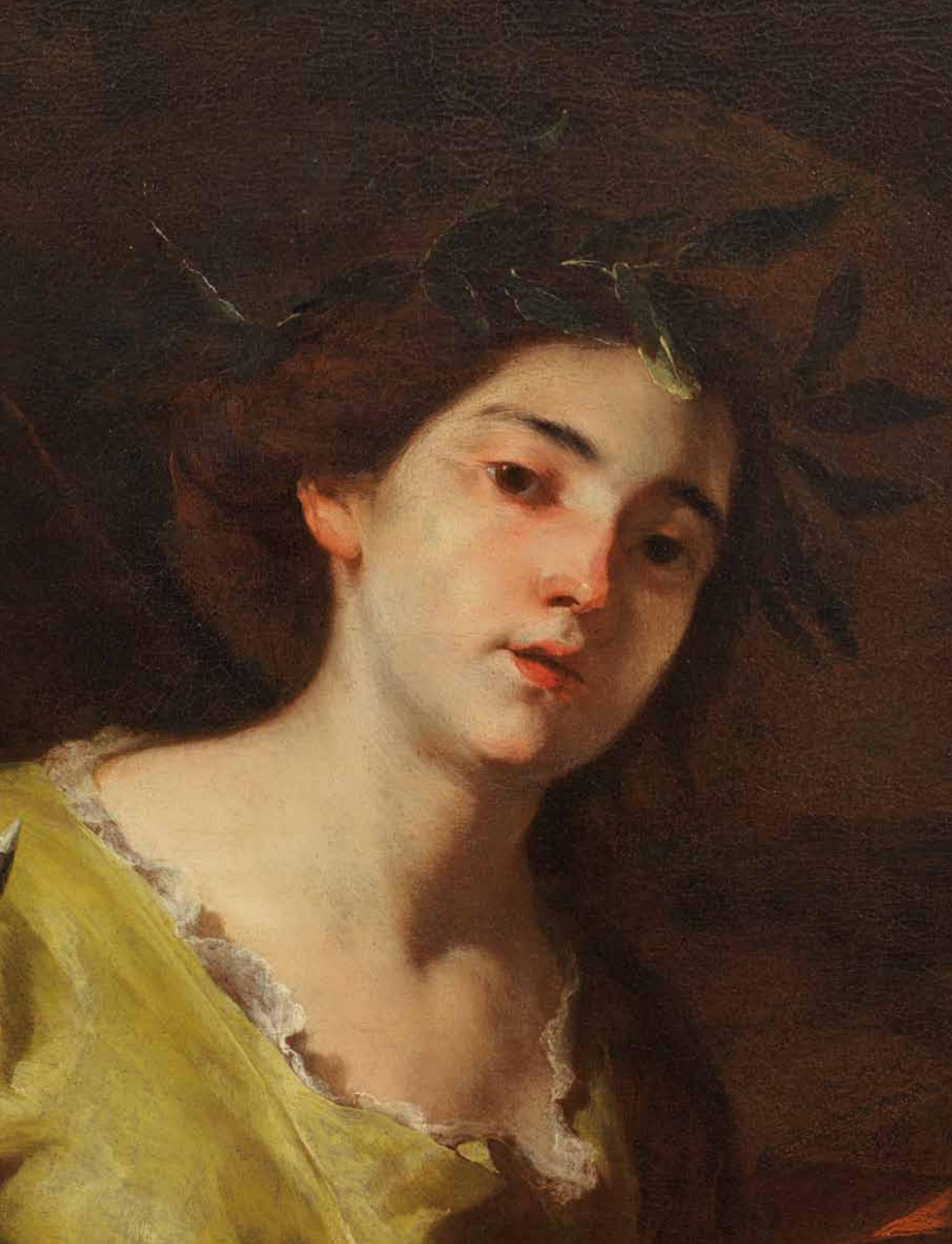
La precede, forse proprio all'inizio del quinto decennio, una diversa versione dello stesso soggetto, nota anche attraverso una replica di bottega (N. Spinosa, 2013, p. 311, cat. 45; A.T. Lurie, 1985, p. 146) in cui a impersonare la pittura è una giovane donna in vesti assai più dimesse, individuata nei piani del viso e nelle pieghe del mantello da più decisi risalti di lume. Un angelo la incorona di fiori, forse a indicare un'ispirazione soprannaturale alla sua arte: un'ambiguità iconografica ormai risolta nel nostro dipinto, vera e propria dichiarazione di poetica.

Note biografiche

I dati certi su Bernardo Cavallino si limitano alla sua nascita nell'agosto del 1616, a conferma della maggiore età dichiarata in un altro documento del 1636, e ai pagamenti ricevuti nel 1646 e nel 1649, rispettivamente da Carlo Cioli e dal principe di Cardito, per opere "grandi" non rintracciate, raffiguranti, nel caso del primo committente citato, una *Annunciazione* e una *Immacolata Concezione*. In mancanza di ulteriore documentazione, si ritiene che l'artista scomparisse, come tanti altri della sua generazione, durante l'epidemia di peste che colpì Napoli nel 1656 provocando una tale quantità di decessi da renderne impossibile la registrazione. Poche e scarsamente attendibili le notizie biografiche riportate da Bernardo De Dominicis nelle *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Napoletani* (III, 1743, pp. 32-43), a cominciare dalla data di nascita nel 1624: egli lo dice giovanissimo allievo di Massimo Stanzione e attribuisce la sua decisione di dedicarsi alle "figure piccole" al consiglio di Andrea Vaccaro, dopo che il giovane pittore aveva partecipato alla decorazione del soffitto della chiesa di S. Diego all'Ospedaletto, peraltro distrutta alla fine del Settecento e quindi non giudicabile. Unica opera datata di Bernardo Cavallino è la paletta ora a Napoli, Museo di Capodimonte (fig.1) proveniente dalla chiesa di S. Antonello delle Monache e raffigurante *Santa Cecilia incoronata da un angelo*: la costa del libro in primo piano reca infatti le iniziali del pittore e la data del 1645 intorno alla quale si scalano le opere della sua maturità. Ad una fase precedente, verosimilmente alla metà degli anni Trenta, si situano generalmente le composizioni a più figure intere ma di piccolo formato, debitrice dell'esempio di Aniello Falcone (le figurine "alla pussinesca piene di spirito e di espressione" di cui parla Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia...* II, p. 279) ma anche, nella gamma bruna e nelle luci contrastate, del primo naturalismo napoletano: soluzioni che dal 1640 circa daranno luogo, conformemente al percorso generale della pittura napoletana, a una gamma cromatica luminosa e schiarita e a una inedita monumentalità, sempre declinata però in modi personalissimi e lontani dall'accademia.

Bibliografia sull'artista

B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-43, III, pp. 32-43; A. De Rinaldis, *Bernardo Cavallino*, Napoli 1909; A. De Rinaldis, *Cavallino*, Roma 1921; U. Prota Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli 1953, pp. 155-158; W. Vitzthum, in *Disegni napoletani del Seicento e Settecento* (catalogo della mostra), Roma 1969, pp. 14 s.; R. Causa, in *Storia di Napoli*, V, Napoli 1972, pp. 941-944; *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*. Catalogo della mostra, 1984; *Bernardo Cavallino (1616-1656)*. Catalogo della mostra, Napoli 1985; Nicola Spinosa, *Grazia e tenerezza "in posa". Bernardo Cavallino e il suo tempo. 1616 - 1656*, Roma 2013.



An acclaimed masterpiece by Bernardo Cavallino, the painting offered for sale here – on the market for the first time in almost forty years – expresses in the most felicitous way the qualities which brought fame to the Neapolitan artist during his brief lifespan, and which inspired the praise heaped on him by Bernardo De Dominici, even though the biographer was ill-informed about chronology and the external events of the painter's career.

De Dominici characterized Cavallino's manner in easel paintings, with figures presented in a small format – the genre he exclusively adopted – stating that he painted “many works in such a delicate style, vivid colours, and so decorous and natural, that his figures seem more alive than painted; he used limited sources of light and reflection, making light reverberate so gently that it sweetly beguiles any onlooker”; and while his words on the natural, life-like effect of the painted figures formed a customary topos of art history writing, the means used by Cavallino to achieve that end are identified with the acuity of someone who (though it was almost a century later) must have known and appreciated many such works in Neapolitan collections, described in his *Life of the artist* with a wealth of detail and extraordinary critical intelligence.

Heralded by the flaming red of her cloak and the gold of her dress, a young woman emerges from the shadows, her gaze firm and determined and her lips parted to express a thought we can only guess at. The brushes and palette identify her as personification of painting, an activity inspired by poetry, alluded to by the laurel crown that circles her head, and founded on the practice of drawing, as underlined by the chalk holder she has in her right hand – the same gesture, light and sure, which recurs in other female models used by Bernardo Cavallino as they hold a palm branch, thus taking on the role of young martyrs.

The insistence on *disegno* as the founding principle of painting no doubt recalls the artist's own habit, now documented in a series of sheets (catalogued by Cristiana Romalli in the appendix to the catalogue of paintings assembled by Nicola Spinosa in 2013), and in any case already known during the 1600s, when his drawings are recorded by Filippo Baldinucci as present in the collections of the Medici family.

The sumptuous colours of the figure's dress – the same we find on the palette she holds – reveal the artist's debt to his putative master, Massimo Stanzione; but he was also influenced, specifically in the elegant gesture of her right hand, emerging from the linen chemise, by the Neapolitan paintings of Simon Vouet and Artemisia Gentileschi, though restated with

the discreet grace and tender sensuality that were Cavallino's hallmark, and that made his painting so special and inimitable.

We find these features in his mature work, in a period presumably around 1645, the year he applied to the little altarpiece in the Capodimonte Museum (fig. 1), which appears to be the sole secure date for establishing the artist's chronology. Cavallino's decision not to paint historical and above all religious subjects “in grande”, and thus not to work for the churches of Naples, effectively deprived his oeuvre of having any chronological support from documents or indirect sources; and the decision was aggravated by his reluctance to sign his paintings, or even date them. When the exhibition of his work was held in 1984, there were only eight signed works, and only a single dated one, while payments for work carried out in 1646 and 1649 do not correspond to known paintings; the situation has remained largely unchanged in the present state of scholarship.

It is difficult, then, to map out an exact chronology for the catalogue of Cavallino's work, extensive as this may be. The oeuvre was reconstructed with the modern rediscovery of the painter about a century ago, and refined by Raffaello Causa as part of his historic rearrangement of Neapolitan Seicento painting; this was followed by the studies of Ann Percy, which evolved into the exhibition mentioned above, and the recent monograph by Nicola Spinosa. There can be no doubt, however, that the *Allegory of Painting* presented here should be included among the most important and mature works of Bernardo Cavallino: in relation to the celebrated *Singer at Capodimonte* (fig. 2), for example, with which it shares the gesture of the arched fingers, with that hint of affectation, or the *Saint Catherine* in the Barber Institute of Fine Arts, Birmingham (fig. 3), or again the more austere, meditative *Saint Cecilia* in the Museum of Fine Arts, Boston (fig. 4) – all works proposed by the latest scholarship as belonging to the mid-1640s, or very soon thereafter.

Our painting is preceded, perhaps at the very beginning of the 1640s, by a different version of the same subject, also known through a workshop replica (N. Spinosa, 2013, p. 311, cat. no. 45; A. T. Lurie, 1985, p. 146), in which the personification of painting is a young woman with far less ornate attire, and with more insistent touches of light on her face and folds of the cloak. An angel offers her a floral crown, perhaps indicating that her art is supernaturally inspired – an iconographical ambiguity subsequently resolved in our picture, which conveys a true declaration of poetics.

Biographical notes

Secure data regarding Bernardo Cavallino is limited to his birth in August of 1616 (confirmed by a document proving his adulthood in another document of 1636) and records of payments received in 1646 and 1649, respectively from Carlo Cioli and the Prince of Cardito, for works that were "grandi"; and although these are untraced, we know their subjects, in the case of the first of these two patrons – an Annunciation and an Immaculate Conception. Given the absence of further documentation, we believe that the artist perished, like so many others of his generation, during the plague epidemic that struck Naples in 1656, provoking such a quantity of victims that it was impossible to register them all. The biographical account given by Bernardo De Dominicis in the *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Napoletani* (III, 1743, pp. 32-43) is thin and unreliable, beginning with his date of birth, given as 1624; Cavallino is stated to have been a very young pupil of Massimo Stanzione, and the decision to dedicate himself to "figure piccole" is credited to the suggestion of Andrea Vaccaro, after the young painter had taken part in the decoration of the ceiling of the church of San Diego all'Ospedaletto (destroyed at the end of the 1700s, and therefore impossible to judge). The only dated work by Bernardo Cavallino is the small altarpiece now in the Capodimonte (fig. 1) from the church of Sant'Antonello delle Monache, with an image of Saint Cecilia Crowned by an Angel; the spine of the book in the foreground bears the painter's initials and the date 1645, which offers a base for establishing his mature oeuvre. Scholars generally suggest that it was during an earlier phase, seemingly during the mid-1630s, that Cavallino painted the compositions with multiple full-length figures, but on a small format and indebted to pictures by Aniello Falcone (the small figures "alla pussinesca piene di spirito e di espressione" referred to by Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia II*, p. 279), but also, for his brown tonalities and dynamic contrasts of light, to early Neapolitan naturalism. From about 1640 onwards this manner gave way, as one can generally see throughout the development of the Neapolitan school, to a luminous, brighter chromatic range and an unexpected sense of monumentality, though always expressed in a highly individual and far from academic style.

Literature on the artist

B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Naples 1742-43, III, pp. 32-43; A. De Rinaldis, *Bernardo Cavallino*, Naples 1909; A. De Rinaldis, *Cavallino*, Rome 1921; U. Prota Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Naples 1953, pp. 155-158; W. Vitzthum, in *Disegni napoletani del Seicento e Settecento*, exhibition catalogue, Rome 1969, p. 14 f.; R. Causa, in *Storia di Napoli*, V, Naples 1972, pp. 941-944; *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, exhibition catalogue, 1984; *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, exhibition catalogue, Naples 1985; Nicola Spinosa, *Grazia e tenerezza "in posa". Bernardo Cavallino e il suo tempo. 1616-1656*, Rome 2013.





Thomas Zecchini
Capo Dipartimento

ARTE ORIENTALE

Lo scorso anno, nella vendita che celebrava i 90 anni di attività di Pandolfini, il Dipartimento di Arte Orientale ha ottenuto un risultato eccezionale con l'aggiudicazione di un raro vaso in porcellana della dinastia Qing che, dopo una battaglia fra compratori orientali in sala, ai telefoni e sulla piattaforma PANDOLFINI LIVE, ha cambiato proprietà per quasi 7,5 milioni di euro. Si tratta di un risultato molto rilevante a livello internazionale e della vendita più importante mai realizzata in Italia in tutti i tempi.

Questo successo è stato il frutto di un lungo lavoro iniziato già nel 2006 quando, precorrendo un futuro che si è poi consolidato molto velocemente, Pandolfini per prima in Italia ha reso oggetto di aste specifiche la produzione artistica dell'estremo oriente.

Sin dal 2006 infatti abbiamo deciso di dedicare cataloghi specifici all'arte orientale che col passare del tempo è diventata quasi esclusivamente arte cinese.

La vendita dell'ottobre scorso ha definitivamente lanciato Pandolfini in un mercato che ormai non ha più confini e l'attenzione dei mercanti cinesi ed internazionali è ormai acquisita.

Quello dell'arte orientale è un mercato in continua e costante crescita ed evoluzione in relazione alla scelta e alla preferenza di manufatti e materiali che i collezionisti cinesi ricercano con grande voracità. I gusti tendono a cambiare ad un ritmo molto più veloce rispetto al mercato dell'arte occidentale e risentono molto anche delle modifiche legislative in atto in materia di commercio internazionale di materiali e di antichità in genere.

Il dipartimento seleziona di volta in volta le opere seguendo le variazioni del gusto con un aggiornamento continuo, anche con viaggi costanti in estremo oriente, cercando di proporre nei propri cataloghi oggetti che siano di interesse per collezionisti e mercanti di arte cinese che operano tanto del mercato italiano, quanto e soprattutto di quello estero e cinese in particolare.

Elementi imprescindibili per la selezione delle opere sono quelli di una raffinata qualità esecutiva e del perfetto stato di conservazione. Si tratta di un comune denominatore che si riferisce a tutti i manufatti sia che si tratti di giade, lacche, avori, bronzo o porcellane, prediligendo e ricercando oggetti di provenienze private.

Nel presente catalogo la scelta delle opere selezionate ha deliberatamente tralasciato la produzione di porcellana per proporre invece due oggetti rappresentativi arte cinese: si tratta di una raffinata scatola in lacca rossa del periodo Qianlong intagliata con un motivo molto conosciuto in Oriente quello definito *dei cento bambini*, e di un bel bronzo tibetano, raffigurante il *Buddha Akshobhya* nella forma di *Sambhogakaya*, tipologia questa che nelle ultime vendite ha riscosso risultati importanti con una crescita di interesse per il mercato cinese.

Last year, in the auction that celebrated Pandolfini's 90th anniversary, the Department of Asian Art achieved an exceptional result with the sale of a rare porcelain vase of the Qing dynasty, which changed hands for nearly 7.5 million euros, after a hard-fought battle among Asian purchasers in the salesroom, telephone bidders and bidders on the PANDOLFINI LIVE section of our website. It was a significant result on an international level, and the most important auction sale ever recorded in Italy.

This success was the outcome of a long period of hard work that began in 2006, when Pandolfini, for the first time in Italy and anticipating what was to rapidly become the rule, started organizing monothematic auctions of objects of art from the Far East.

In 2006 we decided in fact to dedicate specific catalogues to Asian art, which has, over the years, become almost exclusively only Chinese.

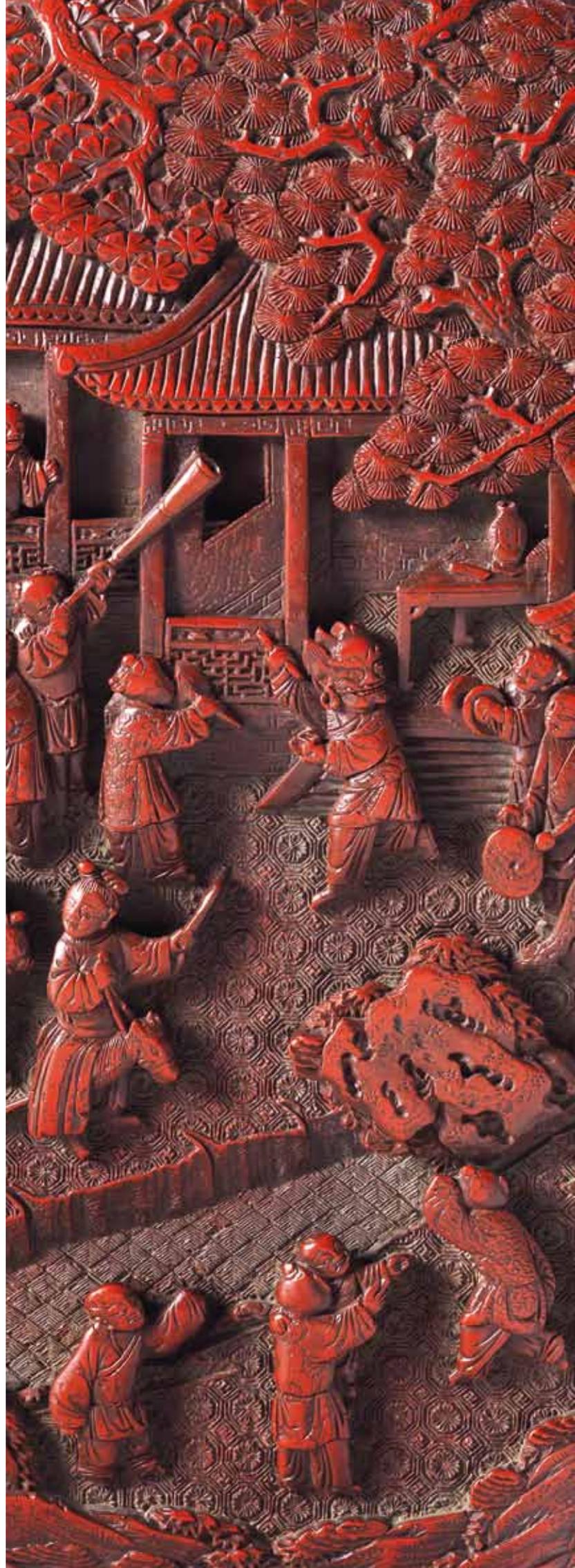
Last October's sale launched Pandolfini definitively into a market by now without boundaries, attracting the attention of Chinese and international art dealers.

The market of Asian art is constantly growing and evolving, as regards the selection and the choice of objects and materials that are very much sought-after by Chinese collectors. Tastes tend to change much more rapidly than in the western art market and are also greatly influenced by the changes in the laws that regulate the international trade of products and antiques in general.

On each occasion the Department carefully selects works following the variations in taste in the market, keeping up-to-date with frequent visits to the Far East, and trying to offer, in our catalogues, objects that can be of interest to Chinese art collectors and dealers who operate in Italy and, above all, in the international and Chinese market.

Refined quality and perfect preservation are essential features in our selection of articles. This is the common denominator for all items, be they jades, lacquers, ivory carvings, bronzes or porcelain, with a preference for objects from private collections.

In the present catalogue the choice of selected works has intentionally omitted porcelain pieces, to propose two items to represent Chinese art: an elegant red, lacquer box of the Qianlong period, carved with a motif well-known in the East, the so-called "One Hundred Boys", and a beautiful Tibetan bronze, representing Buddha Akshobhya in Sambhogakaya, a typology that has achieved important results in the most recent sales, arousing increasing interest in the Chinese market.



24

SCATOLA CON COPERCHIO, CINA, DINASTIA QING, PERIODO QIANLONG (1736-1795)

in lacca rossa dalla forma circolare, diam. cm 18, alt. cm 9

il coperchio finemente inciso è scolpito ad altorilievo attraverso gli innumerevoli strati di lacca rossa e raffigura la scena dei "100 bambini" che giocano, suonano e si rincorrono in un giardino, sotto la visione del Dio degli Esami Kui Xing, servitore del Dio Della letteratura, di fronte alle terrazze di un grande palazzo nobile circondato da una folta vegetazione.

Il bordo superiore, anche questo finemente lavorato, è ornato con scene di vita quotidiana al di fuori delle mura del palazzo. La parte inferiore della scatola è decorata con la stessa eleganza con personaggi che danzano e conversano.

A CINNABAR LACQUER BOX AND COVER, QING DYNASTY, QIANLONG PERIOD (1736-1795)

diameter 18 cm, 9 cm high

the cover crisply carved through innumerable layers of red lacquer with the scene of the "One Hundred boys" at play, playing musical instruments and chasing one another around a garden, watched by the the god of examinations, Kui Xing a servant of the god of literature, set against the terraces of a large, noble palace surrounded by thick vegetation.

The upper side is also deftly carved with scenes of everyday life outside the walls of the palace. The lower section of the box is decorated with the same elegance and depicts dancing and conversing figures.

圓形朱漆盒，有蓋。中國 清乾隆年間 (1736-1795) 直徑

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 14.000/21.000

Provenienza

Collezione Privata, Roma





Il decoro dei 100 bambini è un tema tipico delle arti decorative del periodo delle dinastie Ming e Qing; tale raffigurazione si riferisce alla storia di King Wen della dinastia Zhou, che ebbe novantanove figli e ne adottò uno per arrivare a cento.

Questa scatola, caratterizzata dal raffinato ed elegante intaglio e dalla sua pesantezza, è confrontabile, per il cosiddetto decoro dei “cento bambini”, con un gruppo di scatole illustrate in Chen Lihua, *Collection of the Palace Museum. Carved Lacquer Ware*, Beijing, 2008, tav. 144, una delle quali reca il marchio Qianlong mentre un'altra si conserva nella collezione di Arte Asiatica del Museo di San Francisco ed è pubblicata in *Hai-Wai Yi-Chen. Chinese Art in Overseas Collections. Lacquerware*, Taipei, 1987, p. 158 no. 155.

Un'altra scatola con simile decoro si trova nel Palace Museum Beijing, ed è illustrata in *Zhongguo meishu quanji. Qiqi*, Beijing 1991, vol. 8 tav. 168; un altro esemplare si conserva nel Castello di Fontainebleau ed è illustrato in C. Samoyault-Verlet, *Le Musée Chinois de l'Impératrice Eugénie*, Paris 1994, p. 49, fig. 36.

The “One Hundred Boys” motif is a typical subject found in decorative arts of the Ming and Qing periods: this theme refers to the story of King Wen of the Zhou dynasty, who had ninety-nine children and adopted one to reach one hundred.

This box, characterized by the refined, elegant carving of the lacquer and by its weight, can be compared with a group of “One Hundred boys” boxes illustrated in Chen Lihua, Collection of the Palace Museum. Carved Lacquer Ware, Beijing 2008, pl. 144, one of which has the Qianlong mark while another is in the Asian Art collection of the Museum of San Francisco and is published in Hai-Wai Yi-Chen. Chinese Art in Overseas Collections. Lacquerware, Taipei 1987, p. 158 no. 155.

Another box of similar design is in the Palace Museum Beijing and is illustrated in Zhongguo meishu quanji. Qiqi, Beijing 1991, vol. 8 pl. 168; another example is preserved in the Palace of Fontainebleau and is illustrated in C. Samoyault-Verlet, Le Musée Chinois de l'Impératrice Eugénie, Paris 1994, p. 49, fig. 36.





25

SCULTURA TIBET DINASTIA MING (1368-1644)

bronzo, alt. cm 37,5

raffigurante Aksobhya nella forma manifesta di Sambhogakaya, assiso su doppia base a fior di loto in vajrasana, la figura elegantemente abbigliata con un dhoti impreziosito da un ricamo sul quale si appoggia una lunga collana, il volto dall'espressione serena, sulla testa una corona fogliata a più punte dalla quale pendono lunghi orecchini, le mani in bhumisparshamudra.

A TIBETAN BRONZE SCULPTURE, MING DYNASTY
(1368-1644)

37.5 cm high

representing Akshobhya in Sambhogakaya form, seated in vajrasana on a double-lotus base, elegantly dressed in an embroidered dhoti over which a long necklace is lying, the face with a serene expression, on the head a foliate multi-tipped crown, from which hang long pendant earrings, hands in bhumisparshamudra.

西藏 明代 青铜像

€ 15.000/20.000 - \$ 10.500/14.000 - £ 16.500/22.000







Questa scultura raffigura Akshobhya Buddha ("eternamente imperturbabile") nella sua manifestazione di Sambhogakaya, in cui la divinità indossa collane, orecchini, bracciali, cavigliere, corona e lunghe sciarpe. Il suo attributo di riferimento è il Vajra, "Scettro del tuono o del diamante", originariamente emblema del Vedico "Indra", dio simbolico della forza e del potere indistruttibile. Il suo "mudra", ossia la postura delle mani, è il bhumisparshamudra: con la mano sinistra sorregge il Vajra mentre la mano destra sfiora la terra, un gesto che testimonia la vittoria del bodhisattva sullo spirito maligno Mara che lo tenta con desideri terreni prima di raggiungere l'illuminazione.

Akshobhya è uno dei Buddha principali del buddismo Vajrayana e uno minore nella tradizione Mahayana. Fa parte dei Cinque Jina della saggezza, dotati delle "Cinque Perfezioni". Akshobhya fu un monaco votato a non provare sentimenti di rabbia e disgusto verso il prossimo e fu inamovibile nel perseguire il suo voto.

Sambhogakaya letteralmente significa "corpo del perfetto e divino godimento": è la manifestazione del Buddha che si rende visibile e percepibile, sotto forma di visioni divine, ideali e simboliche quali i cinque Dhyani Buddha, per insegnare tramite esperienze visionarie ai bodhisattva. Il Sambhogakaya può essere considerato come uno stato percettivo della visione del Buddha legato alla dottrina dei tre Kaya ("tre corpi") tipica del Buddhismo Mahayana.

Tale motivo iconografico del Buddha, ripreso nella nostra scultura, si trova spesso nei mandala e nella statuaria bronzea tibetana del XIV e XV secolo.

This sculpture represents the Akshobhya Buddha (the "Immovable One") in Sambhogakaya form, in which the divinity wears necklaces, earrings, bracelets, anklets, a crown and long scarves. His typical attribute is the Vajra, "sceptre of diamond and thunder-bolt", originally the symbol of the Vedic "Indra", the god of strength and indestructible power. His "mudra", or hand gesture, is the bhumisparshamudra: he is holding the Vajra with the left hand and touching the ground with the right, a gesture that symbolizes the victory of the bodhisattva over the evil spirit Mara, who tempts him with earthly desires before he reaches enlightenment.

Akshobhya is one of the main Buddhas in Vajrayana Buddhism and one of the minor ones in Mahayana tradition. He is one of the Five Dhyani Buddhas, endowed with the "Five Perfections". Akshobhya was a monk who vowed never to feel anger or disgust towards another being and who was irremovable in keeping his vow.

Sambhogakaya means literally "body of the perfect and divine enjoyment": it is the manifestation of Buddha that becomes visible and perceptible, in the form of divine, ideal and symbolic visions like the five Dhyani Buddhas, to teach, through visionary experiences, the bodhisattva. Sambhogakaya can be considered a state of perception of the vision of Buddha connected to the doctrine of the three Kaya ("three bodies") typical of Mahayana Buddhism.

This iconography of Buddha, represented in our sculpture, is often present in mandalas and in Tibetan bronze sculptures from the 14th and 15th century.





Jacopo Antolini
Capo Dipartimento



Andrea Alibrandi
Esperto

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Il Dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea è per sua stessa natura legato alla mutevolezza tipica di un settore nel quale la ricerca artistica, le richieste del collezionismo e le esigenze del mercato trovano uno spazio di confronto e di sintesi. Caratteristiche queste, che ci vedono costantemente impegnati nell'analisi delle dinamiche che da esse si sviluppano e da cui deriva il lavoro di selezione e scelta delle opere, con l'obiettivo di assolvere a quel ruolo propositivo che Pandolfini ha storicamente assunto verso i propri clienti. La consolidata attenzione che il collezionismo internazionale rivolge ai fenomeni artistici che hanno caratterizzato l'arte italiana dal primo Novecento ad oggi, l'indiscussa influenza esercitata da molti artisti tanto quanto l'unicità di alcune correnti emerse in questo contesto, non meno delle recenti riscoperte di personalità artistiche a lungo sottostimate e della loro immediata affermazione commerciale, forniscono solo una parziale indicazione delle enormi potenzialità di mercato e delle opportunità che da esse derivano. È quindi in questa prospettiva che il Dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea svolge la propria attività di studio e ricerca, proponendo opere che oltre a soddisfare i necessari requisiti di interesse storico e di mercato, rappresentino una possibilità di investimento che per un'opera d'arte non è mai esclusivamente economico ma anche culturale. Nasce da questa logica la scelta fatta lo scorso ottobre, in occasione dell'asta del Novantesimo anno di attività della Pandolfini, di proporre un'opera di Alberto Burri in prossimità delle celebrazioni previste per il centenario della sua nascita. Un artista il cui percorso creativo ed umano è stato segnato da indelebili legami e reciproche influenze con le avanguardie statunitensi dell'immediato dopoguerra, tali da garantirgli un ruolo importante nel panorama artistico internazionale. L'eccellente risultato di vendita ottenuto dall'opera *Bianco nero* del 1952, aggiudicata per 857.000 euro, ha confermato la bontà della scelta fatta ed anticipato l'attuale tendenza di mercato al rialzo per Burri.

Per questa nuova importante sessione d'asta abbiamo pensato di proporre un'opera estremamente rappresentativa del lavoro di Jean Arp, ricordando che nel 2016 ricorrerà il centenario del movimento Dada di cui Arp è stato uno dei fondatori. L'opera, *Fruit Préadamite*, proveniente dalla collezione privata di Leone Minassian, artista ed amico di Jean Arp, è una scultura in bronzo le cui caratteristiche tecniche ed estetiche riassumono con estrema efficacia la maturità stilistica raggiunta dall'artista in quel momento. A testimonianza di ciò, basti accennare al fatto che nel 1954 Arp vinse la XXVII Biennale di Venezia e che fu proprio il *Fruit Préadamite* in bronzo a rappresentare Arp nella sala, allestita in occasione della XXXI Biennale del 1962, dedicata ai vincitori delle precedenti edizioni dal 1948 al 1960.

The Department of Modern and Contemporary Art is by its very nature linked to the typical changeability of a sector in which artistic research, collectors' requests and market requirements come together and find room for comparison. Constantly committed to analysing the dynamics resulting from these characteristics and the deriving work to select and choose the works, we strive to fill that proactive role which Pandolfini has historically assumed towards its clients. The consolidated attention paid by international collectors to those artistic phenomena that have characterised Italian art since the early twentieth century, the undisputed influence exercised by many artists, equally the uniqueness of some currents that have emerged in this context, and to no lesser extent the recent rediscoveries of artistic figures who have long been underestimated and their immediate commercial success provide but a partial indication of the enormous market potential and the opportunities that can hence arise. It is therefore in this perspective that the Department of Modern and Contemporary Art carries out its studies and research, to propose works that not only satisfy the necessary requirements of historical and market interest but also represent an investment possibility, which, for a work of art, never serves exclusively economic ends but also a cultural purpose. It is from this logic that the choice was made last October, on occasion of the auction for the ninetieth anniversary of the establishment of the Pandolfini auction house, to propose a work by Alberto Burri in proximity to the celebrations arranged for the centenary of his birth. An artist whose creative and human life was marked by such indelible bonds and mutual influence from the post-war avant-garde movements in the USA as to guarantee him an important role on the international art scene. The excellent sale of the work Bianco nero from 1952, for 857,000 euros, confirmed that the choice had been a good one and anticipated the current upward market trend for Burri.

For this new important auction, we thought we would propose an extremely representative work from the oeuvre of Jean Arp, while remembering that 2016 will be the one-hundred-year anniversary of the Dada movement, of which he was one of the founders. The work, Fruit Préadamite, coming from the private collection of Leone Minassian, artist and friend of Jean Arp, is a bronze sculpture whose technical and aesthetic characteristics provide an extremely effective summary of the stylistic maturity reached by the artist at that time, as proven by Arp's 1954 victory at the XXVII Venice Biennale. What is more, it was precisely the bronze Fruit Préadamite that represented Arp in the room dedicated to the 1948 to 1960 festival winners on occasion of the 1962 XXXI Biennale.



JEAN HANS ARP

La rivoluzione olistica di un poeta

“Eternamente legato solo ad un piccolo frammento del tutto, lo stesso uomo si forma solo come un frammento, e sempre avendo nell’orecchio il rumore monotono della ruota che gira, non sviluppa mai l’armonia del suo essere.”¹

Personalità complessa quanto la sua poetica ma al contempo semplice ed immediata come le sue sculture, quella di Jean Hans Arp è una delle figure più emblematiche delle pulsioni che hanno animato e contraddistinto i primi decenni del Novecento. Iconoclasta e sovversivo, misurato e mai estremo, Arp ha contribuito attivamente all’ambizioso, a tratti utopico, progetto di ridefinizione del concetto stesso di arte. Con lucida consapevolezza, forse maggiore del suo amico e collega Tristan Tzara, ha dedicato la sua energia creativa alla ricerca di un’espressione artistica che, pur aderendo alle provocazioni Dada, fosse capace di superare le antinomie che da quel Movimento fatalmente sarebbero emerse. La certezza che la negazione di ogni regola è essa stessa regola, il superamento di ogni dualismo visto come ostacolo per un’arte capace di esprimere appieno l’armonia del suo rapporto con la natura, sono le caratteristiche che accomunano l’intera produzione artistica di Arp. Ripercorrendo la sua biografia forse si possono rintracciare alcuni degli elementi da cui scaturisce l’incessante ricerca di equilibrio formale ed espressivo presente nelle sue opere. L’ambivalenza, solo apparente, della sua provenienza da una terra da sempre contesa tra Germania e Francia, espressa da Arp con l’alternanza dei nomi Hans e Jean, non meno del ruolo avuto nella fondazione del movimento Dada, poi abbandonato per aderire al surrealismo, alla stregua dell’incondizionato amore dedicato alla poesia, quasi ad intravedere in quest’ultima l’opzione di un’ulteriorità in grado di affrancarsi dall’insidiosa immanenza della scultura, sono indubbiamente qualcosa in più di semplici note biografiche o indicazioni interpretative. Marchiori in un suo testo su Arp, ben individua la poetica di un linguaggio assolutamente libero da costrizioni estetiche di maniera o compiaciuti artifizi autocelebrativi: “Il segreto dei poeti è appunto questo: di non rassomigliare a un’altra cosa, di affidarsi alla spontaneità della propria natura, in una totale e completa libertà spirituale, che consente tuttavia all’artista di non falsare le proprie dimensioni reali e di vivere con naturalezza anche nell’irrealtà di un sogno”².

Dalla partecipazione al movimento Dada all’adesione al Surrealismo, passando per l’astrattismo e fino alla fine della sua vita, Arp sembra voler esprimere, con il raffinato stile della sua scultura, l’aspirazione ad un’irrinunciabile trascendenza della forma: “[...] sempre più mi allontanavo dall’estetica. Volevo trovare un altro ordine, un altro valore dell’uomo nella natura. Egli non doveva essere più la misura di tutte le cose, né rapportare tutto alla sua misura; al contrario tutte le cose e l’uomo dovevano essere come la natura, senza misura”³.

Nato nel 1886 in Alsazia, regione costantemente contesa fra Francia e Germania, da madre francese e padre tedesco, studia all’École des Arts et Métiers a Strasburgo, nel 1904 si trasferisce a Parigi e successivamente, fra il 1905 e il 1907, frequenta la Kunstschule di Weimar per poi tornare a Parigi nel

¹ Friedrich Schiller, *Lettere sull’educazione estetica dell’uomo*, Roma 1993, p. 127

² G. Marchiori, *Arp*, Milano 1964

³ Jean Arp, *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Parigi 1966, p. 311

1908, dove si iscrive all'Académie Julian. Nel 1912, su richiesta di Wassily Kandinsky, si reca a Monaco: influenzato e incoraggiato nelle sue ricerche dall'artista russo, espone con il gruppo Der Blaue Reiter.

Nel 1916 Arp è nuovamente a Zurigo dove con Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck ed Hans Richter fonda il movimento Dada, che sarà presentato a febbraio di quell'anno nei locali del Cabaret Voltaire di Hugo Ball. E' in occasione di questo soggiorno a Zurigo che incontra la sua futura moglie, l'artista Sophie Taeuber.

All'inizio degli anni Trenta, Arp prende le distanze dal movimento Surrealista; già nel 1930 è presente alla mostra parigina *Cercle et Carré* dell'associazione Astrattista di Michel Seuphor e successivamente partecipa alla fondazione del gruppo *Abstraction-Création* e del periodico ad esso collegato, *Transition*. A partire dagli anni Trenta, Arp si dedica anche alla scrittura di saggi e poesie, attività quest'ultima che non abbandonerà mai. In questo periodo Arp amplia gli orizzonti tecnici della sua sperimentazione creativa andando oltre il collage e il bassorilievo, per avvicinarsi con maggiore convinzione alla scultura in bronzo e in marmo.

Nel 1942 fugge dalla Francia occupata e torna a Zurigo dove rimarrà fino alla fine della guerra. Visita New York nel 1949 per una personale alla Buchholz Gallery e nel 1950 è invitato ad eseguire un rilievo per la Harvard University Graduate Center di Cambridge nel Massachusetts. Nello stesso anno gli viene commissionato un murale nell'edificio dell'UNESCO a Parigi.

Gli anni '50 sono quelli della definitiva consacrazione artistica. Dopo la sala personale nella Biennale di Venezia del 1954, dove presenta ventitré opere vincendo il "Grande Premio della Scultura", nel 1958 tiene una sua retrospettiva al Museum of Modern Art di New York, a cui seguirà, tra le altre, l'esposizione al Musée National d'Art Moderne di Parigi nel 1962.

Hans Jean Arp muore nel 1966 a Basilea.



Jean Arp nel suo studio fotografato da Ida Kar nel 1960.

Principali scritti di Arp:

H. Arp, *On my Way. Poetry and Essays 1912-1947*, New York 1948
H. Arp, *Unsern täglichen Traum...*, Zurigo 1955

H. Arp – R. Hülsenbeck, *Dada in Zürich*, Zurigo 1957
H. Arp, *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Parigi 1966

Breve bibliografia su Arp:

C. Giedion – Welcker, *Hans Arp*, Stuttgart 1957
J. Thrall Soby, *Arp*, New York 1958
E. Scheidegger, *Hans Arp und Sophie Taeuber – Arp*, Zürich 1960
J. Cassou, *Arp*, Paris 1962
G. Marchiori, *Arp. Cinquante ans d'activité*, Milano 1964
M. Seuphor, *Arp*, Paris 1964
G. Marchiori, *Jean Arp*, Milano 1966
R. Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps, 1903 – 1930*, Stuttgart 1967
H. Read, *Arp*, London 1968
Eduard Trier, Marguerite Arp-Hagenbach, Françoise Arp, *Jean Arp, Sculpture. His Last Ten Years*, New York 1968

H. W. Last, *Hans Arp the Poet of Dadaism*, London 1969
I. Jianou, *Jean Arp*, Paris 1973
J. Hancock – S. Poley, *Arp 1886 – 1966*, Stuttgart 1986
R. Chiappini, *Collezione Arp*, Locarno 1987
S. Fauchereau, *Arp*, Barcelona 1988
H. Watts, Hans Arp und Sophie Taeuber – Arp. *Die Elemente der Bilder und Bücher*, Wolfenbüttel 1988
S. Gohr, *Hans Arp und die Antike*, Rolandseck 1995
S. Gohr, *Hans Arp Sophie Taeuber – Arp*, Ostfilden – Ruit 1996
Per una bibliografia complessiva, A. Bleikasten, *Arp. Bibliographie*, 2 voll., London, 1981 – 83

JEAN HANS ARP

The Holistic Revolution of a Poet

*“Eternally chained to only one single little fragment of the whole,
Man himself grew to be only a fragment;
with the monotonous noise of the wheel he drives everlastingly in his ears,
he never develops the harmony of his being”¹*

With a personality as complex as his poetics, but at the same time as simple and immediate as his sculptures, that of Jean Hans Arp is one of the most emblematic figures of the impulses that drove and distinguished the early decades of the twentieth century. Iconoclast and subversive, measured and never extreme, Arp actively contributed to the ambitious, at times utopian, project to redefine the very concept of art. With lucid awareness, perhaps more than his friend and colleague Tristan Tzara, he devoted his creative energy to searching for an artistic expression that, while subscribing to the Dadaist provocations, could overcome the antinomies that would fatally emerge from that movement. The certainty that the negation of every rule is a rule in itself, the overcoming of all dualism, seen as an obstacle to an art capable of fully expressing the harmony of its relationship with nature, are the characteristics common to all of Arp's artistic products. If we are to go through his life story, perhaps in his works we can trace some of the elements that gave rise to his incessant search for a formal and expressive balance. There is no doubt that the only apparent ambivalence of his coming from a land forever contested between Germany and France - which Arp expressed by alternating between the names Hans and Jean - and no less his role in the foundation of the Dada movement, then abandoned to subscribe to Surrealism, as well as his unconditional love for poetry, almost to the extent of seeing the latter as a way of going beyond and escaping the insidious immanence of sculpture, were more than simple biographical notes or interpretative indications. In his text on Arp, Marchiori perfectly singles out a poetics of language absolutely free from aesthetic limitations of manner or smug self-celebratory artifice: “The secret of poets is just that: not to seem like another thing, to entrust oneself to the spontaneity of one's nature, in a total and complete freedom of spirit, which nevertheless allows the artist not to distort his own real dimensions and live naturally even in the unreality of a dream”².

From his participation in the Dada movement to his adhesion to Surrealism, passing through Abstractism, and until the end of his life, with the refined style of his sculpture Arp seems to want to express the aspiration towards an unrenounceable transcendence of form: “I was distancing myself from aesthetics more and more. I wanted to find another order, another value of man in nature. He no longer was to be the measure of all things, nor relate everything to his measure: on the contrary, all things and man had to be like nature, without measure”³.

Both in 1886 in Alsace, the region constantly contested between France and Germany, from a French mother and German father, after finishing his studies at the École des Arts et Métiers in Strasbourg in 1904 he moved to Paris. Then, between 1905 and 1907, he studied at the Kunstschule in Weimar to then go back to Paris, in 1908, where he attended the Académie Julian. In 1912, invited to Munich by Wassily Kandinsky, his research influenced and encouraged by the Russian artist, he displayed his work with Der Blaue Reiter group.

¹ Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, Ohio, 2014, p. 32.

² G. Marchiori, *Arp*, Milan 1964, own translation

³ Jean Arp, *Jours effeuillés. Poèmes, essai, souvenirs 1920-1965*, Paris 1966, p. 311, own translation

In 1916, Arp was in Zurich where, with Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck and Hans Richter, he founded the Dada movement, presented in February of that year at Hugo Ball's Cabaret Voltaire. It was on the occasion of this stay in Zurich that he met his future wife, the artist Sophie Taeuber.

At the beginning of the 1930s, Arp distanced himself from the Surrealist movement; already in 1930 he was present at the Paris exhibition Cercle et Carré by Michel Seuphor's Abstractist association and subsequently he took part in founding the group Abstraction-Création and the Transition periodical linked to it. As of the 1930s, Arp also devoted himself to writing essays and poems, and indeed the activity of poetry is something he would never abandon. In this period, Arp extended the technical horizons of his creative experimentation to go beyond collage and bas-relief, to approach bronze and marble sculpture with more conviction.

In 1942, he escaped occupied France and went back to Zurich where he would remain until the end of the war. He visited New York in 1949 for a solo exhibition at the Buchholz Gallery and in 1950 he was invited to make a relief for the Harvard University Graduate Center in Cambridge Massachusetts. In the same year, he was commissioned to do a mural in the UNESCO building in Paris.

The 1950s were the years of his definitive consecration as an artist. After his personal room at the 1954 Venice Biennale, where he presented twenty-three works, winning the "Grand Prize for Sculpture", in 1958 a retrospective of his work was held at the Museum of Modern Art in New York, which would be followed, among other things, by the exhibition at the Musée National d'Art Moderne in Paris in 1962.

Hans Jean Arp died in Basel in 1966.



Jean Arp.

Arp's main writings:

H. Arp, *On my Way. Poetry and Essays 1912-1947*, New York 1948
H. Arp, *Unsern täglichen Traum...*, Zurich 1955

H. Arp – R. Hülsenbeck, *Dada in Zürich*, Zurich 1957
A. Arp, *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Paris 1966

Arp's short bibliography:

C. Giedion – Welcker, *Hans Arp*, Stuttgart 1957
J. Thrall Soby, *Arp*, New York 1958
E. Scheidegger, *Hans Arp und Sophie Taeuber – Arp*, Zürich 1960
J. Cassou, *Arp*, Paris 1962
G. Marchiori, *Arp. Cinquante ans d'activité*, Milano 1964
M. Seuphor, *Arp*, Paris 1964
G. Marchiori, *Jean Arp*, Milano 1966
R. Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps, 1903 – 1930*, Stuttgart 1967
H. Read, *Arp*, London 1968
Eduard Trier, *Marguerite Arp-Hagenbach, Françoise Arp, Jean Arp, Sculpture. His Last Ten Years*, New York 1968

H. W. Last, *Hans Arp the Poet of Dadaism*, London 1969
I. Jianou, *Jean Arp*, Paris 1973
J. Hancock – S. Poley, *Arp 1886 – 1966*, Stuttgart 1986
R. Chiappini, *Collezione Arp*, Locarno 1987
S. Fauchereau, *Arp*, Barcelona 1988
H. Watts, *Hans Arp und Sophie Taeuber – Arp. Die Elemente der Bilder und Bücher*, Wolfenbüttel 1988
S. Gohr, *Hans Arp und die Antike*, Rolandseck 1995
S. Gohr, *Hans Arp Sophie Taeuber – Arp*, Ostfildern – Ruit 1996
Per una bibliografia complessiva, A. Bleikasten, *Arp. Bibliographie*, 2 voll., London, 1981 – 83

Leone Minassian
Artista, critico d'arte e collezionista

Leone Minassian, nasce a Costantinopoli nel 1905 in una ricca famiglia armena. A causa delle persecuzioni razziali dei Turchi, la famiglia Minassian fugge in Italia approdando inizialmente a Napoli per poi trasferirsi definitivamente a Venezia. Proprio nella città lagunare si concretizza la vocazione artistica di Leone Minassian che alle lezioni di pittura di Amedeo Bianchi e di Alessandro Milesi affiancherà la frequentazione dell'Accademia di Belle Arti veneziana. La sua maturazione artistica inizia nel 1925 con il rapporto, non solo professionale, che instaura con Pio Semeghini. Ma già dal 1924 Minassian inizia a presentare le sue opere alle collettive organizzate dall'Opera Bevilacqua La Masa. E' del 1930 la sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia che da quel momento lo vedrà presente in molteplici edizioni: nel 1935 viene premiato in occasione del Quarantennio della Biennale. Nel 1948 è nuovamente invitato alla XXIV edizione, dove oltre ad esporre le sue opere, presentate da James Ensor, gli viene affidata la presentazione della sala commemorativa dedicata all'amico, scomparso l'anno precedente, Gino Rossi. E' proprio a partire da questi anni che l'attenzione di Minassian verso una più approfondita riflessione sulle ragioni stesse dell'arte, da l'avvio ad un'intensa produzione di articoli, saggi e presentazioni che ne faranno una figura ascoltata e stimata da artisti, critici e mercanti. Questa attività non solo segnerà una svolta stilistica, verso un côté surrealista, nella sua produzione pittorica, ma lo porterà ad instaurare duraturi rapporti di confronto e di amicizia con artisti quali Alberto Viani, Giorgio Morandi e con lo stesso Arp, con i quali intratterrà costanti rapporti epistolari.

Il legame tra Leone Minassian e Hans Arp, va ben oltre la formalità di un rapporto che con il passare degli anni si è trasformato in sincera ed appassionata amicizia. Non è quindi riducibile allo scambio di opere, inaugurato dallo stesso Arp con l'acquisto di un disegno di Minassian esposto alla Biennale del 1954. Ma neppure all'influenza concettuale e stilistica che Arp ha esercitato su Minassian, o ai tributi letterari che quest'ultimo ha dedicato all'opera dell'artista amico. Vi è al contrario un'affinità costitutiva ed originaria, chissà se mai esplicitata, che collega in modo più complessivo queste due affascinanti, a tratti romanzesche, personalità. Essi sono accomunati da una Weltanschauung che verosimilmente deriva dall'assenza di un vincolante nesso d'identità culturale, una sorta di congenito cosmopolitismo, e dalla libertà intellettuale che da essa deriva.

Leone Minassian Artist, art critic and collector

Leone Minassian was born in Constantinople in 1905 into a rich Armenian family. Owing to the racial persecution by the Turks, the Minassian family fled to Italy, initially landing in Naples to then move permanently to Venice. It was precisely in the lagoon city that the artistic vocation of Leone Minassian was to materialize, as he frequented painting lessons by Amedeo Bianchi and Alessandro Milesi alongside attendance of the Venice Academy of Fine Arts. He began to mature artistically in 1925 thanks to his not only professional relationship with Pio Semeghini, but he had already begun to present his works at the group exhibitions organised by Opera Bevilacqua La Masa in 1924. His first participation in the Venice Biennale dates from 1930, and he would thence be present there on various occasions: in 1935 he was awarded on occasion of the fortieth anniversary of the Biennale. In 1948 he was invited once again to the XXIV festival, where, in addition to displaying his works, presented by James Ensor, he was entrusted with the commemorative room devoted to his friend who had died the year before, Gino Rossi. It is from these very years that Minassian began to reflect more deeply on the very reasons for art. This gave rise to an intense production of articles, essays and presentations that would make him a figure listened to and esteemed by artists, critics and dealers. This activity would not only mark a stylistic turn in his paintings, in a Surrealist direction, but it would lead to the establishment of long-lasting relationships, friendships and exchanges with artists such as Alberto Viani, Giorgio Morandi and Arp himself, with whom he kept up constant correspondence. The bond between Leone Minassian and Hans Arp goes way beyond the formality of a relationship, which, with the passing of time, transformed into a sincere and passionate friendship. Theirs, therefore, cannot be deemed a mere exchange of works, inaugurated by Arp himself when he bought a drawing by Minassian on display at the 1954 Biennale. Nor, however, was it just a conceptual and stylistic influence that Arp exercised on Minassian, or literary tributes that the latter devoted to his artist friend. On the contrary, it was an original, basic affinity, who knows if ever expressed, that linked these two fascinating, at times fantastic, figures in a more complex way. They were united by a *Weltanschauung* that most probably results from their lack of binding cultural identity, a sort of congenital cosmopolitanism, and the deriving intellectual freedom.

FRUIT PRÉADAMITE

L'immagine di una mutevole coerenza

Fruit préadamite è uno dei più efficaci esempi dell'incessante studio di Arp sulla semantica della forma, della tenace ricerca di una dimensione di significato quanto più prossima alla perfezione estetica espressa dalla natura e degli esiti a cui essa può condurre. Sotto questo profilo, è la storia stessa dell'opera che qui presentiamo a fornirci utili indicazioni circa l'evoluzione, una mutevole coerenza appunto, che il lavoro di Arp ha avuto nel corso del tempo.

Per meglio comprendere la rilevanza di questa scultura può risultare utile soffermarsi brevemente su alcuni elementi costitutivi, si potrebbe dire assiomatici, della poetica di Arp. Nelle sue opere emerge il polimorfismo spontaneo e immediato, che preclude ogni possibilità di costruzione razionale dello spazio secondo paradigmi geometrici e si allontana inevitabilmente da ogni possibile influenza di origine cubista. E' la natura stessa che diviene per l'artista principale fonte di ispirazione. Come ha sottolineato William Rubin, Arp introduce una "nuova morfologia 'organica' e curvilinea" tale che "da quel momento in poi, il biomorfismo sarebbe stato la cosa più vicina ad una forma-linguaggio comune per i pittori-poeti di generazioni surrealiste"¹. Con gli studi morfologici degli anni Trenta, Arp crea forme arrotondate che sembrano alludere alle cellule di un organismo osservate al microscopio la cui disposizione casuale è ancora di derivazione Dada.

Partendo da questo tipo di ricerche sulla forma, nel 1938 Arp realizza una prima versione di Fruit préadamite, in una dimensione di circa la metà (29,5x23,5x17 cm) rispetto a quella qui presentata, di cui furono fusi 5 esemplari in bronzo dalla Fonderia Susse di Parigi, uno dei quali è oggi conservato presso l'Israel Museum di Gerusalemme (fig. 1). Con le Pre-adamic Forms, Arp pare voler superare la sintesi di materia e forma, attraverso una complessa inclusione di forme da cui

scaturisce il fragile equilibrio di contrasti tra pieno e vuoto e tra luce e ombra. "In questo modo – scrive Arp – l'alto e il basso, il chiaro e lo scuro, l'eterno e l'effimero si mantengono in perfetto equilibrio"².

L'opera non si caratterizza semplicemente come un oggetto naturale, essa raccoglie l'essenza stessa della scultura, evidenziando una grande attenzione al delicato rapporto dei volumi e alla loro volubile distribuzione nello spazio. Fruit préadamite appartiene al tipo di scultura in cui "un torso [...] potrebbe essere una gamba, un vegetale [...] potrebbe trasformarsi in animale, una stella che potrebbe essere una stella marina, boccioni che sono i seni"³. Non è sorprendente quindi neppure la scelta del titolo che sembra richiamare un Adamo archetipico, inteso come la genesi metamorfica ed embrionale di un essere umano primigenio.

A distanza di alcuni anni dalla prima versione del 1938, Arp tornerà a lavorare sul Fruit préadamite, realizzando la versione in bronzo che presentiamo. Nella sua rielaborazione dimensionale l'opera è uno straordinario esempio della capacità di Arp di conservare la sua

originaria intuizione formale, facendo tuttavia emergere aspetti della scultura che in questa nuova versione possono risultare quanto mai evidenti. La sensualità evocativa del frutto, il suo dinamico compenetrarsi alle seducenti linee tracciate dai volumi nel loro ambiguo rapporto con la luce, danno vita ad un perpetuo e sempre nuovo contrasto tra forme concave e convesse che così diviene il metaforico annuncio di una possibile sintesi nell'ineluttabile dialettica tra gli opposti.

L'opera che presentiamo è l'esemplare proposto da Arp alla XXXI Biennale del 1962, nella sezione dedicata ai vincitori delle precedenti edizioni e che egli aveva vinto nel 1954.



Fig. 1 Pre-Adamic Fruit 1938 - The Israel Museum, Jerusalem

¹ William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, New York 1968. Rubin fu direttore del Museum of Modern Art di New York dal 1968 al 1988.

² Jean Arp, *Ainsi se ferme le cercle*, 1948 in: *Arp*, catalogo della mostra, Musée National d'Art Moderne, Parigi 1962, p. 327.

³ Harold Rosenberg, *The De-definition of Art*, Chicago 1972.

⁴ Leone Minassian, *Jean Arp*, in: *La Vernice*, n. 7-10, Venezia 1966, p. 181

Questo sarà anche l'anno in cui si consolida il rapporto di Leone Minassian con Arp, cui rimarrà legato fino al momento della sua morte, che così lo ricorda sulle pagine della rivista *La Vernice*: "Abbiamo avuto la ventura di conoscere profondamente l'anima e lo spirito di Arp in vari incontri nel corso dei quali il grande scultore si apriva con assoluta confidenza e umanissima semplicità"⁵⁴.

Ricordiamo infine, che oltre agli altri due esemplari in bronzo, Arp realizzo, sempre nel 1962, anche una versione in marmo bianco del *Fruit préadamite* (fig. 2).

Storia dell'opera

Grazie all'intensa corrispondenza epistolare tra Arp e Minassian ed alla documentazione rintracciata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione La Biennale di Venezia, è stato possibile ricostruire puntualmente la storia dell'opera di cui proponiamo un sintetico resoconto.

In occasione della XXXI Biennale del 1962, fu allestita la sezione *Grandi Premi della Biennale 1948-1960* in cui vennero esposte due opere per ogni artista premiato in quelle edizioni e che Arp, come detto, aveva vinto nel 1954.

Il 7 marzo del 1962 Rodolfo Pallucchini, Segretario Generale della Biennale dal 1948 al 1956, scrive ad Arp, al quale l'allora Presidente Italo Siciliano aveva già formalizzato le ragioni dell'invito alla Biennale, richiedendogli due delle opere presentate alla Biennale vinta nel 1954.

Marguerite Arp, con una lettera del 13 marzo 1962, risponde che purtroppo nessuna delle opere esposte nel '54 potrà essere disponibile in quanto impegnate nella grande mostra retrospettiva al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi, che successivamente sarebbe stata trasferita a Basilea, a Stoccolma ed infine a Londra. Nella stessa lettera tuttavia la signora Arp, pur confermando la difficoltà, prospetta la possibilità di individuare due opere riferibili agli anni Cinquanta proponendone una in quel momento in fase di realizzazione presso una fonderia milanese.

Con una lettera del 22 marzo, Pallucchini risponde ad Arp auspicando la buona riuscita della fusione e precisando che l'opera richiesta avrebbe dovuto essere preferibilmente del 1954.

Il 31 marzo Marguerite Arp scrive a Pallucchini: "Egregio Professore, grazie per la vostra lettera del 22 marzo. Nel frattempo siamo stati a Milano e

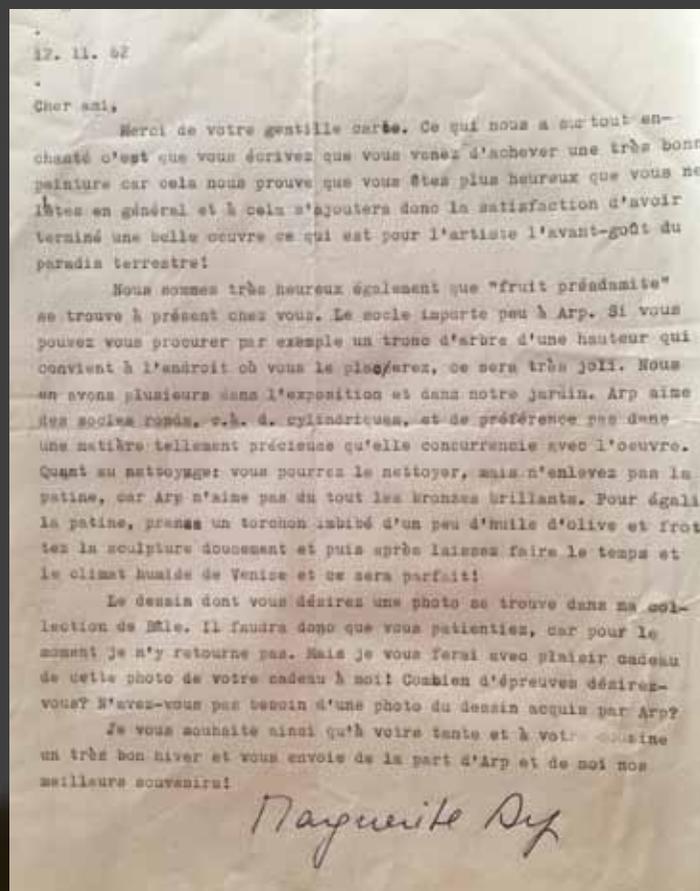
la scultura "frutto preadamito" (*fruit préadamite*) è riuscita molto bene e perciò abbiamo deciso di esporla. Essa è stata fatta nel 1954 come variante di un modello del 1938 ed ha le seguenti dimensioni: 60x52x37. La fonderia Battaglia, via Stilicone 10 a Milano la terrà a vostra disposizione e voi non dovrete che scrivergli per il ritiro"⁵⁵.

L'opera viene quindi esposta nella sezione *Grandi Premi della Biennale* come *Frutto preadamitico del 1954* con il numero 59.

Il primo agosto 1962, Ettore Gian Ferrari comunica agli uffici della Biennale l'avvenuta vendita del *Frutto preadamitico* al signor Minassian di Venezia.

Il 27 ottobre 1962 l'opera viene ritirata da Sofia Minassian, cugina di Leone.

Si ringraziano gli eredi Minassian, la *Fondation Arp* e l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee per la collaborazione ed il fattivo contributo fornito.



Lettera di Marguerite Arp al Leone Minassian.

⁵⁴ Dalla lettera di Marguerite Arp-Hagenbach del 31 marzo 1962 al Professor Rodolfo Pallucchini, conservata presso gli archivi ASAC di Venezia. "Egregio Professore, Merci pour votre lettre du 22 mars. Nous avons été entretemps à Milan et la sculpture "frutto preadamito" (*fruit préadamite*) est très bien réussi de façon que nous avons décidé de l'exposer. Elle a été faite en 1954 comme variante d'un modèle de 1938 et a les dimensions suivantes: 60x52x37 cm"

FRUIT PRÉADAMITE

The Image of a Changing Coherence

Fruit Préadamite is one of the most effective examples of Arp's unceasing studies of the semantics of shape, his tenacious search for a dimension of meaning as close as possible to the aesthetic expressed by nature, and the results that it can lead to. Under this profile, it is the history itself of the work presented here that gives us useful indications on the evolution, namely the changing coherence, that the work of Arp has had over time.

In order to better understand the importance of this sculpture, it can be useful to briefly dwell on some constitutive, one could say axiomatic, elements of Arp's poetics. In his works, a spontaneous and immediate polymorphism emerges that precludes every possibility of rational construction of space according to geometric paradigms and inevitably distances itself from every possible influence of Cubist origin. It is nature itself that becomes the main source of inspiration for the artist. As William Rubin underlined, Arp introduces a "new curvilinear, 'organic'

morphology" and "from that point on, biomorphism would be the nearest thing to a common form-language for the painter-poets of the Surrealist generations". With his morphological studies from the 1930s, Arp creates rounded forms that seem to allude to the cells of an organism observed under a microscope, whose random arrangement is still of a Dadaist derivation.

Starting from this type of research on form, in 1938 Arp made a first version of Fruit Préadamite, measuring about half the size (29.5x23.5x17 cm) compared to the one presented here. Of this, 5 copies were cast in bronze at the Susse foundry in Paris, one of which is today housed in the Israel Museum in Jerusalem (fig. 1). With the Pre-adamic Forms, Arp seems to want to overcome the synthesis of matter and form, through a complex inclusion of forms, giving rise to a fragile balance of contrasts between fullness and void, light and shade. "In this way," Arp writes, "the high and the low, the light and the dark, the eternal and the fleeting maintain a perfect balance."

The work does not simply appear as a natural object, it brings together the essence itself of sculpture, highlighting great attention to the delicate ratio of the volumes and their voluble distribution in space. Fruit Préadamite belongs to the type of sculpture in which "a torso [...could] be a leg, a vegetable [could turn] into animal, a star that might be a starfish, buds that are breasts"³. Therefore, the choice of title is not surprising either, seemingly recalling an archetypal Adam, meant as the metamorphic and embryonal genesis of a primordial human being.

Some years after the first version from 1938, Arp would come back to work on Fruit Préadamite, making the bronze version in 1962. As he reworked the size, the piece became an extraordinary example of Arp's capacity to preserve its form as originally thought out, while in this new version nevertheless making aspects of the sculpture emerge and become very much evident. The evocative sensuality of the fruit, its dynamic penetration with the seductive lines traced by the volumes in their ambiguous relationship with the light, give rise to a perpetual and ever new contrast between concave and convex forms. Thus, it becomes the metaphorical announcement of a possible synthesis into the unavoidable dialectic between opposites.

So, the work that we are presenting is the piece proposed by Arp at the XXXI Biennale in 1962, in the section devoted to the victors of the previous



Fotografia dell'opera per gli archivi della Biennale.

¹ William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, New York 1968. Rubin was director of the Museum of Modern Art in New York from 1968 to 1988.

² Jean Arp, *Ainsi se ferme le cercle*, 1948 in Arp, exhibition catalogue, Musée National d'Art Moderne, Paris 1962, p. 327.

³ Quoted from Harold Rosenberg, *The De-definition of Art*, Chicago 1972

⁴ Quoted from Leone Minassian, Jean Arp, in "La Vernice", no. 7-10, Venice 1966, p. 181

festivals, which he had won in 1954, the same year that would consolidate Leone Minassian's relationship with Arp. Minassian would remain close to him until his death; indeed, this is how he remembered him in 1966 in the pages of the journal "La Vernice": "We had the fortune of really getting to know the soul and spirit of Arp upon various occasions, during which the great sculptor opened himself up with absolute confidence and the most human simplicity."⁴

Finally, let us recall that in addition to the other two bronze copies, again from 1962, Arp also made a white marble version of Fruit Préadamite (fig. 2).

History of the work

Thanks to the intense exchange of correspondence Arp and Minassian and the documentation traced at the Venice Biennale Foundation's Historic Archives of Contemporary Arts, it has been possible to accurately rebuild the history of the work. Here we give a short summary.

On occasion of the XXXI Biennale in 1962, a section was dedicated to the Biennale 1948-1960 Grand Prizes, with two works exhibited for each artist awarded in those years, Arp, as said, having won in 1954.

On 7 March 1962 Rodolfo Pallucchini, Secretary General of the Biennale from 1948 to 1956, wrote to Arp, whom had already been formally invited to the Biennale by the then chairman Italo Siciliano, asking him for two of the works presented at the Biennale won in 1954.

Marguerite Arp, with a letter dated 13 March 1962, answered that unfortunately none of the works exhibited in 1954 could be available as they were on display in the great retrospective exhibition at the National Museum of Modern Art in Paris, which was then to be moved to Basel, Stockholm and lastly to London. Nevertheless, in the same letter, while confirming the difficulties, Mrs Arp proposed singling out two works from the 1950s, and one that at the time was being made at a foundry in Milan.

With a letter dated 22 March, Pallucchini responded to Arp, hoping that the casting would be successful and specifying that the requested work should preferably be from 1954.

On 31 March Marguerite Arp wrote to Pallucchini: "Dear Professor, Thank you for your letter of 22 March. In the meantime we have been to Milan and the sculpture "pre-Adamic Fruit" (Fruit Préadamite) has come

out very well, hence we have decided to display it. It was made in 1954 as a variant of a model from 1938 and has the following measurements: 60x52x37. The Battaglia foundry in Via Stilicone 10 in Milan will keep it there for you and you simply have to write to them to collect it."⁵

The work was therefore bought and displayed in the Biennale Grand Prizes section as pre-Adamic Fruit from 1954, with number 59.

On 1 August 1962, Ettore Gian Ferrari notified the offices of the Biennale that the pre-Adamic Fruit had been sold to Mr Minassian of Venice.

On 27 October 1962, the work was collected by Sofia Minassian, Leone's cousin.

Thanks go to the Minassian heirs, the Fondation Arp and the Historic Archives of Contemporary Arts for their collaboration and the active contribution provided.



Fig. 2 Pre-Adamic Fruit 1962

⁵ From the letter of Marguerite Arp-Hagenbach dated 31 March 1962 to Professor Rodolfo Pallucchini, housed in the Venice Historic Archives of Contemporary Arts. "Egregio Professore, Merci pour votre lettre du 22 mars. Nous avons été entretemps à Milan et la sculpture "frutto preadamito" (fruit préadamite) est très bien réussi de façon que nous avons décidé de l'exposer. Elle a été faite en 1954 comme variante d'un modèle de 1938 et a les dimensions suivantes: 60x52x37 cm"

Jean Hans Arp

(Strasburgo 1886 – Basilea 1966)

FRUIT PRÉADAMITE

fusione in bronzo a cera persa, cm 58x42x47
firmato all'interno Arp
 realizzato in 3 esemplari
 eseguito nel 1962

FRUIT PRÉADAMITE

bronze, 58x42x47 cm signed on the inside by Arp
 made in 3 copies created in 1962

€ 80.000/120.000 - \$ 88.000/132.000 - £ 56.000/84.000

Provenienza

Proprietà dell'artista
 Collezione Leone Minassian, Venezia, acquisita nel 1962 alla XXXI Esposizione
 Biennale Internazionale d'Arte di Venezia

Bibliografia

XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1962, n. 59 - citato, non
 illustrato dove è datato 1954
 Herbert Read, *The Art of Jean Arp*, New York, 1968, n. 131, p. 106
 Eduard Trier, Marguerite Arp-Hagenbach, François Arp, *Jean Arp, Sculpture. His
 Last Ten Years*, New York, 1968,
 no. 275, p. 72

Esposizioni

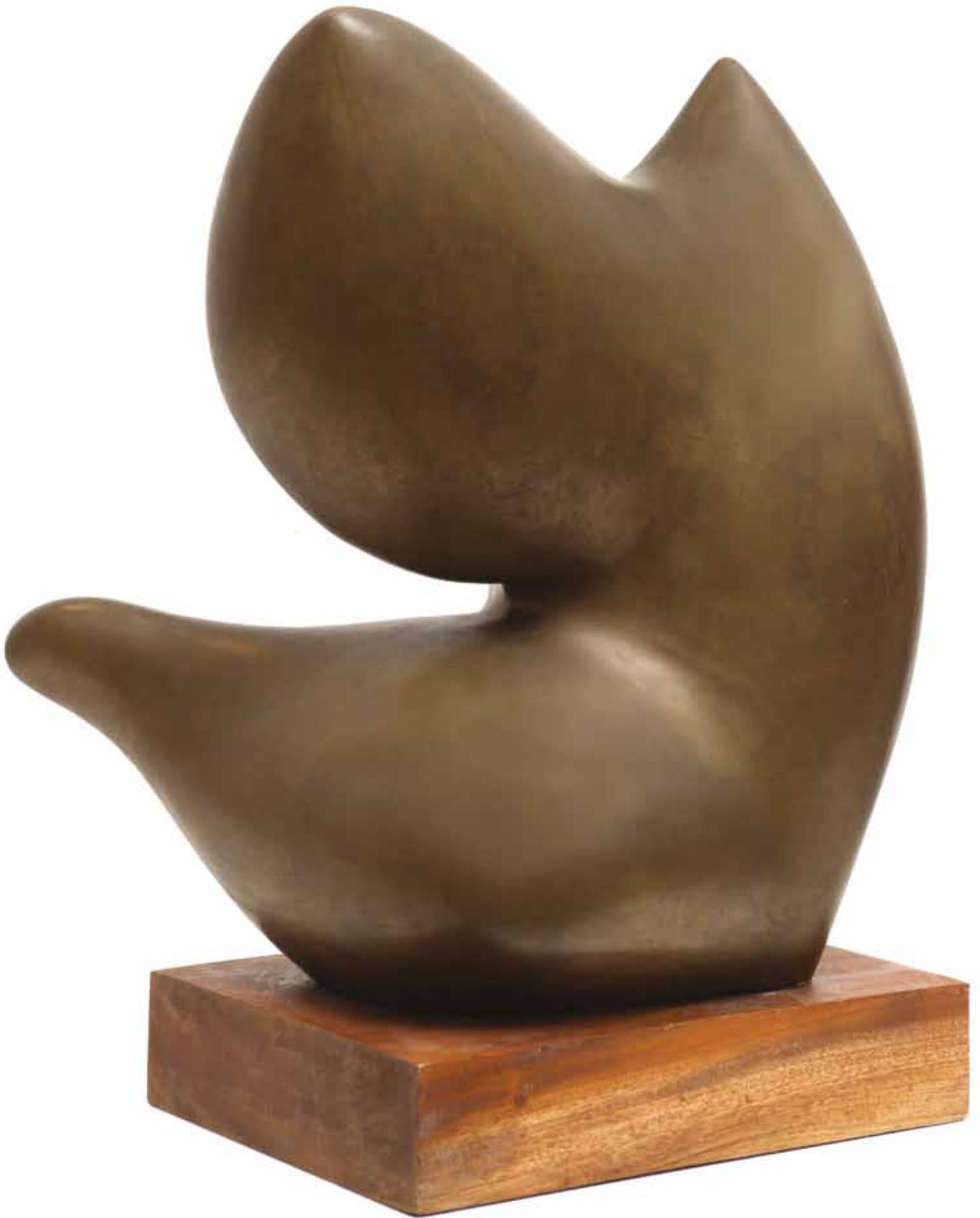
XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1962, n. 59, sala dei
 "Grandi Premi della Biennale 1948-1960"

Bibliografia di confronto esemplari del 1938:

- Carola Giedion Welcker, *Hans Arp*, Stoccarda 1957, n. 51
- *Jean Arp, Dadaland 1948* in: Hans Richter, *Dada, Art and Anti-Art*, Londra 1964, p. 25
- William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York 1968, p. 40
- Eduard Trier, *Jean Arp, Sculpture 1957 - 1966, Catalogue of his Late Sculpture*, 1968
- Harold Rosenberg, *"Pro-Art Dada: Jean Arp"*, *The De-definition of Art*, Chicago 1972, p. 78
- *The Arthur and Madeleine Chalette Lejwa Collection in the Israel Museum*, Gerusalemme, 2005

Bibliografia di confronto esemplari del 1962:

Museum of Art, *Degas to Picasso, Modern Masters from the Smooke Collection*, 1987, s.i.p.





CREDITI FOTOGRAFICI

Lotto 2

© 2015. DeAgostini Picture Library/Foto Scala, Firenze

Lotto 3

Girandole aus dem Neufranzösischen Tafelaufsatz, 19 Kerzen, Bronze vergoldet, Auguste Breuil, Paris, 1851
©Bundesmobilienvverwaltung, Silberkammer, Hofburg Vienna, Photo Studio: Otto

Lotto 13

Autoritratto di Giovanni Boldini, Corridoio Vasariano, Galleria degli Uffizi, Firenze.
Finsiel/Archivi Alinari © Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Lotto 15

Loggia di Villa Blanc: su concessione della Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'Area archeologica di Roma, Capo di Bove, Archivio Cederna, fascicolo 1191_007
Aphrodite am Wasser, IN 2004
© Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, photographer Ole Haupt

Lotto 17

©Victoria and Albert Museum, London

Lotto 18

© Douglas Kirkland/Corbis/Contrasto

Lotto 19

Fototeca Zeri inv. 111059, 111061, 111064
Pietro Novelli, Ultima comunione di Santa Maria Maddalena, particolare, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Archivio Fotografico

Lotto 20

Fototeca Zeri inv. 144777, 42785
Jan Van Eyck, Städel Museum, Frankfurt am Main © Städel Museum - U. Edelmann - ARTOTHEK
Matteo Civitali, Madonna del Latte, chiesa della Santissima Trinità, Lucca; Archivio Alinari, Firenze
Matteo Civitali, Madonna con Bambino, Chiesa di Santa Caterina Ricci, Prato; Archivio Alinari, Firenze

Lotto 21

Fototeca Zeri inv. 16169, 16279, 15266, 16287, 16323, 16296

Lotto 23

Fototeca Zeri inv. 108814, 108893, 108844
Barber Institute of Fine Arts, Birmingham/Bridgeman Images

Lotto 26

The Arthur and Madeleine Chalette Lejwa Collection, bequeathed by Madeleine Chalette Lejwa, New York, to American Friends of the Israel Museum © VG Bild-Kunst, Bonn Accession number: B99.1990 Photography © The Estate of Madeleine Chalette Lejwa by: Kevin Ryan New York courtesy of the Israel Museum, Jerusalem
Jean Arp by Ida Kar. 1960. Londra, National Portrait Gallery. 2 1/4 inch square film negative. Photographs Collection. NPG x132965© 2015. National Portrait Gallery, London/ Scala, Firenze

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

INFORMAZIONI E CONDITION REPORT

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

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

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

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

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

INFORMATION AND CONDITION REPORT

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

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

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

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

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

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 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 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 magazzino 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 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 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 del Corso, 6 - 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.

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.

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.

Diritto di seguito

Il decreto Legislativo n. 118 del 13 febbraio 2006 ha introdotto il diritto degli autori di opere e di manoscritti, ed ai 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% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 3.000 ed € 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)

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.

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 €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 €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:

1. ANDREA DEL SARTO: in our opinion a work by the artist.
2. ATTRIBUTED TO ANDREA DEL SARTO: in our opinion the work was executed by the artist, but with a degree of uncertainty.
3. ANDREA DEL SARTO'S WORKSHOP: work executed by an unknown artist in the workshop of the artist, whether or not under his direction.
4. ANDREA DEL SARTO'S CIRCLE: in our opinion a work executed by an unidentifiable artist, with characteristics referable to the aforementioned artist. He may be a pupil.
5. STYLE OF...; FOLLOWER OF...; a work by a painter who adheres to the style of the artist: he could be a pupil or another contemporary, or almost contemporary, artist.
6. MANNER OF ANDREA DEL SARTO: work executed imitating the style of the artist, but at a later date.
7. FROM ANDREA DEL SARTO: copy from a painting known to be by the artist.
8. IN THE STYLE OF...: work executed in the style specified, but from a later date.
9. The terms signed and/or dated and/or initialled means that it was done by the artist himself.
10. The term bearing the signature and/or date means that, in our opinion, the writing was added at a later date or by a different hand.
11. In the measurements of the paintings, expressed in cm, height comes before base. The size of works on paper is instead expressed in mm.
12. 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.

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.

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.

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) % for the portion of the selling price
between € 3.000 and € 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).

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.

Cognome | Surname _____

Nome | Name _____

Ragione Sociale | Company Name _____

@EMAIL _____

Indirizzo | Address _____

Città | City _____

C.A.P. | Zip Code _____

Telefono Ab. | Phone _____

Fax _____

Cell. | Mobile _____

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT _____

PAGAMENTO | PAYMENT

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

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

VISA MASTERCARD

CARTA # | CARD # _____

Security Code _____ Data scadenza | Expiration Date _____

Firma | Signature _____

NUOVO | NEW RINNOVO | RENEWAL

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

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

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

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

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART € 80
2 Cataloghi | Catalogues

ARCHEOLOGIA | ANTIQUITIES € 50
2 Cataloghi | Catalogues

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

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

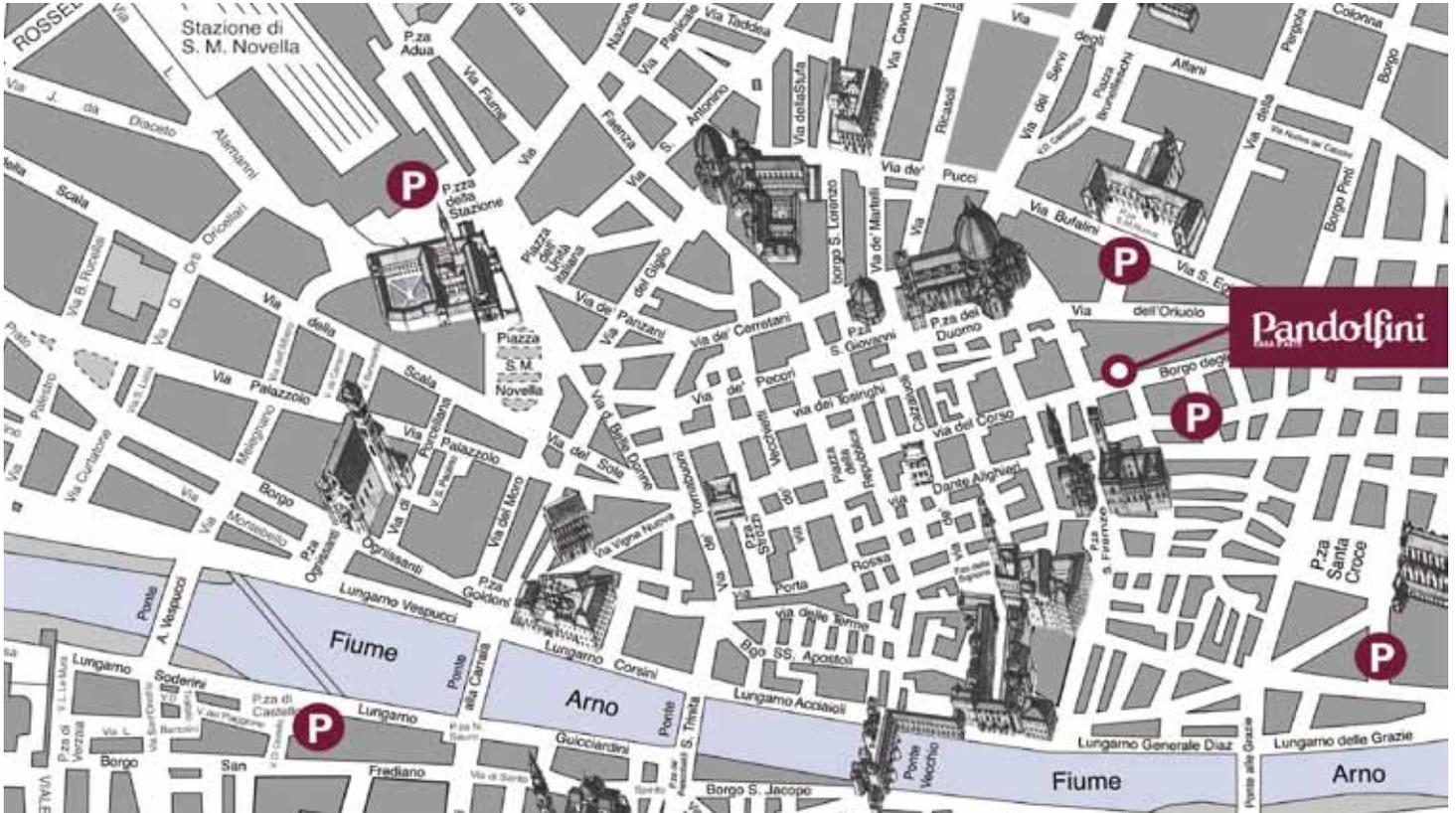
VINI | WINES € 80
3 Cataloghi | Catalogues

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

TOTALE | TOTAL €

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

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



Impaginazione: Studio A&C Comunicazione - Firenze

Stampa: Grafiche Cappelli S.r.l. - Osmannoro (FI)

Fotografie: IndustrialFoto - Osmannoro (FI)



ART ASSICURAZIONI
L'arte di assicurare l'arte

Agenzia CATANI GAGLIANI - Firenze - Tel. 055.2342717



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





PANDOLFINI.COM