

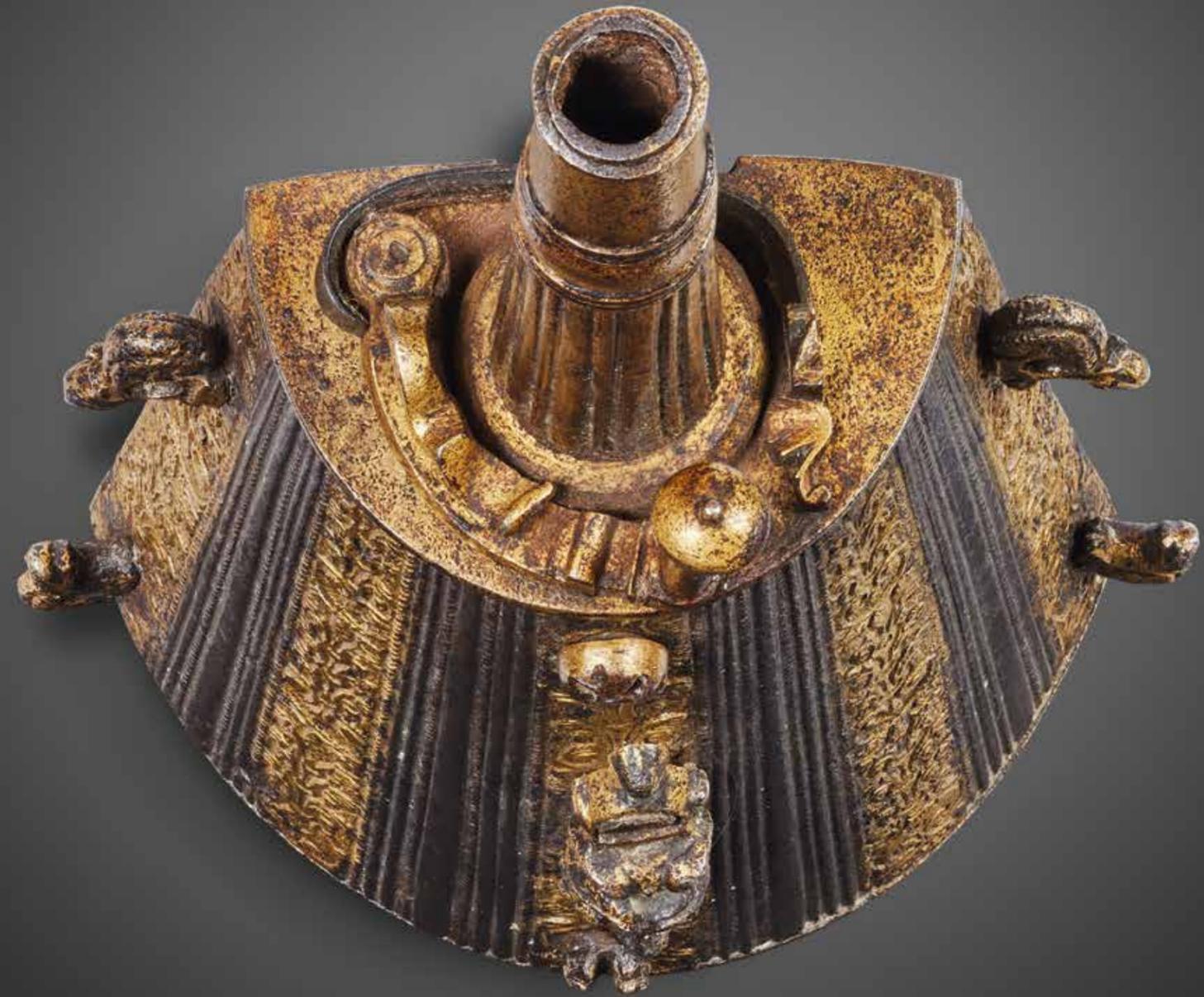
# Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

**CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE**

**3 NOVEMBRE 2020**







Pandolfini  
CASA D'ASTE dal 1924

**CAPOLAVORI  
DA COLLEZIONI ITALIANE**

**3 NOVEMBRE 2020**



**DIREZIONE**

Pietro De Bernardi

**RESPONSABILE OPERATIVO**

Elena Capannoli  
[elena.capannoli@pandolfini.it](mailto:elena.capannoli@pandolfini.it)

**RESPONSABILE AMMINISTRATIVO**

Massimo Cavicchi  
[massimo.cavicchi@pandolfini.it](mailto:massimo.cavicchi@pandolfini.it)

**COORDINATORE GENERALE**

Francesco Consolati  
[francesco.consolati@pandolfini.it](mailto:francesco.consolati@pandolfini.it)

**COORDINAMENTO DIPARTIMENTI**

Lucia Montigiani  
[lucia.montigiani@pandolfini.it](mailto:lucia.montigiani@pandolfini.it)

**UFFICIO STAMPA**

Anna Orsi - PressArt  
Mobile +39 335 6783927  
tel. 02 89010225  
[annaorsi.press@pandolfini.it](mailto:annaorsi.press@pandolfini.it)

**SEGRETERIA E CONTABILITÀ CLIENTI**

Alessio Nenci  
[alessio.nenci@pandolfini.it](mailto:alessio.nenci@pandolfini.it)

Nicola Belli  
[nicola.belli@pandolfini.it](mailto:nicola.belli@pandolfini.it)

**SEGRETERIA AMMINISTRATIVA**

Francesco Tanzi  
Andrea Terreni  
[amministrazione@pandolfini.it](mailto:amministrazione@pandolfini.it)

**PRIVATE SALES**

Tel. +39 055 2340888  
Fax +39 055 244343  
[info@pandolfini.it](mailto:info@pandolfini.it)

**RITIRI E CONSEGNE**

Responsabile Magazzino  
Marco Fabbri  
[marco.fabbri@pandolfini.it](mailto:marco.fabbri@pandolfini.it)

Andrea Bagnoli  
Marco Gori

**MAGAZZINO E TRASPORTI**

Tel. +39 055 2340888  
[logistica@pandolfini.it](mailto:logistica@pandolfini.it)

**INFORMAZIONI E ABBONAMENTI CATALOGHI**

Silvia Franchini  
[info@pandolfini.it](mailto:info@pandolfini.it)

**SEDI**

**FIRENZE**

---

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

**POGGIO BRACCIOLINI**

Via Poggio Bracciolini, 26  
50126 Firenze  
Tel. +39 055 685698  
Fax +39 055 6582714  
[www.poggiobracciolini.it](http://www.poggiobracciolini.it)  
[info@poggiobracciolini.it](mailto:info@poggiobracciolini.it)

**MILANO**

---

Via Manzoni, 45  
20121 Milano  
Tel. +39 02 65560807  
Fax +39 02 62086699  
[milano@pandolfini.it](mailto:milano@pandolfini.it)

**ROMA**

---

Via Margutta, 54  
00187 Roma  
Tel. +39 06 3201799  
Benedetta Borghese Briganti  
[roma@pandolfini.it](mailto:roma@pandolfini.it)



## CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

*Firenze*

*3 novembre 2020*

---

### **ASTA**

Martedì 3 novembre 2020  
Firenze  
Palazzo Ramirez Montalvo  
Borgo Albizi, 26  
ore 18.00

### **ESPOSIZIONE**

---

Firenze  
Palazzo Ramirez Montalvo  
Borgo degli Albizi, 26

venerdì	30 ottobre	ore 10-18
sabato	31 ottobre	ore 10-18
domenica	1 novembre	ore 10-18
lunedì	2 novembre	ore 10-18

---

PER INFORMAZIONI,  
COMMISSIONI SCRITTE  
E TELEFONICHE  
Tel. +39 055 2340888  
info@pandolfini.it



ASTA LIVE  
PANDOLFINI.COM



Pietro De Bernardi

La settima edizione di “Capolavori da collezioni italiane” nasce in un periodo complesso ma non privo di opportunità.

Anche quest'anno, dopo essere entrati nel 2019 fra le prime 10 case d'asta europee per volumi di vendita, ci presentiamo con entusiasmo a questo appuntamento così importante a cui il nostro staff ha lavorato con grande impegno nella selezione e nell'approfondimento bibliografico di tutte le opere che vi presentiamo.

La qualità e la provenienza sono le costanti che caratterizzano i lotti proposti in questa nostra particolare asta e quest'anno, ancora di più, la scelta cade su opere indirizzate ad un pubblico colto, raffinato ed esigente: una raccolta di oggetti rari, introvabili che ricorda il mercato antiquariale di altri tempi cui si affianca una proposta di importanti dipinti sia antichi che dell'800, di grande valenza storico-artistica.

Siamo convinti che sia proprio in momenti storici come quello che attraversiamo che le testimonianze di consolidato valore artistico e legate saldamente alla nostra cultura e patrimonio artistico siano una scelta rassicurante e vivificante per il mercato dell'arte. A ciò si aggiunga che, in un mercato finanziario internazionale così volubile e con tassi di rendimento quasi negativi o negativi, la scelta di diversificare i propri investimenti con l'acquisto di opere d'arte si sta dimostrando la strategia vincente, unitamente al piacere di possedere e godere di un quadro, una scultura o un oggetto d'arte unici.

Ciò che offriamo in questo catalogo sono opere corredate da tutti requisiti necessari per essere appetibili sul mercato internazionale e sono state profondamente selezionate cogliendo sempre le tendenze e i movimenti del mercato internazionale e nazionale in un momento così delicato e impegnativo.

Sono certo che questa nostra scelta raccoglierà il consenso dei collezionisti e della clientela che da sempre seguono con attenzione le nostre proposte, premiando le nostre scelte e dando forza e importanza alle nostre iniziative.

*The seventh edition of “Masterpieces from Italian Collections” (Capolavori da Collezioni Italiane) is taking place at a complicated time which, however, is not lacking in opportunities.*

*This season, after having been named one of the top ten European auction houses in terms of sales volume in 2019, we enthusiastically present this major event. Our staff has worked hard selecting and doing in-depth bibliographic research on all the items.*

*Quality and provenance are the constants that distinguish the lots offered at this special sale. And this year, more than ever, they target a knowledgeable and discriminating audience. We present a grouping of unusual and difficult-to-find pieces that recall the antique market of times past along with important old master and nineteenth-century paintings of great art-historical significance.*

*We firmly believe that it is precisely at times like these that works of art which reflect consolidated artistic value with strong ties to our cultural and artistic heritage represent a reassuring and invigorating selection for the art market. To this we can add that, in such a volatile international financial market with negative or almost negative yields, diversifying investments by purchasing works of art is proving to be a valid strategy as well as offering the satisfaction that comes from owning a painting, a sculpture or a unique object d'art.*

*The lots in this catalogue meet all the requisites to appeal to the international market. They were meticulously selected with a careful eye on the domestic and international market trends at a time that is as unusual, difficult, sensitive, and demanding as this.*

*I am convinced that this event will meet with the approval of seasoned collectors and our loyal clients who have always closely followed our sales, rewarding our efforts and confirming the validity of our approach to the art market.*



CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

## SCULTURE ANTICHE

A fronte degli ottimi risultati che i cataloghi dedicati alle sculture antiche hanno ottenuto, presentiamo in occasione di questa edizione dell'asta di "Capolavori da collezioni italiane" due lotti di particolare bellezza ed eccezionale valore storico artistico.

Il 2019 aveva visto protagonista una ieratica *Madonna col Bambino* lignea, ricondotta al Maestro della Madonna di Riomaggiore, scultore campioneso attivo in Liguria all'inizio del Trecento, identificato in più sedi critiche con il cosiddetto "Maestro di Giano", insigne artefice nel panorama della scultura gotica genovese. Grande interesse aveva poi suscitato, sempre nell'edizione dello scorso anno, l'eccentrica espressività figurativa del *San Sebastiano* che un brillante studio condotto in quella occasione aveva riconosciuto come opera del Maestro del San Sebastiano di Cascia, di area germanica ma attivo in Umbria durante l'ultimo quarto del XV secolo.

Anche in questo 2020, è la scultura lignea che speriamo incanterà il nostro pubblico con la suggestione creata da forme superbamente intagliate che conservano anche parte della policromia.

Si tratta di tre realistiche e monumentali figure che dovevano essere parte di un gruppo raffigurante la scena della morte di Gesù sul monte Calvario.

Se pur di identità ancora misteriosa, l'artefice dello straordinario Crocifisso e dei due Dolenti, vibranti per l'intensa indagine psicologica e per il dinamico rigoglio di panneggi, fu senz'altro attivo sul territorio veneto a inizio Quattrocento, come spiegato nella scheda che li descrive e analizza.

Il nostro staff, in collaborazione con talentuosi esperti di scultura, offre dunque un nuovo focus su un'arte forse ancora troppo poco valorizzata dagli studi e dal mercato ma che si rivela, se di pregevole fattura, eccezionalmente emozionante e coinvolgente.

*In light of the excellent past results obtained via our catalogues devoted to ancient sculpture, on occasion of this edition of the Masterpieces from Italian Collections sale we are presenting two lots of particular beauty and exceptional historic-artistic value.*

*In 2019, one of the protagonists was a hieratic wooden Madonna and Blessing Child, traceable to the Master of the Madonna of Riomaggiore, a sculptor of the Campione school active in Liguria in the early 14th century, widely matched by criticism with the 'Maestro di Giano', an outstanding Gothic artist working in Genoa. Also last year, great interest was aroused by the eccentric figurative expressivity of a Saint Sebastian, identified by a brilliant study conducted on that occasion as the work of the Master of the Saint Sebastian of Cascia, of German origin but active in Umbria during the last quarter of the 15th century.*

*And in this 2020, we hope that wooden sculpture, with its superbly carved forms and surviving polychromy, will once again enchant our public.*

*Three realistic, monumental figures which most probably formed a group depicting the scene of Christ's death on Calvary.*

*Although his identity is still a mystery, the maker of our extraordinary Crucifix and the two mourners, their psychological intensity underscored by the vibrancy and richness of the draped clothing, was doubtless active in the Venetian territory in the early Quattrocento, as pointed out in the description and analysis.*

*Our staff, in collaboration with talented experts in the field, thus offers a new focus on an art which is still undervalued by criticism and the market but which, in its fine workmanship, is revealed as exceptionally moving and intriguing.*



1 λ

Scultore veneto attivo all'inizio del secolo XV

## CROCIFISSO

in legno dipinto, cm 160x143, croce cm 220x153

Venetian sculptor active in the early 15th century

## CRUCIFIX

Painted wood, 160x143 cm, cross 220x153 cm

€ 40.000/60.000

\$ 48.000/72.000

£ 36.000/54.000

### Bibliografia di confronto

A. Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011

Lo straordinario Crocifisso presenta lo schema tradizionale diffuso a Venezia già nel XIV secolo. Il torso dritto ma quasi impercettibilmente girato verso sinistra, la gamba sinistra posta frontalmente e la destra leggermente piegata, i piedi incrociati a formare una sorta di X, le braccia non curvate ma distese piuttosto orizzontalmente, il perizoma abbondante raggruppato a scendere sia lungo il fianco destro che lungo quello sinistro, la struttura ossea della cassa toracica piuttosto insistita al di sopra di un addome contratto all'altezza dell'ombelico: tutte caratteristiche che si possono osservare nell'esemplare di primo Trecento conservato presso la chiesa di San Nicolò del Lido di Venezia (fig. 1).

Il maggior risalto dato alla muscolatura, soprattutto delle spalle, l'arricchito panneggio del drappo intorno ai fianchi, e l'intensa caratterizzazione del volto dalle labbra socchiuse in una patetica smorfia di dolore che lascia intravedere i denti, portano però a una collocazione cronologica più avanzata, verso l'inizio del Quattrocento quando le immagini del Cristo morto intagliate nel legno da Antonio Bonvicino (fig. 2-3) stabiliscono un nuovo canone in laguna (cfr. A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino and Venetian Crucifixes of the early Quattrocento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz", 2004, 48, 3, pp. 293-332).

Parimenti alle realizzazioni di Bonvicino, colpisce nel nostro Crocifisso la potente espressione di eroica rassegnazione di Cristo resa ancor più suggestiva dalla policromia in buona parte conservata.

Il nostro artefice, purtroppo non identificato, si distingue però, oltre che nella meno insistita esibizione delle costole e nella resa maggiormente corposa del petto, nella descrizione della spigolosità del viso da dove emergono zigomi quasi piramidali e il naso dal profilo assai affilato e nella diversa resa di barba e capelli.

Il rigoglio nel panneggiare è un'ulteriore cifra stilistica che unitamente allo spiccato realismo espressivo caratterizza il suo linguaggio.



The extraordinary Crucifix follows the traditional pattern in widespread use in Venice as early as the 14th century. The torso is upright but twisted imperceptibly to its proper right; the proper right leg faces forward and the left is slightly bent; the feet are crossed, forming an 'X'; the arms are not bent but extended almost perfectly horizontally; the abundant loincloth is gathered and draped across the figure with swathes descending at both the left and right; the skeletal structure of the ribcage is rather pronounced above an abdomen contracted along the transverse umbilical plane: all characteristics which are observable in the early 14th-century example in the church of San Nicolò in Venice Lido (fig. 1).

The greater emphasis given to the musculature, above all of the shoulders, the rich drapery of the cloth at the loins and the intense characterisation of the facial features, contorted in a pathetic grimace of pain with parted lips showing the teeth, would, however, suggest a later dating: to the early 15th century, when Antonio Bonvicino's carved wooden images of the dead Christ (figs. 2-3) had established a new canon for Venetian sacred art (cf. A. Markham Schulz, 'Antonio Bonvicino and Venetian Crucifixes of the Early Quattrocento' in *Mitteilungs des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 2004, 48, 3, pp. 293-332).

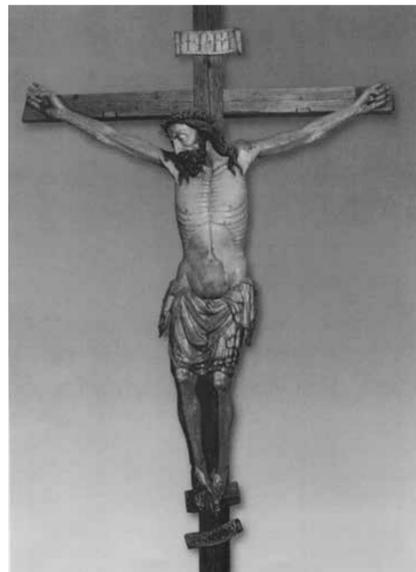
As in Bonvicino's works, what is most conspicuous in our crucifix is Christ's powerful expression of heroic resignation, here made even more striking by the polychromy which has come down to us mostly intact.

Our sculptor, unfortunately not identified, stands apart in his less emphatic treatment of the ribs and more fleshed-out rendering of the chest; in his description of the angularities of the face with its almost pyramidal cheekbones and sharp nose; and in his different rendering of the beard and hair.

Other distinctive elements of style – such as sumptuous drapery and markedly realistic expressiveness – characterise his language.



**Fig. 1** Scuola veneta, prima metà del sec. XIV, *Crocifisso*, Venezia, S. Nicolò del Lido



**Fig. 2** Antonio Bonvicino e Jacobello del Fiore, *Crocifisso*, Casteldimezzo, SS. Apollinare e Cristoforo

2 λ

Scultore veneto attivo all'inizio del secolo XV

MADONNA E SAN GIOVANNI EVANGELISTA DOLENTI

in legno dipinto, Madonna alt. cm 144, San Giovanni alt. cm 140

Venetian sculptor active in the early 15th century

MOURNING VIRGIN AND SAINT JOHN EVANGELIST

painted wood, Virgin height 144 cm, Saint John height 140 cm

€ 60.000/90.000

\$ 72.000/108.000

£ 54.000/81.000

#### Bibliografia di confronto

A. Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011

Le due monumentali quanto realistiche figure, anche per via delle loro dimensioni quasi a grandezza naturale, dovevano essere con ogni probabilità parte di un gruppo collocato all'interno di una cappella dipinta alle pareti per meglio restituire la scena della morte di Gesù sul monte Calvario in tutti gli elementi tramandati dai Vangeli, con quella coinvolgente teatralità che, a partire dal Medioevo, accompagnava la rievocazione degli eventi sacri.

Come per il Cristo, presentato al lotto precedente, la datazione delle due sculture va collocata verso l'inizio del Quattrocento nell'ambito di Antonio Bonvicino. Una carica di espressività è ben leggibile nelle drammatiche figure di San Giovanni e della Madonna. La profonda penetrazione psicologica che scaturisce dalle espressioni dei due dolenti, nonché il movimentato gioco dei panneggi esaltato dalla policromia che ancora ricopre larghe porzioni delle vesti, permette di ipotizzare anche un influsso della coeva scultura nordica e in particolare di Claus Sluter (Haarlem, 1340 circa – Digione, 1405 circa), maestro abile nel far convivere monumentalità, dinamismo e indagine fisiognomica.

*The two figures, as realistic as they are monumental – in part due to their almost life-size dimensions – in all probability belonged to a group installed in a chapel, against walls so painted as to best render the scene of the death of Christ on Calvary; that is, with all the elements mentioned in the Gospels and with that all-encompassing theatricality which since medieval times has accompanied commemorations and re-enactments of sacred events.*

*Like the Christ in the previous lot, the two sculptures are datable to the early 15<sup>th</sup> century and can be attributed to the circle of Antonio Bonvicino. A markedly realistic expressiveness is readable in the dramatic figures of Saint John and the Virgin. The artist's penetration of his subjects' psyches, so clearly evident in the expressions of the two mourners, as well as the plays of planes and curves of the carved drapery, which are only exalted by the polychromy still surviving on large portions of the clothing, lead us to hypothesise the influence of coeval Nordic sculpture; notably that of Claus Sluter (Haarlem, ca. 1340 – Dijon, ca. 1405), a master in the art of uniting monumentality, dynamism, and physiognomic investigation.*



## IL TEMA DEL CALVARIO

Già a partire dal Medioevo inizia a diffondersi un particolare interesse per la realizzazione di gruppi scultorei raffiguranti scene della vita di Cristo, spesso creati a grandezza naturale e posti all'interno di cappelle dalle pareti dipinte per conferire maggiore realismo alle scene narrate, con il chiaro intento di creare un effetto di coinvolgimento emotivo tale da favorire l'immedesimazione dei fedeli negli eventi rappresentati. Una manifestazione di fervore religioso, questa, che si colloca all'interno di un contesto culturale e religioso profondamente legato alla spiritualità francescana, in linea con il moltiplicarsi di casi di rappresentazioni popolari della Passione di Cristo attraverso drammi sacri.

Questa tipologia di gruppi statuari, solitamente scolpiti in legno o modellati in terracotta, si diffonde in particolar modo in Francia e in altri paesi europei, trovando in Italia un terreno estremamente fertile nella zona compresa tra Piemonte orientale, Lombardia, Emilia e Veneto, dove viene proposto in sempre nuove e originali applicazioni anche in zone di modeste dimensioni, grazie a intraprendenti uomini di chiesa che trovano spesso il supporto di donatori locali.

Il compito assegnato a queste opere è quello di favorire l'immedesimazione dei fedeli, affinché, come raccomandato dai manuali devozionali del tempo – la scena si “possa imprimere nella mente, e più facilmente essa si reduca alla memoria... [di] ...lochi e persone” (dal *Zardino de Oration* pubblicato a Venezia nel 1454, vedi M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978). E proprio dall'input suggerito ai fedeli di identificare i protagonisti delle scene narrate con persone esistenti, parte della propria comunità, deriva il marcato naturalismo con cui lo scultore caratterizza i suoi personaggi, con tratti fisionomici spiccatamente popolari e abiti in linea con le usanze del tempo.

L'uso di ornare le chiese con questa tipologia di gruppi scultorei resterà in voga fino alla prima metà del secolo XVI, per poi esaurirsi, senza mai cessare completamente, con la diffusione di nuove tendenze artistiche e il sopraggiungere di nuove finalità educative affidate dalla Chiesa all'arte sacra.

## THE CALVARY AS A THEME

*Interest in sculptural groups depicting scenes from the Life of Christ began developing in the Middle Ages. The statues were often life-sized and placed in chapels with painted walls to enhance the realism of the scenes. The aim was to create emotional involvement so that the faithful could identify with the events. This manifestation of religious ardour was closely tied to Franciscan spirituality much like the development of the Passion Plays that spread throughout Christendom.*

*These sculptural groups, that were usually carved in wood or made of terracotta, became very popular in France and throughout Europe. In Italy, it was the area encompassed by eastern Piemonte, Lombardy, Emilia and Veneto where new and original versions were created even in small communities thanks to enterprising clergymen who could obtain support from local donors.*

*These statues were meant to help the faithful identify with the subject so that, as suggested by the devotional books of the day, the scene “possa imprimere nella mente, e più facilmente essa si reduca alla memoria... [di] ...lochi e persone” (Zardino de Oration, Venice, 1454, see M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Turin 1978). It was precisely this suggestion that the faithful identify the characters in the scenes with members of their community that inspired the sculptors to naturalism, giving their figures markedly common facial features and clothing in line with the costumes of the day.*

*The custom of decorating churches with these sculptures lasted until the first half of the sixteenth century. Although it never died out completely, it did wane with the development of new artistic trends and the new educational goals the Church entrusted to religious art.*





## MOBILI, ARREDI E OGGETTI D'ARTE

Le ultime edizioni dell'ormai affermato e atteso catalogo dedicato ai *Capolavori da collezioni italiane* hanno confermato come la crescente attenzione alla qualità e alla ricercatezza delle proposte risulti essere la strategia vincente per un settore da sempre considerato un punto fermo e imprescindibile nell'attività della casa d'aste.

Se già nella passata edizione del 2019 la scelta del dipartimento era caduta su due esemplari di alta epoca, una preziosa coppia di basi in bronzo e un importante tavolo da centro entrambi caratterizzati da una nobile provenienza, anche per quest'anno il *fil rouge* può essere trovato nella prestigiosa committenza che caratterizza le opere presentate, tutte provenienti dal Cinquecento italiano.

In particolare, è al rinascimento lombardo che appartengono due oggetti che molto raramente collezionisti e appassionati hanno l'occasione di poter toccare con mano: un portapolvere da sparo e un forzierino da viaggio, piccoli capolavori frutto della straordinaria e unica evoluzione creativa che si verifica a metà del secolo XVI nelle botteghe degli armaioli lombardi. Intenti nella realizzazione, oltre che di armi e armature, di molti altri oggetti di estrema ricercatezza in acciaio o in ferro, come stipi e monetieri, reliquiari, forzierini, chiusure da borsa, else per spade, selle e fiasche da polvere, questi abili artigiani, artisti a tutti gli effetti, servono le più importanti famiglie italiane ed europee, rendendo la loro arte ricercata in tutto il mondo conosciuto e facendo di Milano la capitale del lusso.

E mentre Milano diventa la capofila nella lavorazione di metalli, è probabilmente a Venezia che si sviluppa l'arte della lavorazione del rame, impiegata per realizzare vasi, piatti, alzate, saliere, versatoi, candelieri e paci, tutti smaltati in policromia con decori in oro, a creare oggetti morfologicamente vicini ai lavori contemporanei realizzati in metalli preziosi, oro e argento. Una tecnica estremamente rara e costosa che rende tali oggetti, come l'alzata che presentiamo in questa occasione, una chiara manifestazione dello *status sociale* del proprietario, le cui insegne araldiche sono spesso raffigurate, come nel nostro caso, su tali oggetti.

Infine, il nostro *excursus* non può che terminare con uno degli oggetti, nel secolo XVI, più rappresentativi dell'alto lignaggio: gli arazzi. In questa edizione dei *Capolavori*, siamo lieti di presentare un arazzo realizzato da Benedetto di Michele Squilli su cartone dello Stradano, raffigurante *l'Unzione di David*, figura biblica spesso accostata a Cosimo I dei Medici con intento celebrativo. L'opera, oggetto di una attenta analisi della studiosa Lucia Nucci, sembra a tutti gli effetti appartenere a una serie con le Storie di David elencate nel 1567-1568 nella Guardaroba medicea, in tutto analoga alla prima serie, realizzata, come ricorda il Vasari, per le "stanze di sotto, dove abita il Principe" cinque anni prima.

Recent editions of the "Masterpieces from Italian Collections" (Capolavori da Collezioni Italiane) sales and catalogues are proof of the concept that quality and uniqueness are the keys to the success of a strategy that has always been a vital anchor of Pandolfini's business.

If, in the 2019 edition the department's selections fell to two haute époque pieces, a fine pair of bronze bases and an important centre table both of noble provenance, this year too the leitmotif is the prestigious clientele for whom all these sixteenth-century Italian pieces were made. Specifically, the Lombard Renaissance is the source of two items that collectors and enthusiasts rarely have the opportunity to touch with their own hands: a powder flask and a little "travel casket". These small masterpieces are the fruit of the extraordinary – and unique – mid sixteenth-century creativity that developed in the workshops of Lombard armourers. In addition to weapons and armour, these skilled craftsmen – who were actually artists – produced many other highly sophisticated steel or iron pieces (chests and coin cases, reliquaries, coffers, purse clasps, sword hilts, saddles and powder flasks) for the most important families in Europe and Italy. Their wares were in high demand and made Milan the "luxury capital" of the day.

While Milan was becoming the leader in metalworking, the art of copper working probably developed in Venice. The metal was used to make vases, plates, cake stands and footed plates, saltcellars ewers, candlesticks and paxes, all decorated with polychrome enamelling and gilding and shaped like contemporary pieces made of gold and silver. Although the metal was not "precious", the workmanship was elegant and costly making objects such as our decorated footed plate, with the owner's coat of arms, clear status symbols.

Finally, our foray into the sixteenth century cannot but conclude with one of the most exquisite artistic crafts: tapestries. At this edition of Masterpieces, we are delighted to offer a tapestry woven by Benedetto di Michele Squilli to a cartoon by Stradanus, depicting *The Anointing of King David*, the biblical figure often compared to Cosimo I de' Medici for celebratory purposes. The tapestry, that was carefully analyzed by Lucia Nucci, would seem to have been part of the "Stories of David" series listed in the Medici Guardaroba in 1567-1568 and entirely similar to the first series which, as Vasari notes, had been made for the "rooms below, where the Prince lives" five years earlier.



3 λ

## Benedetto Di Michele Squilli

(attivo dal 1555 al 1588)

su cartone di Stradanus

(Jan Van Der Straet, Bruges 1523 - Firenze 1605)

### L'UNZIONE DI DAVID RE, 1568

Tecniche e Materiali: Ordito: in lana filata non tinta, torsione "s" capi tre, riduzione: 5/cm.;

Trame: in lana e seta policroma, riduzione: lana 7-9/ cm, torsione "z", capi tre, seta: 9/cm, torsione S.T.A.

Misure complessive: cm 333x410

Bordura orizzontale superiore: alt. cm 71

Bordura orizzontale inferiore: alt. cm 69

Bordura verticale: largh. cm 65

Le bordure risultano tagliate e mancano le cimose orizzontali e verticali.

*Fodera:* l'arazzo risulta foderato a strisce con cinque teli verticali e due orizzontali (una superiore ed una inferiore). Quelle orizzontali sono teli di lino marroni, ma non sembrano originali, come invece quelle verticali che sembrano in tela di canapa. Smontando le strisce sul rovescio, abbiamo individuato varie scritte. Da destra, su queste: sulla prima a destra sono presenti una C ed una T coricate dipinte in nero; nella seconda c'è un numero dipinto in seppia forse identificabile con 65. Nella terza non è scritto niente. Nella quarta forse una N 309 scritta in nero ed in seppia altre lettere e numeri molto difficilmente decifrabili, forse una S ed una B maiuscole (Squilli Benedetto?) con una doppia F (?) e sotto N 576. Nella quinta non è scritto niente.

€ 50.000/60.000

\$ 60.000/72.000

£ 45.000/54.000

## Benedetto Di Michele Squilli

(active from 1555 to 1588)

to cartoon by Stradanus

(Jan van der Straet, Bruges 1523 - Florence 1605)

### THE ANOINTING OF KING DAVID, 1568

Techniques and Materials:

*Warp:* undyed spun wool, S-twist, three ply, 5 ends/cm.

*Wefts:* in coloured wool and silk. Wool: Z-twist, three-ply, 7-9 picks/cm. Silk: without appreciable twist, 9 picks/cm.

*Overall dimensions:* 333x410 cm

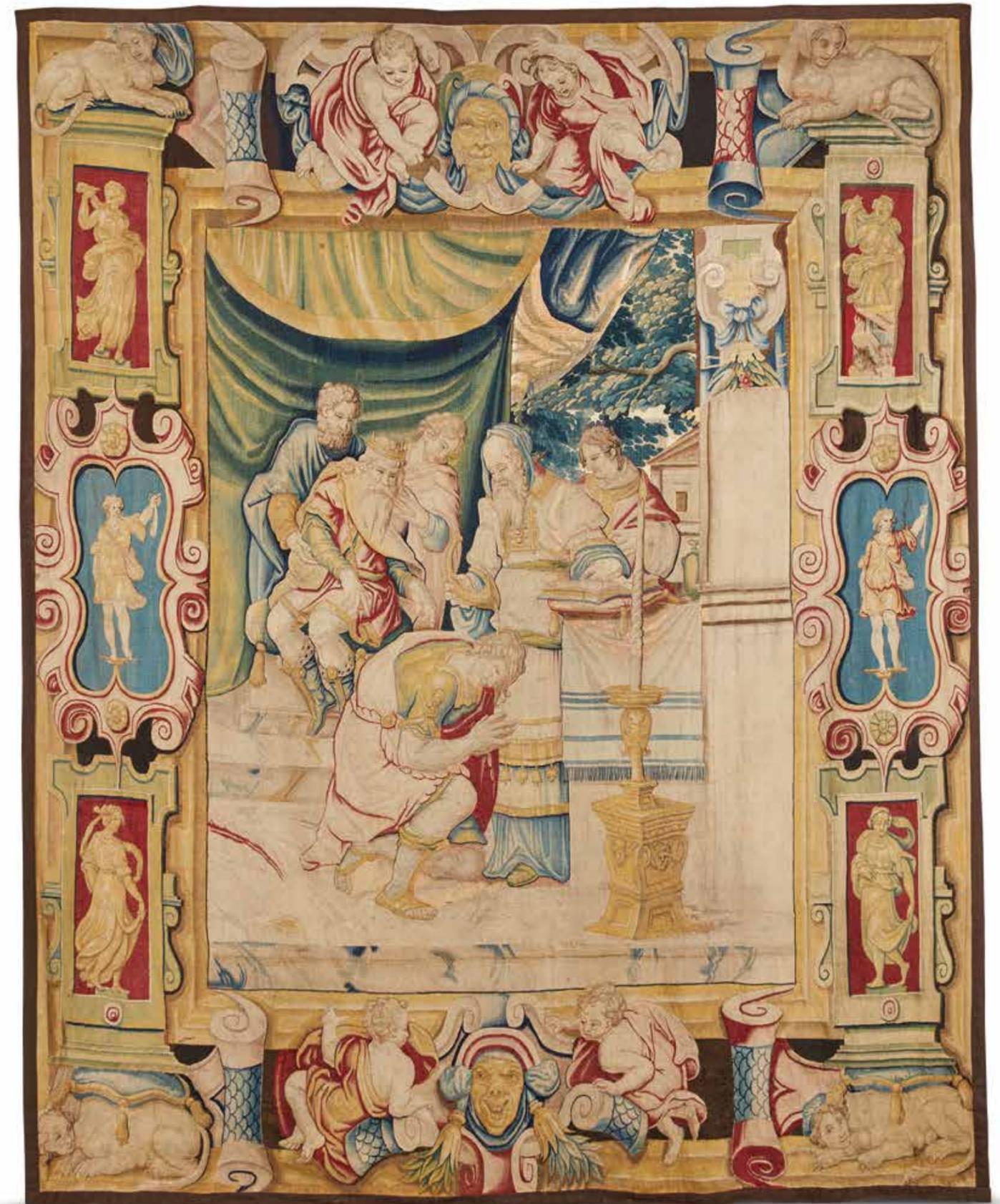
*Upper horizontal border:* 71 cm height

*Lower horizontal border:* 69 cm height

*Vertical border:* 65 cm width

*The borders are trimmed and the horizontal and vertical selvages are missing.*

*Backing:* the tapestry is backed in strips, five vertical and two horizontal (one at the top and one at the bottom). The horizontal strips are brown linen canvas but do not appear to be original as instead do the vertical strips of hemp canvas. Disassembly of the backing strips from the work revealed numerous letter and number markings. From right to left: the first strip on the right is marked with the lettres couchées C and T, both painted in black; the second, with a seppia-painted number, perhaps 65; the third bears no markings; the fourth bears what appears to be the combination N309 in black and other letters and numbers in seppia ink which are extremely difficult to decipher, perhaps a capital S and a capital B (Squilli Benedetto?) with a double F (?) and N576 below; the fifth bears no markings.





Nel 1561-1562 vengono eseguiti gli arazzi della prima serie della *Storia di David*, realizzata in nove panni da cartoni dello Stradano nelle botteghe di Benedetto Squilli e di Giovanni di Bastiano Sconditi, di cui fa parte l'arazzo *Samuele unge David re*, la cui scheda è stata compilata da G. Gaeta Bertelà (G. Gaeta Bertelà, in *Firenze e la Toscana de' Medici nell'Europa del Cinquecento: Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra, Firenze, 1980, pp. 70-71, scheda 115).

Il soggetto di questi due arazzi è il medesimo ed anche il cartone di partenza sembra lo stesso, anche se la scena, nel nostro, ha un'espansione più verticale e una larghezza meno estesa rispetto all'altro.

Tra le analogie vediamo: le sei figure presenti nel nostro arazzo sono le stesse anche in questo di confronto, ma con lievi varianti cromatiche. Anche l'impostazione della scena e delle figure è la medesima, come sono loto simili la tenda, le architetture, il pavimento ed il candelabro.

Tra le differenze notiamo: nel nostro arazzo, che è più piccolo, non sono presenti le due figure in piedi sul lato sinistro ed inoltre sullo sfondo si notano, oltre ad un'architettura, comune in entrambi, anche alberi, presenti solo nel nostro arazzo. Le bordure non sono identiche: analogie si ritrovano, però, negli amorini in pose simili, mentre sempre nel nostro sono presenti sfingi che nell'altro non appaiono.

Successivamente, negli anni 1567-1568, si trovano elencate nella "Guardaroba" filze 47 e 48, altre due serie con *Storie di David*. La prima comprende scene con i preparativi di David per andare a combattere il gigante Golia (1567-1568), e l'altra, relativa alla seconda fase, cioè all'uccisione di Golia ed al trionfo di David (1568), che si credeva andata completamente dispersa (a questo proposito si vedano i seguenti documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze: 13 gennaio 1568 [stile fiorentino 1567 ab incarnazione], Guardaroba Medicea 47, cc. 131d, 134d, 136d, [cc. 134d]; Guardaroba Medicea 48, c. 136v. Conti, 1875, 53.18 giugno 1568 Guardaroba Medicea 47, cc. 139s e d, 148s e d, [c.148s]; Guardaroba Medicea 48, cc. 136v, 139r. 18 giugno 1568, Guardaroba Medicea 47, cc. 148d, 150d; Guardaroba Medicea 48, c. 139r. 12 ottobre 1568, Guardaroba Medicea 47, cc. 148d, 150d; Guardaroba Medicea 48, cc. 140v-141r), risale al periodo in cui nella direzione dell'arazzeria, scomparso completamente Sconditi, rimane Benedetto di Michele Squilli. È proprio a questa serie che, azzarderemmo, potrebbe appartenere l'arazzo oggetto del nostro studio.

Un elemento che avvicina il nostro, all'arazzo identificato da Giovanna Gaeta Bertelà in quello di *David chiede di andare a combattere Golia*, conservato a Pisa nel Museo Nazionale di San Matteo, inv. 1513, facente parte della prima serie della seconda produzione con *Storie di David* sopra citata, sono le svelte figurette maschili delle bordure inserite in volute su piedistalli con borse a tracolla (e fazzoletti o fionde (?) in mano). Analizzando lo stile della scena del nostro arazzo ed il modo largo e disteso di trattare i personaggi, troviamo altre notevoli analogie anche coi panni nelle *Storie di Cosimo il Vecchio* (è una serie di arazzi tessuti da arazzieri fiorentini, sotto la direzione di Benedetto di Michele Squilli, su cartoni dello Stradano, con la regia di Giorgio Vasari, grazie alla consulenza degli eruditi Cosimo Batoli e Vincenzo Borghini) tessute successivamente, sotto la direzione di Benedetto Squilli da tessitori fiorentini, su cartoni di Stradano. Anche nelle bordure si ritrovano varie corrispondenze: le sfingi che nel nostro arazzo hanno i copricapo tagliati e che non sono presenti in *Samuele unge David re*, del 1561, sono invece presenti anche nei panni delle *Storie di Cosimo il Vecchio*, come *Cosimo il Vecchio fa costruire la Badia Fiesolana* (1570-71) (a questo proposito, e per i successivi soggetti, si veda quanto riferisce L. Meoni. *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II* (1545-1621), Livorno, 1998, pp. 238-239; pp. 240-241, scheda 64; p. 242, scheda 65; p. 243, scheda 66), *Cosimo il Vecchio fa costruire una biblioteca per S. Giorgio Maggiore a Venezia* (1570-1571), *Cosimo il Vecchio aiuta con denari Francesco Sforza* (1570-71), *Cosimo il Vecchio fa costruire in Gerusalemme un ospedale per pellegrini* (1570-1571); altre analogie con le bordure di questi già citati arazzi, sono le statue nelle nicchie rettangolari, trattate nello stesso identico modo e con gli stessi colori e le volute centrali che nel nostro panno sono occupate da una figurina intera maschile ed in questi da ritratti in medaglioni; una differenza consiste nella mancanza nel nastro delle composizioni di frutta e fiori presenti invece in tutti gli altri.

Intorno al 1556 compare come cartonista dell'arazzeria medicea Giovanni Van Der Straet, detto lo Stradano. Questi era nativo di Bruges, dove aveva avuto dal padre la prima educazione artistica; poi aveva studiato ad Anversa con Massimiliano Franck e Pietre Aertsen; infine era venuto in Italia, a Venezia e di lì era passato a Firenze. L'affermazione del Borghini, "aver egli sin dall'inizio del suo soggiorno fiorentino collaborato a far cartoni per l'arazzeria", è probabilmente vera, anche se il suo nome non risulta dai conti prima del 1557, quando già da nove anni era a Firenze.

È possibile, infatti, che le "grottesche" che egli avrebbe eseguito secondo il



Fig. 1 *Samuele unge David re*, 1561-1562, Depositi Arazzi Palazzo Pitti, Firenze

Borghini vadano identificate con le spalliere a "grottesche": egli avrebbe potuto collaborare alla trasposizione dei modelli del Bachiacca in cartoni grandi, poiché era buon animalista ed ornataista. Entrato comunque nell'orbita del Vasari, la prima collaborazione certa e di primo piano dello Stradano all'arazzeria fu in relazione ai lavori di decorazione e rinnovamento di Palazzo Vecchio, affidati da Cosimo I alla direzione e supervisione appunto di Giorgio Vasari. Il programma della decorazione ad affreschi di Palazzo Vecchio aveva il fine preciso di svolgere il tema della glorificazione di casa de' Medici e insieme costituire una giustificazione estetica, storica e morale dell'assolutismo instaurato da Cosimo. Altrettanto trasparenti sono i significati degli arazzi preparati per le stanze del Principe con *Storie di Ciro, Elisse e Salomone*; su quattro personaggi troviamo uno solo degli antichi eroi. Questi ultimi arazzi non erano in relazione diretta con gli affreschi.

Via via che procedeva la produzione di arazzi nell'arazzeria medicea, il livello tecnico sembrava abbassarsi e da ultimo le *Storie fiorentine* del 1569, per gli appartamenti di Leone X (dal 1556 al 1562) non presentavano più la raffinatezza esecutiva che aveva contraddistinto la prima produzione dell'arazzeria medicea. Una maggiore rapidità era richiesta, come è naturale, anche nell'esecuzione dei cartoni; il Vasari non dovette somministrare più che i temi o al massimo qualche idea compositiva e l'esecuzione fu lasciata allo Stradano, che la condusse con una sbrigativa caratterizzazione, alla maniera dei cartonisti fiamminghi. Nelle *Storie di David* il risultato non è sgradevole, a differenza ad esempio delle *Storie di Ercole* del 1565, in cui un gigantismo michelangiolesco di ispirazione vasariana sortisce effetti assai infelici. Non molti dei panni ricordati dai documenti e nelle fonti sono giunti sino a noi. Ciò si spiega col fatto che questa produzione era destinata all'uso corrente della corte medicea e che fu quindi soggetta ad un rapido deterioramento. Tra i panni conservati è ancora in Palazzo Vecchio l'*Unzione di David* insieme ad altri due panni: un soggetto della *storia romana* (*L'imperatore Traiano e la vedova*); la *Vittoria di Ercole sul centauro*, che, esposto nella sala di Ercole è l'unico rimasto nella collocazione originaria. In questo modo il complesso decorativo così studiosamente preordinato dal Vasari si può dire affatto disperso.

Lucia Nucci

#### Bibliografia di confronto

- E. Spinelli Barelli, *L'arazzo in Europa*, Novara 1963;
- M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani*, Venezia 1969;
- G. Gaeta Bertelà, in AA.VV., *Firenze e la Toscana de' Medici nell'Europa del cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra, Firenze 1980;
- L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea: La manifattura da Cosimo I a Cosimo II 1545-1621* Livorno 1998



The first series of the Stories of David tapestries date to 1561-1562: nine works woven to cartoons by Stradanus at the workshops of Benedetto Squilli and Giovanni di Bastiano Sconditi. This series includes the tapestry entitled Samuel Anoints David as King, the entry for which was written by Giovanna Gaeta Bertelà (G. Gaeta Bertelà, *in Firenze e la Toscana de' Medici nell'Europa del Cinquecento*. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo, catalogue of the exhibition. Florence, 1980, pp. 70-71, no. 115).

In both this and our tapestry, the subject is the same; the reference cartoon would also seem to be the same despite the fact that in our tapestry the woven scene is taller and narrower than in the other.

There are several analogies between the two. The six figures in our tapestry are the same appearing in the comparison piece, although with slight colour variations; the layout of the scene and the arrangement of the figures is the same in both works; the curtain, the architectural elements, the floor and the candelabrum are also very similar in both.

Certain differences are of note. In our tapestry, which is smaller than the other, the two standing figures on the left side are excluded; the background of our tapestry includes trees, besides a building which appears in both works.

The borders are not identical: although there are analogies in the poses of the cupids, our tapestry border includes sphinxes which do not appear in the other.

Two further series with Stories of David appear later, in 1567-1568, listed in the *Guardaroba Medicea in filze* (files) 47 and 48. The first comprises scenes depicting David's preparations to combat the giant Goliath (1567-1568); the other, relative to the 'second phase' of the exploit, scenes of the slaying of Goliath and David's triumph (1568). The latter, once believed to have been irremediably lost (in this connection, see the following documents in the *Archivio di Stato of Florence*. 13 January 1568 [Florentine calendar 1567 ab incarnatione], *Guardaroba Medicea* 47, fols. 131d, 134d, 136d, [fol. 134d]; *Guardaroba Medicea* 48, fol. 136v. Conti, 1875, 53. 18 June 1568 *Guardaroba Medicea* 47, fols. 139s and d, 148s and d, [fol. 148s]; *Guardaroba Medicea* 48, fols. 136v, 139r. 18 June 1568, *Guardaroba Medicea* 47, fols. 148d, 150d; *Guardaroba Medicea* 48, fol. 139r. 12 October 1568, *Guardaroba Medicea* 47, fols. 148d, 150d; *Guardaroba Medicea* 48, fols. 140v to 141r), dates to the period in which management of the tapestry-weaving workshop, Sconditi having completely disappeared from view, fell entirely to Benedetto di Michele Squilli. This is the series, we might conjecture, to which our tapestry belongs.

One element likening our tapestry to the tapestry identified by Giovanna Gaeta Bertelà as David Asks to Fight Goliath (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, inv. 1513) from the above-cited first series of the later works depicting Stories of David are the appearance in the borders of small, slender male figures, shown standing on pedestals, carrying shoulder bags and cloths or slings (?) in their hands, portrayed within scrolled cartouches.

Analysis of the style of the scene depicted in our tapestry and the broad treatment of the characters points up notable analogies with the Stories of Cosimo the Elder, a later series of tapestries woven by Florentine weavers under the supervision of Benedetto di Michele Squilli to cartoons by Stradanus, coordinated by Giorgio Vasari and with the consultancy of scholars Cosimo Batoli and Vincenzo Borghini. The borders also show correspondences at various points. The sphinxes, which in our tapestry have abbreviated headpieces, are not present in Samuel Anoints David as King, from 1561, but instead appear in such tapestries in the Stories of Cosimo the Elder series as Cosimo the Elder Builds the Badia Fiesolana (1570-71) (in this connection and as regards the subjects listed below, see L. Meoni. *Gli arazzi nei musei fiorentini*. La collezione medicea. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621), Livorno, 1998, pp. 238-239; pp. 240-241, no. 64; p. 242, no. 65; p. 243, no. 66), Cosimo the Elder Builds a Library for San Giorgio Maggiore in Venice (1570-1571), Cosimo the Elder Subsidises Francesco Sforza (1570-71), Cosimo the Elder Builds a Pilgrim Hospice in Jerusalem (1570-1571); other analogies with the borders of the above-cited tapestries are the statues in the rectangular niches, treated in exactly the same manner and using the same colours, and the central scrolled cartouches, which in our tapestry are each occupied by a small male figure and in these works by portraits in medallions; one difference resides in the lack, in the fruit and flower compositions, of the ribbon which is instead present in all the others. In about 1556, Jan van der Straet, known as Stradanus, appeared as a cartoonist at the Arazzeria Medicea. The artist hailed from Bruges, where he received his early

instruction in the arts from his father; he then studied in Antwerp with Maximiliaen Francken and Pieter Aertsen; lastly, he came to Italy, to Venice and thence to Florence. Borghini's observation that 'from the start of his stay in Florence he collaborated to produce cartoons for the Arazzeria' is probably true, even though his name does not appear in the accounts before 1557 (by which date he had already been in Florence for nine years).

It is in fact possible that the 'grotesques' he produced were, as Borghini suggests for headboard tapestries: he could have collaborated on the transposition of Bachiacca's designs into large cartoons, since he was a skilled decorator and portrayer of animals. After entering Giorgio Vasari's orbit, Stradanus' first ascertained major work at the Arazzeria involved the decoration and refurbishment of Palazzo Vecchio entrusted by Cosimo I to Vasari, who acted as general director and supervisor. The declared aims of the project for the fresco decoration of Palazzo Vecchio were to glorify the Medici house and, not incidentally, to lay an aesthetic, historic and moral framework justifying Cosimo's absolutism.

Just as transparent, the meanings of the tapestries prepared for the prince's rooms, depicting the Stories of Cyrus, Jesse and Solomon; among the characters we find only one of the ancient heroes. These last tapestries were not in direct relation to the frescoes.

As production of the tapestries at the Arazzeria Medicea progressed through time, the level of technical excellence declined until by the time the Florentine Stories (1569) were woven for the apartments of Leo X (from 1556 to 1562), the workmanship no longer displayed that sophistication which had marked the Arazzeria's earlier efforts. Only naturally, it was also necessary to create the cartoons more quickly. Vasari's involvement no longer went beyond delivery of the subjects or at the most a few suggestions concerning composition; the actual drawing was left to Stradanus, who, in the manner of the Flemish cartoonists, produced sketchy characterisations. The result in Stories of David is not unpleasant; differently, for example, to the Stories of Hercules (1565), in which a Michelangelo-like gigantism, inspired by Vasari, results in rather unfortunate effects.

Not many of the pieces mentioned in the documentary and other sources have come down to us. This is explained by the fact that this production was intended for everyday use at the Medici court and was thus subject to rapid deterioration. Among the surviving works, The Anointing of David is still in Palazzo Vecchio along with two other tapestries: one a scene from the series on Roman history (Emperor Trajan and the Widow), the other The Victory of Hercules over the Centaur, on display in the Sala di Ercole, the only piece which has remained in its original location. This being the case, it might be said that the decorative project so studiously planned by Vasari has been totally lost to us.

Lucia Nucci

#### Comparative literature

E. Spinelli Barelli, *L'arazzo in Europa*. Novara 1963;

M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani*. Venice 1969;

G. Gaeta Bertelà, *in Firenze e la Toscana de' Medici nell'Europa del cinquecento*. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo, catalogue of the exhibition. Florence 1980;

L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini*. La collezione medicea: La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621). Livorno 1998

4

## ALZATA, VENEZIA, 1500 CIRCA

in rame smaltato in blu, bianco e verde con decori in oro, di forma circolare, centrata da stemma araldico; diam. cm 25,2, diam. piede cm 10,4, alt. cm 4,2

## FOOTED PLATE, VENICE, CA. 1500

copper, enamelled in blue, white and green, with gilt decoration, circular, coat of arms at centre; plate diam. 25.2 cm, foot diam. 10.4 cm, height 4.2 cm

€ 40.000/60.000

\$ 48.000/72.000

£ 36.000/54.000

### Provenienza

Collection J. Kugel, Parigi;

Collezione Yves Saint Laurent et Pierre Bergè, Parigi;

Asta Christie's, Parigi, 25 febbraio 2009, lotto 609;

Collezione privata, Lombardia

### Bibliografia

F. Barbe, L. Caselli, M-E. Dantan (a cura di), *I rami smaltati detti veneziani del Rinascimento italiano. II. Corpus delle opere nelle collezioni pubbliche e private*, Milano 2018, p. 130 n. 136

L'alzata in rame, di forma circolare, si presenta interamente ricoperta di smalto prevalentemente blu, decorato su tutta la superficie con diversi motivi concentrici in oro ad incorniciare uno stemma araldico inserito su un medaglione in smalto bianco con due piccolissimi tocchi di verde; motivi che, secondo la classificazione proposta da Béatrice Beillard<sup>1</sup>, possono essere così identificati partendo dall'esterno verso l'interno: festone ricurvo sormontato da giglio e centrato da puntino, rosetta a cinque petali, foglia di quercia, giglio, raggio ondulato, nastro ritorto. Al centro, entro un tondo in smalto bianco con decori vegetali, croci e punti in oro, uno stemma a testa di cavallo con emblema in oro e nero su fondo blu. Anche il retro dell'alzata è interamente ricoperto di smalto blu cobalto puntellato di rosette a cinque punte in oro disposte in fasce concentriche, fatta eccezione per la zona al centro del piede, dove si intravede il rame sotto uno strato di sottile vetrina trasparente, anch'essa impreziosita da piccole rosette dorate.

L'attribuzione di questo prezioso oggetto all'area veneziana, convenzionalmente accettata dal mondo accademico, rimane tuttavia soggetta ad una certa incertezza in quanto ancora mancano prove definitive che confermino la realizzazione di questo importante gruppo di rami smaltati in area lagunare, databili in un periodo di circa cinquant'anni a cavallo del 1500.



<sup>1</sup> B. Beillard, *Le décor à la feuille d'or des cuivres émaillés dits vénitiens: premier classement* in F. Barbe, L. Caselli, M-E. Dantan (a cura di), *I rami smaltati detti veneziani del Rinascimento italiano*, Vol. II, Milano 2018, pp. 9-21.

Si tratta di un insieme di rami smaltati facilmente individuabili per caratteristiche comuni, costituito essenzialmente da oggetti d'uso, quali vasi, piatti, alzate, saliere, versatoi, candelieri e paci, tutti realizzati appunto in rame e smaltati in policromia con decori in oro, morfologicamente vicini ai lavori contemporanei realizzati in metalli preziosi, oro e argento.

E se un nucleo importante è conservato presso la Collezione Cini a Venezia, di cui ne riproduciamo qui uno dei più belli (vedi fig. 1), la loro importanza è testimoniata dalla presenza nei maggiori musei italiani ed esteri e nelle principali collezioni private. L'interesse per i rami smaltati "detti veneziani" si sviluppò a partire dalla metà del XIX secolo, ma fu teorizzato da Louis Courajod in un articolo pubblicato nel 1885 e da Émile Molinier nei suoi studi sulle arti decorative veneziane dati alle stampe nel 1889, e confermato da Lionello Venturi negli anni Venti del secolo successivo. Un'interessante sintesi su quanto scritto sull'argomento è emersa dal convegno internazionale organizzato all'Isola di San Giorgio a Venezia nel 2014, cui è seguita nel 2018 la pubblicazione degli *Atti* e la realizzazione del *Corpus*<sup>2</sup> che raccoglie gli esiti di un'attenta ricognizione con un dettagliato apparato iconografico di ben 334 oggetti in rame smaltato, tutti riferibili per epoca, caratteristiche e tecnica esecutiva ad un unico gruppo omogeneo.

Un riesame dei testi che per un secolo e mezzo hanno toccato l'argomento dei rami dipinti a smalto conferma che l'attribuzione a Venezia di questa particolare categoria di oggetti è sempre stata basata sull'analogia del processo tecnico tra smaltatura su rame e smaltatura su vetro, quest'ultima effettivamente una prerogativa muranese dalla metà del XV secolo fino al terzo decennio del XVI secolo, e sulla vaga somiglianza del vasellame appartenente alle due categorie. E se è appurato che a Murano si producevano smalti utilizzabili anche su metallo, rimane però ancora ignoto il luogo della produzione dei rami sbalzati e dell'esecuzione della smaltatura. Secondo Rosa Barovier Mentasti e Cristina Tonini<sup>3</sup>, al fine di sostenere l'attribuzione di questi manufatti a Venezia e il coinvolgimento dei vetrai di Murano nel processo produttivo, sarebbe significativa una coincidenza tra le forme dei rami e quelle dei vetri soffiati veneziani datati tra la fine del XV secolo e la prima metà del XVI, ma ad un'attenta analisi non sembra che si possa riscontrare una stretta affinità formale tra le due categorie di manufatti.

Accettata comunque l'attribuzione all'area lagunare, un altro interessante argomento è relativo allo stemma rappresentato nel cavetto dell'alzata. Se nella ceramica la presenza di stemmi è l'attestazione e la comunicazione di un segno di proprietà ma spesso anche un fatto puramente decorativo, nei rami smaltati detti veneziani, invece, molto più costosi e rari per la particolare manifattura che richiede la loro realizzazione, vicina a quella degli orafi, gli stemmi sono soprattutto segno di distinzione nella scala sociale. Lo studioso Luciano Borrelli<sup>4</sup> ha evidenziato che dei 334 rami catalogati nel *Corpus*, 59 sono contraddistinti da emblemi araldici: una percentuale abbastanza alta. Il fatto che la quasi totalità sia dipinta su vasellame e piatti d'apparato conferma il loro carattere di oggetti di ostentazione. Il disegno araldico aveva anche una funzione decorativa, doveva abbellire le superfici e gli oggetti sui quali era applicato, e questo si otteneva attraverso l'abilità e la sensibilità estetica del decoratore, talvolta costretto però a sostituire alcuni colori rispetto all'originale perché sprovvisto o perché tecnicamente non disponibili in quell'epoca, e proprio nel caso dei rami smaltati si nota una netta prevalenza dell'azzurro e del bianco con rifiniture in oro, presumibilmente utilizzati anche per rendere stemmi caratterizzati da colori diversi. Di conseguenza anche l'identificazione dello stemma, già di per se spesso difficoltosa, diventa talvolta impossibile, se lo stesso non è caratterizzato araldicamente, o quantomeno incerta, con più ipotesi possibili. Nel caso del nostro piatto lo studio dello stemma è stato effettuato proprio da Luciano Borrelli<sup>5</sup> in occasione della pubblicazione dello stesso nel *Corpus* già ricordato, che l'ha riferito ipoteticamente alla famiglia modenese Dalla Chiesa<sup>6</sup> (vedi fig. 2). Interessante notare che lo stemma è analogo a quello di altri tre piatti pubblicati nel *Corpus* (nn. 132, 135, 137), ma mentre due di essi si differenziano per lo schema decorativo dell'intera superficie, il piatto conservato presso il Museo del Cremlino (inv. M3-2004) sembra essere in tutto e per tutto il fratello del nostro qui presentato, fatta eccezione per il colore dell'aquila, dipinta in nero nel piatto russo (vedi fig. 3).



**Fig. 1** Manifattura veneziana degli inizi del XVI secolo, piatto in rame smaltato, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (inv. 40051), © Courtesy Venezia, Fondazione Giorgio Cini



**Fig. 2** Stemma della famiglia Della Chiesa



**Fig. 3** Manifattura veneziana degli inizi del XVI secolo, piatto in rame smaltato, Mosca, Museo del Cremlino (inv. M3-2004)

<sup>2</sup> F. Barbe, L. Caselli, M-E. Dantan (a cura di), *I rami smaltati detti veneziani del Rinascimento italiano. I. Atti del convegno internazionale di studi - II. Corpus delle opere nelle collezioni pubbliche e private*, Milano 2018.

<sup>3</sup> R. Barovier Mentasti, C. Tonini, *Tra rami smaltati, maioliche e vetri. Firenze o Venezia?*, in F. Barbe, L. Caselli, M-E. Dantan (a cura di), cit., Vol. I, p. 23-49.

<sup>4</sup> L. Borrelli, *L'araldica nei rami smaltati detti veneziani del Rinascimento italiano*, in F. Barbe, L. Caselli, M-E. Dantan (a cura di), cit., Vol. II, p. 23.

<sup>5</sup> L. Borrelli, cit., p. 33 n. 136.

<sup>6</sup> *D'azzurro, alla chiesa di rosso, la facciata orientata a destra, fondata su una terrazza di verde; al capo d'oro, caricato di un'aquila di nero.*



This enamel-on-copper footed plate is circular, prevalently blue in colour and decorated on all surfaces with a number of different concentric gilded motifs encircling a coat of arms inserted in a medallion enamelled in white with two tiny touches of green; according to the classification proposed by Béatrice Beillard<sup>1</sup> and from the outer edge toward the centre, these ornamental motifs are: garlands, surmounted by fleurs-de-lis and centred on dots; five-petalled rosettes; oak leaves; fleurs-de-lis; undulating rays; twisted ribbons. At the centre, enclosed in a white enamelled tondo decorated with gilded plant motifs, crosses and dots, a horsehead shield encloses a gold and black emblem on a blue ground. The reverse side of the plate is also entirely enamelled in cobalt blue with five-pointed gilt rosettes arranged in concentric bands, except in the area at the centre of the foot, where the copper is visible beneath a thin layer of transparent glaze, also decorated with small gilded rosettes.

Attribution of this precious object to Venetian manufacture, while conventionally accepted by the academic world, nevertheless leaves room for some uncertainty: there is as yet no definite proof that the Venice area was the actual production location for an important group of works, enamelled coppers dating to a fifty-year period around the year 1500. This group, distinguished by common characteristics, is essentially made up of objects for everyday use such as vases, dishes, footed plates, salt cellars, pitchers, candlesticks and pax-bredes, all crafted of copper as supports for richly-coloured enamel and gilt decoration – and all displaying motifs which are similar in form to coeval works in precious metals, gold and silver. And while the Cini Collection of Venice is home to an important nucleus of these works, of which we reproduce one of the most outstanding pieces (see fig. 1), their inclusion in major Italian and foreign museum collections and in private collections worldwide provides further testimony to their importance. That interest in these so-called Venetian enamel-on-copper works arose in the mid-19th century was explained by Louis Courajod in an article published in 1885 and by Émile Molinier in his studies of the Venetian decorative arts, published in 1889, and was confirmed by Lionello Venturi in the 1920s. An interesting synthesis of writings on the subject emerged from the international conference held at the Isola di San Giorgio in Venice in 2014; it was followed in 2018 by publication of the conference proceedings (Atti) and the Corpus,<sup>2</sup> which sets forth the results of an attentive review of 334 enamel-on-copper objects, all ascribable to a single homogeneous group on the basis of era, characteristics and manufacturing technique and presents a detailed iconographic apparatus.

Review of the texts which have addressed the subject of enamel-on-copper works over the span of a century and a half confirms that attribution to Venice of this particular category of objects has always been based on the analogy between the technical manufacturing processes involved in enamelling on copper and

enamelling on glass – the latter having been a prerogative of Murano from midway through the 15th century until the third decade of the 16th – and on vague resemblances between tableware belonging to the two categories. And if it has been proved that enamels suitable for use on metals were produced in Murano, it is still unknown where the embossed copper items were manufactured and where the enamel decoration was applied. According to Rosa Barovier Mentasti and Cristina Tonini,<sup>3</sup> attribution of these products to Venice and the involvement of Murano's glassmakers in their manufacture would be supported by a meaningful coincidence between the forms of copper pieces and Venetian blown glass items dating to the late 15th century and the first half of the 16th, but careful analysis does not seem to reveal a close formal affinity between the two categories of products.

Accepting attribution to the Venice area, another interesting consideration arises with regard to the coat of arms in the centre well of the footed plate. If in ceramics the function of inclusion of heraldic devices is to attest and communicate ownership (but also, often, is purely decorative), in the so-called Venetian enamel-on-copper works – much more costly and rarer, in light of the particular manufacturing techniques involved in their creation (very similar to those of the goldsmith) – the coats of arms are above all signs of distinction and social standing. Scholar Luciano Borrelli<sup>4</sup> has pointed out that of the 334 copper items catalogued in the Corpus, fifty-nine bear heraldic emblems: quite a high percentage. The fact that almost all of these are painted on formal tableware and chargers confirms that they were created for ostentatious show. Another function of the heraldic design was simple ornamentation of the surfaces and the objects to which it was applied; the outcome depended on the skill and aesthetic sense of the decorator, who was nevertheless at times forced to substitute certain colours with other non-original hues because he had exhausted his supply or because a particular pigment was unavailable in his era. In the case of the enamel-on-copper works we note a prevalence of blue and white, colours presumably also used to render coats of arms originally in different colours, and finishing touches in gold. Consequently, identification of a given coat of arms, difficult in the best of circumstances, becomes impossible or at the very least uncertain and admitting of more than one hypothesis if the device is not clearly characterised by heraldic charges. The study conducted by Luciano Borrelli<sup>5</sup> on occasion of publication of the plate in the above-cited Corpus resulted in tentative identification of the heraldic motif as a device of the Dalla Chiesa family of Modena<sup>6</sup> (see fig. 2). It is interesting to note that the device is analogous to the one found on three other plates published in the Corpus (nos. 132, 135, 137), but while two of these are differentiated by decorative treatment over the entire surface, the plate in the Kremlin Museums (inv. M3-2004) would seem to be, to all effects, the sibling of the plate presented here, exception made for the colour of the eagle, which is painted in black on the Russian plate (see fig. 3).

<sup>1</sup> B. Beillard, 'Le décor à la feuille d'or des cuivres émaillés dits vénitiens: premier classement' in F. Barbe, L. Caselli, M-E. Dantan (eds.), I rami smaltati detti veneziani del Rinascimento italiano, Vol. II, Milan 2018, pp. 9-21.

<sup>2</sup> F. Barbe, L. Caselli, M-E. Dantan (eds.), I rami smaltati detti veneziani del Rinascimento italiano. I. Atti del convegno internazionale di studi – II. Corpus delle opere nelle collezioni pubbliche e private. Milan 2018.

<sup>3</sup> R. Barovier Mentasti, C. Tonini, 'Tra rami smaltati, maioliche e vetri. Firenze o Venezia?' in F. Barbe, L. Caselli, M-E. Dantan (eds.), I rami smaltati . . . , Vol. I, p. 23-49.

<sup>4</sup> L. Borrelli, 'L'araldica nei rami smaltati detti veneziani del Rinascimento italiano' in F. Barbe, L. Caselli, M-E. Dantan (eds.), I rami smaltati . . . , Vol. II, p. 23.

<sup>5</sup> L. Borrelli, *ibid.*, p. 33 no. 136.

<sup>6</sup> D'azzurro, alla chiesa di rosso, la facciata orientata a destra, fondata su una terrazza di verde; al capo d'oro, caricato di un'aquila di nero (Blue, the church in red, the facade facing right, founded on a green terrace; at the head, gold, surmounted by a black eagle)



5 λ

FORZIERINO, BOTTEGA MILANESE, SECONDA  
METÀ SECOLO XVI

ferro decorato sull'intera superficie con incisioni all'acquaforte su fondo dorato, raffiguranti grottesche con mascheroni, figure, animali e festoni vegetali; doppia serratura sul fronte, mascherata da fasce apribili con meccanismi a scatto; coppia di ganci passanti su entrambi i lati lunghi; cm 10,2x16x11,4

CASKET, MILANESE WORKSHOP, SECOND HALF  
OF THE 16TH CENTURY

iron, etched decorations on gold ground depicting grotesques with masks, figures, animals, plant garlands; double lock on the front concealed by plates that open with a snap mechanism; pair of loops on both long sides; 10.2x16x11.4 cm

€ 40.000/60.000

\$ 48.000/72.000

£ 36.000/54.000

**Bibliografia di confronto**

P. Lorenzelli, A. Veca (a cura di), *TRAVE. Teche, pissidi, cofani e forzieri dall'Alto Medioevo al Barocco*, Bergamo 1984, pp. 254-258;

B. Chiesi, I. Ciseri, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Il Medioevo in viaggio*, cat. della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 20 marzo - 21 giugno 2015), Firenze 2015, pp. 198-199;

S. Leydi, *Mobili milanesi in acciaio e metalli preziosi nell'età del Manierismo*, in *Fatto in Italia, dal Medioevo al Made in Italy*, cat. della mostra (Torino, Venaria Reale, 19 marzo - 10 luglio 2016), Milano 2016, pp. 121-137





Cofanetti di questo tipo erano destinati a contenere monete, tesoretti e, spesso, documenti o preziosi libri d'ore, offrendo una sicura protezione non soltanto da occhi indiscreti, ma soprattutto dai rischi che si potevano correre durante gli spostamenti. La sicurezza del prezioso contenuto era garantita dalla solidità della materia prima e dal sistema di chiusura, con una serratura particolarmente complicata da aprirsi.

I ganci presenti sui lati lunghi servivano, tramite il passaggio di un cordone o di una cintura di cuoio, ad assicurare i cofanetti alla sella del cavallo, ad ancorarli all'interno di bauli più grandi, oppure per portarli a tracolla o legati alla cintura durante i viaggi.

Questa tipologia di forzierino è spesso definita anche *porta messale* o *cofanetto da messaggero*, anche se non vi sono documenti o testimonianze iconografiche certe per confermare quest'uso esclusivo, potendo invece, date anche le misure maneggevoli e l'ampio numero in cui si sono conservati, essere destinati ad un pubblico più vasto, dai chierici agli studenti, dai messaggeri ai mercanti, senza escludere un uso in ambito domestico. Il riferimento all'ambito ecclesiastico trova del resto un riferimento negli anelli presenti sui lati lunghi del cofanetto, realizzati quasi seguendo le indicazioni riportate nel libro dell'Esodo (XXV, 25-28), che prescrive, per il trasporto dell'Arca dell'Alleanza, la costruzione di due anelli per lato al fine di costituire il modo più semplice di trasporto nelle condizioni di maggiore distanza fra l'uomo e il contenitore, rispettando così la sacralità del contenuto.

Lo stile e il tipo di lavorazione del ferro sono gli stessi che ritroviamo nelle più belle armature cinquecentesche realizzate dai celeberrimi armaioli milanesi come i Negroli, Pompeo della Cesa e il Piccinino, che servivano le più importanti famiglie italiane ed europee. Oltre alle armi e alle armature che li resero così celebri, all'interno delle loro botteghe venivano infatti prodotti oggetti diversi di estremo lusso in acciaio o in ferro, come stipi e monetieri, specchi, candelieri, reliquiari, forzierini, chiusure da borsa, fornimenti da cintura, else per spade, morsi, staffe, selle e fiasche da polvere. Della reale esistenza del leggendario ageminatore Martino Ghinelli non ci sono prove, ma sono documentate due grandi botteghe specializzate: quella di Giovan Battista Panzeri, detto lo Sarabaglia (Milano, circa 1517-1587), geniale allievo di Filippo Negroli, che realizzò oggetti in ferro dorato per Ferdinando Duca d'Aosta, Filippo II di Spagna e i duchi di Mantova; e quella di Giovanni Antonio Polacini detto Romerio o Romé (circa 1527- tra 1595 e 1602).

A metà del XVI secolo nelle botteghe degli armaioli si verifica una straordinaria e unica, per intensità e splendore, evoluzione creativa che renderà l'arte di questi abili artigiani ricercata in tutto il mondo conosciuto. Tutto si ricopre di decorazioni, le zone che prima erano lasciate vuote sono ora riempite di motivi floreali e fiabeschi ad agemina e a pennello, in una sorta di spasmodica restaurazione di quell'*horror vacui* che tanto incantava gli artisti dei primi secoli del Medioevo. A seguito di tale evoluzione la gloriosa armatura *all'antica*, vero

oggetto del desiderio per decenni di principi, re e imperatori, cede il passo a quella che verrà definita *all'eroica*. L'armaiolo non ricerca più forme nuove, preferisce riprendere quelle semplici e riempirle d'oro. Egli non è più un semplice artigiano, che segue la moda senza imporla, ma un vero e proprio artista, al pari dei più grandi pittori e scultori dell'epoca, perché, con un'ottima creazione, si può permettere di imporre una sua idea. Gli stessi artisti entrano in stretta relazione con gli armaioli, come dimostra il caso di Leone Leoni, scultore alla corte di Carlo V, il cui lavoro si riflette chiaramente su alcune armature di committenza imperiale, e quello del figlio Pompeo, protetto da Filippo II; lo stesso discorso vale per Benvenuto Cellini che, in collaborazione con i Negroli, disegnò diverse armature per Cosimo I Granduca di Toscana.

Del resto a fare di Milano nel Cinquecento la capitale del lusso non furono solo le opere eccelse dell'architettura, della scultura e della pittura, ma anche gli straordinari oggetti d'arte creati nelle botteghe degli artigiani milanesi, a beneficio di una élite internazionale costituita da regnanti, principi e nobili, cortigiani e altri ricchi e ambiziosi cultori d'arte. La provenienza milanese era un marchio di garanzia per le armi e le armature, e in molti altri settori dell'arte applicata, tra gli altri la manifattura di pregiati tessuti di seta come il damasco e il lampasso, l'oreficeria e l'arte degli smalti. Già dal 1400 fiorisce sotto i Visconti l'arte del metallo: brillavano per eccellenza le botteghe degli orafi e degli armaioli, capaci di produrre beni di altissima qualità. Milano vantava in particolare la produzione di magnifiche armature, apprezzate come la più cara e preziosa delle mode maschili. Ambitissimi da tutti i sovrani e dalle casate principesche e ducali sono i meravigliosi manufatti di celebri armaioli. Gli oggetti prodotti a Milano nel corso del XVI secolo si distinguono per una singolare sintesi di potenza inventiva, materiali preziosi e fattura di straordinaria maestria, qualificandosi perciò come il segno distintivo delle élites, contribuendo a identificare l'appartenenza alla aristocrazia.

Ed è proprio in questo ambiente che si inserisce il nostro cofanetto, opera formalmente e stilisticamente figlia del fermento artistico sviluppatosi nella città di Milano nella seconda metà del Cinquecento, testimonianza dell'eccelsa tecnica maturata dagli armaioli milanesi, qui applicata ad un oggetto "civile" destinato sicuramente ad una committenza nobiliare. La ricchezza della decorazione, tipica del tardo manierismo, consente di datare il pezzo tra la metà e il terzo quarto del secolo, testimoniata dalla varietà delle grottesche raffigurate, diverse su ogni lato del cofanetto, a conferma della grande maestria dell'incisore, capace qui di mettere insieme mascheroni, putti, angeli con trombe, draghi e vasi fioriti, ben inseriti in ricchi racemi vegetali con cornucopie traboccanti di frutta, festoni e uccellini, rilevati dal fondo dorato grazie al superbo uso dell'incisione all'acquaforte, tecnica derivata appunto dalla decorazione di armi e armature già in uso nel Medioevo.





Caskets of this type were used to hold coins, jewels or often documents or valuable books of hours, providing protection not only against prying eyes, but mainly risks incurred during travel. The contents were protected by the sturdiness of the material and by particularly complicated locks.

A rope or leather belt was threaded through the loops on the long sides to fasten the casket to a saddle or inside a bigger trunk, or let it be worn cross-body or attached to a belt on long journeys.

This type of casket is often called a "messenger box". Given the manageable size and the large number of items that have survived, they may have been used by a wide range of people, from clergymen to students, from messengers to merchants without ruling out household use. The reference to church use is supported by the rings on the long sides that were practically made to the specifications set out in Exodus (25:25-28) for the Ark of the Covenant: "And you shall make for it four rings of gold and put the rings on the four corners". The poles to carry the Ark were passed through the rings.

The style and type of workmanship are exactly what we see on the most beautiful suits of sixteenth-century armour made by famous Milanese armourers such as the Negrolis, Pompeo della Cesa, and Piccinino who worked for the most important families in Italy and Europe. In addition to the weapons and armour that made them famous, their workshops also produced steel or iron "luxury" goods such as chests and coin cases, mirrors, candlesticks, reliquaries, coffers, belt fittings, sword hilts, bits, stirrups, saddles and powder flasks. There is no proof that the legendary damascener Martino Ghinelli ever lived, but the existence of two important specialized workshops is documented. One was owned by Giovan Battista Panzeri, called Sarabaglia (Milan, c. 1517-1587); he was Filippo Negrolis's brilliant pupil and made items in gilded iron for Ferdinando Duca d'Alba, Philip II of Spain, and the dukes of Mantua. The other belonged to Giovanni Antonio Polacini called Romerio or Romé (c. 1527- died between 1595 and 1602).

In the middle of the sixteenth century the armourers' workshops developed extraordinary, intense and splendid creative skills that made their wares highly sought-after throughout the world. Surfaces were entirely decorated, the areas that had previously been left "blank" became filled with damascened or painted floral and legendary motifs in a sort of spasmodic return of the horror vacui that had enchanted artists of the early Middle Ages. This trend was followed by the glorious "all'antica" armour so coveted by princes, kings and emperors for decades which gave way to the style known as heroic. Armourers no longer worked on developing new shapes, rather they used simple ones and covered them with gold. By that time the armourer was no longer a mere craftsman following rather than creating fashions: he was a true artist, on a par with the period's great painters and sculptors because, by creating excellence, he could impose his ideas. These artists worked closely with the armourers as was the case of Leone Leoni, sculptor to the court of Charles V whose work is clearly evident on some armour commissioned by

the emperor; the same can be said for his son, Pompeo, protégé of Philip II, and of Benvenuto Cellini who, working with the Negrolis, designed suits of armour for Cosimo I Grand Duke of Tuscany.

It was not only outstanding works of architecture, sculpture, and painting that made Milan the "luxury capital" of the sixteenth century. There were the extraordinary objets d'art created in the workshops of Milanese craftsmen for an elite international clientele of sovereigns, princes and nobles, courtiers, and other rich and ambitious art enthusiasts. Milanese workmanship was a guarantee for weapons and armour as well as many other applied arts including the manufacture of fine silk damask and lampas fabrics, jewellery, and enamel wares. The art of metalworking was already flourishing in the fifteenth century under the Viscontis: goldsmiths and armourers were turning out the highest quality goods. In particular, Milan was known for magnificent suits of armour that were considered the finest items in men's fashions. The magnificent wares of famous armourers were desired by all the sovereigns, and all the princely and ducal houses. The items made in Milan during the sixteenth century are characterized by a unique blend of creative power, fine materials and extraordinary workmanship. Indeed they became hallmarks of the elites, and badges of status.

Our casket, in terms of style and form is truly a child of the artistic ferment of mid-sixteenth-century Milan. It is evidence of the Milanese armourers' technical mastery applied to a "civilian" object that was surely made for a noble client. The lavish decorations, typical of the late Mannerist period make it possible to date this object around the second or third quarter of the century. The variety of the grotesques that differ on each side speak to the artisan's consummate skill as he was able to combine raised masks, putti, trumpeting angels, dragons, and vases with flowers amidst plant raceme and overflowing cornucopias, garlands and birds against the gilded background through mastery of the etching technique that had already been used to decorate arms and armour in the Middle Ages.

#### Comparative literature

P. Lorenzelli, A. Veca (ed. by), TRAVE. Teche, pissidi, cofani e forzieri dall'Alto Medioevo al Barocco, Bergamo 1984, pp. 254-258;

B. Chiesi, I. Ciseri, B. Paolozzi Strozzi (ed. by), Il Medioevo in viaggio, exhibition catalogue (Florence, Museo Nazionale del Bargello, 20 March - 21 June 2015), Florence 2015, pp. 198-199;

S. Leydi, "Mobili milanesi in acciaio e metalli preziosi nell'età del Manierismo", in Fatto in Italia, dal Medioevo al Made in Italy, exhibition catalogue (Turin, Venaria Reale, 19 March - 10 July 2016), Milan 2016, pp. 121-137



6 λ

FIASCHETTA DA POLVERE, LOMBARDIA, SECONDA  
METÀ SECOLO XVI

acciaio inciso con scanalature verticali e motivi vegetali, parzialmente dorato con  
applicazioni a rilievo, cm 19,6x9,8x7

POWDER FLASK, LOMBARDY, SECOND HALF 16TH  
CENTURY

*partially gilded steel; engraved with vertical fluting and plant motifs; raised decorations, 19.6x9.8x7 cm*

€ 10.000/15.000

\$ 12.000/18.000

£ 9.000/13.500

**Bibliografia di confronto**

S. Leydi, *Mobili milanesi in acciaio e metalli preziosi nell'età del Manierismo*, in *Fatto in Italia, dal Medioevo al Made in Italy*, cat. della mostra (Torino, Venaria Reale, 19 marzo – 10 luglio 2016), Milano 2016, pp. 121-137;

Peter Finer. *Provenance*, Londra 2016, pp. 10-13 n. 3





Il corpo della fiaschetta ha sezione troncoconica ed è sormontato da un cannello scanalato nella parte inferiore e liscio con una leggera bombatura nella metà superiore, accanto al quale si trova il meccanismo di apertura del versatoio; sul retro un supporto lineare arrotondato nella parte inferiore per favorire l'aggancio alla cintura. Il contenitore è decorato sull'intera superficie frontale secondo un motivo a fasce verticali, alternando elementi incisi a girali vegetali su fondo dorato ed elementi composti da scanalature verticali lisce o puntinate; sul fronte presenta due coppie di ganci disposti alle estremità, utilizzati per il passaggio di un cordoncino, ed al centro un bel mascherone a rilievo. Anche il retro, interamente dorato, presenta una decorazione incisa lungo i bordi.

Utilizzata fin dal Medioevo, la fiaschetta per polvere costituiva un complemento fondamentale nell'attrezzatura del soldato e soprattutto per la caccia, indispensabile per ricaricare l'arma da fuoco. Realizzata in diversi materiali, dal corno all'osso, dalla pelle al metallo, la fiaschetta a partire dal Cinquecento cominciò a presentare decori sulla superficie, sempre più elaborati in rapporto all'importanza del committente o del destinatario della stessa.

Questa tipologia di fiasca portapolvere è concordemente assegnata dagli studiosi agli ultimi anni del XVI secolo, anche se a tal proposito va ricordato che recentemente un interessante studio, pubblicato in un catalogo dell'antiquario londinese Peter Finer, ha proposto di datare una serie di fiaschette morfologicamente uguali alla nostra anteriormente al 1569, basandosi sulle informazioni ricavate dagli stemmi presenti (delle famiglie Medici e Orsini) e dalle relative notizie archivistiche. A tal proposito nell'inventario granducale redatto a Firenze nel 1639 si legge: "Tre fiasche, che una piccola da polverino, tutte di ferro lavorate a righe, tutte piene, con arme di SAS con lor cordoni a dua" (Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea n. 539, c. 32a). Infatti una fiasca della stessa forma della nostra è oggi conservata proprio a Firenze presso il Museo del Bargello (n. M1232), mentre un'altra faceva parte della collezione Odescalchi ed è oggi esposta presso l'Armeria di Palazzo Venezia a Roma (n. 75). A testimonianza della diffusione di questa tipologia di manufatto ricordiamo che un esemplare simile al nostro è raffigurato in un dipinto seicentesco attribuito ad un seguace di David de Coninck (vedi fig. 1 - David de Coninck (seguace di), *Natura morta con selvaggina e fiasca da polvere*).

Questa fiaschetta, finemente cesellata e dalle forme lineari ma sommamente eleganti, fu sicuramente realizzata per un personaggio di alto rango, destinata ad accompagnare una pistola altrettanto raffinata. La Lombardia e la città di Milano in particolare rappresentavano per l'epoca il più rinomato centro di produzione per armi e affini di altissimo livello, di solito destinate ai regnanti e nobili di tutta Europa. È noto infatti come proprio nella seconda metà del Cinquecento l'industria del lusso avesse il proprio centro nella città allora dominata dagli spagnoli, dove erano attive le botteghe di rinomati armaioli quali i Negrolì, Pompeo della Cesa e il Piccino, che con il loro stile e tecnica di lavorazione del ferro realizzavano le più belle armature cinquecentesche, caratterizzate da un'evoluzione creativa capace di trasformare l'oggetto d'uso e di difesa in elemento distintivo ed elitario, caratterizzato da forme innovative e da abbondanza di decorazioni ispirate a motivi vegetali, grottesche e anche episodi mitologici.



**Fig. 1** Fiaschetta da polvere, Philadelphia Museum of Art (inv. 1977-167-897)



**Fig. 2** David de Coninck (seguace di), *Natura morta con selvaggina e fiasca da polvere*





*This powder flask is a truncated cone; the lower part of the neck is fluted; the upper part is smooth; the device for opening the spout is adjacent to the convex ring around the neck; the straight tongue on the back with rounded edges is for hooking it to a belt. The whole front is decorated with vertical bands alternating with engraved plant motifs on a gilded ground and smooth or stippled vertical fluting; two pairs of loops on the front for a rope or strap, and in the centre a relief mask. The back is entirely gilded and is decorated with engravings.*

*Since the Middle Ages, the powder flask, used to load firearms, was an essential part of a soldier's kit and, of course for hunters. Made of different materials – from horn to bone, from leather to metal – starting in the sixteenth century, elaborately decorated powder flasks began to make their appearance.*

*Scholars agree that this type of powder flask can be dated to the final years of the sixteenth century. However, we should mention that an interesting recent study published in a 2016 Peter Finer catalogue suggested a dating prior to 1569 for a group of flasks that is similar to ours. The theory is based on the coats of arms (of the Medici and Orsini families) and archive information. In the Medici grand-ducal inventory of 1639 we read: Tre fiasche, che una piccola da polverino, tutte di ferro lavorate a righe, tutte piene, con arme di SAS con lor cordoni a dua" ("Three flasks, there is a small one for powder, all with lines worked in iron all full with arms of SAS [His Serene Highness] with their cords") (Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea n. 539, for 32a). A flask that is identical to ours is in the Museo Nazionale del Bargello in Florence (n. M1232), while another, which is part of the Odescalchi collection is on display in the Armoury in Palazzo Venezia in Rome (n. 75). Further evidence of the popularity of this type of flask is depicted in a sixteenth-century painting attributed to a follower of David de Coninck (see fig. 1 - David de Coninck (follower) Still Life of Game Birds with a Powder Flask in a Landscape).*

*The finely engraved flask with its linear but elegant shapes was certainly made to match an equally beautiful firearm for a high-ranking person. Lombardy and the city of Milan, in particular, were famous for their production of extremely highly quality weapons and armour, usually made for nobles and sovereigns throughout Europe. It is a well-known fact that in the second half of the sixteenth century, the "luxury industry" was centred in the city that was still under Spanish domination. It was home to the workshops of famous armourers such as the Negrolis, Pompeo della Cesa and Piccino. Their style and workmanship created the most beautiful armour of the century. Their creative skills transformed mundane objects and weapons into items of exceptional beauty with decorations that included plant motifs, grotesques, and mythological scenes.*



## PORCELLANE E MAIOLICHE

Da sempre presente tra i protagonisti dell'annuale appuntamento con i *Capolavori da Collezioni Italiane*, anche quest'anno il Dipartimento Porcellane e Maioliche prosegue lungo il filone che aveva caratterizzato le precedenti edizioni: se ad esempio quella del 2018 aveva visto proporre una rara serie di piatti prodotti negli ultimi anni del Settecento dalla Real Fabbrica Ferdinanda per l'allora re di Napoli Ferdinando IV, già appartenuti all'illustre Servizio dell'Oca, in quella dell'anno successivo era stato presentato all'attenzione dei tanti amatori e collezionisti di porcellana un orologio Cartel uscito dalla Real Fabbrica Ferdinanda, capolavoro da un modello di Francesco Celebrano da datarsi al 1780 circa.

Protagonista dell'edizione del 2020 è ancora una volta la porcellana italiana del Settecento, ma dal territorio partenopeo ci spostiamo, per questa occasione, in Toscana: è infatti nella manifattura Carlo Ginori di Doccia che, intorno alla metà del secolo, viene plasmato in porcellana dura e smalto bianco il rarissimo busto dell'Imperatore Claudio che siamo oggi lieti di presentare. Questa particolare opera d'arte vede la sua nascita grazie al genio del Marchese Carlo Andrea Ignazio Ginori (1702-1757) che, perfettamente in linea con il sentimento di recupero dell'antico proprio del "secolo dei Lumi", inizia un'intensa attività di riproduzione delle sculture antiche nella sua manifattura fondata nel 1737, con l'intento di fare della sua *Galleria dei Modelli* un vero e proprio museo. È proprio all'interno di questo ambizioso progetto che si inserisce la rara serie di busti in porcellana nota come la "serie dei dodici Cesari", alla quale il nostro busto sembra a tutti gli effetti appartenere; una rara produzione che, come riporta il prezzario della fabbrica del 1760, risulta essere fra gli esemplari più costosi della manifattura nel primo periodo di attività

*Once again the Department of Porcelain and Majolica is playing a prominent role in our annual "Masterpieces from Italian Collections" (Capolavori da Collezioni Italiane) sales. The department is continuing along the lines that distinguished the previous editions. For example, the 2018 sale offered a rare series of late eighteenth-century plates made by the Real Fabbrica Ferdinanda for Ferdinando IV, King of Naples, that were once part of the famous "Goose Service" (Servizio dell'Oca). The following year, we presented a Cartel clock from the same factory made to a model by Francesco Celebrano around 1780.*

*This year, too, eighteenth-century Italian porcelain will be the "star" of the sale. But this time, we shall be moving from Neapolitan territory to Tuscany. The rare, hard-paste and white glaze porcelain bust of the Emperor Claudius was made in the Manifattura di Doccia around the middle of the century. This exceptional work of art was the "brainchild" of the Marchese Carlo Andrea Ignazio Ginori (1702-1757). In perfect harmony with the Age of Enlightenment trend to salvage and preserve antiquities, the factory he founded in 1737 began intensive work reproducing ancient sculptures with the aim of turning his Galleria dei Modelli into a true museum. Our bust seems to belong to the group of porcelain busts known as the "series of the Twelve Caesars". It is indeed a rare item, and as the Manifattura di Doccia 1760 price list shows, it was one of the most expensive items to be made during the factory's early years.*



# 7 λ

## BUSTO DI CLAUDIO, MANIFATTURA CARLO GINORI, DOCCIA, 1754-1760 CIRCA

porcellana dura e smalto bianco, cm 38x25x21

Sul supporto di porcellana che doveva inserirsi nella base è inciso a freddo il nome *Claudio*

## BUST OF CLAUDIUS, MANIFATTURA DI DOCCIA, CA. 1754-1760

*hard-paste porcelain and white glaze, 38x25x21 cm*

*The name 'Claudio' is stamped on the porcelain support tab designed to be inserted in the base.*

€ 30.000/50.000

\$ 36.000/60.000

£ 27.000/45.000

### Provenienza

Collezione privata, Londra;

Asta Sotheby's, Londra, 5 maggio 1970, lotto 15;

Collezione privata, Firenze

Il ritratto a tutto tondo raffigura un personaggio maturo, con rughe di espressione accentuate attorno alla bocca, sulle guance e sulla fronte, ma comunque idealizzato. Leggermente rivolta a sinistra la testa ha capigliatura con frangia corta, secondo la moda dell'età giulio-claudia, che lascia scoperte le orecchie piccole e proporzionate. Lo sguardo è accigliato e pensieroso, come spesso nei ritratti ufficiali dell'imperatore<sup>1</sup>, la bocca ha labbra sottili tenute serrate, il naso è grande, dall'attaccatura larga.

Il confronto con due opere conosciute della coeva produzione Ginori, il busto di Adriano del 1754 e quello di Traiano del 1756, fa ritenere la testa di porcellana in esame molto prossima come epoca e modalità tecnica. In comune sono ad esempio alcune "imperfezioni": la presenza di macchie rossastre tra i capelli, il modo di delineare la capigliatura, marcati difetti di cottura che determinano la presenza di fessurazioni o schiacciamenti, l'eccessiva presenza di vetrina azzurro-verde in alcune zone del capo (per esempio all'interno del padiglione auricolare) e infine l'impasto di colore grigiastro, con una scarsa applicazione di smaltatura bianca-verdognola, forse ancora ricca di piombo. Anche la scarsa attinenza del ritratto dall'antico e la vicinanza stilistica con il busto in porcellana dell'imperatore Tiberio, l'estensione del modellato al petto e la creazione di un perno di appoggio,

ci fanno proporre una fase di realizzazione attorno al 1755, quando le teste cominciano ad essere accompagnate da una base anch'essa di porcellana; l'uso dei modelli al naturale infatti ci sembra più aderente al calco nelle teste successive. Tutto ciò potrebbe far ipotizzare l'intervento del capo modellatore Gaspero Bruschi insieme al formatore Francesco Lici nella foggatura resa del modellato di questa porcellana.

Notizie del nostro busto, cercando a ritroso, si trovano nel catalogo di un'asta del novembre 2010<sup>2</sup>, dove era proposta la testa dell'imperatore Caligola, con il nome iscritto appena sotto la toga e dotata di una base non coeva, attribuita a un modello di Soldani Benzi. Nella scheda si faceva infatti riferimento al passaggio in asta di due altri busti di porcellana, uno nel 1976 e l'altro nel 1970<sup>3</sup>, e quest'ultimo, descritto come una "rara testa bianca di Doccia dell'Imperatore Claudio da Massimiliano Soldani Benzi"<sup>4</sup>, era proprio quello qui presentato, allora dichiarato proveniente "dalla collezione di un Gentiluomo", e oggi finalmente riapparso esattamente a cinquant'anni di distanza.

La testa "al naturale" dell'imperatore Claudio, qui presentata ritorna alla luce pertanto da un lungo oblio.

<sup>1</sup> La recente mostra "Claudio Imperatore. Messalina, Agrippina e le ombre di una dinastia" al Museo dell'Ara Pacis a Roma, rappresenta un'interessante fonte sulla rivalutazione della figura dell'imperatore, ma anche sulla sua iconografia. La somiglianza con i ritratti non solo del Campidoglio, ma anche con la ritrattistica ufficiale che vede l'imperatore idealizzato in veste di Giove, o in nudità trionfale come nelle statue del Museo Pio-Clementino, nei Musei Vaticani, e del Museo del Louvre, ma manca al momento una coincidenza che giustifichi in toto l'uso del calco.

<sup>2</sup> Sotheby's, *Important French Furniture, Ceramics and Carpets including Property from the Estate of Mrs. Robert Lehman*, New York, 18 novembre 2010, lotto 1.

<sup>3</sup> Sotheby's, *Catalogue of fine continental porcelain*, Londra, 5 maggio 1980, lotto 15.

<sup>4</sup> Il ritratto non sembra trovare però riscontro nei busti degli imperatori romani presenti agli Uffizi, ora all'archeologico di Firenze, da cui sappiamo che lo scultore fiorentino aveva tratto i suoi modelli.





*This full-round portrait portrays a mature man, with accentuated expression lines around the mouth and on the cheeks and forehead but idealised nonetheless. The head, turned slightly to its proper right, is crowned by hair cut in a short fringe, as was the fashion in the Julio-Claudian age, leaving uncovered the small and well-proportioned ears. The face is set in a pensive frown, as often in official portraits of the emperor;<sup>1</sup> the thin lips are clamped shut, the nose is large, the bridge wide.*

*Comparison with two known works of the coeval Ginori production, the busts of Hadrian (1754) and of Trajan (1756), lead us to place this bust of Claudius very close to them in time and in technique: all share the manner in which the hair is drawn and such "imperfections" as reddish spots in the hair, marked firing defects which determine fissuring or flattening, an excess of blue-green glaze in several areas (for example inside the auricle), and finally the greyish tone of the paste with a scarce application of glaze, greenish-white in colour and perhaps still rich in lead. The nearly tenuous connection to the ancient model, the stylistic similarities between this bust and the porcelain bust of Emperor Tiberius and extension of the modelling to the upper chest and inclusion of a support tab lead us to date the piece to ca. 1755, when the manufactory began to supply portrait busts with bases, also in porcelain. Use of life-size models seems to us to be more adherent to the cast in later heads. All this suggests the hand of Gaspero Bruschi with Francesco Lici at work in the modelling of this porcelain work.*

*Working backwards, we find mention of our bust in the catalogue of an auction held in November 2010,<sup>2</sup> which proposed a head of Emperor Caligula – with the name incised beneath the tunic and matched with a non-coeval base – attributed to a model by Soldani Benzi. The description makes reference to two other porcelain busts which had appeared at auction, one in 1976, the other in 1970,<sup>3</sup> the latter, described as 'a rare white Doccia head of Emperor Claudius after Massimiliano Soldani Benzi',<sup>4</sup> is the bust we are presenting here, the provenance of which at the time was stated as being 'from a gentleman's collection'. Today, exactly 50 years later, it has finally resurfaced.*

*This 'al naturale' head of Emperor Claudius might be said to be making its return after a long absence.*



<sup>1</sup> *The recent exhibition entitled Claudio Imperatore. Messalina, Agrippina e le ombre di una dinastia, at the Museo dell'Ara Pacis in Rome, is an interesting source as concerns reassessment of the figure of the emperor and his iconography. This bust shows similarities not only to the Capitol portraits but also to official portraiture which depicts an idealised emperor in the guise of Jupiter or triumphally nude, as in the statues at the Pio-Clementino Museum, the Vatican Museums and the Musée du Louvre, but a coincidence which entirely justifies use of the plaster cast is still missing.*

<sup>2</sup> *Sotheby's, Important French Furniture, Ceramics and Carpets including Property from the Estate of Mrs. Robert Lehman, New York, 18 November 2010, lot 1.*

<sup>3</sup> *Sotheby's, Catalogue of fine continental porcelain, London, 5 May 1980, lot 15.*

<sup>4</sup> *The portrait does not seem to match any of the busts of Roman emperors held by the Uffizi and now at the Museo Archeologico Nazionale of Florence, on which we know the Florentine sculptor drew for his models.*

## “Le teste di Cesari di grandezza naturale”

Il progetto culturale del Marchese Ginori s’inserisce appieno in un periodo storico nel quale si assiste all’affermarsi di una marcata volontà di recupero delle opere antiche, fossero esse originali o ispirate all’antichità, la cui sobria linearità delle forme si adattava alle necessità di razionalità del “secolo dei Lumi”.

Il Marchese Carlo Andrea Ignazio Ginori (1702-1757), che aveva fondato la sua manifattura nel 1737, avvalendosi della collaborazione dello scultore Gaspero Bruschi, tentava di riprodurre le sculture antiche entrando in diretta concorrenza con la statuaria, molto richiesta dai viaggiatori del *Gran Tour*, per i quali il possesso di antichità e oggetti neoclassici costituiva una parte fondamentale della propria identità sociale. Tali opere, in gran parte prodotte per il mercato estero, erano diventate di un certo interesse anche in Italia per il significato erudito legato al riconoscimento della propria cultura di origine. A questo proposito è interessante quanto detto da Rita Balleri nella premessa del suo testo<sup>5</sup>: “... Carlo Ginori si è comportato come un collezionista dell’epoca ed è per questo motivo che i suoi calchi in scala al vero sono da ritenersi una raccolta antiquaria e non vanno studiati solamente nell’ottica di modelli impiegati dalla manifattura”.

L’ambizione del Marchese di voler creare nella sua *Galleria dei Modelli* un vero e proprio museo lo spinse ad avere contatti con diversi personaggi dell’epoca, che avrebbero potuto appoggiarlo nella sua ricerca di opere da riprodurre. Ne scaturì un programma iconografico per la galleria basato su due interessi di ricerca: direttamente ispirato alle opere oppure basato su copie già realizzate per produzioni di successo.

Unitamente alla ricerca di nuovi modelli il Marchese Carlo Ginori aveva infatti acquistato dagli eredi degli scultori Giovan Battista Foggini (1652-1725) e Massimiliano Soldani Benzi (1658-1740) diversi esemplari di cera e terracotta, insieme alle forme di alcuni bronzi. La scelta dei modelli riflette il gusto del principe Johann Adam Andreas I di Liechtenstein, committente di Massimiliano Soldani Benzi, per il quale erano state eseguite due statue in bronzo - in seguito riproposte in porcellana da Carlo Ginori circa quarantacinque anni dopo - e otto busti in bronzo raffiguranti teste di imperatori romani, tratte da originali fiorentini, attraverso le quali lo scultore aveva voluto celebrare il ritratto imperiale come simbolo di forza e di virtù.



Lo schema compositivo operato dal Soldani Benzi fu pertanto riproposto proprio nell’importante e rara serie di busti in porcellana di Doccia nota come la “serie dei dodici Cesari”. L’assortimento di ritratti è menzionato nell’Inventario dei Modelli, pubblicato da Lankheit, e riportato anche nel prezzario della fabbrica del 1760 fra i prodotti più costosi della manifattura nel primo periodo di attività (vedi Lankheit 1982, pp. 17- 38 e Darr, Barner, Bostrom 2003, vol. II, p. 96, nn. 170-171)

L’attività del mercato per stampi e calchi era difficile, ma soprattutto lucrativa, come ricorda Bottari a proposito dei formatori: “... ho saputo che questi formatori, gente del tutto simile agli altri artisti di Roma, hanno voglia di guadagnare assai, e di lavorare poco” (AGL 1753, XX, lettera 66, Guido Bottari a Carlo Ginori, Roma, 6 gennaio 1753). Gli originali e gli stampi da cui si potevano fare le copie erano beni controllati dai proprietari, particolarmente attenti a salvaguardare l’opera dal danneggiamento. Inoltre le copie stesse erano rinomate: la loro richiesta costituiva la testimonianza del gusto, della ricchezza e del potere del collezionista stesso, generalmente un principe, un nobile o un ecclesiastico. Il valore dell’originale non era affatto sminuito attraverso la riproduzione, ma era traslato in una nuova forma di potere: l’autorizzazione per la realizzazione di più copie e la limitazione del numero di stampi in circolazione aumentava infatti sia il valore delle copie, sia quello dell’originale.

Un ausilio fondamentale per la comprensione della formazione dell’iconografia di queste opere ci è fornito dalla documentazione epistolare del Marchese ancora con Guido Bottari, fratello di monsignor Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), e con Giovanni Domenico Campiglia, sovrintendente per i modelli alla Camera Apostolica e autore delle incisioni di opere del Museo Capitolino. Di particolare interesse le lettere tra i curatori delle collezioni e il capo dei modellatori Gaspero Bruschi, responsabile dell’esecuzione finale di tutte le statue in porcellana. Ne emerge il ricorso a un gran numero di intermediari per finalizzare le trattative per giungere a una concreta realizzazione della copia.

Gli appoggi ricercati a Roma avevano permesso al Marchese Ginori di far accostare il suo modellatore, Francesco Lici, detto Squarcione, alle più significative sculture delle raccolte romane, in particolare a quella capitolina, per farne copia raggiungendo risultati veramente eclatanti, anche grazie alla profonda conoscenza tecnica di Gaspero Bruschi (1710-1780), capo modellatore della manifattura. Una lettera di Guido Bottari testimonia la presenza dell’inviato del Marchese Ginori già nel 1753: “Poco ci volse per farmi credere che non voleva dare la licenza che subito mandasse il Lici che appunto quel giorno aveva terminato di formare il terzo gruppo del signor Valle” (AGL, 1753, XX, folio 69). Lici farà rientro a Doccia nell’estate dello stesso anno e saranno poi gli scultori Bartolomeo Cavaceppi e Vincenzo Pacetti insieme ad altri a fornire a Ginori i modelli per le sue porcellane. L’epistolario con i personaggi in vista di Roma è nutrito. Negli anni compresi tra il 1753 e il 1754 giungono da Roma alcune casse contenenti gessi di modelli dall’antico e non. La missiva del 3 agosto 1754 documenta l’invio di ben 18 casse verso il porto di Livorno: “L’ordinario scorso diedi l’ordine di mandare a V. Ecc. la polizza di carico di cinque statue [...] il suo giovane ha cominciato a formare la sesta statua... Nota delle casse che si spediscono di Livorno sulla Tartana del Pron. Fontana e a cura di Francesco Lici sopracarico: cassa n. 1) entrove parte delle forme di Fauno di campidoglio e altri pezzi di forma; cassa n. 2) entrove getto d’una statuina rappresentante un Cammino comprato; [...] n. 8) entrove gli appositi busti comprati Alessandro Magno, Vergine Vestale, Faustina, Comodo, Messalina e inoltre un busto anonimo regalato da Bartolomeo Cavaceppi; [...] cassa n. 12) entrove forma di busto di Druso; cassa n. 13) entrove forma di busto di Settimio Severo; cassa n. 14) - ; cassa n. 15) entrove i getti degli otto apostoli comprati ultimamente; cassa n. 16) entrove le forme de busti di Silla, Zecnocrate, Calligola e della testa d’uno schiavo; cassa n. 17) entrove il getto della statua di Antinoo; cassa n. 18) Forma di Statua di Alessandro Magno, del Putto col Cigno ed Ercole Fanciullo<sup>6</sup>. E proprio in queste casse si comincia a notare la presenza di alcuni busti romani.

Nel luglio del 1754 il capo modellatore Bruschi fa presente al Marchese le difficoltà incontrate nell’usare certe forme dello Squarcione: “a usare certe forme per le statue grandi [...] ha mandato ancora delle forme, ma se le fo di porcellana le sciupo, e ne perdiam la forma [...] per adesso farò certi busti alla meglio ch’ha mandato il medesimo da Roma”. Infine da una lettera di Bruschi del 7 settembre 1754 sappiamo che giunsero da Roma dodici esemplari dall’antico dalle raccolte capitoline: “confermando a V. Ecc.za che questa mattina sono state imbarcate due casse dirette a V. Ecc.za [...] in una di dette casse, cioè nella più grande, sono teste di dodici Cesari avute dal Signor

<sup>5</sup> R. Balleri, *Modelli della manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario*, Roma 2014, prefazione.

<sup>6</sup> A. Biancalana, 2009, pp.81-82.



Fig. 1 Sala degli Imperatori, Musei Capitolini, Roma

Campiglia, in quella minore sono i getti dei gruppi del Bernino [...]” (AGL, 1754, XXI, 45 del 20.71754).

Ne deriveranno i modelli rifiniti dal Bruschi medesimo, che vi pone mano e ne perfeziona la tecnica, sempre insieme al formatore Squarcione: “Squarcione forma il Busto a testa di Adriano avendolo rifatto di terra, cosa che non si potrà il sfuggire a tutte quelle forme cavate dal Marmo. Per fare gli Altri busti delle teste che non l’Anno, è necessario avere il libro delle stampe del Mose Capitolino, che me fece tempo a mandare a Firenze, però Lo potrebbe far qua ritornare, per copiare gli altri busti” (AGL, Filza 137, II, c. 361v.). La testa di Adriano fa dunque da prototipo e le altre teste saranno formate tra il 1754 e gli anni seguenti, probabilmente entro il 1760<sup>7</sup>. Oltre alle forme di gesso deduciamo che il libro delle incisioni di queste opere, che lo stesso Campiglia aveva fatto e che Giuseppe Gaetano Bottari aveva inviato al Marchese, diviene anch’esso fonte di ispirazione.

Secondo il Lankheit<sup>8</sup> queste sculture erano considerate parte della produzione cosiddetta *al naturale* e possiamo a questo punto affermare che, tra le forme provenienti da Roma, erano presenti le 12 teste di Giulio Cesare, Augusto, Tiberio, Caligola, Claudio, Nerone, Galba, Otone, Vitellio, Vespasiano, Tito, Domiziano. In una lettera del 27 marzo 1756 l’abate Bottari scrive a Carlo Ginori di altre teste: “mi sono abboccato con detto Signor Cavaceppi, e dato che il prezzo de consaputi Busti de Cesari era parso grave, ho procurato di restringerlo quanto ho potuto riducendolo alla pura spesa della fattura, e gesso”; in allegato si descrivono i tre Busti: “forma della testa di Marco Aurelio vecchio, Getto di testa con Busto di Antonino Pio, Getto della testa con busto di Traiano” (AGL, Ginori Sen. Carlo. Lettere diverse dirette al medesimo. 1756, Filza n.24 XII, 5, c.111). Nell’assortimento figuravano anche le teste di Commodo, Antonino Pio e Silla, presenti in inventario, per un totale quindi di diciotto “teste dei Cesari di grandezza naturale”, citate in seguito anche negli elenchi eseguiti alla morte di Carlo Ginori e comunque presenti nell’inventario dei prezzi del 1760 come “Teste di Cesari di grandezza naturale modellate dagli originali del Campidoglio colla loro base di porcellana bianca”.

Dopo il 1760 la moda francese comporta un cambio di scelte produttive e l’abbandono dei modelli statuari a favore di figure minori e bassorilievi. Tuttavia abbiamo certezza della avvenuta produzione delle teste dei cesari poiché nell’inventario del 1765, che riporta le opere in essere nei magazzini di Livorno tra il 1757 e il 1765, è documentata la presenza di “2 Teste di Cesari”. Sono attualmente noti gli esemplari di porcellana di alcune delle teste di Cesari: Giulio Cesare (già collezione Costantini, Roma); Augusto (Minneapolis Institute of Art); Tiberio (collezione privata, Milano); Otone (collezione privata); Vitellio (di recente transitato sul mercato, già nella collezione della Edward James Foundation, Chichester); Vespasiano (di recente transitato sul mercato, già nella collezione della Edward James Foundation, Chichester);

Caligola (transitato sul mercato nel 2010 a New York). Si conoscono anche, in collezione privata, le teste di Adriano del 1754 e di Traiano del 1756, mentre restano senza una precisa collocazione le teste di: Nerone; Galba; Domiziano, Marco Aurelio; Commodo; Antonino Pio e Silla.

### Bibliografia di confronto

- L. Ginori Lisci, *La porcellana di Doccia*, Milano 1964;  
M. Gregori, *Cultura e genio di Carlo Ginori*, in “Antichità Viva” 4.1965 (2), pp. 18–36;  
K. Lankheit, *Kunst des Barock in der Toskana* (1976);  
K. Lankheit, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. Ein Dokument italienischer Barockplastik*, München 1982;  
J. Winter (a cura di), *Le statue del marchese Ginori. Sculture in porcellana bianca di Doccia*, Firenze 2003, pp. 42-45;  
J. Kraftner, C. Lehner-Jobst, A. d’Agliano (a cura di), *Baroque Luxury Porcelain, The manufactories of du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence*, Monaco 2005;  
R. Balleri (a cura di), *Carlo Ginori. Documenti e itinerari di un gentiluomo del secolo dei lumi*, Firenze 2006;  
A. Biancalana, *Porcellane e maioliche a Doccia. La Fabbrica del Marchese Ginori*. I primi cento anni, Firenze 2009;  
A. Alinari, *La porcellana dei Medici. Bibliografia ragionata e catalogo essenziale*, Ferrara 2009;  
T. Wilson, *Medici porcelain*, in D. Thornton e T. Wilson (a cura di), *Italian Renaissance ceramics. A catalogue of the British Museum collection*, Londra 2009, pp. 694–706;  
D. Zikos, *On the nature of moulds purchased and commissioned by Carlo Ginori*, in “Quaderni Amici di Doccia”, 4.2010, pp. 18–39;  
R. Balleri, *Sculpture at Doccia*, in “Quaderni Amici di Doccia”, 4.2010, pp. 40–76;  
R. Balleri, *Modelli della Manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario*, Roma 2014;  
H. Wirta Kinney, *Transcribing material values in Doccia’s Porcelain Medici Venus*, in A. Putzger, M. Heisterberg, S. Müller-Bechtel De Gruyter, *Nichts Neues Schaffen, Creating Nothing New: Perspectives On The Faithful Copy, 1300–1900*, 2018

<sup>7</sup> D. Zikos, in J. Kraftner, C. Lehner-Jobst, A. d’Agliano 2005, p. 401.

<sup>8</sup> Lankheit 1982, pp. 17-38.

<sup>9</sup> Biancalana 2009, pp. 99-100

## The heads of the ‘Twelve Caesars’

*Marchese Ginori’s cultural project fell solidly within in a period in history in which a marked intention to recover ancient works, whether original or merely inspired by antiquity, took hold and prospered; a period in which a sober linearity of forms well fit the demands of rationalism in the ‘Age of Enlightenment’.*

*Marchese Carlo Andrea Ignazio Ginori (1702-1757) founded his manufactory in 1737. With the collaboration of sculptor Gaspero Bruschi and in direct competition with the trade in statuary, he began producing porcelain replicas of ancient sculptures, a genre in great demand by the Grand Tour travellers for whom possession of antiquities and neoclassical works was a fundamental part of their social identity. These works, the majority of which were produced for the foreign markets, aroused a certain interest in Italy as well, due to the erudite significance of identifying with one’s culture of origin. Of interest in this connection, the words of Rita Balleri in the preface to her book: ‘Carlo Ginori behaved like a collector of his time and it is for this reason that his life-size casts should be considered a collection of antiquities and not studied solely as models used by the manufactory.’<sup>6</sup>*

*The Marchese’s ambition to make a true museum of his Galleria dei Modelli pushed him to establish contacts with numerous personages of the era whom he felt could aid him to find works to reproduce. The iconographic program for the gallery grew out of the two directions taken by his research: in part, it was directly inspired by original works and in part by copies already manufactured and successfully marketed.*

*While conducting his research into new models, Marchese Carlo Ginori had acquired from the heirs of sculptors Giovan Battista Foggini (1652-1725) and Massimiliano Soldani Benzi (1658-1740) several exemplars in wax and terracotta together with the casts of several bronzes. The selection of models reflects the taste of Prince Johann Adam Andreas I of Liechtenstein, a patron of Massimiliano Soldani Benzi, for whom the artist made two bronze statues (proposed in porcelain by Carlo Ginori about forty-five years later) as well as eight bronze busts, heads of Roman emperors drawn from originals in Florence with which the sculptor celebrated the Imperial portrait as a symbol of strength and virtue.*

*Ginori re-proposed Soldani Benzi’s compositional scheme in the important series of rare Doccia porcelain busts known as the ‘Twelve Caesars’. This assortment of portraits is mentioned in the Inventario dei Modelli published by Lankheit and is also listed in the manufactory’s 1760 price list as among the most costly of the products of the early years of Ginori’s activity (see Lankheit 1982, pp. 17-38; and Darr, Barner and Bostram 2003, Vol. II, p. 96, nos. 170-171). While demanding, the marketing of moulds and copies was a lucrative activity – as Bottari recalls a propos of the cast makers (formatori): ‘... ho saputo che questi formatori, gente del tutto simile agli altri artisti di Roma, hanno voglia di guadagnare assai, e di lavorare poco’ [I have learned that these cast makers, in all respects similarly to Rome’s other artists, want to earn much and work little] (AGL 1753, XX, letter 66, Guido Bottari to Carlo Ginori, Rome, 6 January 1753). The originals and the moulds from which copies could be made were well under the control of the owners, who were particularly careful to safeguard the works against damage. What is more, the copies themselves were renowned: a request for one of these works was considered proof of the good taste, wealth and power of the collector, who was generally a prince, a nobleman or a man of the cloth. Additionally, the value of the original was in no way diminished by reproduction but rather translated into a new form of power: in effect, the faculty to authorise production of copies and limit the number of moulds in circulation increased the value of both the copies and the original works. A fundamental aid to understanding the formation of the iconography of these works is to be found in the Marchese’s epistolary exchanges with Guido Bottari, older brother of Msgr. Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), and with Giovanni Domenico Campiglia, superintendent for models at the Apostolic Camera and author of etchings of works in the Capitoline Museums. Of particular interest, the exchanges between the curators of the collections and Ginori’s chief modeller Gaspero Bruschi (1710-1780), who oversaw production and was ultimately responsible for all the porcelain statuary. Notably, this documentation points up how the parties had recourse to a great number of intermediaries to conclude their negotiations and arrive at actual production of the copies.*

*Support sought in Rome permitted Marchese Ginori to submit to his modeller Francesco Lici, known as Squarcione, some of the most important sculptures in the Roman collections (and specifically the Capitoline collection) for copying. The results obtained by Squarcione were truly striking, thanks in large part to Bruschi’s profound technical knowledge. A letter from Guido Bottari tells of the presence of a representative of Marchese Ginori as early as 1753: ‘Poco ci volse per farmi credere che non voleva dare la licenza che subito mandasse il Lici che appunto quel giorno aveva terminato di formare il terzo gruppo del signor Valle’ [It took little to convince me that he did not want to grant the licence, so I immediately sent Lici, who on that day had finished his work on Mr Valle’s third group] (AGL 1753, XX, folio 69). In the summer of that same year, Lici returned to Doccia; afterwards, sculptors Bartolomeo Cavaceppi and Vincenzo Pacetti, and others, supplied Ginori with the models for his porcelains. The Marchese’s correspondence with high-profile personalities in Rome is ample. In 1753-1754, several crates containing plaster casts of models from ancient and newer models arrived from Rome. A letter dated 3 August 1754 documents shipping of 18 crates to the port of Livorno: ‘L’ordinario scorso diedi l’ordine di mandare a V. Ecc. la polizza di carico di cinque statue [...] il suo giovane ha cominciato a formare la sesta statua...’ [In the last order I asked that your Excellency be sent the bill of lading relative to five statues . . . his assistant has begun to cast the sixth statue . . .] with a ‘Nota delle casse che si spediscono di Livorno sulla Tartana del Pron. Fontana e a cura di Francesco Lici sopracarico: cassa n. 1) entrovi parte delle forme di Fauno di campidoglio e altri pezzi di forma; cassa n. 2) entrovi getto d’una statuína rappresentante un Camino comprato; [...] n. 8) entrovi gli appositi busti comprati Alessandro Magno, Vergine Vestale, Faustina, Comodo, Messalina e inoltre un busto anonimo regalato da Bartolomeo Cavaceppi; [...] cassa n. 12) entrovi forma di busto di Druso ; cassa n. 13) entrovi forma di busto di Settimio Severo; cassa n. 14 ) – ; cassa n. 15 ) entrovi i getti degli otto apostoli comprati ultimamente; cassa n. 16) entrovi le forme de busti di Silla, Zecnocrate, Calligola e della testa d’uno schiavo; cassa n. 17) entrovi il getto della statua di Antinoo; cassa n. 18) Forma di Statua di Alessandro Magno, del Putto col Cigno ed Ercole Fanciullo’ [Note of the crates sent to Livorno aboard Pron. Fontana’s tartana, overseen by Francesco Lici: crate n. 1) part of the moulds for the Capital Faun and other parts of moulds; crate no. 2) purchased cast of a small statue of a Camino; [...] no. 8) purchased busts of Alexander the Great, a Vestal Virgin, Faustina, Commodus, Messalina and an anonymous bust donated by Bartolomeo Cavaceppi; [...] crate no. 12) mould for a bust of Drusus; crate no. 13) mould for a bust of Septimius Severus; crate no. 14 ) – ; crate no. 15 ) casts of last-purchased eight Apostles; crate no. 16) moulds for Sulla, Zecnocrate, Caligula and head of a slave; crate no. 17) cast of the statue of Antinous; crate no. 18) mould for the statues of Alexander the Great, Putto with a Swan and the Child Hercules].<sup>6</sup>*

*It is in these crates that we first note several Roman busts.*

*In July of 1754, chief modeller Bruschi informed the Marchese of the difficulties he encountered when using certain of Squarcione’s moulds for large statues: ‘a usare certe forme per le statue grandi [...]*

*ha mandato ancora delle forme, ma se le fo di porcellana le sciupo, e ne perdiam la forma [...] per adesso farò certi busti alla meglio ch’ha mandato il medesimo da Roma’. Finally, a letter from Bruschi, dated 7 September 1754, tells us that from Rome he received twelve examples of ancient sculpture from the Capitoline collections: ‘confermando a V. Ecc.za che questa mattina sono state imbarcate due casse dirette a V. Ecc.za [...] in una di dette casse, cioè nella più grande, sono teste di dodici Cesari avute dal Signor Campiglia, in quella minore sono i getti dei gruppi del Bernino [confirming that this morning two crates addressed to Your Excellency were loaded onboard . . . in the larger of the two are the twelve heads of Caesars received from Mr Campiglia; in the smaller, the casts of the group by Bernino] (AGL 1754, 137, c 187r-v).*

*From these derived the models finished by Bruschi himself, who perfected the technique, again together with the formatore Squarcione: ‘Squarcione forma il Busto a testa di Adriano avendolo rifatto di terra, cosa che non si potrà il sfuggire a tutte quelle forme cavate dal Marmo. Per fare gli Altri busti delle teste che non l’Anno, è necessario avere il libro delle stampe del Mose Capitolino, che me fece tempo a mandare a Firenze, però Lo potrebbe far qua ritornare, per copiare gli altri busti’ [Squarcione shaped the bust of Hadrian, having cast it in clay as he did all those works sculpted in marble. To make the other busts for which we have no mould, we must possess the book of the prints which in its time I had sent to me in Florence, although it could be returned here in order to copy other busts] (AGL, file 137, II, c. 361v.) The head of Hadrian was thus the prototype; the other heads were moulded beginning in 1754 and probably until 1760.<sup>7</sup> We can deduce that the book of etchings of these works, made by Campiglia and sent by Giuseppe Gaetano Bottari to the Marchese, became a source of inspiration on a par with the plaster casts. According to Lankheit,<sup>8</sup> these sculptures were considered a part of Ginori’s so-called al naturale production; at this point, we can reasonably affirm that ‘Twelve Heads’ – of Julius Caesar, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba, Otho , Vitellius, Vespasian, Titus, Domitian – were among the casts sent from Rome. In a letter dated 27 March 1756, Abbot Bottari wrote to Carlo Ginori about other heads: ‘mi sono abboccato con detto Signor Cavaceppi, e dato che il prezzo de consaputi Busti de Cesari era parso grave, ho procurato di restringerlo quanto ho potuto riducendolo alla pura spesa della fattura, e gesso’ [I spoke with Mr Cavaceppi and given that the price of the well-known Busts of the Caesars seemed high, I attempted to lower it as I could, reducing it to the sole cost of production plus the plaster]; and in an attachment describes the three busts: ‘forma della testa di Marco Aurelio vecchio, Getto di testa con Busto di Antonino Pio, Getto della testa con busto di Traiano’ [cast of the head of Marcus Aurelius as an old man, cast of a head and shoulders portrait of Antoninus Pius, cast of a head and shoulders portrait of Trajan] (AGL, Ginori Sen. Carlo. Miscellaneous letters addressed to him. 1756, file no. 24 XII, 5, c. 111). This assortment also included heads of Commodus, Antoninus Pius and Sulla, listed in the inventory, for a total, therefore, of eighteen ‘life size heads of the Caesars;’ later cited in the lists drawn up at the death of Carlo Ginori and in any case included in the 1760 inventory/price list as ‘Teste di Cesari di grandezza naturale modellate dagli originali del Campidoglio colla loro base di porcellana bianca’ [Life-size white porcelain Heads of the Caesars modelled from the originals at the Campidoglio, with bases].*

*After 1760, French fashion dictated a change in production strategies and the consequent abandonment of the statuary models in favour of smaller figures and bas-reliefs. We are nevertheless certain that heads of the Caesars were indeed manufactured, since in the 1765 inventory, drawn up to document the works in the Livorno storehouses between 1757 and 1765, there appears the entry: ‘2 Teste di Cesari’.*

*Porcelain versions of some of the Heads of the Caesars are known today: Julius Caesar (formerly in the Costantini collection, Rome); Augustus (Minneapolis Institute of Art); Tiberius (private collection, Milan); Otho (private collection); Vitellius (recently seen on the market, formerly in the collection of the Edward James Foundation, Chichester); Vespasian (recently seen on the market, formerly in the collection of the Edward James Foundation, Chichester); Caligula (seen on the New York market in 2010). Furthermore, heads of Hadrian (1754) and of Trajan (1756) are known to be currently in private collections; the fates of the heads of Nero, Galba, Domitian, Marcus Aurelius, Commodus, Antoninus Pius and Sulla are instead unknown.*

#### Reference Literature

L. *Ginori Lisci*, La porcellana di Doccia, *Milano 1964*;

M. *Gregori*, Cultura e genio di Carlo Ginori, in *“Antichità Viva”* 4.1965 (2), pp. 18–36;

K. *Lankheit*, Kunst des Barock in der Toskana, *München (1976)*;

K. *Lankheit*, Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. Ein Dokument italienischer Barockplastik, *München 1982*;

J. *Winter (ed.)*, Le statue del marchese Ginori. Sculture in porcellana bianca di Doccia, *Firenze 2003*, pp. 42-45

J. *Kraftner, C. Lehner-Jobst, A. d’Agliano (eds.)*, Baroque Luxury Porcelain, The manufactories of du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence, *München 2005*;

R. *Balleri (ed.)*, Carlo Ginori. Documenti e itinerari di un gentiluomo del secolo dei lumi, *Firenze 2006*;

A. *Biancalana*, Porcellane e maioliche a Doccia. La Fabbrica del Marchese Ginori. I primi cento anni, *Firenze 2009*;

A. *Alinari*, La porcellana dei Medici. Bibliografia ragionata e catalogo essenziale, *Ferrara 2009*;

T. *Wilson*, Medici porcelain, in D. *Thornton and T. Wilson (eds)*, Italian Renaissance ceramics. A catalogue of the British Museum collection, *London 2009*, pp. 694–706;

D. *Zikos*, On the nature of moulds purchased and commissioned by Carlo Ginori, in *“Quaderni Amici di Doccia”*, 4. 2010, pp. 18–39;

R. *Balleri*, Sculpture at Doccia, in *“Quaderni Amici di Doccia”*, 4.2010, pp. 40–76;

R. *Balleri*, Modelli della Manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario, *Roma 2014*;

H. *Wirta Kinney*, Transcribing material values in Doccia’s Porcelain Medici Venus, in A. *Putzger, M. Heisterberg, S. Müller-Bechtel De Gruyter*, Nichts Neues Schaffen, Creating Nothing New: Perspectives On The Faithful Copy, 1300–1900, *Berlin- München 2018*.


<sup>[1]</sup> R. Balleri, Modelli della manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario. Romea 2014, preface.

<sup>[2]</sup> A. Biancalana, 2009, pp. 81-82.

<sup>[3]</sup> D. Zikos, in J. Kraftner, C. Lehner-Jobst, A. d’Agliano, 2005, p. 401.

<sup>[4]</sup> Lankheit 1982, pp. 17-38.

<sup>[5]</sup> Biancalana 2009, pp. 99-100.

## DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

Il dipartimento "Dipinti Antichi" si presenta all' appuntamento con i "Capolavori" forte dell'esperienza acquisita in un formula di grande successo che, prima in Italia, Pandolfini ha proposto nel 2014 in occasione del novantesimo anniversario della sua attività.

Le passate edizioni hanno ampiamente confermato la tradizione di eccellenza della casa d'aste nel campo della pittura trecentesca e del primo Rinascimento grazie alla vendita, nel 2015, di un capolavoro di Giovanni del Biondo, la grande tavola con la *Madonna dell'Umiltà* aggiudicata per oltre 360mila euro a un collezionista privato e a quella, l'anno successivo, della *Madonna col Bambino* di Bernardo di Stefano Rosselli, piccolo capolavoro per la devozione privata riconosciuto all'artista fiorentino da Andrea De Marchi che ne ha curato altresì la presentazione in catalogo.

Non meno importanti i risultati conseguiti dalla scultura dipinta della stessa epoca, con la *Madonna del Latte* di Matteo Civitali acquisita per 375mila euro dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, in una competizione virtuosa tra collezionisti privati e istituzionali.

Premiata dall'edizione 2017 è stata invece la pittura barocca, con lo splendido *Apollo e Marsia*, capolavoro giovanile di Luca Giordano, aggiudicato per 356mila euro, mentre il 2018 ha visto il trionfo della scuola caravaggesca con il *Ragazzo che soffia su un tizzone ardente*, opera giovanile di Gerrit van Honthorst intorno al 1615 aggiudicata da una fondazione italiana per poco meno di 370mila euro.

Per una felice coincidenza, le nostre scelte per l'edizione 2020 trovano piena corrispondenza con le tendenze del collezionismo internazionale che negli ultimi anni hanno visto il trionfo del Rinascimento italiano e dell'Età dei Lumi.

Quest'anno sarà infatti protagonista il Cinquecento fiorentino, con una rara *Allegoria* di Giorgio Vasari, pittore, architetto, biografo di artisti e soprattutto abile regista della politica culturale del principato mediceo. Tra le sue molteplici attività, la pittura è ben documentata dall'autobiografia che conclude la seconda edizione delle *Vite*, e dai *Ricordi* che precisano *ad annum* la sua ricca produzione. Riscoperta da Mina Gregori nel 1960 nella raccolta privata da cui solo oggi compare sul mercato dell'arte, la tavola che qui presentiamo, sofisticata nell'invenzione e di esecuzione raffinatissima, è dunque perfettamente documentata dalle parole del suo stesso autore.

Ci spostiamo invece a Venezia con un capolavoro giovanile di Antonio Canal, straordinario anche per le minuscole dimensioni che ne tradiscono l'originaria funzione di studio di dettaglio per lo sfondo di una veduta sul Canal Grande, dipinta per la prima volta nel 1728-29 e poi divenuta uno dei soggetti più apprezzati del Canaletto.

*The Old Master Painting department meets the new edition of the "Masterpiece" sale with a four - year experience in this highly successful international format which Pandolfini was the first to experience in Italy to celebrate the 90<sup>th</sup> anniversary of the firm in 2014.*

*Past editions fully confirmed our long-time excellence tradition in Trecento and early Renaissance painting, as demonstrated by a superb Madonna dell'Umiltà by Giovanni del Biondo acquired by a private collector and selling for more than 360.000 euro in 2015. In 2016 a Virgin and Child by Bernardo di Stefano Rosselli was also very successful: a sophisticated work intended for private piety, it was recognized as one of the Florentine artist's masterpieces by Professor Andrea De Marchi, who also wrote a short essay introducing it in the sale catalogue.*

*Painted Renaissance sculpture also gave excellent results, as shown by the Madonna del Latte by Matteo Civitali which was acquired for 350.000 euro by the Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, as the outcome of lively competition between private collectors and public institutions.*

*Baroque painting was the main feature in our 2017 sale, with the magnificent Apollo and Marsyas by young Luca Giordano selling for 356.000 euro, while in 2018 a Caravaggesque painting, the Boy holding a burning coal by Gerrit van Honthorst was hugely successful. An early work from his Roman period around 1615, it was sold to an Italian private institution just short of 370.000 euro.*

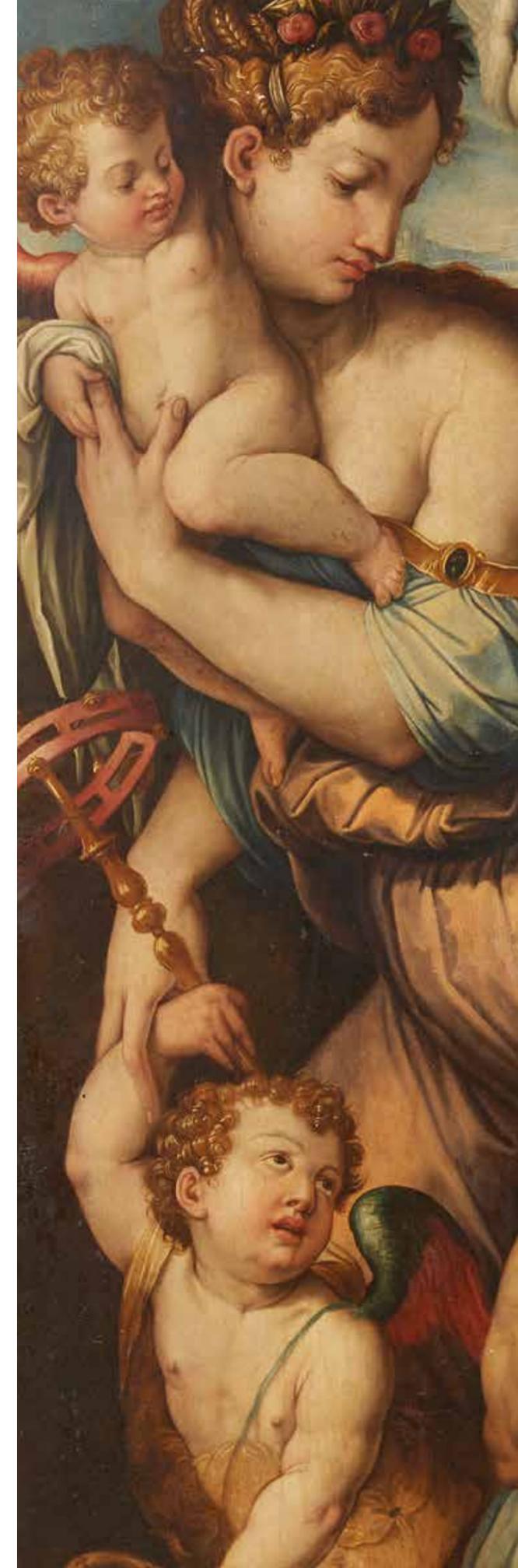
*As it happens, our choices for the 2020 edition fully match the international trend in collecting, which for the last few years has focused upon Italian Renaissance and the Age of Enlightenment.*

*Sixteenth century Florence will star this year's catalogue, showing a little-known allegorical painting by Giorgio Vasari: a painter, architect and writer, he also was a clever and successful manager of the Medici cultural policy.*

*Among his many achievements, his work as a painter is fully recorded by his autobiography, published in the second edition of the Vite dei Pittori..., and by his Ricordi (recollections) which are a year-by-year document of his activity.*

*We are now offering a very fine and sophisticated painting which is fully documented by its own author. It was discovered in 1960 by Mina Gregori in the private collection which has been hosting it until the present time.*

*A masterpiece from Antonio Canal's early period will take us to eighteenth-century Venice. Its diminutive size is quite exceptional: it is actually a preliminary study in oils for a detail in one of Canaletto's famous views of the Grand Canal. The final painting, dating from 1728-29, was one of his most successful and sought-after views of Venice.*



8 λ

Giorgio Vasari

(Arezzo, 1511- Firenze, 1574)

### TENTAZIONI DI SAN GIROLAMO

olio su tavola, cm 165x117

### THE TEMPTATION OF SAINT JEROME

oil on panel, 165x117 cm

Stima a richiesta / Estimate on request

#### Provenienza

Castello di Vincigliata (Fiesole), collezione Graetz

#### Esposizioni

*Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, Firenze 1960, n. 47

#### Bibliografia

M. Gregori, *Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, Firenze 1960, pp. 24-25, n. 47; P. Barocchi, *Vasari pittore*, Firenze 1964, p. 22; C. Caneva, in *Il primato del disegno*. Catalogo della mostra, Firenze 1980, p. 219; L. Corti, *Vasari. Catalogo completo*, Firenze 1989, pp. 38-39, n. 21, ill.; U. Baldini, *Giorgio Vasari Pittore*, Firenze 1994, p. 89, p. 150 nota 26, pp. 161-162 pp. 161-62, illustrato a p. 51.

#### Referenze Fotografiche

Fototeca Federico Zeri, scheda 16929

“Nel medesimo tempo... feci a Messer Ottaviano de' Medici una Venere et una Leda con i cartoni di Michelagnolo; et in un gran quadro un San Girolamo quanto il vivo, in penitenza, il quale, contemplando la morte di Cristo che ha davanti in sulla croce, si percuote il petto per staccare dalla mente le cose di Venere e le tentazioni della carne che alcune volte il molestavano, ancorché fosse nei boschi e in luoghi solinghi e selvatici, secondo che egli stesso di sé largamente racconta. Per lo che dimostrare, fece una Venere che con Amore in braccio fugge da quella contemplazione, avendo per mano il Giuoco et essendogli cascate per terra le frecce e il turcasso, senzaché le saette, da Cupido tirate verso quel Santo, tornano rotte verso di lei et alcune che cascano sono riportate col becco dalle colombe di essa Venere”.

Questa notizia contenuta nella autobiografia che conclude l'edizione giuntina delle *Vite* (1568) è ulteriormente precisata da Giorgio Vasari in un *Ricordo* del 1541 in cui “... a ultimo di di agosto ... il Magnifico Messer Ottaviano de' Medici mi fece fare un quadre grande di braccia due e mezzo alto e braccia due largo, drentovi un San Ieronimo in penitenzia che tenendo un Crocifisso in mano si percuote il petto: e mentre Venere abbracciando i suoi amori si fuggie et il giuoco lo strigne per un braccio e Cupido gli tira la freccia, sendo cascati gli arnesi amorosi, l'orazione rompe ogni cosa venerea. Quale si lavorò con diligenza, montò detto quadro scudi cinquanta, cioè scudi 50”.

Solo recentemente il passo vasariano è stato autorevolmente associato alla tavola, pressoché identica alla nostra anche per dimensioni, conservata alla Galleria Palatina (inv. 1912, n. 393, fig. 1) la cui provenienza dalla collezione di don Lorenzo de' Medici nella villa della Petraia è documentata dall'inventario del 1649 (E. Borea, *La quadreria di don Lorenzo de' Medici*, Firenze 1977, pp. 64-65).



È il Vasari stesso a ricordare, nella propria *Vita* e nei *Ricordi*, altre versioni della stessa composizione eseguite, rispettivamente, nel 1545 per Messer Tommaso Cambi, mercante fiorentino attivo a Napoli per il quale l'artista aveva ripetutamente lavorato, e nel 1547 per Monsignor de' Rossi dei conti di San Secondo, vescovo di Pavia, il quale avrebbe mandato in Francia, forse quale dono diplomatico, il "San Ieronimo in penitenza quando Venere fugge dalla orazione di detto coi suoi amori...".

Alla nostra e a quella di Pitti si aggiunge infatti la tavola di uguale soggetto ma variata nella composizione e nello stile ora nell' Art Institute di Chicago (fig. 2), e quella nella City Art Gallery di Leeds, non del tutto compiuta.

Incerta è dunque la committenza e la data esatta della tavola qui offerta, identificata per la prima volta da Mina Gregori, che per essere la più vicina all'esemplare palatino è lecito ritenere immediatamente contigua anche sotto il profilo della cronologia. Non se ne conoscono le vicende collezionistiche prima della sua comparsa a Roma presso Carlo Sestieri, come riportato da Federico Zeri in una nota alla fotografia, né si può identificare, ad esempio, con la tavola descritta in diversi inventari ottocenteschi in casa dei marchesi Bartolomei a Firenze come raffigurante "S. Girolamo nel deserto con figure simboliche" (1831) e "S. Girolamo con degli amorini, una donna etc...." (1859).

Come segnalato dalla critica, sono palesi i debiti contratti qui da Giorgio Vasari nei confronti del Bandinelli e di Michelangelo dal cui modello, nello stesso periodo e per il medesimo committente, Vasari aveva dipinto le note versioni di *Venere e Cupido* e *Leda e il cigno*, sofisticati temi erotici di cui la tentazione di San Girolamo rappresenta, per così dire, l'altra faccia e la risposta cristiana.

Alla figura del santo si riferisce un disegno nell'Istituto Nazionale per la Grafica a Roma (inv. FC 130570; cfr. F. Haerb, *The drawings of Giorgio Vasari 1511-1574*, Roma 2015, p. 225, n. 78).



### Note biografiche

Figura di grande rilievo artistico nel XVI secolo, Giorgio Vasari è ricordato prevalentemente per la sua attività di storiografo e critico d'arte per le *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, edita a Firenze da Lorenzo Torrentino nel 1550 e ripubblicata in forma ampliata dall'editore Giunti nel 1568.

Prolifico pittore e architetto attivo in diverse città italiane (Arezzo, Bologna, Napoli, Roma), Giorgio Vasari legò principalmente il suo nome a Firenze e alle grandi committenze pubbliche dei Medici, della cui politica culturale fu il principale regista e artefice.

Aretino di nascita, frequenta la bottega di Guillaume de Pierre de Marcillat e, successivamente, studia a Firenze con Andrea del Sarto e Baccio Bandinelli, lavora con Francesco Salviati, conosce Michelangelo e viene introdotto nella cerchia della corte medicea.

Importanti nell'ambito della sua complessa formazione sono stati i viaggi a Roma (1532 e 1538): fondamentale è ancora in questi anni lo stretto contatto con Michelangelo che si palesa nella realizzazione della cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, intreccio di architettura, scultura e pittura, e nel progetto per Villa Giulia (1550-52).

Nel 1554 viene chiamato a Firenze da Cosimo I divenendo figura centrale nei principali cantieri artistici della città. Con l'aiuto di diversi collaboratori lavora alla decorazione di Palazzo Vecchio e nel 1560 inizia la fabbrica degli Uffizi, sede degli uffici di tredici magistrature. È attivo inoltre come pittore per committenti privati e nel rimodernamento di importanti edifici di culto medievali quali Santa Maria Novella e Santa Croce. Tra le ultime sue opere si ricordano il progetto delle logge di Piazza Grande ad Arezzo (1570-72) e le decorazioni nelle tre cappelle Pie e nella Sala Regia in Vaticano (1571-73): incompiuta, a causa della sua morte, la decorazione della cupola del duomo di Firenze, per la quale lascia numerosi studi.

Determinante è stato il suo ruolo nella fondazione dell'Accademia delle arti del Disegno (1563) e come collezionista di disegni.



Fig. 1 Giorgio Vasari, *Tentazioni di San Girolamo*, Firenze, Palazzo Pitti



Fig. 2 Giorgio Vasari, *Tentazioni di San Gerolamo*, Chicago, Art Institute

"At the same time ....I executed for M. Ottaviano de' Medici a Venus and a Leda from the cartoons of Michelagnolo, and in a large picture a S. Jerome in Penitence of the size of life, who, contemplating the death of Christ, whom he has before him on the Cross, is beating his breast in order to drive from his mind the thoughts of Venus and the temptations of the flesh, which at times tormented him, although he lived in woods and places wild and solitary, as he relates of himself at great length. To demonstrate which I made a Venus who with Love in her arms is flying from that contemplation, and holding Play by the hand, while the quiver and arrows have fallen to the ground; besides which, the shafts shot by Cupid against that Saint return to him all broken, and some that fall are brought back to him by the doves of Venus in their beaks."

Giorgio Vasari further elaborated on this information which is contained in the autobiography that concludes the Giunti edition of the Lives (1568) in a Ricordo dated 1541 in which he says "... on the last day of August ... the magnificent M. Ottaviano de' Medici had me execute a large painting two and one half braccia high and two braccia wide of a penitent Saint Jerome holding a Crucifix in his hand and beating his breast: and while Venus embracing her loves flees and Play grasps her arm and Cupid shoots his arrow, the tools of love fall to the ground, the prayer breaks up all things of Love. I worked on it diligently, and the painting came to fifty scudi".

This passage was only recently – and authoritatively – associated with the painting in the Galleria Palatina (inv. 1912, n. 393) which is almost identical to the one shown here, even in terms of size. The Palatina painting's provenance from the collection of Don Lorenzo de' Medici's collection in the Villa della Petraia is documented in the 1649 inventory (E. Borea, La quadreria di don Lorenzo de' Medici, Florence 1977, pp. 64-65).

In both his Lives and the Ricordi Vasari mentions other versions of the same composition executed in 1545 for Messer Tommaso Cambi a Florentine merchant active in Naples for whom the artist worked on several occasions, and another (1547) for Monsignor de' Rossi dei Conti di San Secondo, Bishop of Pavia, who may have sent the "San Ieronimo in penitenza quando Venere fugge dalla orazione di detto coi suoi amori..." to France, perhaps as a diplomatic gift.

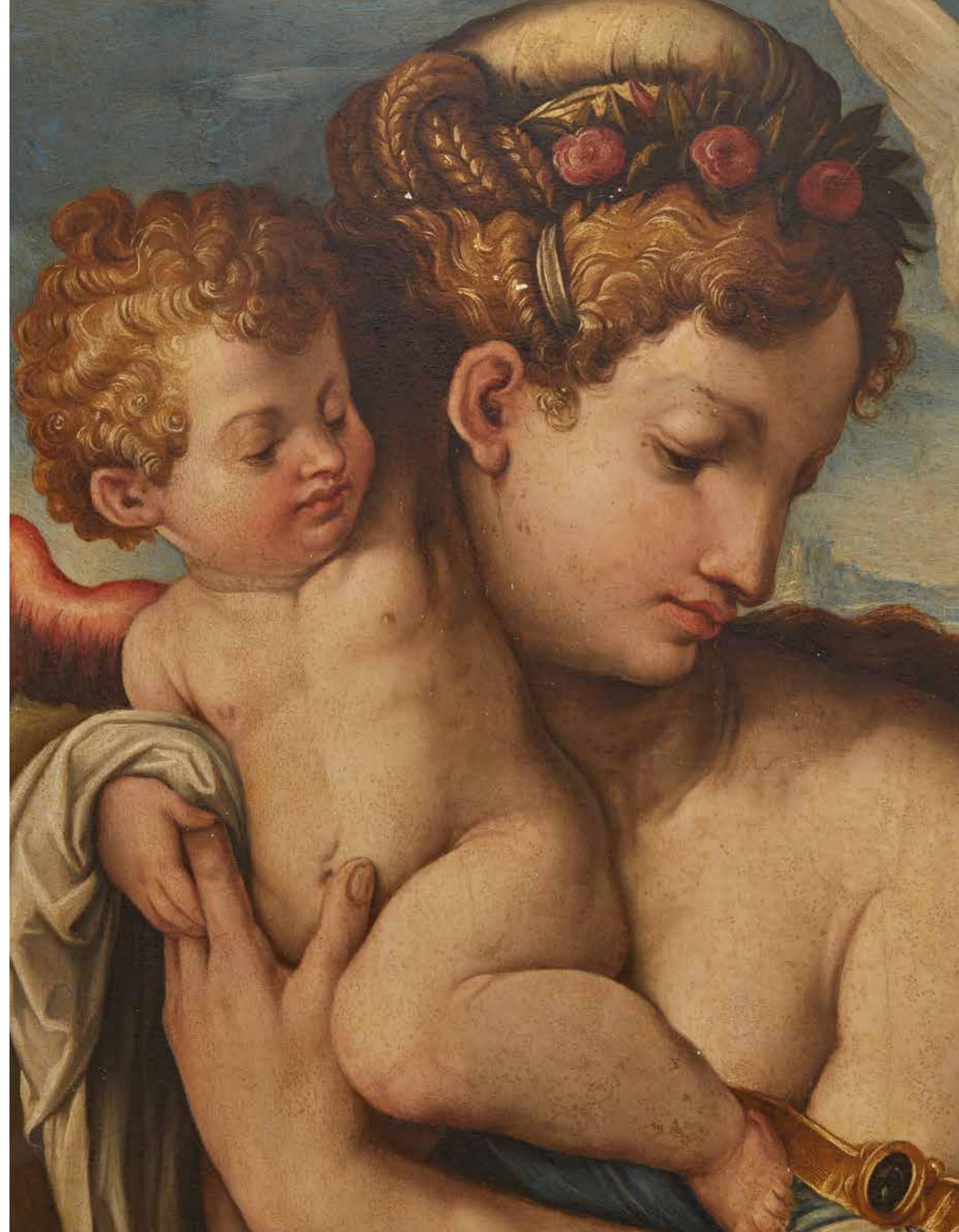
Our painting, the one in the Galleria Palatina, the Temptation of Saint Jerome in the Art Institute of Chicago, and the unfinished version in the City Art Gallery of Leeds are all similar as to subject, while the latter two differ in both composition and style.

Therefore, both the patron and the exact date – albeit during the 1540s – of the painting offered here are uncertain. Mina Gregori was the first to identify it, and since it is the most similar to the Palatina picture it is legitimate to believe that it is the closest to it in chronological terms as well.

We do not know its history prior to its appearance in Carlo Sestieri's collection in Rome as Federico Zeri indicated in a note on the back of the photograph. However, it is possible that our painting may be the one described in several nineteenth-century inventories of the Florence home of the Marchesi Bartolommei as "Saint Jerome in the desert with symbolic figures" (S. Girolamo nel deserto con figure simboliche), (1831) and "Saint Jerome with cupids, a woman etc..." (S. Girolamo con degli amorini, una donna etc.... (1859) (The Getty Provenance Index).

As pointed out by scholars, in this painting Giorgio Vasari was clearly indebted to Bandinelli and Michelangelo. Using his model, during the same period and for the same client, Vasari painted his famous versions of Venus and Cupid and Leda and the Swan. The Temptation of Saint Jerome shows the other face of these sophisticated erotic subjects and the Christian response to them.

A drawing in the Istituto Nazionale per la Grafica in Rome (FC 130570) refers to the figure of the saint (see F. Haerb, The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574), Rome 205, p. 225, n. 78).



### Biographical Notes

Giorgio Vasari, an outstanding figure in the sixteenth-century art world, is remembered primarily as a historiographer and art critic. His major work *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, (*Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*) was first published in 1550 by Lorenzo Torrentino in Florence, and then in an expanded edition by Giunti in 1568.

A prolific painter and architect who was active in many cities in Italy (Arezzo, Bologna, Naples, and Rome), Giorgio Vasari's name is linked primarily to Florence, and to the Medici family. He was the man who developed and guided the Medici's cultural policy and was in charge of their great public projects.

Vasari was born in Arezzo and trained in the workshop of Guillaume de Pierre de Marcellat. Later, in Florence, he studied with Andrea del Sarto and Baccio Bandinelli. He worked with Francesco Salviati, became acquainted with Michelangelo and was introduced to the Medici court.

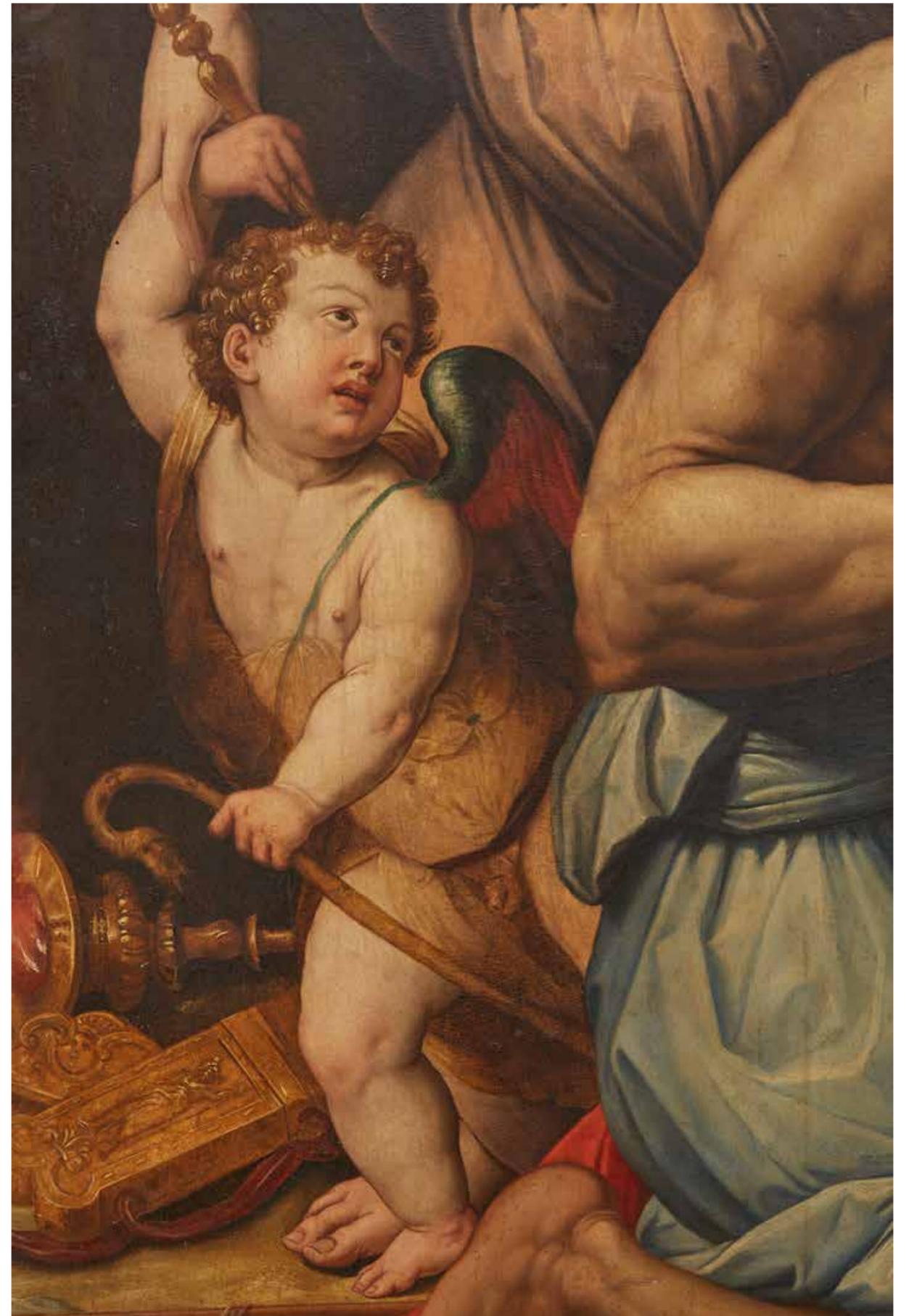
His trips to Rome (1532 and 1538) had an important influence on his overall training. His close contact with Michelangelo was equally important at that time, and the master's influence is visible in the Del Monte chapel in San Pietro in Montorio, which is a blend of architecture, sculpture and painting, and in the designs for Villa Giulia (1550-52).

In 1554, Cosimo I summoned him to Florence where he became the key figure in the city's main artistic-and-building projects. With several assistants he worked on decorating Palazzo Vecchio, and in 1560 began the construction of the Uffizi, seat of the thirteen magistracies. He also worked as a painter accepting private commissions and he remodelled important Medieval churches such as Santa Maria Novella and Santa Croce. His final projects include the design of the loggia in Piazza Grande in Arezzo (1570-72); the decorations in the three chapels of the Torre Pia and the Sala Regia in the Vatican (1571-73). Although he had prepared many studies for the inside of the dome of Florence Cathedral, he died before he was able to complete the project.

Giorgio Vasari, who built up an important collection of drawings, played an important role in the establishment of the Accademia delle arti del Disegno (1563).



Castello di Vincigliata (Fiesole)



9 λ

## Giovanni Antonio Canal, detto Il Canaletto

(Venezia, 1697 – 1768)

### IL CANAL GRANDE DA SAN GREGORIO VERSO LA CARITÀ

olio su cartone, cm 6,8x9,7

iscritto in basso a destra "Io Zuane Antonio da Canal"

al verso, sulla carta di rivestimento della cornice novecentesca: "F. Megiano Corniani Algarotti Italico Brass" e "142/91"

### THE CANAL GRANDE FROM SAN GREGORIO LOOKING TOWARD THE CARITÀ

oil on cardboard, 6.8x9.7 cm

on the lower right: 'Io Zuane Antonio da Canal'

on the verso, on the 20th-century paper frame backing: 'F. Megiano Corniani Algarotti Italico Brass' and '142/91'

€ 80.000/120.000

\$ 96.000/144.000

£ 72.000/108.000

#### Provenienza

Venezia, collezione Algarotti (?); Venezia, collezione Italico Brass; Venezia, collezione privata

#### Esposizioni

*Canaletto prima maniera*. A cura di Alessandro Bettagno e Bozena Anna Kowalczyk. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, 18 marzo – 10 giugno 2001, n. 73.

#### Bibliografia

B.A. Kowalczyk, in *Canaletto prima maniera*, catalogo della mostra, Venezia 2001, pp. 174-77, n. 73; p. 178.

Il dipinto qui offerto, davvero straordinario nelle sue dimensioni minuscole, è stato ripetutamente studiato da Bozena Kowalczyk a partire da una comunicazione privata alla proprietà, ripresa in occasione della storica mostra *Canaletto prima maniera*, unica occasione in cui l'opera è comparsa in pubblico.

Come indicato dalla studiosa, la scritta un tempo leggibile al retro della montatura del dipinto registra importanti passaggi collezionistici, il più recente nella nota raccolta veneziana di Italico Brass (Gorizia 1870 – Venezia 1943), artista apprezzato e, per l'appunto, sofisticato collezionista di Canaletto.

Oltre a due vedute dipinte dell'artista veneziano, un *Capriccio con motivi romani e vicentini* firmato per esteso, e una *Veduta del Dolo lungo il canale del Brenta*, Brass possedeva infatti sedici disegni di Canaletto provenienti dalla collezione di Francesco Algarotti (Venezia 1712 – Pisa 1764) forse passati a Trieste, e da lui acquistati nel 1935. Che anche la nostra piccola veduta si accompagnasse per provenienza a quei fogli - che registrano veloci impressioni e "prime idee" da rielaborare compiutamente - è documentato dal nome di (Maria) Corniani Algarotti, la figlia di Bonomo Algarotti, fratello di Francesco, che precede il nome di Italico Brass nella stessa iscrizione.

Il nostro dipinto non è però descritto in maniera specifica nel *Catalogo dei Quadri dei Disegni e dei Libri che trattano dell'Arte del Disegno della Galleria del fu Sig. Conte Algarotti* in Venezia, fatto stampare da Maria Corniani Algarotti solo dopo la morte del padre, nel 1766, e non sappiamo in quali circostanze entrasse in quella raccolta.

Il catalogo documenta in collezione nove disegni e quattro quadri a olio del Canaletto, tra cui il *Capriccio con edifici palladiani*, vero e proprio manifesto delle convinzioni dell'Algarotti sull'architettura, ora riconosciuto nel dipinto nella Galleria Nazionale di Parma, due vedute veneziane ampiamente descritte e non identificate, e una *Veduta interna di San Marco* dipinta su tavola, e non ancora rintracciata. Vari motivi lasciano supporre che tali opere fossero commissionate direttamente ad Antonio Canal durante il soggiorno dell'Algarotti a Venezia nel 1743-44, e poi dopo il ritorno del pittore da Londra nel 1756.

Non così il dipinto qui offerto, che varie ragioni inducono a datare verso la fine degli anni Venti.



Ne costituisce infatti il termine *ante quem* la nota veduta del Canal Grande con la Dogana e Santa Maria della Salute ora a Houston, Museum of Fine Arts, probabilmente eseguita prima del marzo 1729, e comunque documentata dal 1730 nella raccolta del suo primo proprietario, Hugh Howard, che lo aveva acquistato con la mediazione del console Joseph Smith (fig. 1).

Preso dall'imbocco del Canale e dedicata ai volumi della chiesa della Salute, in ombra sulla sinistra, quella veduta riprende poi, arricchito di altri motivi architettonici, il tratto della riva destra che va appunto dall'Abbazia di San Gregorio alla chiesa della Carità: si tratta appunto del soggetto esclusivo del nostro dipinto che, con ogni evidenza, costituisce un primo studio per una parte solo apparentemente secondaria di quella veduta, e deve quindi datarsi non oltre il 1728.

Mentre la redazione finale (olio su tela, cm 49,5x73,7) è dominata in primo piano da una serie di barche di grandi dimensioni che in qualche misura occludono la visione del Canale, il nostro dipinto – quasi monocromo nella sua intonazione – è dedicato in maniera esclusiva ai volumi architettonici che dal fianco dell'Abbazia digradano verso la Carità, e in particolare ai tagli di luce sulle murature rossicce, ove il bruno dei mattoni è interrotto solo dalle scure finestre.

Un'architettura minore colta nei suoi aspetti più reali, vero e proprio studio di ombre e di luci intenzionalmente privo dei motivi monumentali che nella redazione compiuta indicano le scelte di Antonio Canal dirette ai viaggiatori del Grand Tour che avrebbero costituito il suo pubblico di elezione. Vari motivi hanno indotto Bozena Kowalczyk a ritenere che i diversi fogli di studio, appartenenti all'intero percorso del Canaletto, e il dipinto qui offerto, che si può correttamente ritenere uno studio dipinto, siano stati acquisiti da Francesco Algarotti non prima del 1756. Fu in questa occasione, molto probabilmente, che l'artista veneziano appose la propria firma a un'opera che, per il suo stesso significato di studio privatissimo, aveva riservato per sé e certo non firmato. Oltre ad argomenti di ordine logico lo suggerisce infatti il fatto che solo a partire dagli anni Quaranta Antonio Canal utilizzò la dicitura che compare sul nostro dipinto.

### Note biografiche

Nato a Venezia nel 1697 da Bernardo Canal, pittore di scenografie teatrali, Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto, si formò nella bottega del padre lavorando con lui fino a seguirlo a Roma nel 1719; tra gli allestimenti teatrali cui collaborarono, le scene per due opere di Alessandro Scarlatti, *Tito Sempronio Gracco* e *Turno Aricino*, rappresentate al teatro Capranica nella stagione di Carnevale del 1720.

E' in quella occasione che il giovane pittore disegna le sue prime vedute di soggetto romano su fogli (Londra, British Museum) più tardi utilizzati per vedute dipinte. A contatto col mondo del vedutismo romano e in particolare di Gaspar van Wittel, di cui già a Venezia aveva forse visto le opere, decide – secondo le sue stesse parole – di "ripudiare il teatro" per dedicarsi al genere della veduta, in quel momento il più richiesto dai collezionisti italiani e stranieri e in particolare dai viaggiatori del Grand Tour.

Tornato a Venezia e iscritto nel 1720 alla Fraglia dei pittori veneziani, già nel 1722-23 Antonio Canal entra in contatto col console inglese a Venezia, Joseph Smith, tra i suoi primi committenti e senza dubbio il più fedele. Oltre a collezionare le vedute del giovane artista (ora nelle collezioni reali) il console Smith lo introduce a pubblico dei nobili inglesi, che si riveleranno i più appassionati e munifici collezionisti delle sue vedute.

Come molti pittori veneziani specialisti nei generi più diversi come i Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini e Francesco Zuccarelli, anche Antonio Canal si trasferisce a Londra, dove la sua reputazione lo aveva ampiamente preceduto.

Tra il 1746 e il 1756, pur con ritorni a Venezia, soggiorna prevalentemente in quella città arricchendo il proprio repertorio di nuovi soggetti, registrando l'espansione della città sulle rive del Tamigi e ritraendo il paesaggio della campagna inglese dove sorgevano le magnifiche residenze dei suoi migliori clienti.

Il ritorno definitivo a Venezia coincide con la fase di declino della fortuna dell'artista. Egli dipinge ancora alcuni capolavori come due suggestivi e rari notturni o come la *Fantasia architettonica* eseguita per l'ormai anziano Joseph Smith e continua a sperimentare, in una serie di piccole tele, effetti luministici e prospettici degli ambienti veneziani. La morte lo colse nel 1768, nella sua casa di San Lio.



Fig. 1 Giovanni Antonio Canal, detto il Canaletto, *Veduta del Canal Grande con la Dogana e Santa Maria della Salute*, Houston, Museum of Fine Arts © The Museum of Fine Arts, Houston



Dimensioni reali

*This painting, truly extraordinary for its miniscule dimensions, was several times an object of study by Bozena Kowalczyk, starting with a private communication to the owners which she reprised on occasion of the work's only public showing at the historic Canaletto prima maniera exhibition.*

*As the scholar points out, the notes on the verso of the painting's mount – documented in an old, no longer legible photograph – chronicled important passages in its collection history, the most recent being its appearance in the well-known Venetian collection assembled by Italo Brass (Gorizia 1870 – Venice 1943), an acclaimed artist in his own right and as such a sophisticated collector of Canaletto's works.*

*Besides two painted views, a Capriccio with Roman and Vicentine Motifs, signed by the master with his full name, and a View of the Dolo on the Brenta Canal, Brass owned sixteen of Canaletto's drawings from the collection of Francesco Algarotti (Venice 1712 – Pisa 1764), purchased, perhaps following a passage through Trieste, in 1935. The appearance of the name of (Maria) Corniani Algarotti, daughter of Francesco's brother Bonomo Algarotti, before the name of Italo Brass in the inscription on the verso demonstrates the hypothesis that our painting is one in that series: studies, fleeting impressions and 'initial ideas' set aside to be worked on at a later date.*

*Our painting is, however, not specifically described in the *Catalogo dei Quadri dei Disegni e dei Libri che trattano dell'Arte del Disegno della Galleria del fu Sig. Conte Algarotti in Venice, printed for Maria Corniani Algarotti only after the death of her father in 1766; we do not know in what circumstances it came to be included in the collection nor when it was severed from it.**

*The catalogue documents a collection made up of nine drawings and four oil paintings by Canaletto, including a true manifesto of Algarotti's thoughts on architecture: Capriccio with Palladian Buildings, today acknowledged to be the work in the Galleria Nazionale of Parma, two Venetian views described in detail but not identified, and an Interior of the Basilica of San Marco, on panel, which has not yet been tracked down.*

*A variety of reasons lead us to believe that some of these works were commissioned of Canaletto directly by Algarotti during the latter's stay in Venice in 1743-44 and others later on, after the painter's return from London in 1756. Not so our painting, which various considerations suggest dating to the late 1720s. It in fact constitutes a terminus ante quem for the famous view of the Canal Grande with the Dogana and Santa Maria della Salute, now in Houston's Museum of Fine Arts, probably painted before March of 1729 and in any case documented from 1730 in the collection of its first owner, Hugh Howard, who purchased it through Consul Joseph Smith.*

*This view, dominated by the volumes of the church of La Salute in shadow on the left, planes from the entrance to the Canal Grande over a wealth of other architectural motifs to the stretch of the canal's right bank between the Abbey of San Gregorio and the church of the Carità. This architectural background is the exclusive subject of our painting which, in all likelihood, is an early study for a portion – only apparently secondary – of the famous view and as such may be dated no later than 1728.*

*While the foreground of the final painting (oil on canvas, 49.5 x 73.7 cm) is cluttered by a bevy of large boats, to some extent blocking the view of the canal, our painting – with its almost monochrome cast – focuses only on the architectural volumes which slope down from the side wall of the abbey toward the Carità and, exceptionally, on the slanting light that glances off reddish-brown masonry where the brick tone is broken only by the darker windows.*

*A minor building captured in all its most vivid aspects, an in-depth study of shadow and light intentionally stripped of those monumental motifs which, in the final version, are indicative of Canaletto's intent: to interest the Grand Tour travellers who were his public of choice at the time.*



**Fig. 2** Antonio Visentini, da Canaletto, *L'entrata del Canal Grande con la chiesa della Salute e l'abbazia di S. Gregorio*, Londra, British Museum

For a number of reasons, Bozena Kowalczyk has concluded that various sheets of studies made over the arc of Canaletto's entire career and the painting in question – which should more correctly be considered a painted study – were purchased by Francesco Algarotti no earlier than 1756. It was on this occasion, quite probably, that the Venetian artist placed his signature on a work which, given its nature as a study for his own use, he had kept for himself and certainly not signed previously. Besides by simple logic, this conclusion is suggested by the fact that only from the 1740s on did Canaletto use the formula which appears on our painting.

As mentioned above, the painting was featured at the stunning Fondazione Cini exhibition, which in drawn and painted works reconstructed the path taken by the young Canaletto, from the fantastical vedute on vast canvases, reminiscent of the scenery of the theatrical activity he abandoned following his early trip to Rome in 1719-20, to the views of Venice with which over the course of the third decade of the century the artist portrayed the city and perfected an immensely successful formula that generated objects of the desires of collectors of his time and ours.

### Biographical Notes

Giovanni Antonio Canal, known as Canaletto, was born in Venice in 1697, son of theatrical scene painter Bernardo Canal. Canaletto's early training was at the workshop of his father, whom he assisted and, in 1719, accompanied to Rome where among other scenery projects, they worked together on the sets for two operas by Alessandro Scarlatti, Tito Sempronio Gracco and Turno Aricino, performed at the Teatro Capranica during the 1720 Carnival season.

On that occasion the young painter sketched his first Roman subjects on paper (London, British Museum) for later use as the bases for painted views. In contact with the world of the Roman vedutisti and in particular with Gaspar van Wittel, whose works he may have seen earlier in Venice, Canaletto decided – he tells us – to 'repudiate the theatre' in order to devote his energies to the veduta genre, at that time in great demand by Italian and foreign collectors and especially by the Grand Tour travellers.

Canaletto returned to Venice from Rome in 1720 and enrolled in the *Fraglia* or register of Venetian artists. In 1722-23, he made the acquaintance of the English consul in the city, Joseph Smith, one of his first patrons and certainly the most loyal. Besides collecting views by the young artist (today in the British royal collections), Smith introduced him to an art public made up of English nobles, ultimately the most passionate and munificent collectors of Canaletto's veduta works.

Like many Venetian painters specialising in landscape and other genres – of note Sebastiano and Marco Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini and Francesco Zuccarelli – Canaletto moved to London, amply preceded by his reputation.

His English sojourn, mainly in London, lasted from 1746 until 1756, although he made a few brief returns to Venice. Abroad, he enriched his repertoire with new subjects as he chronicled London's expansion along the banks of the Thames and painted the English countryside that was the setting for the magnificent residences of his major patrons.

Canaletto's permanent return to Venice coincided with the decline of his fortunes as an artist. He nevertheless painted several more masterpieces, such as two rare, evocative nocturnal views and the *Fantasia architettonica* painted for the by-then elderly Joseph Smith, and he continued to experiment with light and plays of perspective in Venetian subjects in a series of small canvases. He died at his home in San Lio in 1768.



Fig. 3 Antonio Visentini, da Giovanni Battista Piazzetta, *Ritratto di Canaletto e Visentini*, Londra, British Museum

## DIPINTI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

L'edizione dei Capolavori da Collezioni Italiane del 2019 è stata una conferma per il nostro dipartimento, che con la *Veduta di Firenze* di Sorbi, *Il Polledro* di Nomellini e *Le giocatrici di volano* di Pagliano, opere molto diverse tra loro per stile e caratteristiche, ha ottenuto eccellenti risultati di vendita.

La sessione di Dipinti del Secolo XIX di quest'anno presenta due opere di grandissimo rilievo qualitativo, due veri e propri capolavori della pittura italiana dell'Ottocento che stimoleranno la sensibilità dei collezionisti.

Abbiamo infatti il vanto di presentare una rara opera del periodo inglese di Antonio Mancini, il *Ritratto di Matilde Hirsch*, e un raffinato e raro dipinto di Giacomo Favretto, *Mercato di Fiori*.

L'opera di Mancini è testimonianza della sua attività a Londra, dove, nel maggio del 1902, l'artista partecipa alla prestigiosa esposizione della Royal Academy di Londra, debuttando così ufficialmente tra i ritrattisti contemporanei attivi in terra inglese. Arrivato in Inghilterra l'anno precedente grazie al rapporto di consolidata amicizia con il collega americano John Singer Sargent, che lo considerava uno dei più grandi artisti viventi, il suo impegno nei mesi vissuti a Londra si concentra proprio sulla ritrattistica di commissione,

Per quanto riguarda Giacomo Favretto, abbiamo avuto in questi ultimi anni l'opportunità di esitare con successo altre due opere del maestro veneziano dello stesso periodo e importanza, *El difeto xe nel manego* e la *Venditrice di uccelli*. Ma il dipinto *Mercato di fiori* che il dipartimento presenta quest'anno vanta una storia collezionistica e bibliografica eccezionale, bastante da sola a presentare l'opera.

*The 2019 edition of "Masterpieces from Italian Collections" (Capolavori da Collezioni Italiane) was definitely a highpoint for our department. Paintings that differed significantly in terms of style and features - The Regatta on the Arno by Raffaello Sorbi, The Colt by Plinio Nomellini, and The Badminton Players by Eleuterio Pagliano - all did exceptionally well at the sale.*

*This year's Nineteenth-Century Paintings session presents two outstanding items, masterpieces of the period that will certainly trigger the interest of collectors.*

*We are proud to offer an elegant painting from Antonio Mancini's English period, the Mrs Leopold Hirsch and a fine genre piece by Giacomo Favretto, the Flower girl's shop.*

*Mancini's portrait was his debut piece at the prestigious Royal Academy exhibition in 1902. He arrived in London the previous year thanks to his friendship with his American colleague John Singer Sargent, who considered him one of the greatest living artists. His work in London centred on commissioned portraits.*

*As to Giacomo Favretto, in the past few years two paintings by the Venetian master - El difeto xe nel manego and The Bird Seller - enjoyed considerable success. However, this season's offering, Mercato di Fiori has a bibliography and provenance history that alone speak volumes about the painting.*



# 10 λ

## Antonio Mancini

(Roma 1852 - Roma 1930)

### RITRATTO DI MATHILDE HIRSCH

olio su tela, cm 101x126

firmato e iscritto "London" in basso a sinistra

retro: sul telaio cartiglio della mostra alla Royal Academy of Arts di Londra del 1956-1957



### MRS LEOPOLD HIRSCH

oil on canvas, 101x126 cm

signed and inscribed "London" lower left

on the reverse: label of the exhibition at the Royal Academy of Arts in London, 1956-1957

Stima a richiesta / Estimate on request

#### Provenienza

Mrs Leopold Hirsch, Londra

Mrs Thomas Lowinsky

Collezione Margaret Wilson Llangamarch, Breconshire, Inghilterra

Collezione J.S. Clarke (in deposito al Bristol City Museum Art Gallery, 1958-1983)

Collezione Edward Cohen, Londra

Collezione privata, Milano

#### Esposizioni

*Italian Exhibition*, Earl's Court, Londra, 1904

*British Portraits*, Royal Academy of Arts, Londra, 1956-1957

*Trafalgar Galleries at the Royal Academy III*, Londra, 1983

#### Bibliografia

*Italian Exhibition, Earl's Court*, London 1904, p. 56

E. Giannelli, *Artisti napoletani viventi. Pittori, scultori, incisori, architetti*, Napoli 1916, p. 308

A. Schettini, *Mancini*, Napoli 1953, p. 240

*British Portraits*, Catalogue 3 - second edition, winter exhibition (Royal Academy of Arts, Londra, 1956-1957), London 1956, p. 149, n. 483 (con datazione erronea 1906 circa)

*Bristol Art Gallery Annual Report*, 1958

D. Cecchi, *Antonio Mancini*, Torino 1966, pp. 184, 193-194, 325, ripr. tav. 28

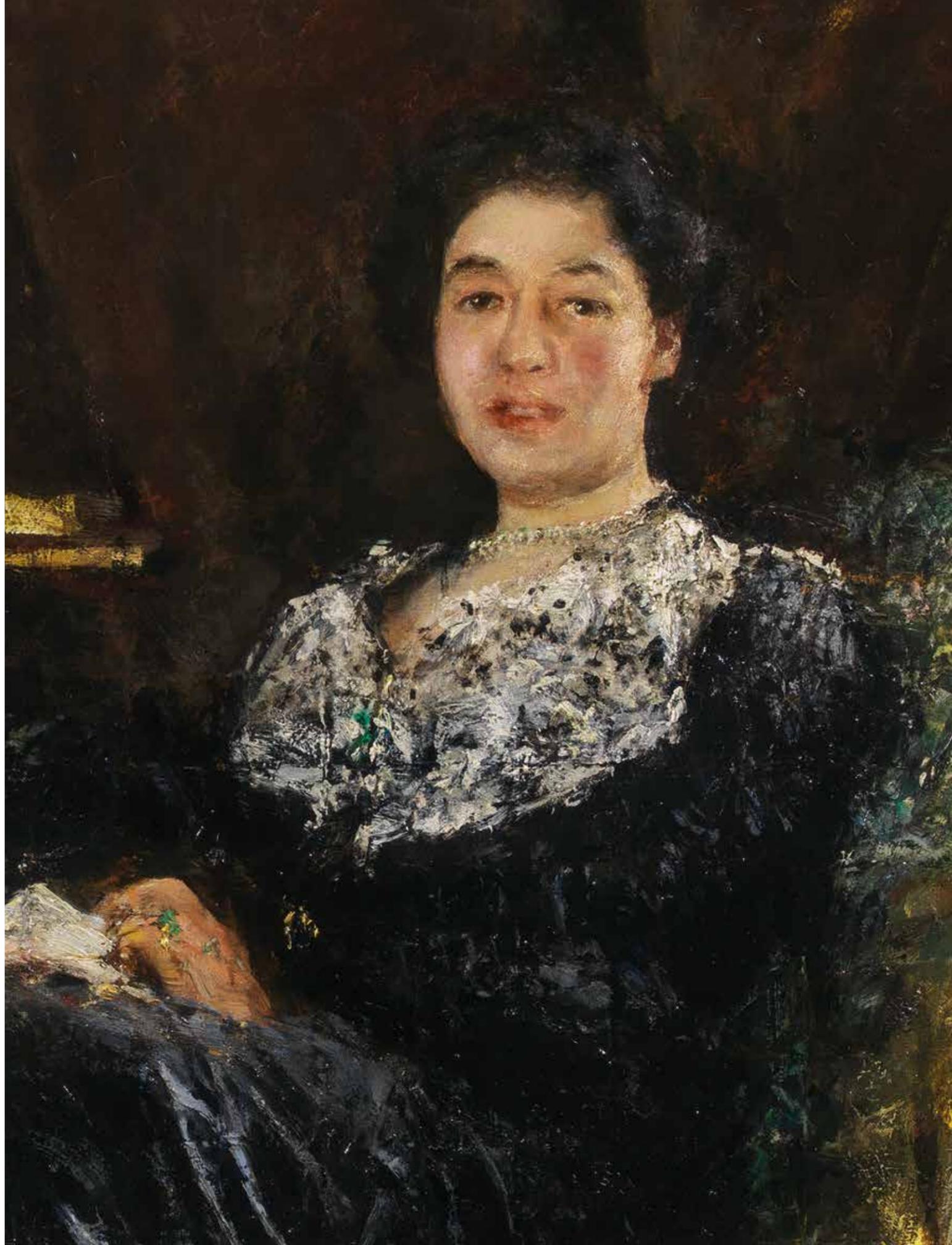
D. Cecchi, *Denunciò la propria famiglia l'immortalatore degli "Scugnizzi". Scritti inediti di Antonio Mancini, "o pittore pazzo"*, in "Giornale d'Italia", 28-29 gennaio 1969, p. 3

Don Riccardo, *Artecatalogo dell'Ottocento. "Vesuvio" dei pittori napoletani*, vol. II, Roma 1973, p. 289

Nel maggio del 1902, Antonio Mancini partecipa alla prestigiosa esposizione alla Royal Academy di Londra debuttando così ufficialmente tra i ritrattisti contemporanei attivi in terra inglese. Arrivato in Inghilterra l'anno precedente grazie al rapporto di consolidata amicizia con il collega americano John Singer Sargent, il suo impegno nei mesi vissuti a Londra si concentra proprio sulla ritrattistica di commissione, tematica principale della sua ricchissima produzione.

Il dipinto esposto alla Royal Academy con il generico titolo *Portrait of a lady*, è identificabile con il *Ritratto di Mary Hunter*, nota collezionista di arte contemporanea, amica di Sargent e principale committente di Mancini nel periodo londinese. La Hunter, già effigiata da Sargent nel 1898 in un dipinto a figura intera custodito alla Tate Gallery di Londra, viene raffigurata da Mancini in abito nero su sfondo scuro in un ambiente della casa di famiglia di Selaby, nel Darlington, luogo in cui l'artista romano ritrae anche il marito e la figlia. Alla sua sinistra c'è un mobile su cui la signora sembra cercare un appoggio con la mano mentre è comodamente adagiata su un divanetto di stoffa gialla che illumina la scena. Il quadro sembra essere speculare al nostro, realizzato pochi mesi dopo e raffigurante la moglie di Leopold Hirsch, Mathilde, seduta su un sofà dai toni giallo dorato, tra morbidi cuscini colorati che le coprono i piedi. Tiene con una mano un libro aperto, le cui pagine bianche, assieme al tessuto che le ricopre il décolleté, diventano una meravigliosa fonte di luce, mentre l'altra è appoggiata a un tavolino alla sua destra. In entrambi i ritratti si nota la generosa pennellata materica, tipica della produzione di Mancini di questo periodo, che tanto colpisce la critica intervenuta all'esposizione della Royal Academy.

La signora, elegantemente vestita con un abito nero che acquista volume grazie alla pastosità della pennellata, guarda con un'espressione curiosa, difficilmente decifrabile, il pittore che la ritrae nella sua dimora, attornata da vari oggetti, sullo sfondo di un tendone scuro che impedisce alla luce di filtrare e crea un effetto di quinta teatrale. Per un certo periodo, le giornate di posa necessarie per eseguire questo dipinto si sovrappongono a quelle richieste da Sargent impegnato a portare a termine un altro ritratto di Mathilde esposto, proprio nel 1902, alla Royal Academy. Mentre il quadro di Sargent è impostato con la figura in piedi, seguendo un gusto di tradizione e di ufficialità con dei chiari rimandi, nell'abito rosa e nel pizzo bianco, al *Ritratto di Filippo IV di Spagna* di Velasquez - allontanandosi quindi dalla scioltezza della posa tipica della sua felice produzione -, in quello di Mancini il contesto è più informale e vicino alcuni insegnamenti attinti proprio dalla ritrattistica dell'amico. Quel gesto della mano, ad esempio, così particolare e anomalo nelle figure effigiate dal pittore romano, si trova frequentemente nelle opere di Sargent già dal decennio precedente. Basti pensare al *Ritratto di Mrs Hugh Hammersley* del 1892, o a quello delle sorelle Wyndham, del 1899, entrambi al Metropolitan Museum di New York.





Trafalgar Galleries at the Royal Academy III, London 1983, pp. 98-99, n. 38 ripr.

Phillips Son and Neale, 18 aprile 1983, n. 173 (da Witt Library)

Le opere pittoriche vendute in Italia e all'estero, a cura de "Il Mercato Dell'Arte" - Prezzi e mercato 2, Como 1984, p. 98 ripr.

E. Kilmurray, R. Ormond, John Singer Sargent. The later portraits. Complete Paintings, vol. III, New Haven and London 2003, p. 74

W. Hiesinger in Antonio Mancini Nineteenth-Century Italian Master Celebrating the Vance N. Jordan Collection at the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia Museum of Art, 20 ottobre 2007 - 20 gennaio 2008, catalogo a cura di U.W. Hiesinger, New Haven 2007

M. Ursino, Ritratti Eccellenti nella pittura di grandi maestri dell'Ottocento e del Novecento, presentazione di M. Calvesi, Roma 2007, p. 54

M. Carrera, Antonio Mancini in Inghilterra. Il rapporto con John Singer Sargent in "Storia dell'arte", 133, settembre-dicembre 2012, pp. 153-180: 165, ripr. fig. 15

C. Virno, Antonio Mancini. Catalogo ragionato dell'opera, Roma 2019, vol. I, pp. 321-322 n. 530



Fig. 2 John Singer Sargent, Ritratto di Mathilde Hirsch, London, Tate Gallery



Fig. 3 Il Barone André Amazon Caccamisi con la moglie Blanche Marchesi e il figlio Gérome

Nel primo caso la protagonista, seduta senza appoggiare il busto posto di fronte allo spettatore, ruota il braccio sinistro per appoggiarlo allo schienale del divanetto, nel secondo la mano della giovane collocata tra le altre due effigiate, sembra voglia allungarsi sinuosamente fino oltre la tela, incrociando quella della sorella alle sue spalle.

All'epoca dei due ritratti, Frances Mathilde Seligmann, sposatasi nel 1890 con il facoltoso banchiere londinese Leopold Hirsch e apprezzato collezionista di arte antica e contemporanea, ha trentun anni. Si spegnerà nel 1921, undici anni prima del marito, scomparso a 75 anni. L'11 maggio 1934 la raccolta d'arte dei coniugi Hirsch viene battuta all'asta nella sede londinese di Christie, Manson & Woods, accompagnata dal catalogo dal titolo *The collection of important pictures drawings and engravings of Leopold Hirsch*. Il dipinto di Mancini, però, rimane in famiglia, nella collezione della figlia Ruth, moglie del pittore Thomas Lowinsky. La gestazione dell'opera manciniana ci viene in parte svelata da Dario Cecchi nella monografia sul pittore del 1966, dove, a pagina 184, leggiamo: "In data 24 febbraio 1902 [Mancini] aveva ricevuto una breve letterina dal ricco e notissimo Leopold Hirsch con la quale gli si richiedeva quale cifra il pittore avrebbe richiesto per fare il ritratto alla di lui moglie Mathilde". Due mesi dopo Mancini sta ancora lavorando al dipinto quando ottiene, grazie a Lady Hunter, l'incarico di eseguire al più presto un ritratto a Lord Currie, ambasciatore inglese a Roma presso il re d'Italia. Ciò avrebbe significato una repentina partenza per l'Italia con la necessità di rientrare solertemente a Londra per finire, entro i termini di consegna pattuiti, il ritratto di Mathilde.

Mancini entra in agitazione, chiede quindi consiglio a Sargent che minimizza il problema. Si rivolge allora al marchese Giorgio Capranica del Grillo, suo mecenate e protettore, scrivendogli a Roma: "io debbo qui a Londra finire il ritratto di Madama Hirsch a maggio, di cui ho ricevuto cento sterline in anticipo..." (Cecchi, p. 191). Nel frattempo vive con forte frustrazione l'inaugurazione alla Royal Academy a cui non vuole presenziare perché amareggiato dall'accettazione di un suo solo dipinto, per altro mal posizionato, su quattro presentati. Inoltre è deluso dal comportamento di Sargent, molto ben introdotto alla Royal Academy, ma poco disponibile ad appianare le ansie dell'amico, in parte immotivate. La sua risaputa instabilità psichica non gli consente di godere degli ottimi riscontri ottenuti dal quadro esposto, anzi, peggiora a causa dei frequenti snervanti rinvii da parte di Mathilde Hirsch per posare al ritratto e dalle inopportune sollecitazioni del marito che lamenta lentezza nella realizzazione del quadro. Queste frizioni con i signori Hirsch culminano in una lettera di risposta di Mancini a Mr. Leopold nella quale emerge chiaramente che il problema dell'avanzamento rallentato del lavoro, sia imputabile a "l'ennui de Madame à poser". Proprio per evitare di arrecare ulteriore disturbo alla signora, Mancini propone al marito di farsi restituire la tela incompleta e, in cambio delle 100 sterline già riscosse, di dipingere "une peinture agreable pour le même prix" (Cecchi, p. 194, nota 3). Motivando l'impossibilità di scegliere un supporto di dimensioni maggiori "parce que la grille que je mets devant le model me donne cet grandeur mathématique" - Hirsch ha espresso perplessità riguardo la superficie pittorica? - Mancini ci conferma, anche per questo dipinto, l'utilizzo della graticola, una coppia di telai quadrettati a spago, posti davanti al modello e alla tela per garantire l'esattezza delle proporzioni nell'impianto prospettico. Il quadrettato, si sa, è spesso volutamente lasciato a vista nelle opere manciniane e qui si nota chiaramente in particolare nella zona del cuscino rosa. Il 30 aprile una comunicazione del segretario di Hirsch pone fine all'impasse. Mancini viene pregato di riprendere il lavoro tanto bene iniziato e finalmente riesce a portarlo a termine con soddisfazione dei committenti che il 24 giugno gli inviano un bigliettino di congratulazioni su cui il pittore annota: "Ricevetti il resto di 60 sterline alle 160 ricevute già" (M. Carrera, Antonio Mancini in Inghilterra. Il rapporto con John Singer Sargent, "Storia dell'Arte", 133, 2012, n. 33, CAM Editrice, Roma, p. 179, nota 86). Terminato il dipinto, Mancini lascia Londra e torna a Roma da Capranica che ha seguito, seppur da lontano, tutta la vicenda. L'abilità di eccelso pittore gli ha permesso di concludere egregiamente il ritratto di Mathilde senza lasciare trasparire la sofferenza patita nel periodo di realizzazione.



"Sono andato ieri con mia moglie a Earls Court per ammirare le sue opere. Il ritratto dell'ambasciatore è bello come son belli tutti i Suoi dipinti, ma quello che mi ha colpito è il ritratto della S.a. Hirsch — Nè fra gli antichi né fra i moderni non ricordo di avere mai visto una pittura così bella. Realismo poetico, colore, armonia, composizione, luce, niente manca a quel dipinto — come sarei felice se avessi un ritratto così di mia moglie."

Lettera del Barone Caccamisi a Mancini.  
Londra, 11 luglio 1904



**Fig. 4** John Singer Sargent, *Ritratto di Mancini*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



**Fig. 5** John Singer Sargent, *Ritratto di Mary Hunter*, London, Tate Gallery



**Fig. 6** Antonio Mancini, *Ritratto di Mary Hunter*, ubicazione sconosciuta

"I have met in Italy the greatest living painter: Antonio Mancini."

John Singer Sargent

In May 1902, Antonio Mancini participated in the prestigious exhibition at the Royal Academy in London, making his official debut among the portrait painters working in England. He had arrived there the previous year thanks to his friendship with the American artist John Singer Sargent. During his stay in London he devoted himself to painting commissioned portraits – the main part of his large oeuvre.

The painting he showed at the Royal Academy with the generic title, *Portrait of a Lady*, is actually the *Portrait of Mary Hunter*, a renowned collector of contemporary art, friend of Sargent and Mancini's main client during his London period. In 1898, Sargent had painted a full-figure portrait of Mrs Charles Hunter which is in the Tate Gallery in London. Mancini portrayed her in a black dress against a dark background in one of the rooms of Selaby Hall, Darlington, where the artist also painted portraits of her husband and daughter. Her left hand touches on a table as she reclines comfortably on a sofa draped in yellow cloth that illuminates the scene.

The picture seems almost a mirror image of our painting that was executed just a few months later. Mancini portrayed Leopold Hirsch's wife, Mathilde, reclining on a golden yellow sofa with coloured cushions covering her feet. The white pages of the open book she is holding in her left hand and the fabric covering her décolleté become a wonderful source of light as she rests her right hand on a little table. Both portraits are characterized by the thick brushstrokes Mancini used during that period and which impressed the critics attending the exhibition at the Royal Academy.

The lady, elegantly attired in black acquires volume thanks to the soft, pasty brushstrokes; her expression is curious and quite difficult to decipher. She sat for the artist in her home, surrounded by various objects, and against a dark curtain that prevents light from filtering through creating a theatrical backdrop. For a while the sittings for this portrait overlapped with Sargent's requests since he was busy completing another picture of Mathilde that was also exhibited at the Royal Academy in 1902.

The portrait by Sargent is a full-length standing figure, following a traditional and stately style with clear references, in the pink dress and white lace, to the *Portrait of Philip IV of Spain* by Velázquez – and therefore, distant from the graceful, smooth poses of his successful portraits. In the Mancini portrait the context is more informal and reflects some of the lessons taken from his friend's style. For example, the position of the hand that is unusual in Mancini's paintings was already frequent in Sargent's works a decade earlier. It is sufficient to mention the portraits of Mrs Hugh Hammersley (1892), or *The Wyndham Sisters: Lady Elcho, Mrs. Adeane, and Mrs. Tennant* (1899), both in the Metropolitan Museum of Art in New York. In the first, the subject is sitting upright, facing the viewer, turns and extends her left arm so that it leans against the backrest of the sofa; in the second the arm of the girl in the centre seems to want to reach beyond the canvas.

Frances Mathilde Seligmann, who married the rich London banker and renowned art collector Leopold Hirsch in 1890, was thirty-one years old when the portraits were painted. She died in 1921, predeceasing her husband, who lived to be seventy-five, by eleven years. The Hirsch's art collection was sold by Christie, Manson & Woods of London on 11 May 1934; the sale catalogue was entitled *The Collection of Important Pictures Drawings and Engravings of Leopold Hirsch*. The portrait by Mancini, however, remained with the family, in the collection of their daughter Ruth who was married to the painter Thomas Lowinsky.

Dario Cecchi partially told the story of Mancini's portrait in his 1966 monograph on the artist. On page 184: "In data 24 febbraio 1902 [Mancini] aveva ricevuto una breve letterina dal ricco e notissimo Leopold Hirsch con la quale gli si richiedeva quale cifra il pittore avrebbe richiesto per fare il ritratto alla di lui moglie Mathilde". Two months later, Mancini was still working on the painting when, thanks to Lady Hunter, he received the commission to do a portrait of Lord Currie, the English ambassador to Rome, as quickly as possible. That would have meant having to leave immediately for Italy, and then return to London as soon as possible to finish Mathilde's portrait by the agreed-upon deadline.

Mancini became agitated and asked Sargent for advice, but he downplayed the problem. Then he wrote to his

patron and protector in Rome, Marchese Giorgio Capranica del Grillo: "io debbo qui a Londra finire il ritratto di Madama Hirsch a maggio, di cui ho ricevuto cento sterline in anticipo..." (Cecchi, p. 191). In the meantime, he was very frustrated by the opening of the Royal Academy exhibition; he did not want to attend because they only showed one of the four paintings he submitted and in was poorly positioned as well. He was also disappointed by Sargent's behaviour. The man was well placed at the Royal Academy, but unwilling to soothe his friend's, partly unmotivated, anxieties. Mancini's psychological instability was common knowledge and it prevented him from enjoying the excellent reviews of his painting. In fact, it worsened because of Mathilde's frequent and unnerving postponements of her sittings and her husband's inappropriate and stressful complaints about the artist's slowness in completing the portrait. The ongoing friction with the Hirsches culminated in a letter Mancini wrote to Leopold clearly revealing that the delays were due to "l'ennui de Madame à poser". In order to avoid further bothering the lady, Mancini suggested that Mr. Hirsch return the unfinished portrait and, in exchange for the hundred pounds he had already received, he painted "une peinture agréable pour le même prix" (Cecchi, p. 194, note 3). He explained the impossibility of choosing a bigger canvas, "parce que la grille que je mets devant le model [sic] me donne cet grandeur mathématique [sic]" – Was Hirsch expressing his perplexity about the size? – Mancini confirmed that in this painting, like others, he used a grid – two frames squared with string that he placed in front of the model and in front of the canvas to guarantee the exact proportions of the composition. Indeed, Mancini often deliberately left his grids visible and here we can see it quite clearly on the pink cushion.

A letter from Hirsch's secretary dated 30 April put an end to the impasse. Mancini was asked to resume the painting that had started so well and he finally completed it to the satisfaction of his clients. On 24 June they sent him a note of congratulations on which the artist noted: "Ricevetti il resto di 60 sterline alle 160 ricevute già" (M. Carrera, "Antonio Mancini in Inghilterra. Il rapporto con John Singer Sargent", *Storia dell'Arte*, 133, 2012, n. 33, CAM Editrice, Rome, p. 179, note 86). With the painting completed, Mancini left London and returned to Rome, to Giorgio Capranica who had followed the whole story, albeit from a distance. The artist's outstanding skills allowed him to brilliantly finish Mathilde's portrait without revealing how much he had suffered while painting it.



**Fig. 7** Antonio Mancini, *Ritratto della signora Pantaleoni*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



**Fig. 8** Antonio Mancini, *Ritratto di Sylvia Hunter*, Dublin City Gallery



11 λ

## Giacomo Favretto

(Venezia 1849-1887)

### MERCATO DI FIORI (1881-1882 circa)

**LA BOTTEGA DELLA FIORAIA**

**BOTTEGA DELLA FIORAIA**

**LA BOTTEGA DEL FIORAIO**

olio su tela, cm 78x52

firmato in basso a destra

retro: iscritto due volte "Alfredo Candida viale Principe Eugenio 16"

sul telaio cartiglio della mostra *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione* del 2010



### THE FLOWER GIRL'S SHOP (1881-1882 circa)

**THE FLORIST**

oil on canvas, 78x52 cm

signed lower right

on the reverse: inscribed twice "Alfredo Candida viale Principe Eugenio 16"

on the stretcher label of the exhibition *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione, 2010*

Stima a richiesta / Estimate on request

#### Provenienza

Collezione G. Masini, Firenze

Galleria F. Ciardiello, Firenze

Collezione G. Jucker, Milano

Collezione privata, Milano

#### Esposizioni

*III<sup>o</sup> Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala B - Mostra retrospettiva del pittore Giacomo Favretto, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, 22 aprile-31 ottobre 1899, n. 10

*Glorie della Pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, Galleria dell'Esame, marzo 1946, n. 30

*Exhibition of Italian XIX Century Paintings*, New York, Metropolitan Museum - Galleria Wildenstein, 1949, n. 45

*Vita a Venezia. Colore e sentimento nella pittura veneta dell'800*, Milano, Galleria Bottegantica, 13 febbraio-2 aprile 2010, s.n.

*Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, Roma - Venezia, Chiostro del Bramante - Museo Correr, 31 luglio-21 novembre 2010, n. 48

*L'incanto dei macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 13 novembre 2015- 29 febbraio 2016, n. 51

*Anima Mundi. Il sentimento del colore. 1850-1950*, Cortina d'Ampezzo, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo, 6 dicembre 2019-2 febbraio 2020, s.n.

#### Bibliografia

A. Centelli, *Giacomo Favretto e le sue opere*, in

*La bottega della fioraia* è un noto dipinto di Giacomo Favretto legato a una delle più prestigiose raccolte d'arte italiana dell'Ottocento, la collezione di Giacomo Jucker (1883-1966), rivoluzionario raccoglitore di capolavori scelti secondo un attento e studiato criterio, a garanzia di un costante livello qualitativo. Estimatore in particolare dei Macchiaioli, Jucker non trascura altri ambiti artistici lasciando spazio, sulle pareti della sua dimora milanese in via Mauro Macchi, anche a capolavori di altri maestri dell'Ottocento, da De Nittis, al Piccio, a Mancini, a Ranzoni. Di Favretto, oltre a *Il micio sulla biancheria*, egli sceglie *La bottega della fioraia*, la raffigurazione di una giovane venditrice e di una sua cliente tra vasi disseminati sul pavimento e gabbiette appese sulla parete in parte nascoste da un intreccio di sottili steli riproposto nella grata della finestra. Lo sfondo della tela, a prima vista scuro e poco leggibile, lascia emergere poco per volta dettagli sempre più nitidi.

Il dipinto rientra nel filone indagato dal pittore veneziano dopo il soggiorno a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale del 1878, e legato alla rappresentazione dell'attività commerciale di varie mercanzie, resa con vivaci pennellate che, nel nostro caso, riempiono la superficie pittorica in un continuo rincorrersi di tocchi di colore. Come fanno altri noti collezionisti a lui contemporanei, quali Mario Rossello con *Il venditore di uccelli* e Giovanni Treccani degli Alfieri con *L'imbeccata ai piccioni*, anche Jucker predilige un soggetto in cui la narrazione della quotidianità veneziana si svolge lontano dalla luce chiara e calda che inonda i banchetti improvvisati dai negozianti a ridosso dei muri scrostati delle calli e proposta, ad esempio, ne *La venditrice di uccelli* (1881 circa, già collezione Calisto Tanzi, asta Pandolfini 2019). Protagonisti di questi dipinti sembrano essere gli stessi modelli colti in momenti diversi della loro attività e principali interpreti di un nuovo realismo favrettiano ispirato alla vita popolare, ben lontano dall'eleganza e dalla raffinatezza delle scene settecentesche veneziane antecedenti a questa felice produzione.



"L'Illustrazione Italiana", a. XIV, nn. 25-26, 19 giugno 1887, p. 437

Catalogo illustrato. Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Venezia 1899, p. 20 (con il titolo *La bottega della fioraia*)

U. Fleres, *Esposizione Artistica Internazionale di Venezia. Mostra retrospettiva del pittore Giacomo Favretto*, Roma 1899, p. 100

S.D. Paoletti, *L'Arte alla III Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1899*, in "L'Alto Adige", Trento 1899, pp. 83-84

G. Secretant, *La III Esposizione Internazionale di Belle Arti a Venezia - I. La sala Favretto*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XXVI, n. 20, 14 maggio 1899, p. 319 (con il titolo *La bottega della fioraia*)

E. Colasanti, *Giacomo Favretto*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XIV, Milano 1932, p. 917

E. Somaré, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Novara 1944, pp. XXI, XLII, tav. 57 (con il titolo *La bottega della fioraia*)

E. Somaré, *Glorie della Pittura italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dell'Esame), 1946, n. 30

C. Battaglia, *Pittori dell'800. Giacomo Favretto veneziano*, in "Giornale di Sicilia", 20 marzo 1949, p. 3

E. Somaré, *Pittori Italiani dell'Ottocento*, catalogo della mostra (New York, Galleria Wildenstein - Metropolitan Museum), New York 1949, pp. 58-59, tav. 45 (con il titolo *La Bottega della fioraia* e con le misure 75 x 51 cm)

U. Galetti, E. Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana F-O*, Milano 1951, p. 906 (con il titolo *Bottega della fioraia*)

E. Somaré, *La Raccolta Giacomo Jucker*, Milano 1951, pp. 8, 35-36, 213, tav. 59 (con il titolo *La bottega della fioraia* e con le misure 76,5 x 58,5 cm)

A.M. Brizio, *Giacomo Favretto in Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. VI, Torino 1956, p. 196, tav. 67

E. Somaré, *Pittori Italiani dell'Ottocento*, catalogo della mostra (IIª edizione), (New York, Galleria Wildenstein - Metropolitan Museum, 1949), Milano 1957, pp. 58-59, tav. 45 (con i titoli *La Bottega della fioraia* o *The Flower Girl's Shop* o *The Florist* e con le misure 75 x 51 cm)

M. Emiliani Dalai (scheda), in *Pittura italiana dell'Ottocento nella raccolta Giacomo Jucker*, a cura di M. Emiliani Dalai, G. Mercandino Jucker, Milano 1968, tav. 67 (con il titolo *La bottega della fioraia*)

G. Perocco, R. Trevisan, *Giacomo Favretto*, Torino 1986, n. 115, p. 132 ill. (con il titolo *La bottega della fioraia* e con le misure 75 x 51 cm)

F.P. Rusconi, *Giacomo Jucker tra collezionismo e ricerca storica*, in *Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Electa, Milano 1998, pp. 48, 51 (con il titolo *La bottega della fioraia*)

*Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Milano 1998, p. 248 (con il titolo *La bottega della fioraia* e con le misure 76,5 x 58,5 cm)

*Giacomo Favretto 1849-1887*, a cura di R. Trevisan, La Tipografica, Scorzè 1999, p. 146 ill. (con il titolo *La bottega della fioraia* e con le misure 75 x 51 cm)

P. Serafini, *Per una storia della pittura veneta dell'Ottocento*, in *Vita a Venezia. Colore e sentimento nella pittura veneta dell'800*, catalogo della mostra, a cura di E. Savoia, (Milano, Galleria Bottegantica), Fano di Argelato 2010, pp. 13-14 (con il titolo *La bottega della fioraia*)

La bottega della fioraia is a well-known painting by Giacomo Favretto and linked to one of the most prestigious nineteenth-century collections of Italian art which was owned by Giacomo Jucker (1883-1966), a revolutionary collector of masterpieces that he selected according to strict criteria to guarantee a constant level of quality. A great admirer of the Macchiaioli, Jucker did not, however, neglect other schools and left space on the walls of his home in Via Maura Macchi in Milan for masterpieces by great nineteenth-century painters, from De Nittis, to Piccio, to Mancini, and Ranzoni. In addition to the Kitten on the Linen [Il micio sulla biancheria] Jucker purchased Favretto's *La bottega della fioraia*, a picture of a young flower-seller and a client amidst flowerpots on the ground and cages hanging on the wall which is partially concealed by lattice of thin rods that we see on the window grate. The background, which at first glance seems dark and barely legible, releases its ever-clearer details a little at a time. This painting belongs to the genre he studied after his trip to Paris for the 1878 Exposition Universelle in Paris. It also ties in with his depictions of various types of shops all rendered with lively brushstrokes which, in this painting, fill the surface with a continuous parade of touches of colour. Like other collectors of his day, such as Mario Rossello and Giovanni Treccani degli Alfieri who owned *The Bird-Seller [male]* and *Feeding the Pigeons*, respectively, Jucker too preferred a subject in which depictions of daily life in Venice are distant from the pale and warm light that floods the improvised market stalls set up along the peeling walls of Venetian alleys and depicted, for example in *The Bird-seller [female]* (c. 1881, previously with Calisto Tanzi, Pandolfini sale 2019). The figures in these paintings seem to be the same models captured at different moments of their daily activities and the main actors in what we can call Favretto's new realism inspired by the common people, far from the elegance and refinement of eighteenth-century Venetian scenes that preceded this successful series.



Fig. 1 Giacomo Favretto, *El difeto xe nel manego*, collezione privata



Fig. 2 Giacomo Favretto, *L'imbeccata ai piccioni*, collezione privata



Fig. 3 Giacomo Favretto, *Idillio*, Vercelli, Museo Civico Borgogna



Fig. 4 Giacomo Favretto, *Il venditore d'uccelli*, collezione privata



Fig. 5 Giacomo Favretto, *La venditrice di uccelli*, già Collezione Calisto Tanzi

E. Savoia, L. Savoia (scheda), in *Vita a Venezia. Colore e sentimento nella pittura veneta dell'800*, catalogo della mostra, a cura di E. Savoia, (Milano, Galleria Bottegantica), Fano di Argelato 2010, pp. 32 ill. - 33 ill. (con il titolo *La bottega della fioraia*)

Giacomo Favretto. *Venezia, fascino e seduzione*, catalogo della mostra, a cura di P. Serafini, (Roma - Venezia, Chiostro del Bramante - Museo Correr), Cinisello Balsamo 2010, p. 147 ill. (con il titolo *La bottega della fioraia*)

P. Serafini (scheda), in *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, catalogo della mostra, a cura di P. Serafini, (Roma - Venezia, Chiostro del Bramante - Museo Correr), Cinisello Balsamo 2010, p. 183 (con il titolo *La bottega della fioraia*)

E. Querci (scheda), in *L'incanto dei macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker*, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo, F. Mazzocca, (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Cinisello Balsamo 2015, pp. 160-161 ill. (con il titolo *La bottega della fioraia*)

S. Cecchetto, *Anima Mundi. Il sentimento del colore*, in *Anima Mundi. Il sentimento del colore. 1850-1950*, catalogo della mostra, a cura di S. Cecchetto, (Cortina d'Ampezzo, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo), Crocetta del Montello 2019, p. 27 (con il titolo *La bottega del fioraio*)

*Anima Mundi. Il sentimento del colore. 1850-1950*, catalogo della mostra, a cura di S. Cecchetto, (Cortina d'Ampezzo, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo), Crocetta del Montello 2019, pp. 122 ill. - 123 (con il titolo *La bottega del fioraio*)

S. Cecchetto (scheda), in *Anima Mundi. Il sentimento del colore. 1850-1950*, catalogo della mostra, a cura di S. Cecchetto, (Cortina d'Ampezzo, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo), Crocetta del Montello 2019, pp. 239 ill. - 241 (con il titolo *La bottega del fioraio*)

E. Somaré, *I maestri della pittura italiana dell'Ottocento. Favretto*, Milano s.d., tav. XXXV (con il titolo *La bottega della fioraia*)

L'iscrizione sul retro riporta il nome e l'indirizzo fiorentino di Alfredo Candida, pittore romano e uno dei primi mercanti d'arte a Firenze, che nel 1870 avviò una galleria in piazza Goldoni destinata agli stranieri, passata al segretario Giovanni Masini e poi ai suoi figli. Un ritratto di Alfredo Candida in costume da brigante ottocentesco si conservava all'ingresso della galleria, sopravvissuta fino al 2010 col nome di Galleria Masini.

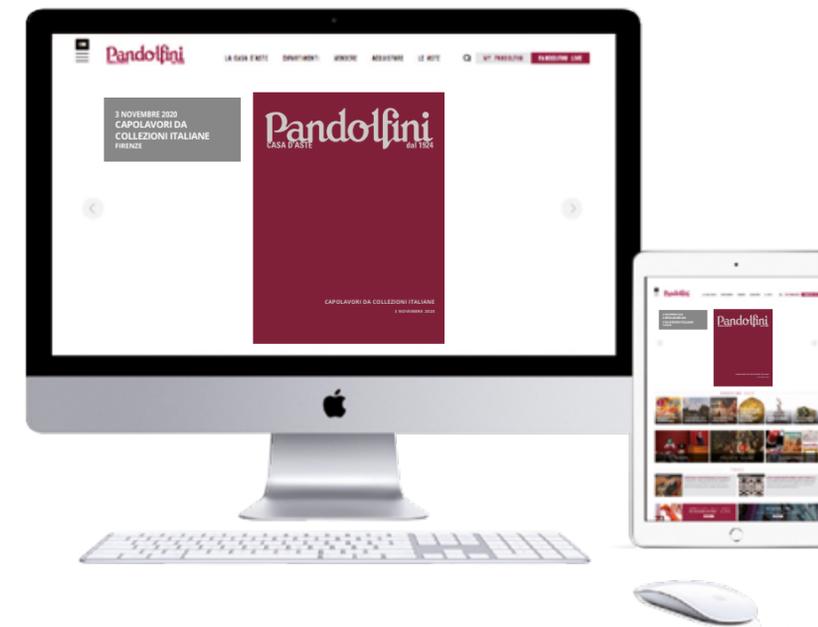
The inscription on the back gives the name and Florence address of Alfredo Candida. He was a Roman painter and one of the first art dealers in Florence. The gallery he opened in 1870, located at Piazza Goldoni and targeting a foreign clientele, later went to his secretary, Giovanni Masini and then to his children. A portrait of Alfredo Candida dressed as a nineteenth-century brigand hung in the foyer of the gallery that survived until 2010 as the Galleria Masini.

*“Ma sotto il colore delle vesti vive il corpo, il quale, quando si mostra nudo, nelle teste specialmente, assume espressioni esatte e vere – e i corpi si rivelano audacemente sul fondo – e il fondo ritrae Venezia, o la bellissima dei palazzi patrizi, o quella, pur bellissima delle calli rovinose e dei rivi sporchi, tal quale la vediamo noi, tal quale la ridusse il tempo. Fuori di Venezia, al pubblico delle Esposizioni, avvezzo a mirare sui quadri una Venezia moderna accademica, nuova magari di zecca, parve originale la Venezia vera sui quadri del Favretto – parve ed era, artisticamente parlando, originale per davvero”.*

da G.A. Munaro, *Giacomo Favretto. Qualche cenno biografico-critico*, in *“L’Esposizione Artistica Nazionale Illustrata”*, 29 maggio 1887, n. 9, pp. 65-66

1871  
G. FAVRETTO





**Volete guardare e partecipare  
alle nostre aste da qualsiasi parte  
del mondo vi troviate?**

È semplice e veloce con l'applicazione  
Pandolfini Live  
Disponibile per iPhone e iPad

Se siete alla ricerca di arte, disegno, orologi o gioielli le nostre aste sono un riferimento per i collezionisti esperti e per i neofiti.

Partecipare ad un'asta e fare offerte è ora più facile che mai grazie alla nuova applicazione PANDOLFINI LIVE disponibile per i dispositivi mobili IOS iPhone e iPad. I nostri clienti inoltre potranno seguire in streaming live le aste e avere la sensazione di essere in sala, ma con la possibilità di fare offerte da qualsiasi parte del mondo.

**VISITA I TUNES STORE PER SCARICARE L'APP**



## SEDI E DIPARTIMENTI

### FIRENZE

#### ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

CAPO DIPARTIMENTO  
Paolo Persano  
[paolo.persano@pandolfini.it](mailto:paolo.persano@pandolfini.it)



#### ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

JUNIOR EXPERT  
Chiara Sabbadini Sodi  
[argenti@pandolfini.it](mailto:argenti@pandolfini.it)



#### DESIGN E ARTI DECORATIVE DEL '900

CAPO DIPARTIMENTO  
Jacopo Menzani  
[jacopo.menzani@pandolfini.it](mailto:jacopo.menzani@pandolfini.it)



ASSISTENTE  
Anna Paola Bassetti  
[design@pandolfini.it](mailto:design@pandolfini.it)

#### DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

ESPERTO  
Jacopo Boni  
[jacopo.boni@pandolfini.it](mailto:jacopo.boni@pandolfini.it)



#### DIPINTI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO  
Lucia Montigiani  
[lucia.montigiani@pandolfini.it](mailto:lucia.montigiani@pandolfini.it)



ASSISTENTE  
Lucia Bucciarelli  
[dipinti800@pandolfini.it](mailto:dipinti800@pandolfini.it)

#### LUXURY VINTAGE FASHION

CAPO DIPARTIMENTO  
Cesare Bianchi  
[cesare.bianchi@pandolfini.it](mailto:cesare.bianchi@pandolfini.it)



CONSULENTE  
Benedetta Manetti

ASSISTENTI  
Laura Cuccaro  
Giulia Borgogni  
[vintage@pandolfini.it](mailto:vintage@pandolfini.it)



#### GIOIELLI

CAPO DIPARTIMENTO  
Cesare Bianchi  
[cesare.bianchi@pandolfini.it](mailto:cesare.bianchi@pandolfini.it)



ASSISTENTI  
Laura Cuccaro  
Giulia Borgogni  
[gioielli@pandolfini.it](mailto:gioielli@pandolfini.it)

#### MOBILI E OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

CAPO DIPARTIMENTO  
Alberto Vianello  
[alberto.vianello@pandolfini.it](mailto:alberto.vianello@pandolfini.it)



ASSISTENTE  
Margherita Pini  
[arredi@pandolfini.it](mailto:arredi@pandolfini.it)

#### OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

CAPO DIPARTIMENTO  
Cesare Bianchi  
[cesare.bianchi@pandolfini.it](mailto:cesare.bianchi@pandolfini.it)



ASSISTENTI  
Laura Cuccaro  
Giulia Borgogni  
[gioielli@pandolfini.it](mailto:gioielli@pandolfini.it)

#### STAMPE E DISEGNI ANTICHI E MODERNI

CAPO DIPARTIMENTO  
Jacopo Boni  
[jacopo.boni@pandolfini.it](mailto:jacopo.boni@pandolfini.it)



JUNIOR EXPERT  
Valentina Frascarolo  
[valentina.frascarolo@pandolfini.it](mailto:valentina.frascarolo@pandolfini.it)

ASSISTENTE  
Lorenzo Pandolfini  
[stampe@pandolfini.it](mailto:stampe@pandolfini.it)

#### VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO  
Francesco Tanzi  
[francesco.tanzi@pandolfini.it](mailto:francesco.tanzi@pandolfini.it)



ASSISTENTE  
Federico Dettori  
[vini@pandolfini.it](mailto:vini@pandolfini.it)

### MILANO

#### ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

CAPO DIPARTIMENTO  
Roberto Dabbene  
[roberto.dabbene@pandolfini.it](mailto:roberto.dabbene@pandolfini.it)



#### ARTE ORIENTALE

CAPO DIPARTIMENTO  
Thomas Zecchini  
[thomas.zecchini@pandolfini.it](mailto:thomas.zecchini@pandolfini.it)



ASSISTENTE  
Anna Paola Bassetti  
[asianart@pandolfini.it](mailto:asianart@pandolfini.it)

#### ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

CAPO DIPARTIMENTO  
Susanne Capolongo  
[susanne.capolongo@pandolfini.it](mailto:susanne.capolongo@pandolfini.it)



RESPONSABILE ESECUTIVO  
Glaucio Cavaciuti  
[glaucio.cavaciuti@pandolfini.it](mailto:glaucio.cavaciuti@pandolfini.it)

ASSISTENTE  
Lucia Bucciarelli  
[artemoderna@pandolfini.it](mailto:artemoderna@pandolfini.it)



#### AUTO CLASSICHE

CAPO DIPARTIMENTO  
Marco Makaus  
[marco.makaus@pandolfini.it](mailto:marco.makaus@pandolfini.it)



ASSISTENTE  
Anna Paola Bassetti  
[automobilia@pandolfini.it](mailto:automobilia@pandolfini.it)

#### LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO  
Chiara Nicolini  
[chiara.nicolini@pandolfini.it](mailto:chiara.nicolini@pandolfini.it)



#### INTERNATIONAL FINE ART

CAPO DIPARTIMENTO  
Tomaso Piva  
[tomaso.piva@pandolfini.it](mailto:tomaso.piva@pandolfini.it)



ASSISTENTE  
Margherita Pini  
[arredi@pandolfini.it](mailto:arredi@pandolfini.it)

#### MONETE E MEDAGLIE

CAPO DIPARTIMENTO  
Alessio Montagano  
[alessio.montagano@pandolfini.it](mailto:alessio.montagano@pandolfini.it)



ASSISTENTE  
Margherita Pini  
[numismatica@pandolfini.it](mailto:numismatica@pandolfini.it)

#### PORCELLANE E MAIOLICHE

ESPERTO  
Giulia Anversa  
[milano@pandolfini.it](mailto:milano@pandolfini.it)



#### OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

CONSULENTE  
Fabrizio Zanini  
[fabrizio.zanini@pandolfini.it](mailto:fabrizio.zanini@pandolfini.it)



### ROMA

#### DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO  
Ludovica Trezzani  
[ludovica.trezzani@pandolfini.it](mailto:ludovica.trezzani@pandolfini.it)



ASSISTENTI  
Valentina Frascarolo  
Lorenzo Pandolfini  
[dipintiantichi@pandolfini.it](mailto:dipintiantichi@pandolfini.it)

#### GIOIELLI E OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

ESPERTO  
Andrea de Miglio  
[andrea.demiglio@pandolfini.it](mailto:andrea.demiglio@pandolfini.it)



## INDICE

Sedi e referenti **7**

Informazioni asta **9**

Pandolfini LIVE **97**

### CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE, LOTTI 1-11

Sedi e dipartimenti **98-99**

Condizioni generali di vendita **101**

Conditions of sale **106**

Come partecipare all'asta **102**

Auctions **107**

Corrispettivo d'asta e IVA **103**

Buyer's premium and V.A.T. **108**

Acquistare da Pandolfini **103**

Buying at Pandolfini **108**

Diritto di seguito **104**

Resale right **109**

Vendere da Pandolfini **148**

Selling through Pandolfini **153**

Modulo offerte **105**

Absentee and telephone bids **105**

Modulo abbonamenti **110**

Catalogue subscriptions **110**

Dove siamo **111**

We are here **111**

Seconda di copertina lotto 8

Pagina 1 lotto 7

Pagina 2 lotto 4

Pagina 3 lotto 6

Pagina 4 lotto 11

Pagina 8 lotto 3

Pagina 12 lotto 10

Pagina 100 lotto 7

Pagina 113 lotto 5

Pagina 114 lotto 2

Pagina 115 lotto 10

Terza di coperta lotto 5

## CONDIZIONI DI VENDITA

1. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. è incaricata a vendere gli oggetti affidati dai mandanti, come da atti registrati all'Ufficio I.V.A. di Firenze. In caso di mandato con rappresentanza gli effetti della vendita si perfezionano 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. 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.

3. 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.

4. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non rilascia alcuna garanzia in ordine all'attribuzione, all'autenticità o alla provenienza dei beni posti in vendita dei quali l'unico responsabile rimane esclusivamente il mandante. Il mandante assume ogni garanzia e responsabilità in ordine al bene, con riferimento esemplificativo ma non esaustivo alla provenienza, autenticità, attribuzione, datazione, conservazione e commerciabilità del bene oggetto del presente mandato.

5. I beni posti in vendita sono da considerarsi beni usati/pezzi di antiquariato e come tali non soggetti al Codice del Consumo, secondo la disposizione di cui all'art. 3, lett. e) del D.Lgs. n. 206/2005.

6. 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. Gli interessati si impegnano ad esaminare di persona il bene, eventualmente anche con l'ausilio di un esperto di fiducia. Tutti gli oggetti vengono venduti "come visti", nello stato e nelle condizioni di conservazione in cui si trovano.

7. 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.

8. Durante l'asta il Banditore ha la facoltà di riunire o separare i lotti.

9. 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.

10. Il pagamento totale del prezzo di aggiudicazione e 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.

11. I lotti acquistati e pagati devono essere immediatamente ritirati, in ogni caso non oltre 10 (dieci) giorni dalla data dell'effettivo pagamento a favore di Pandolfini CASA D'ASTE. 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.

In caso di mancato pagamento entro il termine di dieci giorni dall'asta, Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. potrà dichiarare risolta la vendita, annullando l'aggiudicazione, ovvero agire in via giudiziaria per il recupero della somma dovuta. In ipotesi di risoluzione della vendita, l'acquirente sarà tenuto al pagamento a favore di Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. di una penale pari alle provvigioni perse, dovute sia da parte del mandante che dell'acquirente.

La consegna del bene potrà avvenire esclusivamente solo dopo il saldo integrale del prezzo di aggiudicazione.

12. Si precisa che agli acquisti effettuati presso Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. non è applicabile il diritto di recesso in quanto trattasi di contratto concluso in occasione di una vendita all'asta.

13. Gli acquirenti sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative e regolamenti in vigore relativamente agli oggetti sottoposti a notifica, con particolare riferimento al D. Lsg. n. 42/2004. 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.

14. Il Decreto Legislativo n. 42 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. 116/2009 del 18 dicembre 2008. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non risponde del rilascio dei relativi permessi previsti nè può garantirne il rilascio. La mancata concessione delle suddette autorizzazioni non possono giustificare l'annullamento dell'acquisto nè il mancato pagamento.

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

15. 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.

16. I lotti contrassegnati con ✱ sono stati affidati da soggetti I.V.A. e pertanto assoggettati ad I.V.A. come segue: 22% sul prezzo di aggiudicazione e 22% sul corrispettivo netto d'asta.

17. I lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera di circolazione o attestato di avvenuta spedizione o importazione.

18. I lotti contrassegnati con ● sono assoggettati al diritto di seguito.

## COME PARTECIPARE ALL'ASTA

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

### Offerte scritte e telefoniche

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

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

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

Sarà sufficiente inoltrare richiesta scritta che dovrà pervenire 12 ore prima della 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 nei limiti di legge previsti al momento del pagamento

- 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:  
MONTE DEI PASCHI DI SIENA  
Via dei Pecori 8 - FIRENZE  
IBAN IT 21T 01030 02800 000063650896

intestato a Pandolfini Casa d'Aste  
Swift BIC PASCITMMFIR

**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 sui prezzo medio di mercato di opere comparabili, nonché sullo stato di conservazione e sulle qualità dell'oggetto stesso.

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

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

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

Si precisano di seguito per le attribuzioni:

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

8. IN STILE ...: opera eseguita nello stile indicato ma di epoca successiva.

9. I termini firmato e/o datato e/o siglato, significano che quanto riportato è di mano dell'artista.

10. Il termine recante firma e/o data significa che, a ns. parere, quanto sopra sembra aggiunto successivamente o da altra mano.

11. Le dimensioni dei dipinti indicano prima l'altezza e poi la base e sono espresse in cm. Le dimensioni delle opere su carta sono invece espresse in mm.

12. I lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera di circolazione o attestato di temporanea importazione artistica in Italia.

13. Il peso degli oggetti in argento è calcolato al netto delle parti in metallo, vetro e cristallo. Per gli argenti con basi appesantite il peso non è riportato.

14. I lotti contrassegnati con ● sono assoggettati al diritto di seguito.

## CORRISPETTIVO D'ASTA E I.V.A.

Al prezzo di aggiudicazione dovrà essere aggiunto un importo dei diritti d'asta pari al:

- 25% fino a 250.000 euro
- 22% sulla parte eccedente.

Tali percentuali sono comprensive dell'iva in base alla normativa vigente.

### Lotti contrassegnati con \* in catalogo

Le aggiudicazioni dei lotti contrassegnati con \* ed assoggettati ad iva con regime ordinario, avranno invece le seguenti maggiorazioni:

- iva del 22% sul prezzo di aggiudicazione
- diritti d'asta del 25% fino a 250.000 euro e del 22% sulla parte eccedente

Le vendite effettuate in virtù di mandati senza rappresentanza stipulati con soggetti IVA per beni per i quali non sia stata detratta l'imposta all'atto di acquisto sono soggette al regime del Margine ai sensi dell'art. 40 bis D.L. 41/95.



## 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 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.

3. 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.

4. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. shall issue no guarantee regarding the attribution, authenticity or origin of the goods put up for sale for which the sole person responsible shall exclusively be the principal. The principal will assume every guarantee and responsibility concerning the goods with reference to – by way of an example but not limited to - the origin, authenticity, attribution, dating, preservation and marketability of the item which is the subject of this mandate.

5. The goods put up for sale shall be considered to be used/antique items and, as such, not subject to the Consumer Code, according to the provision contained in art. 3 e) of Italian Legislative Decree no. 206/2005

6. 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”. The interested parties shall undertake to examine the objects in person, possibly with the assistance of a trusted expert. All the objects are “sold as seen” in the same condition and state of preservation in which they are displayed.

7. 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.

8. During the auction the Auctioneer is entitled to combine or to separate the lots.

9. 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.

10. 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.

11. Purchased and paid for lots must be collected immediately and, in any case, no later than 10 (ten) days from the date of the actual payment made to Pandolfini CASA D'ASTE. Failing this, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. 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. In the event that the payment is not made within the term of ten (10) days from the auction, Pandolfini Casa d'Aste may declare the sale to have been canceled, annulling the awarding of the bid, or take legal steps in order to recover the amount due. In the case of the cancellation of the sale, the purchaser shall be obliged to pay Pandolfini Casa d'Aste srl a penalty equal to the commission due by both the principal and by the purchaser. The delivery of the goods shall take place exclusively only once the full balance of the final price has been paid.

12. It shall be specified that the right of withdrawal shall not be applicable to purchases made c/o Pandolfini CASA D'ASTE since they are deemed to be a contract concluded on the occasion of an auction sale.

13. Purchasers must observe all legislative measures and regulations currently in force regarding notified objects, with reference to D. Lgs. n. 42/2004. 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.

14. The Legislative Decree n. 42 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. 116/2009 dated 18th December 2008. 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. We wish to remind you that antiquities cannot be exported,

15. Those participating in the sale will be automatically bound by these Terms and Conditions. The Court of Florence has jurisdiction over possible complaints.

16. 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.

17. For lots with the symbol (λ), an export licence or a temporary importation licence is available.

18. Lots with the symbol ● are subjected to the “resale right”.

## AUCTIONS

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

### Absentee bids and telephone bids

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

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

In the event of bids of equal amount, the first one to be placed will have the priority. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. offers its clients the possibility to be contacted by telephone during the auction to participate in the sale. You will need to send a written request within 12 hours prior to the time 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 within the limits established by law at the time of payment

- 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:

MONTE DEI PASCHI DI SIENA

Via dei Pecori 8 - FIRENZE

IBAN IT 21T 01030 02800 000063650896

headed to Pandolfini Casa d'Aste

Swift BIC PASCITMMFIR

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

## BUYING AT PANDOLFINI

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

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

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

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

As concerning attributions, please note that:

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

## BUYER'S PREMIUM AND VAT

A buyer's premium will be added to the hammer price amounting to:

- 25% up to € 250,000

- 22% on any excess amount.

These percentages shall include VAT in accordance with current regulations.

### Lots marked \* in the catalogue

The sale of lots marked \* and subject to ordinary VAT will instead be increased as follows:

- 22% VAT on the hammer price

- 25% buyer's premium up to € 250,000 and 22% on any excess amount

Sales carried out by virtue of mandates without the power of representation that are stipulated with VAT subjects and involve goods for which the tax has not been deducted at the moment of purchase shall be subject to the VAT Margin scheme pursuant to art. 40 b) of Italian Legislative Decree 41/95.

## BUYING AT PANDOLFINI

### Terms of payment

The following methods of payment are accepted:

- a) cash within the limits established by law at the time of payment;
- b) bank draft subject to prior verification with the issuing bank;
- c) current account bank check upon agreement with the administrative offices of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.;
- d) bank transfer made out to Pandolfini Casa d'Aste

MONTE DEI PASCHI DI SIENA

Filiale FIRENZE - Via dei Pecori, 8

IBAN: IT 21T 01030 02800 000063650896

BIC: PASCITMMFIR

### Resale right

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

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

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

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

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

## SELLING THROUGH PANDOLFINI

### Evaluations

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

### Mandate of sale

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

### Reserve

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

### Payment

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

### Commission

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

Cognome | Surname \_\_\_\_\_

Nome | Name \_\_\_\_\_

Ragione Sociale | Company Name \_\_\_\_\_

@EMAIL \_\_\_\_\_

Indirizzo | Address \_\_\_\_\_

Città | City \_\_\_\_\_

C.A.P. | Zip Code \_\_\_\_\_

Telefono Ab. | Phone \_\_\_\_\_

Fax \_\_\_\_\_

Cell. | Mobile \_\_\_\_\_

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT \_\_\_\_\_

**PAGAMENTO | PAYMENT**

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

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

VISA  MASTERCARD

CARTA # | CARD # \_\_\_\_\_

Security Code \_\_\_\_\_ Data scadenza | Expiration Date \_\_\_\_\_

Firma | Signature \_\_\_\_\_

**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

NUOVO | NEW  RINNOVO | RENEWAL

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

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

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

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE  
OLD MASTERS PAINTINGS AND SCULPTURES  
3 Cataloghi | Catalogues

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART  
2 Cataloghi | Catalogues

MONETE E MEDAGLIE | COINS AND MEDAL  
2 Cataloghi | Catalogues

ARGENTI | SILVER  
GIOIELLI E OROLOGI | JEWELRY AND WATCHES  
5 Cataloghi | Catalogues

LIBRI E MANOSCRITTI  
BOOKS AND MANUSCRIPTS  
2 Cataloghi | Catalogues

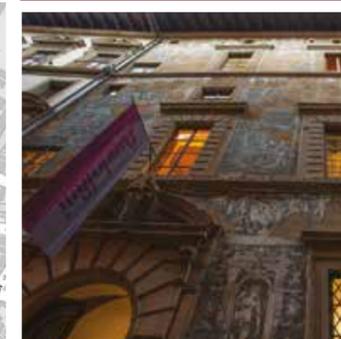
VINI | WINES  
3 Cataloghi | Catalogues

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

AUTO CLASSICHE | CLASSIC CARS  
2 Cataloghi | Catalogues

**TOTALE | TOTAL €**

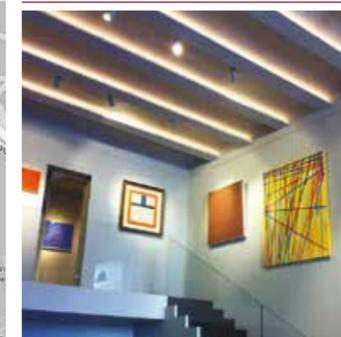
**SEDI**



**FIRENZE**  
Palazzo Ramirez Montalvo  
Borgo Albizi, 26  
Tel. +39 055 2340888  
info@pandolfini.it



**MILANO**  
Via Manzoni, 45  
Tel. +39 02 65560807  
milano@pandolfini.it



**ROMA**  
Via Margutta, 54  
Tel. +39 06 3201799  
roma@pandolfini.it

**PROSSIME ASTE**

NOVEMBRE - FIRENZE

**OPERE DI ECCEZIONALE INTERESSE STORICO-ARTISTICO**  
3 NOVEMBRE

**VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE**  
11 - 13 NOVEMBRE

**OPERE SU CARTA: DISEGNI, DIPINTI E STAMPE DAL SECOLO XV AL XIX**  
17 NOVEMBRE

**DAL RINASCIMENTO AL PRIMO '900 PERCORSO ATTRAVERSO CINQUE SECOLI DI PITTURA**  
17 NOVEMBRE

**DESIGN**  
24 NOVEMBRE

**ASTA ON LINE | VINTAGE: BORSE E ACCESSORI DA HERMES, LOUIS VUITTON E ALTRE GRANDI MAISON**  
27 NOVEMBRE - 7 DICEMBRE



## ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

**AMBROSIANA CASA D'ASTE  
DI A. POLESCHI**  
Via Sant'Agnes 18 - 20123 Milano  
tel. 02 89459708 - fax 02 40703717  
www.ambrosianacasadaste.com  
info@ambrosianacasadaste.com

**ANSUINI 1860 ASTE**  
Viale Bruno Buozzi 107 - 00197 Roma  
tel. 06 45683960 - fax 06 45683961  
www.ansuiniaste.com  
info@ansuiniaste.com

**BERTOLAMI FINE ART**  
Piazza Lovatelli 1 - 00186 Roma  
tel. 06 32609795 - 06 3218464  
fax 06 3230610  
www.bertolamifineart.com  
info@bertolamifineart.com

**BLINDARTE CASA D'ASTE**  
Via Caio Duilio 10 - 80125 Napoli  
tel. 081 2395261 - fax 081 5935042  
www.blindarte.com  
info@blindarte.com

**CAMBI CASA D'ASTE**  
Castello Mackenzie  
Mura di S. Bartolomeo 16  
16122 Genova  
tel. 010 8395029 - fax 010 879482  
www.cambiaste.com  
info@cambiaste.com

**CAPITOLIUM ART**  
Via Carlo Cattaneo 55 - 25121 Brescia  
tel. 030 2072256 - fax 030 2054269  
www.capitoliumart.it  
info@capitoliumart.it

**EURANTICO**  
S.P. Sant'Eutizio 18 - 01039 Vignanello VT  
tel. 0761 755675 - fax 0761 755676  
www.eurantico.com  
info@eurantico.com

**FARSETTIARTE**  
Viale della Repubblica (area Museo Pecci)  
59100 Prato  
tel. 0574 572400 - fax 0574 574132  
www.farsettiarte.it  
info@farsettiarte.it

**FIDESARTE ITALIA**  
Via Padre Giuliani 7 (angolo via Einaudi)  
30174 Mestre VE  
tel. 041 950354 - fax 041 950539  
www.fidesarte.com  
info@fidesarte.com

**FINARTE CASA D'ASTE**  
Via Brera 8 - 20121 Milano  
tel. 02 36569100 - fax 02 36569109  
www.finarte.it  
info@finarte.it

**INTERNATIONAL ART SALE**  
Via G. Puccini 3 - 20121 Milano  
tel. 02 40042385 - fax 02 36748551  
www.internationalartsale.it  
info@internationalartsale.it

**MAISON BIBELOT CASA D'ASTE**  
Corso Italia 6 - 50123 Firenze  
tel. 055 295089 - fax 055 295139  
www.maisonbibelot.com  
segreteria@maisonbibelot.com

**STUDIO D'ARTE MARTINI**  
Borgo Pietro Wuhrer 125 - 25123 Brescia  
tel. 030 2425709 - fax 030 2475196  
www.martiniarte.it  
info@martiniarte.it

**MEETING ART CASA D'ASTE**  
Corso Adda 7 - 13100 Vercelli  
tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8  
www.meetingart.it  
info@meetingart.it

**PANDOLFINI CASA D'ASTE**  
Borgo degli Albizi 26 - 50122 Firenze  
tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343  
www.pandolfini.com  
info@pandolfini.com

**PORRO & C. ART CONSULTING**  
Via Olona 2 - 20123 Milano  
tel. 02 72094708 - fax 02 862440  
www.porroartconsulting.it  
info@porroartconsulting.it

**SANT'AGOSTINO**  
Corso Tassoni 56 - 10144 Torino  
tel. 011 4377770 - fax 011 4377577  
www.santagostinoaste.it  
info@santagostinoaste.it

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

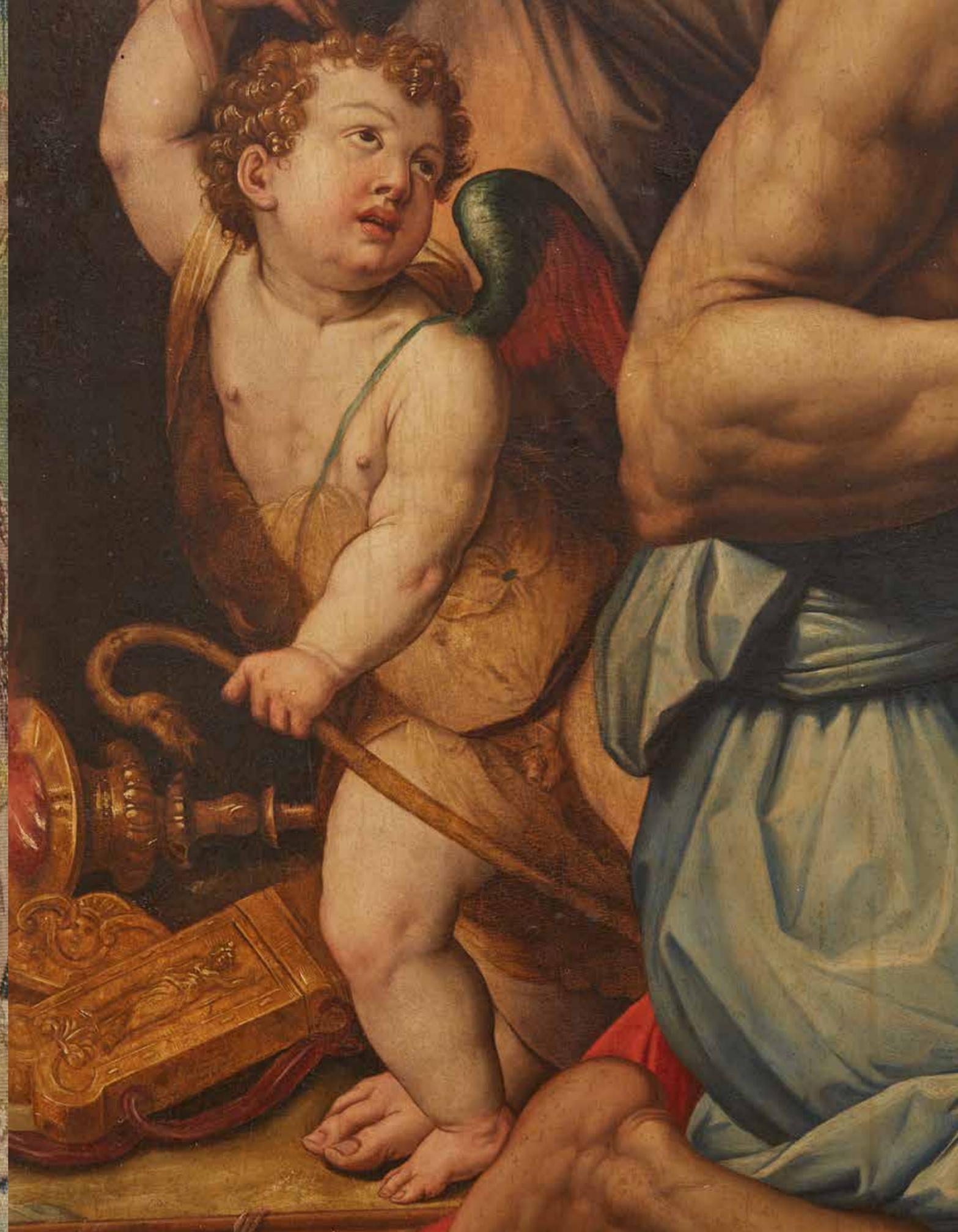
I soci si impegnano ad una concorrenza leale, nel pieno rispetto delle leggi e dell'etica professionale.  
Ciascun socio, pur operando nel proprio interesse personale e secondo i propri metodi di lavoro si impegna a salvaguardare gli interessi generali della categoria e a difenderne l'onore e la rispettabilità.

#### 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](http://PANDOLFINI.COM)