

# Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

31 OTTOBRE 2018











Pandolfini  
CASA D'ASTE dal 1924

**CAPOLAVORI  
DA COLLEZIONI ITALIANE**

**31 OTTOBRE 2018**



CASA DI ROSTE  
Pantofolini



#### DIREZIONE

Pietro De Bernardi

#### RESPONSABILE OPERATIVO

Elena Capannoli  
*elena.capannoli@pandolfini.it*

#### RESPONSABILE AMMINISTRATIVO

Massimo Cavicchi  
*massimo.cavicchi@pandolfini.it*

#### COORDINATORE GENERALE

Francesco Consolati  
*francesco.consolati@pandolfini.it*

#### COORDINAMENTO DIPARTIMENTI

Lucia Montigiani  
*lucia.montigiani@pandolfini.it*

#### UFFICIO STAMPA

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

#### SEGRETERIA E CONTABILITÀ CLIENTI

Alessio Nenci  
*alessio.nenci@pandolfini.it*

Nicola Belli  
*nicola.belli@pandolfini.it*

#### SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Francesco Tanzi  
Andrea Terreni  
*amministrazione@pandolfini.it*

#### PRIVATE SALES

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

#### RITIRI E CONSEGNE

Responsabile Magazzino  
Marco Fabbri  
*marco.fabbri@pandolfini.it*

Andrea Bagnoli  
Gianluca Verdone

#### MAGAZZINO E TRASPORTI

Tel. +39 055 2340888  
*logistica@pandolfini.it*

#### INFORMAZIONI E ABBONAMENTI CATALOGHI

Silvia Franchini  
*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*

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*

##### MILANO

---

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

##### ROMA

---

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



MS

# CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

## **ASTA**

Firenze

31 ottobre 2018

ore 18.00

Lotti:1-14

## **ESPOSIZIONE**

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Venerdì	26 ottobre	ore 10.00/19.00
Sabato	27 ottobre	ore 10.00/19.00
Domenica	28 ottobre	ore 10.00/19.00
Lunedì	29 ottobre	ore 10.00/19.00
Martedì	30 ottobre	ore 10.00/19.00





## **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**





Pietro De Bernardi

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

In questi anni abbiamo maturato sempre più la convinzione che i nostri clienti apprezzino con particolare attenzione i cataloghi selezionati e soprattutto corredati da schede approfondite e ragionate.

Ne è ampia testimonianza l'andamento delle sessioni scorse dei "Capolavori" le quali hanno visto passare in asta molte opere eccellenti che hanno realizzato risultati a volte anche oltre il mercato.

Non mi riferisco solo all'ormai celeberrimo vaso Qing, che con la sua aggiudicazione ancora oggi è l'opera più costosa mai venduta in asta in Italia, ma anche a tanti altri dipinti antichi e del secolo XIX, mobili ed arredi, orologi da polso, gioielli, argenti e oggetti d'arte antica o di design che hanno costituito la parte più interessante e selezionata che i nostri dipartimenti hanno saputo raccogliere e proporre.

Abbiamo dimostrato che, non solo le piazze estere sono le migliori per ottenere grandi risultati, ma anche l'Italia, con la sua grande tradizione artistica culturale, rappresenta un palcoscenico di primo piano ove la grande clientela internazionale, fra le cui fila ci sono molti italiani, ama fare le proprie scelte per investire in opere d'arte. In questo nuovo catalogo vogliamo confermare le nostre strategie di mercato e presentare ancora una volta la migliore selezione di opere d'arte che abbiamo portato avanti durante tutto l'anno la quale a nostro avviso rappresenta l'eccellenza in ambito italiano.

Siamo certi che come in passato i nostri clienti apprezzeranno il nostro sforzo e ci ripagheranno con la loro fiducia.

*I am extremely honored to open this edition of Capolavori da Collezioni Italiane [Masterpieces from Italian Collections]. Now in its fifth year, this sale has become a very special event which in many cases has been a key reference for the market.*

*Over the years we have become more and more convinced that our clients value these dedicated catalogues, especially when they are complete with in-depth and well-referenced entries.*

*This is borne out by previous editions of the masterpiece sales that featured many outstanding items that were sold at prices often surpassing market estimates. I am not referring only to the famous Qing vase which is still the most expensive piece ever sold at an auction in Italy, but also the many old master and nineteenth-century paintings, furnishings, wristwatches, jewels, silver and antique objets d'art, or contemporary design items that comprised the most interesting artworks that our several departments selected and offered.*

*We have been able to prove that foreign markets are not the only ones that offer great sales. Italy, with its outstanding cultural-artistic tradition is a top-level platform where a huge international clientele – and many Italians as well – loves to make selections for investing in works of art.*

*With this new catalogue we wish to confirm our market strategies and, once again, present the finest selection of artworks we have scouted during the year – items which, in our opinion, represent Italian excellence.*

*We are certain that, as in the past, our clients will appreciate our efforts and repay them with their trust.*

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Silvio Berlusconi'. The signature is fluid and cursive, with a prominent 'S' at the beginning and a stylized 'B' at the end.





CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

GIUSEPPE PENONE

## ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

Il Dipartimento Argenti Italiani ed Esteri si presenta a questo importante appuntamento della Casa d'Aste con una coppia di crateri in argento di manifattura veneziana del Settecento. Forti dei risultati ottenuti nel corso del 2018, l'obiettivo primario per questo settore resta la peculiare selezione di opere che siano caratterizzate da rarità e finezza esecutiva. Da questi risultati il Dipartimento ha cercato ed ottenuto per l'asta di Capolavori da Collezioni italiane due opere create a Venezia dalla Bottega all'Insegna del Trofeo, la cui produzione non ha, ad oggi, molte opere conosciute nel mondo degli argenti, in cui fu attivo l'argentiere Andrea Fulci, maestro che realizzò i due vasi oggi proposti. Due opere, dunque, uniche per la manifattura di provenienza e dal profondo significato storico.

Lo studio pertanto si è concentrato anche sull'ambiente in cui i due vasi furono realizzati: siamo infatti nel Settecento, secolo che si ispirò all'arte antica vista come simbolo di grandezza economica e politica. Da queste premesse nasce la scelta di proporre due opere che testimoniano, sì, l'elegante produzione veneziana di argenti nel corso del XVIII secolo, ma anche l'inevitabile ispirazione che i maestri argentieri che li eseguirono ebbero dall'antico.

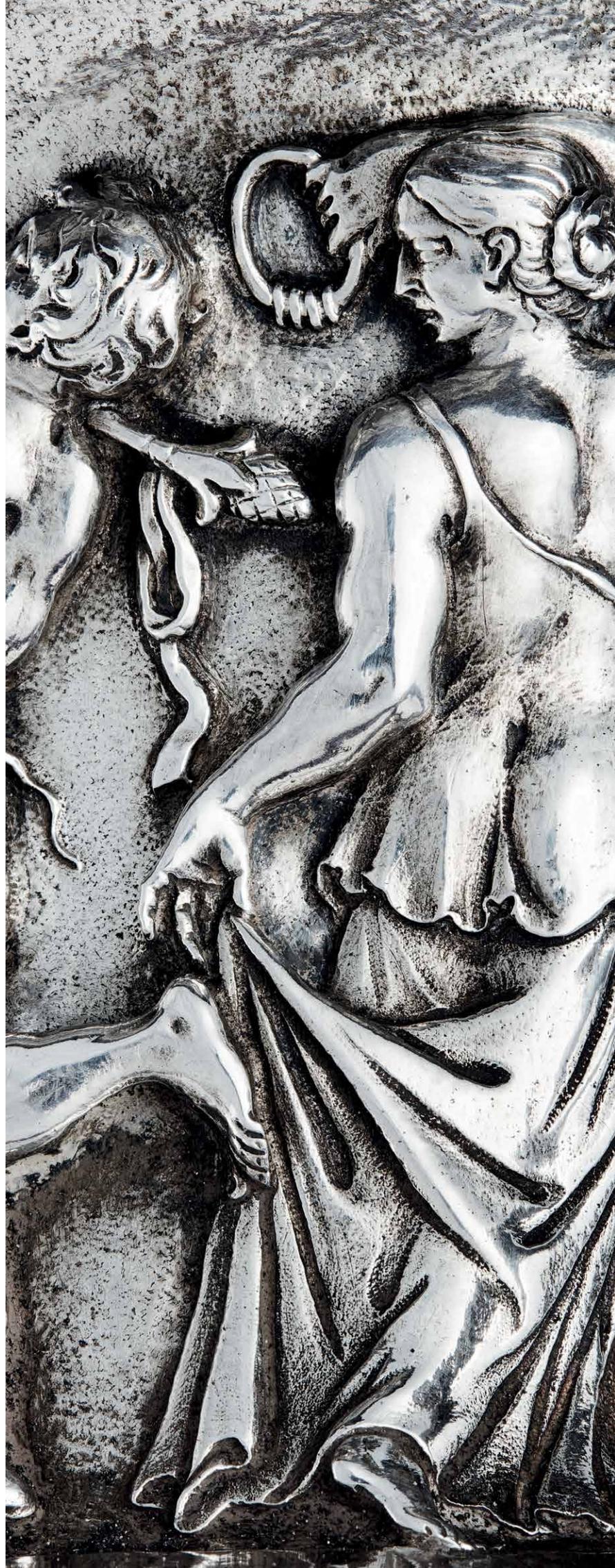
Il clima artistico era quello volto verso la grandezza dell'arte del passato, che portò ad un flusso di informazioni iconografiche, dalle sculture ai disegni fino ad incisioni e dipinti, molto ampio, sia in Italia che all'estero. Nel corso del Settecento infatti, l'antichità e la sua arte furono viste come modelli.

Ecco dunque che il Dipartimento di Argenti Italiani ed Esteri nell'asta di Capolavori da Collezioni italiane traccia un percorso tra antico e moderno, raffinatezza e maestria di esecuzione consapevoli che il mercato guarda sempre più al raro, alla storia delle opere e alla loro maestria di esecuzione.

The Department of Italian and Foreign Silver is present at this important appointment for the auction house with a pair of 18th-century silver krater vases of Venetian manufacture. On the strength of the results obtained over the course of the year 2018, the primary objective for this sector remains selection of unusual works set apart by their rarity and fine workmanship. Continuing from this basis, the Department sought – and obtained for the *Capolavori da Collezioni Italiane* auction – two works created in Venice by the *Bottega all'Insegna del Trofeo*, whose production known to date does not include many objects in silver; it was, however, the workplace of silversmith Andrea Fulci, the master who created the two vases proposed here today.

These are therefore two works that are unique in terms of manufactory of provenance and with profound historical significance. Study thus concentrated on the milieu in which the two vases were designed and produced: the 1700s, a century that largely took ancient art, seen as a symbol of economic and political greatness, as its model. From these premises, the decision to propose two works which bear witness to the elegance of Venetian silver production over the course of the 18th century, certainly, but also to the inevitability that the master silversmiths who produced them should draw their inspiration from the classical.

The art world looked to the grandeur of the art of the past, which provided an enormous influx of iconographic information that inspired artworks in all mediums, from sculpture to drawing, from etching to paintings, in Italy as abroad. Over the course of the 1700s, antiquity and its art were seen as the ultimate models. And so, at the *Capolavori da Collezioni Italiane* sale, the Department of Italian and Foreign Silver is tracing a path between the ancient and the modern, between sophisticated design and masterful workmanship, well aware of the importance that today's market attributes growing significance to rarity, to the history of artworks, and to fine technique.



1

Bottega all'insegna del Trofeo, Venezia, secondo quarto secolo XVIII, argentiere probabilmente Andrea Fulici, saggiatore Zuanne Cottini

#### **COPPIA DI CRATERI A CALICE**

alt. cm 41,5; diam. cm 27, complessivi g 5830 (2)

'Trofeo' workshop, Venice; second quarter, 18th century. Silversmith: probably Andrea Fulici, assayer: Zuanne Cottini

#### **A PAIR OF KRATER VASES**

*Height 41.5 cm; Diameter 27 cm; combined weight 5830 g (2)*

€ 30.000/40.000 - \$ 34.500/46.000 - £ 27.000/36.000

#### **Provenienza**

Collezione privata

I due crateri hanno le basi quadrate su cui poggiano i sostegni decorati a scanalature, il nodo decorato da foglie cesellate ed elementi a catena ed il sotto vaso ornato da baccellature. Ciascuno presenta due anse con le estremità realizzate come satiri con corone di edera sulla testa e la parte superiore ornata da foglie. Il corpo è decorato a sbalzo da cortei dionisiaci. Nel primo vaso, sotto ad un tralcio di vite, è rappresentato l'incontro a Nasso fra Arianna e Dioniso. Il Dio è raffigurato nel mezzo del corteggio dionisiaco con menadi, satiri, pantere, armati e una figura femminile che suona una lira (Musa Tersicore?).

Nel secondo vaso, sempre sotto ad un tralcio di vite, si trova un'altra raffigurazione di un corteggio dionisiaco con satiri, menadi e pantere cui si associano altre figure mitologiche. In particolare un'Atena armata, un'Artemide che, come consueto, tiene in mano un capretto ed eccezionalmente tiene nella mano sinistra un vaso di frutta. Seguono tre figure femminili di cui due potrebbero essere identificate con Demetra e Persefone. Quest'ultima solleva con la mano un lembo del velo. Compare anche in questo caso una figura femminile che suona una lira (Musa Tersicore?). Entrambi i vasi hanno una bordura profilata da una collana di elementi ovoidali e baccellati.









Oltre alla punzonatura veneziana del Settecento, i vasi recano il punzone di ingresso in Olanda, presente sulle opere in argento di manifattura estera, usato dal 1814 al 1953. Le due opere, per forma e decorazione, riprendono i modelli dei vasi a cratere in marmo del periodo neoattico. Nella forma il riferimento più maestoso è senza dubbio il Vaso Medici, ma un altro grandioso riferimento è, senza dubbio, il Vaso Borghese in cui ritornano sia la forma del cratere che la decorazione con fregio di Menadi, figure mitologiche e pantere atte a danzare in un corteo dionisiaco. I due mirabili vasi marmorei sopra citati sono esempi dell'arte scultorea neoattica (II a.C./II d.C.), un'arte simbolo del gusto della ricca clientela romana fra il II secolo a.C. e il II secolo d.C.

Oggi sono conservati rispettivamente alla Galleria degli Uffizi e al Museo del Louvre. Il Vaso Medici, rinvenuto nel Cinquecento in mille pezzi sul colle romano dell'Esquilino, fu acquistato dai Medici per la loro villa romana alla fine del Cinquecento e giunse alla Galleria degli Uffizi nel 1780. Il fregio che decora l'elegante vaso narra una scena mitologica, probabilmente il convegno degli Achei a Delfi alla vigilia della guerra di Troia. L'ammirazione per questa opera fece sì che, nel corso del Seicento e del Settecento, il dialogo con l'antico prendesse forma in numerose copie nei più vari materiali, dal marmo al bronzo. Il vaso fu riprodotto in numerose stampe e disegni che circolarono in tutta Europa e divennero, così, modelli da imitare secondo il gusto per l'aureo periodo dell'Impero romano. Fra i disegni più noti in questo senso dobbiamo citare quello di Stefano della Bella, *Il Vaso Medici con Cosimo III*, del 1656 (FIG. 1).

Il Vaso Borghese fu, a sua volta, modello significativo per gli argentieri che realizzarono i due crateri oggi proposti in asta. La forma a cratere ed i soggetti decorativi emulano il vaso oggi al Louvre: dal tralcio di viti sotto cui danzano i Satiri e le eleganti e sinuose Menadi a seguito di possenti e forti figure mitologiche, al sottovaso baccellato, fino ai satiri con corone di edera che trattengono le anse, tutto ci parla nei due vasi in argento di un gusto che guardò alla grande cultura dell'antica Roma. Anche per il vaso Borghese numerose furono infatti le riproduzioni create dal Cinquecento in poi, in vari materiali, secondo un unico filo di continuità che doveva tracciarsi fra la cultura antica e quella moderna. Dunque possiamo asserire che la coppia di crateri in argento, proposta nell'asta di Capolavori da collezioni italiane, sia una delle tante manifestazioni di un gusto, diffuso in tutta Europa, indirizzato verso l'antico e verso quell'arte simbolo di un'epoca di splendore culturale e politico.

### Bibliografia di confronto

P. Pazzi, *I punzoni dell'argenteria veneta, Tomo I Venezia e Dogado*, 1992, p. 138, n. 420, p. 145, n. 452  
*I Borghese e l'antico*, catalogo della mostra, a cura di A. Coliva; M.L. Fabrèga-Dubert; J.L. Martinez; M. Mi-  
nozzi, 7 dicembre 2011-9 aprile 2012, Roma Galleria Borghese, Milano, dicembre 2011



Fig. 1 Stefano della Bella, Cosimo III e il Vaso Medici

In both cases, the fluted foot of the krater rests on a square base, the fluting on the rather long foot terminates in a band with baccellato decoration and the fillet is decorated with chased leaves and interlinked elements. Each piece has two external handles, the lower extremities of which are in the form of satyrs crowned with ivy and the tops adorned with leaves. The bodies are decorated with embossed representations of Dionysian processions. On the first vase, the meeting of Ariadne and Dionysus at Naxos is depicted underneath a vine shoot running under the lip. The god is portrayed in the midst of his retinue with Maenads, satyrs, panthers, armed figures and a female figure playing a lyre (the Muse Terpsichore?).

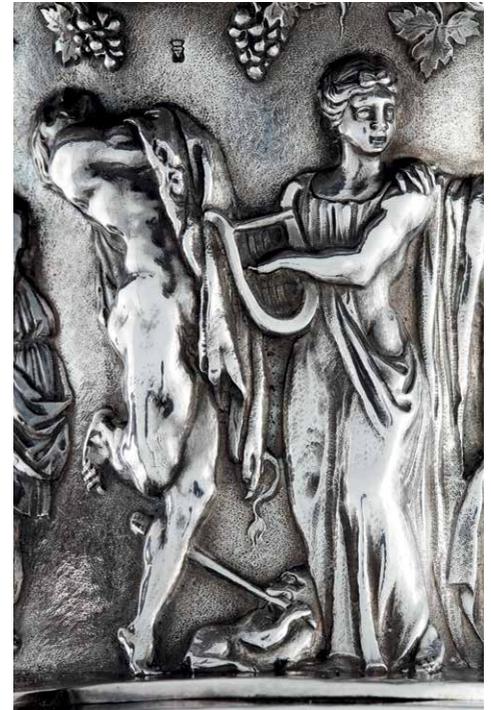
On the second vase, again under a grapevine, is another representation of a Dionysian procession with satyrs, Maenads, and panthers associated with other mythological figures; in particular, an armed Athena and an Artemis who restrains a little goat with one hand and, exceptionally, holds a bowl of fruit in the other. There follow three female figures, two of which could be identified as Demeter and Persephone. The latter raises a corner of her veil with one hand. Like the first-mentioned piece, this vase also portrays a female figure playing the lyre (the Muse Terpsichore?). The lips of both vases are outlined by 'necklaces' of ovoid and baccellato elements. Besides the 18th-century Venetian hallmark, both vases display the Dutch import mark applied to works in silver of foreign manufacture in use from 1814 until 1953. The form and decoration of the two works are modelled after the marble kraters of the Neo-Attic period. The most majestic reference as concerns the form is doubtless the Medici Vase, although another important reference is surely the Borghese Vase, of which our pair copies both the krater form and the decoration with its frieze of Maenads, mythological figures and panthers dancing in a Dionysian procession.

The two magnificent marble vases mentioned above are examples of the Neo-Attic style in sculpture in favour with the well-to-do Roman art clientele from the 2nd cent. BCE to the 2nd cent. CE. Today, these vases are at the Galleria degli Uffizi and the Musée du Louvre, respectively. The Medici Vase, found in a thousand pieces on Rome's Esquiline hill in the 1500s, was purchased by the Medicis at the end of the century for their Roman villa; it came to the Uffizi in 1780. The frieze decorating this elegant vase narrates a mythological scene, probably the council of the Achaeans in Delphi on the eve of the Trojan War. The admiration aroused by this work was such that, over the course of the 17th and 18th centuries, a dialogue with the ancient world took form in myriad copies in the most disparate materials, from marble to bronze. The vase was also reproduced in many prints and drawings that circulated through Europe and provided models to be imitated in accordance with the prevailing taste for the golden age of the Roman Empire. Mention must be made, in this connection, of Stefano della Bella's etching *Il Vaso Medici con Cosimo III*, from 1656 (FIG. 1).

The Borghese Vase was, in turn, a significant model for the silversmiths who crafted the two kraters up for auction today. The krater form and the decorative subjects emulate the vase now at the Louvre: from the vine shoot under which the satyrs and the sinuously elegant Maenads dance in the retinue of the powerful mythological figures, to the fluted and baccellato foot and to the ivy-crowned satyrs supporting the handles, everything in the two vases speaks of a taste that looks to the great culture of ancient Rome. Like in the case of the Medici Vase, numerous reproductions of the Borghese Vase were created after the 1500s, in various materials, according to the same logic of continuity that was seen as linking ancient to modern culture. We may thus say that the pair of silver kraters proposed by the *Capolavori da Collezioni Italiane* auction is one example of the many manifestations of the taste common to all parts of the Europe of their time, for the ancient and for a type of art symbolic of an age of great cultural and political splendour.

### Comparative Bibliography

P. Pazzi, *I punzoni dell'argenteria veneta*, Tomo I, Venezia e Dogado (Venice, 1992), p. 138, no. 420; p. 145, no. 452.  
A. Coliva; M. L. Fabrèga-Dubert; J. L. Martinez; M. Minozzi, *I Borghese e l'antico*. Catalogue of the exhibition: Rome, Galleria Borghese, 7 December 2011 - 9 April 2012 (Milan, 2011).



## PORCELLANE E MAIOLICHE

“Un’esposizione varia, com’è questa, e ricchissima, desterà sicuramente nel mondo, fra l’elezione degli amatori e studiosi e dentro l’ampissima cerchia dei meno colti, insolito interesse e ardenti curiosità. E dispiacerebbe che certi assidui delle pubbliche vendite, i quali videro tanti tesori disperdersi sotto il martello del banditore, risentissero la pena di chi assiste a uno smembramento crudele: pensino costoro che, mentre alcune raccolte si disfanno, altre ne nascono, assai più numerose”.

Parole adatte per la presentazione di quest’asta di Capolavori, scritte nel 1936 da Gustavo Botta nella prefazione al catalogo di vendita delle *Collezioni Agosti e Mendoza* presso la Galleria Pesaro di Milano, nel quale tra le altre “rarietà” figurava l’importante piatto in maiolica di Urbino, siglato e datato 1542, raffigurante San Gerolamo nell’atto di estrarre la spina dalla zampa del leone, che il nostro dipartimento ha scelto di presentare in quest’occasione.

Insieme ad una significativa testimonianza dell’altra parte dell’arte ceramica, ovvero la porcellana, qui rappresentata da una rara serie di piatti prodotti negli ultimi anni del Settecento dalla Real Fabbrica Ferdinanda per l’allora re di Napoli Ferdinando IV: sette piatti, in tre diverse dimensioni, già appartenuti all’illustre *Servizio dell’Oca*, oggi conservato quasi per intero presso il Museo di Capodimonte, e voluto dal sovrano per imbandire la tavola di corte nei ricevimenti ufficiali. Due rarità assolute che confermano la strada seguita dal nostro dipartimento, sempre più impegnato a proporre oggetti di altissima qualità, caratterizzati però anche dal sapore di una lunga storia collezionistica.

*"An exhibition as rich and varied as this one will certainly arouse great interest and curiosity among the elect group of enthusiasts and scholars as well as the large circle of the less-knowledgeable. And it would be unfortunate that certain habitués of public sales, who had seen so many treasures scattered under the hammer, feel the pain of witnessing such a cruel dismemberment: they should bear in mind that while some collections are broken up, many more are born".*

*These words, from Gustavo Botta's preface to the 1936 sale catalogue of Collezioni Agosti e Mendoza at the Galleria Pesaro in Milan, are well suited to the presentation of this "Masterpiece" sale. One of the "rarities" of the Milan sale was an important, signed and dated (1542) majolica plate from Urbino, depicting Saint Jerome extracting a thorn from a lion's paw, and our department has decided to present that plate now.*

*In addition, to this unique piece, the "other side" of the world of pottery, that is porcelain is well represented by a rare series of late eighteenth-century plates made by the Real Fabbrica Ferdinanda for Ferdinando IV, King of Naples. The seven plates, of three different sizes, were once part of the famous "Goose Service" (Servizio dell'Oca) which the king had ordered for official court receptions and is now conserved almost in its entirety in the Museo di Capodimonte. These exceptional two lots attest to our department's ongoing commitment to offering high-quality items with long and noteworthy histories.*



**ASSORTIMENTO DI PIATTI DAL SERVIZIO DELLE VEDUTE DEL REGNO,  
DETTO DELL'OCA, NAPOLI, REAL FABBRICA FERDINANDEA, 1793-1795**

Un piatto da portata con *Veduta delle Coste di Pozzuoli*. Sul retro reca il titolo delineato in rosso sovracoperta e marca N coronata in blu sottocoperta; diametro cm 42. Due piatti da portata con veduta di: *Monistero de Certosini e Castello di S. Elmo*; *Veduta della Villa Reale*. Entrambi recano il titolo delineato in rosso sovracoperta, la marca "N coronata" in blu sottocoperta; diametro cm 30,2. Quattro piatti da coltello con veduta di: *Golfo di Mesina*, delineato in rosso sovracoperta, privo di marca; *Strada che conduce a Ponti – Rossi*, delineato in rosso sovracoperta, "N coronata" sottocoperta e crocetta incisa nella pasta; *Tempio di Pesto*, delineato in rosso sovracoperta "N coronata" sottocoperta; *Veduta della Costa di Posillipo* delineato in rosso sovracoperta "N coronata" in blu sottocoperta, diametro cm 24

**AN ASSORTMENT OF PLATES FROM THE 'VEDUTE DEL REGNO' (VIEWS OF  
THE KINGDOM) PRESENTATION SERVICE, OTHERWISE KNOWN AS THE  
'SERVIZIO DELL'OCA'. NAPLES, REAL FABBRICA FERDINANDEA, 1793-1795**

*A serving plate decorated with a Veduta delle Coste di Pozzuoli (View of the Pozzuoli Coasts). On the reverse, the title painted in red over the glaze and the crowned 'N' mark under the glaze. Diameter: 42 cm. Two serving plates, one decorated with a view of the Monistero de Certosini e Castello di S. Elmo (Carthusian Monastery and Castel Sant'Elmo); the other with a Veduta della Villa Reale (View of Villa Reale). Both carry, on the reverse, the title painted in red over the glaze and the crowned 'N' mark under the glaze. Diameter: 30.2 cm. Four dinner plates with views of: Golfo di Mesina (Gulf of Messina) titled in red over the glaze, without mark; Strada che conduce a Ponti – Rossi, (Road to Ponti-Rossi) titled in red over the glaze and marked with the crowned 'N' and a cross etched in the paste under the glaze; Tempio di Pesto (Temple of Paestum) titled in red over the glaze and marked with the crowned 'N' under the glaze; Veduta della Costa di Posillipo (View of the Posillipo Coast) titled in red over the glaze and marked with the crowned 'N' under the glaze on the reverse. Diameter: cm 24.*

€ 10.000/15.000 - \$ 11.500/17.250 - £ 9.000/13.500



**Fig. 1** Vetrina con parte del Servizio dell'Oca, Museo di Capodimonte, Napoli





L'assortimento di piatti di porcellana mostra un decoro con vedute comprese in un medaglione centrale e circondate, sulla tesa, da ghirlande fiorite e da una bordura filettata in blu e rosso. La porcellana è tenera e mostra alcuni segni e qualche sofferenza d'uso: crettature, sbecchi e sottili felature. L'oro non sempre in perfetto stato di conservazione su tutti gli esemplari, mentre è inalterata la freschezza delle vedute al centro della composizione. Da segnalare alcuni dettagli visibili nei decori secondari realizzati in manifattura, quali la mancanza di alcune bacche nella ghirlanda del piatto con *Veduta del Golfo di Messina*, che inoltre mostra la veduta principale disassata rispetto alla scritta posteriore. Il *Servizio delle Vedute del Regno* è considerato la massima espressione del genere "a vedute" della produzione della corte borbonica della fine del XVIII secolo. Al servizio fu erroneamente assegnato il titolo di *Servizio dell'Oca*, derivando la denominazione dalla forma della presa dei coperchi di alcune zuppiere, ove è raffigurato un bimbo che strozza un'oca (vedi fig. 1). L'immagine con *Fanciullo che scherza con un cigno* è in realtà accompagnata su altri coperchi dalla raffigurazione dell'*Allegoria del Tempo*, con un bimbo intento a coprirsi il volto con un'immagine di Sileno.

Entrambe le figurine sono ispirate da copie romane di statue ellenistiche, oggi conservate nei Musei Capitolini a Roma. Ciascun pezzo reca l'immagine di una diversa veduta del Regno: i monumenti, i siti archeologici e le bellezze naturali del Regno di Napoli, dall'Abruzzo alla Sicilia, sono raffigurati con eccezionale capacità pittorica e miniaturistica con l'intento propagandistico di mostrare agli ospiti della corte la magnificenza del Regno stesso. I pezzi del servizio, ove marcati, recano la *N* coronata in blu. La maggior parte del servizio è oggi conservata nel Museo Capodimonte (vedi fig. 2), mentre sono molto pochi i pezzi di questo servizio oggi in mani private<sup>1</sup>. In uno studio sistematico della documentazione di Corte, Angela Caròla Perrotti<sup>2</sup> ricostruisce la storia di questa commessa attraverso la fitta corrispondenza tra il *Vedore del Reale Ramaglietto*, Luigi Perschie, per conto di Ferdinando IV, re delle Due Sicilie e poi re di Spagna (1751-1825), e il maggiordomo Maggiore, il Principe Di Belmonte Pignatelli, dalla quale si desume che ancora nel 1792 in occasione dei banchetti si chiedevano in prestito piatti della Real Fabbrica per sostituire il servizio esistente ormai ridotto ...*Che avanzi dei piatti netti e spari e in mal ordine*, ricordando



che da *quattro anni e lassi* il Re domanda che venga fornito dalla fabbrica *un servizio completo da servirlo allorchè S.M. pranza in pubblico*. La lettera costituirebbe un importante *terminus post quem*, indicando per il servizio un inizio di datazione attorno al 1793: anche l'adozione della marca con la *N* coronata denota comunque una produzione posteriore alla messa a punto nella manifattura di pezzi di porcellana in pasta tenera<sup>3</sup>. Già sappiamo di ordinativi antecedenti da parte del Re di alcuni servizi elaborati in stile neoclassico, che presentava come doni: si ricordano in particolare il *Servizio Etrusco* (1785-87) per il re Giorgio III, tuttora conservato a Windsor, e il servizio di Ercolano (1782) per lo stesso Carlo III di Borbone.

Il servizio ora richiesto a Venuti si distaccava però dal gusto di quelli precedenti: lo stile neoclassico, spesso basato su forme e reperti di antichità classica, supera decisamente il rococò delle produzioni passate e l'opera che ne emerge è colta e ricercata e ha chiaramente l'intento di sottolineare visivamente lo splendore del Regno sotto Ferdinando IV, paragonando le ricchezze della corte attuale con le ricchezze dell'Antichità.

Questa prospettiva veniva a combaciare pienamente con le direttive e l'impronta artistica che il Marchese Domenico Venuti aveva dato alla manifattura fin dalla sua nomina a direttore nel 1779<sup>4</sup>. Il servizio "a vedute obbligate"<sup>5</sup> progettato da Venuti raffigura viste dettagliate di Napoli e delle aree circostanti del Regno, nonché immagini di famosi siti archeologici come Ercolano (1738) e Pompei (1740), scoperti durante il regno di Carlo III, e prende avvio da alcuni prototipi già predisposti per il servizio farnesiano nel 1785, anche se quelli erano ispirati nella totalità all'opera coeva dell'Abbé de Saint-Non<sup>6</sup>. Buona parte delle miniature del nuovo servizio sono tratte da incisioni di Cardon, dell'Hamilton e dell'Abbé de Saint-Non, nonché da disegni di Antonio Joli e Philipp Hackert. L'artefice delle miniature è in gran parte Giacomo Milani, direttore del laboratorio di pittura tra il 1790 ed il 1797, che oltre a riprodurre i paesaggi dalle fonti fu egli stesso autore di alcuni scorci<sup>7</sup>.

Oltre a queste immagini ben conosciute, ci sono anche molte scene dipinte dal vero dai pittori Berotti e Santucci durante il loro lavoro per il Servizio delle Vestiture del Regno. Di grande importanza anche lo studio, a cura della stessa Angela Caròla-Perrotti, degli straordinari *dessert* a complemento del dipinto in miniatura sulla porcellana a opera del modellatore Filippo Tagliolini. Lo schema del *dessert* era assai complesso e prevedeva un dialogo serrato tra le bellezze delle vedute raffigurate nei piatti e le fedeli riproduzioni di statue dall'antico, filosofi, muse, divinità dell'Olimpo da porre al centro della tavola per un numero complessivo di 114 *bisquit*. Angela Caròla-Perrotti ritiene tuttavia che il *dessert* non fosse stato

---

<sup>1</sup> Il servizio è attualmente conservato nel museo di Capodimonte e annoverava ben 411 numeri di inventario. Da questo nucleo vennero tolti una zuppiera, un certo numero di piatti e alcune grandi tazze a bowl donati al costituendo Museo Artistico Industriale. Una parte di servizio è oggi conservato a Villa Cagnola Gazzada Varese (L. Melegatti in *La collezione Cagnola. Le arti decorative*, Varese 1999, p. 308, n. 374. Già citati in M.A. Mottola Molino, *L'arte della porcellana in Italia*, II, Busto Arsizio 1977, fig. 280). Alcuni piatti sono recentemente transitati sul mercato (Bohnam, Londra 6 luglio 2010, lotti 72-75; Bohnam, Londra 7 dicembre 2017, lotto 90 due piatti).

<sup>2</sup> A. Caròla Perrotti *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda*, Napoli 1978, p.158

<sup>3</sup> A. Caròla-Perrotti, *L'arte di imbandire la tavola e "il dessert per 60 coperti" dei Borbone di Napoli*, Napoli 2010, p. 97 nota 37.

<sup>4</sup> Per approfondimenti si veda *Vittore Cocchi Domenico Venuti e le porcellane di Capodimonte*, Firenze 1982. Va sottolineato come Domenico Venuti, figlio di Marcello Venuti che aveva dato avvio agli scavi di Pompei al tempo di Carlo III, si dedicava contemporaneamente anche alla direzione Generale degli scavi del Regno.

<sup>5</sup> Così definito in manifattura A. Caròla Perrotti in Nicola Spinosa (a cura di), *Museo e Gallerie di Capodimonte*, Napoli 2006 p. 70

<sup>6</sup> Abbé de Saint-Non, *Le Voyage Pittoresque*, 1881-1885

<sup>7</sup> A. Caròla Perrotti in Nicola Spinosa (a cura di), *Museo e Gallerie di Capodimonte*, Napoli 2006 p. 70

concepito appositamente per il *Servizio delle Vedute del Regno* bensì per quello precedentemente ordinato come replica del Servizio Ercolanese, disdetto in occasione del nuovo progetto, e ritiene che i modelli precedenti siano stati poi ampliati dal Tagliolini con nuove immagini, anche grazie alla creazione di una scuola proprio all'interno della manifattura. La formazione prevedeva l'invio degli artisti più dotati per copiare le opere archeologiche anche al di fuori dal Regno di Napoli: e ciò spiega la presenza di modelli di ispirazione non presenti nelle collezioni dei Borboni, tra le quali spiccano proprio le due immagini di fanciulli applicate ai coperchi delle zuppiere.



### Bibliografia di confronto

A. Caròla Perrotti, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda*, Napoli 1978, pp. 158-160, nn. 135-139;

A. Caròla Perrotti, *La porcellana dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda 1743-1806*, Napoli 1986, pp. 440-450, nn. 371-378;

*Vedute di Napoli e della Campania nel "Servizio dell'Oca" del Museo di Capodimonte*, Napoli 1995;

N. Spinosa (a cura di), *Museo Nazionale di Capodimonte. Ceramiche*, Napoli 2006, pp. 67-70;

A. Caròla-Perrotti, *L'arte di imbandire la tavola e "il dessert per 60 coperti" dei Borbone di Napoli*, Napoli 2010, p. 97

The decorations of this assortment of porcelain plates includes panoramic views enclosed within a central medallion and surrounded, on the lip, by flowered garlands and blue and red fillet borders extending to the rim. The porcelain is soft-paste and shows some imperfections and signs of wear: crackling, chipping and hairline cracks. The gold is not always in a perfect state of conservation on all the pieces, although the clarity of the views at the centres of the compositions is unaltered. Of note certain details visible in the secondary decoration, introduced during manufacture, such as the lack of several berries in the garland on the *Veduta del Golfo di Messina* (View of the Gulf of Messina) plate, on which, additionally, the principal view is out of alignment with respect to the titling on the reverse.

The *Servizio delle Vedute del Regno* is considered the maximum expression of the *veduta* genre of late 18<sup>th</sup>-century Bourbon court production. The service was erroneously assigned the title of *Servizio dell'Oca* (Goose Service); the denomination derives from the form of the handles of the covers of several soup tureens which show a child strangling a goose (see fig. 1). The image with the *Fanciullo che scherza con un cigno* (Child Playing with a Swan) is, in actuality, accompanied on other covers by the *Allegoria del Tempo* (Allegory of Time) showing a child covering his face with his hands and an image of Silenus. Both these figurines are inspired by Roman copies of Hellenistic statues today in the *Musei Capitolini* in Rome. Each piece is decorated with a different view of the Kingdom of Naples: the monuments, the archaeological sites and the natural beauties of its territory, from Abruzzo to Sicily, are painted with exceptional pictorial and miniaturistic expertise. The intention is clearly propagandistic; that is, to lay out all the magnificence of the Kingdom before the eyes of guests of the court.

The single pieces making up the table service, when marked, carry a crowned letter 'N' in blue. The majority of the pieces in the service is today conserved at the *Museo di Capodimonte* (see fig. 2), while only a very few of its pieces remain in private hands.<sup>1</sup> In a systematic study of court documentation, Angela Caròla Perrotti<sup>2</sup> reconstructs the history of this order as it emerges from the extensive correspondence that passed between the 'Vedore del Reale Ramaglietto', Luigi Perschie, on behalf of Ferdinand I of Bourbon (as Ferdinando IV of Naples) (1751-1825), King of the Two Sicilies and later of Spain, and the Chief House Steward, Prince of Belmonte Antonio Pignatelli. From their exchanges, we gather that as late as 1792, on occasion of banquets, the court requested loans of plates from the *Real Fabbrica* to replace the existing table service, which by that time was compromised, with missing and damaged pieces ('... Che avanzi dei piatti netti espari e in mal ordine'), recalling that for at least four years the king had been demanding that the manufactory supply the court with 'un servizio completo da servirlo allorchè S.M. pranza in pubblico' ('a complete table service for use when

<sup>1</sup> The bulk of the presentation service is currently preserved at the *Museo di Capodimonte* under 411 inventory numbers. A soup tureen, a certain number of plates and several large bowl-shaped cups were subtracted from this nucleus and donated to the *Museo Artistico Industriale* when it was being established. Other items from the service are today at *Villa Cagnola* in *Gazzada Schianno* (VA) (L. Melegatti in *La collezione Cagnola. Le arti decorative*. Varese 1999, p. 308, no. 374. Cited in M.A. Mottola Molino, *L'arte della porcellana in Italia. Vol. II, Busto Arsizio* 1977, fig. 280). Several plates recently made their way into the market (Bonhams, London, 6 July 2010, lots 72-75; Bonhams, London, 7 December 2017, lot 90: two plates).

<sup>2</sup> A. Caròla Perrotti, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda*. Naples 1978, p. 158.



**Fig. 2** Zuppiera dal Servizio dell'Oca, Museo di Capodimonte, Napoli



*His Majesty dines in public*). The letter constitutes an important *terminus post quem*, setting for the service an initial date of 1793 ca.; the use of the crowned 'N' mark in any case denotes a production dating to after the technique of manufacturing soft-paste porcelain wares was perfected.<sup>3</sup>

We know of orders placed earlier by the king for several table services in neoclassical style for use as gifts: of particular note, the *Servizio Etrusco* (Etruscan Service) (1785-87) for King George III, still conserved at Windsor, and the 'Herculaneum' service (1782) for Charles III of Bourbon. The table service now requested of the manufactory differed in style from the prior orders: the neoclassical style, often based on forms and objects of classical antiquity, decidedly goes beyond the rococo of past production; the work that emerged is fine and sophisticated and is clear in its intent to celebrate the splendour of the Kingdom under Ferdinando IV by comparing the riches of his court to those of antiquity. This stance was in full accord with the directives and the artistic imprint which Marchese Domenico Venuti had given to the manufactory and had maintained since his appointment as director in 1779.<sup>4</sup> The 'obligatory views' service<sup>5</sup> designed by Venuti is decorated with detailed views of Naples and the outlying areas of the kingdom, as well as with images of famous archaeological sites such as Herculaneum (1738) and Pompeii (1740), discovered during the reign of Charles III of Bourbon. It takes its cue from several prototypes already prepared for the 'Farnese Service' in 1785, even though in that case the views were all inspired by the coeval work of the Abbé de Saint-Non.<sup>6</sup> Most of the miniatures painted on the new service were drawn from etchings by Cardon, by Hamilton and by the Abbé de Saint-Non; others from drawings by Antonio Joli and Philipp Hackert.

The painter of most of the miniatures was Giacomo Milani, director of the manufactory's painting workshop between 1790 and 1797; besides reproducing the landscapes from the cited source materials, he was the author of several original views.<sup>7</sup> Beyond these well-known images, there are also many scenes painted from life by the painters Berotti and Santucci during their time working for the *Servizio delle Vestiture del Regno*. Also of great importance is the study, again by Angela Caròla-Perrotti, of the extraordinary dessert centrepiece by modeller Filippo Tagliolini, comprising a total of 114 bisque pieces complementing the miniature painting on porcelain. Its layout was highly complex and called for a close-knit dialogue between the beauties shown in the views on the plates and faithful reproductions of ancient statues of philosophers, muses, Olympian deities. However, Angela Caròla-Perrotti argues that it was not conceived specifically for use with the *Servizio delle Vedute del Regno* but rather for a service ordered earlier as a copy of the 'Herculaneum Service' and then cancelled in favour of the new project; she further argues that earlier models were enlarged upon by Tagliolini with new images – thanks in part to the work of the school he had established at the manufactory. Training for the most talented artists included sending them to copy archaeological works even outside of the kingdom; this explains the inclusion of models whose inspiration does not reflect anything in the Bourbon collections, such as the two images of young women applied to soup tureen covers.

<sup>3</sup> A. Caròla-Perrotti, *L'arte di imbandire la tavola e "il dessert per 60 coperti" dei Borbone di Napoli*. Naples, 2010, p. 97, note 37.

<sup>4</sup> For further information, refer to Vittore Cocchi, *Domenico Venuti e le porcellane di Capodimonte*, Florence 1982. It must be noted that Domenico Venuti, son of that Marcello Venuti who initiated the excavations at Pompeii during the reign of Charles III of Bourbon, was at the same time director-general of excavations in the kingdom.

<sup>5</sup> Defined thus by the manufactory. A. Caròla Perrotti in Nicola Spinosa (ed.), *Museo e Gallerie di Capodimonte*. Naples 2006, p. 70

<sup>6</sup> Abbé de Saint-Non, *Le Voyage Pittoresque*, 1881-1885

<sup>7</sup> A. Caròla Perrotti in Nicola Spinosa (ed.), *Museo e Gallerie di Capodimonte*, Napoli 2006 p. 70.

### **Comparative Bibliography**

A. Caròla Perrotti, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda*. Napoli, 1978, pp. 158-160, nos. 135-139.

A. Caròla Perrotti, *La porcellana dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda 1743-1806*. Napoli, 1986, pp. 440-450, nos. 371-378; *Vedute di Napoli e della Campania nel 'Servizio dell'Oca' del Museo di Capodimonte*. Napoli, 1995.

N. Spinosa (ed.), *Museo Nazionale di Capodimonte. Ceramiche*. Napoli, 2006, pp. 67-70.

A. Caròla-Perrotti, *L'arte di imbandire la tavola e 'il dessert per 60 coperti' dei Borbone di Napoli*. Napoli, 2010, p. 97.

# 3

## COPPA

**URBINO, BOTTEGA DI GUIDO DURANTINO, FIRMATO CON MONOGRAMMA AM, F.S.,  
GIÀ BOTTEGA DI FRANCESCO DE SILVANO (?), 1542**

Alt cm 6,2; diam. cm 27; diam. piede cm 13,8

Maiolica decorata in policromia con giallo, giallo-arancio, blu, turchino, verde, bruno di manganese e bianco.

Sul fronte sotto la zampa del leone la sigla: monogramma AM sormontato da asterisco e che comprende le iniziali F.S.

Sul retro al centro del piede iscrizione dipinta in blu "1542 / Come San. ieronimo Cava. La / spina dalla zampa. al liono / Urbino.

Sul retro etichetta a stampa della Galleria Pesaro di Milano con n. 237 ed etichetta Ufficio Esportazione.

## A DISH

**URBINO, WORKSHOP OF GUIDO DURANTINO, SIGNED  
WITH THE MONOGRAM AM, F.S., FORMERLY THE WORKSHOP OF FRANCESCO DE SILVANO (?), 1542**

Hgt. 6,2 cm; Ø 27 cm; Ø foot 13,8 cm

Majolica with polychrome decoration: yellow, yellow-orange, blue, dark blue, green, manganese brown and white.

Inscriptions:

On the front, beneath the lion's paw: the monogram AM surmounted by an asterisk with the initials F.S.

On the back, in the center of the foot "1542 / Come San. ieronimo Cava. La / spina dalla zampa. al liono / Urbino" painted in blue.

Labels: on the back, printed label "Galleria Pesaro Milano/ 237"; stamped label "Ufficio Esportazione" with the number 10 written in black ink.

€ 40.000/60.000 - \$ 46.000/69.000 - £ 36.000/54.000

### Provenienza

Torino, collezione Marchese D'Azeglio;

Milano, collezione A. Chiesa;

Milano, collezioni Agosti e Mendoza (vendita Galleria Pesaro, 1936, lotto 237);

Milano, collezione A. Rivolta;

Milano, Palazzo Ferrajoli (vendita Sotheby's, 4 dicembre 1996, lotto 721);

Milano, collezione privata

### Bibliografia

W. Chaffers, *The Collector's Hand Book of Marks and Monograms on Pottery & Porcelain of the Renaissance and Modern Periods*, Londra 1906 (seconda edizione), p. 66;

L. De Mauri, *L'amatore di maioliche e porcellane*, Milano 1924 (terza edizione), p. 729 (il monogramma);

G. Botta, *Le collezioni Agosti e Mendoza*, Galleria Pesaro, Milano dicembre 1936, tav. XCIV, cat. 237;

A. Minghetti, *Ceramisti. Artisti Botteghe Simboli dal Medioevo al Novecento*, Milano 1939, pp. 386-387





Coppa con ampio cavetto, bordo rilevato e orlo dritto, arrotondato e listato in giallo, piede basso ad anello con base appena estroflessa e orlo arrotondato. Il decoro, disposto sull'intera superficie, si sviluppa su uno smalto bianco grigio ricco di inclusioni, ed è realizzato con colori marcati e ritocchi sottili a punta di pennello a sottolineare i lineamenti e i contorni delle figure. Il colore scuro è abbondantemente utilizzato per evidenziare le ombre e alcuni motivi paesaggistici, come ad esempio la grotta in cui dimora San Gerolamo, mentre i tratti somatici e gli elementi della muscolatura sono rimarcati con abbondante uso di bianco di stagno, e alcuni lievi tratti di stagno lumeggiano anche il paesaggio, sapientemente realizzato, nel quale prevalgono i colori freddi in contrasto con quelli caldi utilizzati nelle figure protagoniste della narrazione.



**Fig. 1** Giovan Battista Palumba, Xilografia, 1505 circa

La scena riproduce un episodio leggendario della vita di San Gerolamo, narrato da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea*<sup>1</sup>, ma raffigurato nella nostra coppa secondo una versione differente: qui infatti il leone si presenta a San Gerolamo presso la sua grotta ed è il santo stesso, ai cui piedi spicca il cappello cardinalizio, a liberarlo dalla spina e a curarne la ferita, mentre il miracolo è accompagnato dall'apparizione in cielo di un amorino appena accennato, circondato da cinque stelle.

La scena principale è occupata anche dai confratelli del santo, intenti a fuggire per lo spavento, rappresentati secondo le modalità iconografiche che riconosciamo in note opere rinascimentali come le *Storie di San Gerolamo* di Vittore Carpaccio<sup>2</sup> o l'affresco con la *Crocefissione tra santi e Storie di san Girolamo* dipinto da Benozzo Gozzoli nel 1452 nella Cappella di San Girolamo della Chiesa di San Francesco a Montefalco<sup>3</sup>. L'iconografia del San Gerolamo al centro della scena è invece più comune e trova riscontro in opere dell'epoca, come ad esempio nell'incisione con San Girolamo e il leone di Giovanni Battista



**Fig. 2** Benozzo Gozzoli, Chiesa di San Francesco, Montefalco, 1452

<sup>1</sup> Jacopo da Varazze, chiamato anche Jacopo da Varagine, raccolse le vite dei santi nella *Legenda Aurea*, cui lavorò a partire dal 1260 fino alla morte, avvenuta nel 1296. In essa al capitolo 146 affronta la vita di San Gerolamo, narrando tra gli altri un episodio secondo il quale un giorno un leone ferito si sarebbe presentato zoppicando nel monastero ove risiedeva San Gerolamo, e mentre i confratelli fuggivano spaventati il santo si avvicinò accogliendo l'animale ferito e ordinando ai confratelli di lavargli le zampe e curarle. Una volta guarito il leone rimase nel monastero, incaricato dai monaci di custodire l'asino del convento. Un giorno, mentre l'asino stava pascolando, il leone si addormentò permettendo il furto dell'asino da parte di alcuni mercanti di passaggio. Tornato solo al monastero, il leone fu accusato dai monaci di aver divorato l'asino, e per punizione gli furono affidate le mansioni dell'animale perduto. Un giorno il leone incontrò sul suo cammino la carovana dei mercanti e riconobbe nella carovana il medesimo asino. La fiera dopo aver messo in fuga i mercanti condusse l'asino e i cammelli, carichi di mercanzia, al convento. San Gerolamo perdonò i mercanti, una volta che questi giunsero al convento per recuperare le loro merci, e al leone fu quindi restituita l'innocenza.

<sup>2</sup> Le tele di Carpaccio con le storie di San Gerolamo sono custodite alla Scuola Dalmata di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia.

<sup>3</sup> Gli affreschi di Montefalco, riferibili al 1452, sono i primi lavori che il pittore esegue come maestro, commissionati probabilmente dal notevole montefalchese *Girolamo di Ser Giovanni Battista de Filippis*, ma gran parte della decorazione pittorica con le storie della vita di san Gerolamo è andata perduta. È probabile invece la riproduzione degli affreschi in una o più incisioni coeve, al momento non identificate.

sta Palumba (1500-1516 circa)<sup>4</sup>. Sullo sfondo una città turrata e altri due episodi della leggenda: il leone a guardia dell'asino e il leone che per punizione diventa bestia da soma.

Sul retro della coppa non compaiono decorazioni ma solo la scritta "1542 / Come San. ieronimo Cava. La / spina dalla zampa. Al leone / Urbino. L'iconografia di San Gerolamo<sup>5</sup> qui descritta è aderente alla visione più popolare del santo, ma in realtà la sua personalità è da collegare al diffondersi in Occidente dell'esegesi spirituale di Origene, all'incremento della scelta di vita ascetica della seconda metà del secolo IV e primo ventennio del V, e alla traduzione ed edizione latina definitiva della Bibbia detta "Vulgata".

La coppa ha una storia collezionistica piuttosto articolata: la notizia più antica che abbiamo rintracciato risale al 1893<sup>6</sup>, ove la coppa viene descritta in relazione alla sigla con monogramma sormontato da un asterisco e, all'interno, le iniziali F e S, iscrizione che compare nell'esergo ai piedi del leone: tale sigla viene in quest'opera attribuita all'antica ceramica di Urbino e la coppa è indicata come precedentemente appartenuta alla collezione torinese del Marchese D'Azeglio.

La stessa sigla ritorna pochi anni dopo nel compendio di De Mauri<sup>7</sup>, dove compare unitamente a una sigla simile datata sotto il monogramma, entrambe ascritte alla maiolica antica di Urbino. La coppa riappare nelle collezioni Agosti e Mendoza,

<sup>4</sup> A. Bartsch, *Le peintre graveur*, Vienna 1803-1821, vol. XIII, p. 249 n. 1. Questa stampa è considerata il capolavoro xilografico dell'incisore identificato con G.B. Palumba.

<sup>5</sup> La sua figura è riconducibile soprattutto a tre tipologie: come penitente vestito di pelli o cenci, inginocchiato davanti a un crocifisso nell'atto di battersi il petto con un sasso, con accanto la clessidra e il teschio, simboli del tempo che fugge e conduce alla morte; come erudito seduto nel suo studio, intento a scrivere o leggere, circondato dagli strumenti del sapere; come Dottore della Chiesa, raffigurato invece in piedi, con il vestito rosso da cardinale, titolo che all'epoca in realtà non esisteva ma che gli è attribuito in ricordo del suo lavoro presso il papa.

<sup>6</sup> W. Chaffers, *The Collector's Hand Book of Marks and Monograms on Pottery & Porcelain of the Renaissance and Modern Periods*, Londra 1893

<sup>7</sup> L. De Mauri, *L'amatore di maioliche e porcellane*, Milano 1899



vendute alla Galleria Pesaro di Milano nel 1936<sup>8</sup>, nel cui catalogo di vendita il piatto, indicato come proveniente dalla collezione Chiesa, è attribuito a Francesco Xanto Avelli, cui viene riferito il monogramma, messo in relazione con il grande piatto con *l'assalto alla città Goletta della flotta di Carlo V*, datato 1541 e siglato "X" dal pittore rovigino, nel quale si legge *In Urbino nella botteg. di Francesco de Silvano*<sup>9</sup>. Tre anni più tardi Aurelio Minghetti<sup>10</sup> pubblica la coppa descrivendola come "piatto di maiolica Francesco Silvano (?) Urbino 1542", appartenente alla collezione A. Rivolta di Milano: qui l'autore ipotizza la lettura della sigla come Francesco Silvano, associandola ancora al già citato piatto con *L'assalto alla città Goletta della flotta di Carlo V*. Dopo quasi sessant'anni il piatto transita nuovamente sul mercato in un'asta dedicata nel 1996 da Sotheby's<sup>11</sup> a Milano alle collezioni di Palazzo Ferrajoli, questa volta con l'attribuzione a Guido Fontana. Lo studioso Timothy Wilson ha avanzato l'ipotesi che alcune opere datate 1542 e non firmate fossero frutto di una collaborazione di Francesco Xanto Avelli e altri pittori sul finire della carriera dell'illustre maiolicaro rovigino, proponendo che Francesco di Silvano potesse essere Francesco Durantino, ancora attivo nel 1542 nella bottega di Guido Durantino o in una propria bottega, per poi passare l'anno seguente alla bottega di Guido da Merlino<sup>12</sup>. Potrebbe essere quindi Francesco Durantino quel Francesco de Bernardino Silvano vasaro presso il quale Xanto lavorò nel 1541?<sup>13</sup> Il padre di Francesco si chiamava Bernardino<sup>14</sup>, e nel registro di fonti durantine nel 1514 in Casteldurante figurava «Bernardino di Battista Gnagni di S. Donato», che potrebbe riferirsi alla stessa persona. Il primo documento che parla di Francesco è redatto in Urbino nella bottega di Guido il 18 dicembre del 1537<sup>15</sup>.

I confronti stilistici con esemplari della bottega urbinata del Durantino, ad esempio per le dimensioni della coppa, per il paesaggio delineato con balze erbose poco marcate, alberi contorti e una città di ispirazione nordica, la sapiente realizzazione delle figure e l'uso della tavolozza, non escludono la collaborazione in bottega di un pittore che già tiene ad emergere come personalità propria, confermato dall'apposizione della propria originale sigla, pratica nota in rarissimi esempi.

La vicinanza della nostra coppa con esemplari di grande valore decorativo, come ad esempio il piatto con *Noli me tangere*, già della collezione *Otto Beit*, recentemente pubblicato da Elisa Paola Sani<sup>16</sup>, con il quale condivide la forza espressiva nella realizzazione delle figure, le scelte cromatiche nei verdi soprattutto nelle balze erbose, i dettagli del paesaggio sullo sfondo e la narrazione di scene su più piani, oltre alla presenza in primo piano di uno steccato ed altri elementi caratteristici, potrebbero anche far pensare all'opera di un giovane Orazio Fontana ancora presente nella bottega paterna o ad uno degli altri grandi pittori attivi in quel contesto.

---

<sup>8</sup> G. Botta, *Le collezioni Agosti e Mendoza*, Galleria Pesaro, Milano dicembre 1936, tav. XCIV, cat. 237

<sup>9</sup> Si veda J.V.G. Mallet, *La biografia di Francesco Xanto Avelli alla luce dei suoi sonetti*, in "Faenza" LXX, 1984, p. 399 e J.V.G. Mallet, con contributi di G. Hendel ed E.P. Sani, *Xanto. Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*, cat. della mostra, Wallace Collection, Londra 2007, pp. 37-38, fig. 26-27

<sup>10</sup> A. Minghetti, *Enciclopedia Biografica e Bibliografica Italiana* il volume "Ceramisti - Artisti, Botteghe, Simboli dal Medioevo al Novecento" 1939, pp. 386-387

<sup>11</sup> Sotheby's, *Importanti Mobili, Dipinti, Ceramiche, Argenti e Sculture, Collezioni d'arte da Palazzo Ferrajoli*, Milano 4-5 dicembre 1996, lotto 721

<sup>12</sup> T. Wilson, *Italian Maiolica of the Renaissance*, Milano 1996, pp. 217-219 n. 93

<sup>13</sup> T. Wilson, *Italian Maiolica of the Renaissance*, Milano 1996, p. 219 nota 4, poi riveduta nelle notazioni successive al 1998, in cui sembra cadere l'ipotesi attributiva.

<sup>14</sup> S. Balzani, M. Regni, *Vasai e pittori a Casteldurante nei primi due decenni del secolo XVI*, Urbino 2004, p. 68

<sup>15</sup> T. Wilson, *The Maiolica-Painter Francesco Durantino: Mobility and Collaboration in Urbino "istoriato"* in S. Glaser, *Italienische Fayencen der Renaissance. Ihre Spuren in internationalen Museumssammlungen*, Nürnberg 2004, pp. 111-144

<sup>16</sup> E.P. Sani, *Urbino-Venice. Italian Renaissance ceramics*, Camille Leprince & Justin Raccanello, London 2016, pp. 70-73 n. 18



A deep bowl with raised, straight rim, rounded and bordered in yellow, low ring-foot with slightly outward curved base and rounded edge. The decoration covering the entire surface is painted on a gray-white glaze with many inclusions, using bright colors and subtle retouches done with the tip of the paintbrush to emphasize the features and contours of the figures. The abundant use of dark colors emphasizes the shadows and some of the landscape details such as Saint Jerome's cave, while facial features and musculature are highlighted with tin white which is also used in the same way on the landscape that is dominated by cold colors as opposed to the warm tones of the figures.

The scene refers to a legendary episode from the life of Saint Jerome as told by Jacopo da Varazze in the Golden Legend (*Legenda Aurea*)<sup>1</sup>, but depicted here according to another version. On the plate, the lion comes to Jerome in his cave and it is the saint himself, who removes the thorn from the animal's paw and treats the wound; the miracle is accompanied by the apparition of a cherub surrounded by five stars in the sky. Near Saint Jerome's feet is a cardinal's hat, and in the foreground, to his left, are the frightened brothers who are fleeing the scene. They are depicted according to the iconographic traditions we see in famous Renaissance paintings such as the *Scenes from the Life of Saint Jerome* by Vittore Carpaccio<sup>2</sup> or Benozzo Gozzoli's 1452 frescoes of the *Crucifixion with Saints* and *Scenes from the Life of Saint Jerome* in the chapel of Saint Jerome in the church of San Francesco at Montefalco<sup>3</sup>. The iconography of Saint Jerome in the center of the scene is more common and can be seen in other period works such as the woodcut of *Saint Jerome Extracting a Thorn from the Lion's Paw* by Giovanni Battista Palumba (c. 1500-1516)<sup>4</sup>. In the background, a city with towers and two more episodes from the legend: the lion guarding the donkey, and the lion's punishment working as a pack animal.

The back is not decorated, merely inscribed: "1542 / Come San. ieronimo Cava. La / spina dalla zampa. Al liono / Urbino.

This iconography of Saint Jerome<sup>5</sup> fits in with the most popular view of the saint. However, in reality he is linked to the spread of Origen's exegeses in the West, the increased number of men turning to the ascetic life during the second half of the fourth century and the first twenty years of the fifth, and his Latin translation of the Bible which is known as the Vulgate version.

The plate shown here has a complex history. The earliest information we have found dates to 1893<sup>6</sup>: a description related to the monogram F and S surmounted by an asterisk, beneath the lion's paw. The monogram is attributed to pottery from Urbino and the plate is described as having belonged to the collection of Marchese D'Azeglio in Turin. A few years later, the same monogram was described in *De Mauri's compendium*<sup>7</sup>, where it was shown with a similar symbol, with a dating beneath, and both were ascribed to antique majolica wares from Urbino. The plate turned up in the Agosti e Mendoza collections, and was sold at the Galleria Pesaro in Milan in 1936<sup>8</sup>. The Galleria Pesaro sale catalogue gave the provenance as the collection of A. Chiesa, with an attribution to Francesco Xanto Avelli on the basis of the monogram that was related to the large plate depicting the *Attack on the City of Goletta by the Fleet of Charles V*, which the artist from Rovigo dated 1541 and signed "X", with the inscription "In Urbino nella botteg. di Francesco

---

<sup>1</sup> Jacopo da Varazze, also called Jacopo da Varagine, recounted the lives of saints in the *Legenda Aurea*, that he worked on from 1260 to his death in 1296. In chapter 146 dedicated to the life of Saint Jerome, he narrates the episode in which a lion limped to the monastery where he lived. As his brothers fled in fright, Jerome approached the wounded animal and ordered his brothers to wash its paws and care for him. Once he had healed, the lion stayed at the monastery and the brothers ordered him to guard their donkey. One day, the lion fell asleep while the donkey was grazing, and it was stolen by some passing merchants. When the lion returned to the monastery alone, he was accused of having eaten the donkey and as punishment was made to do the donkey's work. One day the lion encountered the merchant caravan and recognized the donkey. After having frightened off the merchants, he led the donkey and the camels laden with goods back to the monastery. When the merchants arrived at the monastery to reclaim their goods, Saint Jerome forgave them and acknowledged that the lion was innocent.

<sup>2</sup> Carpaccio's *Scenes from the Life of Saint Jerome* are in the *Scuola Dalmata di San Giorgio degli Schiavoni* in Venice.

<sup>3</sup> The Montefalco frescoes, that are datable to 1452, were his first works as a master. They were probably commissioned by the local nobleman Girolamo di Ser Giovanni Battista de Filippis. Unfortunately most of the frescoes with the *Scenes from the Life of Saint Jerome* have been lost; however it is likely that they were reproduced in one or more, as yet unidentified, contemporary engravings.

<sup>4</sup> *The Illustrated Bartsch*, XIII, p. 249 n. 1. This print is considered the masterpiece woodcut by the engraver identified as G.B. Palumba.

<sup>5</sup> Saint Jerome is portrayed in three distinct ways: as a penitent clothed in skins or rags, kneeling before a crucifix and holding a stone to beat his breast, with an hourglass and skull nearby symbolizing passing of time that leads to death; as a man of learning, sitting in his study, either writing or reading, with books, pen and other tools of knowledge; as a Doctor of the Church, standing, wearing cardinal's robes even though the office of cardinal did not exist at the time, but, the symbols are probably in recognition of the fact that he worked for the pope.

<sup>6</sup> W. Chaffers, *The Collector's Hand Book of Marks and Monograms on Pottery & Porcelain of the Renaissance and Modern Periods*, London 1893

<sup>7</sup> L. De Mauri, *L'amatore di maioliche e porcellane*, Milan 1899

<sup>8</sup> G. Botta, *Le collezioni Agosti e Mendoza*, Galleria Pesaro, Milan December 1936, pl. XCIV, cat. 237



de Silvano<sup>9</sup>. Aurelio Minghetti published the plate three years later<sup>10</sup>, describing it as “majolica plate [by] Francesco Silvano (?) Urbino 1542” (piatto di maiolica Francesco Silvano (?) Urbino 1542) in the collection of A. Rivolta in Milan. The author hypothesized that the initials stood for Francesco Silvano, and associated it with the above-mentioned plate portraying the Attack on the City of Goletta. Nearly sixty years later, the plate was once again on the market, this time in the 1996 Sotheby's (Milan) sale of the Palazzo Ferrajoli collections<sup>11</sup> and with an attribution to Guido Fontana.

Timothy Wilson had advanced the hypothesis<sup>12</sup> that some of the unsigned pieces dated 1542 were the fruit of cooperation between Francesco Xanto Avelli and other painters at the twilight of the famous ceramicist's career. Wilson suggested that Francesco di Silvano may have been Francesco Durantino, who was still active in 1542 either in Guido Durantino's or his own workshop, to then move to Guido da Merlino's studio the following year. Therefore, could the Francesco Durantino have been the potter Francesco de Berardino Silvano with whom Xanto worked in 1541?<sup>13</sup> Francesco's father was Bernardino<sup>14</sup>, and the “Berardino di Battista Gnagni di S. San Donato” in the 1514 registry in Casteldurante could be the same person. The first document mentioning Francesco was written in Guido's Urbino workshop on 18 December 1537<sup>15</sup>.

Stylistic comparisons with pieces from Durantino's workshop in Urbino – such as the dimensions of the plate, the landscape with its subtly defined grasses, the twisted trees, and a northern-type city, as well as the carefully depicted figures and the palette do not rule out the possibility of cooperation on the part of a painter who was trying to make a name for himself by adding his own initials – a highly uncommon practice at the time, and seen only in some rare cases.

There is similarity between our plate and others with high decorative value, such as the one with *Noli me tangere*, formerly in the Otto Beit collection, that was recently published by Paola Sani. In both items we can see the same expressive power in the figures, similar colors, especially the green grasses, the details of the background landscape, the depiction of scenes on more than one plane, as well as the fence in the foreground along with other defining features that could suggest an attribution to the young Orazio Fontana who was still active in his father's workshop.

<sup>9</sup> See J.V.G. Mallet, “La biografia di Francesco Xanto Avelli alla luce dei suoi sonetti”, in *Faenza* 70, and J.V.G. Mallet, with contributions by G. Hendel and E.P. Sani, *Xanto. Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*, exh. catalogue, Wallace Collection, London 2007

<sup>10</sup> A. Minghetti, *Enciclopedia Biografica e Bibliografica Italiana* il volume “Ceramisti - Artisti, Botteghe, Simboli dal Medioevo al Novecento” 1939, pp. 386-387

<sup>11</sup> Sotheby's, *Importanti Mobili, Dipinti, Ceramiche, Argenti e Sculture, Collezioni d'arte da Palazzo Ferrajoli*, Milan December 1996, lot 721

<sup>12</sup> T. Wilson, *Italian Maiolica of the Renaissance*, Milan 1996, n. 93

<sup>13</sup> T. Wilson, *Italian Maiolica of the Renaissance*, Milano 1996, n. 110 note 4, revised after 1998, when the attribution hypothesis seems to have fallen out of favor.

<sup>14</sup> S. Balzani, M. Regni, *Vasai e pittori a Casteldurante nei primi due decenni del secolo XVI*, Urbino 2004, p. 68

<sup>15</sup> T. Wilson, “The Maiolica-Painter Francesco Durantino: Mobility and Collaboration in Urbino “istoriato”” in S. Glaser, *Italienische Fayencen der Renaissance. Ihre Spuren in internationalen Museumssammlungen*, Nuremberg 2004, pp. 111-144

## DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

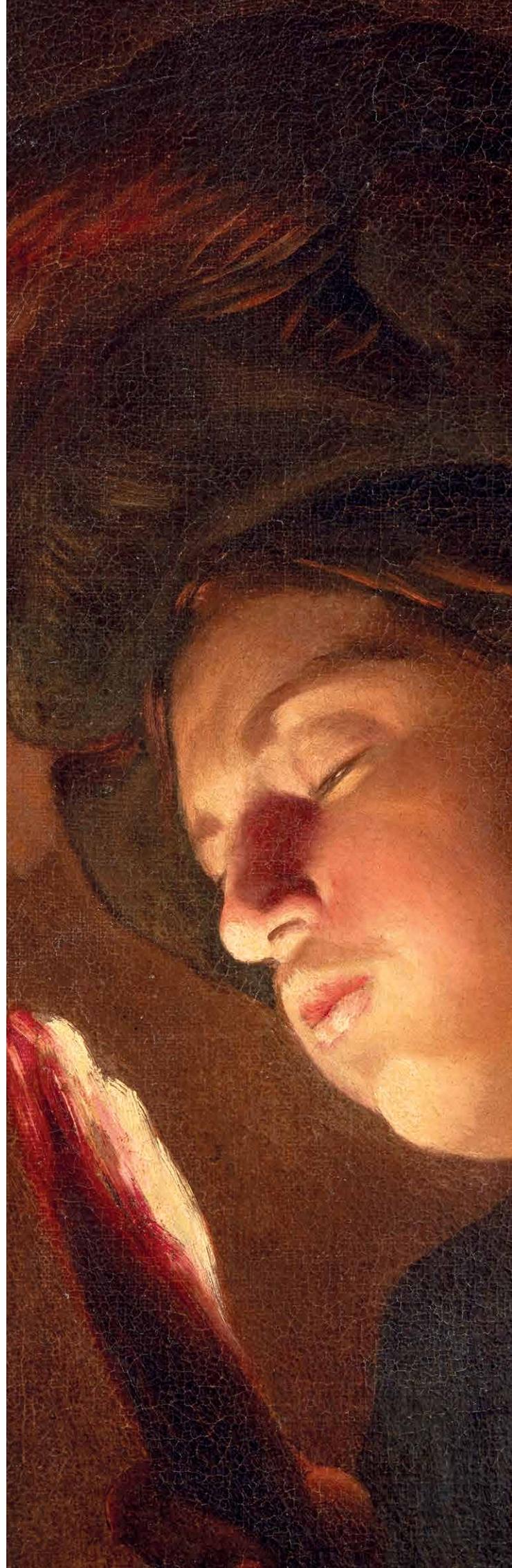
Il dipartimento "Dipinti Antichi" si presenta all' appuntamento con i "Capolavori" forte dell'esperienza acquisita in un formula di grande successo che, prima in Italia, Pandolfini ha proposto nel 2014 in occasione del novantesimo anniversario della sua attività. Le passate edizioni hanno ampiamente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

Protagonista della passata edizione è stata invece la pittura barocca, con lo splendido *Apollo e Marsia*, capolavoro giovanile di Luca Giordano, aggiudicato per 356mila euro, dopo che nel 2015 *l'Allegoria della Pittura* di Bernardo Cavallino venduta a 237mila aveva confermato la forte richiesta da parte del mercato internazionale per opere napoletane eccezionali per qualità e interesse storico-artistico. L'edizione odierna dei "Capolavori" diverge da quelle precedenti nel presentare due opere di autori stranieri operanti in Italia e, in un caso, indissolubilmente legati alla cultura del nostro Paese.

Si tratta, in ordine cronologico, del *Ragazzo che soffia su un tizzone ardente*, opera giovanile di Gerrit van Honthorst intorno al 1615, tra le più antiche a giustificare il soprannome di Gherardo delle Notti con cui l'artista fu noto in Italia. Già conosciuto a Firenze per essere stato esposto alla monografica sul pittore olandese tenuta agli Uffizi nel 2015, il dipinto si rivolge ai collezionisti che negli ultimi vent'anni si sono appassionati ai seguaci italiani e stranieri di Michelangelo Merisi, il Caravaggio. Altrettanto eccezionale a Firenze e anzi nelle aste italiane, la presenza in catalogo di una veduta romana di Gaspar van Wittel, il pittore olandese che per primo mostrò ai viaggiatori stranieri l'immagine contemporanea dell'Italia e in particolare della sua città di elezione. Pittore di Roma moderna, secondo la felice definizione del Lanzi, nel dipinto qui offerto Van Wittel presenta una veduta indimenticabile della Città Eterna, sintesi della sua identità classica e cristiana, e insieme della sua dimensione quotidiana nel primo Settecento. Un dipinto che si segnala anche per l'importante provenienza dalla famiglia reale inglese e per la sua assoluta novità al mercato dell'arte.

E ancora da una collezione privata che lo custodiva da oltre mezzo secolo proviene la nostra terza proposta, la *Madonna col Bambino* di Giovan Battista Piazzetta ammirata alla fine del Settecento nella raccolta di uno dei suoi maggiori committenti privati, pubblicata da Roberto Longhi nel suo illuminante "Viatico" per la pittura veneziana, e solo oggi riemersa: un'opera che siamo orgogliosi di poter offrire ai collezionisti italiani e stranieri appassionati di un pittore ormai sempre più raro.

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 90th 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 star in our 2017 sale, with the magnificent *Apollo and Marsyas* by young Luca Giordano selling for 356.000 euro. In 2015 the *Allegory of Painting* by Bernardo Cavallino, sold for 237.000 euro to an European private collector, had in fact testified a very strong request world-wide for top-quality Neapolitan seventeenth century painting. The new edition of "Capolavori" differs from previous "Masterpiece" sales in its wider international scope. We are now offering works by two important North-European artists working in Italy, and strongly connected to our country's history and its visual culture. Coming first in a chronological order, the *Boy blowing on a burning coal*, a youthful work by Gerrit van Honthorst from his Roman period around 1615; it is one of the first works justifying his nickname "Gherardo delle Notti" or "Gerrit of Night-pieces" by which he was known among Italian collectors and scholars. This painting was exhibited in Florence, Uffizi, in 2015; it will certainly appeal to the many collectors who for the past twenty years have eagerly sought the work of Caravaggio's followers, both Italian and Northern. Quite exceptional in Florence, and actually in all Italian sales, is the *view of Rome* by Gaspar van Wittel (also known as Gaspare Vanvitelli, or "Occhiali" among 18th century Grand Tourists), the painter from Holland who was the first to depict contemporary images of Rome and Italy for Italian collectors and foreign visitors. He was called by 18th century critic Luigi Lanzi "the painter of modern Rome", a well-deserved description of his art, as may be seen in the *Veduta of the Tiber with Castel Sant'Angelo and the Vatican*, showing the classical past of the Eternal City and its modern history, as well as its everyday life. Our painting has a very distinguished provenance from the British Royal family; it hasn't been on the art market for the last 70 years. The third painting in our sale also comes from an Italian private collection where it remained for more than half a century. A *Madonna and Child* by Giovanni Battista Piazzetta, originally in the collection of one of his major patrons in Rovigo, it was first recognized as his work by Roberto Longhi, and published in his seminal "Viatico" for Venetian painting. We are extremely proud to have in our sale a masterpiece by this increasingly rare artist.



4 λ

Gerrit van Honthorst, detto Gherardo delle Notti

(Utrecht 1590-1656)

**RAGAZZO CHE SOFFIA SU UN TIZZONE**

olio su tela, cm 97x71

**A BOY BLOWING ON A BURNING COAL**

oil on canvas, cm 97x71

€ 300.000/500.000 - \$ 345.000/575.000 - £ 270.000/450.000

**Esposizioni**

*Paris Tableau*, Parigi, Palais de la Bourse, 7-12 novembre 2012, II; *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*. A cura di Gianni Papi. Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio - 24 maggio 2015, n. 12.

**Bibliografia**

G. Papi, in Tommaso Megna (a cura di), *Fabio Massimo Megna. Paris Tableau*. Catalogo della mostra, Roma 2012, pp. 10-15, II; G. Papi, *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*. Catalogo della mostra, Firenze 2015, pp. 150-151, n. 12.



**Fig. 1** Domenico Theotokopoulos, detto El Greco, *Ragazzo che accende una candela soffiando su un tizzone*, Napoli, Museo di Capodimonte



**Fig. 2** Gerrit van Honthorst, *Ragazzo che soffia su un tizzone*, olio su tela, cm 76x53,5, ubicazione sconosciuta



Riconosciuto a Gerrit van Honthorst da Giuliano Briganti e da Erich Schleier in comunicazioni private alla proprietà, il dipinto è stato oggetto di uno studio circostanziato da parte di Gianni Papi in occasione delle mostre che hanno reso nota l'opera a un più ampio pubblico di collezionisti e studiosi e, nel caso dell'esposizione fiorentina, hanno consentito il confronto diretto e inequivocabile con il *corpus* documentato del pittore neerlandese.

Secondo quanto emerso in quell'occasione, il nostro *Ragazzo che soffia su un tizzone* deve anzi ritenersi la più antica versione di un soggetto destinato ad amplissima fortuna presso i caravaggesti di Utrecht, e una delle più antiche sperimentazioni di quelle scene notturne al lume artificiale così emblematiche della produzione di Honthorst da meritargli il soprannome di Gherardo delle Notti, con cui il pittore olandese fu noto presso i contemporanei e fino ai nostri giorni.

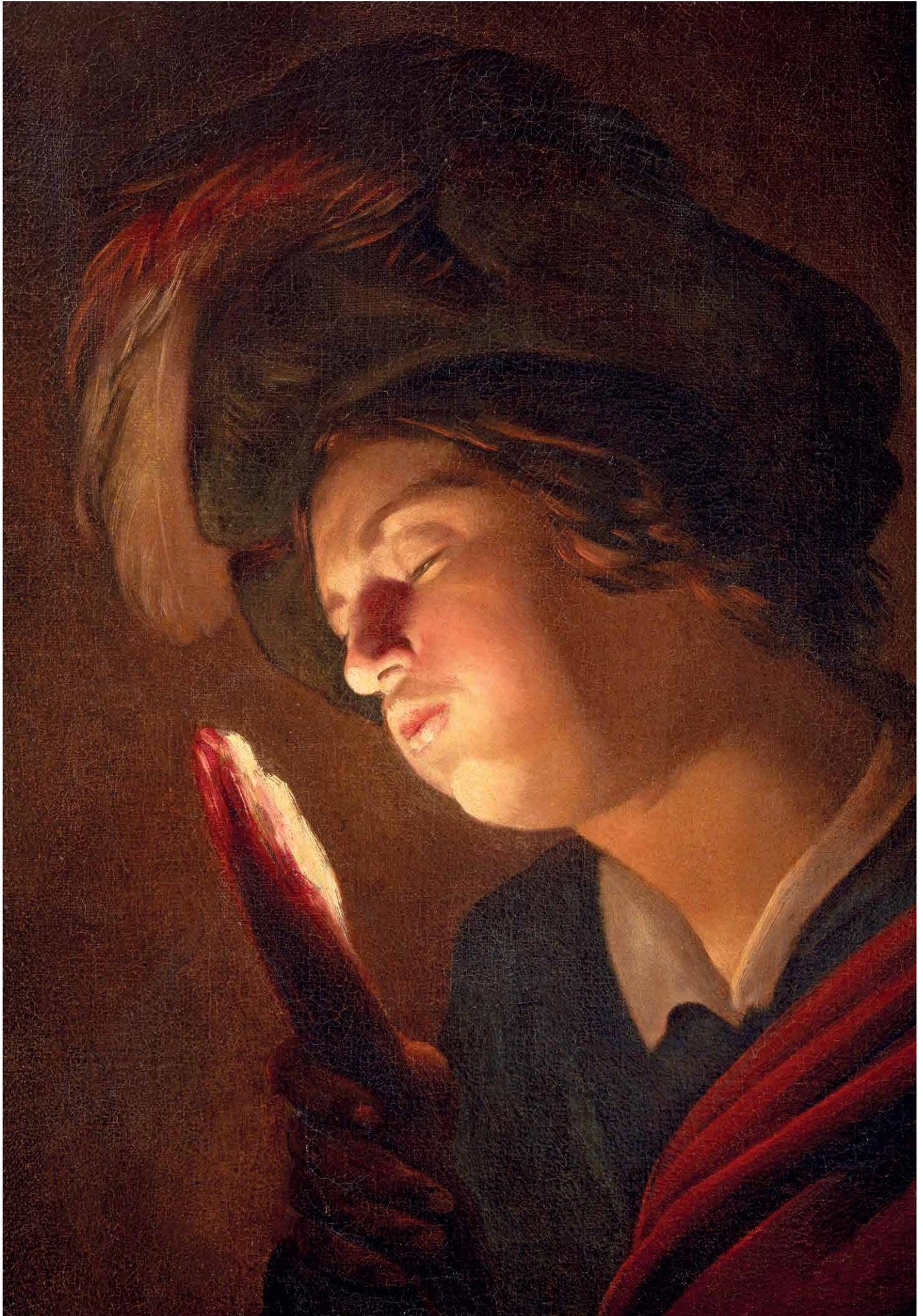
È verosimile che questa invenzione, estranea ai soggetti strettamente caravaggeschi, avesse un autore-vole modello nel celebre dipinto di Domenico Theotokopoulos, El Greco (legato a sua volta a un'opera di Jacopo e Francesco Bassano) il *Ragazzo che accende una candela soffiando su un tizzone* ora nel museo di Capodimonte dalla collezione Farnese, noto per una replica firmata e diverse copie antiche che ne testimoniano la fortuna. Curiosamente, anche l'esemplare farnesiano, ricco di riferimenti eruditi alle pitture della Grecia classica descritte da Plinio il Vecchio, risulta attribuito a Gherardo delle Notti negli inventari del primo Ottocento.

È questa altresì la probabile fonte per un'altra composizione di Honthorst, ora di ignota ubicazione, dove un giovane dal cappello piumato accende una candela con un tizzone ardente, a sua volta precedente per un dipinto di Hendrick Ter Bruggen nel museo di Eger, *Ragazzo che accende la pipa accostandola a una candela* (1623) oltre che per altre varianti praticate dagli artisti di Utrecht, da Jan Lievens a Mathias Stomer.

Per il nostro dipinto Papi propone una datazione relativamente precoce, intorno alla metà del secondo decennio del secolo e dunque verosimilmente a metà del soggiorno romano di Honthorst, che si ritiene avvenuto tra il 1610/11 e l'estate del 1620. I confronti proposti dallo studioso rimandano a noti dipinti del pittore olandese, importanti anche per la loro probabile committenza da parte dei principali collezionisti della Roma seicentesca: il *Concerto a tre figure*, ora alla National Gallery di Dublino, forse dalla raccolta del cardinal Del Monte, e la *Liberazione di San Pietro* (Berlino, Staatliche Museen) dalla collezione Giustiniani.

### **Note Biografiche**

Nato a Utrecht nel 1590, Gerrit van Honthorst si formò nella bottega di Abraham Bloemaert, secondo quanto riferito dalle fonti biografiche. Per il suo arrivo a Roma, non documentato, è stata proposta una data intorno al 1610-11. Il suo studio sui modelli caravaggeschi è confermato da un disegno datato 1616 che riproduce la Crocefissione di San Pietro nella cappella Cerasi a Santa Maria del Popolo. La prima opera pubblica certificata da documenti risale all'anno successivo: si tratta della pala raffigurante S. Paolo rapito al terzo cielo commessagli dall'ordine Carmelitano per la chiesa di San Paolo a Termini e ora conservata nella chiesa di S. Maria della Vittoria. Seguono altre pale per i Cappuccini di Albano e per la chiesa di Santa Maria della Scala, e opere sacre e profane per committenti privati tra cui Vincenzo Giustiniani. Tra l'autunno del 1619 e la primavera del 1620, su committenza della famiglia Guicciardini, dipinge la pala per l'altare maggiore della chiesa di Santa Felicità a Firenze, poi agli Uffizi, gravemente devastata nel 1993, preludio ad altre commissioni fiorentine. Nel 1620 ritorna a Utrecht, dove avvia una carriera di enorme successo anche al servizio della corte d'Inghilterra, e abbandonando progressivamente i temi e lo stile della sua gioventù caravaggesca. Muore a Utrecht nel 1656.



*This painting was first attributed to Gerrit van Honthorst by Giuliano Briganti and by Erich Schleier in private letters to the owner, and was the object of more specific research by Gianni Papi when shown in international exhibitions, which allowed viewing by collectors and connoisseurs worldwide.*

*Moreover, the monographic exhibition held in Florence in 2015 gave full opportunity for comparison with the artist's documented and undisputed work.*

*According to Papi's note in the exhibition catalogue, our Boy blowing on a burning coal is the very first version of a subject which, in a short time, would prove highly successful among the Utrecht Caravaggisti. It is also one of the first night scenes in artificial light which became so typical of Honthorst's work to justify his nickname "Gherardo delle Notti" (Gerrit of Night-pieces) by which he was widely known in his own time and up to the present day. While this subject cannot be found in Caravaggio's work, it probably had its model in a famous and celebrated painting by Domenico Theotokopoulos, El Greco (coming in its turn from a work by Jacopo and/or Francesco Bassano), the Boy lighting a candle by blowing on a coal now in the Capodimonte museum in Naples, from the Farnese collection.*

*As proven by a signed autograph replica and several contemporary copies, this highly sophisticated work, which in its turn referred to antique paintings described by Plinius the Elder, was quite famous at the time. It is also worth mentioning that in early nineteenth century inventories the Capodimonte painting by El Greco was in fact catalogued as "Gherardo delle Notti".*

*The Greco painting is quite possibly the visual source for another work by Honthorst, currently homeless, showing a boy in a feathered hat lighting a candle from a blazing coal; the latter, in its turn, was the model for a painting by Hendrick Ter Bruggen now in Eger, Hungary (Dobò István Varmuzeum), A boy lighting his pipe on a candle, dated 1623, as well as for many similar works from the Utrecht Caravaggesque School, by artists such as Jan Lievens and Mathias Stomer.*

*Papi suggests an early date for our painting, around 1615-16, thus mid-way in Honthorst's Roman period, supposedly going from 1610-11 to the summer of 1620.*

*In his view, our painting should be compared to well-known works by the Dutch artist, probably painted for important patrons in Rome; among them, the three-figure Concert now in the National Gallery in Dublin, possibly from Cardinal Del Monte collection, and St. Peter's liberation (Berlin, Staatliche Museen), whose provenance from the Giustiniani collection is fully documented.*

### **Biographical note**

*Gerrit van Honthorst was born in Utrecht in 1590. According to contemporary sources he was educated in Abraham Bloemaert's workshop. The date of his journey to Rome, undocumented, is supposed to be around 1610-11. A drawing after St. Peter's martyrdom by Caravaggio in the Cerasi chapel, Santa Maria del Popolo, bearing the date 1616 confirms early study from Caravaggio's models. His first public work, an altarpiece showing St. Paul's assumption now in Santa Maria della Vittoria, was painted in 1617 for the Carmelite church of San Paolo a Termini. More works for the Capuchin friars in Albano and for Santa Maria della Scala in Rome, as well as religious and secular subjects for private patrons, among them Vincenzo Giustiniani, were painted in the next few years. Between the autumn 1619 and the spring of 1620 he painted a Nativity for the main altar of Santa Felicita in Florence, the first of many Florentine works. It was commissioned by the Guicciardini family and is now in the Uffizi, although irreparably damaged due to bombing in 1993. Van Honthorst was back in Utrecht in 1620. He had a very successful career, including work for Charles I of England, and progressively abandoned his early themes and Caravaggesque manner. He died in Utrecht in 1656.*



# 5 λ

## Gaspar van Wittel, detto Gaspare Vanvitelli

(Amersfoort (Utrecht) 1652/53 – Roma 1736)

### VEDUTA DEL TEVERE CON CASTEL SANT'ANGELO E SAN PIETRO SULLO SFONDO

olio su tela, cm 49x98,5

### A VIEW OF THE TIBER WITH CASTEL SANT'ANGELO AND THE VATICAN

oil on canvas, cm 49x98,5

€ 500.000/800.000 - \$ 575.000/920.000 - £ 450.000/720.000

#### Provenienza

Sua Altezza Reale la Principessa Reale Louise di Sassonia-Coburgo-Gotha, Duchessa di Fife (1867-1931); Londra, Christie's, 18 dicembre 1931; collezione privata, Roma.

#### Bibliografia

*Catalogue of Ancient and Modern Pictures the property of H.R.H the late Princess Royal removed from 15, Portman Square, W1. Now sold by direction of Lady Maud Carnegie.* Christie's, Londra, 18 dicembre 1931, p. 23, n. 134: "a view of Rome from the Tiber"; G. Briganti, *Gaspar van Wittel*. Nuova edizione a cura di Laura Laureati e Ludovica Trezzani, Milano 1996, p. 181, n. 133.

#### Referenze Fotografiche

Fototeca Federico Zeri, Bologna, scheda 62615

Vera e propria icona della Città Eterna ideata da Gaspar van Wittel per i viaggiatori del Grand Tour, la splendida veduta qui offerta unisce i documenti architettonici più imponenti e significativi della Roma classica e cristiana agli aspetti più quotidiani e feriali della vita dei suoi abitanti sulle rive del Tevere.

Presa dalla riva sinistra del fiume, e più precisamente da un punto elevato nei pressi di Tor di Nona, la veduta ha il suo punto focale nella mole circolare di Castel Sant'Angelo, la fortezza pontificia cresciuta sul nucleo centrale del mausoleo di Adriano e arricchita dei bastioni e cammini di ronda a picco sull'acqua. Alle vestigia del potere imperiale risponde, sullo sfondo della veduta, la basilica vaticana con i palazzi pontifici, mentre al centro ponte Sant'Angelo, ornato dalle statue eseguite tra il 1669 e il 1671 da Gian Lorenzo Bernini e dai suoi allievi, collega le due rive sostituendo l'antico ponte Aelius voluto da Adriano.

Non meno interessante il tessuto urbano minore, in parte distrutto alla fine dell'Ottocento per quel che riguarda gli edifici sulla riva sinistra del Tevere: tra questi si riconosce palazzo Altoviti, la cui facciata prospetta sulla piazza di ingresso al ponte. Più indietro, il complesso della chiesa e dell'ospedale di Santo Spirito in Sassia, di cui si riconosce il caratteristico campanile esagonale; a destra, il tessuto minuto dei borghi, distrutti negli anni Trenta del secolo scorso per dar luogo a via della Conciliazione. Di probabile invenzione appare invece la terrazza in primo piano a sinistra, parte di un edificio troppo imponente e raffinato per inserirsi nel contesto popolare di Tor di Nona: ripetuta in tutte le versioni dipinte di questa veduta e presente anche nel suo disegno preparatorio, di cui si dirà, si tratta certo di un espediente prospettico immaginato da Vanvitelli per ancorare sul primo piano la fuga di edifici minori.

Sulla spiaggia in corrispondenza dell'arco di Parma sulla riva sinistra e sui prati di Castello su quella opposta, pescatori, bagnanti e sfaccendati affollano le rive del Tevere, solcato da piccole imbarcazioni; dalla terrazza in primo piano, due dame si sporgono per osservare la vita della città sul fiume.

Non è certo sorprendente che questa veduta, certo la più felice tra quelle che Gaspar van Wittel dedicò al corso del Tevere e al tessuto urbano antico e moderno lungo le sue rive, sia stata la più richiesta da parte dei collezionisti del pittore olandese così come dai viaggiatori stranieri che alla partenza da Roma desideravano riportare in patria un ricordo del proprio soggiorno o, più verosimilmente, un'immagine altamente simbolica della città visitata, allora la più ambita in Europa. Conosciamo infatti undici redazioni di questa veduta (cfr. *Gaspar van Wittel*. Nuova edizione a cura di Laura Laureati e Ludovica Trezzani, Milano 1996, pp. 178-181, nn. 126-136), a cui se ne aggiungono altre due ancora inedite. La loro esecuzione si scala lungo l'intera attività del pittore olandese, con date che vanno dal 1682 al 1722. La versione



più antica è infatti la tempera ora nella Pinacoteca Capitolina, dalla collezione dei marchesi Sacchetti, primi protettori di Gaspar van Wittel. Segue, l'anno successivo, la tempera ora alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, parte di una serie di quattro nella collezione di Livio Odescalchi, come documentato dal suo inventario del 1713. Come le altre della stessa serie, presenta al retro una scritta autografa in lingua olandese, che Van Wittel sempre utilizzò per le sue note personali. Una terza versione a tempera del 1689, infine, proviene verosimilmente da casa Colonna dove è tuttora conservata la tempera datata del 1722.

Seguono, negli anni Novanta e nel nuovo secolo, le redazioni a olio su tela e di formato più ampio, di cui la più grande ora nel Musée des Beaux Arts di Rouen, tutte fra loro corrispondenti nei tratti fondamentali ma più sviluppate sul lato destro della veduta che viene a includere così un tratto maggiore dei Prati di Castello. (Per tutte si veda il catalogo della mostra *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, Roma 2002, pp. 128-131, nn. 28 e 29). A questo secondo gruppo appartiene il dipinto qui offerto, verosimilmente eseguito nel primo decennio del Settecento.

Tutte derivano, come si è detto, dal grande disegno preparatorio (mm 237x480) ora presso la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele a Roma (Disegni 3, III, 18) parte dell'importante fondo di studi preparatori vanvitelliani relativi alle sue vedute di Roma, Firenze, Napoli e Venezia. Usato ripetutamente per realizzare dipinti a tempera e a olio, il foglio presenta uno stato conservativo meno buono rispetto agli studi per soggetti di minore successo presso il pubblico di viaggiatori e collezionisti, e quindi utilizzati con minor frequenza se non addirittura un'unica volta. Meno popolare della nostra, ad esempio, la veduta del Tevere sotto i bastioni di Castel Sant'Angelo o quella, incantevole, con la chiesa di san Giovanni dei Fiorentini, appena oltre la nostra sul corso del fiume.

Proposto per la prima volta da Gaspar van Wittel, il soggetto della nostra veduta sarà ripetuto con la stessa inquadratura in numerosissime vedute incise e dipinte, tra cui quelle di Giuseppe Vasi e di Antonio Joli, per limitarci al XVIII secolo.

Proveniente dalla collezione privata della Principessa Reale Louise, figlia del re Edoardo VII, e venduto in asta dopo la sua morte per disposizione della figlia, Lady Maud Carnegie, come opera di Gaspare Vanvitelli, il dipinto qui offerto è stato confermato al pittore olandese da Giuliano Briganti in una comunicazione scritta alla proprietà, e successivamente pubblicato nel catalogo generale curato nel 1996 da Laura Laureati e Ludovica Trezzani.

### Note Biografiche

Formatosi nella città natale nella bottega di Matthias Withoos, Gaspar van Wittel è documentato a Roma per la prima volta nel gennaio del 1675. Dopo una prima attività di disegnatore topografico per l'ingegnere olandese Cornelis Meyer, nel 1680 comincia la sua attività di vedutista con disegni destinati all'incisione e una piccola tempera raffigurante piazza del Popolo. Negli anni immediatamente successivi elabora la maggior parte dei suoi soggetti romani, con vedute dedicate al tessuto architettonico della città moderna più che alle sue antiche rovine, ai suoi palazzi di destinazione sacra e profana e alle piazze recentemente sistemate, così come al corso del Tevere. Il suo primo viaggio in Lombardia, documentato da una veduta delle isole Borromeo sul lago Maggiore, risale al 1690, mentre nel 1694-95 un viaggio più lungo lo conduce a Venezia, dopo una sosta di alcuni mesi a Firenze a servizio della corte medicea. Nel 1699 si trasferisce a Napoli al servizio del viceré spagnolo, il duca di Medinaceli, già ambasciatore a Roma e cognato del principe Filippo II Colonna, il più importante committente del pittore olandese. Torna a Roma nel 1702, avendo dipinto le prime vedute moderne di Napoli e in particolare quella della Darsena vicereale, in assoluto il suo soggetto più replicato e richiesto.

Le vedute italiane di Van Wittel e i suoi paesaggi di invenzione nel gusto di Claude Lorrain erano ricercati dai più illustri viaggiatori stranieri, per lo più inglesi e francesi. Tra i suoi primi clienti inglesi sono da ricordare Thomas Coke (1697-1759), poi primo conte di Leicester, e Richard Boyle (1694-1753), Lord Burlington: il primo acquistò durante il suo Grand Tour e in anni successivi non meno di quindici opere di Van Wittel, a olio, a tempera e all'acquarello, alcune delle quali direttamente dall'artista nel 1716-17; il secondo comprò nel 1714 dodici disegni a inchiostro e acquarello, mentre dipinti a olio entrarono nella sua collezione nel 1720 grazie al pittore e mercante Andrew Hay.

La committenza dei viaggiatori del Grand Tour e dei collezionisti stranieri impose a Van Wittel di selezionare, tra i molti soggetti documentati dai suoi disegni preparatori, le vedute più iconiche della Roma antica e moderna, di Venezia e di Napoli, lasciando da parte quelle dedicate a luoghi minori e meno visitati, che pure oggi ci colpiscono per la loro inconsueta modernità.



*As an iconic image of the Eternal City created by Gaspar van Wittel for his Grand Tour clientèle, this magnificent view of Rome shows some of the most important historical buildings from the classic past of the city and its Christian present, as well as everyday scenes occurring on the Tiber banks among its present-time dwellers.*

*The view was taken from a vantage point close to Tor di Nona on the left side of the river; its dominant feature is the circular volume of the Castel Sant'Angelo, the papal fortress having as its core emperor Hadrian's mausoleum, around which towers and bastions were built in the sixteenth and seventeenth centuries. In the background, the Vatican basilica and palace may be seen; in the centre, ponte Sant'Angelo, recently decorated with sculptures by Gian Lorenzo Bernini and his school (1669-1671) spans the river in lieu of the antique pons Aelius built in Hadrian's time. Minor buildings on both sides of the river are equally interesting to the modern eye, as a testament to a partly destroyed cityscape due to the construction of the so-called Lungotevere, the modern embankment from the end of XIX century.*

*On the left bank we can thus recognize palazzo Altoviti, no longer extant, its sixteenth century façade opening on the square facing the bridge. In the middle distance, on the right bank, is the hospital of Santo Spirito in Saxia and the church in the same name with its distinctive hexagonal bell-tower. Further right, minor buildings of the so-called Borghi may be seen; they were destroyed in the 1930s when via della Conciliazione leading to the Vatican was opened up. Although appearing in the preparatory study to this view (see *infra*) and in all painted versions, the terrace in the foreground seems a phantasy feature created by Gaspar van Wittel as a perspective and compositional device, as the building portrayed appears too sophisticated for the popular district of Tor di Nona. On the small beach close to the so-called arco di Parma on the left, and at the "prati di Castello" on the opposite side, the river banks are crowded with fishers and bathers, and people watching the small craft on the river. On the left, two women lean from the terrace out of curiosity for everyday happenings. This view of the Tiber was certainly the most successful among the many river subjects by Gaspar van Wittel; it was especially sought after by his Italian patrons as well as by Grand Tourists travelling to Rome and wishing to buy a highly symbolic souvenir of the city, at the time the most visited in Europe. Eleven autograph versions of this view, including the present painting, are currently known (see "Gaspar van Wittel". New edition curated by Laura Laureati and Ludovica Trezzani, Milan 1996, pp. 178-181, nn. 126-136), and two more are still unpublished. They were painted through the artist's entire career, and bear dates from 1682 to 1722. The first version is the tempera painting in the Capitoline Museum, Rome, from the collection of Marchese Sacchetti, who was Van Wittel's first patron in the early 1680s. A tempera in Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome, comes next, from a set of four in Livio Odescalchi collection, as documented by his 1713 inventory. The whole series bears on the verso autograph inscriptions in Dutch, the language Van Wittel used consistently for his working notes. A tempera version from 1689 probably comes from the Colonna collection, where another tempera from 1722 remains to this day.*

*During the 1690s and in the first two decades of the XVIII century Van Wittel painted this subject in oils over increasingly wide canvases, the largest now in Rouen, Musée des Beaux Arts. They all match each other in the main features, the only difference being a wider section of the Prati di Castello on the right of the veduta (see the catalogue of the exhibition "Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo", Roma 2002, pp. 128-131, nn. 28 e 29). Our painting, probably from the early XVIII century, belongs to the latter group.*

*All painted versions were made after the large preparatory drawing (mm 237x480) now in the Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Rome (Disegni 3, Ill, 18), one of the very important group of preparatory studies by Van Wittel relating to views of Rome, Florence, Naples and Venice. Having been used for so many paintings in oils and tempera, its condition is unfortunately poor, if compared to drawings related to less successful subjects and therefore seldom used, possibly for only one painting. Among them, the view of the Tiber between the Castle's bastions, or the enchanting view with the church of S. Giovanni dei Fiorentini, quite close to our location. Gaspar van Wittel was the first veduta painting in Italy, and the first artist painting this subject,*

which was repeated in etching and in oils throughout the XVIII and XIX centuries. Among Van Wittel's early followers, Giuseppe Vasi and Antonio Joli should at least be mentioned.

Coming from the collection of the Princess Royal Louise, daughter to King Edward VII, our painting was auctioned by Christie's in 1931 as a work by Gaspare Vanvitelli. The attribution was confirmed by Professor Giuliano Briganti to the family of the current owner; it was included in Van Wittel's general catalogue curated by Laura Laureati and Ludovica Trezzani in 1996.



### **Biographical note**

Gaspar van Wittel trained as a topographer in the workshop of Matthias Withoos. He left his homeland for Italy in 1674, and is first documented in Rome in January 1675, having probably stopped in Venice in his south-bound trip from Holland. Having worked as a topography draughtsman for the Dutch engineer Cornelis Meyer, in 1680 he painted his first views of Rome, small temperas portraying Piazza del Popolo. In the next few years he drew most of his Roman subjects, showing the modern layout of the city as well as its ancient ruins, its more recent secular and ecclesiastical buildings in newly-designed piazzas, and the winding course of the Tiber within busy or solitary banks. He soon graduated from tempera to oil painting and to ever-increasing formats, always working from the preparatory drawings now in Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Rome. In 1690 Van Wittel took his first trip North, documented by a view of the Borromee Islands on Lago Maggiore; in 1694-95 a longer trip took him to Venice, by way of Florence (where he stopped for a few months working for the Medici court) and Bologna. In 1699 he moved to Naples at the invitation of the Spanish Vice-Roy, the Duke of Medinaceli, formerly the Spanish ambassador in Rome and brother in law of Prince Filippo II Colonna, Van Wittel's major patron. He was back in Rome in 1702, having painted for Duke Medinaceli his first and most celebrated views of Naples, among them the Darsena, a favourite subject among his clients, both Roman and foreign. Van Wittel's Italian views and his fantasy landscapes in the manner of Claude Lorrain were much sought-after by distinguished foreign visitors, mostly British and French, coming to Italy for their education. Among the artist's early patrons, Thomas Coke (1697-1759), later Earl of Leicester, and Richard Boyle (1694-1753), Lord Burlington, should be mentioned, the former acquiring on his Grand Tour and later no less than fifteen works by Van Wittel in oil, tempera and wash, some of them directly from the artist in 1716-17, the latter buying in 1714 twelve ink and wash drawings, with oil paintings entering his collection in the 1720s through the painter and dealer Andrew Hay, whose sales helped disseminate Vanvitelli's work in Great Britain. Working for Grand-Tourists and foreign collectors helped Van Wittel define the range of his subjects. He concentrated in fact on the more iconic views of Rome ancient and modern, of Naples and Venice, and left aside views of less well-known and scarcely visited places, which were hardly on demand. A few of them are in fact extremely modern in their outlook of minor aspects of 18<sup>th</sup> century Italy, and therefore quite appealing to the modern eye.

6 λ

## Giovanni Battista Piazzetta

(Venezia 1682–1754)

### MADONNA COL BAMBINO

olio su tela, cm 77x61

### VIRGIN WITH CHILD

oil on canvas, cm 77x61

€ 80.000/120.000 - \$ 92.000/138.000 - £ 72.000/108.000

### Provenienza

(Lodovico Campo, Rovigo?)

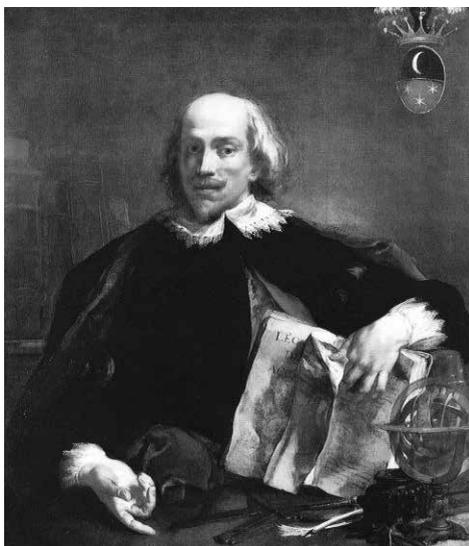
Mario Viezzoli, Genova; collezione privata

### Bibliografia

(F. Bartoli, *Le Pitture Sculture ed Architetture della Città di Rovigo: con Indici ed Illustrazioni*, Venezia 1793, p. 101); R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946). Terza edizione, Firenze 1985, fig. 159 e p. 238 (nota alle tavole); R. Pallucchini, *Piazzetta*, Milano 1956, p. 39 e fig. 93; R. Pallucchini, *Miscellanea piazzettesca*, in "Arte Veneta" XXII, 1968, p. 123; U. Ruggeri, *Francesco Capella detto Daggiù; dipinti e disegni*, Bergamo 1977, p. 174; L. Jones, *The Paintings of Giovan Battista Piazzetta*. Ph. D. Diss., New York University, 1981, II, p. 74, n. 21; III, fig. 106; R. Pallucchini, *L'opera completa del Piazzetta*. Apparati critici e filologici di A. Mariuz, Milano, Rizzoli, 1982, 140

### Referenze Fotografiche

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Fondo Pallucchini, scheda 492166



**Fig. 1** Giovan Battista Piazzetta, Ritratto del conte Gasparo Campo, Rovigo, Accademia dei Concordi

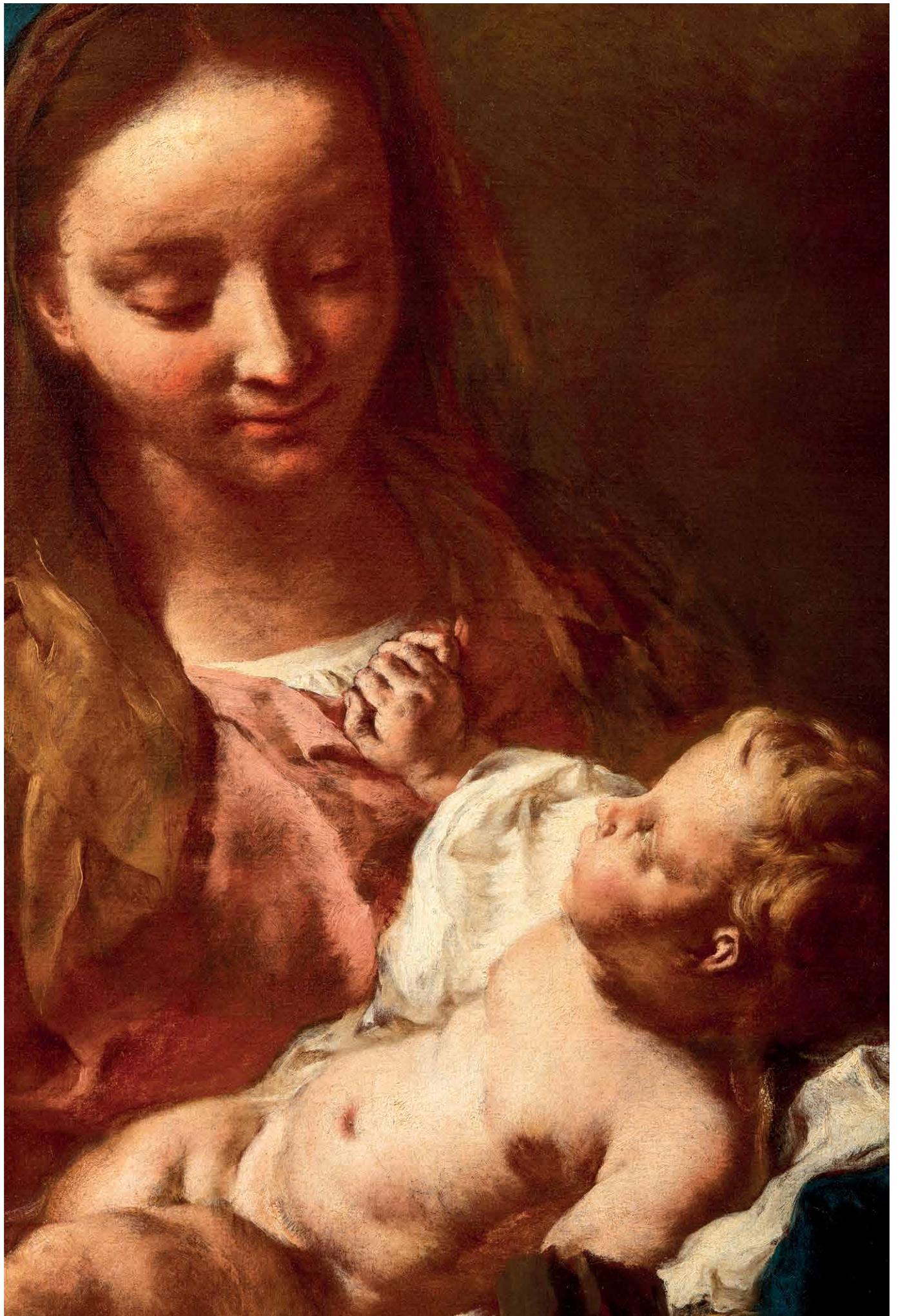




La bella tela qui offerta fu pubblicata per la prima volta da Roberto Longhi nel celebre commento alla mostra "Cinque secoli di pittura veneziana" organizzata a Venezia da Rodolfo Pallucchini subito dopo la fine del secondo conflitto mondiale; oltre a rimandare ai dipinti in mostra, il saggio era illustrato da una selezione di opere significative degli artisti citati e per lo più inedite. Il nostro dipinto, allora in collezione privata a Genova, veniva descritto come proveniente dalla collezione Campo di Rovigo, dove Francesco Bartoli lo aveva potuto vedere alla fine del Settecento. In casa Campo alla SS. Trinità Bartoli (1793) ricorda appunto un quadro di Piazzetta raffigurante "Maria Vergine col suo Bambino sopra un povero lettucello riposto", eseguito per il nobile Lodovico Campo, e così celebre da essere replicato "per proprio diletto" dal "nobile Signore Giovanni Campanari" che ne possedeva la copia nel proprio palazzo (p. 186). Come riferiscono documenti inediti citati da Franca Zava Boccazzi (*Pittoni. L'opera completa*, Venezia 1979, p. 158) una Madonna del Piazzetta è in effetti specificamente citata nel testamento di Lodovico Campo (1766). Accertati rapporti tra l'artista veneziano e il nobile rodigino, che alla metà degli anni Quaranta commise al Piazzetta il ritratto celebrativo del conte Gaspare Campo, fondatore dell'Accademia dei Concordi, destinato alla sede di quest'ultima, confermano una datazione del nostro dipinto poco dopo il 1743, come proposto da Rodolfo Pallucchini in base a considerazioni stilistiche. Ripetutamente citato e riprodotto dalla letteratura specializzata, il nostro dipinto è stato talvolta confuso con una sua replica comparsa a un'asta di Sotheby's a Londra (8 dicembre 1976, n. 93) con un'attribuzione a Francesco Capella che ne lasciava intuire la probabile esecuzione nella bottega del Piazzetta. Sicuramente riferibile alla bottega è poi una terza versione di ubicazione ignota ma documentata da una fotografia presso la Fondazione Cini di Venezia, che differisce dalle altre due anche per la presenza di un numero di inventario, 86, dipinto a vernice chiara in basso a destra e, per il momento, privo di corrispondenza con inventari noti. Situato da Pallucchini agli inizi di una nuova fase nella carriera del pittore veneziano, distinta da composizioni più misurate, volumi definiti da contorni precisi e un chiaroscuro più accentuato, il nostro dipinto è accostato dallo studioso ad altre invenzioni destinate alla devozione privata, quale il *Sant'Antonio in adorazione del Bambino* nella Galleria di Zagabria (Pallucchini, 1956, fig. 92) o la *Madonna con San Giuseppe in adorazione del Bambino* di raccolta privata (*ibidem*, fig. 94), unite alla nostra *Madonna* anche dalla dolcezza dei sentimenti espressi.

### Note biografiche

Figlio di un intagliatore in legno, Giovan Battista Piazzetta nacque a Venezia nel 1682. Dopo una prima formazione nella bottega paterna e in quella del poco noto Silvestro Manaigo, passò nel 1697 alla scuola di Antonio Molinari. Fondamentale il viaggio a Bologna e il contatto con Giuseppe Maria Crespi avvenuto prima del 1711, anno in cui risulta iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani. Tra le prime tappe di una fortunata carriera pubblica, la pala per la Scuola dell'Angelo Custode, del 1717-18, seguita dall'Arresto di San Giacomo dipinto per la chiesa di San Stae, capolavoro giovanile dell'artista, e ancora dalla Gloria di San Domenico per quella dei SS. Giovanni e Paolo. Membro dell'Accademia Clementina di Bologna nel 1727 quale riconoscimento di una notorietà che varcava i confini della città natale, Piazzetta si distinse anche per la felice ed innovativa produzione di soggetto profano e di destinazione privata nella quale dopo il 1740 fu coadiuvato dagli allievi. Altrettanto notevole il corpus di disegni e incisioni, queste ultime legate al vivacissimo ambiente dell'editoria veneziana con cui collaborò fin dal 1724. Tra i principali clienti dell'artista è opportuno ricordare il Maresciallo Matthias von Schulenburgh, celebrato collezionista di cui Giovan Battista Piazzetta fu consulente artistico fra il 1738 e il 1745, oltre ad eseguire per lui non meno di tredici dipinti a olio e diciannove splendidi disegni. Nominato nel 1750 direttore della Scuola di Nudo dell'Accademia di Venezia, Piazzetta concluse la sua carriera con qualche difficoltà e morì a Venezia nel 1754.

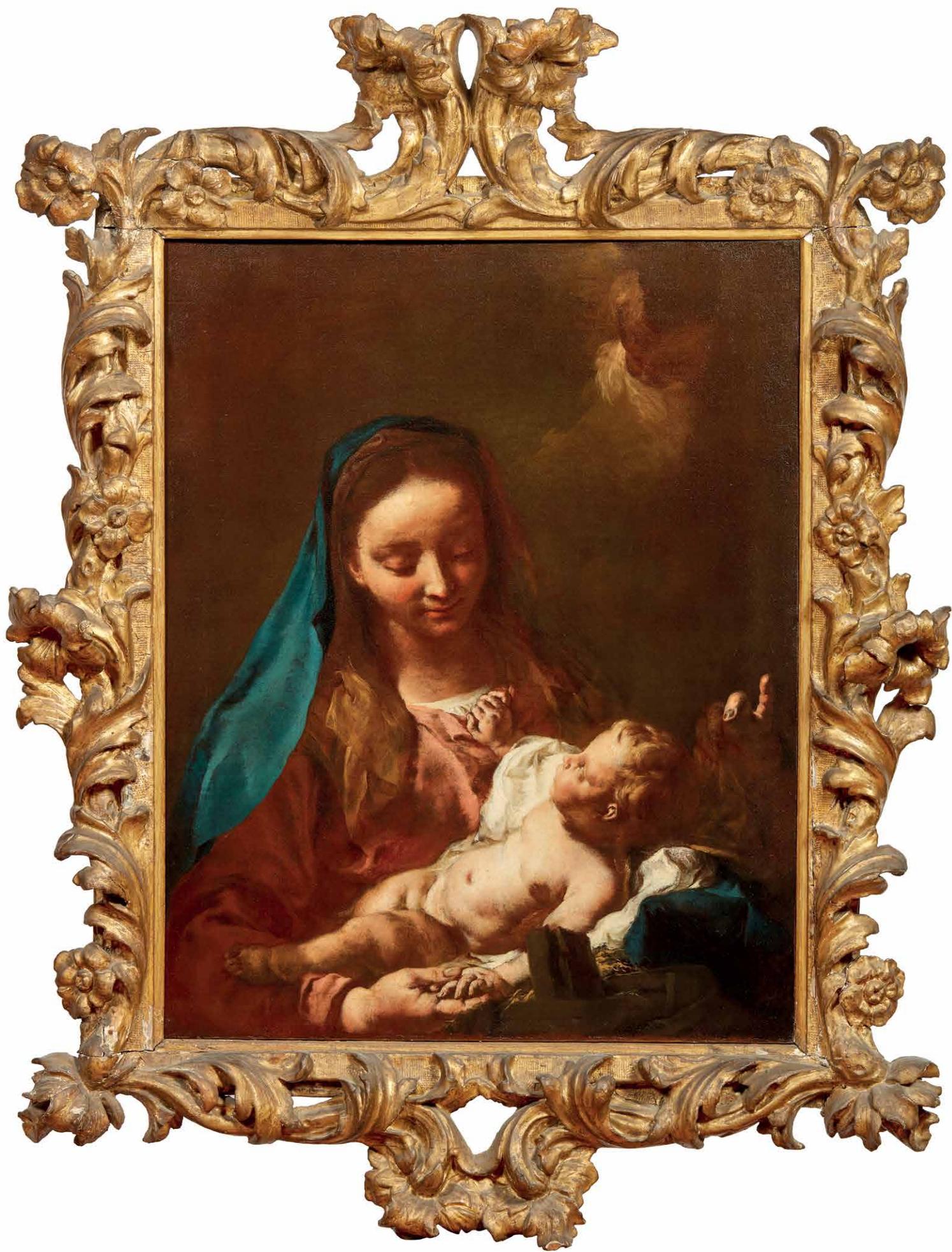


*Hidden from view in an Italian private collection for more than half a century, this exceptionally fine painting was first published by Roberto Longhi in his celebrated review to the exhibition "Cinque secoli di pittura veneziana" (Five centuries of Painting in Venice) organized by Rodolfo Pallucchini and held in Venice soon after World War II. Longhi's essay referred to paintings shown in the exhibition, and was further illustrated through a selection of important works by the same artists, many of them previously unpublished. Our painting, at the time in a private collection in Genua, was described by Longhi as coming from the Campo collection in Rovigo, where the 18th century historian and connoisseur Francesco Bartoli had seen and recorded it in his guide of the city, printed in 1793.*

*In the Campo palace near the church of the Trinità in Rovigo Bartoli describes in fact a painting by Piazzetta made for the nobleman Lodovico Campo and exactly matching ours: it depicted the Virgin with the Child lying in a simple crib ("Maria Vergine col suo Bambino sopra un povero lettucello riposto"). A very famous painting, according to Bartoli, which had been copied by the nobleman Giovanni Campanari "for his own pleasure" ("per il suo proprio piacere"), the copy still hanging in the latter's palace in the writer's time. As recorded in unpublished documents referred to by Franca Zava Boccazzi ("Pittoni. L'opera completa", Venezia 1979, p. 158) a Madonna by Piazzetta is in fact specifically mentioned in the last will and testament of Lodovico Campo drawn up in 1766. During the 1740s Campo commissioned to Piazzetta a celebratory portrait of his ancestor, Count Gaspare Campo, the founder of the Accademia dei Concordi in Rovigo, as a gift to the Academy itself, which indirectly confirms a date around 1743 for our painting, as suggested by Rodolfo Pallucchini upon stylistic grounds. Since publication by Pallucchini in 1956, our painting has been mentioned and reproduced in art-historical literature referring to Piazzetta. It was also mistakenly identified with a replica version which was in London with Sotheby's in 1976 (8th December, lot 93) as the work of Francesco Capella, which suggested it was actually by Piazzetta's workshop. A third version known to us through a photograph with the Fondazione Cini, Venice, is certainly by the artist's workshop. Its main difference from our painting and from the version formerly with Sotheby's is an inventory number, 86, painted in oil, lower right; it doesn't match any identified collection inventory, thus far. Our painting was described by Pallucchini as marking the beginning of a new, classical phase in Piazzetta's development in the early 1740s, with firmly outlined figures and stronger chiaroscuro contributing to balanced, somewhat academic compositions. It may be compared to other religious subjects painted for private patrons, such as St Anthony adoring the Christ Child (Zagreb, National Gallery) (see Pallucchini, 1956, fig. 92), and the Holy Family in a private collection (ibidem, fig. 94) from the same period.*

### **Biographical note**

*Giovan Battista Piazzetta was born in Venice in 1682, the son of a wood carver. He was first educated in his father's workshop and in the workshop of little-known Silvestro Mainago. In 1697 he became a pupil of Antonio Molinari. He went to Bologna, where he studied the work of Giuseppe Crespì, and was back in Venice by 1711 when he enrolled in the "Fraglia" (professional guild) of painters. Among his early public works, an altarpiece for the "Scuola dell'Angelo Custode" (Confraternity of the Guardian Angel) painted in 1717-18 should be mentioned, as well as "St. James' Capture" for the church of San Stae, actually his youthful masterpiece, and "St. Dominic's glory" for the church of SS. Giovanni e Paolo. In 1727 he was offered membership of Accademia Clementina in Bologna, which proved his reputation was well established outside his native city. Piazzetta's secular works were also famous and much sought after by private patrons, which prompted a very efficient workshop organization from the 1740s onwards. Piazzetta also was a very fine and prolific draughtsman, as shown by his corpus of drawings and prints, many of them made as book illustrations from 1724 onwards. Among his patrons, Marshal Matthias von Schulenburg should be mentioned, a celebrated connoisseur to whom Giovan Battista Piazzetta was the artistic advisor from 1738 to 1745. He also painted for him thirteen works in oils and nineteen drawings. In 1750 Piazzetta became the director of the "Scuola di Nudo" (School of Design after nude models) of the Venice painting Academy. He died in Venice in 1754.*



## MOBILI, ARREDI E OGGETTI D'ARTE

Forte degli ottimi risultati ottenuti negli ultimi anni in questo settore, che sempre molto ha significato per la casa d'aste, Pandolfini continua a puntare sull'antiquariato tradizionalmente inteso, rivolgendo sempre maggior attenzione alla qualità e ricercatezza delle proposte, caratteristiche che contraddistinguono gli arredi presentati nell'ormai affermato e atteso catalogo dedicato ai *Capolavori da collezioni italiane*.

Quest'anno la scelta del dipartimento è caduta su due opere molto diverse tra loro per stile e ambito artistico, anche se non così distanti per epoca di realizzazione: un piano in commesso ed una coppia di cassettoni, realizzati ad un secolo di distanza l'uno dagli altri, ma figli di due ambienti sociali, culturali ed artistici completamente diversi.

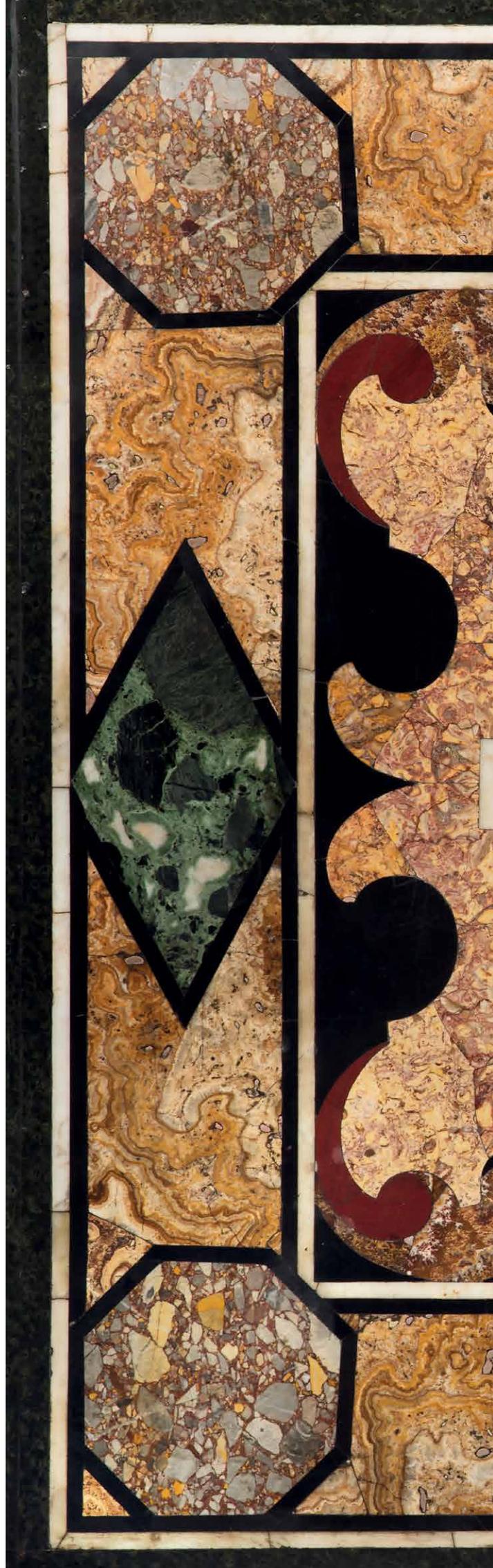
Alle botteghe medicee attive a Firenze all'inizio del XVII secolo va assegnato il raro piano in commesso di pietre policrome, pubblicato in catalogo con uno studio approfondito di Annamaria Giusti, già storica direttrice dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, caratterizzato da una solennità che è ben sottolineata dalla preziosità dei materiali.

Ad un raffinato ebanista attivo alla metà del Settecento nello Stato Pontificio, probabilmente in area emiliana, è da ascrivere invece la rara coppia di cassettoni riccamente mossi sul fronte e sui fianchi, realizzata in legno di pioppo lastronato in radica di olmo e radica di noce con filettature in preziose essenze quali il padouk e il citronnier, guardando in maniera evidente al gusto e allo stile allora in voga nei fastosi palazzi romani.

*In view of the excellent results we have achieved over the past few years in this ever-important field, Pandolfini is continuing to focus on antique furnishings. We are dedicating more attention than ever to quality and uniqueness, features that distinguish the furniture presented in the long-awaited catalogue dedicated to "Masterpieces from Italian Collections" (Capolavori da collezioni italiane). This year the department has selected two pieces that are very different in terms of style, social, cultural and artistic milieu even though they are separated by just one century: an inlaid tabletop and a pair of commodes.*

*The rare, polychrome semiprecious stone-inlaid tabletop was made in the Medici workshops at the beginning of the seventeenth century. The detailed catalogue description by Annamaria Giusti, former director of the Opificio delle Pietre Dure in Florence, beautifully and fittingly emphasizes the precious nature of the materials.*

*The rare pair of commodes, made of poplar wood veneered in elm and walnut burl, with padouk and satinwood inlays, and lavish decorations on the fronts and sides, can be attributed to a mid eighteenth-century master cabinetmaker who was active in the Papal States – probably in the Emilia area. These two commodes are outstanding examples of the styles that were fashionable in Rome's lavish palazzos.*



# 7 λ

## PIANO DI TAVOLO

**MANIFATTURA FIORENTINA, INIZI SECOLO XVII**

commesso di pietre policrome, cm 101x120,5

## A TABLETOP

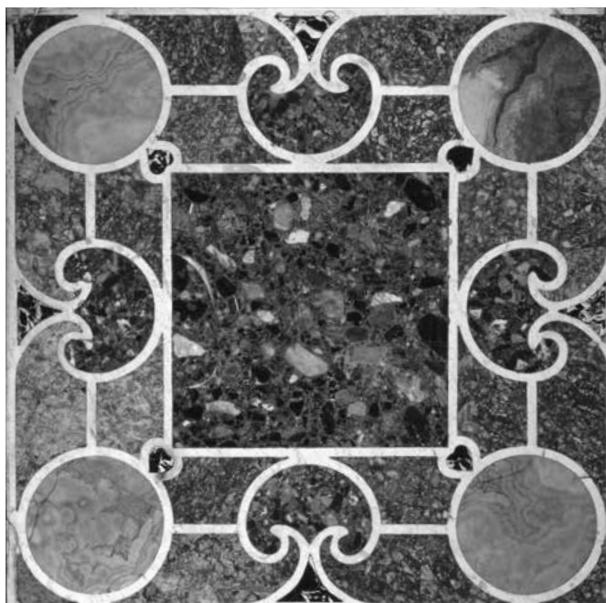
**FLORENTINE MANUFACTURE, EARLY 17TH CENTURY**

*in polychrome stone commesso work, cm. 101 x 120.5*

€ 60.000/90.000 - \$ 69.000/103.500 - £ 54.000/81.000

Il decoro del piano si compone di un tondo incluso in un cartiglio nel riquadro centrale, contornato da una fascia scandita da ottagoni e rombi alternati. La vivida policromia dell'assieme è ottenuta con l'impiego esclusivo di marmi e pietre di provenienza archeologica, a eccezione del marmo nero di Fiandra che fa da sfondo al centro e delinea le profilature nella fascia di rigiro. Il tondo centrale e i rombi nella cornice sono di *Verde antico*, un marmo di provenienza greca largamente impiegato in età romana e molto apprezzato dal Rinascimento in poi. Le cave antiche si trovavano in più località della Tessaglia, e dalla varia provenienza dipendono le diversità di macchia e di tonalità che il Verde può presentare, e che si riscontrano anche nel nostro piano, fra i quattro rombi e il tondo centrale, verosimilmente ricavato dalla sezione di una colonna. Il tondo è profilato da un listello di *Giallo antico*, dalla Numidia, mentre il cartiglio che lo include è in larga parte formato da più sezioni di *Broccatello di Spagna*, pietra di notevole impatto decorativo per le screziature dorate e paonazze che la assimilano appunto a un broccato, ampiamente diffusa in età imperiale.

Le quattro volute esterne del cartiglio sono di un raro tipo di alabastro, originario della regione dell'attuale Algeria, noto come Alabastro a pecorella, profilato di Rosso antico, dal promontorio del Tenaro in Grecia. Le quattro volute interne sono di Breccia d'Egitto, le cui cave furono molto sfruttate dai Romani. La fascia di rigiro è di Alabastro fiorito, anche questo di provenienza egiziana, mentre i quattro ottagoni angolari sono di Breccia d'Aleppo, dall'isola di Chios in Grecia, pietra questa specialmente ricercata nel



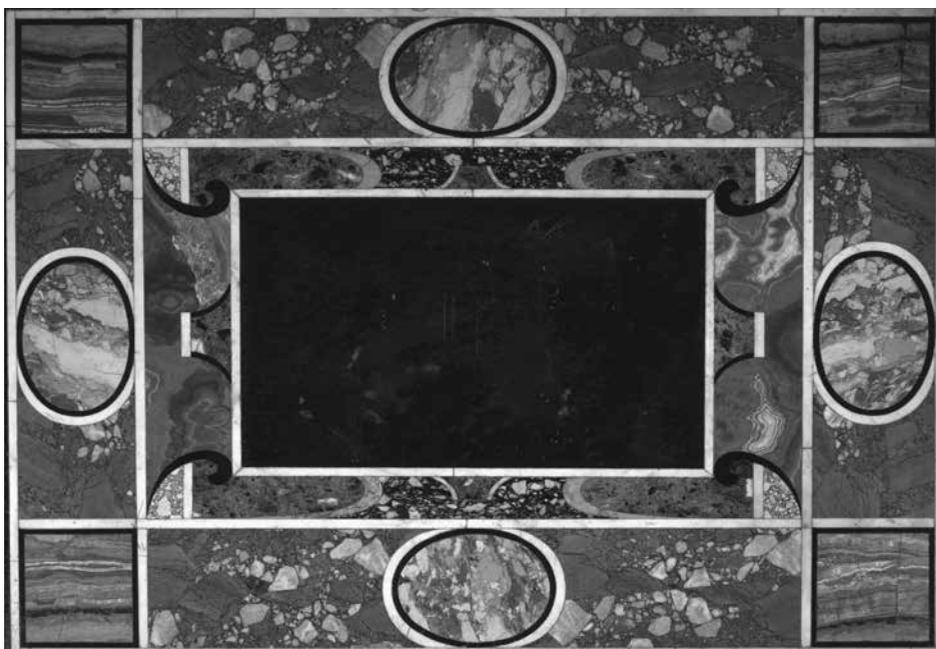
**Fig. 1** Piano di tavolo di manifattura romana, terzo quarto del secolo XVI, Roma, Palazzo Farnese



riuso dei marmi archeologici<sup>1</sup>. In passato il piano era stato diviso a metà, operazione questa che veniva praticata non di rado (ad esempio era accaduto anche per il piano a fig.5), al fine di ricavare due consolle da un unico piano. La tecnica esecutiva del piano è quella del “commesso”: sulla lastra di marmo bianco che funge da supporto, dello spessore di circa 5 centimetri, venivano applicate le diverse sezioni lapidee che compongono l'assieme, in precedenza tagliate con precisione a filo secondo i profili previsti dal disegno, e quindi limate lungo lo spessore in modo da garantire la loro perfetta coincidenza. L'incollaggio delle sezioni lapidee sul piano di supporto veniva ottenuto con un adesivo composto di cera e colofonia.

Questa tecnica, conosciuta anche come “mosaico fiorentino” in quanto è a Firenze che fu perfezionata raggiungendo livelli di straordinario virtuosismo, discende dall'*opus sectile* messo a punto nell' antica Roma, dove dai primi saggi a carattere geometrizzante si passò poi a più complesse composizioni figurative. Una evoluzione analoga si ebbe nella Firenze dei Granduchi medicei, dove le prime realizzazioni a commesso ebbero carattere aniconico, per evolvere poi nel corso del Seicento nelle sofisticate “pitture di pietra”, a tema naturalistico o narrativo, create nell' esclusiva Galleria dei Lavori fondata da Ferdinando I nel 1588<sup>2</sup>. Nel periodo iniziale, fra gli ultimi decenni del Cinquecento e gli inizi del secolo successivo, i lavori fiorentini si ispirarono ai modelli in auge a Roma già dalla metà del Cinquecento, sia per i rivestimenti architettonici di pietre policrome, introdotti a Firenze da Giovanni Antonio Dosio (1533-1611) a partire dagli anni '70, che per i piani di tavolo, che furono a lungo il più ambito genere di arredo lapideo.

Non è sempre facile individuare con certezza l'origine fiorentina di tavoli che condividono con quelli romani l'impiego di marmi archeologici e il gusto per composizioni aniconiche, prossime alle tarsie architettoniche. Non è un caso che fra i primi autori di modelli per tavoli di questo genere, sia a Roma che a Firenze, si segnalano architetti quali il Vignola e il Dosio, del quale restano al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi alcuni progetti per piani di tavolo. Nel caso del nostro piano più elementi inducono a ritenerlo lavoro fiorentino, a partire dalla tecnica esecutiva, che esclude l'intarsio a favore del commesso. A Roma fu invece prevalente l'intarsio, tecnica anche questa di antica tradizione, che comporta di scalpellare la lastra di marmo bianco ricavandone le cavità, ovvero “casse”, dove inserire le sezioni di



**Fig. 2** Piano di tavolo di manifattura fiorentina, ultimo quarto del secolo XVI, Firenze, Palazzo Pitti



**Fig. 3** Ciborio di Santo Spirito a Firenze, su progetto di Giovanni Caccini. 1599-1608



**Fig. 4** Basilica della S.S. Annunziata a Firenze, Cappella Pucci, su progetto di Giovanni Caccini del 1605

marmi policromi, delimitati dai listelli bianchi del marmo di fondo (“cigli”), lasciato a vista (fig.1). Anche la presenza del *Nero di Fiandra* nel piano riconduce alla precoce predilezione fiorentina per questo materiale, eletto a lastra centrale di uno fra i tavoli più antichi di Palazzo Pitti (fig.2), che condivide con il nostro piano anche l’ispirazione dalle tarsie architettoniche. Per il tavolo di Pitti il modello sembra essere stato il rigore geometrizzante delle policromie parietali del Dosio, mentre il nostro piano denota un gusto un po’ più avanzato nell’articolato cartiglio centrale, che riecheggia quelli di Giovanni Caccini (1556-1613) sui pilastri e sulle arcate del ciborio di Santo Spirito a Firenze (fig.3), avviato nel 1599 e ultimato nel 1608<sup>3</sup>.

Scultore e architetto, il Caccini fu discepolo del Dosio e contribuì a sua volta a diffondere nelle architetture fiorentine il gusto per le specchiature policrome. Nella Cappella Pucci della Santissima Annunziata, avviata dal Caccini nel 1605, ritorna il tema dei cartigli entro riquadrature (fig.4), come pure nelle due edicole con i SS. Pietro e Paolo nella tribuna della stessa basilica, da lui realizzate nel primo decennio del secolo. Attivo inoltre come scultore e restauratore di statuaria antica, in questa veste il Caccini fu in rapporto con Niccolò Gaddi, tra i primi e più raffinati collezionisti a Firenze di tavoli “di belle pietre”<sup>4</sup>.

Un ulteriore elemento che allude a Firenze per la paternità del nostro piano è la fascia di rigiro con distanziate e simmetriche figure geometriche, strutturate analogamente in un piano di pietre dure (fig.5) in collezione privata, sicuramente fiorentino, e che ancora ritornanp a contorno di un piano ormai improntato al nuovo gusto naturalistico (fig.6), nel Museo dell’Opificio delle Pietre Dure.

*Annamaria Giusti*

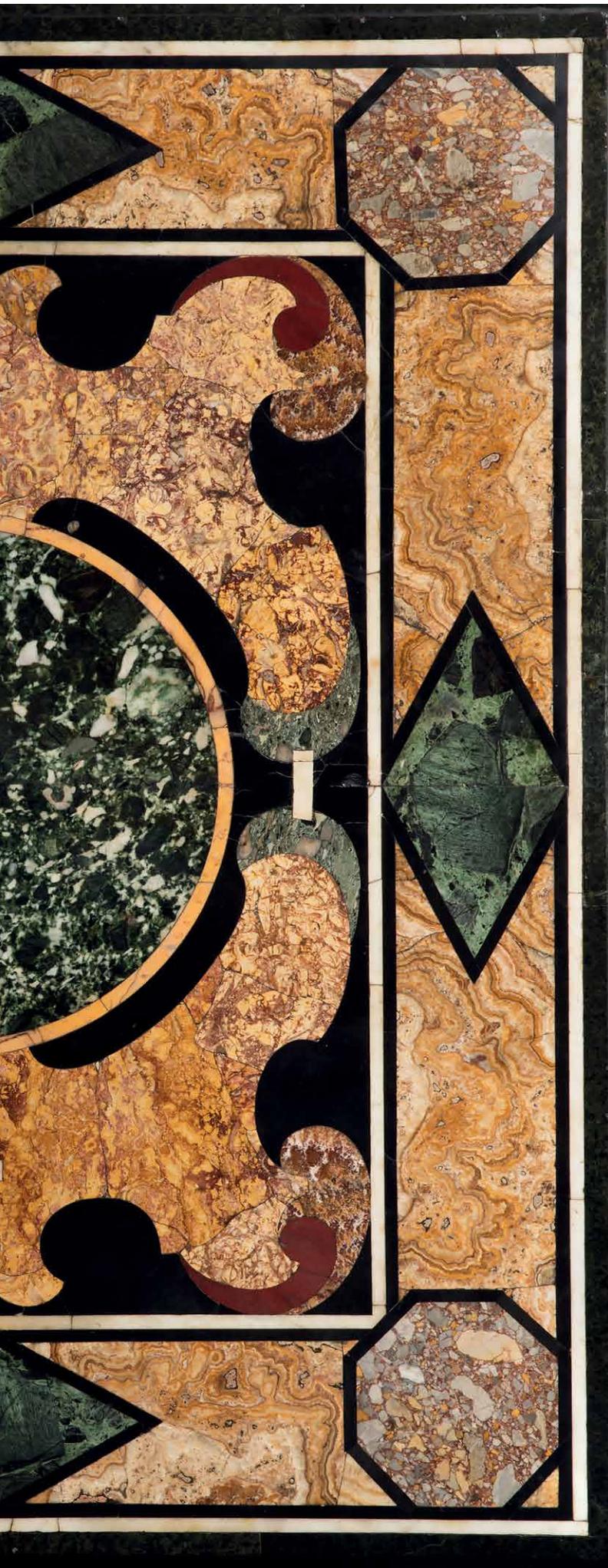
<sup>1</sup> Per le origini e caratteristiche della *Breccia d'Aleppo* si veda L. Lazzarini, *La scoperta dell'origine chiota della breccia d'Aleppo*, in *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, a cura di A. Giusti, Firenze 1988, pp. 139-168. Per i marmi archeologici in generale, sono testi di riferimento R. Gnoli, *Marmora romana*, Roma 1988; *Marmi antichi* a cura di R. Borghini, Roma 1989; C. Napoleone, *Delle pietre antiche. Il trattato sui marmi romani di Faustino Corsi*, Roma 2001

<sup>2</sup> Per la storia della manifattura granducale si veda A. Giusti, *L'arte delle pietre dure da Firenze all'Europa*, Firenze 2005, con bibliografia precedente

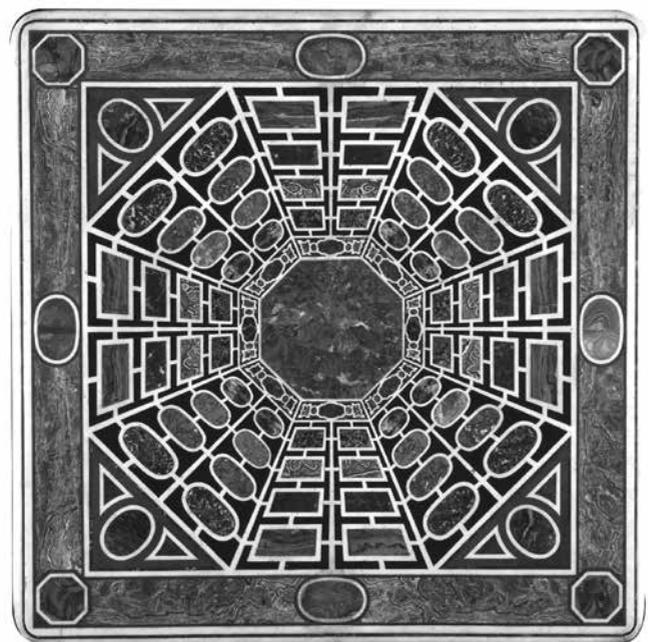
<sup>3</sup> Per il complesso dell’altare e ciborio di Santo Spirito, che riecheggia l’illustre modello di quello per la Cappella dei Principi in lavorazione in quegli anni nella manifattura di Ferdinando I, si veda A. Giusti, *Tesori di pietre dure a Firenze*, Milano 1989, pp. 51-54

<sup>4</sup> Del Gaddi e della sua passione per le policromie lapidee testimonia il contemporaneo Agostino del Riccio nella sua *Istoria delle pietre*, scritta a Firenze nel 1596 e dedicata a quanti si diletano “delle belle e utili pietre”, si veda l’edizione curata da R. Gnoli, Torino 1996





The tabletop decoration is composed of a tondo within a cartouche in the centre square, surrounded by a framing band marked out by alternating octagons and rhombi. The vivid polychromy of the whole is obtained exclusively through use of marbles and stones of archaeological provenance, exception made for the black 'marble' from Flanders used for the background of the centre portion and the outlines of the framing strip. The centre tondo and the rhombi in the frame are in verde antico, a Greek marble in wide use in the Roman era and much valued from the Renaissance onward. In ancient times the stone was quarried in several localities in Thessaly; the different markings and tonalities that the green may assume depend on provenance. This is evident in our tabletop, in the differences we see between the four rhombi and the centre tondo, which may well have originated as a section of a column. The tondo is outlined with a strip of giallo antico marble from Numidia, while the cartouche enclosing it is largely formed of sections of Spanish broccatello, a stone which owes its notable decorative impact to the golden and purplish veins which give it the appearance of a brocade and which was in wide use in the Imperial era. The four exterior volutes of the cartouche are in a rare type of alabaster, originally from what is now Algeria, known as alabastro a pecorella, edged with rosso antico marble from the Tenaro promontory in Greece. The four internal volutes are in breccia from Egypt, whose quarries were heavily exploited by the Romans. The surrounding band is in alabastro fiorito, also of Egyptian provenance, while the four corner octagons are in breccia d'Aleppo, from the Greek island of Chios, a stone that was greatly sought-after by re-users of archaeological marbles.<sup>1</sup> In the past, the tabletop was divided into halves (a quite common operation, also seen, for example, in the tabletop shown in Figure 5) to obtain two console table tops from a single original slab. The technique used for the tabletop is known as commesso: the various stone shapes composing the design, precision-cut in advance to the outlines called for by the design and then filed



**Fig. 5** Piano di tavolo a intarsio di pietre dure, Manifattura granducale su disegno di Matteo Nigetti, 1605, Collezione privata

along their whole depth to guarantee a perfect fit, were assembled on a 5-cm ca. support slab of white marble. The stone 'cutouts' were then glued onto the support using an adhesive composed of wax and colophony (rosin). This technique, also known as 'Florentine mosaic' since it was in Florence that it was perfected and raised to extraordinarily virtuoso levels, descends from the opus sectile technique developed in ancient Rome, where from early geometric essays the artists went on to create more complex figurative compositions. The evolution of the technique in the Florence of the Medici grand dukes proceeded in an analogous manner; here, the first commesso works were aniconic but over the course of the 1600s they developed into the sophisticated 'paintings in stone' on naturalistic or narrative subjects created at the exclusive Galleria dei Lavori established by Ferdinando I in 1588.<sup>2</sup> Initially, from the latter decades of the 1500s to the early years of the following century, the Florentine works drew their inspiration from models that had been in vogue in Rome since the mid-1500s, both for polychrome stone architectural cladding, introduced to Florence by Giovanni Antonio Dosio (1533-1611) beginning in



**Fig. 6** Piano di tavolo a commesso di pietre policrome, Manifattura granducale, secondo decennio del secolo XVII, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure

the 1570s, and for tabletops, at length the form of interior stone furnishing most in demand. It is not always easy to identify the Florentine origin of a table with absolute certainty; with their Roman counterparts, they share employ of archaeological marbles and a taste for aniconic compositions not dissimilar to architectural stone tarsias. It is not by chance that among the earliest authors of models for tables of this type, in both Rome and Florence, we note architects such as Vignola and Dosio, several of whose designs for tabletops are conserved in the Gabinetto Disegni e Stampe of the Uffizi. In the case of our tabletop, numerous elements suggest that it is a Florentine work, beginning with the technique, which excludes inlay in favour of commesso. Inlay, prevalent in Rome, is another ancient technique which involves chiselling the white marble backing slab to create cavities, or casse; the sections of polychrome marble are fitted into the casse and remain outlined by the strips (cigli) of the white marble of the backing left in view (Fig. 1). The presence of black marble from Flanders in the top also suggests Florence, as the city showed a precocious partiality to this material: it was chosen as the centre rectangle of one of the oldest tables in Palazzo Pitti (Fig. 2), which with our tabletop shares the inspiration offered by the architectural tarsias. The model for the Pitti table would seem to be the geometrising rigour of Dosio's polychrome mural works, while our tabletop denotes a more advanced taste in the elaborate centre cartouche, which echoes those by Giovanni Caccini (1556-1613) on the pillars and the arches of the ciborium in the church of Santo Spirito in Florence (Fig. 3), begun in 1599 and completed in 1608.<sup>3</sup> Sculptor and architect, Caccini was Dosio's disciple and in turn contributed to spreading the taste for polychrome surfaces in Florentine architecture. The theme of the cartouche enclosed in rectangular frames returns in decoration of the Pucci chapel in the church of Santissima Annunziata (Fig. 4), begun by Caccini in 1605, as it does in the two aediculae with Saints Peter and Paul in the tribune of the same basilica, created by Caccini in the first decade of the century. Caccini was also active as a sculptor and restorer of ancient statuary, and in this role he was in close contact with Niccolò Gaddi, one of Florence's first and most refined collectors of tables 'of beautiful stone'.<sup>4</sup> Another element that points to Florence as the origin of our tabletop is the outline band, with its distanced, symmetric geometric figures, which is structurally analogous to that of a top in pietre dure (Fig. 5), known to be Florentine, in a private collection, and that of a later top that clearly reflects the new taste for naturalistic patterns (Fig. 6), in the museum of the Opificio delle Pietre Dure.

Annamaria Giusti

<sup>1</sup> On the origins and characteristic of breccia d'Aleppo see L. Lazzarini, 'La scoperta dell'origine chiota della breccia d'Aleppo' in A. Giusti (ed.), *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome* (Florence, 1988), pp. 139-168. On archaeological marble in general, refer to R. Gnoli, *Marmora romana* (Rome, 1988); R. Borghini (ed.), *Marmi antichi* (Rome, 1989); C. Napoleone, *Delle pietre antiche. Il trattato sui marmi romani di Faustino Corsi* (Rome, 2001).

<sup>2</sup> For the history of the grand-ducal manufactory, see A. Giusti, *L'arte delle pietre dure da Firenze all'Europa*. (Florence, 2005) with bibliography of earlier literature.

<sup>3</sup> For the altar/ciborium complex in Santo Spirito, which echoes the illustrious model of that for the Chapel of the Princes, under construction in the same years at Ferdinando I's manufactory, see A. Giusti, *Tesori di pietre dure a Firenze* (Milan, 1989), pp. 51-54.

<sup>4</sup> Agostino del Riccio writes of his contemporary Gaddi and the latter's passion for polychrome works in stone in his *Istoria delle pietre*, written in Florence in 1596 and dedicated to those who delighted in 'beautiful and useful stones'. See the edition edited by R. Gnoli (Turin, 1996).

## 8

### COPPIA DI CASSETTONI, STATO PONTIFICO, METÀ SECOLO XVIII

in legno di pioppo lastronato in radica di olmo e radica di noce con filettature in padouk e citronnier, applicazioni in legno e in bronzo dorato, cm 88x137,5x58

### A PAIR OF MID-EIGHTEENTH CENTURY COMMODOES, PAPAL STATE - ROME

*poplar carcass, with elm and walnut burl veneers, padauk and satinwood inlays, wood and gilded bronze mounts, 88 x 137.5 x 58 cm*

€ 40.000/60.000 - \$ 46.000/69.000 - £ 36.000/54.000

La ritmica alternanza di linee concave e convesse, ben sottolineate ed esaltate dalle cornici lastronate in legni chiari e scuri, inseriscono a pieno titolo questa coppia di cassettoni nella temperie artistica di metà Settecento quando, dal nord al sud della penisola italiana, le forme opulente e talvolta ostentate della tradizione barocca lasciano il posto al clima più aggraziato del Rococò, che traduce nel linguaggio dell'arte la naturale evoluzione della società verso una vita più leggera e meno legata alle formalità.

Quasi a contrastare la predilezione per il senso di simmetria che aveva caratterizzato il Seicento, con mobili che spesso richiamano nella composizione forme architettoniche, nel secolo dei Lumi le linee si volgono in movimenti veloci e spesso arditi, in un gioco continuo di pieni e di vuoti, di chiari e di scuri, talvolta esaltato dall'alternanza di legni diversi per tipologia e colori. Un movimento dove non c'è spazio per la linea retta, a meno che non si tratti di contrastare il gioco di una curva: è il caso dei piani dei cassettoni qui proposti, il cui dolce andamento ondulato trova una netta interruzione negli angoli scantonati, in un effetto rafforzato dai contrasti cromatici creati dalle due tipologie di radica intervallate da una profilatura in legno chiaro, il tutto racchiuso entro un profilo in legno dorato intagliato a motivi di ovoli alternati a bacchette oblique, a richiamare le profilature in bronzo.

E tuttavia non è tanto nel piano quanto nel fronte e nei lati che la nostra coppia di cassettoni testimonia la sua appartenenza all'epoca di Luigi XV. La sagoma, che dapprima si inarca in una stretta gola nella fascia subito sottostante il piano, inverte il suo andamento per aprirsi in un'improvvisa bombatura che





interessa tanto il fronte quanto i lati, per poi ridiscendere fino al grembiale, dolcemente curvilineo, con un andamento concavo. A questo movimento sinuoso ben si adattano anche gli spigoli anteriori, realizzati in foggia di lesene che tuttavia abbandonano la classica rigidità geometrica aprendosi in un'ampia curva rivolta verso l'esterno, per ridiscendere in un movimento opposto fino alle zampe le quali, a loro volta, non mancano di assecondare il sinuoso andamento del mobile con un movimento lievemente svasato. La stessa forma dei cassettoni, con i fianchi che sul retro si aprono consentendo, a una visione frontale, di apprezzare anche il profilo del fianco stesso, contribuisce ad accrescere il senso di ritmica sinuosità, in un gioco continuo di curve che dal fronte prosegue sui lati. Tanto per la forma quanto per la presenza di applicazioni dorate in foggia di elementi vegetali ad impreziosire le bocchette, le maniglie e la parte alta degli spigoli, i nostri cassettoni trovano significativi confronti con la produzione romana di metà Settecento realizzata per importanti committenze. Confrontabili con il comò Boncompagni-Ludovisi (vedi fig. 1) sono le ricche applicazioni in legno e bronzo dorato che, unitamente all'impiego di diverse essenze di legno, conferiscono preziosità ai mobili, mentre la forma del piano, sebbene nel nostro caso realizzato in radica anziché in marmo, con la tipica profilatura a ovoli, insieme al profilo rigorosamente curvilineo a creare pieni e vuoti che dal fronte si muove lungo gli angoli e ancora alla linea sagomata dei cassettoni che segue ed esalta l'andamento del corpo, avvicina i nostri esemplari a quello della Raccolta F. Tuena (vedi fig. 2).

#### **Bibliografia di confronto**

G. Lizzani, *Il mobile romano*, Milano 1970, pp. 119-120; A. González Palacios (a cura di), *Fasto romano - dipinti, sculture, arredi dai palazzi di Roma*, catalogo mostra Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio - 30 giugno 1991, Roma 1991



**Fig. 1** Comò Boncompagni-Ludovisi, Roma, metà secolo XVIII, Collezione privata



**Fig. 2** Comò, Roma, 1730-1740, Raccolta F. Tuena

The rhythmically alternating concave and convex shapes, highlighted by the light and dark wood inlays, firmly place this pair of commodes in the artistic climate of the mid-eighteenth century. During that period, throughout Italy, from north to south, the lavish and even ostentatious Baroque style was making way for the more graceful Rococo that transposed society's natural evolution towards a more relaxed manner into art. Almost as if to counteract the love of symmetry that had characterized the seventeenth century with furniture that often recalled architecture, in the Age of the Enlightenment lines became quick and quite frequently daring, in a continuous play of "full and empty", and light and dark often enhanced by different colors and species of wood. There was no room for straight lines unless they were used to contrast curves, and this can be seen on the tops of the commodes shown here. The gently curving line is brusquely interrupted in the chamfered corners, creating an effect that is strengthened by the chromatic contrasts of the two types of burl with a lighter wood contour, and then it is all enclosed by gilded wood carved in a motif of concave ovals alternating with diagonal lines that recalls bronze trims. However, it is not so much the top as the front and sides that prove that this pair dates from the period of Louis XV. The shape, that first arches boldly inward immediately below the top, suddenly bursts into bombé on the front and sides, to descend to the apron with its gentle concave curves. The front edges that resemble pilaster strips, albeit without classic geometric stiffness, also continue the effect, opening into a wide outward curve, and then descending in the opposite direction down to the legs which also repeat the sinuous lines as they flare slightly. The shape of the commodes, with sides that widen at the back permit a frontal view, highlight the sinuous contours of the sides, enhancing the rhythmically fluent lines, in a play of curves that continues from the front to the sides. It is as much because of the shape as the gilded, plant-motif mounts that enhance the escutcheons, the pulls and the top parts of the edges, that these commodes are significantly comparable to other mid-eighteenth century pieces made for important clients in Rome. The lavish gilded bronze and wood mounts, along with different types of woods are similar to the Boncompagni-Ludovisi commodes (see fig. 1). The shape of the tops, which in our pieces are burl rather than marble, with the oval-motif trim, along with the curvilinear shape that creates "full and empty" spaces as it moves along the corners from the front, and the contoured drawers that follow and emphasize the overall pattern of the body, make our pieces similar to the one in the F. Tuena Collection (see fig. 2).

#### **Comparative Bibliography**

G. Lizzani, *Il mobile romano*, Milano 1970, pp. 119-120;

A. González Palacios (ed.), *Fasto romano - dipinti, sculture, arredi dai palazzi di Roma*, Rome exhibition catalogue, Palazzo Sacchetti, 15 May - 30 June 1991, Roma 1991









## INTERNATIONAL FINE ART

Il nuovo dipartimento di International Fine Art si pone la missione di reperire e valorizzare oggetti ed arredi di grande raffinatezza e di gusto internazionale, opere che diventano spettacolari laddove il loro valore intrinseco si fonde con quello estetico.

Non a caso le ultime tendenze e una matura evoluzione dello spirito minimalista hanno valorizzato la bellezza di queste opere, talvolta opulente talaltra essenziali, capendo che oltre al loro valore intrinseco esse sono un ricco e importante contrappunto di un'estetica troppo spesso freddamente semplificata. Trasversali ai diversi settori del mercato dell'arte e dell'antiquariato, come ai molteplici filoni collezionistici, sono arredi e oggetti rari al cui effettivo valore si unisce quello estetico, in un racconto di bellezza e rarità.

Il dipartimento fa il suo ingresso nel catalogo Capolavori da collezioni italiane presentando con grande entusiasmo un'opera di assoluta rarità, che esprime l'opulenza che lo caratterizza. Si tratta di una coppia di torcere sormontate da quindici fiamme, di grandezza monumentale. Raggiungono infatti la strabiliante altezza di 250 cm.

Realizzati a Londra verso il 1830, questi eccezionali manufatti in bronzo fuso, cesellato e dorato, si ispirano ai modelli archeologici rinvenuti negli scavi di Ercolano, ora esposti al British Museum, che ebbero grandissimo successo in Inghilterra nel corso di tutto il secolo XIX. Il disegno di questo modello è attribuito a William Collins che lavorò a Londra fra il 1808 e il 1852, avendo come maggior committente il terzo Duca di Northumberland per il quale produsse opere eccezionali, caratterizzate proprio dalla loro grandezza e ricchezza, oggi estremamente rare da reperire.

*The mission of our new department of International Fine Art is to find and offer elegant, international objects and furnishings that become spectacular when their intrinsic and aesthetic values come together.*

*It is no accident that recent trends and a “coming of age” of the minimalist spirit have heightened the perceived beauty of these pieces - that may be lavish or very simple - and of the understanding that, beyond their intrinsic value, they are an important counterpoint to an aesthetic that is too often coldly simplified.*

*In these rare furnishings and objects that span the full spectrum of the art and antiques market, as well as collecting specialties, real and aesthetic values come together in a singular tale of beauty.*

*The department is making its enthusiastic debut in the Masterpieces from Italian Collections catalogue with a rare and opulent work of art. This monumental pair of fifteen-light torchères rises to a staggering height of 250 cm. Made in London around 1830, these exceptional cast, repoussé and gilded bronze torchères were inspired by items found in the excavations at Herculaneum (currently displayed in the British Museum) that were extremely popular in England throughout the nineteenth century. The design is attributed to William Collins who was active in London between 1808 and 1852, and whose main client was the 3rd Duke of Northumberland for whom he made exceptionally large and lavish pieces that are indeed very difficult to come by today.*



## COPPIA DI TORCERE MONUMENTALI, LONDRA, 1830 CIRCA

in bronzo dorato, pedana di forma triangolare sagomata sulla quale poggiano tre zampe ferine alate a sorreggere il sostegno tripode, ornato agli angoli da maschere leonine con lunghe corna di montone e cesellato ai lati a motivi vegetali ricorrenti, sul quale poggia la base, realizzata in foggia di grandi foglie di acanto che si aprono con andamento svasato verso il basso e strette in alto da un nodo ornato a baccellature; da qui si diparte il fusto rastremato e percorso da scanalature, scolpito alla base da lunghe foglie rivolte verso l'alto cui segue una fascia cesellata a fogliette lanceolate sovrapposte e ricorrenti e culminante in un capitello a lunghe foglie lanceolate; sullo stretto nodo sostenuto dal capitello poggia un piattello inciso a baccellature posto a sostenere un vaso a foglie di acanto svasate, dal quale si elevano quattordici bracci realizzati in foggia di volute e ornati da ramage vegetali disposti su due ordini a inquadrare un braccio centrale; cm 250x62x62

## A PAIR OF MONUMENTAL TORCHÈRES, LONDON, 1830 CA.

*in gilded bronze. With a shaped triangular platform on which rest three winged ferine paws supporting the tripod stand, decorated at the corners with leonine masks with long ram's horns and carved along the sides with recessed bands of repeating plant motifs, on which the base rests. The base is in the form of large acanthus leaves flaring open in a downward direction and caught at the top by a ring with baccellatura decoration; the grooved stem, tapering upward, which departs from this point, is sculpted at the bottom with repeats of long, upward-pointing leaves, followed by a band chiselled with repeats of small, overlapping lanceolate leaves and culminating in a capital with long lanceolate leaves; the narrow neck over the capital supports a disk, engraved with baccellature, which in turn supports a cup of flaring acanthus leaves from which there rise fourteen arms in the form of volutes, decorated with ramage of foliage on two orders and framing a central arm. Size: 250 x 62 x 62 cm.*

€ 30.000/50.000 - \$ 34.500/57.500 - £ 27.000/45.000

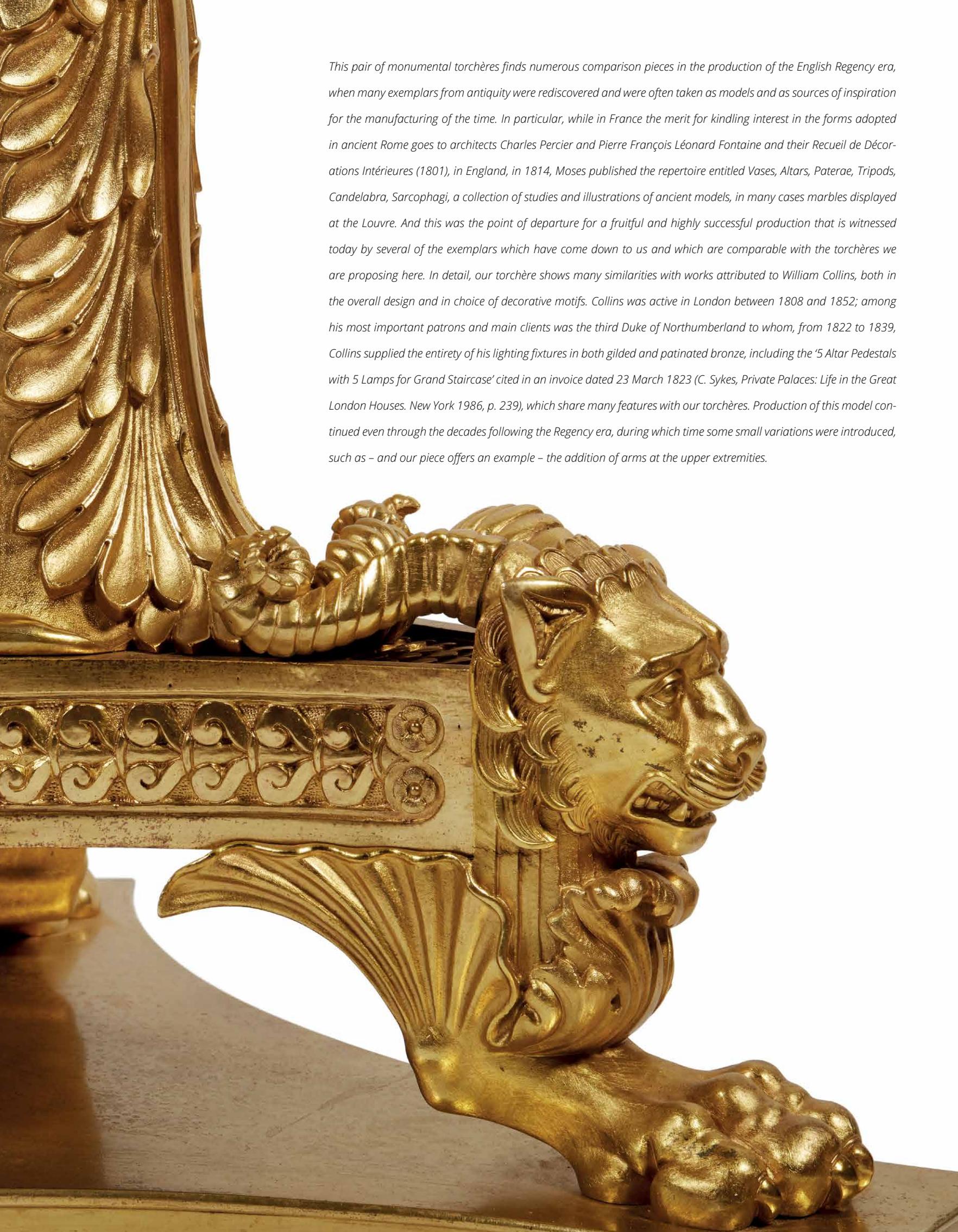
**Provenienza**

Livorno, Palazzo Larderel;  
Firenze, Collezione privata

Questa imponente coppia di torcere trova numerosi confronti nella produzione inglese del periodo Regency, momento nel quale si assiste a una vera e propria riscoperta degli esemplari antichi, spesso impiegati come modelli e come fonte di ispirazione per la produzione dell'epoca. In particolare, mentre in Francia spetta agli architetti Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine il merito di ravvivare, nel loro *Recueil de Décorations Intérieures* del 1801, l'interesse nei confronti delle forme dell'antica Roma, in Inghilterra nel 1814 Moses pubblica il repertorio *Vases, Altars, Paterae, Tripods, Candelabra, Sarcophagi* dove i modelli antichi, in molti casi marmi esposti al Louvre, sono studiati e illustrati. Ed è proprio questo il punto di partenza per una produzione proficua e ricca di successo le cui testimonianze sono ancora presenti in alcuni esemplari giunti fino a noi, confrontabili con le torcere proposte in questa sede. In particolare, è con la produzione di William Collins che le nostre torcere trovano precisi riscontri, tanto nell'impianto quanto nella scelta dei motivi decorativi. Attivo a Londra negli anni tra il 1808 e il 1852, Collins ebbe tra i suoi committenti più importanti il terzo Duca di Northumberland per il quale, dal 1822 al 1839, fornì tutta l'illuminazione, in bronzo sia dorato sia patinato, inclusi "5 Altar Pedestals with 5 Lamps for Grand Staircase" citati in una fattura del 23 marzo 1823 (C. Sykes, *Private Palaces Life in the Great London Houses*, New York 1986, p. 239) che condividono numerose caratteristiche con le nostre torcere. Un modello, questo, la cui produzione continuò anche nei decenni successivi al periodo Regency, dando vita anche a piccole variazioni come, e il nostro caso ne è un esempio, l'aggiunta dei bracci alle estremità superiori.







*This pair of monumental torchères finds numerous comparison pieces in the production of the English Regency era, when many exemplars from antiquity were rediscovered and were often taken as models and as sources of inspiration for the manufacturing of the time. In particular, while in France the merit for kindling interest in the forms adopted in ancient Rome goes to architects Charles Percier and Pierre François Léonard Fontaine and their *Recueil de Décorations Intérieures* (1801), in England, in 1814, Moses published the repertoire entitled *Vases, Altars, Paterae, Tripods, Candelabra, Sarcophagi*, a collection of studies and illustrations of ancient models, in many cases marbles displayed at the Louvre. And this was the point of departure for a fruitful and highly successful production that is witnessed today by several of the exemplars which have come down to us and which are comparable with the torchères we are proposing here. In detail, our torchère shows many similarities with works attributed to William Collins, both in the overall design and in choice of decorative motifs. Collins was active in London between 1808 and 1852; among his most important patrons and main clients was the third Duke of Northumberland to whom, from 1822 to 1839, Collins supplied the entirety of his lighting fixtures in both gilded and patinated bronze, including the '5 Altar Pedestals with 5 Lamps for Grand Staircase' cited in an invoice dated 23 March 1823 (C. Sykes, *Private Palaces: Life in the Great London Houses*. New York 1986, p. 239), which share many features with our torchères. Production of this model continued even through the decades following the Regency era, during which time some small variations were introduced, such as – and our piece offers an example – the addition of arms at the upper extremities.*



Francesco Larderel (vedi foto 1) nacque a Vienne in Francia nel 1789 e si trasferì a Livorno in età napoleonica, dove era descritto negli almanacchi del 1814 come «chincagliere». Nel successivo quindicennio, sfruttando le risorse geologiche dei lagoni del Volterrano, promosse e sviluppò l'industria dell'acido borico, accumulando un cospicuo patrimonio. Nel 1818 infatti, insieme con Ana Gurliè e Francesco Prat dà vita all'impresa dell'acido borico. I legami con la Francia, in una prima fase stretti e giocati tramite i nuclei franco-livornesi soprattutto nella zona di origine, e poi, in una seconda fase a Parigi, capitale del mondo finanziario francese, si intrecciano con gli interessi inglesi in Toscana e si consolidano con l'inserimento nella società toscana. Nel 1830 l'acquisto a Livorno di due lotti lungo la via dei Condotti Nuovi per costruire un palazzo di quattro piani (vedi foto 2), terminato nel 1832 con la spesa di ben 70.000 lire toscane, rappresenta il consapevole inizio di un'ascesa sociale, momento questo che gli aprì le porte del notabilato cittadino e fece della sua residenza un centro della vita sociale e mondana della città. Arricchito di arredi e di una collezione d'arte antica e moderna, il palazzo pose il Larderel nel novero dei mecenati e dei benefattori cittadini. A tal proposito il 15 giugno 1858, dopo aver avuto notizia della morte di Francesco de Larderel, i concittadini livornesi scrivevano: "In una città tutta commerci, com'è Livorno, bello è vedere la galleria de Larderel pregiata per i quadri e statue dei nostri antenati più reputati" e "se tutti sentissero della patria nostra come il Benemerito Cittadino Livornese che manteneva del proprio a Firenze e a Roma i giovani ingegni perché si educassero alle scuole del bello, che raccoglieva, se si guarda alla brevità del tempo, ricca e preziosa galleria con intendimento di renderla pubblica; le arti sarebbero maggiormente in fiore". La collezione dei Larderel, sistemata nel palazzo di Livorno, divenne presto, una delle attrazioni cittadine da segnalare anche ai forestieri, tanto è vero che le guide turistiche dell'Ottocento e del Novecento la indicano come una delle cose più pregevoli da vedere. L'identificazione con la città è opera già compiuta nel 1874, quando Riccardo Marzocchini pubblica quattro fotografie dei "Salotti e Gallerie" del palazzo de Larderel (vedi foto 3) nel volume intitolato *Album di vedute antiche e moderne di Livorno e dei suoi contorni*. Il palazzo e la collezione rispecchiano la carriera sociale di Francesco de Larderel: del 1837 infatti è l'editto sovrano che gli permise di assumere e usare il titolo di conte di Montecerboli, la località nella quale aveva «eretto i grandiosi stabilimenti di sal borace», e non a caso nello stemma nobiliare risalta l'immagine dei soffioni e delle fabbriche (vedi foto 4). Fregiato di tale titolo, poi riconosciuto come ereditario, di quello di cavaliere di San Giuseppe, onorato dell'ingresso al casino dei nobili di Firenze e della nomina del figlio Enrico a regio ciambellano (1851), il Larderel poté accedere alla corte granducale, con la conseguente opportunità di stringere legami matrimoniali con famiglie di grande prestigio e antica nobiltà, come i Rucellai e i Salviati, infine anche con i Savoia (nel 1872 la nipote Bianca sposerà il figlio morganatico del re d'Italia, il conte di Mirafiori Emanuele Alberto)



Fig. 1 Ritratto di Francesco Larderel

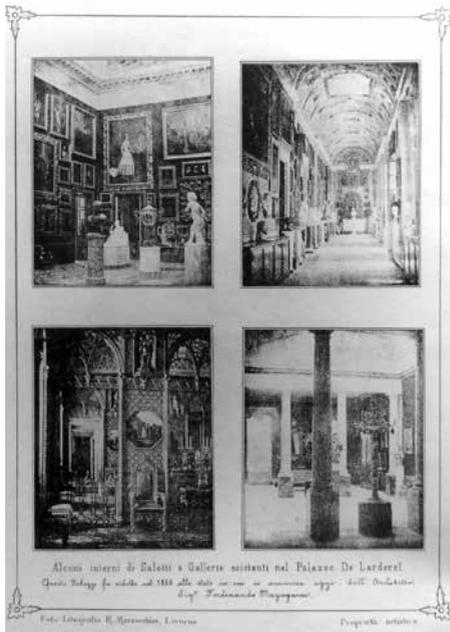
### Bibliografia di confronto

L. Frattarelli Fischer, M.T. Lazzarini (a cura di), *Palazzo de Larderel a Livorno. La rappresentazione di un'ascesa sociale nella Toscana dell'Ottocento*, Milano 1992



Fig. 2 Palazzo Larderel in una cartolina d'epoca





**Fig. 3** Immagini di Palazzo Larderel dall'Album Marzocchini, 1874



**Fig. 4** Stemma nobiliare di Palazzo Larderel, Livorno

Francesco Larderel (see photo 1) was born François Jacques Larderel in Vienne, France, in 1789. During the Napoleonic era he moved to Livorno, where he was described in the 1814 almanacs as a 'fancy-goods merchant'. But in the following fifteen years, he exploited the geothermic resources of the Volterra area to promote and develop the boric acid industry – and accumulated a considerable fortune. He started his boric acid venture in 1818, with Ana Gurliè and Francesco Prat and one extraction plant. French interests, centred in the Franco-Livornese communities, above all in his native region, and later on in Paris, capital of the French financial world, and English interests in Tuscany, joined Larderel and the expanding Tuscan company. Larderel's 1830 purchase of two lots on what was then Via dei Condotti Nuovi to construct a four-storey residential palazzo (see photo 2), completed in 1832 at the cost of 70,000 Tuscan lire, marked the start of his social climb; the doors of the city nobility opened to him and his home became a centre of social and society life in the city. Embellished with exquisite furnishings and a collection of ancient and modern art, the palazzo carved for Larderel a place among the city's art patrons and benefactors. In this connection, on 15 June 1858, having received news of Francesco de Larderel's death, his fellow citizens of Livorno wrote that 'in a city where commerce is everything, like Livorno, it is good to see the precious de Larderel gallery with its paintings and statues of our most illustrious ancestors' and 'if everyone perceived our country as did this Meritorious Citizen of Livorno, who of his own accord supported young engineers in studies of the "beautiful" in Florence and in Rome, who collected in such a brief time a rich and precious gallery with the intention of opening it to the public, the arts would have flowered more handsomely'. The de Larderel collection in the Livorno palazzo was soon one of the city attractions and was even touted to visitors: the 19th- and 20th-century tourist guides referred to it as one of the most worthwhile destinations on a tour of the city. Identification of the collection with the city was an established fact by 1874, when Riccardo Marzocchini published four photographs of the 'Salotti e Gallerie' of Palazzo de Larderel (see photo 3) in the volume entitled *Album di vedute antiche e moderne di Livorno e dei suoi contorni*. The palazzo and its collection reflect Francesco Larderel's society career: by 1837 royal decree he was permitted to adopt the title of Count of Montecerboli, the locality in which he had 'erected the grandiose borax plants'; not by chance, the de Larderel coat-of-arms carries the images of the fumaroles and the production plants (see photo 4). Besides with this title, which was later recognised as hereditary, de Larderel was named Cavaliere di San Giuseppe and also honoured with membership in the Casino di Nobili of Florence and the appointment of his son Enrico to the post of Royal Chamberlain (1851). De Larderel thus gained admittance to the grand ducal court and consequently, the chance for his heirs to marry into families of great prestige and ancient nobility, such as the Rucellais and the Salviatis, and finally the House of Savoy: in 1872, Francesco's granddaughter Bianca married the morganatic son of the king of Italy, Emanuele Alberto, Count of Mirafiori.

### Comparative Bibliography

L. Frattarelli Fischer, M.T. Lazzarini (eds.), *Palazzo de Larderel a Livorno. La rappresentazione di un'ascesa sociale nella Toscana dell'Ottocento*. Milano, 1992.

## DESIGN

Il settore che si occupa di Design e Arti Decorative del XX secolo, da sempre presente nell'attività di Pandolfini, ha dato negli ultimi anni risultati molto interessanti con dei record assoluti, anche nei confronti del mercato internazionale, favoriti sempre da un comune denominatore: la provenienza privata dei beni proposti, spesso riscoperti proprio nella sede originale per cui erano stati creati, elemento questo molto gradito agli appassionati del settore.

L'interesse sempre crescente rivolto a questo ambito, oggi più che mai seguito da molti collezionisti ed arredatori, ci ha spinto a proporre in questa speciale vendita tre opere di assoluta importanza, per le quali siamo riusciti a ricostruire la storia: non solo la provenienza, ma addirittura la committenza, confermata dai documenti di archivio.

La coppia di angoliere e il tavolino da salotto provengono dall'arredamento realizzato nel 1930 da Gio Ponti per Villa Vittoria a Firenze. Voluta dai conti Contini Bonacossi per esporre le proprie importanti raccolte d'arte, la residenza fu arricchita, oltre che con notevoli opere antiche e moderne, da arredi Art Decò unici e ricchi di fascino appositamente disegnati, oltre che da Gio Ponti, da artisti quali Tomaso Buzzi e Giulio Romano, e realizzati dai migliori artigiani del tempo. Denominata Villa Vittoria in onore della moglie del Conte Contini Bonacossi la residenza, descritta da Federico Zeri come "lussuosa ma accogliente", divenne un vero e proprio punto di riferimento tanto per i collezionisti quanto per storici dell'arte e intellettuali.

Da Firenze ci trasferiamo invece a Milano per una rara console da parete con sostegno in legno intagliato e laccato e piano in ardesia realizzata nel 1950 per un'importante casa milanese, frutto dell'incontro tra la perizia tecnica di Osvaldo Borsani e la creatività artistica di Lucio Fontana.

Un arredo di massima attualità, proprio nel momento in cui alla Triennale di Milano si è appena chiusa la prima retrospettiva completa sul lavoro di Osvaldo Borsani, dove proprio una console analoga alla nostra occupava una posizione di primo piano sia in esposizione che nel catalogo critico.

*The Twentieth Century Design and Decorative Arts department has long been an important part of Pandolfini's business. In the past few years it has broken many – even international – records thanks to the common denominator of private provenance. Often the pieces come from the premises for which they were originally made, a fact that is highly appreciated by collectors and enthusiasts. Growing interest in this field, on the part of collectors and interior designers prompted us to offer three very important pieces in this special sale. We have succeeded in tracing their histories: not only provenance, but even the names of the original clients as confirmed by archive documents.*

*Two lots, a pair of corner cabinets and a coffee table, are part of the furnishings Gio Ponti created in 1930 for Villa Vittoria in Florence. Purchased by the counts Contini Bonaccossi as a showcase for their important collections, the residence was enriched by unique and fascinating Art Deco pieces of furniture, custom-made by Gio Ponti, Tomaso Buzzi and Giulio Romano, and executed by the best artisans of the time. Named Villa Vittoria in honour of Count Contini Bonaccossi's wife and described by Federico Zeri as "luxurious but comfortable", the residence became a real reference for collectors, art historians and intellectuals.*

*From Florence we move to Milan for a rare wall-mounted console with a lacquered wood support and a slate top, created in 1950 for a stately home in Milan, that combines the technical skills of Osvaldo Borsani and Lucio Fontana's artistry.*

*An extremely modern piece, that we are happy to present just after the conclusion of the first complete retrospective of Osvaldo Borsani's work in the Triennale in Milan, where a comparable wall-mounted console held a prominent position in the exhibition and in the catalogue.*



# 10

## Oswaldo Borsani

(Varedo 1911 – Milano 1985)

## Lucio Fontana

(Rosario de Santa Fè 1899 – Varese 1968)

### **CONSOLE, 1950**

Manifattura Arredamenti Borsani Varedo

piano in ardesia nera con elemento scultoreo di supporto in legno scolpito, laccato e dorato  
cm 92x250x49

Progetto n. 7234/2 del 1950 per Arredamenti Borsani Varedo

Certificato di autenticità dell'Archivio Oswaldo Borsani n. 47/2018 del 25 luglio 2018

### **A CONSOLE, 1950**

*Manufactured by Arredamenti Borsani Varedo*

*top in black slate with sculptural support element in sculpted, lacquered and gilded wood*

*92 x 250 x 49 cm*

*Project no. 7234/2 of 1950 for Arredamenti Borsani Varedo*

*Certificate of authenticity from the Archivio Oswaldo Borsani, no. 47/2018, dated 25 July 2018*

€ 60.000/90.000 - \$ 69.000/103.500 - £ 54.000/81.000

### **Provenienza**

Milano, Casa S (Sasfaan);

Roma, collezione privata

### **Bibliografia**

I. De Gutry - M.P. Maino, *Il mobile italiano degli anni 40 e 50*, Roma 2010, p. 112, n. 14;

G. Bosoni, *Tecno. L'eleganza discreta della tecnica*, Milano 2011, p. 24;

G. Bosoni, *Oswaldo Borsani. Architetto, designer, imprenditore*, Milano 2018, pp. 360-361, p. 566 n. 1950.7234

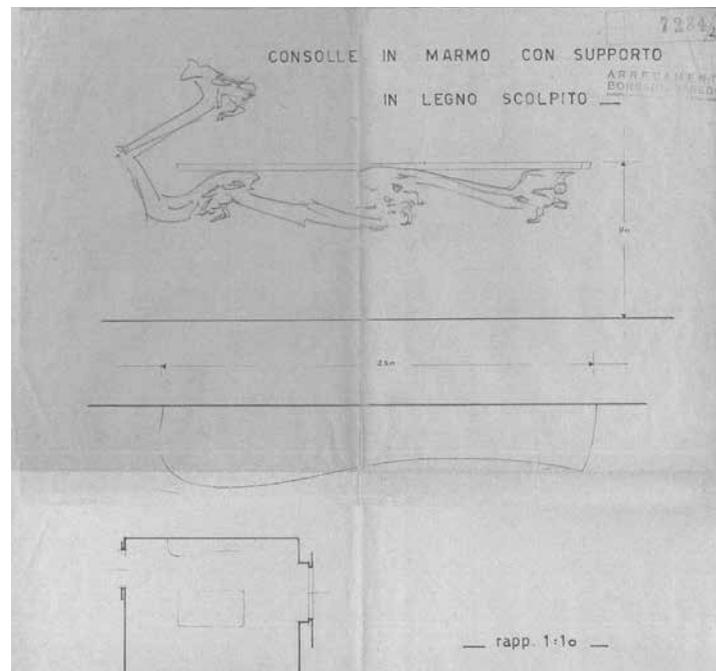




Nato a Varedo nel 1911, Osvaldo Borsani è figlio di Gaetano, costruttore di mobili nell'affermato "Atelier di Varedo". Maturità artistica all'Accademia di Belle Arti per poi passare al Politecnico di Milano, dove si laurea in architettura nel 1937. Gli esordi lo vedono all'interno dell'Atelier di Varedo, ribattezzato negli anni Venti Arredamenti Borsani Varedo (ABV), i cui prodotti sono dominati dal "mobile in stile neorinascimentale" tipico della tradizione brianzola anche se, nella partecipazione dell'Atelier alle Biennali di Monza nel 1925 e 1927, si riscontra un avvicinarsi a linee più essenziali e geometriche. L'esordio ufficiale è dell'inizio degli anni '30 in occasione della IV Triennale di Monza. Alla V Triennale del 1933, per la prima volta a Milano, il giovane studente ventunenne Osvaldo dimostra maturità stilistica e la volontà di orientarsi verso i codici razionalisti, presentando la "Casa Minima", progetto razionalista applicato allo spazio della vita quotidiana. In quegli anni l'Atelier ha commesse importanti che vengono realizzate in una nuova fabbrica e presentate nel negozio-studio di progettazione aperto nel 1932 in via Montenapoleone 6 a Milano, cercando di soddisfare le esigenze a volte nuove, altre volte più tradizionaliste, della propria clientela alto borghese. Rispetto a questo mondo in qualche modo divaricato fra innovazioni e resistenti consuetudini di gusto e di stile, Borsani gioca la sua carta nella manica: il contributo creativo e sperimentale di nuove generazioni di artisti d'avanguardia (Lucio Fontana, Agenore Fabbri, Arnaldo Pomodoro, Fausto Melotti, Roberto Crippa, Aligi Sassu, per citarne alcuni) con i quali crea spazi affascinanti dove s'incrociano e si contaminano tante ricerche, portate anche nel disegno dei singoli arredi.

Fondamentale comprimario di questa importante ridefinizione ambientale degli interni è l'artista Lucio Fontana, che permea e plasma con il suo originale segno fluttuante, spazialista, con richiami "barocchi" i soffitti, le pareti e a volte anche gli arredi delle case allestite sotto la sapiente regia di Osvaldo Borsani.

Il primo dopoguerra è un periodo molto proficuo per l'atelier di Varedo: lo studio ha sempre più occasioni di progettare per importanti interventi privati e pubblici. La collaborazione con l'interessante cerchia di artisti già ricordati si intensifica e diventa un marchio che contraddistingue il lavoro dell'atelier. A partire da casa Gulinello a Milano (1947-1950), di cui Pandolfini Casa d'Aste tra il 2014 e il 2015 ha riscoperto e proposto in asta gran parte degli arredi originali, è possibile cogliere questa collaborazione e notare come gli apporti artistici, in questo caso di Lucio Fontana siano integrati con gli arredi dell'atelier. Non si tratta solo di impiegare disegni e sculture, ma parte degli arredi è integrata con l'opera stessa, come ad esempio il mobile bar, il tavolino da caffè, la mensola a parete. Proprio la stessa mensola che Borsani farà realizzare a Fontana anche per Casa Sasfan (1950), che qui proponiamo in vendita.



**Fig. 1** Disegno originale a matita di Lucio Fontana su disegno tecnico ABV, ©Archivio Osvaldo Borsani, 1950



**Fig. 2** Immagine della console nella sua collocazione originaria, ©Archivio Osvaldo Borsani

### Bibliografia di confronto

G. Gramigna - F. Irace, *Osvaldo Borsani*, Roma 1992, pp. 194-195; N. Foster, T. Fantoni (a cura di), *Osvaldo Borsani*, cat. mostra Triennale di Milano (16 maggio - 16 settembre 2018), Milano 2018, p. 75 n. 093, p. 9







*Oswaldo Borsani, born in Varedo in 1911, was the son of Gaetano, a furniture builder at the famed Atelier di Varedo. He took his diploma in fine arts at the Accademia di Belle Arti before going on to the Politecnico di Milano, where he earned his degree in architecture in 1937. A precocious talent, while he was still a student he presented his 'Casa Minima', a rationalist project applied to everyday living space. At the V Milan Triennale; in 1941 he designed Villa Pesenti in Forte dei Marmi; Villa Borsani of Varedo, on which project he invited such young artists as Adriano Spilimbergo, Fausto Melotti and Lucio Fontana to collaborate, dates instead to 1943. His work with these artists developed into dozens of projects commissioned by Milan's bourgeoisie; in particular, he worked intensively with Lucio Fontana, a friend since his Accademia days.*

*One still extant sign of this association is the 1956 metal balustrade of the facade of Via Monte Napoleone 27, the building designed by Borsani as family residence and headquarters of the Tecno company. Borsani's earliest work was at the Atelier di Varedo – renamed Arredamenti Borsani Varedo (ABV) in the 1920s – whose products were prevalently 'furniture in neo-Renaissance styl' typical of the Brianza tradition, even though the works presented by the Atelier at the 1925 and 1927 editions of the Monza Biennale began to feature more essential, more geometric lines. Borsani made his official debut in the early Thirties at the IV Monza Triennale; when he showed at the V Milan Triennale for the first time in 1933, the 21-year-old student already demonstrated a stylistic maturity and an orientation toward the rationalist codes. In those years, the Atelier received important orders which were filled by a new manufactory and presented at the shop/design studio opened in 1932 in Milan's Via Monte Napoleone 6. Throughout the Thirties and Forties, Borsani was occupied principally with design of interiors for prestigious homes; during these years, he initiated and consolidated collaborative relationships with such artists as Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Aligi Sassu, Roberto Crippa, Fausto Melotti and Arnaldo Pomodoro. Borsani requested the artists to contribute to design of ceilings, handles, shelving, doorframes, fireplaces and numerous other furnishing elements. His success, both artistic and commercial, was resounding; production continued even during the war years, after which Borsani channelled his energies into his project for passing from traditional artisan to industrial production. Artist Lucio Fontana was an indispensable 'co-star' of this important redefinition of interiors. His unique and original, fluctuating Spatialist sign, with its Baroque overtones, permeates and shapes the ceilings, the walls and at times even the furniture of the homes decorated under Oswaldo Borsani's skilful direction. The early post-war years were very fertile and rewarding for the Varedo atelier as its occasions to design for important private and public clients increased. Its collaborative efforts with the interesting circle of artists mentioned above also intensified and became a hallmark that set its work apart. Beginning with the Gulinello home in Milan (1947-1950), a large part of the original furnishings of which Pandolfini Casa d'Aste rediscovered and put up for sale between 2014 and 2015, the atelier's work is clearly marked by this collaboration; it is also readily apparent just how the artists' contributions, in this case Lucio Fontana's, are integrated with the furnishings produced by the atelier. It was not a simple question of making use of designs and sculptures; the art was an intrinsic part of the furnishing elements, and vice-versa; examples include bar cabinets, coffee tables, wall-mounted consoles. Such as the shelf/sculpture, requested of Fontana by Borsani for the Sasfan home (1950), which we are proposing for sale today.*

#### **Comparative Bibliography**

*G. Gramigna - F. Irace, Oswaldo Borsani, Roma 1992, pp. 194-195;  
N. Foster, T. Fantoni (a cura di), Oswaldo Borsani, cat. mostra Triennale di Milano  
(16 maggio – 16 settembre 2018), Milano 2018, p. 75 n. 093, p. 94*



**Fig. 3** Osvaldo Borsani

### **Osvaldo Borsani e Lucio Fontana**

Lucio Fontana era di casa: Osvaldo lo chiamava spesso per interventi, soprattutto per decorazioni scultoree in ceramica: camini, soffitti, porte... Arte e architettura, nella grande Milano dei poeti, come Leonardo Sinigalli, dei filosofi, come Enzo Paci, dei critici e storici dell'arte, come Gillo Dorfles e Guido Ballo. Osvaldo era un riferimento culturale costante. Fontana, in quegli anni, era il maestro fondamentale per tutti gli artisti più giovani, in cerca anche di lavoro. La generosità di Osvaldo Borsani trovava in Fontana un sentimento comune. Da questo comune sentire nacquero idee, esperienze, possibilità concrete di intervenire come artisti nell'attività progettuale. Fontana, per questa ragione, era non solo un collaboratore dell'azienda; per Osvaldo rappresentava un amico a cui chiedere qualcosa di più personale. Ecco allora nascere l'idea di fargli eseguire ritratti scultorei dedicati ai familiari più vicini, come sua moglie: la straordinaria invenzione materica di Fontana trasforma la fisionomia delle persone in un segno artistico unico e indimenticabile. Fontana passava spesso dal negozio di via Montenapoleone; entrava, parlava con l'architetto, dava appuntamenti ad altri artisti, scherzava con le figlie di Osvaldo, Donatella e Valeria. In quegli anni, a Milano, era l'artista più avanzato e più generoso, soprattutto verso i giovani talenti: era sufficiente una parola, ma molto spesso la sua generosità andava oltre. Osvaldo Borsani e Lucio Fontana erano due personaggi fondamentali nella Milano degli anni sessanta. Il negozio ospitava frequentemente mostre di artisti, sia italiani che stranieri. Il rapporto tra arte e industria era quotidiano. Fontana disegnava supporti e decorazioni per tavoli, balconate; realizzava oggetti e decorazioni in ceramica; Fausto Melotti inventava decorazioni per bagni; Adriano di Spilimbergo disegnava pannelli per le porte, piastrelle; Arnaldo Pomodoro, decori e testate per i letti. Era una vera e propria bottega rinascimentale...

A. Colonetti (a cura di), *Frammenti e ricordi di un percorso progettuale*, Milano 1996, p. 43



**Fig. 4** Lucio Fontana

### **Osvaldo Borsani and Lucio Fontana**

*Lucio Fontana was frequently there. Osvaldo often asked him to execute works, especially for sculptural decoration in ceramic: chimney-pieces, ceilings, doorways... At that time in Milan artists and architects in the excellent company of poets such as Leonardo Sinigalli, philosophers such as Enzo Paci, critics and art historians such as Gillo Dorfles and Guido Ballo. And Osvaldo continued to play a key role in this culturally vital milieu. In this period, Fontana was the great artist who inspired a whole generation of younger painters and sculptors, some of whom were seeking work. The generosity of Osvaldo Borsani was shared by Fontana. Ideas were born of this common sentiment, ways in which the artist could intervene at the design stage. For this reason, Fontana was not merely someone who sometimes worked for the firm; for Osvaldo he was a friend whose professional services he could call on for more personal ends. Thus was born the idea of getting him to execute sculptural portraits of the closest members of his family, such as his wife. Fontana's exceptional capacity to model materials transformed a person's physiognomy into an unforgettable work of art. Fontana often dropped into the shop in Via Montenapoleone, chatted to the architect, arranged to meet other artists and joked with Osvaldo's daughters, Donatella and Valeria. At that time he was the most avant-garde artist in Milan, and he was especially generous especially with regard to young talent: often a word was enough, but frequently his generosity went much further. Osvaldo Borsani and Lucio Fontana were two outstanding figures in Milan in the sixties. Exhibitions of artists, both Italian and foreign, were often held at the shop. The relationship between art and industry had become a normal state of affairs. Fontana designed supports and ornamentation for tables and balconies; he made objects and decorative elements in ceramic; Fausto Melotti created ornamentation for bathrooms; Adriano di Spilimbergo designed panels for doors and tiles; Arnaldo Pomodoro, decoration and headboards for beds. It was practically a Renaissance workshop...*

A. Colonetti (a cura di), *Frammenti e ricordi di un percorso progettuale*, Milano 1996, p. 43



# 11 λ

## Gio Ponti

(Milano 1891-1972)

**COPPIA DI ANGOLIERE PER LA RESIDENZA CONTINI BONACOSSI,  
VILLA VITTORIA, FIRENZE, 1932**

noce, ottone, cristallo

Realizzate dall'ebanisteria Quarti di Milano

alt. cm 256, prof. cm 55

Perizia rilasciata da Gio Ponti Archives n. 18145/000 in data 10/09/2018

**A PAIR OF CORNER CABINETS FOR THE CONTINI BONACOSSI RESIDENCE,  
VILLA VITTORIA, FLORENCE, 1932**

*walnut, brass, glass*

*Manufactured by Quarti cabinet-makers of Milan*

*height: 256 cm, depth: 55 cm*

*Appraisal delivered by the Gio Ponti Archives, no. 18145/000, on 10 September 2018*

€ 90.000/120.000 - \$ 103.500/138.000 - £ 81.000/108.000

**Provenienza**

Residenza Contini Bonacossi, Villa Vittoria, Firenze;

Collezione privata per discendenza diretta, Firenze

**Bibliografia**

*Alcuni mobili di Tomaso Buzzi e di Gio Ponti nella dimora dei Conti C. in Firenze, "Domus", n. 71, Novembre 1933, pp. 578-579;*

U. La Pietra (a cura di), *Gio Ponti*, Milano 1995, p. 50 fig. 116;

E. Colle, A. Lazzeri, *Villa Vittoria. Da residenza signorile a Palazzo dei Congressi di Firenze*, Firenze 1995, p. 75;

I. de Guttry, M.P. Maino, *Il mobile déco italiano. 1920-1940*, Bari 2006, p. 214 fig. 16



12 λ

Gio Ponti

(Milano 1891-1972)

**TAVOLINO DA CAFFÈ PER LA RESIDENZA CONTINI BONACOSSÌ,  
VILLA VITTORIA, FIRENZE, 1932**

noce, ottone dorato

Alt. cm 56, diam. cm 79,4

Targhetta in bronzo Gio Ponti su una gamba

Perizia rilasciata da Gio Ponti Archives n. 18144/000 in data 10/09/2018

**A COFFEE TABLE FOR THE CONTINI BONACOSSÌ RESIDENCE,  
VILLA VITTORIA, FLORENCE, 1932**

*walnut, gilded brass*

*height: 56 cm, diameter: 79.4 cm*

*Bronze nameplate reading 'Gio Ponti' on one leg*

*Appraisal delivered by the Gio Ponti Archives, no. 18144/000, on 10 September 2018*

€ 40.000/60.000 - \$ 46.000/69.000 - £ 36.000/54.000

**Provenienza**

Residenza Contini Bonacossi, Villa Vittoria, Firenze;

Collezione privata per discendenza diretta, Firenze

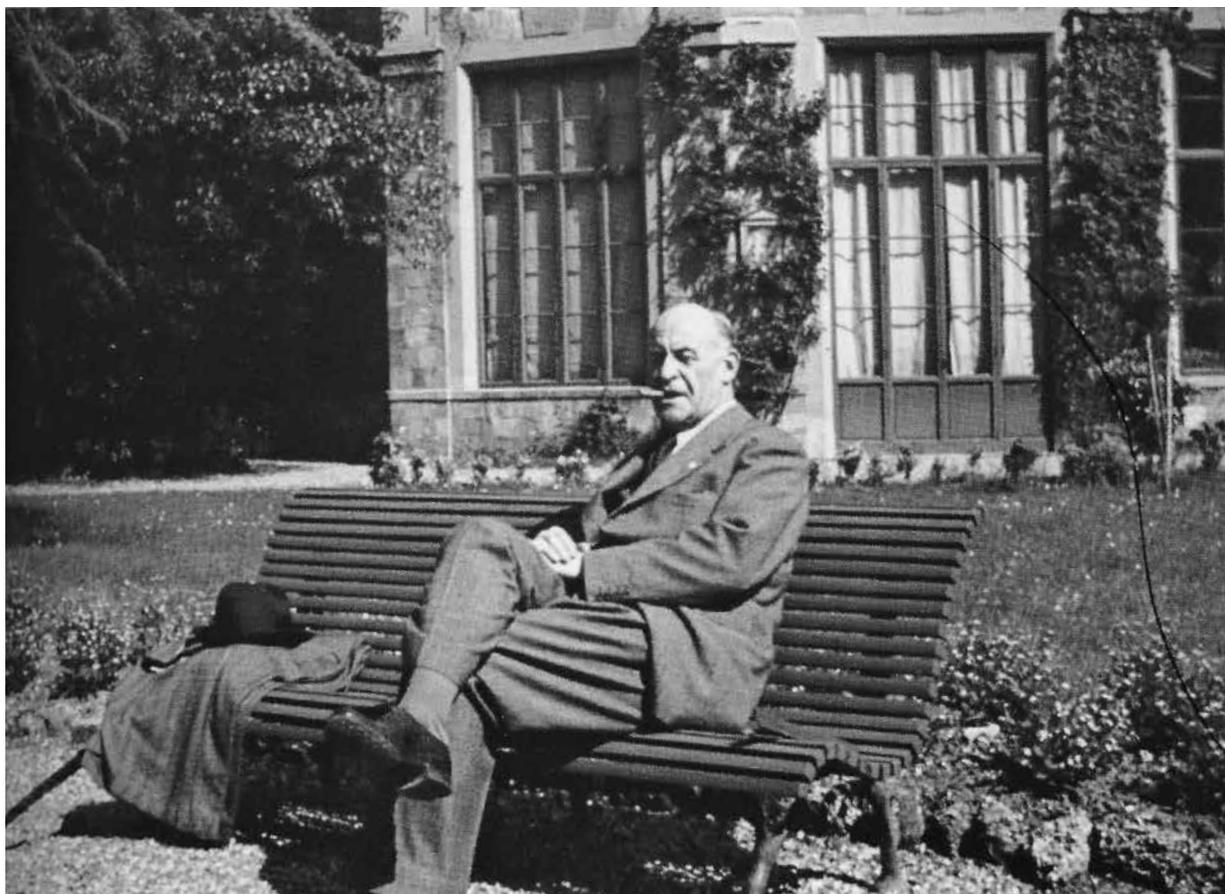




LA COPPIA DI ANGOLIERE E IL TAVOLINO  
DI GIO PONTI PER LA RESIDENZA CONTINI BONACOSSI  
VILLA VITTORIA, FIRENZE, 1932



**Fig. 1** Villa Vittoria a Firenze in una foto d'epoca



**Fig. 2** Alessandro Contini Bonacossi nel giardino di Villa Vittoria, Firenze

## VILLA VITTORIA. GLI AMBIENTI ED IL LORO ARREDO

Enrico Colle

Alessandro Contini Bonacossi, nato ad Ancona nel 1878, aveva iniziato insieme alla moglie Vittoria Galli la sua attività di collezionista e mercante di dipinti e sculture soprattutto di scuola italiana nel corso del suo soggiorno in Spagna durato fino al 1918, allorché si trasferì con la famiglia a Roma. Durante quegli anni il Contini intraprese diversi viaggi negli Stati Uniti dove incontrò numerosi collezionisti con i quali egli, oltre a concludere vantaggiosi affari che gli permisero di incrementare notevolmente la propria collezione, strinse anche rapporti di amicizia. Ed è proprio dalla frequentazione delle case dei magnati newyorkesi e dalle relazioni instaurate con l'industriale e collezionista piemontese Riccardo Gualino, attento estimatore delle tendenze dell'arte e dell'architettura contemporanea, che i Contini maturarono un proprio gusto anche per l'arredamento.

Trasferitisi a Firenze, la struttura solenne e nello stesso tempo funzionale della villa fatta costruire nella seconda metà dell'800 dal Marchese Massimiliano Strozzi in quella parte della città allora conosciu-

ta col nome di Valfonda, incontrò subito il consenso di Alessandro e Vittoria Contini Bonacossi, che avevano intravisto nell'edificio, di recente costruzione ma di nobili origini, il luogo ideale per trasferirvi la propria collezione.

Le ampie sale con le austere decorazioni neo-cinquecentesche ben si adattavano ad accogliere i capolavori della pittura e della scultura italiana del Rinascimento e del Barocco che i Contini avevano acquistato, al pari degli oggetti d'arte e dei mobili, a partire dai primi anni del Novecento, così come l'ultimo piano della villa poteva essere razionalmente ristrutturato per ricavarvi una comoda ed elegante abitazione. Acquistata nel 1931 la villa, che d'ora in avanti porterà il nome di Villa Vittoria in onore della moglie del Contini, fu ben presto riarredata seguendo un preciso criterio museale: al piano terreno e al primo piano fu esposta la collezione dei maestri antichi, mentre al secondo piano, dove risiedevano i proprietari, furono collocate le opere degli artisti contemporanei.

Negli anni in cui la famiglia si trasferì a Firenze, le collezioni private che riscuotevano maggior interesse erano quelle di Frederick Stibbert, di Herbert Horne, di Stefano Bardini e di Elia Volpi. Tutte queste raccolte, che si erano formate tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, avevano un comune denominatore nella fantasiosa e originale disposizione dei pezzi nelle sale, ricche di oggetti e di opere d'arte fino all'inverosimile. In controtendenza il solo Bernard Berenson, che nella sua villa ai Tatti aveva collocato pitture e oggetti d'arte lungo le pareti ad una giusta distanza, affinché non entrassero in relazione tra loro.

E proprio l'abitazione di Berenson fu presa a modello dai Contini, con un'esposizione che inseriva il pezzo d'epoca in un ambiente più sobrio e suggestivo, che puntava più sulla rarefazione che non sull'accumulo. D'altronde durante gli anni venti si era venuta maturando presso gli architetti e gli arredatori italiani una tendenza che portava ad escludere sempre più gli oggetti d'antiquariato disposti con profusione nelle stanze, a favore invece di un arredamento più funzionale dove anche l'opera d'arte antica trovava una sua precisa collocazione. Accanto alla celebre collezione d'arte antica i Contini avevano anche iniziato ad acquistare opere di artisti contemporanei, che furono collocate all'ultimo piano della villa dove la famiglia risiedeva abitualmente, e per cui fu creato un apposito allestimento con arredi disegnati dagli architetti emergenti Gio Ponti e Tommaso Buzzi di Milano e il romano Giulio Rosso. L'appartamento, completato entro il 1932 o al più tardi nell'inverno dell'anno seguente, fu oggetto di un articolo apparso sulla rivista *Domus* del novembre 1933 dove, oltre a pubblicare diverse immagini delle stanze, si metteva in evidenza come gli architetti fossero riusciti ad inserire armonicamente

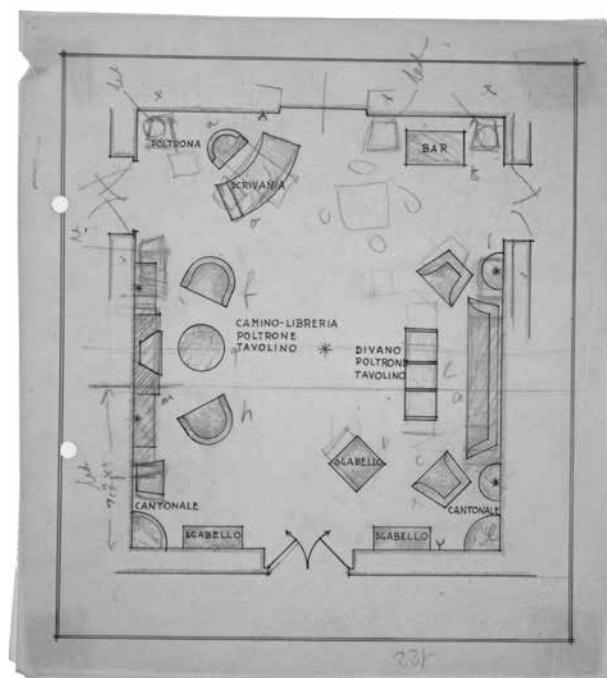
le opere d'arte contemporanea e gli arredi moderni da loro disegnati in un "ambiente prettamente classico fiorentino".

Si trattava infatti di creare un arredamento che fosse funzionale alle esigenze della vita quotidiana dei padroni di casa e che valorizzasse allo stesso tempo la collezione superba di dipinti e sculture d'artisti moderni italiani. La scelta quindi di due architetti appartenenti alla corrente neoclassica milanese, che si inseriva nella tradizione artigianale lombarda che aveva avuto in Albertolli e Maggiolini i suoi due maggiori esponenti, sanciva una volta di più quella direzione univoca contro l'eclettismo di marca dannunziana e umbertina portata avanti dalla coppia Contini Bonacossi.

Nei mobili progettati per la "Camera da letto della Signora" o per la "Quadriera moderna" Buzzi e Ponti ripresero alcune idee dai disegni per interni presentati ad un concorso bandito nel 1926 dalla *Rivista illustrata del popolo d'Italia* che aveva per tema l'arredamento di un'ambasciata d'Italia. In quell'occasione, come più tardi nei mobili Contini, essi avevano saputo fondere con "arte delicata e con sicuro intuito" le decorazioni parietali con gli arredi, ricollegandosi "alla tradizione italiana fra la fine del Settecento e il principio dell'Ottocento" senza rimanerne succubi.

I due architetti, si rilevava nelle pagine della rivista *Architettura e Arti Decorative*, erano riusciti ad evitare "il duplice pericolo d'una eccessiva aderenza alle forme degli stili antichi e d'un facile orientamento verso forme indubbiamente nobili e moderne, ma non italiane".

E. Colle, A. Lazzeri, *Villa Vittoria, da residenza signorile a Palazzo dei Congressi di Firenze*, Firenze 1995, pp 25-38



**Fig. 3** Gio Ponti, disegno in pianta del salotto di Villa Vittoria, ©Gio Ponti Archives



**Fig. 4** Foto d'epoca del salotto di Villa Vittoria, Firenze

## VILLA VITTORIA, UN CAPOLAVORO DELL'ARREDAMENTO ITALIANO DEL NOVECENTO

Federico Zeri

Comunemente nota per le sue raccolte di Arte "antica", Villa Vittoria era anche (nel secondo piano, dove risiedevano i proprietari) un capolavoro dell'arredamento italiano del Novecento. Non so dove si trovino oggi i mobili e gli altri arredi, disegnati da Tommaso Buzzi e da Gio Ponti, ed eseguiti da abilissimi ebanisti e bronzisti... Furono quelle scrivanie, quelle sedie, quelle porte, quelle librerie ad

aprirmi gli occhi sulla eccezionale qualità di invenzione, di "stile", e di esecuzione che ha caratterizzato l'architettura e l'artigianato italiano tra la fine degli anni '20 e il decennio successivo.

F. Zeri, in E. Colle, A. Lazzeri, *Villa Vittoria, da residenza signorile a Palazzo dei Congressi di Firenze*, Firenze, 1955, p. 9

## VILLA VITTORIA. GLI AMBIENTI ED IL LORO ARREDO

Enrico Colle

Alessandro Contini Bonacossi was born in Ancona in 1878. With his wife Vittoria Galli, he commenced his activity as a collector and dealer in paintings and sculptures, primarily works by artists of the Italian schools, during his stay in Spain, which lasted until 1918 when he moved to Rome with his family. During those years, Contini travelled many times to the United States, where he met numerous fellow collectors with whom – besides closing advantageous deals which permitted him to considerably augment his collection – he forged lasting friendships. Thanks to their frequentation of the homes of New York's magnates and to their relationship with Piedmontese industrialist and collector Riccardo Gualino, an attentive admirer of the trends in the art and architecture of his time, the Continis developed a refined taste in furniture and furnishings as well.

When they moved to Florence, Alessandro and Vittoria Contini Bonacossi's appreciation of the solemn and at the same time functional villa built by Marchese Massimiliano Strozzi in that area of the city which at the time was still known as Valfonda was immediate; they saw the building – of recent construction but of noble origins – as the ideal venue to which to transfer their collection. The spacious rooms, with their austere neo-16th-century decoration, were well suited to showcasing the masterpieces of Italian Renaissance and Baroque painting and sculpture which

the Continis had purchased, along with objets d'art and furniture, from the very early years of the 20th century onward; and the top floor of the villa lent itself admirably to rational reconstruction for conversion into a comfortable, elegant living space. The villa was purchased in 1931, renamed Villa Vittoria in honour of Contini's wife, and soon refurbished according to precise museum layout criteria: the ground and first floors became home to the old masters collection, while the second floor, where the owners also lived, hosted works by contemporary artists.

During the years the family was in Florence, the best-known private collections were those of Frederick Stibbert, Herbert Horne, Stefano Bardini and Elia Volpi. A common denominator linked all these collections, amassed between the late 1800's and the early years of the 20th century: imaginative, original arrangements of the pieces in rooms filled to capacity with objects and artworks. The only non-adherent to this style was Bernard Berenson, who in his villa I Tatti arranged his paintings and objets-d'art along the walls at a correct distance to keep them from 'interacting' with one another.

E. Colle, A. Lazzeri, *Villa Vittoria, da residenza signorile a Palazzo dei Congressi di Firenze*, Firenze 1995, pp 25-38



Fig. 5 Foto d'epoca del salotto di Villa Vittoria, Firenze

The Continis took Berenson's home as their model and placed their period pieces in sober, suggestive surroundings that strongly favoured rarefaction over accumulation. Then again, over the course of the Twenties Italian architects and interior designers tended more and more to exclude profuse displays of objects in rooms, preferring a style of furnishing that was more functional but in which even the work of ancient art had its precise place. Complementing their celebrated collection of ancient art, the Continis had also begun to purchase works by contemporary artists, which they arranged on the top floor of the villa where the family habitually resided; a special layout was created, with furnishings designed by then-emerging architects Gio Ponti and Tommaso Buzzi of Milan and Giulio Rosso of Rome.

The apartment, completed in 1932 or at the latest in the winter of the following year, was the subject of an article published in the November 1933 issue of *Domus* magazine: alongside numerous images of the rooms, the article pointed up how the architects had succeeded in harmoniously introducing the Continis' works of contemporary art and their own modern furniture into a 'purely classical Florentine ambience'. The challenge here was, in fact, to create furnishings that could serve the owners' everyday

living needs and at the same time valorise the family's superb collection of paintings and sculptures by modern Italian artists. The choices of the two architects of the neoclassical Milanese school, which looked to the Lombard artisan tradition of which Albertolli and Maggiolini were the foremost exponents, seconded that univocal stance against the eclecticism reminiscent of D'Annunzio and Umberto I promoted by the Contini Bonacossi family. In the furniture designed for the 'Vittoria's Bedchamber' and the 'Modern Painting Gallery', Buzzi and Ponti reprised several ideas from the designs for interiors presented at a contest called in 1926 by *Rivista illustrata del popolo d'Italia* magazine, the theme of which was the furnishing of an Italian embassy.

On that occasion, as later on in the furniture for the Continis, Ponti and Buzzi united the wall decorations with the furnishings with 'delicate art and sure instinct', drawing on 'the late 18th-, early 19th-century Italian tradition' without slavishly serving it. The two architects, as we read in the pages of *Architettura e Arti Decorative* magazine, succeeded in avoiding 'the dual danger of excessive adherence to the forms of the ancient styles and of a facile orientation toward forms that are undoubtedly noble and modern, but not Italian'.

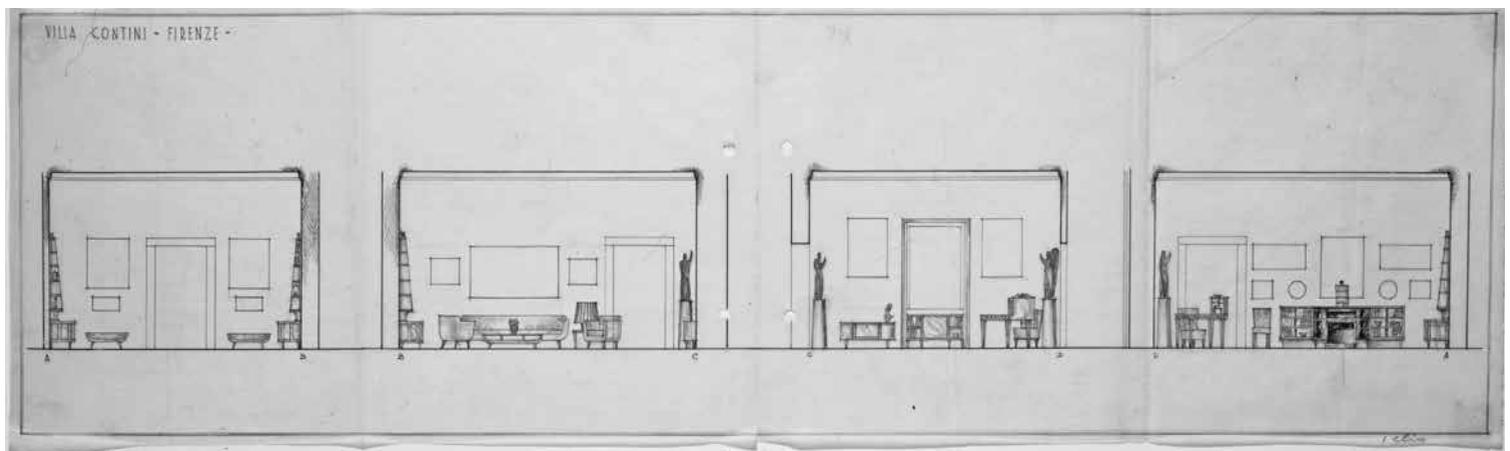


Fig. 6 Gio Ponti, disegno prospettico del salotto di Villa Vittoria, ©Gio Ponti Archives

## VILLA VITTORIA, UN CAPOLAVORO DELL'ARREDAMENTO ITALIANO DEL NOVECENTO

Federico Zeri

Widely known for its collections of 'ancient' art, Villa Vittoria was also (on its second floor, where the owners resided) a masterpiece of Italian 20th-century interior furnishing. I can't imagine where, today, one could find furniture and the other furnishings designed by Tommaso Buzzi and by Gio Ponti and manufactured by such masterful cabinet-makers and bronze-workers . . .

Those desks, those chairs, those doors, those bookcases opened my eyes to the exceptional quality of the inventiveness, the 'style', and the workmanship that characterised Italian architecture and artisan production from the late 1920s through the following decade.

F. Zeri, in E. Colle, A. Lazzeri, *Villa Vittoria, da residenza signorile a Palazzo dei Congressi di Firenze*, Firenze, 1955, p. 9

## OMAGGIO A GIO PONTI

Rossana Bossaglia

Fra il 1930 e il 1931, come certificano le date apposte ai disegni preparati allo scopo, Gio Ponti incominciava a progettare una serie di mobili per il Palazzo dei Contini Bonacossi a Firenze, principiando da quelli destinati alla quadreria – panchette, sedili, un tavolo basso, consoles – L'impresa seguitava con l'arredo di vari altri ambienti della casa... Ponti disegnava ancora diversi mobili, e in particolare tutto un gruppo per il grande salotto-soggiorno...

La sequenza di mobili dovuti a Ponti si presta egregiamente a una semplificazione del passaggio dallo stile decò – di cui lo stesso Ponti era stato campione nel primo decennio del dopoguerra - allo stile Novecento... L'occasione dell'arredo Contini è ghiotta occasione per ideare una suite che sia lussuosa ma non di parata, e non venga meno ai criteri di abitabilità: soprattutto per nei pezzi disegnati per il confortevole salotto, che vuole avere un piglio sciolto e una sua opulenza in sordina... Nel passaggio all'arredamento del salotto, l'ironia è caduta; di nuovo Ponti sceglie la sua ispirazione in un presunto arredamento romano, però alle sagome svelte, con tensioni lineari evidenti, si sostituiscono forme piene e solenni e insieme pacate; che non solo meglio corrispondono al più caldo concetto di un ambiente per conversazione e soggiorno, ma a un concetto di sostenuto decoro. Il giuoco intellettuale ha ceduto il passo a una riesumazione ideale: il benessere è sottolineato dall'apparenza pacificamente borghese dell'insieme, mentre all'ispirazione archeologica sono affidati lo scatto espressivo e la sottolineatura d'importanza. Per questo arredo, eseguito con tecnica elaboratissima da una ditta di qualità come quella di Mario Quarti, possiamo parlare di Novecento aulico: che interpreta cioè la lezione razionalista nel senso di negarsi a un decorativismo petulante, ma, riproponendo simbolici modelli antichi, si allinea più con l'architettura neoclassica che con quella di tipo funzionale. Che poi anche in questo momento della sua invenzione Ponti mantenga sotto sotto un sorriso sornione, è pure vero: l'artista non è mai serio, il suo talento è nel segno della grazia. L'idea di un ambiente signorile che in chiave moderna faccia il verso all'antichità classica è un'idea, si è detto, non ironica, ma certo brillante; è la risposta di un uomo giusto alle impettite accademie archeologiche degli anni Trenta.

R. Bossaglia, *Omaggio a Gio Ponti*, catalogo della mostra, Palazzo della Permanente, Milano, 1980

## OMAGGIO A GIO PONTI

Rossana Bossaglia

*Between 1930 and 1931, as the dates on the preparatory drawings for the project tell us, Gio Ponti began designing a set of items of furniture for the palazzo of the Contini Bonacossi family in Florence, beginning with those for the picture gallery: benches, chairs, a low table, consoles. The work continued with furnishing of various other spaces in the home . . . Ponti designed various other pieces of furniture, and in particular a grouping for the large lounge/sitting room . . .*

*The sequence of furniture we owe to Ponti lends itself admirably to a simplification of the passage from the Deco style – of which Ponti was a star in the first post-war decade – to the Novecento style . . .*

*Furnishing of the Contini home was a golden opportunity to design a suite which was luxurious but not simply for show; one which did not forgo any criterion of habitability, especially in the case of the pieces designed for the comfortable sitting room, designed to project a easygoing tone and a soft-pedalled opulence . . .*

*In his passage to the furnishings of the sitting room, irony falls by the wayside; Ponti again finds his inspiration in presumptive Roman furnishings. Lithe outlines, with their evident linear tensions, are replaced by full, solemn and at the same time placid forms which not only better correspond to the 'warmer' concept of an ambience given over to conversation and passing the time but also to a concept of sustained decorum. The intellectual game has bowed to an ideal exhumation: well-being is underlined by the peaceful middle-class appearance of the whole, while the expressive salvo and stressing of the room's importance are left to archaeological inspiration.*

*In regard of these furnishings, produced by a highly elaborate technique by a quality manufactory, that of Mario Quarti, we may speak of an 'aulic Novecento'; that is, a style which interprets the rationalist lesson in the sense that it rejects a brash predominance of decoration but, as it re-proposes symbolic ancient models, aligns itself more with neoclassical than with functional architecture.*

*That even at this point on his inventive parabola Ponti, underneath it all, flashes a sly smile is also true: the artist is never totally 'serious' or staid; his talent lies in gracefulness. The idea of an refined, exclusive ambience that in a modern key mock-mimics classical antiquity is an idea, it has been said, that is not ironic – but certainly brilliant. It is the response of a just man to the strutting archaeological academicism of the 1930s.*

*R. Bossaglia, Omaggio a Gio Ponti, catalogue of the exhibition, Palazzo della Permanente, Milano, 1980*

# GIO PONTI

Milano 1891-1972

Figura chiave delle vicende del design italiano, è l'artefice più autorevole del rinnovamento delle arti decorative italiane negli anni Venti e Trenta. Si affaccia sulla scena in un periodo di grande incertezza stilistica. Accoglie il richiamo del "ritorno all'ordine" della classicità che serpeggia nel mondo artistico europeo, individuando nel recupero del classicismo la strada per superare la confusione, il cattivo gusto del neo-eclettismo imperante. Dotato di un'esuberanza creativa inesauribile, si dedica con pari impegno alla progettazione architettonica e a quella di oggetti e di arredi: in ogni occasione, con le parole, gli scritti, le mostre, le opere, si batte per la diffusione della propria concezione estetica e culturale.

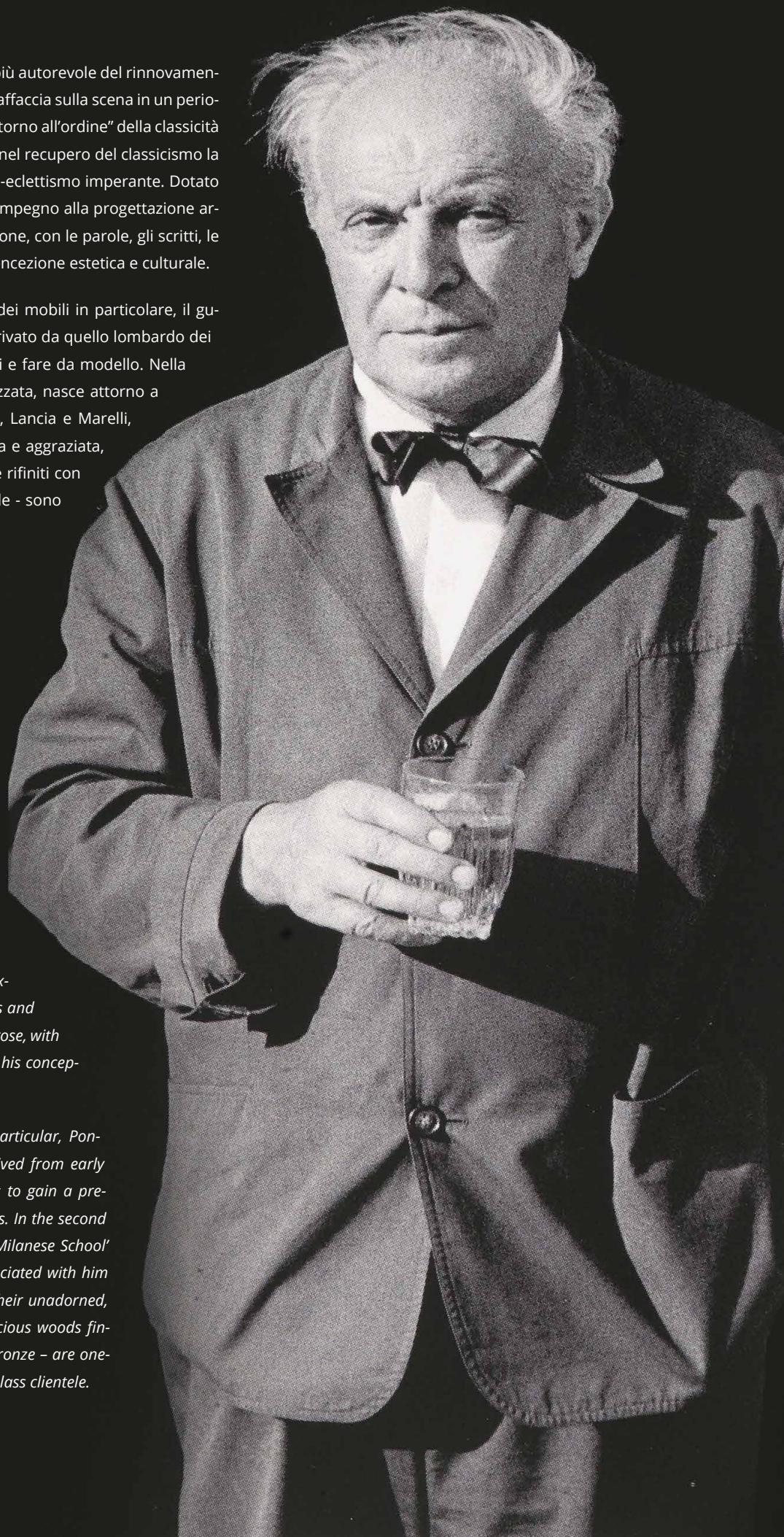
Soprattutto per quanto concerne gli arredi, e il disegno dei mobili in particolare, il gusto neoclassico di Ponti, ironico e garbato, idealmente derivato da quello lombardo dei primi dell'Ottocento, è così originale e incisivo da imporsi e fare da modello. Nella seconda metà degli anni Venti, seppure non istituzionalizzata, nasce attorno a Ponti e agli architetti a lui più strettamente legati, Buzzi, Lancia e Marelli, una "scuola milanese". I suoi mobili, dalla sagoma leggera e aggraziata, di accurata fattura artigianale, realizzati in legni pregiati e rifiniti con guarnizioni metalliche - in bronzo dorato, argentato, verde - sono pezzi unici, di lusso, destinati alla ricca borghesia.

## GIO PONTI

Milan 1891-1972

*Gio Ponti was a key figure in the history of Italian design, the most authoritative artificer of renewal in the Italian decorative arts in the Twenties and Thirties. Appearing on the design scene during a period of great stylistic uncertainty, he responded to the call for a 'return to order' that wound through the European art world at the time, identifying recovery of classicism as the road to overcoming the confusion and poor taste of the prevailing neo-eclecticism. He was blessed with inexhaustible creative exuberance and approached architecture and design of objects and furnishings with equal commitment; whenever the occasion arose, with his words, writings, exhibitions, works, he fought to circulate his conceptions of aesthetics and culture.*

*Chiefly as concerned furnishings, and furniture design in particular, Ponti's 'well-mannered' yet ironic neoclassical taste, ideally derived from early 19th-century Lombard style, was so original and incisive as to gain a premier place for itself and stand as a model for other designers. In the second half of the Twenties, a real, although non-institutionalised, 'Milanese School' coalesced around Ponti and the architects most closely-associated with him - Buzzi, Lancia and Marelli. Ponti's items of furniture, with their unadorned, graceful profiles and exquisite artisan workmanship, in precious woods finished with metal trim - in gilded, silvered, green-patinated bronze - are one-of-a-kind luxury pieces intended for a wealthy upper middle class clientele.*







## LA CASA DI MODA

*Tanti ci chiedono: dunque non si usa più l'arredamento "in antico"? Si usa l'arredamento moderno? Se fossi un sarto per appartamenti io direi: Sì, a Parigi tutti fanno arredamenti moderni: i raffinati fanno degli interni meccanico-razionali arredati anche con mobili 1830, i raffinatissimi fanno camere tappezzate in pergamena, in "glauchat", in paglia... Questo, Signore e Signori, è l'arredamento di moda per il 1928. Ma io non sono un sarto, io sono un Architetto. Non è il moderno di moda che mi interessa, è stato di moda che mi interessa; è stato di moda anche il "liberty", tutto è stato di moda e quelle che ci paion oggi le più brutte cose sono anch'esse state di moda: l'accedere ad una cosa attraverso la moda è la via più superficiale, irresponsabile, vile, indegna di noi.*

*Un'altra cosa vi chiedo o vi dico come Architetto: non fatevi la Casa secondo la moda ma secondo l'intelligenza e con un'amorosa cultura ed un nostrano buon senso. La casa serve per la nostra vita materiale, deve avere tutti gli accorgimenti di costituzione e di funzionamento per essere utile, pratica, comoda, igienica, semplice a governarsi. La casa accompagna la nostra vita, è il "vaso" delle nostre ore belle e brutte, è il tempo per i nostri pensieri più nobili, essa non deve essere di moda, perché non deve passare di moda. Voluta, costituita, arredata con amorosa comprensione di queste sue funzioni materiali ed etiche, la nostra abitazione sarà la vera nostra casa, sarà la dignitosa dimora dell'Uomo e rappresenterà non le tracce di mode caduche e successive ma la testimonianza della nostra intelligenza, della nostra vita, della nostra cultura e della nobiltà delle cose che amiamo.*

**GIO PONTI, in "Domus", Agosto 1928**

## MODERNO O NON MODERNO

*Si disente e fervorosamente su questi termini. Vi son pochi argomenti anzi che più di questo facciano inferocire gli spiriti. Io vedo spesso brave, calme, educate persone congestionarsi perdere le staffe, perder lo stile appena pronunciano queste fatali parole: moderno, novecento. Non voglio certo attaccare polemiche: questa pianta fiorisce già da se nei giardini artistico-letterari d'Italia. Lasciamo andare anche le designazioni particolari che ha l'appellativo di novecento riferito a gruppi d'artisti, e badiamo invece al fenomeno. Lasciamo andare polemiche, definizioni, uomini, parti e fazioni e guardiamoci attorno considerando cose moderne o novecento quelle che sono del millenovecento.*

**GIO PONTI, in Domus, Novembre 1933**

## DIPINTI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

Per la quinta edizione dei Capolavori da Collezioni italiane, siamo lieti di presentare due opere: un dipinto inedito del maestro francese Henry-Jean-Guillaume Martin e una splendida veduta di Milano del maestro italiano Mosè Bianchi.

Il dipinto di Henry Martin è un'opera inedita, un'idea, uno studio preparatorio per una delle sue opere più importanti, *A chacun sa chimère*, conservata a Bordeaux al Musée des Beaux-Arts; è una redazione precedente a quella finale dell'opera di cui approfondiamo quindi la genesi. I soggetti simbolisti, che godono del favore generale in Francia negli anni Novanta del XIX secolo, faranno parte del repertorio di Henri Martin, uno dei rappresentanti più noti della corrente del Simbolismo, sino alla fine della sua vita, anche se, una volta scoperto l'incanto dei paesaggi luminosi, egli tornerà solo raramente a tali tematiche.

L'opera che presentiamo in questa vendita, *Vecchia Milano*, esemplifica lo sguardo moderno e attento dal maestro Mosè Bianchi nel ritrarre una Milano in trasformazione.

Personaggi frettolosi e infreddoliti corrono sulle strade innevate, nelle grigie atmosfere cittadine: così Mosè Bianchi suggerisce una velata nostalgia per la città che ha scelto come sua dimora, che ama ma che sta velocemente cambiando, abbandonando quei caratteri ancora legati alla realtà contadina per una dimensione più urbana.

L'amata Milano, luogo importante per tutto la sua carriera, è uno dei soggetti prediletti dall'artista, che la ritrae in mille vedute lasciandoci una preziosa documentazione della città ritratta allo scorcio del XIX secolo. Milano viene colta e raffigurata nel suo momento di passaggio, in quella fase di trasformazione che la porterà a diventare la più grande città industriale italiana del '900.

Un particolare ringraziamento va a Roberto Capitani che ha fatto della sua passione per la pittura dell'800 ragione e scopo di vita e che ha generosamente messo a disposizione del Dipartimento i suoi preziosi consigli e la sua solida esperienza.

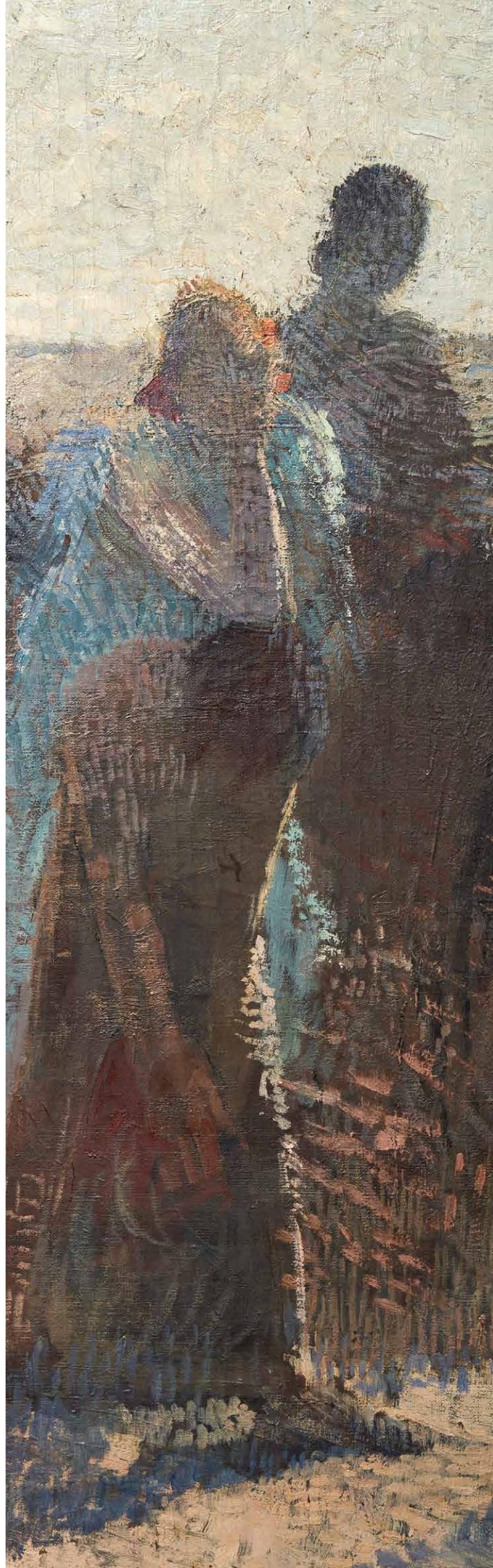
*For the fifth edition of the by-now traditional appointment with the Capolavori da Collezioni Italiane sale, we are pleased to present two works, one a never-before-shown painting by French master Henri-Jean-Guillaume Martin; the other, and a splendid view of Milan by Italy's Mosè Bianchi.*

*The painting by Henri Martin is an unpublished work, a preparatory sketch for one of his most important paintings, *A chacun sa chimère*, now in Bordeaux at the Musée des Beaux-Arts; this earlier rendition of the final version of the work provides insight into its genesis. The subjects dear to Symbolism, in vogue in the France of the 1890s and of which Henri Martin is one of the best-known exponents, were part of the artist's repertoire until the end of his life even though, once he discovered the enchantment of luminous landscapes, he returned to them only rarely. The work by Mosè Bianchi which we are presenting here, *Vecchia Milano*, exemplifies the modern stance and attentive hand of this master, many of whose works portray a Milan in transformation.*

*Figures hunched against the cold, scurrying along snow-covered streets in the grey city atmosphere: thus Mosè Bianchi suggests a veiled nostalgia for his adopted city, a city he loved but that was rapidly changing as it abandoned certain characteristics still tied to the rural world and moved into a more urbanised dimension.*

*Mosè Bianchi's beloved Milan was a touchstone throughout his entire career and was also the artist's preferred subject – and he portrayed it from a thousand different angles, leaving us a precious documentary legacy, a kaleidoscopic portrait of a city at the tail end of the 19th century. He viewed and painted Milan at its moment of passage, in the midst of that transformation that made it Italy's greatest 20th-century industrial metropolis.*

*We would like to thank Roberto Capitani, who transformed his passion for 19th century painting into his reason of living, and who generously offered the department his advice and solid experience.*



# 13 λ

## Henri-Jean-Guillaume Martin

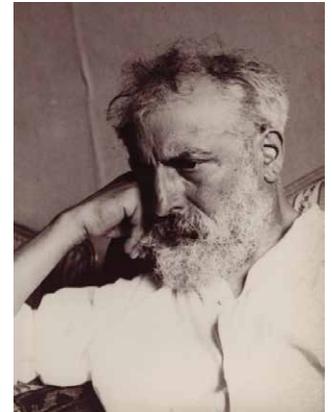
(Tolosa 1860 - La Bastide-du-Vert 1943)

### A CHACUN SA CHIMÈRE

olio su tela, cm 82,5x151  
firmato in basso a destra

### A CHACUN SA CHIMÈRE

oil on canvas, cm 82,5x151  
signed lower right



€ 100.000/150.000 - \$ 115.000/172.500 - £ 90.000/135.000

#### Provenienza

Collezione privata

#### Bibliografia

Inedito

L'opera è accompagnata da autentica di Cyrille Martin e dall'*Avis d'insertion dans les archives destinées au Catalogue Raisonné d'Henri Martin*, preparato da Marie-Anne Destrebecq-Martin.

L'opera, inedita, che abbiamo il privilegio di presentare in questa vendita è lo studio preparatorio per il grande dipinto di Henri Martin *A chacun sa chimère*, oggi conservato al Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, una delle opere simboliste più significative del pittore francese. Questa fu presentata al Salon de la Société des Artistes Français nel 1891. Al termine dell'esposizione fu acquistata dallo stato francese, che la inviò a Bordeaux a decorazione dell'Auditorium della Facoltà di Lettere, in Rue Pasteur, l'attuale sede del Musée d'Aquitaine. Nove anni dopo la grande tela fu trasferita nel museo della città, dove è tuttora conservata. Durante l'esposizione del 1891 l'iconografia del dipinto catturò l'attenzione dei critici, suscitando numerosi commenti. Riportiamo la recensione di Maurice Demaison, pubblicata nella rivista parigina *l'Artiste* nel maggio 1891:

«Henri Martin ha tratto dai poemi in prosa di Baudelaire l'idea del suo bel quadro intitolato *A ciascuno la sua chimera*: nel deserto di una landa piatta e senza orizzonte, sotto un sole ardente che rende accecante il biancore della sabbia, dove si seccano gracili steli erbosi, avanza un lungo corteo che personifica tutte le vane illusioni dell'umanità. Tutti questi esseri umani portano sulle spalle la loro chimera e sotto questo fardello marciano malinconici, prostrati ma senza rivolta, rassegnati come persone "condannate a sperare sempre". In testa al corteo un giovane tiene in mano una Vittoria di bronzo, e la gloria guerriera gli impedisce di ascoltare la Giovinezza che, sotto la figura di una donna nuda e alata, gli presenta una rosa con le sue dita affusolate. Accanto procede, perduto nel suo sogno estatico, gli occhi rivolti al cielo, i piedi e le mani forati da stigmati divine, un frate vestito con un saio, simile a San Francesco d'Assisi, e sulle sue spalle si libra una bella figura della Fede, in lunghe vesti bianche, con ali rosate, le mani giunte in un gesto di ardente preghiera. Poi un voluttuoso cammina schiacciato sotto la sua pesante chimera, una cortigiana dalla maschera bestiale, che lo incatena di fiori, pesa su di lui e si prende gioco della sua stanchezza. Più in là c'è l'illusione della felicità familiare: l'infelice che ha accarezzato questo sogno appare il più miserabile fra tutti, perché trascina i figli affamati reggendo il peso di una donna troppo feconda che tiene un neonato alla mammella. Si distingue ancora la chimera della scienza, quella dell'orgoglio sotto forma di pavone, quella dell'invidia, una bestia immonda, una sorta di drago la cui gola aperta ricopre, come un orrido elmo, la testa dell'invidioso. E il corteo si prolunga, i segni divengono meno distinti e irricognoscibili. Occorre peraltro un po' di attenzione per districare il senso delle differenti chimere che accompagnano l'umanità nella sua marcia faticosa e che non sono state tutte comprese. La Fede, ad esempio, occupa così esattamente il centro della composizione e domina così dall'alto tutto il gruppo che le si attribuisce un significato più generale, e alcuni critici vi hanno visto il simbolo dell'illusione. Si potrebbero dunque criticare alcune oscurità nei dettagli simbolici di quest'opera, ma il suo senso generale è semplice e lucido, e questo mi pare sia sufficiente».



Henri Martin



**Figg. 1-3** Fasi del montaggio del dipinto *A chacun sa chimère* nella sua cornice al Musée des Beaux-Arts di Bordeaux ©F.Deval, Mairie de Bordeaux

The painting is accompanied by a certificate of authenticity by Cyrille Martin and by the *Avis d'insertion dans les archives destinées au Catalogue Raisonné d'Henri Martin*, prepared by Marie-Anne Destrebecq-Martin.

The never-before-shown work we have the pleasure of presenting at this sale is a preparatory sketch for Henri Martin's great work *A Chacun sa chimère*, now at the Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. One of the most significant works of French Symbolism, it was presented at the Salon de la Société des Artistes Français in 1891; at the conclusion of the exhibition it was purchased by the French state and sent to Bordeaux to decorate the Auditorium of the Faculty of Literature in Rue Pasteur, today the site of the Musée d'Aquitaine. Nine years later, the monumental canvas was transferred to the city's museum, where it is still conserved.

During the 1891 exhibition the iconography of the painting captured the attention of criticism and elicited numerous comments. Below is the review by Maurice Demaison published in the Paris revue *L'Artiste* in May of 1891:

«Monsieur Henri Martin a emprunté aux poèmes en prose de Baudelaire l'idée de son beau tableau, intitulé *Chacun sa chimère* : Dans le désert d'une lande plate et sans horizon, sous un ardent soleil qui rend aveuglante la blancheur du sable, où se dessèchent quelques herbes chétives, s'avance un long cortège personnifiant toutes les vaines illusions de l'humanité. Tous ces hommes portent sur leurs épaules leur chimère et sous ce fardeau, ils marchent mélancoliques, accablés mais sans révolte, résignés comme des gens "condamnés à espérer toujours". En tête du cortège, un jeune homme tient dans sa main une victoire de bronze et la gloire guerrière l'empêche d'écouter la Jeunesse qui, sous la figure d'une femme ailée et nue, lui présente une rose de ses doigts effilés. A côté marche, perdu dans son rêve extatique, les yeux au ciel ; les pieds et les mains troués des stigmates divins, un religieux à la robe de bure, semblable à Saint François d'Assise, et sur ses épaules plane une belle figure de la Foi, en longs vêtements blancs, ailée de rose, les mains jointes en un geste d'ardente prière. Puis un voluptueux chemine accablé sous sa pesante chimère, une courtisane au masque bestial, qui l'enchaînant de fleurs, s'appesantit sur lui et raille sa lassitude. Plus loin c'est l'illusion du bonheur familial ; le malheureux qui a caressé ce rêve paraît le plus lamentable de tous, traînant ses enfants affamés et gémissants sous le poids d'une femme trop féconde qui tient à sa mamelle un enfant nouveau né. On distingue encore la chimère de la science, celle de l'orgueil sous la forme d'un paon, celle de l'envie, une bête immonde, une sorte de dragon dont la gueule ouverte coiffe d'un casque hideux, la tête de l'envieux.

Et le cortège se prolonge, les signes devenant moins distincts et méconnaissables. Il faut d'ailleurs un peu d'attention pour démêler le sens des différentes chimères qui accompagnent l'humanité dans sa marche pénible et tout le monde ne les a pas comprises. Ainsi la Foi occupe si exactement le milieu de la composition et domine de si haut tout le groupe, qu'on lui attribue une signification plus générale et quelques critiques y ont vu le symbole de l'illusion. On pourrait donc reprendre quelques obscurités dans les détails symboliques de cette oeuvre, mais le sens général en est simple et lucide et cela me paraît suffisant». We are grateful to the Musée des Beaux-Arts de Bordeaux for the useful information on Henri Martin's large painting.



Fig. 4 Henri Martin, *A chacun sa chimère*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts ©Mairie de Bordeaux, ph. F.Deval

## HENRI JEAN GUILLAUME MARTIN, 1860-1943

Figlio di un ebanista, Henri Martin cresce nel disegno e giovanissimo si volge alla pittura. Dopo gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Tolosa ottiene una borsa di studio per Parigi, dove segue il corso di Jean-Paul Laurens. Il suo talento sboccia rapidamente: dopo numerosi ritratti di fattura classica, egli intreccia con il colore e con la luce un dialogo appassionato, prima di tutto nelle tele dai soggetti simbolisti che lo renderanno famoso, poi nei paesaggi rurali, urbani o marittimi. Fioccano gli incarichi, pubblici o privati, le grandi decorazioni che gli verranno affidate un po' in tutta la Francia: a Parigi un salone dell'Hotel de Ville, uno studio all'Eliseo, una galleria alla Sorbona, la grande sala del Consiglio di Stato, lo scalone d'onore del municipio del V arrondissement e quello del municipio del VI, la sala matrimoni del municipio del X; a Tours soffitti nello studio del sindaco e nella sala delle commissioni; nella villa Arnaga di Edmond Rostand l'intera decorazione delle sale da pranzo private, una delle quali è stata ricostruita al Musée de Beauvais; presso la Camera di Commercio di Béziers, decorazione purtroppo recentemente dispersa; alla Prefettura di Cahors; a Lione, nel salone del Grand hotel della compagnia ferroviaria PLM; nel Campidoglio di Tolosa; infine a Marsiglia, nel Palazzo della Caisse d'Épargne. Il gran numero di studi preparatori per tutte queste grandi decorazioni testimonia il lavoro di Henri Martin: la postura di ciascun personaggio, la collocazione complessa dei gruppi, la loro disposizione nel paesaggio erano oggetto di una lunga preparazione. Ogni anno, a partire dal 1880, il pittore espone al Salon di Parigi. Introverso e tutto dedito al suo lavoro, lascia la capitale e dipinge paesaggi e gli abitanti dei luoghi dove sceglie di vivere: Labastide du Vert, dove acquista nel 1900 casa "Marquayrol", Marsiglia, Saint Cirq Lapopie (1911), Collioure (1923), il che gli valse l'ingiusta reputazione di "pittore locale". "La sua tavolozza era un incanto", scriverà suo figlio Jacques Martin-Ferrière, anch'egli pittore, in una biografia consacrata al padre. "Numerose piccole mescolanze di colore stavano una vicina all'altra in un'armonia rara e sontuosa... In Henri Martin questa ricerca del colore vero e raro non è mai stata calcolata. È un bisogno spontaneo, che aumenta con l'età, di esprimere sempre più finemente la visione della sua retina ultrasensibile, lontano dal 'pointillisme' frutto dell'applicazione di regole relative ai rapporti cromatici... I suoi rapidi successi non possono forse spiegarsi con l'umanità conferita alle sue opere da un solido mestiere, da una sincerità profonda e da una sensibilità pittorica commovente? Qualità che hanno fatto accettare la sua tecnica inizialmente molto discussa, ma che i critici riconosceranno presto come ammorbidita da un temperamento molto personale e divenuta una modalità di espressione tutta sua". I soggetti simbolisti, che godono

del favore generale negli anni Novanta del XIX secolo e di cui Henri Martin è uno dei rappresentanti più noti, faranno parte del suo repertorio sino alla fine della sua vita, anche se, una volta scoperto l'incanto dei paesaggi luminosi, egli tornerà solo raramente a tali soggetti: *Les Champs-Élysées* (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts) è un quadro del 1939. Oltre alle grandi decorazioni che non abbandonerà mai, neppure negli ultimi anni di vita, vecchio che si arrampica su alti scalei, il *fil rouge* della sua opera si intesse anche di dolcezza femminile, del sogno della donna, madre-bambina-ragazza-amante-sposa, come pure delle numerose Muse con lira negli anni Novanta. Si potrà consultare con profitto il catalogo edito dalla Galleria M. Maket, "Henri Martin, collezione Paul Riff", 2012, per esempio cat. 5: *Femme à la Lyre*, 1894 (olio su tela, firmato e datato in basso a destra, 67 x 43 cm) oppure cat. 10: *Muse, derniers rayons*, 1898 (olio su tela, firmato e datato in basso a destra, 83 x 95 cm).

Molti altri esempi della sua passione per le evocazioni simboliste sono reperibili in numerose opere.

Le sue grandi composizioni simboliste sono:

1891 - *Chacun sa chimère*  
olio su tela, 380 x 674 cm  
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Francia (fig. 4)

1892 - *L'homme entre le vice et la vertu*  
olio su tela, 345 x 495 cm  
Tolosa, Musée des Augustins, Francia (fig. 6)

1897 - *Vers l'abîme*, esposta al Salon di Parigi  
olio su tela, 350 x 550 cm  
Pau, Museo, Francia (fig. 5)

Sia nelle figure isolate che nelle grandi composizioni si manifesta già pienamente il tocco unico di Henri Martin, insieme delicato e deciso, dalla tavolozza intuitiva ma perfettamente padroneggiata. Questo incanto che distilla la sua arte del pigmento e del gesto

costruirà le sue opere per più di cinquant'anni. Il pennello danza, i colori cantano, il disegno e la composizione sono senza difetti: niente lo eguaglierà in questa capacità di gestire ogni opera in modo solido, mediante piccoli tocchi vibranti, variati nella forma e nel colore. Il dipinto qui presentato è uno studio (80 x 150 cm) per un quadro immenso (380 x 647 cm) conservato in Francia nel Museo di Bordeaux. I pittori simbolisti andavano volentieri a cercare i loro soggetti nella poesia, e lui non fa eccezione. Ecco il poemetto di Baudelaire al quale si è ispirato Henri Martin, "Chacun sa chimère": Sotto un grande cielo grigio, in una grande pianura polverosa, senza sentieri, senza erba, senza un cardo, senza un'ortica, ho incontrato parecchi uomini che camminavano curvi. Ognuno di loro portava sulla schiena un'enorme Chimera, pesante come un sacco di farina o di carbone, o come l'equipaggiamento di un fante romano. Ma l'animale mostruoso non era un peso inerte; al contrario, avviluppava e opprimeva l'uomo con i suoi muscoli elastici e possenti; si aggrappava con le sue due grandi grinfie al petto della sua cavalcatura, e la sua testa favolosa sormontava la fronte dell'uomo come uno di quegli orrendi cimieri con i quali gli antichi guerrieri cercavano di accrescere il terrore del nemico. Mi rivolsi a uno di quegli uomini e gli chiesi dove andassero in quella guisa. Mi rispose che non ne sapeva

nulla, né lui, né gli altri; ma che evidentemente andavano da qualche parte, perché erano spinti da un invincibile bisogno di camminare. Da notare una cosa strana: nessuno di quei viandanti aveva l'aria irritata contro la bestia feroce sospesa al suo collo e incollata alla sua schiena; si sarebbe detto che ognuno la considerasse una parte di sé. Tutti quei visi affaticati e seri non mostravano traccia alcuna di disperazione; sotto la cupola spleenetica del cielo, i piedi affondati nella polvere di un suolo desolato come il cielo, camminavano con la fisionomia rassegnata di chi è condannato a un'eterna speranza. Il corteo mi passò a fianco, e scomparve nell'atmosfera dell'orizzonte, là dove la superficie rotonda del pianeta si sottrae alla curiosità dello sguardo dell'uomo. Per qualche istante mi ostinai nel voler comprendere questo mistero; ma ben presto l'irresistibile Indifferenza si abbatté su di me, e io fui oppresso dal suo peso più di quanto non lo fossero loro dal peso delle loro schiacciati chimere.

Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, 1869 (traduzione italiana di Franco Rella, Universale Economica Feltrinelli/I classici, 1992)

Marie-Anne Destrebecq-Martin

*Fils d'ébéniste, Henri Martin grandit dans le dessin et très jeune se tourne vers la peinture. Après des études aux Beaux-Arts de Toulouse, il obtient une bourse pour Paris où il suit les cours de Jean-Paul Laurens. Son talent éclate rapidement: après de nombreux portraits de facture classique, il engage avec la couleur et la lumière un dialogue passionné, tout d'abord dans des toiles aux sujets symbolistes qui établiront sa renommée, puis des paysages, ruraux, urbains ou maritimes. Les commandes affluent, privées ou officielles: les grands décors qui lui seront confiés parsèment la France. A Paris un salon de l'Hôtel de Ville, un cabinet à l'Elysée, une galerie de la Sorbonne, la grande salle du Conseil d'Etat, l'escalier d'honneur de la mairie du Vème arrondissement et celui de la mairie du VIème, la salle des mariages de la mairie du Xème. A Tours des plafonds dans le cabinet du maire et la salle des commissions. A la villa Arnaga d'Edmond Rostand. Le décor entier de salles à manger privées, dont l'un se trouve reconstitué au Musée de Beauvais. A la Chambre de commerce de Béziers, décor hélas dispersé récemment. A la préfecture de Cahors. A Lyon, dans le salon du grand hôtel PLM. Au Capitole de Toulouse. A Marseille enfin, à l'Hôtel de la Caisse d'Epargne. Le grand nombre d'études préparatoires pour tous ces grands décors témoigne du travail d'Henri Martin: la posture de chaque personnage, la mise en place complexe des groupes, leur disposition dans le paysage étaient longuement*

*préparées. Chaque année depuis 1880 il expose au Salon des Artistes français. D'humeur farouche et tout à son travail, il quitte la capitale et peint les paysages et les habitants des lieux où il choisit de vivre: Labastide du Vert où il acquiert en 1900 la maison "Marquayrol", Marseille, Saint Cirq Lapopie (1911), Collioure (1923), ce qui lui valut bien à tort une réputation de "peintre local".*

*"Sa palette était un enchantement", écrit son fils Jacques Martin-Ferrières, peintre lui-même, dans une biographie consacrée à son père. "De nombreux petits mélanges de couleurs voisinaient dans une harmonie rare et somptueuse... Cette recherche de la couleur vraie et rare n'a jamais été calculée chez Henri Martin. C'est un besoin spontané qui s'augmenta avec l'âge, d'exprimer toujours plus finement la vision de sa rétine ultra-sensible, loin du 'pointillisme' issu d'applications réfléchies des règles sur les rapports de couleurs... Ses succès rapides, ne peut-on les expliquer par le côté humain que donnaient à ses oeuvres un solide métier, une sincérité profonde et une sensibilité de peintre émouvante? Qualités qui ont fait accepter sa technique d'abord très discutée, mais que les critiques reconnaîtront vite comme assouplie par un tempérament très personnel et devenue un mode d'expression bien à lui." Les sujets symbolistes, qui jouissent*



Fig. 5 Henri Martin, *Vers l'abîme*, Pau, Musée des Beaux-Arts ©Musée des Beaux-Arts, Ville de Pau

d'une faveur générale dans les années 1890 et dont Henri Martin est l'un des représentants le plus connus, feront partie de son répertoire jusqu'à la fin de sa vie, même si une fois découverte l'enchantement des paysages lumineux il n'y reviendra que rarement: *Les Champs-Élysées* (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts) est un tableau qui date de 1939. Outre les grands décors qu'il n'abandonnera jamais, même à la fin de sa vie, vieil homme allant crapahuter sur de hautes échelles, le fil rouge de son oeuvre se tisse aussi dans la douceur féminine, le rêve de la femme, mère-petite fille-jeune fille-amante-épouse. Ainsi de nombreuses Muses à la lyre dans les années 1890. On pourra consulter avec profit le catalogue édité par la Galerie M. Maket, "Henri Martin, collection Paul Riff", 2012, par exemple cat.5: *Femme à la lyre*, 1894 (huile sur toile, signée datée en bas à droite, 67x43cm) ou cat.10: *Muse, derniers rayons*, 1898 (huile sur toile, signée datée en bas à droite, 83x95cm). Beaucoup d'autres exemples de sa passion pour les évocations symbolistes sont disponibles dans de nombreux ouvrages.

Ses grandes compositions symbolistes sont:

1891 - *Chacun sa chimère*  
huile sur toile, 380 x 674 cm  
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, France (fig. 4)

1892 - *L'homme entre le vice et la vertu*  
huile sur toile, 345 x 495 cm  
Toulouse, Musée des Augustins, France (fig. 6)

1897 - *Vers l'abîme*, exposé au Salon des artistes français  
huile sur toile, 350 x 550 cm  
Pau, Musée, France (fig. 5)

Figures isolées ou grandes compositions, la touche unique d'Henri Martin, à la fois délicate et ferme, d'une palette intuitive mais parfaitement maîtrisée, y donne déjà sa pleine mesure. Cet enchantement que distille son art du pigment et du geste construira ses oeuvres pendant plus de 50 ans. Le pinceau danse, les couleurs chantent, le dessin est sans défauts ainsi que la composition: nul ne l'égalera dans cette performance de mener chaque oeuvre solidement, par

petites touches vibratoires, variées dans la forme et la couleur. Le tableau présenté ici est une étude (80 x 150 cm) pour un immense tableau (380 x 674 cm) conservé en France au Musée de Bordeaux. Les peintres symbolistes allaient volontiers chercher leurs sujets dans la poésie et celui-ci ne fait pas exception. Voici le poème de Baudelaire dont Henri Martin s'est inspiré, "Chacun sa chimère":

Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrais plusieurs hommes qui marchaient courbés. Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fournement d'un fantassin romain. Mais la monstrueuse bête n'était pas un poids inerte; au contraire, elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants; elle s'agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture; et sa tête fabuleuse surmontait le front de l'homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi.

Je questionnai l'un de ces hommes, et je lui demandai où ils allaient ainsi. Il me répondit qu'il n'en savait rien, ni lui, ni les autres; mais qu'évidemment ils allaient quelque part, puisqu'ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher. Chose curieuse à noter: aucun de ces voyageurs n'avait l'air irrité contre la bête féroce suspendue à son cou et collée à son dos; on eût dit qu'il la considérait comme faisant partie de lui-même. Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir; sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours.

Et le cortège passa à côté de moi et s'enfonça dans l'atmosphère de l'horizon, à l'endroit où la surface arrondie de la planète se dérobe à la curiosité du regard humain. Et pendant quelques instants je m'obstinaï à vouloir comprendre ce mystère; mais bientôt l'irrésistible Indifférence s'abatit sur moi, et j'en fus plus lourdement accablé qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par leurs écrasantes Chimères.

Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, 1869

Marie-Anne Destrebecq-Martin



Fig. 6 Henri Martin, *L'homme entre le vice et la vertu*, Toulouse, Musée des Augustins ©Daniel Martin

# LA STAGIONE DEL SIMBOLISMO

La pittura simbolista è una delle manifestazioni di una corrente culturale sviluppatasi in Francia della seconda metà del XIX secolo e poi propagatasi nel resto di Europa, che influenzò fortemente, oltre alle arti figurative, anche la poesia, la letteratura e la musica.

Pur percependosi quali discendenti diretti dal romanticismo, gli artisti simbolisti se ne distanziarono nella sostanza: l'attenzione al dato reale e la ricerca di un progresso che caratterizzavano il realismo ottocentesco lasciano infatti il posto al desiderio di esprimere l'intima essenza delle cose, in una pittura libera da intenti civili e morali.

La pubblicazione del sonetto di Charles Baudelaire (1821-1867), *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.  
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

è considerata convenzionalmente come la nascita del simbolismo. La natura è presentata come una foresta di corrispondenze, di legami tra gli oggetti, di simboli che si nascondono dietro al reale. Il poeta – così come l'artista – ha il ruolo di interpretare questa realtà e di spiegarla agli altri uomini, non con il puro criterio visivo, ma grazie alla sua sensibilità. Le espressioni poetiche ed artistiche di questa corrente si riempiono di soggetti allegorici, religiosi, storici, spesso dominati dall'ambigua e misteriosa figura della donna, che nascondono una segreta realtà penetrabile solo grazie all'intuizione del poeta e dell'artista.

Fra i più grandi pittori simbolisti francesi vanno citati Gustave Moreau

(1826-1898), Odilon Redon (1840-1916), Paul Gauguin (1848-1903), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) e molti altri, compreso naturalmente Henri Martin (1860-1943).

La pittura è concepita quale espressione dell'immaginazione, nella forte convinzione che non esista un'unica realtà, ma tante varianti quanti sono gli individui; essa diventa dunque un mezzo di espressione di uno stato d'animo, di emozioni e di idee individuali. Ogni artista, nel comune superamento della pura visività di correnti artistiche quali l'impressionismo, e della rappresentazione dell'oggetto in favore dell'espressione del proprio "io", si esprime in forme e modi differenti. Moreau si dedicò a temi mitologici del mondo greco-romano antico, evidenziandone gli aspetti erotici, Puvis de Chavannes declinò gli stessi soggetti nella grande pittura decorativa, Redon creò forme fantastiche ed allucinanti legate al mondo onirico e dell'inconscio. La stessa autonomia di espressione caratterizzò anche la produzione dei pittori simbolisti degli altri paesi europei, quali Giovanni Segantini, Pellizza da Volpedo e Gaetano Previati in Italia, Arnold Böcklin in Svizzera, Gustav Klimt in Austria, Fernand Khnopff in Belgio, Carlos Schwabe in Germania.



**Fig. 7** Ritratto inciso, 1898.  
Henri Martin non mancava di humor:  
«"Visione" dopo un bicchiere di Mariani!»

# THE SEASON OF SYMBOLISM

Symbolist painting is one of the manifestations of a cultural current that eddied through France in the second half of the 19th century and then spread to the rest of Europe and that strongly influenced not only the figurative arts but also poetry, literature and music. Although they believed themselves to be the direct descendents of the Romantics, the Symbolist artists were quite distant in actual substance: attention to the real datum and the quest for progress that characterised 19th-century Realism receded before the desire to express the intimate essence of things in painting free from civil and moral colourings.

The publication of the sonnet *Correspondances* by Charles Baudelaire (1821-1867):

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.  
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

is conventionally taken as the birth date of the Symbolist movement. Nature is presented as a forest of correspondences, or connections, between objects; of symbols hidden behind the skin of reality. The poet's role – like the artist's – is to interpret this reality and explain it to others, not via purely visual criteria but by drawing on his sensibility. The poetic and figurative expressions of this current are filled with allegorical, religious, historical subjects; they are often dominated by an ambiguous and mysterious female figure and conceal a secret reality which is penetrable only thanks to the intuition of the poet or the artist.

Among the greatest French Symbolist painters are Gustave Moreau (1826-

1898), Odilon Redon (1840-1916), Paul Gauguin (1848-1903) and Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), although there are many others including, naturally, Henri Martin (1860-1943).

Painting is conceived as an expression of the imagination by painters firmly convinced that there exists no single reality but, instead, as many variants as there are individuals; perceived reality therefore become a means of expression of a mood, of emotions and the ideas of those individuals. Although all the Symbolist artists went beyond the purely visual renderings of other currents in art, such as Impressionism, and of representation of the object, to expression of their own 'Ids', each did so in different forms and manners. Moreau preferred themes from ancient Greek and Roman mythology and accented the erotic aspects; Puvis de Chavannes translated the same subjects into great decorative painting; Redon created fantastic, incredible forms referencing the worlds of dreams and the unconscious. The same independence of expression characterised the production of the Symbolist painters in other European countries: Giovanni Segantini, Pellizza da Volpedo and Gaetano Previati in Italy; Arnold Böcklin in Switzerland; Gustav Klimt in Austria; Fernand Khnopff in Belgium, Carlos Schwabe in Germany.



**Fig. 8** Henri Martin nel suo atelier, 1905 circa. Al centro si vede *L'Eglise de Labastie du Vert*, villaggio nel dipartimento del Lot dove egli acquistò una casa nel 1900. Gli studi dei personaggi sono destinati alle grandi decorazioni realizzate tra il 1900 e il 1906: la *Petite fille lisant* per la Caisse d'Epargne - Cassa di Risparmio di Marsiglia, gli uomini (al centro a destra e in basso a sinistra) per *Les Bords de la Garonne* e il contadino in alto a destra per *Les Faucheurs*, questi ultimi due quadri destinati al Campidoglio di Tolosa.

# 14

## Mosè Bianchi

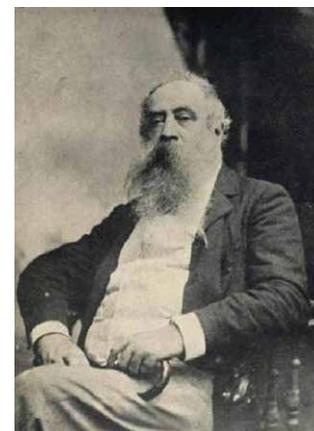
(Monza 1840 - 1904)

### VECCHIA MILANO

olio su cartone, cm 53,5x77  
firmato in basso a destra

### OLD MILAN

oil on cardboard, cm 53,5x77  
signed lower right



€ 50.000/70.000 - \$ 57.500/80.500 - £ 45.000/63.000

### Esposizioni

*Maestri dell'800 italiano*, Galleria Sacerdoti, Milano, 20 novembre-22 dicembre 1971

### Bibliografia

*Maestri dell'800 italiano*, catalogo della mostra (Galleria Sacerdoti, Milano, 20 novembre-22 dicembre 1971), Milano 1971, s.p.

Mosè Bianchi, pittore verista nel senso più stretto della parola, è da annoverarsi tra i più famosi artisti dell'800 italiano; una notorietà che lo accompagnò anche all'estero, grazie alla Maison Goupil, da cui passarono i più importanti pittori del tempo. Il soggiorno parigino negli anni '60 del XIX secolo donò alle opere del pittore monzese quella vitale inclinazione che gli permise di ampliare l'orizzonte del naturalismo lombardo, una tendenza anti-accademica che nasceva soprattutto dalla sentita esigenza di ristabilire un contatto con la realtà quotidiana. L'adesione al vero, uno dei motivi dominanti della creazione pittorica dell'artista negli anni '80, è accentuata dalla gamma colorista, atta alla rappresentazione dell'atmosfera della città. L'opera che qui si presenta si colloca proprio nella produzione di quegli anni, in coerente rapporto con altri suoi quadri che sviluppano il tema con ampio respiro. Si tratta di una delle vedute milanesi più specificatamente realista, dove l'artista rivela intenti impressionistici giovandosi di una pennellata vibrante e di una forte struttura compositiva. La neve è un soggetto particolarmente congeniale al pittore, come attesta egli stesso in alcune lettere ad amici, perché gli consente di cimentarsi nella raffigurazione di un momento di intensa unità atmosferica e cromatica. L'alta qualità della rappresentazione di questo scorcio di vita cittadina si esprime anche nell'equilibrio della composizione, nel bilanciato rapporto tra pieni e vuoti, tra edifici e spazi aperti; l'architettura dello sfondo si fonde col grigio del cielo nevoso, mentre le figure che si affrettano sulla strada, sfidando il gelido vento invernale, appaiono come sagome colorate in un paesaggio urbano di cui sono parte integrante. Molto interessante è la presenza, sullo sfondo, di un tram giallo a cavalli, mezzo di trasporto introdotto in città solo da pochi anni: le prime tranvie urbane, a trazione animale, erano infatti state inaugurate a Milano l'11 aprile 1881, in occasione della grande Esposizione Industriale Nazionale (figg. 3-4). Le linee, gestite dalla Società Anonima degli Omnibus, avevano un andamento radiale, con capolinea centrale in piazza del Duomo, ed erano dirette verso le porte cittadine. Il dipinto può essere felicemente confrontato con altre analoghe vedute del medesimo scorcio di Milano, databili tra il 1885 circa e la fine del nono decennio, su cui il pittore amò tornare più volte, grazie anche all'apporto della macchina fotografica. Tra le vedute di questa tipologia possiamo ricordare *Neve a Milano* (fig. 1), in collezione privata, e *Una nevicata a Milano* (fig. 2), conservata alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano (P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato*, Milano 1996, pp. 285 n. 382, 352 n. 549), a cui rimanda anche l'improvvisa accensione rossa del cappuccio di una figurina di spalle sulla destra, seppure l'opera qui presentata risalti per maggiore ricchezza di figure e di spunti aneddotici.







Mosè Bianchi, a Verist painter in the strictest sense of the word, was one of the most famous Italian artists of the 19th century; his notoriety accompanied him even abroad, thanks to Maison Goupil, which handled the most prominent painters of the time. A stay in Paris in the 1860s infused the works of this painter from Monza with that vital impulse that permitted him to broaden the horizons of Lombard Naturalism, an anti-academic current that arose primarily from a deeply-felt need to re-establish a contact with everyday reality. Adhesion to the 'real', one of the dominant motifs in the artist's pictorial creations in the Eighties, is accentuated by his palette, chosen to faithfully represent the atmospheres of the city. The work presented here falls within the production of those years and stands in coherent relation to his other works of the time, which explore many facets of the same theme. It is one of his most specifically realistic views of the city of Milan, in which the artist reveals Impressionistic leanings with a vibrant brushstroke and a strong compositive structure. Snow is a subject especially congenial to this painter, as he himself mentioned in several letters to friends, since it allowed him to paint moments in which the city takes on an intense atmospheric and chromatic unity. The quality of this representation of a 'slice' of city life is also expressed in the equipoise achieved by the composition, in the balanced ratios of full and empty spaces, of buildings and open areas; the background architecture melds into the grey of the cloudy sky, while the bustling figures on the sidewalks, braving the winter cold, appear as coloured silhouettes in the urban landscape of which they are integral parts. One very interesting note is lent by the background portrayal of a yellow horse-drawn tram, a means of transportation introduced to the city only a few years before: Milan's first animal-powered urban tramways were inaugurated on 11 April 1881 on occasion of the great Esposizione Industriale Nazionale (figg. 3-4). The lines, managed by the Società Anonima degli Omnibus, were laid out in a radial pattern with a single central terminus in Piazza del Duomo and ran to the city's gates. The painting emerges favourably from comparison with other, analogous views of the same corner of Milan dating to the period from 1885 ca. to the end of the century's ninth decade; the painter returned to it numerous times, thanks in part to the support offered by the photo camera. Of note among these works are *Neve a Milano* (fig. 1), in a private collection, and *Una nevicata a Milano* (fig. 2), in Milan's Galleria d'Arte Moderna (P. Biscottini, Mosè Bianchi. *Catalogo ragionato*. Milan, 1996, pp. 285 nos. 382, 352, 549), which references our painting in the unexpected red spark of the hood of a figure hurrying away, on the right, although the work presented here is much richer in figures and anecdotal suggestions.

## MOSÈ BIANCHI. L'UOMO E IL SUO SEGNO

Mosè Bianchi fu un uomo singolare. Veniva da Monza, una piccola e tranquilla cittadina nelle vicinanze di Milano. Il Re d'Italia amava trascorrervi le vacanze nella Villa Reale. Bianchi lasciò la tranquillità di Monza per venire a Milano, la capitale industriale d'Italia. Lì soddisfece il suo bisogno d'imparare, studiando la dirompente attività di una città che fu il crocevia d'Europa. L'Accademia di Brera fu un importante centro di studi e nella città si tenevano le più importanti esposizioni del tempo. Mentre i suoi primi lavori a soggetto storico venivano acclamati dal pubblico e dagli accademici, Mosè Bianchi anelava di comunicare il mondo che conosceva al suo pubblico. Le sue serie di dipinti raffiguranti chierichetti nel coro, donne in chiesa in preghiera, ritraevano una realtà che egli ben conosceva nella nativa Monza. I dipinti della laguna, che tanto colpirono l'immaginario dei suoi contemporanei, davano vita al dramma dei pescatori di Chioggia. Quei mari turbolenti, ritratti dal Bianchi in maniera così accurata e sincera, mostravano la sua abilità nel comprendere la tragicità e il sentimento della scena al di là della sua pura visione. Quella stessa sensibilità, che il Bianchi riusciva ad ottenere con poche pennellate, sarà applicata anche alla rappresentazione della vita quotidiana milanese.

La casa dove Mosè Bianchi viveva si trovava in via Lanzzone, non distante dalla più grande via Carrobbio. Il carrobbio era uno dei crocevia di Milano. Andando verso nord la strada portava al Duomo, centro della città, mentre verso sud conduceva ad una serie di canali disegnati da Leonardo da Vinci. Ogni mattina Mosè Bianchi lasciava la sua casa per dare un'occhiata alla strada nel suo flusso di persone e mercanzie. Era la Milano al lavoro, di severi uomini e donne che si guadagnavano da vivere; qua poteva studiare e ritrarre la Milano più autentica. Il Bianchi era un perfezionista e voleva cimentarsi in tutto. Schizzi di carrettieri che scaricano i propri carri, disegni di donne sulla strada, di madri con i loro figli, uno schieramento di figure e personaggi catturati dal veloce gesto dell'artista. Ma quello che Mosè Bianchi fu capace di catturare più di qualunque altro artista prima di lui fu il movimento delle persone. Il movimento mostrato dai suoi personaggi suscitava una calorosa e compassionevole identificazione nello sforzo umano nel lavoro. In alcuni suoi dipinti il realismo era tale da far sembrare che la neve sulle strade si sciogliesse al passaggio delle figure. Queste opere e la capacità tridimensionale di cogliere il movimento ci presentano delle istantanee della Milano di fine secolo. Una città che sarebbe presto diventata un centro moderno, industriale, che avrebbe perduto gran parte dell'aspetto che Mosè Bianchi si sforzava di catturare nei suoi dipinti. In un periodo più tardo della sua vita, Mosè Bianchi avrebbe sentito la necessità di un ritorno alla natura. Durante i suoi soggiorni sul Lago Maggiore, nel Gignese, avrebbe riempito i suoi album di schizzi di figure di contadini, pastori, foreste e villaggi.

Molti oggi considerano Mosè Bianchi un impressionista. La sua abilità di cogliere una scena con poche pennellate e di trasmettere la complessiva sensazione del momento è innegabile. Il Bianchi era stato a Parigi, ed il mercante Goupil l'aveva portato a vedere i dipinti di Fortuny e Meissonier, artisti con cui aveva alcune affinità. Non abbiamo tuttavia documenti che attestino contatti diretti con gli Impressionisti. Il suo carattere più autentico, comunque, la sua forte volontà e la sua determinazione a lavorare freneticamente in ogni luogo, lo tenevano lontano dalle correnti pittoriche. Come ebbe a dire all'amico Giulio Pisa, egli aveva passato la gioventù "come un gufo nel mio studio, nascondendomi dal sole, in mezzo all'impossibile, deciso ad avere successo ad ogni costo, con un'instinguibile passione". Mosè Bianchi dette uno spirito di sincerità alla pittura dell'Ottocento dell'Italia settentrionale. Coinvolse gli italiani nell'arte del loro paese, evitando le *élite* e le convenzioni. Altri artisti e scuole trassero ispirazione dalla sua arte. Emilio Gola derivò il suo stile naturalistico da Mosè Bianchi. Tranquillo Cremona amò e fu amato dal suo ex compagno di classe, il Biancon, come lo chiamavano. Più avanti, Cremona e Fontana fondarono la scuola degli 'Scapigliati', ispirandosi ai lavori del pittore. Alla stesso modo Previati e Segantini si sarebbero ispirati a Mosè Bianchi per i loro dipinti divisionisti. Una guida della Scapigliatura senza farne parte, un impressionista senza aver conosciuto gli Impressionisti, un ispiratore del Divisionismo senza supportarlo, Mosè Bianchi rimase fedele a se stesso e al suo talento. Questa grande forza di carattere è ciò che lo rese il leader indiscusso della pittura ottocentesca dell'Italia settentrionale.

La maggior parte delle opere di Mosè Bianchi sono nascoste nei musei e nelle collezioni private lombarde. L'uomo lombardo è un gran lavoratore, parsimonioso e ricco, orgoglioso del proprio lavoro e geloso dei propri tesori. Quando gli vengono richieste opere di sua proprietà per le mostre, ne rifiuta inevitabilmente il prestito. Solo la vendita a Londra della grande collezione de Bernasconi ha permesso che un'inedita quantità di opere di Mosè Bianchi rivedesse la luce e fosse mostrata al pubblico. L'effetto è stato stupefacente e ha permesso al mondo di venire in contatto con ciò che la maggior parte dei milanesi aveva tenuto nascosto per anni. Un grande artista e uomo, non rivalutato, ma gelosamente protetto.

Roberto Capitani e Eric Manasse

tradotto da R. Capitani, E. Manasse, *Mosè Bianchi. The man and his mark*, in *Mosè Bianchi 1840-1904*, catalogo della mostra (New York, 15 ottobre - 15 novembre 1987), New York 1987, pp. 3-4

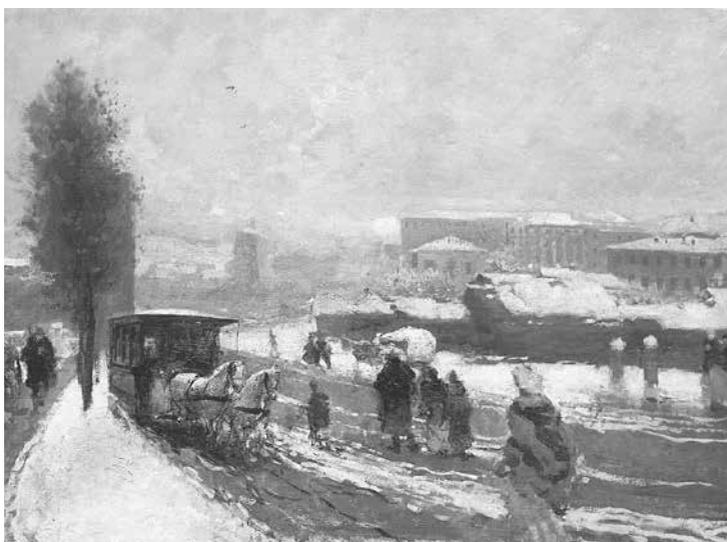


Fig. 1 Mosè Bianchi, *Neve a Milano*, collezione privata

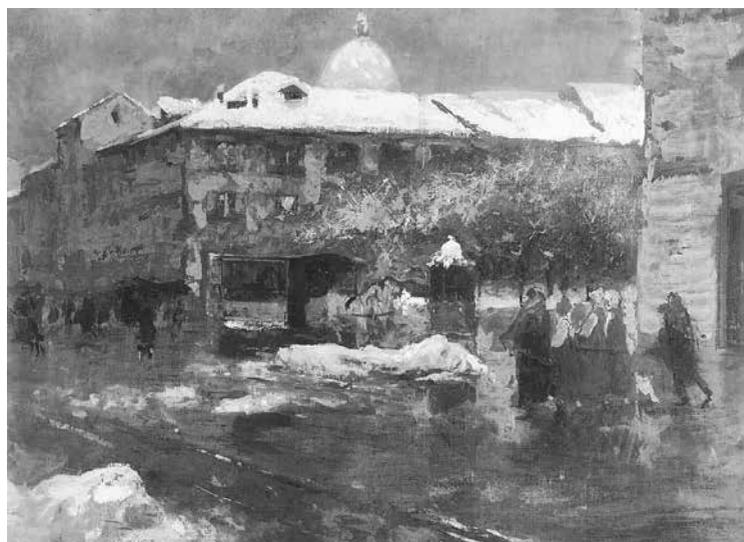


Fig. 2 Mosè Bianchi, *Una nevicata a Milano*, Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano

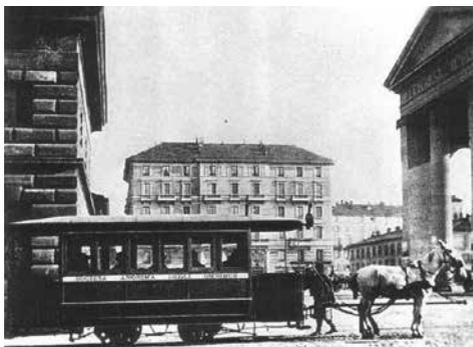
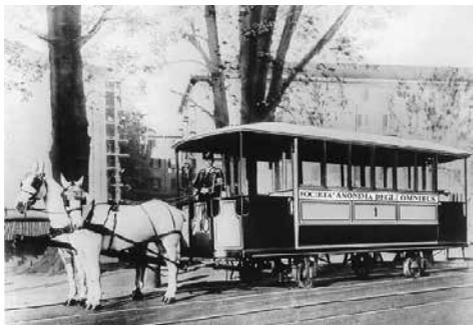
## MOSÈ BIANCHI. THE MAN AND HIS MARK

Mosè Bianchi was a unique man. He came from Monza, a small quiet town in the vicinity of Milan. There the King of Italy would pass his summer vacations in his palatial villa. Bianchi left the tranquility of Monza to come to Milan, the working capital of Italy. There he satisfied his need for learning, studying the bustling activity of a city that was the crossroads of Europe. Milan's Brera Academy was an important center of learning and the most important art exhibitions of the time were held in Milan. As his early historical pictures were acclaimed by the public and academy alike, Mosè Bianchi yearned to communicate the world he knew to his audience. His series of paintings of altar boys in choir, and women praying in church, showed a world that he knew well in his native Monza. His Lagoon paintings, that so captured the imagination of his contemporaries, gave life to the drama of these Chioggian fishermen. These turbulent seas portrayed so accurately and sincerely by Bianchi, showed his ability to comprehend the drama and feeling beyond the witnessing of a scene. That same sensibility, that Bianchi could convey with just a few strokes of his brush, would be applied to the everyday life that he witnessed in Milan. The house Mosè Bianchi lived in was in Via Lanzzone, not far from the larger Via Carrobbio. The carrobbio was a crossroad of the city. Going north it would bring you to the Duomo cathedral, center of Milan, and going South the street brought to the series of canals designed by Leonardo da Vinci. Every morning Mosè Bianchi would leave his house to glimpse at the street in all its movement of people and merchandize. This was the Milan at work, serious men and women earning their living, here he could study and portray the real Milan. Bianchi was a perfectionist and would try everything. Sketches of horsemen unloading their carriages, drawings of women on the street, mothers with their children, an array of figures and characters captured by the quick stroke of the artist. But was Mosè Bianchi was able to capture more than any other artist before him was the movement of the people. That movement shown in his characters created a warmth and a compassionate identification of man's struggle to work. So much so that in some of his paintings the snow on the street seems to melt as his characters pass by. Those paintings and their three dimensional ability to capture movement leave us film clips of turn-of-the-century Milan. A city that would soon turn into a modern, industrious, center that would lose most of the images Mosè Bianchi strove to capture in his paintings. Later in his life, Mosè Bianchi would feel a return to nature. During his stays on Lake Maggiore, in the Gignese, he would fill his sketchbooks with countryfolk, shepherds, forests and villages. Mosè Bianchi captured the simplicity and tranquility of this small town in a myriad of sketches and oils. Many today consider Mosè Bianchi an impressionist. His ability to capture a scene with a few brushstrokes and convey the total feeling of the moment is undeniable. Bianchi had indeed been to Paris, and had been brought to see the works of Fortuny and Meissonier by the merchant Goupil, artists with which he had some affinities. There is no record however that he associated with the impressionists. The very character of the man, however, his strong will and determination to work continuously in all locations, isolated him from movements. As he once told his friend Giulio Pisa he had spent his youth "Like an owl in my studio, hiding from the sun, in the middle of the impossible, decided to succeed at any cost, with my passion undiminished". Mosè Bianchi gave a spirit of sincerity to 19<sup>th</sup> century Northern Italian painting. He involved the people of Italy into its art, avoiding elites and formulas. Other artists and schools profited from his art. Emilio Gola derived his naturalist style from Mosè Bianchi. Tranquillo Cremona loved and was loved by his former classmate, the Biancon (The White One) as he called him. Later, Cremona and Fontana would make up that "Tossled" school of artists, inspired by Mosè Bianchi's works. Similarly Previati and Segantini would take inspiration from Mosè Bianchi for their divisionist paintings. A guide of the "Tossled" school without being its member, an impressionist without having known the Impressionists, an inspirer of the divisionist movement though not supporting it, Mosè Bianchi remained faithful to himself and his talent. This great strength of character is what makes Mosè Bianchi the undisputed leader of Northern Italian 19<sup>th</sup> Century painting. Most of Mosè Bianchi's production remains hidden in museums and private collections in Lombardy. The Lombard is a working man, thrifty and rich who takes pride in his work and jealously retains his treasures. When asked to lend his works for exhibits he will invariably decline. Only the sale in London, of Juan de Bernasconi's great collection, permitted an unprecedented amount of Mose Bianchi's work to come out for public viewing. The effect has been staggering and has permitted most of the world to come into contact with what most Milanese have been coveting over the years. A great painter and man, not revalued, but jealously guarded.

Roberto Capitani and Eric Manasse

from R. Capitani, E. Manasse, *Mosè Bianchi. The man and his mark*, in *Mosè Bianchi 1840-1904*, exh. cat. (New York, 15 October – 15 November 1987), New York 1987, pp. 3-4





**Figg. 3-4** Tram a cavalli a Milano alla fine dell'Ottocento

## MOSÈ BIANCHI E MILANO

La formazione di Mosè Bianchi all'Accademia di Brera, tra il 1856 e il 1864, fu strettamente legata alla città di Milano. Da Milano Bianchi trarrà la caratteristica connotazione della sua pittura che influenzerà tutta la sua attività dall'inizio alla fine. Milano darà un carattere decisamente lombardo alla sua pittura, così da renderlo il leader di una scuola di pittori quali Filippo Carcano, Francesco Filippini, Uberto dell'Orto, Emilio Gola e il primo Segantini. La stessa autorità gli permetterà di mantenere una completa autonomia rispetto a movimenti quali l'Impressionismo Francese e la scuola toscana dei Macchiaioli, che egli, seppur da lontano, rispetta. Dal 1880 Mosè Bianchi userà sempre più di frequente, come soggetto dei suoi dipinti, immagini della città che aveva ispirato e condizionato i suoi primi anni. L'artista ormai maturo voleva riflettere coscientemente sulle sue radici attraverso un dialogo disincantato con l'ambiente che aveva accompagnato gran parte della sua vita. Quello stesso ambiente diventava adesso il soggetto della sua analisi pittorica lasciandoci in eredità un'importante testimonianza della Milano di fine secolo. Il passaggio da studente di Milano a osservatore e interprete conferma al meglio la nota affermazione di Guido Marangoni nel suo libro su Mosè Bianchi del 1924, "Non era stoffa di seguace, di imitatore, bensì di assimilatore sagace e libero. Imparava e non rifaceva; penetrava con intelligenza l'opera dei grandi, raccoglieva e condensava". Se da un lato le vedute di Milano testimoniano l'abilità di Mosè Bianchi nell'osservazione critica, queste confermano anche la veritiera interpretazione della sua arte. Primo Levi, commentando il dipinto *La parola di Dio* del 1887, intuisce come tratto essenziale del lavoro di Mosè Bianchi "l'impressione del momento" come documento dell'atmosfera sociale, letteraria e filosofica del tempo. Egli capì che alla lunga i dipinti di genere sarebbero diventati dipinti storici che privilegiavano, nella narrazione, i sentimenti alla storia degli eventi, e la storia dello spirito di un'epoca ai fatti. Questa definizione rimane la più indicata per capire il valore storico e poetico delle vedute di Milano dell'artista. Ben lontane dalle accurate descrizioni dei fratelli Induno, Mosè Bianchi non si mostra un fedele e crudo ritrattista o riformatore della società industriale milanese, i cui contrasti ispiravano artisti quali Pusterla, Pellizza o Morbelli. Ma i suoi dipinti milanesi non sono semplicemente le impressioni degli effetti. I suoi cromatismi e le sfumature degli edifici e della gente, come nei soggetti impressionisti, sono testimonianza dell'intensa penetrazione del pittore della fase di transizione che attraversava la sua società. E Milano era la città italiana che meglio rispecchiava la transizione delle altre città europee. Nei suoi dipinti milanesi, concepiti nello stesso periodo dei suoi più realistici dipinti dei pescatori di Chioggia e della loro "compassionevole miseria", Mosè Bianchi rappresenta la sua società in un'epoca di equilibri instabili. Ne ritrae l'irrequietezza, le incertezze che accompagnano un mondo che sta sparendo e si sta muovendo in rapida trasformazione verso un futuro sconosciuto. Un futuro desiderato ma anche temuto per le sue novità, e segnato, in tutte le arti figurative, dal pessimismo culturale dello scorcio del secolo. I racconti di Verga, le poesie di Pascoli sono parte dello spirito decadente dell'età che portò a una crisi delle certezze dalle cui ceneri nasceranno i lavori spiritualistici e vitali di Nietzsche e Bergson che influenzeranno tutta Europa. Inseriti all'interno della principale corrente della cultura italiana ed europea della fine dell'800, i dipinti di Mosè Bianchi appaiono come consapevoli e sensibili percezioni della trasformazione della vita della città. Al movimento di luci e di immagini corrispondono il moto e il flusso della frenetica vita della Milano industriale, con i suoi profondi cambiamenti di costume e valori. Mosè Bianchi non seguì la strada della descrizione attraverso un ritratto fedele dei protagonisti della società industriale, ovvero le macchine e i lavoratori emergenti, né scelse la via cerebrale del Simbolismo. Le industrie, le macchine, le masse, il grave problema delle condizioni sociali non sono messi a fuoco direttamente, ma si possono percepire attraverso le figure ritratte, nei loro movimenti e nelle loro abitudini, nelle atmosfere e nei colori delle scene metropolitane. Dalle strade, bagnate dalla pioggia e dalla neve, dalle melanconiche scene di nebbia, dai tramonti giallognoli e dall'oscurità delle scene notturne emerge il contrasto tra la vecchia società agricola e la nuova società industriale. Confrontando le vedute milanesi di Mosè Bianchi con i suoi paesaggi, appare evidente la sua capacità di catturare i due diversi spiriti in conflitto. Se paragonati ai suoi dipinti *en plein air*, le vedute milanesi mostrano persone senza volto, silenti, statiche, in solitudine. La città costruita dall'uomo finisce con l'opprimere il proprio creatore. I toni vibranti dei suoi paesaggi di campagna contrastano con i toni quasi sinistri della grande città. È la prima documentazione di quelle famose "luci della città" che dalla pittura passeranno nella fotografia e nel cinema, registrando attraverso le immagini la strada della società industriale attraverso la gente e le cose. Questa fase di transizione, che caratterizza la vita della città sullo scorcio del secolo e prepara la strada ai drammatici eventi dei primi decenni del Novecento, sono ritratti da Mosè Bianchi con accuratezza e sensibilità. Egli abbandonò completamente gli schemi del vecchio Romanticismo storico per potersi concentrare sull'importanza e le novità della realtà contemporanea. Fu capace di ritrarla in maniera poetica nelle vedute di Milano, perseguendo l'obiettivo della scuola Lombarda dell'800, ovvero, secondo il critico Luigi Chirtani, lo studio sentito del reale.

Maria Vittoria Predaval

tradotto da M.V. Predaval, *Mosè Bianchi and Milan*, in *Mosè Bianchi 1840-1904*, S catalogo della mostra (New York, 15 ottobre - 15 novembre 1987), New York 1987, pp. 7-8



## MOSÈ BIANCHI AND MILAN

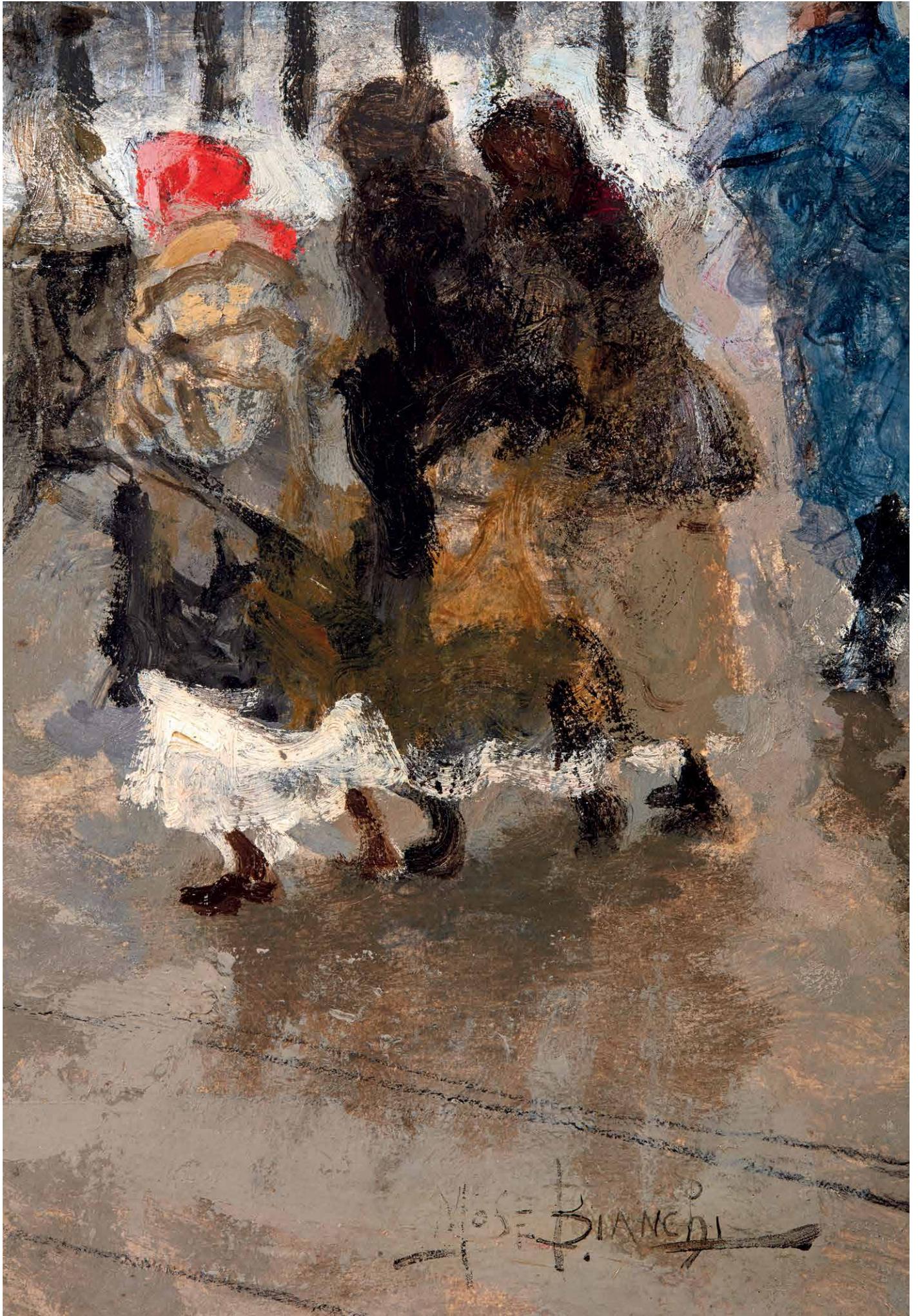
Mosè Bianchi's artistic formation at the Brera Academy, between the years 1856 and 1864, was intrinsically linked with the city of Milan. From Milan, Bianchi will draw the distinctive character of his painting that will influence his total activity from beginning to end. Milan will also mark a decisive Lombard accent to his painting that will place him as the leader of a school of painters such as Filippo Carcano, Francesco Filippini, Uberto dell'Orto, Emilio Gola and the early Segantini. This same leadership will permit him to maintain a total autonomy with regard to movements such as the French Impressionists and the Tuscan Macchiaioli which he respected from afar. From 1880 on Mosè Bianchi made more and more frequent use, as subject for his paintings, precisely of the city that had conditioned and inspired his early years. The now mature artist wanted to consciously reflect on his roots through a disenchanted dialogue with the environment that had accompanied most of his life. The same environment now became the subject of his pictorial analysis leaving us an important legacy of turn-of-the-century Milan. This transition, from student of Milan to observer and interpreter best confirms Guido Marangoni's famous observation in his book on Mosè Bianchi of 1924, "His wasn't the cloth of the follower, the imitator, but of the free and sagacious assimilator.

He would learn and not remake; penetrating with intelligence the work of the greats, collecting and condensing". If, on the one hand, the Milanese views represent an important document of Mosè Bianchi's capability for critical observation they also confirm the truthful interpretation of his art. Primo Levi commenting the painting *God's Word* of 1887 had perceived as essential in Mosè Bianchi's work "the impression of the moment" as a document of the social, literary, and philosophical atmosphere of the time. He understood that in the long run "Genre" paintings became historical paintings that narrate feelings more than history of events, the story of the spirits of an age more than the facts. This definition remains the most appropriate to understand the poetical and historical value of Mosè Bianchi's views of Milan. Far from the accurate descriptions of the Induno brothers, Mosè Bianchi does not reveal himself to be a crudely truthful portrayer or reformer of Milan's industrial society, whose contrast were inspiring artist like Pusterla, Pellizza or Morbelli. But his Milanese paintings are not just simple impressions of effects. His chromatic effects and the shading of houses and people, similar to the impressionist themes, are testimony to the artist's intense penetration with the phase of transition experienced by his society. A transition of which Milan is the most faithful Italian mirror of other European models. In his Milanese paintings, done at the same time as his more realistic depiction of Chiogian fishermen and their "compassionate misery", Mosè Bianchi depicts his society in an epoch of instable equilibriums. He portrays his society's restlessness, the uncertainties that accompany a world that is disappearing and is moving in rapid transformation toward an unknown future. A future that is desired but also feared for its novelties, and marked by the cultural pessimism of the turn of the century in all of the figurative arts. Verga's novels, Pascoli's poetry, are part of the decadent spirit of the age that lead to a crisis of certainties from whose ashes would rise the spiritualistic and vitalic works of Nietzsche and Bergson which would so influence all of Europe.

Placed in the mainstream of Italian and European culture at the end of the 19<sup>th</sup> century the paintings of Mosè Bianchi appear as sensitive and conscious perceptions of the transformation of city life. With the movement of lights and images corresponds the fluid movement of the busy life of industrial Milan, with its profound changes of habits and values. Mosè Bianchi did not follow the road of description through the direct portrayal of the protagonists of the industrial society, that is to say the machines and the emerging workers, nor did he choose the cerebral road of symbolism. The industries, the machines, the masses, the acute problems of social conditions are not in his direct focus, but can be felt behind the figures portrayed, in their movements and their attitudes, in the atmospheres and colours of the metropolitan scenes. From the road, wet with rain and snow, the melancholy scenes of fog, the yellowish sunsets, and obscurity of nightly scenes come the spirit of contrast between the old agrarian society and the new industrial society. Comparing Mosè Bianchi's Milanese views with his countryside paintings, his ability to capture the two distinct spirits in conflict appears clear. Compared to his plein air paintings the Milanese views show people without faces, silent, static, in solitude. The city built by man ends by oppressing its creator. The vibrant tones of his countrysides contrast with the almost sinister tones of the big city. This is the first recording of the famous "citylights" that from painting will pass to photography and cinema, documenting through images the road of industrial society through people and things. This phase of transition that characterized city life around the turn of the century and paved the way for the great and dramatic events of the first decades of the twentieth century, were accurately and sensitively portrayed by Mosè Bianchi. He completely abandoned the schemes of the old Historical Romanticism to be able to concentrate on the importance and novelty of the contemporary reality. He was able to poetically portray it in Milanese painting pursuing the objective of the Lombard 19<sup>th</sup> century school that was, according to critic Luigi Chirtani, "the perceived and felt study of reality".

Maria Vittoria Predaval

from M.V. Predaval, *Mosè Bianchi and Milan*, in *Mosè Bianchi 1840-1904*, exh. cat. (New York, 15 October – 15 November 1987), New York 1987, pp. 7-8





## CREDITI FOTOGRAFICI

### Lotto 10

Disegno originale a matita di Lucio Fontana su disegno tecnico ABV, ©Archivio Osvaldo Borsani, 1950  
Immagine della console nella sua collocazione originaria, ©Archivio Osvaldo Borsani

### Lotti 11-12

Gio Ponti, disegno in pianta del salotto di Villa Vittoria, ©Gio Ponti Archives  
Gio Ponti, disegno prospettico del salotto di Villa Vittoria, ©Gio Ponti Archives

### Lotto 13

Henri Martin ©Marie-Anne Destrebecq-Martin  
Fasi del montaggio del dipinto *A chacun sa chimère* nella sua cornice al Musée des Beaux-Arts di Bordeaux ©F. Deval, Mairie de Bordeaux  
Henri Martin, *A chacun sa chimère*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts ©Mairie de Bordeaux, ph. F. Deval  
Henri Martin, *Vers l'abîme*, Pau, Musée des Beaux-Arts ©Musée des Beaux-Arts, Ville de Pau  
Henri Martin, *L'homme entre le vice et la vertu*, Toulouse, Musée des Augustins ©Daniel Martin  
*Ritratto inciso*, 1898 ©Marie-Anne Destrebecq-Martin  
Henri Martin nel suo atelier ©Marie-Anne Destrebecq-Martin

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

## INFORMAZIONI E CONDITION REPORT

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

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

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

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

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

## INFORMATION AND CONDITION REPORT

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

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

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

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

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

# SEDI E DIPARTIMENTI FIRENZE

## ARCHEOLOGIA CLASSICA E EGIZIA

CAPO DIPARTIMENTO  
Paolo Persano  
*paolo.persano@pandolfini.it*



## ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

JUNIOR EXPERT  
Chiara Sabbadini Sodi  
*argenti@pandolfini.it*



## ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

CAPO DIPARTIMENTO  
Alberto Vianello  
*alberto.vianello@pandolfini.it*



ASSISTENTE  
Margherita Pini  
*artidecorative@pandolfini.it*

## DIPINTI, DISEGNI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO  
Lucia Montigiani  
*lucia.montigiani@pandolfini.it*



ASSISTENTE  
Raffaella Calamini  
*dipinti800@pandolfini.it*

## DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

ESPERTO  
Jacopo Boni  
*jacopo.boni@pandolfini.it*



GIOIELLI  
CAPO DIPARTIMENTO  
Cesare Bianchi  
*cesare.bianchi@pandolfini.it*

JUNIOR EXPERT  
Chiara Sabbadini Sodi  
*chiara.sabbadini@pandolfini.it*



ASSISTENTE  
Laura Cuccaro  
*gioielli@pandolfini.it*

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

CAPO DIPARTIMENTO  
Alberto Vianello  
*alberto.vianello@pandolfini.it*



ASSISTENTE  
Margherita Pini  
*arredi@pandolfini.it*

## OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

CAPO DIPARTIMENTO  
Cesare Bianchi  
*orologi@pandolfini.it*



ASSISTENTE  
Laura Cuccaro  
*orologi@pandolfini.it*

## STAMPE E DISEGNI

ESPERTO  
Jacopo Boni  
*jacopo.boni@pandolfini.it*



JUNIOR EXPERT  
Valentina Frascarolo  
*valentina.frascarolo@pandolfini.it*

ASSISTENTE  
Lorenzo Pandolfini  
*stampe@pandolfini.it*

## VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO  
Francesco Tanzi  
*francesco.tanzi@pandolfini.it*



ASSISTENTE  
Anna Paola Bassetti  
*vini@pandolfini.it*

## MILANO

### ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

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



### LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

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



### ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

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



### INTERNATIONAL FINE ART

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



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

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

### ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

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



### MONETE E MEDAGLIE

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



ASSISTENTE  
Diletta Francesca Mariasole Spinelli  
[artecontemporanea@pandolfini.it](mailto:artecontemporanea@pandolfini.it)

ASSISTENTI  
Giulia Ferrari

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

### AUTO CLASSICHE

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



### PORCELLANE E MAIOLICHE

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



ESPERTO  
Luca Gambarini  
[luca.gambarini@pandolfini.it](mailto:luca.gambarini@pandolfini.it)



### OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

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



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

## ROMA

### DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

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



### GIOIELLI E OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

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



ASSISTENTI  
Valentina Frascarolo

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

## INDICE

Sedi e referenti **7**

Informazioni asta **9**

Pandolfini LIVE **11**

CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE, LOTTI 1-14 **15**

Sedi e dipartimenti **142-143**

Condizioni generali di vendita **145**

*Conditions of sale* **150**

Come partecipare all'asta **146**

*Auctions* **151**

Corrispettivo d'asta e IVA **147**

*Buyer's premium and V.A.T.* **152**

Acquistare da Pandolfini **147**

*Buying at Pandolfini* **152**

Diritto di seguito **148**

*Resale right* **153**

Vendere da Pandolfini **148**

*Selling through Pandolfini* **153**

Modulo offerte **149**

*Absentee and telephone bids* **149**

Modulo abbonamenti **154**

*Catalogue subscriptions* **154**

Dove siamo **155**

*We are here* **155**

Seconda di copertina lotto 5

Pagina 2 lotto 1

Pagina 3 lotto 8

Pagina 4 lotto 9

Pagina 8 lotto 3

Pagina 10 lotto 10

Pagina 14 lotto 14

Pagina 140 lotto 2

Pagina 157 lotto 12

Pagina 158 lotto 4

Pagina 159 lotto 1

Terza di coperta lotto 13

## CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

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

## COME PARTECIPARE ALL'ASTA

---

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

### Offerte scritte e telefoniche

---

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

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

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

Sarà sufficiente inoltrare richiesta scritta che dovrà pervenire entro le ore 12:00 del giorno di vendita.

Detto servizio sarà garantito nei limiti della disposizione delle linee al momento ed in ordine di ricevimento delle richieste.

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

### Rilanci

---

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

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

### Ritiro lotti

---

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

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

*Per altre informazioni si rimanda alle Condizioni Generali di Vendita.*

### Pagamenti

---

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

- contanti fino a 2.999 euro

- assegno circolare non trasferibile o assegno bancario previo accordo con la Direzione amministrativa.

intestato a:

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.

- bonifico bancario presso:

BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA

Via Sasseti, 4 - FIRENZE

IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795

intestato a Pandolfini Casa d'Aste

Swift BIC PASCITM1W40

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

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

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

## ACQUISTARE DA PANDOLFINI

---

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

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

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

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

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

Si precisano di seguito per le attribuzioni:

1. ANDREA DEL SARTO: a nostro parere opera dell'artista.
2. ATTRIBUITO AD ANDREA DEL SARTO: è nostra opinione che l'opera sia stata eseguita dall'artista, ma con un certo grado d'incertezza.
3. BOTTEGA DI ANDREA DEL SARTO: opera eseguita da mano sconosciuta ma nell'ambito della bottega dell'artista, realizzata o meno sotto la direzione dello stesso.
4. CERCHIA DI ANDREA DEL SARTO: a ns. parere opera eseguita da soggetto non identificato, con connotati associabili al suddetto artista. E' possibile che si tratti di un allievo.
5. STILE DI ...; SEGUACE DI ...; opera di un pittore che lavora seguendo lo stile dell'artista; può trattarsi di un allievo come di altro artista contemporaneo o quasi.
6. MANIERA DI ANDREA DEL SARTO: opera eseguita nello stile dell'artista ma in epoca successiva.
7. DA ANDREA DEL SARTO: copia di un dipinto conosciuto dell'artista.
8. IN STILE ....: opera eseguita nello stile indicato ma di epoca successiva.
9. I termini firmato e/o datato e/o siglato, significano che quanto riportato è di mano dell'artista.
10. Il termine recante firma e/o data significa che, a ns. parere, quanto sopra sembra aggiunto successivamente o da altra mano.
11. Le dimensioni dei dipinti indicano prima l'altezza e poi la base e sono espresse in cm. Le dimensioni delle opere su carta sono invece espresse in mm.
12. I lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera circolazione o attestato di temporanea importazione artistica in Italia.
13. Il peso degli oggetti in argento è calcolato al netto delle parti in metallo, vetro e cristallo. Per gli argenti con basi appesantite il peso non è riportato.
14. I lotti contrassegnati con ● sono assoggettati al diritto di seguito.

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

---

### Corrispettivo d'asta

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

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

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

### Imposta Valore Aggiunto

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

### Lotti contrassegnati in catalogo

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

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

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

## ACQUISTARE DA PANDOLFINI

### Diritto di seguito

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

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

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

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

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

## VENDERE DA PANDOLFINI

### Valutazioni

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

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

### Mandato per la vendita

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

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

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

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

### Riserva

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

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

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

### Liquidazione del ricavato

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

### Commissioni

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



## CONDITIONS OF SALE

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

## AUCTIONS

---

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

### Absentee bids and telephone bids

---

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

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

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

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

### Bids

---

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

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

### Collection of lots

---

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

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

*For any other information please see General Conditions of Sale.*

### Payment

---

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

- cash up to € 2.999
- non-transferable bank draft or personal cheque with prior consent from the administrative office, made payable to:  
Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bank transfer to: BANCA MONTE DEI PASCHI  
DI SIENA Filiale 1874 Sede di Firenze:  
Via del Corso, 6 Codice  
IBAN: IT 25 D 01030 02827 000006496795,  
Swift BIC - PASCITM1W40

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

## BUYING AT PANDOLFINI

---

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

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

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

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

As concerning attributions, please note that:

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

## BUYER'S PREMIUM AND V.A.T.

---

### Buyer's premium

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

### Value Added Tax

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

### Lots with symbol

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

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

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

## BUYING AT PANDOLFINI

---

### Resale right

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

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

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

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

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

## SELLING THROUGH PANDOLFINI

---

### Evaluations

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

### Mandate of sale

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

### Reserve

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

### Payment

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

### Commission

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

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

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

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

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

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

Città | City \_\_\_\_\_

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

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

Fax \_\_\_\_\_

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

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

**PAGAMENTO | PAYMENT**

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

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

VISA  MASTERCARD

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

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

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

NUOVO | NEW  RINNOVO | RENEWAL

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

ARREDI E MOBILI ANTICHI  
OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE, MAIOLICHE € 170  
FURNITURE, WORKS OF ART,  
PORCELAIN AND MAIOLICA  
5 Cataloghi | Catalogues

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

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

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART € 80  
2 Cataloghi | Catalogues

MONETE E MEDAGLIE | COINS AND MEDAL € 80  
2 Cataloghi | Catalogues

ARGENTI | SILVER € 170  
GIOIELLI E OROLOGI | JEWELRY AND WATCHES  
5 Cataloghi | Catalogues

LIBRI E MANOSCRITTI € 50  
BOOKS AND MANUSCRIPTS  
2 Cataloghi | Catalogues

VINI | WINES € 80  
3 Cataloghi | Catalogues

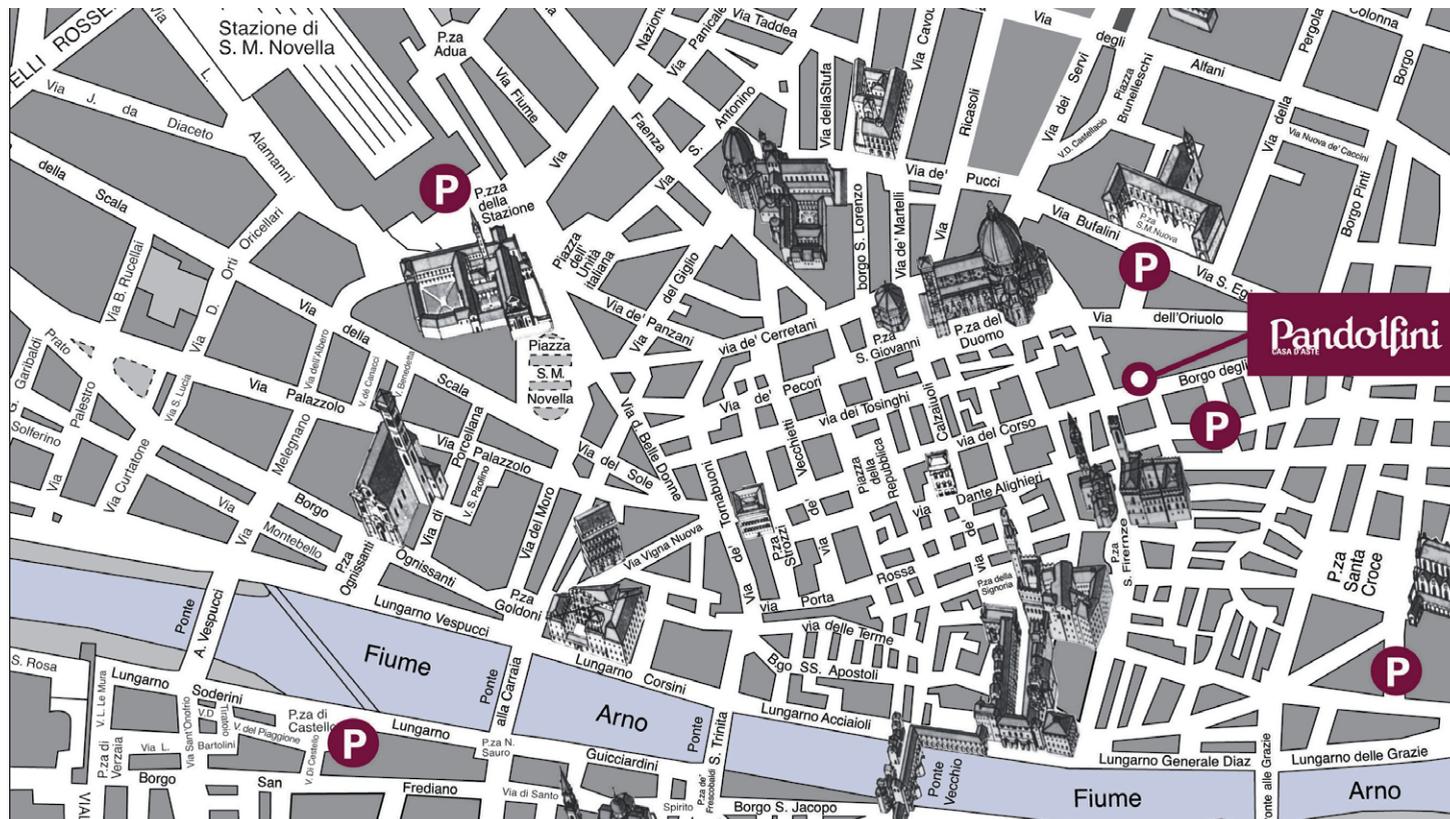
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA € 120  
ARTI DECORATIVE DEL SEC. XX E DESIGN  
MODERN AND CONTEMPORARY ART  
20TH CENTURY DECORATIVE ARTS AND DESIGN  
3 Cataloghi | Catalogues

AUTO CLASSICHE | CLASSIC CARS € 80  
2 Cataloghi | Catalogues

**TOTALE | TOTAL €**

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

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



## PROSSIME ASTE

### OTTOBRE FIRENZE

**31 OTTOBRE 2018**  
OPERE DI ECCEZIONALE INTERESSE STORICO-ARTISTICO

### NOVEMBRE FIRENZE

**13 NOVEMBRE 2018**  
DIPINTI ANTICHI

**13 NOVEMBRE 2018**  
DIPINTI DEL XIX SECOLO

**26 NOVEMBRE 2018**  
ARCADE - ARGENTI, LIBRI E NUMISMATICA

**27 NOVEMBRE 2018**  
I VETRI DI ARCHIMEDE SEGUSO.  
OPERE DALLA COLLEZIONE PRIVATA

**28 NOVEMBRE 2018**  
GIOIELLI

**28 NOVEMBRE 2018**  
OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

**29 NOVEMBRE 2018**  
ARCHEOLOGIA

### DICEMBRE MILANO

**3 DICEMBRE 2018**  
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

### DICEMBRE FIRENZE

**18 DICEMBRE 2018**  
ARTE ORIENTALE

#### Impaginazione:

Exalta Studio s.n.c. - Scandicci (FI)

#### Stampa:

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

#### Fotografie:

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



**ART ASSICURAZIONI**

*L'arte di assicurare l'arte*

Agenzia CATANI GAGLIANI

Firenze

Tel. 055.2342717



**GARAGE DEL BARGELLO**

Via Ghibellina, 170/r

50122 Firenze

Tel. 055 238 1857



## ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

### AMBROSIANA POLESCHI CASA D'ASTE

Via Sant'Agnesa 18 - 20123 Milano  
tel. 02 89459708 - fax 02 86913367  
www.ambrosianacasadaste.com  
info@ambrosianacasadaste.com

### BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 10 - 80125 Napoli  
tel. 081 2395261 - fax 081 5935042  
www.blindarte.com - info@blindarte.com

### ASTE BOLAFFI

Via Cavour 17/F - 10123 Torino  
tel. 011 0199101 - fax 011 5620456  
www.astebolaffi.it - info@astebolaffi.it

### 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 S.R.L.

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

### INTERNATIONAL ART SALE S.R.L.

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.it

### 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