

# Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

CAPOAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

12 NOVEMBRE 2019



















Dandachini  
GRAND HOTEL

#### 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*







# CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

*Firenze*

*12 novembre 2019*

---

## **ASTA**

Martedì 12 novembre 2019  
Firenze  
Palazzo Ramirez Montalvo  
Borgo degli Albizi, 26  
ore 18.00

## **ESPOSIZIONE**

---

### **Firenze**

Palazzo Ramirez Montalvo  
Borgo degli Albizi, 26

venerdì	8 novembre	ore 10-18
sabato	9 novembre	ore 10-18
domenica	10 novembre	ore 10-18
lunedì	11 novembre	ore 10-18

---

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



ASTA LIVE  
PANDOLFINI.COM



Pietro De Bernardi

Quando sei anni fa ho elaborato il progetto "Capolavori da collezioni italiane" ero certo di intraprendere una strada importante che avrebbe fatto dialogare Pandolfini con una platea internazionale molto più ampia e selezionata.

Uno sforzo importante per tutto il nostro staff, quello di lavorare sulla selezione delle opere più significative proposte ai dipartimenti nel corso dell'anno e presentarle nel catalogo dei "Capolavori" con la cura, lo studio, l'approfondimento critico ma anche e soprattutto con tutti i requisiti necessari a renderle appetibili ad un mercato internazionale.

E questo nostro impegno è stato ripagato in primis dai successi ottenuti nelle scorse edizioni che sono ormai sotto gli occhi di tutti coloro che seguono il mercato dell'arte in Italia e nel resto del mondo, ma anche dall'importante incarico che abbiamo ricevuto per la vendita del gruppo di opere che sono state raccolte nel catalogo TESORI RITROVATI IMPRESSIONISTI E CAPOLAVORI MODERNI DA UNA RACCOLTA PRIVATA.

Questo ci conferma che la nostra visione e strategia è ed è stata quella giusta, perché è proprio grazie alle precedenti edizioni dei Capolavori e all'impegno di questi ultimi sei anni che siamo stati scelti fra case d'aste italiane e straniere come la più adatta a svolgere un lavoro così delicato e impegnativo.

La vendita dei TESORI RITROVATI arriva proprio a coronamento di un lavoro che vede Pandolfini protagonista in Italia, interprete dell'evoluzione e dei cambiamenti del mercato nazionale e internazionale contemporaneo.

Il successo della nostra strategia risiede nella dinamicità e creatività, nello sguardo attento alle oscillazioni e andamenti dei mercati dell'arte con cui Pandolfini e i nostri esperti accolgono e interpretano le esigenze della clientela che si rivolge alla nostra sede storica di Firenze e alle sedi di Roma e Milano.

Sono certo che anche questo catalogo incontrerà il favore dei nostri clienti e sono anche sicuro che, sia questo che i prossimi, saranno selezionati dai nostri esperti con immutato entusiasmo e attenzione.



*Six years ago, when I developed the "Masterpieces from Italian Collections" project, I was certain that I was embarking on a high road that would have brought Pandolfini into contact with a much wider but more select international public.*

*Selecting the most significant of the works proposed to our departments over the course of the year and presenting them in the "Masterpieces" catalogue with the attention, study and critical analysis – but above all with all the requirements for ensuring they will meet with the favour of the international market – involves considerable effort by our whole staff.*

*Our commitment and hard work has been admirably repaid. First, by the success of recent past editions, by now there for all to see – or at least, for all those who follow the art market in Italy and the rest of the world. Secondly, by our appointment as auctioneers of the group of outstanding works listed in the Rediscovered Treasures: Impressionists and Modern Masterpieces from a Private Collection catalogue.*

*This fact confirms a suspicion we have had all along: that our vision and our strategy are correct. Thanks to the past editions of Masterpieces and our commitment during these past six years, we have been chosen among all the Italian and foreign auction houses as the most appropriate for carrying on such a delicate and demanding sale.*


*The Rediscovered Treasures sale crowns what we might say is an endeavour in which Pandolfini is Italian leader: to act in the role of interpreter of evolving and changing contemporary markets, both domestic and international. The success of our strategy derives from the attentive eye our experts bring to observation of market oscillations and trends and the dynamism and the creativity with which Pandolfini interprets the needs of the clientele at our historic Florence headquarters and our Rome and Milan showrooms.*

*I am certain that this catalogue will meet with the favour of our clients, just as I am certain that both this and every selection that follows will be chosen by our experts with the same enthusiasm and attention as always.*

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Silvio Le BS." The signature is fluid and cursive, with the letters "Le" and "BS" being particularly prominent and stylized.





A detailed view of a classical painting, likely a reproduction of a work by Titian or a similar Venetian master. The image focuses on the lower torso and hands of a woman. Her skin is rendered with soft, naturalistic tones. She is holding a piece of light-colored, translucent fabric that is draped over her shoulder and chest. Below this, a vibrant blue fabric is visible, along with a large area of pinkish-red fabric. The background is a dark, almost black, textured surface. The overall style is characteristic of the High Renaissance or Baroque period, emphasizing color and texture.

**CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE**

## ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

Collezionare testimonianze materiali dell'Antichità non è solo volontà di circondarsi di oggetti affascinanti e rari, ma è anche desiderio di accostarsi più da vicino a quel mondo antico che è alla base della nostra cultura. È comprensione storica oltre che godimento estetico, apprezzamento di un saper fare del passato che ancora oggi ci parla con la sua qualità tecnica e la sua bellezza formale.

Con il suo dipartimento di Archeologia Classica ed Egizia, Pandolfini si impegna ad offrire ad amatori e collezionisti il meglio delle testimonianze materiali ed artistiche delle civiltà del passato, del mondo classico e dell'oriente mediterraneo.

Per l'asta dei Capolavori da collezioni italiane, il dipartimento di Archeologia propone un'eccezionale scultura in legno raffigurante un dignitario egizio, che studio stilistico ed analisi archeometriche consentono di datare al Secondo Periodo Intermedio (1785-1560 a.C.) oppure in una fase iniziale del Nuovo Regno (1552-1069 a.C.), momento di massima espansione della civiltà dell'Egitto antico. Oltre che per qualità formale, la pregiata scultura si contraddistingue per le grandi dimensioni e per la presenza della cromia originaria, che la rendono una significativa e rara documentazione di un artigianato di elevata qualità.



*Collecting material evidence of antiquity is a response to a desire not only to surround oneself with fascinating, rare objects, but also to more closely relate to the ancient world that laid the foundations for our culture. It is an understanding of history, over and above aesthetic enjoyment, appreciation of past savoir faire that speaks a language of technical quality and formal beauty we still comprehend.*

*With its Department of Classical and Egyptian Antiquities, Pandolfini is committed to offering art lovers and collectors the very best of the material and aesthetic legacy of the civilisations of the past, of the Classical world and of the Mediterranean East.*

*For the 'Masterpieces from Italian Collections' sale, the Department of Antiquities is proposing an exceptional wooden sculpture of an Egyptian official, dated by stylistic study and archaeometric techniques to the Second Intermediate Period (1785-1560 BCE) or to an initial phase of the New Kingdom (1552-1069 BCE), the moment of greatest expansion of Egyptian civilisation. This valuable sculpture is distinguished by its formal quality, but also by its large size and the fact that it has retained its original colours, which make it a significant and quite rare document attesting to the excellence of ancient Egyptian artistic crafts.*



1 λ

## FIGURA DI DIGNITARIO

**EGITTO, METÀ DEL II MILLENNIO A.C.**

h. 63 cm

## FIGURE OF AN OFFICIAL

**EGYPT, MID-SECOND MILLENNIUM BCE**

h. 63 cm

€ 20.000/30.000

\$ 22.000/33.000

£ 18.000/27.000

L'opera è corredata da documento con l'esito delle analisi C14 effettuate dal CEDAD

(CEntro di DAtazione e Diagnostica, Dipartimento di Matematica e Fisica "Ennio de Giorgi", Università del Salento), a firma del prof. Lucio Calcagnile.

*Documentation of the results of C14 analysis conducted by CEDAD (CEntro di DAtazione e Diagnostica) at the Department of Mathematics and Physics 'Ennio de Giorgi', University of Salento, signed by Prof. Lucio Calcagnile.*

### **Provenienza**

Collezione privata





Realizzata in legno, la statua raffigura un uomo stante, con spalle dritte e braccia allungate lungo i fianchi. Le gambe sono quasi parallele, con la sinistra portata solo lievemente in avanti. La testa, rasata, è un poco avanzata: i lineamenti del volto, le arcate sopraorbitarie, il naso e la bocca sono rese da accentuati passaggi di piano. La scultura è completata da occhi lavorati a parte ed inseriti al momento della finitura del pezzo. I pugni della figura sono stretti e nella mano sinistra si vede un foro per l'inserzione di un attributo, ora perduto. L'incarnato della figura è di colore marrone - bruno.

L'uomo è a torso nudo, indossa un lungo gonnellino di colore bianco che dalla vita scende fin sopra i polpacci. La veste, fissata nel suo tratto superiore da una striscia, è connotata sul davanti da un'espansione trapezoidale, che si allarga in corrispondenza del margine inferiore.

La scultura raffigura un dignitario di alto rango: in origine era probabilmente posta su una base, forse realizzata in legno differente, su cui verosimilmente erano scritti testi di dedica o commemorativi che avrebbero consentito il riconoscimento della figura rappresentata. Statue di questo tipo non devono essere considerate propriamente ritratti, quanto piuttosto rappresentazione eternamente giovane e in forma perfetta del *ka* (entità spirituale e forza vitale) dell'individuo. Per riprendere le parole di Sergio Donadoni, illustre egittologo italiano: "la scultura egiziana è nella massima parte determinata dalla volontà di fornire un punto di appoggio fisico a un' «anima» (per così chiamarla) determinata, identificabile nella singolarità del suo nome. La statua non è un monumento, un ricordo celebrativo; è una specifica forma della persona, ha una sua vitalità riconosciuta dal rito che su di essa si attua per «aprirle la bocca» (così come si fa sul corpo dopo la mummificazione). È un fatto che va sottolineato per comprendere da quali radici si alimentano l'esperienza figurativa egiziana, che senso abbia tanto la sua vocazione tipizzante quanto la sua vocazione realistica" (S. Donadoni, *L'uomo egiziano*, Roma-Bari 1990, p. 277).

L'iconografia riprende con fedeltà quella usata per le figure di rango del Medio Regno: si vedano a titolo meramente esemplificativo, con analoga resa della veste (tipo D.3a - Harvey 2001), la statua di Senbi al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 11.150.27 - D. Arnold, *Statuette of Senbi Standing*, in A. Oppenheim et alii (a cura di), *Ancient Egypt Transformed: The Middle Kingdom*, New York 2015, 146-50, n. 80 - fig. 1), oppure la più piccola figura maschile dal Rhode Island School of Design Museum (inv. 11.033 - C.M. Woodward et alii, *A Handbook of the Museum of the Art, Rhode Island*, 1988, 96, n. 3 - fig. 2).

I modelli figurativi del Medio Regno permangono anche nel periodo di incertezza politica successivo alla fine della XII dinastia, il Secondo Periodo Intermedio, e fino alla XVIII dinastia (Harvey 2009, p. 5). A favore della datazione della scultura già al Nuovo Regno, peraltro confermata dalle analisi archeometriche (fig. 3), occorre menzionare il maggiore slancio della figura e la resa dell'anatomia e della muscolatura più accurata rispetto a quella schematica dell'epoca precedente.







Nella pregiata scultura proposta in questa sede di particolare importanza è la conservazione dei colori, riscontrabile non soltanto nel gonnellino di colore bianco, ma anche nella resa dell'incarnato della figura di colore bruno. Il fatto che la pelle si presenti particolarmente scura, potrebbe essere un segno della volontà degli artigiani di imitare l'ebano, prezioso legno di importazione, usato per la statuaria faraonica - basti menzionare il ritratto della regina Tiy (Berlino ÄM, inv. 21834/17852) o del marito Amenhotep III (Brooklyn Museum, inv. 48.28) - o in casi eccezionali anche per statue private, come per la coppia del sacerdote Amenhotep e della moglie Rannai (Mosca, Puskin Museum, inv. I.1.a 2103, 2099).

### **Riferimenti bibliografici**

A differenza di quanto avviene da tempo nel caso della statua in pietra, solo in anni relativamente recenti sono stati avviati studi complessivi sulla statuaria egizia in legno. Sulle produzioni dell'Antico Regno è disponibile un lavoro sistematico, in cui sono catalogati 240 esemplari (J. Harvey, *Wooden Statues of the Old Kingdom. A Typological Study*, Leiden-Boston 2001), mentre su quelle del Medio e del Nuovo Regno, bisogna fare riferimento a studi di singole opere, a cenni in repertori generali (J. Harvey, *Wooden Statuary*, in Willeke Wendrich (a cura di), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles 2009), oppure a trattazioni sulla statuaria (J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne, III. Les grandes époques: la statuaire*, Paris 1958).

**Si ringrazia la dott.ssa Anna Giulia De Marco (Università di Pisa), che ha in corso di preparazione uno studio su questa scultura, per i suggerimenti durante la redazione della scheda**

*The wooden statue portrays a standing male figure, his shoulders straight and his arms at his sides. The legs are almost parallel; the left leg is only slightly advanced. The shorn head is inclined slightly forward; the facial features, the supraorbital ridges, the nose and the mouth are rendered with accentuated differences among the planes. Inlaid eyes, carved separately and inserted in the otherwise finished piece, complete the face. The hands are closed into fists; the left hand displays a perforation for insertion of an attribute, now lost. The flesh tone used on the figure is a dark brown.*

*The man is bare-chested and wears a long white kilt that falls from the waist to mid-calf. The garment is held in place at the top by a band; a downward-flaring trapezoidal panel or apron characterises the front.*

*The sculpture portrays an official of high standing. It is probable that it originally stood on a base, perhaps made of a different wood, which also quite probably bore dedicatory or commemorative texts such as to permit identifying the subject. However, statues of this type should not be considered portraits, but rather portrayals of individuals' ka (spiritual entity and life-force), eternally youthful and in perfect form. In the words of well-known Italian Egyptologist Sergio Donadoni, 'In the main, Egyptian sculpture springs from the desire to provide a point of physical support for a given "soul" (if we may call it that) which is defined by the singularity of its name. The statue is not a monument, a celebratory memorial; it is a specific form of the person; it*

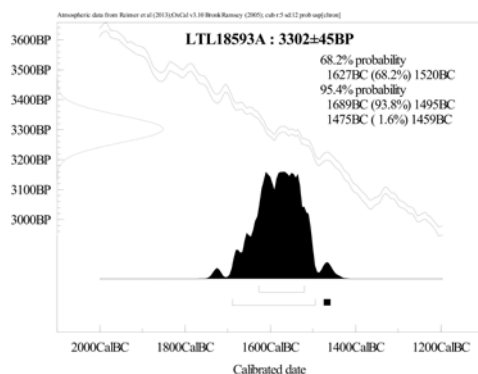




**Fig. 1** New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 11.150.27.



**Fig. 2** Rhode Island School of Design Museum, inv. 11.033 (Courtesy of the RISD Museum, Providence, RI).



**Fig. 3** Calibrazione della data convenzionale al radio carbonio del campione estratto dalla figura (dalla relazione CEDAD).

possesses vitality in virtue of the rite performed over it to “open its mouth” (just as was done with the body after mummification). This fact cannot be overly stressed if we are to understand the roots that nourish the Egyptian figurative experience and what meanings accrue to its typifying vocation and to its vocation for realism.’ (S. Donadoni, *L'uomo egiziano*. Rome-Bari 1990, p. 277).

The iconography faithfully reprises that used in the case of high-ranking Middle Kingdom individuals: see solely as examples, with analogous renderings of the garment (type D.3a – Harvey 2001), the statue of Senbi at the Metropolitan Museum of Art of New York (inv. 11.150.27 – D. Arnold, ‘Statuette of Senbi Standing’ in A. Oppenheim et al., (eds.), *Ancient Egypt Transformed: The Middle Kingdom*. New York, 2015, 146-50, no. 80 (Fig. 1) and the small male figure from the Rhode Island School of Design Museum (inv. 11.033 – C. M. Woodward et al., *A Handbook of the Museum of Art, Rhode Island School of Design*. Rhode Island 1988, 96, no. 3 (Fig. 2).

The figurative models of the Middle Kingdom carried over into period of political uncertainty that followed the end of the 12th dynasty and ran through the Second Intermediate Period into the 18th dynasty (Harvey 2009, p. 5). In favour of dating the sculpture to the New Kingdom – a dating confirmed by archeometric analyses (Fig. 3) – are (with respect to the schematic rendering of the preceding period) the figure's greater dynamism and the more accurate modelling of the musculature and the anatomy.

One particularly important aspect of the precious sculpture presented here is the excellent state of the colours – not only the white of the kilt but also the figure's brown flesh tones. The fact that the skin seems to be unusually dark-hued could be a sign of the artisans' desire to imitate ebony, a precious imported wood used in pharaonic statuary – think, for example, of the busts of Queen Tiye (Berlin, Ägyptisches Museum, inv. 21834/17852) or that of her husband Amenhotep III (Brooklyn Museum, inv. 48.28) – or, in exceptional cases, for private statues such as those of the priest Amenhotep and his wife Rannai (Moscow, Pushkin Museum, inv. I.1.a 2103, 2099).

### References

Differently from what has been the norm for quite some time now in the case of stone statuary, it is only relatively recently that comprehensive studies of the Egyptians' wooden sculpture have been undertaken. A systematic work cataloguing 240 Old Kingdom works is available (J. Harvey, *Wooden Statues of the Old Kingdom. A Typological Study*. Leiden-Boston 2001), but for the works of the Middle and New Kingdom we must still make reference to studies of single works, to mentions in general repertoires (J. Harvey, ‘Wooden Statuary’ in Willeke Wendrich (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Angeles 2009) or to treatises on statuary (J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne, III. Les grandes époques : la statuaire*. Paris 1958).

**Our thanks to Dr. Anna Giulia De Marco (University of Pisa), who is now preparing a study on this sculpture, for her input to drafting of this description.**



## SCULTURE ANTICHE

In questo importante catalogo dedichiamo una sessione specifica a quello che da sempre è un punto di forza della tradizione antiquariale della nostra casa d'aste.

Pandolfini infatti svolge la sua attività nella culla della cultura antica e rinascimentale, dove si è sviluppato uno dei più importanti centri internazionali del commercio di arte antica. Questo aspetto, assieme ad uno staff di primo livello e a collaborazioni con i migliori esperti di scultura del mondo, costituisce uno dei maggiori punti di forza della casa d'aste, uno dei settori per cui siamo leader in Italia e nel mondo.

Le nostre ultime aste dedicate a questo settore hanno avuto successo di vendite e di pubblico dando nuova enfasi ad una parte del mercato che, sebbene sia una vera e propria nicchia, rappresenta "un'arte all'avanguardia" che spesso fece da apripista, soprattutto nel periodo rinascimentale alla pittura e ad altre forme artistiche.

In questa sessione presentiamo due eccezionali e rari esemplari di scultura lignea, di particolare importanza storica sia per la qualità di esecuzione che per la provenienza, infatti entrambi arrivano da una grande collezione fiorentina.

Pregevole per l'ottima conservazione dell'intaglio e della policromia, oltre che per la superba fattura, è la ieratica *Madonna col Bambino benedicente* qui ricondotta al Maestro della Madonna di Riomaggiore, scultore di cultura campionesa attivo in Liguria all'inizio del Trecento, identificato in più sedi critiche con il cosiddetto "Maestro di Giano", insigne artefice nel panorama della scultura gotica genovese, se pur di identità ancora misteriosa.

Appartiene infine all'eccentrica espressività figurativa introdotta da prolifici intagliatori tedeschi in alcune aree del centro Italia negli ultimi decenni del XV secolo, la peculiare effigie in legno dipinto del *San Sebastiano* che un brillante studio condotto per questa occasione ha riconosciuto come opera del Maestro del San Sebastiano di Cascia, attivo in Umbria nell'ultimo quarto del Quattrocento.



*This important catalogue has a special section dedicated to what has long been one of the strong points of the Pandolfini tradition in dealing in antiques. We work in the cradle of ancient and Renaissance culture where one of the major centers for trade in antiques developed. Our outstanding staff and collaboration with some of the world's leading experts in sculpture is one of our strong points, making it one of the areas in which we are at the top on the Italian and world markets. Our recent and successful sales of early sculpture attracted large audiences. The result is that they put a new emphasis on a part of the market which, although is a true niche, can also be considered a vanguard, blazing new trails especially in Renaissance painting and other art forms*

*At this sale, we are presenting two rare and outstanding wood sculptures that are important for their historical value, craftsmanship and provenance, both coming a major Florentine collection. One, that is remarkable for the excellent conservation condition of the carving and polychromy as well as the superb craftsmanship is the stately Madonna and Blessing Child. Our experts have attributed the statue to the Master of the Madonna of Riomaggiore (Maestro della Madonna di Riomaggiore) a sculptor from the Campione school who was active in Liguria at the beginning of the fourteenth century and whom several scholars have called "Maestro di Giano", an artist whose identity is still mysterious, yet held an important place in the world of Gothic sculpture in Genoa.*

*The other is the unusual polychrome wooden statue of Saint Sebastian which belongs to the eccentric mode of expression brought to some areas of Central Italy by German carvers during the final decades of the fifteenth century. A brilliant study conducted for this sale has recognized the statue as the work of the Master of the Saint Sebastian of Cascia (Maestro del San Sebastiano di Cascia) who was active in Umbria during the last quarter of the fifteenth century.*



2 λ

## Maestro della Madonna di Riomaggiore

(scultore di cultura campionesa attivo in Liguria all'inizio del secolo XIV: "Maestro di Giano" ?)

### **MADONNA COL BAMBINO BENEDICENTE**

statua in legno dipinto, cm 165x56x38

## Maestro della Madonna di Riomaggiore (Master of the Madonna of Riomaggiore)

(sculptor of the Campione school active in Liguria in the early 14th century: "Maestro di Giano" ?)

### **MADONNA AND BLESSING CHILD**

polychrome wood, 165x56x38 cm

€ 15.000/25.000

\$ 16.500/27.500

£ 13.500/22.500

#### **Bibliografia**

J. Boccador - E. Bresset, *Statuaire médiévale de collection*, s.l. 1972, p. 56 fig. 50

Questa regale, sofisticata immagine interpreta la consueta iconografia della "Madonna in Maestà", solitamente rappresentata in trono, nell'atto di offrire alla venerazione il Gesù Bambino benedicente seduto sul suo braccio sinistro, assai diffusa nella scultura lignea tra la seconda metà del Duecento e i primi decenni del Trecento, con una più rara declinazione caratterizzata dalla figura della Vergine eretta in posizione stante, tale da conferire alla statua una maggiore, suggestiva imponenza. La solenne intonazione ieratica del gruppo, enfatizzata dall'immobile postura frontale del Cristo fanciullo, dalle fattezze di un piccolo imperatore inguainato nella sua austera tunichetta, è ingentilita dalla nobile grazia del volto di Maria e dal gesto delicato col quale carezza il ventre del figlio: aspetti che ne rivelano il trapasso dalle più astratte, iconiche volumetrie della tradizione romanica verso il naturalismo e l'accorata umanità dell'arte gotica. La scultura, pregevole anche per lo stato di conservazione dell'intaglio e della policromia (sembra pertinente pure la coroncina lobata in rame dorato finemente ornata da stelle applicate a rilievo e castoni traforati), costituisce, infatti, una testimonianza di particolare importanza per lo sviluppo della scultura lignea in Liguria, collocandosi ad una data assai precoce, nei primi decenni del Trecento, e in una congiuntura culturale di grande interesse.







Il rigoroso assetto frontale e la struttura quasi conica del gruppo, la rigida postura del Bambino, la sua fisionomia tondeggianti e quella più affilata della madre, la peculiare acconciatura dei capelli di Maria, agghindati in simmetriche ondulazioni, e quella antichizzante del Fanciullo, il verticalismo delle pieghe scanalate della veste e del manto che si apre a ventaglio in un partito speculare di plissettature a zigzag, taglienti come lamine, dichiarano la strettissima parentela di quest'opera con la statua lignea venerata come "*Madonna delle catene*" nell'oratorio di Nostra Signora Assunta in Cielo a Riomaggiore (fig. 1), presentata da Piero Donati (in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra di Genova, a cura di F. Boggero e P. Donati, Ginevra-Milano 2004, pp. 116-117 n. 5) con una datazione intorno al 1310, collegandola all'attività dei lapicidi lombardi, detti "maestri campionesi", che all'inizio del Trecento monopolizzarono i maggiori cantieri genovesi, come la Cattedrale di San Lorenzo e San Francesco di Castelletto.

Il calzante riscontro istituito da Donati si ravvisa in particolare con le opere del più eminente e riconoscibile di questi scultori, denominato dalla critica il "Maestro di Giano" dal busto del *Re Giano*, mitico fondatore di Genova, che decora un pilastro del matroneo di sinistra della Cattedrale (fig. 2), portato a termine nel 1307, dove il medesimo anonimo maestro eseguì anche un capitello raffigurante la *Madonna col Bambino tra due Profeti* (fig. 3) (C. Di Fabio, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 280-289; R.P. Novello, *La ricostruzione dopo l'incendio del 1297*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, Modena 2012, pp. 75-82, p. 364 n. 555, p. 367 n. 561). I lavori in marmo riferiti al "Maestro di Giano" denotano infatti una spiccata consonanza stilistica con le sculture lignee in esame, proprio in tutti quei caratteri che abbiamo osservato, e la proposta di Donati, per quanto non condivisa da Novello (*ivi*, p. 82, nota 22) incline a ritenere la *Madonna* di Riomaggiore "forse più antica di un cinquantennio", ha trovato "piena conferma" in una più recente, accurata indagine di Federica Siddi (*Scultura in legno nella Lombardia dei Visconti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, 2015-2016, pp. 644-646 n. XIII.4), anche attraverso i riscontri con altre *Madonne* lignee lombarde di primo Trecento.

La produzione in legno di questa importante bottega, già incrementata dallo stesso Donati (*Verso Levante. Sculture erratiche di provenienza genovese nella Liguria orientale*, in "Prospettiva", 125, 2007, pp. 22-34, a p. 34 nota 31; *La 'Madonna delle Catene' di Riomaggiore e la sua gemella di Montebruno*, in "Città della Spezia", 26 aprile 2015) avvicinando alla statua di Riomaggiore una simile *Madonna col Bambino* stante conservata nella chiesa di Santa Maria Assunta a Montebruno (fig. 4) (cfr. anche Siddi, *op. cit.*, pp. 641-642 n.XIII.3), ed in ultimo da Gentilini e Lucidi riferendogli una *Madonna* assisa appartenuta alla medesima raccolta privata da cui proviene l'opera in esame (fig. 5) (Pandolfini Casa d'Aste, *Mobili, dipinti e sculture: ricerca e passione in una collezione fiorentina*, catalogo della vendita, Firenze, 16 ottobre 2019, p. 169 n. 118), trova ora nella *Madonna* che qui si presenta la sua più significativa testimonianza, davvero degna del ruolo riconosciuto al "Maestro di Giano" nel panorama della scultura gotica genovese.

Giancarlo Gentilini e David Lucidi



**Fig. 1** Scultore lombardo attivo in Liguria ("Maestro di Giano" ?), inizi secolo XIV, *Madonna col Bambino benedicente*, Riomaggiore, oratorio di Nostra Signora Assunta in Cielo



This regal, sophisticated statue presents the iconography of the “Madonna in Majesty” which usually depicts the Virgin enthroned with the Infant Jesus seated on her left arm and raising His hand in blessing. This iconography was very popular in wooden sculpture between the second half of the thirteenth century and the early decades of the fourteenth in a more unusual rendering with the Virgin standing erect, making the figure more powerful and impressive. The solemn, stately tone, emphasized by the immobile frontal position of the Christ Child, with the features of a little emperor sheathed in His simple tunic, is softened by the noble grace of Mary’s face and her gentle hand on her son’s stomach. These features speak to the transition from the more abstract, iconic shapes of the Romanesque tradition towards the naturalism and sorrowful humanity of Gothic art. The statue, which is noteworthy for the conservation condition of the carving and polychromy (even the gilded copper coronet that is finely decorated with relief stars and openwork seems pertinent), is important evidence of the development of wood sculpture in Liguria. It can be dated to the early decades of the fourteenth century and a very interesting cultural climate.

The stiff frontal arrangement and the almost cone-shaped structure of the group, the Child’s rigid posture, the faces - His round and Mary’s slender; the hair - hers dressed in waves, and the Child’s ancient-style; the verticality of the folds of the robe and mantle that opens like a fan in zigzagging, sharp folds show that this piece is very closely related to the wooden Madonna of the Chains in the oratory of Nostra Signora Assunta in Cielo at Riomaggiore, described by Piero Donati (in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, Genoa exhibition catalogue, ed. by F. Boggero and P. Donati, Geneva-Milan 2004, pp. 116-117 n. 5) with a dating around 1310. And he linked it to the work of the “maestri campionesi” – masters from Campione - the Lombard stonecutters who, at the beginning of the fourteenth century, monopolized the main construction sites in Genoa such as the Cathedral of San Lorenzo and the church of San Francesco di Castelletto.

The striking comparison made by Donati can be matched with the works of most outstanding and recognizable of these sculptors, whom scholars call the “Maestro di Giano” for the bust of Re Giano (King Janus), the mythical founder of Genoa, on a pilaster of the left-side women’s gallery of the cathedral, completed in 1307, where the same anonymous master also carved a capital depicting the Madonna and Child with Two Prophets (C. Di Fabio, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 280-289; R.P.



**Fig. 2** Scultore campionesi (“Maestro di Giano”), 1307 circa, *Re Giano*, Genova, cattedrale di San Lorenzo



**Fig. 3** Scultore campionesi (“Maestro di Giano”), 1307 circa, *Capitello raffigurante la Madonna col Bambino tra due Profeti*, Genova, cattedrale di San Lorenzo









Novello, "La ricostruzione dopo l'incendio del 1297", in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, ed. by A.R. Calderoni Masetti and G. Wolf, Modena 2012, pp. 75-82, p. 364 n. 555, p. 367 n. 561). The marble sculptures attributed to the "Maestro di Giano" reveal a marked stylistic affinity with the wooden statues discussed here, especially all the features we have noted, and Donati's hypothesis, albeit not shared by Novello (*ibid.*, p. 82, note 22) maintaining that the Riomaggiore Madonna is "perhaps more than fifty years older", has been "fully confirmed" in a recent and precise study by Federica Siddi (*Scultura in legno nella Lombardia dei Visconti*, doctoral dissertation, University of Trento, 2015-2016, pp. 644-646 n. XIII.4), and through comparisons with other early fourteenth-century Lombard wooden Madonnas.

This important workshop's wooden output, which Donati "augmented" ("Verso Levante. Sculture erratiche di provenienza genovese nella Liguria orientale", in *Prospettiva*, 125, 2007, pp. 22-34, p. 34 note 31; "La 'Madonna delle Catene' di Riomaggiore e la sua gemella di Montebruno", in *Città della Spezia*, 26 April 2015) comparing the Riomaggiore statue to a standing Madonna and Child in the church of Santa Maria Assunta at Montebruno (see also Siddi, *op. cit.*, pp. 641-642 n.XIII.3), and then by Gentilini and Lucidi who attributed a seated Madonna from the same private collection as the statue presented here to it (*Pandolfini Casa d'Aste, Mobili, dipinti e sculture: ricerca e passione in una collezione fiorentina*, sale catalogue, Florence, 16 October 2019, p. 169 n. 118). The Madonna presented here is the most significant evidence of their work and it is truly worth of the Maestro di Giano and his place in Genoese Gothic sculpture.

Giancarlo Gentilini and David Lucidi



**Fig. 4** Scultore lombardo attivo in Liguria ("Maestro di Giano" ?), inizi secolo XIV, *Madonna col Bambino benedicente*, Montebruno, chiesa di Santa Maria Assunta



**Fig. 5** Scultore lombardo attivo in Liguria ("Maestro di Giano" ?), inizi secolo XIV, *Madonna in Maestà col Bambino benedicente*, Firenze, Pandolfini Casa d'Aste, 16 ottobre 2019



3 λ

## Maestro del San Sebastiano di Cascia

(scultore di area germanica attivo in Umbria durante l'ultimo quarto del secolo XV)

### **SAN SEBASTIANO**

statua in legno dipinto, cm 148x52x40

## Maestro del San Sebastiano di Cascia (Master of the Saint Sebastian of Cascia)

(sculptor of German origin active in Umbria during the last quarter of the 15th century)

### **SAINT SEBASTIAN**

polychrome wood, 148x52x40 cm

€ 40.000/60.000

\$ 44.000/66.000

£ 36.000/54.000

In questa affascinante, inconsueta effigie del popolare martire - invocato come protettore contro le pestilenze - il corpo atletico, ma ormai smagrito dalle sofferenze, di San Sebastiano (Narbona 256 - Roma 304), il giovane ufficiale romano condannato dall'imperatore Diocleziano per aver diffuso fra le truppe la fede cristiana, trafitto dalle frecce scoccate dai suoi stessi commilitoni (in origine infisse nel simulacro), s'inarca violentemente all'indietro flettendo il torso verso destra, come contratto da un acuto spasmo di dolore, mentre la testa è rivolta verso il cielo e nel languore del volto esprime una serena accettazione dell'atroce supplizio. Lo spiccato naturalismo della cruda immagine, dove risaltano la tensione dei tendini e dei fasci muscolari, il gonfiore delle vene e la consistenza dell'epidermide, si addolcisce, dunque, nella grazia dei tratti fisionomici, assumendo poi modi più stilizzati e preziosi nell'intaglio metallico della folta capigliatura animata da scattanti riccioli a spirale disposti con cadenze simmetriche. Altrettanto elegante e virtuosistica appare la lavorazione del perizoma (dove si apprezza un'antica doratura 'graffita', forse originaria come quella dei capelli e la policromia degli incarnati), immaginato come una fusciccia increspata da fitte e sottili piegoline lamellari; e singolare è l'articolazione della mano destra, legata all'altra dietro la schiena, con due dita piegate (il mignolo e l'anulare) in modo da esibire con le altre il numero tre, presumibilmente allusivo al dogma trinitario affermatosi durante la vita del Santo e proclamato poco dopo la sua morte dal Concilio di Costantinopoli nel 381.





**Fig. 1** Scultore di cultura tedesca attivo in Umbria, ultimo quarto secolo XV, *San Sebastiano*, Cascia, Museo di Palazzo Santi



**Fig. 2** Scultore di cultura tedesca attivo in Umbria, ultimo quarto secolo XV, *San Sebastiano*, Muccia, parrocchiale di San Biagio

La gran parte delle peculiarità formali che abbiamo descritto, come l'insolita postura inarcata, il verismo anatomico, la rigogliosa acconciatura inanellata, le increspature tese a ventaglio del tessuto, associano palesemente quest'opera a una suggestiva, intrigante statua lignea che raffigura anch'essa *San Sebastiano* conservata oggi nel Museo di Palazzo Santi a Cascia in Valnerina (fig. 1) (proveniente da una confraternita di flagellanti dedicata al Santo presso la chiesa di Sant'Agostino), oggetto di una cospicua letteratura critica non ancora approdata ad un'esauriente definizione attributiva (E. Mancini, in *Museo di Palazzo Santi. Chiesa di Sant'Antonio Abate*, a cura di G. Gentilini e M. Matteini Chiari, Firenze 2013, pp. 112-113 n. 200, con bibliografia precedente). Un interrogativo, quello della paternità del *San Sebastiano* di Cascia e di altri ad esso imparentati, sondato con viva curiosità anche in studi recenti sulla scultura in Umbria, che certo troverà nuova linfa nell'inedita statua in esame, riferibile forse al medesimo autore o alla sua stretta cerchia, seppure in un momento successivo, come suggerisce il superamento della bizzarra vena espressionistica prevalente nel simulacro casciano in favore di un'intonazione più misurata e classicista, consona ad una datazione intorno al volgere del secolo.

Senza qui addentrarci in questa complessa disamina, è opportuno rammentare che alla statua di Cascia, attribuita inizialmente al celebre scultore veneziano Antonio Rizzo di cui le fonti attestano una fuga nel 1498 verso Ancona e la vicina Foligno, vennero già accostate da Geza De Francovich (*Un gruppo di sculture in legno umbro-marchigiane*, in "Bollettino d'Arte", VIII, 1929, pp. 418-512) altre statue lignee della Valnerina e dell'Umbria meridionale raffiguranti *San Sebastiano*, ravvisandovi "schemi e forme in un certo qual senso tipiche del naturalismo padovano-mantegnaesco degli ultimi decenni del Quattrocento, ma viste e interpretate attraverso la personalità di Antonio Rizzo", in analogia alla penetrazione della pittura padana nei territori umbro-marchigiani attraverso il Crivelli e l'Alunno. Tra queste il *San Sebastiano* della parrocchiale di Muccia (fig. 2), lungo il valico appenninico che dalla Valnerina porta a Camerino, appare il più direttamente assimilabile all'effigie di Cascia ed a quella che qui si presenta, per la postura flessa e sbilanciata, mentre le statue della zona ternana, in San Francesco a Sangemini (confluito nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia), San Francesco a Stroncone, San Pietro a Collestatte (fig. 3) e Santa Maria della Misericordia a Terni (ora nel Museo Diocesano) (fig. 4) - le ultime due aggiunte al gruppo da Lorenzo Principi (*Il Sant'Egidio di Orte: aperture per Saturnino Gatti scultore*, in "Nuovi Studi", XVII, 2012, 18, pp. 101-128, a p. 127 nota 67) che ne segnala anche un esemplare conservato presso l'Allen Memorial Art Museum di Oberlin (Ohio) -, si distinguono per la posa a gambe incrociate, desunta dal celebre *Pothos* di Scopas. D'altra parte, nonostante le indubbie affinità formali che accomunano le versioni del gruppo casciano, sia tra loro sia con quelle del gruppo ternano, in tutte queste sculture si riscontrano varianti, tipologiche e qualitative, che fino ad oggi non hanno incoraggiato la critica a formulare nuclei omogenei riferibili a una stessa personalità.







Ricordiamo comunque che tra le varie proposte avanzate per il *San Sebastiano* di Cascia (fig. 1) si registrano i nomi di Nicola di Ulisse da Siena, ben noto come pittore assai attivo in Valnerina sulla metà del Quattrocento, e dello scultore Battista di Barnaba da Camerino, uno stretto collaboratore di Donatello attestato in più occasioni presso la corte di Mantova, nel 1454 a Perugia e da qui in area marchigiana fino agli anni Settanta (cfr. Mancini, *op. cit.*). Ma sembra più fondato e fruttuoso il recente orientamento, già ribadito da voci diverse (C. Saponi, in *Arte e territorio. Interventi di restauro. 4*, a cura di A. Ciccarelli, Terni 2006, pp. 277-286 n. 30; Principi, *op. cit.*; G. Gentilini, *La scultura nelle raccolte museali e nel territorio di Cascia*, in *Il Museo di Palazzo Santi, cit.*, pp. 15-24, a p. 19), che ravvisa nell'eccentrica intensità espressiva, nella lenticolare attenzione anatomica unita all'elegante stilizzazione dei capelli, come pure nel virtuosismo tecnico che caratterizzano le varie opere ricordate, una cultura figurativa da ricondurre ai prolifici intagliatori tedeschi operosi al tempo in questi stessi territori, tra i quali si distinse Giovanni Teutonico (Giovanni di Enrico da Salisburgo), documentato a Perugia, Terni e Norcia tra il 1478 e il 1498 per un'ampia, raffinatissima produzione di *Crocifissi* prediletta dalla committenza francescana, cui infatti Sara Cavatorti (*Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Perugia 2016, pp. 67-71, p. 222 n. E.II.11) ha ora plausibilmente attribuito il *San Sebastiano* di Terni (fig. 4) trovando conferma nelle fonti locali.

Giancarlo Gentilini e David Lucidi

*In this fascinating and unusual effigy of the popular martyr – invoked as a protector against plagues – the once athletic body of Saint Sebastian's (Narbona 256 – Rome 304) is thinned by suffering. Sebastian was a young Roman officer whom the emperor Diocletian condemned to death for having spread the Christian faith among the troops. His body, pierced by arrows (originally set into the statue) shot by his fellow soldiers, arches back bending his torso to the right as if contracted by a sharp spasm of pain while his head is turned heavenward and his face expresses serene acceptance of his horrible torture. The marked naturalism of the harsh image, with the taut tendons and muscles, the swollen veins and the texture of the skin, is gentled by the grace of his facial features, and then is rendered more stylized and refined by the metallic carving of the thick hair with the symmetrically arranged springing spiraling curls. The workmanship on the loincloth (with its graffito gilding – that may be original like the gilding on the hair and polychrome flesh tones), developed as a sash gathered into tight, narrow folds is equally elegant and masterful. The rendering of the right hand is unusual: it is tied to the left behind his back with bent pinky and ring finger displaying the number three presumably alluding to the Trinitarian dogma which developed during Sebastian's life and was proclaimed as doctrine by the Council of Constantinople in 381, not too long after his death.*

*Most of the formal peculiarities such as the arched posture, the anatomical realism, the curly hair, the fan-like shirring of the loincloth clearly make this piece comparable to another intriguing statue of Saint Sebastian in the Museo di Palazzo Santi in Cascia in Valnerina – the Nera River Valley (fig. 1) (from a confraternity of flagellants dedicated to Sebastian at the church of Sant'Agostino), which, though widely discussed in the*





**Fig. 3** Scultore di cultura tedesca attivo in Umbria, ultimo quarto secolo XV, *San Sebastiano*, Collestatte, parrocchiale di San Pietro



**Fig. 4** Scultore di cultura tedesca attivo in Umbria (Giovanni Teutonico ?), 1490 circa, *San Sebastiano*, Terni, Museo Diocesano

scholarly literature, has not yet received a definitive attribution (E. Mancini, in *Museo di Palazzo Santi. Chiesa di Sant'Antonio Abate*, ed. by G. Gentilini and M. Matteini Chiari, Florence 2013, pp. 112-113 n. 200, with previous bibliography). One issue – the authorship of the *Saint Sebastian from Cascia* and other statues related to it, examined with lively curiosity in recent studies on sculpture in Umbria that will definitely find new vital lymph in the heretofore unpublished statue presented here that may be perhaps attributable to the same artist or his close circle, albeit at a later time as suggested by the bizarre expressionistic vein that dominates the *Cascia* figure in favor of a more moderate and classicized tone in keeping with a dating around the turn of the century.

Without delving more deeply into the issue, it is important to mention that the statue from Cascia – initially attributed to the famous Venetian sculptor, Antonio Rizzo who is documented as having fled to Ancona and the nearby Foligno in 1498 - , had already been compared by Geza De Francovich (“Un gruppo di sculture in legno umbro-marchigiane”, in *Bollettino d'Arte*, VIII, 1929, pp. 418-512) to other wooden statues of Saint Sebastian in the Valnerina and southern Umbria. He recognized “schemas and forms which in a certain sense are typical of late fifteenth-century Paduan-Mantegnesque naturalism but viewed and interpreted via Antonio Rizzo’s personality”, similarly to the way Paduan painting was brought into and spread through the Umbrian-Marches territories by Carlo Crivelli and Niccolò Alunno. Among these, the *Saint Sebastian from the parish church of Muccia* (fig. 2), along the Apennine pass that leads from Valnerina to Camerino, seems the most similar to the statue from Cascia and the one presented here because of the bent and off balance pose, while the statues from the Terni area, in the churches of *San Francesco at Sangemini* (now in the *Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia*), the convent of *San Francesco in Stroncone*, *San Pietro at Collestatte* (fig. 3) and *Santa Maria della Misericordia in Terni* (now in the *Museo Diocesano*) (fig. 4) – the last two added to the group by Lorenzo Principi (“*Il Sant'Egidio di Orte: aperture per Saturnino Gatti scultore*”, in *Nuovi Studi*, XVII, 2012, 18, pp. 101-128, p. 127 note 67) who also mentions another in the *Allen Memorial Art Museum in Oberlin* (Ohio) – are characterized by the crossed legs derived from the famous statue *Pothos* by Scopas. On the other hand, notwithstanding the features shared by the group from Cascia – with each other and those from the Terni group, in all these sculptures we find typological and qualitative variations that up to now have not encouraged scholars to put together homogeneous nuclei that could be attributed to one artist.

We must, however, mention that the several attribution hypothesis advanced for the *Saint Sebastian from Cascia* (fig. 1) include Nicola di Ulisse da Siena, a well-known painter who was very active in Valnerina during the middle of the fifteenth century and the sculptor Battista di Barnaba da Camerino, a close collaborator of Donatello documented at the court of Mantua on several occasions, in Perugia in 1454 and from there in the Marches until the 1470s (see Mancini, *op. cit.*). However, the recent and growing trend (C. Saporì, in *Arte e territorio. Interventi di restauro*, 4, ed. by A. Ciccarelli, Terni 2006, pp. 277-286 n. 30; Principi, *op. cit.*; G. Gentilini, “La scultura nelle raccolte museali e nel territorio di Cascia”, in *Il Museo di Palazzo Santi*, cit., pp. 15-24, p. 19), that recognizes a figurative tradition that can be tied to the German carvers who were active in those areas during that time in the eccentrically intense expression, in the meticulous attention to anatomical details, the elegantly stylized hair and the technical virtuosity characterizing the pieces we have mentioned. One of the most outstanding was Giovanni Teutonico (Giovanni di Enrico da Salisburgo), documented in Perugia, Terni and Norcia between 1478 and 1498 and known for having produced many crucifixes – objects favored by the Franciscans. In fact, Sara Cavatorti (*Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Perugia 2016, pp. 67-71, p. 222 n. E.II.11) has plausibly ascribed the *Saint Sebastian in Terni* (fig. 4) to him, finding support for the attribution in local sources.

Giancarlo Gentilini and David Lucidi





## DIPINTI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

Forte degli ottimi risultati che il dipartimento "Dipinti e sculture del secolo XIX" ha registrato nelle passate edizioni, quest'anno il catalogo dei capolavori presenta tre opere di particolare bellezza: una veduta di Firenze di Raffaello Sorbi, una coppia di fanciulle di Eleuterio Pagliano e un dipinto del Maestro Plinio Nomellini. Le opere che presentiamo in questa vendita sono un omaggio allo sport e alla spensierata gioventù.

I due dipinti di Sorbi e Pagliano presentano due scene di competizione sportiva, un tema piuttosto raro nella pittura ottocentesca.

Raffaello Sorbi ritrae lungo la riva dell'Arno a Firenze *La regata sull'Arno*: l'opera è datata 1867, ma il pittore delinea la scena come doveva svolgersi nella Firenze del Trecento. Vediamo i fiorentini affrettarsi lungo le rive del fiume per trovare il miglior punto di vista e fare scommesse sul vincitore, mentre una comitiva di giovani sorridenti e spensierati assiste da una terrazza allo svolgersi della gara. Sullo sfondo una Firenze medievale con le mura e le sue torri.

I due dipinti di Pagliano, *Le giocatrici di volano*, firmati e datati 1867, raffigurano invece due giocatrici in abiti e acconciature settecentesche: sgargianti e maliziose, le due bellissime fanciulle fasciate in sete colorate e merletti provocanti giocano spensierate all'aperto in riva al mare. Le due giocatrici sono ritratte in due diverse composizioni e questo espediente serve a far sì che lo spettatore guardandole si senta coinvolto nel gioco in prima persona, immaginando di seguire con lo sguardo la traiettoria del volano, o *shuttlecock* all'inglese.

La nostra terza proposta è *Il polledro*, dipinto nel 1932 dal grande Maestro toscano Nomellini: un giovane sorridente e radioso appare in mezzo ad un canneto insieme al suo cavallino. L'opera è ambientata in un contesto marino, in una radiosa giornata di sole, dove il ragazzino e il giovane polledro sono pronti a correre e a sprigionare tutta la loro solare energia e spensieratezza.



*In the hope of replicating the excellent results obtained by the Department of 19th Century Paintings and Sculptures at past editions, this year's catalogue of Masterpieces presents three works of particular beauty: a view of Florence by Raffaello Sorbi, a pair of laughing young women by Eleuterio Pagliano and a painting by Master Plinio Nomellini. The works we are presenting at this sale pay homage to sports and the lightheartedness of youth.*

*The paintings by Sorbi and Pagliano present scenes of sports competitions, quite a rare theme in 19th-century painting.*

*Raffaello Sorbi's Regata in Arno (The Regatta on the Arno) describing the Palio de' Navicelli boat race, is set along the banks of the Florence's river; although the work is dated 1867, the painter chronicles the scene as though it were unfolding in the 14th-century city. We note Florentines hurrying along the riverbank to secure a good vantage point for viewing the race and laying their bets, while a group of laughing young women watches the race from a terrace. In the background, glimpses of medieval Florence with its walls and its towers.*

*The pair of paintings by Eleuterio Pagliano, entitled Le giocatrici di volano (Two Girls Playing Badminton), signed and dated 1867, instead show us two elegantly-coiffed badminton players in the costumes of the previous century: two lively, coquettish young women, wearing brightly coloured silks and laces, posing with their racquets at the seaside. The backgrounds to the portrayals of the two beautiful girls are slightly different; thanks to this expedient, observers of the companion pieces feel they are watching the game in person, following the back-and-forth trajectory of the shuttlecock.*

*Our third offering is Il polledro (The colt), painted in 1932 by the great Tuscan Master, Plinio Nomellini. A smiling, radiant youth is walking among reeds with his horse. The painting is set near the sea on a glorious, sun-filled day: both are ready to run and unleash all their carefree, joyful energy.*



4

## Raffaello Sorbi

(Firenze 1844 - 1931)

### LA REGATA SULL'ARNO

olio su tela, cm 40,5x73,5  
firmato in basso a destra



### THE REGATTA ON THE ARNO

oil on canvas, 40.5x73.5 cm  
signed lower right

€ 60.000/80.000

\$ 66.000/88.000

£ 54.000/72.000

### Bibliografia

A. Parronchi, *Raffaello Sorbi*, Firenze 1988, n. 112

Il dipinto di Sorbi *Regata in Arno* ben s'inserisce in quella produzione di scene in costume storico che l'artista esegue tra gli anni '60 e '70 dell'800. Il dipinto presenta un ampio scorcio sulla zona meridionale di Firenze, circondata da colline, così come Sorbi la immaginava in epoca medievale.

Un allegro convito di fanciulle sorridenti, con abiti eleganti e sgargianti e curate acconciature, assiste dalla terrazza di un edificio medievale la gara dei barchini che si svolge sul fiume Arno, evento a cui accorrono donne e cavalieri che affollano la sponda del fiume in cerca del punto migliore per osservare la competizione. Sul lato destro della riva dell'Arno vediamo la Torre di San Niccolò, la più antica delle porte cittadine che prende il nome dall'omonimo quartiere nella parte orientale di Oltrarno. Edificata nel 1324 forse su progetto dell'Orcagna, è l'unica porta fiorentina che ancora oggi conserva la sua altezza originale. A lato della torre vediamo le mura della città e il complesso della pescaia che bloccava l'accesso al fiume a imbarcazioni nemiche provenienti da est (stesso scopo aveva a ovest la pescaia di Santa Rosa) e che continua idealmente le mura verso la torre della Zecca Vecchia che vediamo a sinistra. La pescaia aveva inoltre la funzione di regolare il livello delle acque, garantendo ai mulini della zona, ai tiratoi, agli opifici e ai conciatori e ai tintori un approvvigionamento idrico sufficiente e costante nel tempo.

Il dipinto presenta una prospettiva rigorosa; l'impianto grafico e l'alternanza dei piani rispondono all'esigenza di una definita costruzione scenica mentre delicate velature di tinte ingentiliscono il segno. La memoria della lezione macchiaiola, seppure evidente nel paesaggio collinare dello sfondo, è sconfessata dal nitore della luce e dei colori.











**Fig. 1** Raffaello Sorbi, *Una terrazza sull'Arno*, 1874, collezione privata



**Fig. 2** Raffaello Sorbi, *Concertino all'aperto*, 1875, Collezione privata

L'opera può essere datata tra il 1874-1876, anni a cui risalgono opere di analogo soggetto e simile composizione: ritroviamo le stesse figure di giovani riuniti in conviti gai e spensierati in *Una terrazza sull'Arno* olio su tela, cm 51x66, firmato e datato 1874 (Fig.1), *Concertino all'aperto* olio su tela, cm 50x63, del 1875 (Fig.2) e *Il Decamerone* olio su tela, cm 45,5x88,7, del 1876 (Fig.3).

*Raffaello Sorbi's Regata in Arno (The Regatta on the Arno) is an excellent example of that production of costumed genre scenes to which the artist turned in the 1860s and 1870s. The painting shows us a broad panorama of the area to the south of Florence, surrounded by hills, as Sorbi imagined it to have looked in the Middle Ages.*

*From the terrace of a medieval building, a cheerful gathering of smiling, elegantly-coiffed young women in brightly-coloured dress watches the regatta disputed by the traditional navicelli on the Arno River. The event attracts ladies and knights, who flock to the riverbanks in search of the best observation post for viewing the competition. Upstream, on the right bank of the Arno, we note the Torre di San Niccolò, the oldest of the city gates, which takes its name from the neighbourhood in the Oltrarno area. Built in 1324, probably to plans by Orcagna, it is the only one of Florence's gates to have retained its original height. At the sides of the tower, we note the city walls and the pescaia, the weir which denied access to the river by enemy vessels coming from the east (to the west, the same functions were performed by the Santa Rosa weir), an ideal continuation of the city walls to the Zecchia Vecchia tower and the crenulated walls on the left, behind the young women. Another function of the pescaia was to channel and regulate the level of the waters to guarantee sufficient and constant flow to the fulling mills, the tenters' establishments, other manufactories and the tanners and dyers who operated in the area.*

*The perspective in the painting is rigorous; the graphic layout and the alternating planes respond to what would seem to be the artist's need to construct a sharply-defined scene while delicate layers of colour soften the sign. The lesson taught by the Macchiaioli painters is apparent in the hill country composing the background but stands in contrast to the clear brightness of the foreground light and colours.*

*The work can be dated to 1874-1876, years in which Sorbi painted analogous subjects and similar compositions. Here, we note the same figures of young people gathered in merry, carefree groupings as in *Una terrazza sull'Arno* (A Terrace on the Arno) oil on canvas, 51 x 66 cm, signed and dated 1874 (fig. 1), *Concertino all'aperto* (Florentine Concert) oil on canvas, 50 x 63 cm, 1875 (fig. 2) and *Il Decamerone* (The Decameron) oil on canvas, cm 45.5 x 88.7 cm, 1876 (fig. 3).*



**Fig. 3** Raffaello Sorbi, *Il Decamerone*, 1876, Archivio Sorbi

## PALIO DEI NAVICELLI

L'Arno ha sempre avuto un ruolo centrale per la città di Firenze, come dimostrano le innumerevoli vedute fiorentine degli artisti che hanno operato in Toscana fin dal medioevo. È anche grazie al patrimonio artistico se possiamo ricostruire la storia del rapporto tra la città di Firenze e il suo fiume. L'Arno era perfettamente integrato nella vita cittadina, essendo il fulcro dell'attività economica fiorentina, ma anche un luogo identitario, in cui si rispecchiava l'immagine della città.

Secondo una tradizione, recuperata di recente dal comune di Firenze, fin dal lontano 1250, ogni 25 luglio si svolgeva, in onore di San Jacopo (così veniva chiamato dai fiorentini l'Apostolo San Giacomo Maggiore), il palio dei "navicelli" o "barchetti". In occasione di tale ricorrenza veniva disputata la regata cittadina, la cui partenza avveniva dal greto su cui ancora oggi aggetta la chiesa di San Jacopo, sui caratteristici sporti. Esisteva presso San Jacopo Soprarno una Cappellania, al cui priore incombeva l'obbligo di pagare la spesa del Palio dei Navicelli; si trattava infatti di un evento importantissimo a Firenze. Il Palio veniva disputato dai tipici barchini in legno utilizzati dai renaioli, i lavoratori che trasportavano la sabbia per le imprese edili nell'Arno. Anche nei secoli successivi venivano impiegati i barchini, uno per ciascuno dei quattro quartieri: Santo Spirito, Santa Maria Novella, Santa Croce e San Giovanni. Nel dipinto qui offerto riscontriamo infatti la presenza di quattro imbarcazioni, caratterizzate dai colori

che rimandano ai quattro quartieri: il rosso, il bianco, il verde e il blu. Alla fine del Settecento, con le soppressioni del granduca Pietro Leopoldo di Lorena, anche l'antica regata cessò.

Sembra che l'idea di festeggiare la festività dell'Apostolo con un palio di "navicelli" derivi dalla leggenda relativa alle reliquie del Santo decapitato: dopo il supplizio, le sue membra furono, secondo il racconto, imbarcate dai suoi discepoli su un navicello privo di vela e di timone (come quelli usati nel Palio) ed approdò quindi miracolosamente sulle coste della Galizia, dove il suo corpo fu sepolto nella località divenuta in seguito Santiago de Compostela. Secondo un'altra versione la corsa sull'Arno sembra essere sorta come imitazione delle *naumachie* degli antichi Romani, allo stesso modo in cui il Palio dei Cocchi, che si disputava in Piazza santa Maria Novella, altro non era se non una riproduzione della corsa delle bighe nel Circo Massimo.

Il lento ed applaudito spostamento dei navicelli verso la mèta costituiva anche l'opportunità di fare delle scommesse fra gli spettatori che fragorosamente incitavano i loro beniamini all'azione, i quali cercavano di superarsi vicendevolmente per aggiudicarsi il "palio", ovvero il drappo dipinto dato in premio al vincitore.





Fabio Borbottoni, *Porta e molina di San Niccolò*, Collezione della Cassa di Risparmio di Firenze



Scorcio dell'Arno con Torre di San Niccolò

## THE PALIO DE' NAVICELLI

*The Arno River has always played a central role in the life of the city of Florence, as the innumerable views of Florence by artists who have worked in Tuscany since the Middle Ages clearly attest. It is thanks in part to this legacy of art that we are able to reconstruct the history of the relationship between the city and its watercourse. The Arno was perfectly integrated into city life, as the fulcrum of Florentine economic activity and as an identifying element, a mirror reflecting the image of the city.*

*Beginning in 1250, the Palio de' Navicelli (or 'delle Barchette') boat race was held every year on 25 July in honour of 'San Jacopo' (as the Florentines called the apostle Saint James the Greater). The starting line for this city regatta was the bank over which the apse of the church of San Jacopo Soprarno still juts on its supports – and in fact, the burden of paying the expenses of the Palio fell to the prior of the Cappellania (chapel) attached to the church. For centuries, it was an important event in Florence, hotly contested by the crews of small wooden boats of the type used by the renaioli, the 'sand diggers' who provided the sand used by the city's construction workers. Each of the four city districts – Santo Spirito, Santa Maria Novella, Santa Croce and San Giovanni – competed with a boat of this type, which remained unchanged for centuries. In the painting, in fact, we note four boats, in four colours, one for each of the four neighbourhoods: white, red, blue and green. In the late 1700s, even the regatta fell prey to the reforms instituted by Grand Duke Peter Leopold I of Lorraine, and the ancient regatta was abandoned. The tradition has, however, recently been revived by the City of Florence in other guises.*

*It would seem that the idea of celebrating the Apostle's feast day with a regatta derives from a legend having to do with the relics of the decapitated saint: as the story goes, following his martyrdom, James' disciples placed his remains in a sail-less, rudderless vessel (like those used in the Palio), which nevertheless miraculously made its way to the coast of Galicia, in Spain, where they were interred at the locality which later became Santiago de Compostela. Another version recounts that the race on the river was instituted to imitate the naumachie of ancient Rome, just as the Palio or Corsa dei Cocchi race, which was run in Piazza Santa Maria Novella, was in truth nothing more than a version of the chariot races held in the Circus Maximus in ancient Rome.*

*The slow and stately progress of the boats toward the finish line left ample time for the spectators to place bets while urging on their favourites with deafening cries. The quatters, in turn, worked furiously to cross the finish line in first place and thus win the 'palio', the painted banner awarded to the winner.*



# RAFFAELLO SORBI (Firenze 1844 - 1931)

*“Le virtù personali che mi guidano nell'arte sono tutte nell'amore per il bello. L'essenza dell'arte è nella giustezza del disegno e nella robustezza della forma. nei miei quadri mi è piaciuto anche di porre in evidenza con il disegno e la forma la luminosità e le tonalità armoniose del colore”.*

Raffaello Sorbi

Nelle revisioni dei valori estetici dell'800 toscano l'attenzione della critica s'incentra soprattutto sul movimento dei Macchiaioli, protagonista dal 1848 al 1859 della nuova pittura, ma vi sono stati artisti vissuti in parallelo alla macchia, che seppur di grande qualità, sono stati trascurati dalla critica. Uno tra questi è Raffaello Sorbi, che ebbe una grandissima fortuna di mercato in patria e all'estero in vita, ma che la critica ha in qualche modo trascurato.

Il Sorbi nasce a Firenze il 26 febbraio del 1844 e dimostrando fin da giovanissimo una spiccata predisposizione per il disegno viene iscritto all'Accademia di Belle Arti di Firenze dove segue i corsi di pittura sotto il Ciseri. Nelle prime opere d'impostazione storico-romantica, Sorbi risente dell'influenza del maestro, nella fine accuratezza del disegno e nelle sapienti scansioni luminose che sembrano attualizzare gli eventi storici passati, virtuosismo che accompagnato da una grande capacità tecnica gli permette di affrontare le più varie tematiche, tra soggetti antichi, medievali e settecenteschi.

A diciotto anni, nel 1861, vince il concorso triennale con *Corso Donati finito a morte viene trasportato da' Monaci di San Salvi in quella Badia*. La sua fama cresce tanto che nel 1863 il re Vittorio Emanuele II gli commissiona un dipinto raffigurante *Piccarda Donati fatta rapire dal convento di santa Chiara, dal fratello Conso* conservata alla Meridiana di Palazzo Pitti a Firenze.

Contemporaneamente alla produzione aulica ed ufficiale, Sorbi entra in contatto con l'ambiente innovatore del Caffè Michelangiolo, ove si reca saltuariamente, sin dai primissimi anni Sessanta, sia partecipando alle nuove ricerche nell'esecuzione dei bozzetti storici, sia affrontando le nuove tematiche del vero, figure in interni e piccole impressioni di paesaggio, ove si coglie una particolare finezza di occhio e di esecuzione.

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta l'artista si dedica quasi esclusivamente ai soggetti classici, eseguendo splendide opere ove gli stimoli delle nuove ricerche si fondono magistralmente con una personale acutezza di descrizione e finezza esecutiva. L'interesse per il soggetto storico costituisce una costante nella vasta produzione del pittore che spazia dalle rivisitazioni classicheggianti alle ambientazioni trecentesche o rinascimentali e poi settecentesche e modifica l'originaria impostazione romantica per più calibrate e fredde composizioni dove la luce diviene la dominante stilistica. Tra i soggetti medievali ricordiamo ad esempio: *Una terrazza sull'Arno* (1874), *Concertino all'aperto* (1875), *Il Decamerone*, *La regata in Arno*.



*“The personal virtues that guide me in art are all related to a love for the beautiful. The essence of art is in the correctness of the drawing and the robustness of the form. In my paintings, I also enjoy using the drawing and the form to play up the luminosity and the harmonious tonalities of the colour.”*

Raffaello Sorbi

*In the 19th-century Tuscan revisions of aesthetic values, criticism centred its attention mainly on the Macchiaioli movement, in the front lines of the new painting from 1848 to 1859. But there were artists who worked in parallel with 'la macchia' – artists who, while producing fine quality works, were ignored by those same observers. One of these artists was Raffaello Sorbi, who met with great market success both at home in Italy and abroad during his lifetime but was somehow judged worthy of little critical mention.*

*Sorbi was born in Florence on 26 February 1844. He showed a talent for drawing when he was still very young; he was enrolled at the Accademia di Belle Arti of Florence where he went on to study painting under Antonio Ciseri. The influence of his teacher is evident in Sorbi's early historic/romantic works, in the fine accuracy of the line and skilful use of light, which combine to bring the past events he depicted to topical life. His virtuosity and enormous technical skill permitted Sorbi to tackle themes of all sorts and subjects from antiquity, the Middle Ages and the 1700s, without bias. In 1861, at age eighteen, Sorbi won the Florentine Triennale competition with *Corso Donati finito a morte viene trasportato da' Monaci di San Salvi in quella Badia* (The Mortally Wounded Corso Donati Is Transported by the Monks of San Salvi to their Abbey) and, despite having been offered a stipend, refused to move to Rome. His renown grew to the point that in 1863, King Vittorio Emanuele II commissioned him paint *Piccarda Donati fatta rapire dal convento di santa Chiara, dal fratello Conso* (Piccarda Donati Kidnapped from the Convent of Santa Chiara by Her Brother Conso), now at the Palazzina della Meridiana of Palazzo Pitti in Florence.*

*As he continued to produce his 'official' courtly works, Sorbi came into contact with the innovating atmosphere that reigned at Florence's Caffè Michelangiolo, a major meeting place for writers and artists, which he frequented from time to time beginning in the early 1860s; he participated in new research into production of historical sketches and also essayed into new themes in life painting. His figures in interiors and small-scale impressions of landscapes betray an exceedingly discerning eye and meticulous hand. Between the late 1860s and early 1870s the artist painted classical subjects, to the almost complete exclusion of others. These splendid works masterfully unite the stimuli provided by Sorbi's new research with the acuity he brought to description and the subtlety of his hand.*

*Sorbi's interest for the historical was a constant in his vast production, and in this area he ranged from revisitations in classical style to evocations of 14th-century and Renaissance settings and, later on, 18th-century reminiscences. He modulated his original Romantic leanings with a turn toward more calibrated, colder compositions in which light is the dominant style note in a studied formal unity. Among the medieval subjects, *Una terrazza sull'Arno* (A Terrace on the Arno) (1874), *Concertino all'aperto* (The Florentine Concert) (1875), *Il Decamerone* (The Decameron), *La regata in Arno* (The Regatta on the Arno).*

# 5

## Plinio Nomellini

(Livorno 1866 - Firenze 1943)

### IL POLLEDRO

olio su tela, cm 166x129

firmato in basso a sinistra

retro: etichetta della esposizione del Gruppo Labronico e della esposizione I colori del sogno



### THE COLT

oil on canvas, 166x129 cm

signed lower left

on the reverse: label of the exhibition of the Gruppo Labronico and of the exhibition I colori del sogno

€ 65.000/80.000

\$ 71.500/88.000

£ 58.500/72.000

### Provenienza

Galleria Pesaro, Milano

Collezione privata

### Esposizioni

*XVIII Mostra del Gruppo Labronico*, Milano, Galleria Pesaro 23 aprile - 4 maggio 1932;

*IV Mostra Sindacale Livornese*, Livorno, Bottega d'Arte, ottobre - novembre 1932;

*Mostra personale*, Genova, Galleria d'Arte, gennaio 1934;

*V Esposizione d'Arte, 88a Mostra Sociale Società delle Belle Arti*, Montecatini Terme, Palazzo delle Esposizioni, giugno - ottobre 1934;

*Mostra di artisti toscani*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, 3 - 24 settembre 1939;

*Plinio Nomellini. I colori del sogno*, Livorno, Museo Civico G. Fattori - Firenze, Galleria d'Arte Moderna, luglio - ottobre 1998

### Bibliografia

*XVIII Mostra del Gruppo Labronico*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro 23 aprile - 4 maggio 1932), Livorno 1932, n. 89;

*IV Mostra Sindacale Livornese*, catalogo della mostra (Livorno, Bottega d'Arte, ottobre - novembre 1932), in "Bollettino di Bottega d'Arte", XI, 10, n. 12;

*Mostra personale*, catalogo della mostra (Genova, Galleria d'Arte, gennaio 1934), Genova 1934, n. 4;

*V Esposizione d'Arte, 88a Mostra Sociale Società delle Belle Arti*, catalogo della mostra (Montecatini Terme, Palazzo delle Esposizioni, giugno - ottobre 1934), Firenze 1934, n. 115;

*Mostra di artisti toscani*, catalogo della mostra, (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 3 - 24 settembre 1939), Cesena 1939, n. 7;

*Plinio Nomellini. I colori del sogno*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico G. Fattori - Firenze, Galleria d'Arte Moderna, luglio - ottobre 1998) a cura di E.B. Nomellini, Torino 1998, n. 66

Il dipinto *Il polledro* che presentiamo in questa vendita venne esibito per la prima volta alla mostra del Gruppo Labronico a Milano nel 1932 alla Galleria Pesaro. Nomellini scrisse la prefazione al catalogo che qui riportiamo:

Nel tempo in cui viviamo, susseguonsi, avvicinandosi velocemente, evoluzioni d'arte che, nel raffronto, quelle che precedettero la nostra epoca, appaiono a dismisura tarde. Certo, molto di quello che oggi si celebra, diverrà fra breve caduco; poiché non serve partecipare ad un movimento per volgere in avanti l'arte, quando i valori ed i propositi non sieno bastevoli per apportare nuova espressività di linguaggio confacente per riflettere le immagini insuete delle consuetudini che ci creiamo attorno, e delle assurdità alle quali aspiriamo.

D'altra parte dimandare al passato concetti che più non son consentanei al nostro sentire, è fallace. Semmai sarà incitamento riguardare come sempre, nel passato, l'arte si avvantaggiasse quando si volse per nuove conquiste. Rimaner fermi nel ricordo delle glorie trascorse vorrà dire intristire e decadere.

Questo vale pel fatto che gli artisti livornesi, qui accolti nella Galleria Pesaro, dimostrano colle loro opere non essere propensi ad ascoltare lontani echi. Livorno, infatti, non è città ove antica tradizione d'arte sia copiosa. Di qualche resto di tradizione etrusca affiorante dalla terra dove Livorno sorse nel 600, presto la ricordanza disparirà; e della rinascita i Medici non trassero se non epigoni copiosi, non iniziatori: il Vasari, il Buontalenti, il Tacca, il Bandinelli, il Cantagallina. Né, salvo l'apparita del Terreni, lieto frescante, tra il 7 e l'800, Livorno, dal Baldini al Pollastrini, romantici, non ebbe salda affermazione d'arte se non nel valido impulso di Giovanni Fattori.

Tuttavia val bene che il monito sia volto a coloro affermantisi come, se non con l'essere fedeli ai precetti del grande Maestro, nell'arte siavi altezza. E non sua continuato il malvezzo, specie per parte di coloro che non conobbero l'uomo e male interpretano la sua arte, dichiararsi alunni e continuatori della sua gloria. Primo a deprecare sarebbe il Fattori stesso, il quale fu incitatore di superamento, dichiarando come l'arte dovesse comporre parole nuove, per esporre sensazioni non ancora provate.

Per vero dire, in questa Mostra, apparisce palese come dai livornesi si tenti operare senza che qualsiasi dettame dogmatico affiochi l'ispirazione e la fatica. Se si tolga l'amoroso influsso del Fattori e dei macchiaioli, nessuna linfa estranea si mescola ed intorbida la pura acqua sorgente da fresca vena. Nemmeno il Modigliani, con lo spasimante pensiero volto a visioni in cui la follia, il vizio, il dolore, trasfigurano l'anima, è tocco dall'insana brama di non apparire se stesso, quando, in specie, in momenti di pacatezza, concepisce immagini di purità.

Arte dunque semplice ed attardata? Nemmeno. Schietta e serena, confacente per narrare la dolcezza della contrada che, per molto tratto, attornia la città amata: la macchia, la collina, le vaste distese del grano; le olivete avverdate dal vento salso; il porto tumultuoso, le scogliere ove l'alga profuma.

Ma da queste riposanti contempezioni, dovrà prima o dopo, sorgere chi canterà le gesta di questo ardito popolo marinaro, nel cui sangue si mischiò tanto rigoglio di razze diverse le quali, da tutto il Mediterraneo, a Livorno facendo capo ivi apportando i doni della civiltà orientale.

Se questo non accadrà, melanconicamente dovremo pensare come i posterì potrebbero dire, dai quadri fatti, e con ragione, che, in questi anni, l'importazione delle banane e delle noci di cocco, sia stata, nel nostro paese, abbondevole.

Plinio Nomellini







The painting *Il polledro* we present in this sale was exhibited for the first time at the Labronico Group exhibition in Milan in 1932 at the Pesaro Gallery. Nomellini wrote the preface to the catalog which we report here:

In our day, developments in art are happening so quickly, one after the other, so that comparing them with those that occurred prior to our era they seem enormously delayed. Certainly, much of what we celebrate today will soon become short-lived; since there is no use in belonging to a movement to move art ahead if the values and intentions are not sufficient for bringing new expressivity of language suited to reflecting images unusual for the customs that we develop ourselves and, the heights to which we aspired.

On the other hand, it is wrong to relegate concepts that are no longer suited to our ways of feeling to the past. If anything, it will be an impetus to see how, in the past art moved ahead when it turned to new frontiers. Remaining motionless in the memory of past glories means withering and decay.

This applies to the fact that the Livornese artists gathered here in the Galleria Pesaro, prove with their works that they are not inclined to listen to distant echoes. Livorno, in fact, is not a city with a great and old artistic tradition. The memory of remains of the Etruscan tradition that emerged from the land where Livorno was established in 600 [seventeenth century] soon disappeared; and from the rebirth the Medici did not draw anything if not eloquent imitators, not initiators: Vasari, Buontalenti, Tacca, Bandinelli, Cantagallina. Except for [Giuseppe Maria] Terreni, successful fresco artist, between the eighteenth and nineteenth centuries, Livorno, from the Romantics [Giuseppe] Baldini to [Enrico] Pollastrini, did not make any strong statement in art if not for Giovanni Fattori's valid stimulus.

However, it is right that the warning be addressed to those who are making their names, because in order for art to be ennobled they must be faithful to the teachings of the great Master and that poor habit not be perpetuated especially on the part of those who had not known the man and incorrectly interpret his art, saying that they are the pupils and standard bearers of his glory. The first to disapprove would be Fattori himself, the man who incited to go beyond, saying that we must create new words to expound sensations not yet experienced.

To be truthful, in this exhibition it is obvious that we Livornese work without permitting any dogmatic dictates to dull and weaken [our] inspiration and effort. If we remove the loving influence of Fattori and the Macchiaioli, no foreign lymph mixes with and clouds the pure water springing from a fresh vein. Not even Modigliani, with tormented thoughts directed toward visions in which madness, vice, and pain transfigured the soul, was touched by the mad desire of not appearing himself when, especially in moments of tranquillity he conceived images of purity.

Therefore, simple and delayed art? No. Pure and serene, appropriate for telling of the charm of the district that surrounds our beloved city: the maquis, the hills, the vast expanses of wheat; the olive groves made green by the salty wind; the bustling port, the rocks perfumed by the algae.

But sooner or later, these restful musings will give rise to one who sings of the feats of this bold seafaring people whose blood exuberantly mixed with different races which, from the entire Mediterranean brought the gifts of the Eastern civilizations to Livorno.

If this were not to happen, we will sadly have to think of what the coming generations could say of the paintings – and rightly so – that in these years, our country imported huge amounts of bananas and coconuts.

Plinio Nomellini









# I COLORI DEL SOGNO

Nomellini dipingeva spesso all'aperto nella sua pineta popolata di pavoni, resa più leggiadra dalle piante rare donate dall'amico anarchico Giovanni Rossi, esperto di agraria, animata dalla moglie Griselda, dai figli Vittorio, Aurora e Laura, che sono i protagonisti di tanti dipinti di felice atmosfera ambientati sia a Torre del Lago, sia in Versilia "Prime letture", 1906, "Baci di sole", 1908, "Mezzogiorno", 1912, "Bambine al mare", 1912/1913). La tela poteva essere sul cavalletto, o inchiodata su due pali infissi nel terreno, all'ombra dei pini o addirittura con i sostegni lambiti dall'acqua del mare. I tronchi degli alberi rilucevano di tocchi di giallo, di carminio, di cobalto, "li faccio cantare", diceva Nomellini. Tanti erano gli amici che lo andavano a visitare, Eleonora Duse, Gabriele d'Annunzio, Giosuè Borsi, Giacomo Puccini, Grazia Deledda, Isadora Duncan, Moses Levy. Per un visitatore nuovo, per i giornalisti, i critici, uscire dal suo studio ricco di opere del presente e del passato, poteva essere vera l'impressione provata in anni più recenti da Jean Genet, uscito dallo studio di Alberto Giacometti a Parigi: "Fuori più niente appare vero".

Le opere degli anni vissuti in Versilia furono esposte in gran parte alle esposizioni delle Secessioni a Roma, nate come contrapposizione alle vecchie esposizioni degli Amatori e Cultori, non poi così innovative in pratica, ma che misero vicini gli artisti italiani a Matisse, Cézanne, Klimt, Rodin, Schiele, Munch, Signac, Vuillard, Zuloaga.

Dopo l'episodio interventista del discorso di D'Annunzio all'inaugurazione del monumento di Eugenio Baroni a Quarto, per il quale Nomellini aveva disegnato il manifesto, la guerra, i dipinti patriottici, "Alle porte d'Italia", "Vittorio Veneto" del 1918, verranno opere pubbliche legate al nuovo corso politico italiano, ma Nomellini non raggiunge in queste la tensione dell'"Orda", di "Migrazione d'uomini", dei primi anni del secolo. La folla che avanza è un tutt'uno quasi senza volto, un'anima unica protesa alla realizzazione di un mondo ideale nuovo, la folla, nei dipinti che esaltano il periodo fascista, come "Ignoto militi" del 1922, "Incipit nova aetas" del 1924, è un insieme di figure in primo piano, dalla fisionomia ben precisa, come se proprio l'identificazione dei personaggi potesse dare una motivazione trascinante.

Le opere pubbliche sono però soltanto un aspetto della vita e del lavoro di Nomellini. Il suo lavoro dagli anni venti in poi è stato trascurato dalla critica, che avendo sempre grande interesse allo studio dei movimenti pittorici forse non trovò in lui l'adesione formale del Novecento. Ma riconsiderare con occhi nuovi opere come "I corsari" del 1924, i paesaggi di Capri, di Quercianella, di Ischia, dell'Elba, l'isola che il pittore scelse per costruire una casa nell'allora deserto golfo di Marina di Campo, ci fa vedere quale vitalità, quale forza creativa abbia sempre mantenuto. Vicino al nostro cuore sono i dipinti di piccole impressioni di paesaggio, ma forse le opere nelle quali Nomellini ferma le fantasie che lo avevano sempre guidato sono quelle che acquistano maggior significato. L'esposizione attuale si chiude con due opere scelte perché emblematiche di questa considerazione: "Scena piratesca" e "Corsaresca" del 1940. Sono due opere parallele per il tema e per il modo di interpretarlo. Sorprendenti per come fino all'ultimo l'artista non sia stato abbandonato dal desiderio di trasformare la realtà. Le figure dei pirati, che si confondono con la roccia come una Dafne che si sta mutando in lauro, o le onde, che diventano cavalli come le dipinse Walter Crane, ci lasciano un Nomellini che ebbe la fortuna di non perdere mai l'anelito a trasfigurare le immagini del mondo in immagini sognate.

Nomellini era divenuto un artista molto noto. A Venezia la Biennale del 1920 gli aveva dedicato una mostra individuale di quarantatre opere, esponeva a tutte le più importanti manifestazioni italiane e straniere. Fu molto vicino ai pittori di Livorno, fu presidente infatti del Gruppo Labronico dal 1928, favorendo con la sua influenza la riuscita delle manifestazioni promosse. Amò scrivere presentazioni per le esposizioni di questo gruppo e ricorsi della sua vita e dei suoi amici sulla stampa. Nel 1934 fece l'esperienza di un viaggio in Tripolitania. Non erano né i tempi né i luoghi dei viaggi in Marocco di Matisse ai primi del secolo, ma il suo animo sempre pronto a calarsi nel fantastico, fu toccato dalle vibranti tracce delle rovine del passato e dal brulichio dei mercati arabi. Nomellini, così contrario al fossilizzarsi nelle accademie, insegnò. Era venuto il tempo di essere lui un maestro, di non tentare cose nuove, ma di pensare a cosa era stata la sua vita, e di approfondire sempre di più lo studio del mondo interiore che aveva cercato di imprigionare e nello stesso tempo di rivelare nei suoi dipinti.

Nel 1934 per la preparazione di una sua mostra personale a Livorno, scrisse alcune note su se stesso a Riccardo Marchi che doveva curarne la presentazione. Possono essere il commiato di un uomo che cerca di capire se stesso e riguarda con umiltà al suo lavoro e alla sua vita.

Per principio, mossi sempre le mie facoltà perché l'espressione della mia arte sia risultata, risulti ora e nell'avvenire, sgorgata dal mio temperamento per natura e per istinto, tumultuoso. Ragione per cui mi feci concessione alle altrui ideologie, in specie quando queste rispecchiavano effimeri trapassi tra una e l'altra moda; che, per chi vede nel fondo delle cose, nulla hanno a vedere con l'arte la quale muove il passo riscontrando, nei periodi nei quali procede, il senso la speranza il vaticinio delle stirpi, con un solo movente: quello di apportare agli umani il conforto gioioso della bellezza. La quale bellezza può, a seconda dei tempi e dei costumi, cangiare il volto, a cui tutti tendono l'occhio per addolcire l'animo. Quindi non è il caso, nel mio caso, di aggiornamenti estetici e di paludamenti non adatti al mio essere. Il destino mi ha fatalmente imposto porger la mia voce. Or, questa voce necessita abbia il suono che echeggi nel mio cuore, ché, in altra maniera sarebbe voce non rispondente ai moti del mio animo. Nel seguito del tempo, il mio dipingere apparirà distinto dal consueto di quello operato da altri nell'epoca in cui compii tanto novero di opere che, sinora, in dietro guardando, mi sorprende la moltitudine. Eppure, parmi non aver composto ancora quel canto di colore che anelo e sogno. E mai accadrà che mi accontenti di fatto, forse di là, in una nuova vita, fuori della meschina contingenza dovuta a vivere nella comunità umana, nei profondi abissi ove le fosforescenze degli astri compongono musiche nel silenzio senza confine, troverà la placidità per creare all'unisono del lento crescere degli astri, e di vite nuove sorgenti, il modo e l'impressione per significare, con solenni parole, poema mirabile, e risonante cantica<sup>1</sup>.

In: Eleonora Barbara Nomellini (a cura di), *Plinio Nomellini, I colori del sogno*, Livorno 1988, pp. 18-19



Plinio Nomellini, *Butteri in riva al mare*, ca. 1928, Collezione privata



Plinio Nomellini, *Esodo*, 1928, Collezione privata

1. Lettera di P. Nomellini a Riccardo Marchi, 4 dicembre 1934, della quale si conserva una copia fotostatica nell'Archivio Nomellini, Firenze.



# THE COLORS OF DREAMS

Plinio Nomellini often painted outdoors in his pine grove with strutting peacocks, and graced by the exotic plants he received from his anarchist friend, the agricultural expert Giovanni Rossi, and enlivened by his wife Griselda, and children Vittorio, Aurora and Laura, who are featured in many delightful paintings set in Torre del Lago, or in Versilia "Prime letture", 1906; "Baci di sole", 1908; "Mezzogiorno", 1912; "Bambine al mare", 1912/1913. The canvases could be on an easel or nailed to two posts driven into the ground, in the shade of the pines, or with supports lapped by the sea. The tree trunks glistened with touches of yellow, of crimson, of cobalt [blue], Nomellini said, "I make them sing". Many friends paid him visits Eleonora Duse, Gabriele d'Annunzio, Giosuè Borsi, Giacomo Puccini, Grazia Deledda, Isadora Duncan, Moses Levy. For a "first time" visitor, for journalists, for critics, leaving his studio filled with works from the present and the past, Jean Genet's words when he left Alberto Giacometti's atelier in Paris, "Outside nothing seems real" could have been equally true.

Many of the paintings from his years in Versilia were shown at the Secessione in Rome, born to contrast the early exhibitions of the *Amatori e Cultori*, that were not very innovative in reality, but put the Italian artist close to Matisse, Cézanne, Klimt, Rodin, Schiele, Munch, Signac, Vuillard, and Zuloaga.

The interventionist episode of D'Annunzio's speech at the unveiling of the monument by Eugenio Baroni at Quarto dei Mille (Genoa), for which Nomellini had designed the poster, the war, the patriotic paintings, "Alle porte d'Italia", "Vittorio Veneto" from 1918, were followed by public works related to Italy's new political tide. But in these paintings Nomellini did not reach the tension of "Orda" or "Migrazione d'uomini", executed in the early years of the century. The advancing crowd is practically one, almost faceless, a single spirit reaching out to create a new, ideal world. The crowds in the paintings that glorify fascism such as "Ignoto militi" (1922). "Incipit nova aetas" (1924) are group of figures in the foreground with well-defined faces as if giving them identities could provide powerful motivation.

However, the public paintings are just one aspect of Nomellini's life and oeuvre. His work from the 1920s on was neglected by the critics who, being more and more interested in studying painting movements did not see him as participating in the twentieth century movements. But looking at paintings such as "I corsari" (1924), the landscapes of Capri, Quercianella, Ischia, Elba, the island where the artist decided to build a house in the then deserted gulf of Marina di Campo, with fresh eyes we can see the vitality and creative power he always maintained. The small landscape impressions are closest to our hearts, but perhaps the paintings in which Nomellini captured fantasies that always guided him are the ones that acquired greater importance. This exhibition concludes with two paintings chosen because they are emblematic of this: "Scena piratesca" and "Corsaresca" from 1940. They are parallel in theme and manner of interpretation. It is surprising that up to the end the artist never abandoned his desire to transform reality. The pirates who seem to become one with the rock like a Daphne being transformed into a laurel tree, or the waves that become horses as painted by Walter Crane show us a Nomellini who had the good fortune of never losing the desire to transform images of the world into images dreamt.

Nomellini became a very famous artist. He had a solo show of forty-three paintings at the 1920 Venice Biennale and he showed at all of the most important exhibitions in Italy and abroad. He was very close to the painters from Livorno and in 1928 became president of the Gruppo Labronico and with his influence furthered the success of their exhibitions. He enjoyed writing the introductions for the group's exhibitions and reminiscences of his and his friends' lives in the press. In 1934 he traveled to Tripolitania. They were neither the times nor the places of Matisse's early twentieth-century journeys to Morocco, but his spirit, always ready to descend into the realm of the fantastic, was touched by the vibrant traces of ancient ruins and by the swarming Arab markets. Nomellini, who was so opposed to fossilization in the academies also taught. The time had come for him to be a teacher, not to try new things but to think of what his life had been and to delve ever deeper into the study of the inner world he had tried to imprison and at the same time reveal in his paintings.

In 1934, preparing for his solo show in Livorno, he wrote some notes about himself for Riccardo Marchi who was to write the presentation. They can be considered the farewell of a man who was trying to understand himself and look at his work and life with humility.

Out of principle, my faculties were always driven so that the expression of my art be considered – in the past, present and in the future – as springing from my character which by nature and instinct is tumultuous. That is why I yielded to others' ideologies, especially when they reflected fleeting transitions from one mode and to another; which for those who look into the essence of things, have nothing to do with art that evolves, in the periods in which the sense of hope, the predictions of the race proceed with just one reason: to bring humanity the joyful comfort of beauty. Beauty which can, according to the times and customs, change its face, on which all cast their eyes to lighten the spirit. Therefore, in my case, it is not the case of aesthetic updating and embellishments unsuited to my way of being. Destiny forced me to lend my voice. This voice has to have the sound that echoes in my heart, because otherwise it would be a voice that does not match the workings of my spirit. As time passes, my painting will seem distinct from what was usually done by others during the period that I executed many works which, upon now looking back, surprise me by their numbers. And yet, it seems that I have not yet composed that song of color that I long for and dream. And it will never come to pass that I be satisfied with the fact that, perhaps beyond, in a new life, far from the wretched circumstance of having to live in the human community, in the deep abysses where the phosphorescence and glimmering of the stars compose music in the endless silence, I find the calm to create in unison with the slow growth of the stars and of new lives, the way and feeling to express the beautiful poem and ringing song with solemn words.

Eleonora Barbara Nomellini (a cura di), Plinio Nomellini. *I colori del sogno*, Livorno 1988, pp. 18-19



Plinio Nomellini, *Fremiti d'onde o Il gioco dell'onda*, ca. 1930, Collezione privata

# 6

## Eleuterio Pagliano

(Casale Monferrato 1826 - Milano 1903)

### LE GIOCATRICI DI VOLANO

coppia di oli su tela, cm 106x81

firmati e datati "1876" in basso a sinistra

(2)

### THE BADMINTON PLAYERS

a pair of oil paintings on canvas, 106x81 cm

signed and dated "1876" lower left

(2)

€ 80.000/100.000

\$ 88.000/110.000

£ 72.000/90.000



### Provenienza

Collezione Carraro Rizzoli, Milano

Collezione privata

I due dipinti di eguali dimensioni che qui presentiamo, provenienti dalla collezione milanese Carraro-Rizzoli ed oggi in collezione privata, raffigurano due maliziose fanciulle intente a giocare al volano.

Le due opere sono state studiate per essere affiancate così da simulare, sia per il taglio compositivo che per la gestualità, una vera partita di volano giocata all'aperto, dando l'impressione a chi guarda di essere vero spettatore della partita in corso tra le due sorridenti fanciulle. L'ammiccante rievocazione settecentesca orchestrata da Pagliano in questo delizioso *pendant* ripropone con il fare minuto, in punta di pennello, generalmente associato a simile scene di costume, la resa delle trine degli abiti, delle fruscianti sete e dei nastri di velluto delle due sorridenti fanciulle, che testimonia la volontà di esibire i virtuosismi calligrafici dell'artista, attento alla cura di ogni dettaglio. Il paesaggio di fondo, i cespugli, il mare e la veletta all'orizzonte sono risolti con fare più sciolto, evidenziando quelle soluzioni d'ascendenza naturalista che il pittore aveva sperimentato nelle ricerche *en plein air* condotte a Griffa, sul lago Maggiore.



Eleuterio Pagliano, *Studio per giocatrice di volano*

Il timbro garbatamente malizioso di queste due composizioni in costume esplicita una generosa sensualità, come rivelato dai *décolleté* delle due fanciulle, che danno risalto alla loro provocante e fresca bellezza. Sicuramente la loro gioiosa avvenenza doveva costituire una delle maggiori attrattive di questa coppia di dipinti, al punto da essere più volte riproposti con varianti d'artista per soddisfare le richieste sempre più frequenti della facoltosa clientela borghese italiana e internazionale, come possiamo evincere anche da un'altra opera *Giocando a cerchietti* (fig. 1), ora in collezione privata, documentata in passato dal mercante d'arte fiorentino Luigi Pisani. I due dipinti che presentiamo in questa vendita ben s'inseriscono in quel periodo compositivo di gusto neosettecentesco che Pagliano predilige sin dai primi anni Settanta dell'800, in parallelo agli esiti di altri due eminenti pittori attivi a Milano quali Gerolamo Induno e Mosè Bianchi. In quegli stessi anni Pagliano aveva già riscosso molto successo con l'opera *L'estate di San Martino* (già Galleria d'arte Moderna), datata 1875 (fig. 2) e con il dipinto *La lezione di geografia* (Milano, Fondazione Cariplo), eseguito nel 1880 (fig. 3).









**Fig. 2** Eleuterio Pagliano, *Estate di San Martino*, Milano, Galleria d'Arte Moderna



**Fig. 3** Eleuterio Pagliano, *La lezione di geografia*, 1880, Milano, Collezione Fondazione Cariplo © Mauro Ranzani / Bridgeman Images

The two paintings of equal dimensions we are presenting here, from the Carraro Rizzoli collection of Milan and now in another private collection, depict two coquettish young women posing with badminton racquets. The two works were painted to hang side-by-side in such a manner as to simulate – both in composition and in gesture – an actual badminton match played outdoors, leaving the observer with the impression of being a real spectator at a real game between two (real) smiling young ladies. The charming evocation of the pastime orchestrated by Eleuterio Pagliano in these two lovely companion pieces proposes the minute descriptions, ‘at brush point’ as it were, generally associated with such costumed genre scenes. The rendering of the players’ 18th-century costume, their laces, rustling silks and velvet ribbons attest to Pagliano’s intention to exhibit his calligraphic virtuosity and his attention to every detail. The background landscape, the bushes, the sea and the sails on the horizon, painted with a less controlled brushstroke, call into play the naturalistic solutions with which the artist experimented en plein air in Griffa on Lago Maggiore.

The politely mischievous tone of the two costumed compositions speaks to a generous sensuality with the plunging necklines of the girls’ bodices which highlight their fresh, provocative beauty. Most surely, this joyous comeliness constituted one of the major attractions of this pair of canvases. To the point that the painter replicated them several times, introducing variants in response to the increasingly frequent requests for similar works by his well-to-do upper middle class clientele, both Italian and international. One example is a work entitled *Giocando a cerchietti* (Ring Toss), now in a private collection, which was documented in the past by Florentine art dealer Luigi Pisani. The two paintings presented at this sale fall neatly into the period which began in the early 1870s, in which Pagliano favoured a neo-eighteenth century style, as did two other eminent painters active in Milan at the same time: Gerolamo Induno and Mosè Bianchi. In that same period, Pagliano garnered considerable success with his 1875 painting *L'estate di San Martino* (Saint Martin’s Summer or Indian Summer), now at Milan’s Galleria d’Arte Moderna and with his *La lezione di geografia* (The Geography Lesson), painted in 1880 and held by Fondazione Cariplo, Milan.



**Fig. 1** Eleuterio Pagliano, *Il gioco del cerchio* © Archivi Alinari, Firenze



**Fig. 4** Girolamo Induno, *Due signore che dipingono sulle sponde di un lago*

# IL GIOCO DEL VOLANO

Il gioco del volano, nome italiano del badminton, ha radici antichissime, ed è considerato il primo sport di racchetta mai praticato. Le prime tracce del gioco appaiono su vasi cinesi risalenti al 500 a.c., raffiguranti giovani fanciulle intente a divertirsi con delle racchette in legno e con un attrezzo costituito da una sfera con infilata, ad una estremità, delle piume. Il nome di quel gioco (in cui era previsto anche l'uso dei piedi) era *ti jian zi*. Dalla Cina, il *ti jian zi* si era propagato al Giappone, al Siam e all'India, per poi diffondersi fra i sumeri e i greci. Le più antiche testimonianze dell'arrivo del volano in Europa provengono da illustrazioni inglesi incise nel legno e risalenti ai secoli XIV e XV, che mostrano abitanti di villaggi intenti a rilanciarsi il volano (*shuttlecock*) con l'aiuto di una paletta di legno (*battledore*). Alla fine del Cinquecento il gioco era diventato un popolare divertimento per bambini; pittori e scrittori ne fanno motivo dei loro capolavori e persino Shakespeare vi fa riferimento nelle sue opere teatrali. Durante la Rivoluzione francese divenne un'attività alla moda in larghi strati della borghesia, diventando il tipico gioco da giardino. È documentato che il gioco venisse praticato anche nelle principali corti, da Francesco I di Francia, Cristina di Svezia, Federico II di Prussia e Caterina la Grande di Russia tra tutti; a questi livelli il volano era messo in lizza da un servitore, da cui l'origine del termine *to serve*, "servire", poi entrato in uso anche nel tennis. La transizione verso il moderno sport del badminton si verificò intorno al 1860 in Inghilterra, nel castello del duca di Beaufort, nella contea del Gloucestershire, chiamato proprio Badminton House. La leggenda vuole che il gioco del volano sia stato portato in Inghilterra da alcuni ufficiali inglesi in licenza dalla città di Poona, in India, i quali consigliarono alle giovani figlie del Duca di Beaufort, che stavano giocando al volano nel grande salone, di stendere una cordicella attraverso le pareti e di cercare di tirare il volano al di fuori della portata dell'avversario ottenendo il punto nel caso di mancata risposta.

Numerose sono le rappresentazioni dei secoli scorsi raffiguranti scene di volano, ad opera di artisti di tutta Europa. Una delle prime è una miniatura contenuta nel Libro d'Ore (1400 circa) conservata alla Bodleian Library di Oxford (fig.1), che ritrae due fanciulli intenti a giocare a volano, come si può intuire dalla presenza delle racchette in legno e di una pallina ornata da piume. Una scena molto simile è raffigurata in un acquarello dell'artista olandese Adriaen van de Venne (1589-1662) (fig. 2), ma questa volta le protagoniste sono due dame, a dimostrazione di quanto fosse popolare all'interno delle corti il gioco del *battledore* e dello *shuttlecock*. All'interno di una serie di acquaforti dell'incisore francese Nicolas Arnoult (ca. 1650 - ca. 1722) ve ne è una in cui il volano, ormai gioco alla moda, è il protagonista e in cui viene data particolare attenzione all'abbigliamento delle figure mostrate con la racchetta in mano. Come prova della diffusione del badminton in tutto il mondo, vi è anche una xilografia dell'artista giapponese Okumura Masanobu (ca. 1686 - 1764), il cui soggetto è una cortigiana, elegantemente vestita con un kimono, ritratta in movimento nell'atto di colpire il volano.



**Fig. 1** Volano, Miniatura tratta dal Libro d'Ore MS. Douce 62, ca. 1400, Oxford, Bodleian Library

# BADMINTON

*The game of badminton, a variant of earlier jeux de volant, has ancient roots and is considered the first modern racquet sport ever played. The earliest mentions of a similar game appear on Chinese vases dating to circa 500 BCE: depictions of young women playing with wooden racquets and a ball-like object to which a tuft of feathers is attached on one side. The name of that game (in which use of the feet was permitted) was ti jian zi and from China, it spread to Japan, Siam and India and eventually to the Sumerians and the Greeks. The oldest evidence of the arrival of the 'birdie' in modern Europe takes the form of English woodcut illustrations, dating to the 14th and 15th centuries, showing village dwellers using wooden paddles (battledores) to send a projectile (the shuttlecock) flying back and forth. By the late 16th century, the game had become a popular children's pastime; painters and writers included it as a motif in their works, and even Shakespeare refers to tennis-like sports in several plays. During the French Revolution, it was in great vogue amongst broad swaths of the bourgeoisie and became a popular lawn game. There is evidence that the game was played at the major courts; by King Francis I of France, Queen Christina of Sweden, Frederick II of Prussia and even Catherine the Great of Russia. At these levels, the shuttlecock was placed in play by a servant; hence the term 'to serve' which later came into use in tennis as well. The transition toward the modern sport of badminton came in about 1860 in England and more precisely at the Duke of Beaufort's Badminton House in Gloucestershire. Legend has it that several English officers, home on leave from Poona, India, suggested to the duke's young daughters, who were playing battledore and shuttlecock in the great hall, to string a cord from wall to wall and to hit the birdie inside the half-court thus created but outside of their opponent's reach to win a point.*

*A great number of works from past centuries, by artists from all over Europe, depict scenes of versions of the sport. One of the earliest is a miniature in a Book of Hours dated circa 1400 at the Bodleian Library in Oxford (fig.1): it depicts two young women playing a version of the game, with wooden racquets and a feathered ball. A very similar scene appears in a watercolour by Dutch artist Adriaen van de Venne (1589-1662) (fig.2), but this time the players are two high-ranking ladies – evidence of how popular the game of battledore and shuttlecock had become at the courts. A series of etchings by French artist Nicolas Arnoult (ca. 1650 – ca. 1722) contains one work depicting the game – by that time quite fashionable – in which particular attention is paid to the clothing of the figures shown holding the racquets. That the sport was a worldwide phenomenon is shown by a woodcut, by Japanese artist Okumura Masanobu (ca. 1686 – 1764), of a courtesan dressed in an elegant kimono, caught at the moment she strikes the shuttlecock with her racquet.*



**Fig. 2** Adriaen van de Venne, *Two women playing battledore and shuttlecock*, ca. 1620, London, British Museum

## ELUTERIO PAGLIANO E IL SUO STUDIO MILANESE

"L'ambiente dello studio è simpatico; larga la luce che piove da un'immensa finestra, caratteristici i particolari. Intorno stanno arazzi, bozzetti, mobili antichi, specchiere di Murano, strumenti musicali. Nel fondo, diviso da altri arazzi, vedi altri abbozzi, una colossale scrivania, una elegante portiera barocca, più il torchio per stampare quelle vigorose acqueforti che rivaleggiano colle migliori di Fortuny e le classiche di Rembrandt".<sup>1</sup>

L'atelier si articolava dunque in un ampio salone rettangolare che prendeva luce dal finestrone che s'affacciava all'interno della Galleria (luce filtrata a sua volta dalla spessa copertura in vetri) e da almeno una finestra più piccola che si apriva probabilmente su uno dei molti cavedi, ma era anche dotato di una fonte di luce artificiale (la lampada a gas che capeggia sospesa in primo piano) e di riscaldamento (la grande stufa in maiolica). Ciò che contraddistingueva lo spazio non era però tanto la presenza e l'ostentazione della tradizionale attrezzatura tecnica (cavalletti e tele, tavolozze, pennelli, anatomie ed altri materiali), quanto piuttosto il disordine apparentemente casuale di svariati oggetti, alcuni dei quali possono essere riconosciuti con una certa sicurezza in quelli descritti da Gavazzi Spech. Intorno alla scrivania, che sembra il perno intorno al quale si organizza lo spazio circostante, si notano un canapè su cui un inserviente sta disponendo le stoffe che estrae da un cassone, un arazzo applicato su un supporto a guisa di panneau – forse una parete mobile – una portantina, una specchiera rococò, un armadio a vetri, due seggioloni seicenteschi ricoperti di cuoio con decorazioni impresse a fuoco su uno dei quali – quello coi braccioli – siede la modella, mentre l'artista lavora su una seggiola in stile direttorio.

La presenza all'interno dello studio di tali arredi, in alcuni casi veri e propri pezzi d'antiquariato, era giustificata soprattutto perché erano anch'essi in qualche modo strumenti di lavoro indispensabili al pittore, che, nella definizione del repertorio iconografico di quel filone della pittura di genere ambientato artificialmente in un passato prossimo oscillante tra il Settecento e l'epoca di Napoleone I, necessitava di elementi sempre disponibili da copiare e che fossero ricorrenti nei suoi dipinti, in modo da renderne immediatamente riconoscibile il linguaggio e da permettergli di creare innumerevoli varianti e combinazioni. *La rivista dell'eredità* oggi dispersa, esposta a Brera e a Napoli nel 1877 e a Parigi l'anno successivo, appare infatti ambientata in uno spazio che non è altro che la rivisitazione di quello dell'atelier in Galleria: ne ripropone infatti il pavimento, l'idea del disordine pittoresco e alcuni elementi precisi, come il cassone da cui traboccano abiti e stoffe analoghe a quelle di cui si drappeggia la protagonista, o come la seggiola sulla sinistra e il bacile di rame in primo piano. Il contesto viene modificato senza particolari difficoltà, non solo nell'invenzione di un partito decorativo, ma anche nel variare arbitrariamente le fonti di luce specifiche e originali, dal momento che Pagliano poteva valersi di una straordinaria abilità tecnica e di un mestiere robustissimo. Ne *L'estate di San Martino*, presentato all'Esposizione di Brera del 1875, e oggi conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, l'abito della protagonista è lo stesso che indossa la modella in posa in *Nello studio*, di cui sono ripresi anche il canapè, la specchiera da camino e il pavimento in legno a doghe parallele e, analogamente, nel disperso *Dall'antiquario* (esposto alla Società Permanente nel 1893 e acquistato dalla famiglia Mylius) la sottana della figura femminile sulla destra risulta ancora la stessa proposta nei dipinti citati, così come il seggiolone su cui è accomodata la dama che sta esaminando le stoffe è la medesima su cui siede la modella in *Nello studio*, senza contare inoltre che l'arazzo barocco sullo sfondo è identificabile in uno di quelli che si trovano nell'atelier.

In: Sergio Rebor, "Eleuterio Pagliano e il suo studio milanese: un atelier da ritrovare" in *Ateliers e Case d'Artisti nell'Ottocento. Atti del Seminario (Volpedo, 3-4 giugno 1994)*, pp. 114-116

## ELEUTERIO PAGLIANO AND HIS MILANESE ATELIER

*The ambience of the studio is pleasing; broad shafts of light rain down from an immense window; the details are distinctive. All around are tapestries, sketches, items of antique furniture, Murano-glass mirrors, musical instruments. In the back, separated by more tapestries, are more sketches, a colossal desk and an elegant Baroque portière, plus the screw-press for printing those vigorous etchings that rival the best by Fortuny and Rembrandt's classics.*<sup>1</sup>

*The atelier thus consisted of a capacious rectangular room which received light from the window overlooking the interior of the Galleria (light in turn filtered by the heavy glass roofing above) and from at least one, smaller window which probably opened on one of the many inner courts, although it was also equipped with an artificial light source (the gas lamp suspended in the foreground) and with heating (the large majolica stove). What set the space apart was not so much the presence (and ostentation) of the traditional technical 'kit' (easels and canvases, palettes, brushes, anatomical models and other materials) as the apparently casual chaos of disparate objects, several of which can be identified with a certain certainty as those described by Gavazzi Spech. Besides the desk, which seems to be the hub around which the rest of the space is organised, we note a canapé on which a servant is arranging fabrics he extracts from a chest, a tapestry applied to a support to act as a panel – perhaps used as a movable partition or screen – a sedan chair, a rococò mirror, a glass-fronted wardrobe and two 17th-century chairs upholstered in embossed leather; the model is posed on one of these – the one with arms – while the artist sits on a Directoire-style chair.*



Eleuterio Pagliano, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana © De Agostini Picture Library / Bridgeman Images

*That the studio was so full of so many furnishings, not a few of which valuable antiques, was justified above all by the fact that they, too, were in a way indispensable tools for the painter. To define the iconographic repertoire of that of his genre painting artfully set in a near past that oscillated between the 18th century and the era of Napoleon I, he required that certain elements always be available to be copied – and that those same elements should recur in his paintings, that his language might be immediately recognisable and such as to permit him to create innumerable variants and combinations within it. The lost *La rivista dell'eredità* (*The Inventory of the Inheritance*), exhibited in Brera and in Naples in 1877 and in Paris the following year, would seem to be set in that atelier in the Galleria: the painting shows us its wooden flooring, its aura of picturesque disorder, and several familiar elements, such as the chest from which garments and fabrics analogous to those draping the protagonist spill out, the chair on the right and the copper basin, again in the foreground. Pagliano puts his extraordinary technical ability and skill as a craftsman to work, and easily modifies the context, not only by inventing a new decorative arrangement but also by arbitrarily varying the specific light sources and the general illumination. In *L'estate di San Martino*, (*St. Martin's Summer or Indian Summer*), presented at the 1875 Esposizione di Belle Arti of Brera and today at Milan's Galleria d'Arte Moderna, the subject's dress is the same worn by the model in *Nel mio studio*, from which setting are also taken the canapé, the overmantel mirror and the parallel-plank wooden flooring; analogously, in the now-lost *Dall'antiquario* (*At the Antique Shop*), shown at the Società Permanente in 1893 and purchased by the Mylius family, the skirt of the female figure on the right is again the same proposed in the previously cited works, just as the high chair on which the lady is perched as she examines the fabrics is the same on which the model in *Nel mio studio* is seated – to say nothing of the fact that the Baroque tapestry in the background is one of those found in the atelier.*

Sergio Rebor, "Eleuterio Pagliano e il suo studio milanese: un atelier da ritrovare", in *Ateliers e Case d'Artisti nell'Ottocento. Atti del Seminario (Volpedo, 3-4 giugno 1994)*, pp. 114-116

<sup>1</sup> G. Gavazzi Spech, *È in casa?... (Le visite di John)*, Roma 1884, p. 128.

<sup>1</sup> G. Gavazzi Spech, *È in casa?... (Le visite di John)*. Rome, 1884, p. 128.





## INTERNATIONAL FINE ART

Dai mobili e arredi passando per arazzi, *objets de vertu* e ancora bronzi, porcellane e argenti: trasversale ai diversi settori dell'arte e dell'antiquariato, così come ai molteplici filoni del collezionismo, il dipartimento di International fine art trova il suo *trait d'union* nella ricerca dell'oggetto raro, ricercato e straordinario, spesso caratterizzato da un grandioso impatto decorativo. Punto di riferimento per arredatori e collezionisti internazionali, il dipartimento seleziona per la sua clientela opere d'arte uscite da importanti maestranze talvolta italiane, talaltra francesi, inglesi o fiamminghe spaziando fino alla Russia e agli Stati Uniti, la cui cifra stilistica è la capacità di creare un racconto di bellezza e rarità.

In questa occasione siamo lieti di presentare due opere diverse tra loro per datazione e collocazione geografica, entrambe tuttavia di grande raffinatezza e gusto internazionale: una commode a *demilune* uscita dalla bottega di Ignazio e Luigi Ravelli e un arazzo raffigurante una *Leonessa nel fiume* tessuto dalla manifattura di Jan I Raes di Bruxelles su cartone di Jean II Tons.

Rappresentativa dello stile neoclassico italiano, con linee eleganti e dettagli impreziositi da intarsi lignei, la commode qui presentata è frutto del lavoro congiunto di due grandi ebanisti piemontesi, padre e figlio attivi fra XVIII e XIX secolo, che, senza dimenticare la lezione di Maggiolini, ne rielaborano le scelte compositive prediligendo vedute architettoniche fantasiose e capricci di rovine, spesso ispirati a incisioni di grandi maestri come Giambattista Piranesi, e mettendole in scena con una minuzia e un'attenzione particolari per gli ornamenti e per i giochi chiaroscurali degli intarsi.

Se la commode ci conduce nell'Italia neoclassica, il maestoso arazzo, finora sconosciuto, ci riporta invece nelle Fiandre di inizio Seicento, quando il più importante arazziere brussellese del secolo, Jan I Raes (Bruxelles, 1574-1651), realizzava una serie di *Paesaggi con animali* di straordinaria finezza per il cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623), mecenate romano nipote di papa Sisto V e vice-cancelliere della Chiesa. Un tema, quello degli animali, che doveva essere particolarmente caro al cardinale, noto per essere un appassionato e fine conoscitore di zoologia, e dietro al quale potrebbe celarsi anche un significato allegorico, potendo ravvisarsi, nelle scene raffigurate, un invito alla moderazione dei sensi e alla purificazione necessari per conseguire la salvezza eterna.



From furniture through tapestries, objets de vertu and bronzes, porcelain and silver crossing through the several areas of art and antiques, as well as collecting specialties, the Department of International Fine Art focuses on finding the rare, elegant and extraordinary object, often characterized by striking decorative impact. A reference point for international collectors and interior designers, the department selects works of art made by master craftsmen – be they Italian, French, English or Flemish – ranging all the way to Russia and the United States whose talent lay in the ability to create a story of beauty and rarity.

On this occasion we are pleased to present two pieces that differ as to date and geographic location, yet are both extremely elegant and can be considered international in style. One is a demi-lune commode from the workshop of Ignazio and Luigi Ravelli and the other a tapestry depicting a Lioness in the River, woven by the tapestry works of Jan I Raes in Brussels to a cartoon by Jean II Tons.

Emblematic of the Italian Neoclassical style with elegant lines and details embellished with wooden inlays, the commode is the result of the combined efforts of two great Piedmontese cabinetmakers – father and son – active between the eighteenth and nineteenth century. Without forgetting the teachings of Giuseppe Maggiolini they reinterpreted his compositional choices favoring imaginary architectural settings and caprices of ruins, often inspired by engravings by great masters such as Giambattista Piranesi. And they created the scenes with painstaking attention to detail on the ornaments and the chiaroscuros of the inlays.

If the commode takes us to Neoclassical Italy, the majestic – heretofore unknown – tapestry takes us to early seventeenth-century Flanders when the most important weaver of the century, Jan I Raes (Brussels, 1574-1651), made an extraordinary series of Landscapes with Animals for Cardinal Alessandro Peretti Montalto (1571-1623), Roman patron of the arts, nephew of Pope Sixtus V and Vice-Chancellor of the Church. The theme of animals, which must have been particularly dear to the cardinal, known for being an enthusiastic student of zoology – and which could also have a hidden allegorical meaning as the scenes could be interpreted as a stimulus for moderating the senses and for the purification needed to achieve eternal salvation.





## Ignazio e Luigi Ravelli

(Vercelli 1756-1836 / 1776-1858)

### COMMODE A MEZZALUNA, FINE SECOLO XVIII

lastronata in palissandro e intarsiato in legni dipinti, piano in marmo Verde delle Alpi, cm 96x117x56

### DEMI-LUNE COMMUNE, LATE 18TH CENTURY

rosewood veneer, painted wood inlays, Verde Alpi (green) marble top, 96x117x56 cm

€ 30.000/50.000

\$ 33.000/55.000

£ 27.000/45.000

#### Bibliografia

AA.VV., *Genio e maestria. Mobili ed ebanisti alla corte sabauda tra Settecento e Ottocento*. Catalogo della mostra (Venaria Reale, 17 marzo-15 luglio 2018), Torino 2018, p. 288 cat. 6

Questa elegante commode lignea intarsiata, rappresentativa *in toto* dello stile neoclassico italiano (1700-1800), è frutto del lavoro congiunto di due noti ebanisti piemontesi: Ignazio Ravelli (1756-1836) e suo figlio Luigi (1776-1858), attivi a Vercelli tra la seconda metà del Settecento e l'inizio del secolo successivo. Sono anni in cui il panorama dell'ebanisteria e dell'arredamento è fortemente influenzato dallo stile francese di Luigi XVI e dal recupero di quei valori di bellezza, purezza, semplicità, ordine e razionalità tipici dell'antichità classica. Simili caratteristiche vengono assimilate a seconda dell'estro creativo di ogni artista in molteplici espedienti decorativi: rosoni, trofei, fregi, foglie d'acanto, greche, ovuli, capricci architettonici e scene mitologiche. Nella Lombardia asburgica l'arte dell'intaglio raggiunge la sua massima espressione nelle opere di Giuseppe Maggiolini, dalle linee raffinate e dalla precisa esecuzione. È in questo clima che si colloca Ignazio Ravelli, che rielabora l'operato di Maggiolini prediligendo però scene con vedute architettoniche fantasiose, come capricci di rovine, e prendendo spunto dalle incisioni di Giambattista Piranesi, Ferdinando Galli di Bibbiena e Vincenzo Mazzi. Nato a Vercelli nel 1756, fin dalla tenera età manifesta una spiccata predisposizione per il disegno e l'architettura. Alcune fonti documentarie confermano che già nel 1789 lavora per la Corte Sabauda, ottenendo a partire dal 1791 la pensione Regia e il consenso per esporre lo Stemma Reale all'interno della sua bottega. Peculiare è l'aneddoto che ruota intorno alla sua decisione, presa in giovane età, di dedicarsi all'arte: nel corso della visita del Re presso la sua città natale, l'ammirazione dimostrata dal Sovrano per i lavori di Paolo Sacca eseguiti per il Duomo di Sant'Andrea porta il Ravelli a intraprendere la carriera di ebanista al fine di eguagliare, e possibilmente anche di superare, il suo predecessore. Di fatto, nel 1829 sarà proprio lui a restaurare i cori lignei che avevano tanto stupito il Sovrano, accrescendo la sua fama negli anni successivi grazie a quadri in tarsia che lo porteranno a raggiungere la notorietà in molti paesi europei. Anche la testimonianza del Conte Finocchietti, nobile toscano di origine francese, avvenuta dopo circa quarant'anni della morte del maestro, comprova l'elevata fama e bravura raggiunta dal Ravelli nel corso degli anni, le cui opere risultano esposte nei salotti più in voga di Vienna, Parigi e Madrid.



L'inconfondibile stile chiaroscurale del maestro è evidente anche in questa "demilune". Lo schema compositivo impiegato anche in questo caso prevede un'anta centrale celante due cassetti anch'essi intarsiati e due ante laterali, ciascuna decorata con un motivo ad ovulo istoriato, incorniciato da greche «tridimensionali» su fondo di legno tinto in verdino e articolate dallo stesso numero di meandri sia in orizzontale che in verticale; un'impostazione ripresa anche dal figlio in una commode conservata al Museo Civico di Palazzo Madama a Torino (cfr. R. Antonetto, 2010, pag. 332 fig. 14 A). Nella commode qui presentata, il medaglione centrale è dominato da un singolare personaggio posto di schiena immerso in un contesto prettamente archeologico; identificabile in un soldato o in una divinità, grazie alla lancia tenuta nella mano destra, la figura contempla una fuga di misteriosi edifici sotto un cielo abbagliante. Un soggetto, questo, che compare anche sull'anta di destra di una commode in collezione privata (cfr. R. Antonetto, 2010, pag. 331 fig. 11) e che evoca fortemente lo stile del metafisico De Chirico. Le ante laterali presentano una decorazione di due marine molto più semplici a livello di resa e di soggetto, nelle quali compaiono rispettivamente una fortezza e un torrione. Incoronata da un piano in marmo verde Alpi, l'opera testimonia un'impareggiabile maestria non solo nella modulazione dei chiaroscuri, scanditi da raffinati passaggi tonali dell'intarsio, ma soprattutto nell'eleganza della composizione delle venature delle essenze lignee impiegate.

#### **Bibliografia di riferimento**

- V. Viale, *Mostra del Barocco piemontese*, Torino 1963, vol. III, *Mobili e intagli*, tavv. 217-218;  
R. Antonetto, *Minusieri ed ebanisti del Piemonte*, Torino 1985, 350-352;  
E. Quaglino, *Il mobile piemontese*, Novara 1997, p. 156;  
R. Antonetto, *Il mobile piemontese nel Settecento*, Torino 2010, pp. 330-333









*This elegant marquetry commode, an outstanding example of the Italian neoclassical style (1700-1800), was created by two renowned Piedmontese cabinetmakers, Ignazio Ravelli (1756-1836) and his son, Luigi (1776-1858), who were active in Vercelli between the second half of the eighteenth century and the early years of the nineteenth. During that period, cabinetmaking and furnishings in general were strongly influenced by the Louis XVI style and the return to the values of beauty, purity, simplicity, order and rationality typical of classical antiquity. According to their creative talents, artists assimilated similar features through various*

*ornamental motifs: rosettes, trophies, friezes, acanthus leaves, frets, decorated ovals, architectural caprices and mythological scenes. In Habsburg-controlled*

*Lombardy, the art of intarsia or marquetry reached a peak in Giuseppe*

*Maggiolini's elegant and meticulously executed works. Ignazio*

*Ravelli belongs in this context: he took Maggiolini's work to a*

*new level while, however, favoring scenes with architectural*

*fantasies such as caprices of ruins, drawing inspiration*

*from engravings by Giambattista Piranesi, Ferdinando*

*Galli di Bibbiena and Vincenzo Mazzi. Ignazio Ravelli*

*was born in Vercelli in 1756, and began manifesting*

*a marked talent for drawing and architecture while*

*still a child. Some document sources confirm that*

*in 1789 he was already enjoying the patronage*

*of the King and by 1791 was receiving a royal*

*stipend with the permission to display the*

*royal coat of arms in his workshop. There is a*

*interesting anecdote about his decision, made*

*at a young age, to devote himself to art: during*

*the king's visit to his hometown, the sovereign's*

*admiration for Paolo Sacca's work on the*

*Basilica of Sant'Andrea led Ravelli to embark*

*on a career in cabinetmaking and marquetry to*

*equal, if not surpass his predecessor. In fact, in*

*1829 he was commissioned to restore the wooden*

*choir stalls that had so greatly impressed the king.*

*Over the ensuing years, his intarsia pictures spread*

*his fame to many European countries. Writing around*

*forty years after the master's death, the words of Count*

*Finocchietti, a Tuscan nobleman with French origins, bear*

*witness to the fame and skill Ravelli attained over the years: his*

*works could be found in the most fashionable salons of Vienna,*

*Paris and Madrid.*



*The master's distinctive chiaroscuro style is evident in this demi-lune commode.*

*Here too, there is a central door that conceals two inlaid drawers and two side doors*

*each decorated with an oval containing a scene and framed by "three-dimensional" Greek key motifs,*

*on a pale-green tinted wood background, with the same number of vertical and horizontal frets. His son used*

*the same arrangement on a commode now in the Museo Civico di Palazzo Madama in Turin (see R. Antonetto,*

*2010, p. 332 fig. 14 A). In the commode presented here, the central medallion is dominated by an unusual*

*figure viewed from the back and standing decidedly in an architectural setting. The figure, that can be identified*

*as a soldier or god because of the spear in his right hand, is gazing at a group of mysterious buildings beneath*



*a dazzling sky. This same figure can be seen on the right door of a commode in a private collection (see R. Antonetto, 2010, p. 331 fig. 11) and could be a harbinger of De Chirico's metaphysical style. The side doors are decorated with coastal scenes that are much simpler in terms of rendering and subjects: with a fortress and a large tower on the left and right, respectively. Completed by a green Verde Alpi marble top, the piece is an example of incomparable mastery not only in the chiaroscuros punctuated by elegant passages using different shades in the inlays, but mainly by the compositional arrangements of the wood species Ravelli used.*

#### **References**

- V. Viale, Mostra del Barocco piemontese, Turin 1963, vol. III, Mobili e intagli, plates 217-218;*
- R. Antonetto, Minusieri ed ebanisti del Piemonte, Turin 1985, 350-352;*
- E. Quaglino, Il mobile piemontese, Novara 1997, p. 156;*
- R. Antonetto, Il mobile piemontese nel Settecento, Turin 2010, pp. 330-333*











## Manifattura di Jan I Raes

(Bruxelles 1574-1651)

da un cartone di Jean II Tons (Bruxelles, circa 1500-1569/1570), circa 1550

### LA LEONESSA NEL FIUME, 1611-1614

arazzo; ordito di seta (9 fili/cm); trama di seta

cm 445x478

marca di Jan I Raes nella cimosa destra

## Manufactory of Jan Raes the Elder

(Brussels 1574-1651)

cartoon by Jean II Tons (Brussels, c. 1500-1569/1570), c. 1550

### LA LEONESSA NEL FIUME (LIONESS IN THE RIVER) 1611-1614

Tapestry. Warp: silk (9 threads/cm); weft: silk

478 cm wide x 445 high

Jan I Raes mark on the right selvedge

€ 30.000/50.000

\$ 33.000/55.000

£ 27.000/45.000

#### Provenienza

per la storia iniziale dell'arazzo e della sua serie, appartenuta, a Roma, al cardinale Alessandro Peretti Montalto, al principe Michele Peretti Montalto, al cardinale Francesco Peretti Montalto e a Paolo Savelli, si veda il testo. Da ultimo, il panno della *Leonessa nell'acqua* è appartenuto a una nobile famiglia romana.

#### Bibliografia

inedito; ma sulla serie di *Paesaggi con animali* di cui era parte, si vedano: G. J. Hoogewerff, *Prelaten en Brusselsche tapijtwevers. III*, in "Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", V, 1925, pp. 140, 144-148; N. Forti Grazzini, *Paesaggio con cervo*, Galleria Rabel, Montecarlo/San Marino 2004; P.-F. Bertrand, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Turnhout 2005, pp. 76, 230; N. Forti Grazzini, *Brussels Tapestries for Italian Customers: Cardinal Montalto's Landscapes with Animals Made by Jan II Raes and Catherine van den Eynde*, in I. Alexander-Skipnes, a cura di, *Cultural Exchange between the Netherlands and Italy (1400-1600)*, Turnhout 2007, pp. 239-266; N. Forti Grazzini, *Leopard over a Pond*, in T. P. Campbell, a cura di, *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, cat. mostra, New York - New Haven/London 2007, pp. 87-94, n. 9; I. Jedzinskaitė-Kuiziniienė, *Lietuvos didžiosios kunigaikštystės valdovų rūmų gobelenai*, Vilnius 2011, pp. 140-143



Fig. 1 Pieter Paul Rubens, *Ritratto del cardinale Alessandro Montalto*. Disegno, 1601. Berlino, Kupferstichkabinett.







È un grande capolavoro dell'arte dell'arazzo, pur offuscato da diffuse cadute della trama e sbiadimento cromatico, ma privo di integrazioni moderne, ben leggibile, rinsaldato da un recente restauro e abbastanza vivido nei colori nella metà superiore. Propone un'esotica scena zoologica ambientata in uno spettacolare scenario paesistico, reso con realismo. Una leonessa attraversa un fiume, la cui acqua increspata determina luminescenze e riflessi e il cui corso, tra rive boschive, è inquadrato tra quinte arboree ravvicinate di piante e alberi, tra i quali una palma da datteri e una quercia che ospitano dei pappagalli. Sulla riva sinistra un leopardo si allontana; a destra e in cielo vi sono anatre e aironi; sul proscenio un serpente beve, un altro muta la pelle passando attraverso la cavità di una radice e un'anguilla si contorce tra l'acqua e la terra. La bordura è decorata con girali dorati di carciofo, melograno e vite su fondo rosso, con teste di Bacco negli angoli superiori e di leoni in quelli inferiori. L'immagine fa riferimento a nozioni zoologiche trasmesse dall'Antichità al Medioevo e all'Età Moderna. Fu Plinio il Vecchio<sup>1</sup> a narrare che la leonessa si lava nell'acqua di un fiume dopo l'accoppiamento con un leopardo, per non incorrere nell'ira del leone geloso; e fu il *Fisiologo*, sia nella versione greca che latina<sup>2</sup>, a descrivere come il serpente si abbeveri dopo essersi svuotato del veleno e si sfilì dalla vecchia pelle passando attraverso la cavità di una roccia o di un albero, come metafore della purificazione necessaria al cristiano per conseguire la salvezza eterna.

Finora sconosciuto, l'arazzo è parte di una serie di *Paesaggi con animali* straordinariamente fine e preziosa, tessuta dal maggiore arazziere brussellese del primo '600, Jan I Raes (Bruxelles, 1574-1651)<sup>3</sup>, in collaborazione con la manifattura di Catherina van den Eynde (Bruxelles, not. dal 1613, m. nel 1620/1629), per il cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623), nipote di papa Sisto V e vice-cancelliere della Chiesa, fastoso mecenate romano (fig. 1)<sup>4</sup>. È una serie sulla cui fattura si ha un'abbondante documentazione, in particolare tramite la corrispondenza con cui, all'inizio del XVII secolo, i nunzi apostolici a Bruxelles inviavano ai cardinali residenti a Roma informazioni sugli arazzi e gli arazzieri della capitale delle Fiandre. Il contratto per l'esecuzione della serie fu firmato con Raes a Bruxelles dal nunzio Guido Bentivoglio il 17 dicembre 1611<sup>5</sup>. Il 19 luglio 1614 la serie finita e inviata a Roma ("un paramento di due stanze di razzi nuovi, non già messi in mostra, di verdura boscareccia con animali ritratti dal naturale") fu esposta dal cardinale Montalto in San Lorenzo in Damaso per la festa di San Lorenzo<sup>6</sup>, per essere poi collocata nella sua sontuosa residenza, Palazzo Termini, sull'Esquilino. Ulteriori informazioni sulla serie, a partire dai dodici soggetti di cui disponeva Raes, dei quali Montalto se ne fece tessere undici, con dimensioni adattate alle sue esigenze di arredo, sono fornite da una lettera inviata dal nunzio Ascanio Gesualdi al cardinale Scipione Borghese (amico di Montalto e che avrebbe voluto acquistare una replica dei *Paesaggi*) il 14 gennaio 1617: Montalto aveva pagato i suoi arazzi, molto fini e tutti di seta, l'alta cifra di 28 fiorini per auna quadrata (1 alla = cm 70); dai cartoni, misuranti nell'insieme 728 alle quadrate, aveva trascelto una serie di 507 alle, rifilando le scene in larghezza ma non in altezza, per non rinunciare alle belle fronde nelle parti superiori delle composizioni<sup>7</sup>. Alla morte di Montalto (1623) la serie passò in eredità al fratello, il principe Michele Peretti Montalto e, nel 1631, al

<sup>1</sup> *Naturalis Historia*, VIII, 17.

<sup>2</sup> F. Zambon, a cura di, *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Firenze-Milano 2018, pp. 25, 143.

<sup>3</sup> Importanti precisazioni biografiche su questo arazziere, precedentemente sdoppiato in due personalità (Jan I e Jan II Raes), sono fornite da K. Brosens, *New Light on the Raes Workshop in Brussels and Rubens's Achilles Series*, in T. P. Campbell, E. A. H. Cleland, a cura di, *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, Atti del Convegno, New York – New Haven/London 2010, pp. 20-33.

<sup>4</sup> Appassionato di musica, proprietario di palazzi e ville, Montalto fu committente di Rubens e Bernini, Lanfranco, Domenichino, Albani e Reni, e acquirente di molte serie di arazzi: cfr. B. Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma 2012, e la bibliografia ivi citata; sui suoi arazzi, Forti Grazzini, *Leopard...* 2007, pp. 92-93, con bibliografia precedente.

<sup>5</sup> Hoogewerff, *Prelaten...* 1925, p. 147, doc. IV.

<sup>6</sup> Z. Waźbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte, 1549-1626*, Firenze 1994, II, pp. 362, 632.

<sup>7</sup> Hoogewerff, *Prelaten...* 1925, pp. 145-146.

figlio di quest'ultimo, il cardinale Francesco Peretti Montalto, nel cui inventario funerario dei beni (1655) è descritta, ancora completa<sup>8</sup>. Passò quindi in eredità al nipote, il cardinale Paolo Savelli, dopo la cui morte (1685) iniziò lo smembramento della serie.

Oltre al pezzo della *Leonessa nel fiume*, altri elementi superstiti della serie, di uguale stile figurativo, pari altezza e rifiniti con la stessa bordura, sono: il *Rinoceronte* (475 x 505 cm, con firma di Raes e marca Van den Eynde), in Italia fino al 1978, poi in una collezione privata belga<sup>9</sup>; il *Leopardo sullo stagno* (467 x 587 cm; con marca Van den Eynde) di proprietà del Sovrano Ordine di Malta in Palazzo Savelli Orsini a Roma<sup>10</sup>; gli *Struzzi* (470 x 592 cm, con marca e firma di Raes) nella medesima raccolta<sup>11</sup>; il *Cervo* (473 x 340 cm) della Galleria Rabel a San Marino<sup>12</sup> (fig. 2); il *Drago mangia le uova* (455 x 315 cm) nel Palazzo dei Granduchi di Lituania a Vilnius<sup>13</sup>; il *Leopardo che attacca il leone*, diviso in due frammenti passati sul mercato, di ignota collocazione<sup>14</sup>. Sono poi note altre redazioni, meno sontuose e con bordure diverse, dei *Paesaggi con animali* di Raes, compresa una replica della *Leonessa nel fiume* (344 x 451 cm), in asta presso Sotheby's, Zurigo, il 10 dicembre 1996, lotto 230, poi di Nathan Levi a Firenze<sup>15</sup>.

Undici dei dodici cartoni dei *Paesaggi con animali* di cui Raes disponeva erano modelli per arazzi che erano stati dipinti verso la metà del XVI secolo e che erano già stati utilizzati a Bruxelles per tessere serie su quel tema, portato in auge dalle scoperte geografiche di fine '400, dal rinnovato interesse verso gli animali extra-europei e le loro descrizioni nell'Antichità e nel Medioevo, nonché dal gusto collezionistico per i *mirabilia* esotici che si esprimeva nelle *Wunderkammer* principesche. Autore dei cartoni era stato probabilmente Jean Tons II, un cartonista fiammingo specializzato nelle immagini di natura, che verso il 1530 aveva dipinto gli sfondi paesistici e gli animali sui cartoni delle *Cacce di Massimiliano* di Bernard van Orley (cfr. la serie completa degli arazzi al Louvre) e che più tardi progettò le prime serie zoologiche tessute a Bruxelles: un suo bozzetto per un cartone d'arazzo raffigurante un *Paesaggio con rinoceronte e altri animali*, è a Londra, British Museum<sup>16</sup>. Le due più antiche serie brussellesi di *Paesaggi con animali* superstiti, del 1550-1560, sono: quella tessuta per Sigismondo Augusto di Polonia, nel Castello di Wawel a Cracovia<sup>17</sup>, e quella, detta dell'*Unicorno*, tessuta forse per il cardinale Carlo di Guisa e poi di Mazzarino, ora in proprietà Borromeo all'Isola Bella (Novara) sul Lago Maggiore<sup>18</sup>. Ed è proprio in questa seconda serie che è inclusa la più antica redazione nota della *Leonessa nel fiume* (412 x 528)<sup>19</sup>, arricchita da filati di trama d'oro, ornata con una bordura comprendente anche didascalie con citazioni bibliche e imprese morali che dovevano spingere il riguardante a interpretare gli animali illustrati come simboli cristiani e modelli etici (fig. 3)<sup>20</sup>. Probabilmente anche il cardinale Montalto apprezzava la possibile interpretazione

<sup>8</sup> Forti Grazzini, *Leopard...*2007, p. 87; per la descrizione nell'inventario del 1655: Bertrand, *Les tapisseries...*2005, p. 230; Forti Grazzini, *Brussels...*2007, p. 262.

<sup>9</sup> M. Roethlisberger, *La Tenture de la Licorne dans la Collection Borromée*, in « Oud Holland », 82, 1967, p. 109, fig. 11 ; T. H. Clarke, *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*, New York 1986, p. 85, fig. 86; Forti Grazzini, *Leopard...*2007, p. 90, fig. 43.

<sup>10</sup> Forti Grazzini, *Leopard...*2007.

<sup>11</sup> Forti Grazzini, *Brussels...*2007, p. 247, figg. 15-16.

<sup>12</sup> Forti Grazzini, *Paesaggio...*2004.

<sup>13</sup> Jedzinskaitė-Kuiziniene, *Lietuvos...*2011, pp. 140-143.

<sup>14</sup> Roethlisberger, *La Tenture...*1967, p. 109.

<sup>15</sup> Forti Grazzini, *Brussels...*2007, p. 248, fig. 18.

<sup>16</sup> N. Forti Grazzini, *Verdures with animals*, in E. Cleland, a cura di, *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, cat. mostra, New York – New Haven/London 2014, pp. 338-341, fig. 243.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 336-345, con bibliografia precedente.

<sup>18</sup> Roethlisberger, *La Tenture...*1967, pp. 85-115; M. Viale Ferrero, *Quelques nouvelles données sur les tapisseries de l'Isola Bella*, in « Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire », 45, 1973, pp. 77-142.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 77-81, fig. 1-2. Una riproduzione dell'arazzo completo è in C. Pezzana, *Arazzi novaresi*, Novara 1990, pp. 76-77.

<sup>20</sup> Mercedes Viale Ferrero intitola il soggetto "La natura originariamente buona" e vi ravvisa una sorta di raffigurazione edenica che prelude alla lotta tra il bene e il male, con la vittoria finale del primo, svolta allegoricamente negli altri panni della serie. E' un'interpretazione forzata e non condivisibile.





allegorica dei suoi arazzi zoologici: sulla scorta del *Fisiologo*, il serpente all'abbeverata e che muta la pelle, ma anche la leonessa al bagno raffigurata nell'arazzo qui presentato, potevano essere letti come inviti alla moderazione dei sensi e alla purificazione, o come allusioni al battesimo. Ma Montalto, che era un appassionato della cultura zoologica, doveva ammirare l'arazzo e la serie di cui era parte anche o soprattutto per il grande spettacolo naturalistico che vi era profuso: il cardinale possedeva infatti i più importanti libri di zoologia del XVI secolo (di Gessner, Belon, Aldrovrandi) e si era fatto dipingere fregi con animali nel Palazzo della Cancelleria e a Villa Lante a Bagnaia<sup>21</sup>; aveva collocato statue con grandi animali esotici (leopardi, tigri, rinoceronti) nel parco di Villa Termini<sup>22</sup>; e in quello stesso parco allevava due veri leoni in una gabbia, che nutriva con carne di bufale laziali<sup>23</sup>.

N. Forti Grazzini

#### Documento 1

I *Paesaggi con animali* tessuti da Jan Raes per il cardinale Montalto e i cartoni per la serie di cui l'arazziere disponeva (tra essi anche quello col "Lione nell'acqua"), menzionati in una lettera del 4 gennaio 1617 del nunzio Ascanio Gesualdi, da Bruxelles, al cardinale Scipione Borghese, a Roma, e in un foglio ad essa allegato:

*"...Il Raes tiene li disegni o patroni della tappezzerie, che fu lavorata di tutta seta per il Cardinal Montalto, che consistono in dodici pezzi a paesi, et con animali grandi, come ne vedrà V. S. Ill.ma la nota qui inclusa d'ogni pezzo, come son qua li patroni (...). Il prezzo dice essere di fiorini 28 l'ana [= auna], come anche mostra per il contratto fatto per il Signor Cardinal Montalto (...). Di questi dodici pezzi se ne possono anche dividere o diminuire alcuni et accomodarli secondo le mura delle stanze dove havranno da stare. Però se V. S. Ill.ma li vorrà, potrà avisare qual pezzo vorrà, che si deminuisca o divida, che si farà fare come fece il Signor Cardinale, che però sono solo 507 ane. Vi anderà di tempo 15 mesi a farli, et il pagamento si dovrà anche fare nella sodetta maniera in tre paghe..."*

*"Memoriale della misura delli pezzi di tappizzerie dette di grandi animali come sono state fatte per il signor Cardinal Montalto, tutti con li loro fregi: La prima dell'Elefante larga ane dieci, a. 10. La seconda dove il Liopardo si specchia, a. 9. La terza del Rinoceronte, a. 9. La quarta del Leone nell'acqua, a. 8. La quinta, la battaglia del Liopardo con Lioncorno, a. 9. La sesta, lo Struzzo, a. 10. La settima, dove l'Elefante va a bere con Lioncorno, a. 9. L'ottava, il combattere del Liopardo con il Leone, a. 7. La nona, dove il Dragone mangia le ove, a. 7. La decima, la battaglia dell'Elefante con il Dragone, a. 11. L'undecima, del Liopardo e scimie, a. 8. La duodecima, dove il Dragone vola sopra l'arbore, a. 6. In tutto con lo loro fregi fanno di larghezza a. 104. In tutto ane [quadre] 728".*

(da Hoogewerff, *Prelaten...* 1925, pp. 145-148)

#### Documento 2

I *Paesaggi con animali* del cardinale Alessandro Montalto descritti nell'inventario testamentario del nipote, il cardinale Francesco Montalto (Roma, Archivio di Stato, Archivio Notarile Urbano, sez. V, prot. 4, fs. 69, fols. 955-957, notaio Simonelli, 30 maggio – 30 luglio 1655):

*"Arazzi numero 11 di seta in capicciola fatti con Boscaglie, Animali diversi cioè elefanti, lioni, pantere, tigri, alicorno, draghi con fregi gialli intorno a' fogliami e granati con rose grandi in mezzo, a' cantoni di sopra teste di Bacco et a quelle di sotto teste di leoni, sono alti ale 7 larghe ale in giro n° 76 e fanno fra tutte ale 532 dico ale 532 usate".*

(da Bertrand, *Les tapisseries...* 2005, p. 230)

<sup>21</sup> Granata, *Le passioni...* 2012, pp. 70-73

<sup>22</sup> C. Benocci, *Lo sviluppo seicentesco delle ville romane di età sistina: Il giardino della Villa Peretti Montalto e gli interventi nelle altre ville familiari del cardinale Alessandro Peretti Montalto, 1615 – fine sec. XVII*, in "L'Urbe. Rivista romana", 56, n. 3, maggio-giugno 1996, p. 122.

<sup>23</sup> Granata, *Le passioni...* 2012, p. 73.







This is a great masterpiece tapestry. Even though it is obscured by widespread losses of weft and faded colors; there are no modern repairs, it is well legible having been consolidated during a recent restoration and the colors on the upper half are quite vivid. It presents an exotic zoological scene set in a spectacular and realistically rendered landscape. A lioness is crossing a river, the ripples on the water create luminescence and reflections. The river, flowing between wooded banks is framed by plants and trees that include a date palm and an oak with parrots perched on their branches. On the left bank, a leopard is drawing away; up in the sky to the right are ducks and herons; in the foreground one snake is drinking, another is shedding its skin by going through the cavity of a root and an eel is writhing between the land and water. The border is decorated with gold foliate scrolls of artichokes, pomegranates and vines on a red ground, with heads of Bacchus and lions in the upper and lower corners, respectively. The image refers to zoological concepts handed down from Antiquity to the Middle Ages and to the Modern Era. Pliny the Elder<sup>1</sup> wrote that the lioness washes herself in water after mating with a leopard in order not to incur the wrath of the jealous lion; and in both the Greek and Latin versions of the *Physiologus*<sup>2</sup>, describe how the serpent drinks after having rid himself of his poison and squeezes through a crack in a rock or tree to cast off its skin, as a metaphor of purification that the Christian needs to attain eternal salvation.

The up to now unknown tapestry is part of a an extraordinarily fine series Landscapes with Animals woven by the greatest early seventeenth-century weaver in Brussels, Jan Raes the Elder (Brussels, 1574-1651)<sup>3</sup>, in collaboration with the workshop of Catherina van den Eynde's (Brussels, known since 1613, d. in 1620/1629), for Cardinal Alessandro Peretti Montalto (1571-1623), nephew of



**Fig. 2** Manifattura di Jan I Raes, *Paesaggio con cervo*. Arazzo, 1611-1614. San Marino, Galleria Rabel



**Fig. 3** Manifattura di Bruxelles, *La leonessa nell'acqua*. Arazzo, 1550-1560. Isola Bella (Novara), Collezione Borromeo.

Pope Sixtus V, Vice-Chancellor of the Church, and lavish Roman patron of the arts [fig. 1]<sup>4</sup>. There is abundant documentation on the making of the series, in particular early seventeenth century letters from the apostolic nuncios to the cardinals in Rome containing information and tapestries and weavers in the Flemish capital. The nuncio, Guido Bentivoglio signed the contract with Raes for the execution of the series in Brussels on 17 December 1611<sup>5</sup>. On 19 July 1614 the set was finished and sent to Rome ("a parament of two rooms of new tapestries, not yet displayed with forest verdure and animals drawn from nature" - un paramento di due stanze di razzi nuovi, non già messi in mostra, di verdura boscareccia con animali ritrati dal naturale); Cardinal Montalto displayed it in the church of San Lorenzo in Damaso for the saint's feast day<sup>6</sup>, and then moved it to his magnificent home - Palazzo Termini, on the Esquiline Hill. Further information about the series, starting from the twelve cartoons Raes had and of which Montalto had him weave eleven in sizes suited to his needs, is contained in a letter from the nuncio Ascanio Gesualdi to cardinal Scipione Borghese (Montalto's friend who had wanted to purchase a replica of the Landscapes) on 14 January 1617: Montalto had paid the high price of 28 florins for per square ell (1 ell = cm 70) for his very fine and all silk tapestry. Of the cartoons totaling 728 square ells he chose a series of 507 ells, trimming the widths, but not the heights of the scenes in order not to sacrifice the beautiful leafy branches in the upper parts of the compositions<sup>7</sup>. When Montalto died in 1623, the series went to his brother, Prince Michele Peretti Montalto and in 1631, to the prince's son, Cardinal Francesco Peretti Montalto. The 1655 inventory of the cardinal's estate includes the still complete series<sup>8</sup>. Then, again by descent,

<sup>1</sup> *Naturalis Historia*, VIII, 17.

<sup>2</sup> F. Zambon, ed., *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Florence-Milan 2018, pp. 25, 143.

<sup>3</sup> Important biographical information on this weaver who had previously been considered two figures (Jan I and Jan II Raes), is provided by K. Brosens, *New Light on the Raes Workshop in Brussels and Rubens's Achilles Series, and in Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, ed. by T. P. Campbell, E. A. H. Cleland Conference Proceedings, New York - New Haven/London 2010, pp. 20-33.

<sup>4</sup> Fond of music, owner of palazzos and villas, Montalto was a client of Rubens and Bernini, Lanfranco, Domenichino, Albani and Reni, and purchased many sets of tapestries, see B. Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Rome 2012, with bibliography; on Montalto's tapestries, see Forti Grazzini, *Leopard...*2007, pp. 92-93, with previous bibliography.

<sup>5</sup> Hoogewerff, *Prelaten...*1925, p. 147, doc. IV.

<sup>6</sup> Z. Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte, 1549-1626*, Florence 1994, II, pp. 362, 632.

<sup>7</sup> Hoogewerff, *Prelaten...*1925, pp. 145-146.

<sup>8</sup> Forti Grazzini, *Leopard...*2007, p. 87; for the description in the 1655 inventory, see Bertrand, *Les tapisseries...*2005, p. 230; Forti Grazzini, *Brussels...*2007, p. 262.

it went to his nephew Cardinal Paolo Savelli ; the breakup of the still intact series began after Savelli's death in 1685.

The other surviving tapestries of the series, in the same figurative style, of equal height and finished with the same borders are: Rhinoceros (475 x 505 cm, with by Raes with the Van den Eynde mark), in Italy until 1978, and since in a private collection in Belgium<sup>9</sup>; Leopard over a Pond (467 x 587 cm; with the Van den Eynde mark) owned by the Sovereign Order of Malta in Palazzo Savelli Orsini, Rome<sup>10</sup>; Ostriches (470 x 592 cm, with the Raes mark and signature) in the same collection<sup>11</sup>; Stag (473 x 340 cm) in the Galleria Rabel, San Marino [fig. 2] <sup>12</sup>; Dragon Eats the Eggs (455 x 315 cm) in the National Museum Palace of the Grand Dukes of Lithuania in Vilnius<sup>13</sup>; Leopard Biting a Lion, divided into two parts that were sold on the market and are in unknown locations<sup>14</sup>. There are other known but less sumptuous versions with different borders of the Landscapes with Animals by Raes, including a replica of the Lioness in the River (344 x 451 cm), that appeared at the Sotheby's, Zurich sale, on 10 December 1996, lot 230, and was later in Florence, owned by Nathan Levi<sup>15</sup>.

Eleven of the twelve cartoons of the Landscapes with Animals that Raes had were models for tapestries that had been painted around the middle of the sixteenth century and had already been used in Brussels to weave sets on that theme that was brought into fashion by the late fifteenth-century geographic discoveries, by renewed interest in non-European animals and Ancient and Medieval descriptions of them, as well as the trend in collecting exotic mirabilia that were put into the Wunderkammers of princes. The cartoons were probably done by Jean Tons II, a Flemish artist specialized in nature images who around 1530 had painted the landscape backgrounds and animals on the cartoons of the Hunts of Maximilian by Bernard van Orley (see the complete set of tapestries in the Louvre) and later designed the first animal series woven in Brussels. A sketch for a tapestry cartoon depicting a Landscape with Rhinoceros and Other Animals is in the British Museum, London<sup>16</sup>. The two oldest Brussels series of Landscapes with Animals, from 1550-1560, are: one woven for Sigismund Augustus of Poland, in Wawel Castle, Krakow<sup>17</sup>, and the one called Unicorn, woven perhaps for Cardinal Charles de Guise later property of Cardinal Mazarin, now in the Borromeo Collection at Isola Bella (Novara) on Lake Maggiore<sup>18</sup>. It is this latter set that includes the oldest known version of the Lioness in the River (412 x 528)<sup>19</sup>, enriched with gold weft threads, decorated with a border that includes Bible verses and moral mottos that

must have prompted the viewer to interpret the animals as Christian symbols and ethical models [fig. 3]<sup>20</sup>. It is probable that Cardinal Montalto admired the possible allegorical interpretation of his animal tapestries. According to Physiologus, the serpent drinking and that sheds its skin, as well as the lioness washing herself depicted in the tapestry presented here could have been interpreted as urging to moderation of the senses and purification, or as an allusion to the sacrament of baptism. But the cardinal who was also an enthusiastic student of zoology, must have admired the tapestry and the series it was part of also, or mainly, for the great naturalistic scenes. In fact, the cardinal owned the most important sixteenth-century books on zoology (by Gessner, Belon, Aldrovrandi) and he had decorations with animals painted in the Palazzo della Cancelleria and in Villa Lante at Bagnaia<sup>21</sup>; he had placed statues of big exotic animals (leopards, tigers, rhinoceroses) in the gardens of Villa Termini<sup>22</sup>; and in that same park he kept two caged lions that he fed with meat from Lazio buffalos<sup>23</sup>.

N. Forti Grazzini

<sup>20</sup> Mercedes Viale Ferrero gave the subject the title "La natura originariamente buona" and sees it as a sort of Paradisiacal depiction that precedes the struggle between good and evil, with the final victory of the former, played out allegorically in the other panels of the set. This interpretation is forced and cannot be shared.

<sup>21</sup> Granata, *Le passioni...*2012, pp. 70-73

<sup>22</sup> C. Benocci, "Lo sviluppo seicentesco delle ville romane di età sistina: Il giardino della Villa Peretti Montalto e gli interventi nelle altre ville familiari del cardinale Alessandro Peretti Montalto, 1615 - fine sec. XVII", in *L'Urbe. Rivista romana*, 56, n. 3, May-June 1996, p. 122.

<sup>23</sup> Granata, *Le passioni...*2012, p. 73.

<sup>9</sup> M. Roethlisberger, "La Tenture de la Licorne dans la Collection Borromée", in *Oud Holland*, 82, 1967, p. 109, fig. 11 ; T. H. Clarke, *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*, New York 1986, p. 85, fig. 86; Forti Grazzini, *Leopard...*2007, p. 90, fig. 43.

<sup>10</sup> Forti Grazzini, *Leopard...*2007.

<sup>11</sup> Forti Grazzini, *Brussels...*2007, p. 247, figs. 15-16.

<sup>12</sup> Forti Grazzini, *Paesaggio...*2004.

<sup>13</sup> Jedzinskaitė-Kuiziniene, *Lietuvos...*2011, pp. 140-143.

<sup>14</sup> Roethlisberger, *La Tenture...*1967, p. 109.

<sup>15</sup> Forti Grazzini, *Brussels...*2007, p. 248, fig. 18.

<sup>16</sup> N. Forti Grazzini, "Verdures with animals", *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, ed. by E. Cleland, exhibition catalogue, New York - New Haven/London 2014, pp. 338-341, fig. 243.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 336-345, with previous bibliography.

<sup>18</sup> Roethlisberger, *La Tenture...*1967, pp. 85-115; M. Viale Ferrero, "Quelques nouvelles données sur les tapisseries de l'Isola Bella", in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 45, 1973, pp. 77-142.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 77-81, fig. 1-2. There is a complete reproduction of the tapestry in C. Pezzana, *Arazzi novaresi*, Novara 1990, pp. 76-77.





## MOBILI, ARREDI E OGGETTI D'ARTE

Volendo cercare un *trait d'union* per la sezione di questo catalogo dedicata al Dipartimento Mobili e Oggetti d'arte, esso potrebbe essere individuato nell'araldica, la disciplina che studia il blasone ed è considerata ausiliaria della storia per il supporto che fornisce tra l'altro alla storia dell'arte, permettendo di stabilire, attraverso l'identificazione di uno stemma, la datazione o la provenienza geografica di un'opera d'arte oltre alla sua committenza.

Infatti sia la preziosa coppia di basi in bronzo che l'importante tavolo da centro presentano in bella mostra direttamente lo stemma dei committenti oppure elementi che rimandano inequivocabilmente all'originaria proprietà dell'arredo. E se da una parte il noto stemma della famiglia Frescobaldi, proposto in maniera evidente su ciascuna faccia delle due basi triangolari, ci porta tra banchieri e mercanti nel pieno del rinascimento fiorentino, il tavolo invece, le cui aquile rimandano alla famiglia dei mecenati romani Mattei, ci conduce nella Roma vivace del Bernini e agli anni in cui, sotto i pontificati di Gregorio XV e Urbano VIII, anche l'arredo ligneo inizia a vivere di vita propria.

Siamo quindi lieti di presentare due importanti opere, testimonianza della creatività e dell'ingegno italiano, che in qualche modo ci raccontano qualcosa dei loro committenti e dell'epoca in cui vennero realizzate, e per le quali siamo riusciti anche ad ipotizzare i nomi degli artefici, fatto questo abbastanza raro nel campo delle arti cosiddette "minori".

*Seeking a link for the catalogue section dedicated to Furniture and Objets d'Art, we could say that it is heraldry, the discipline that studies coats of arms and is considered essential to history for the support it lends to – among other things – the history of art. Indeed identifying a coat of arms can make it possible to determine the dating, the geographic provenance of a work of art as well as the client who commissioned it.*

*Both the fine pair of bronze bases and the important center table display the coats of arms of the patrons or other features that clearly refer to the original owners. If, on the one hand, the famous arms of the Frescobaldi family, shown clearly on each side of the triangular bases, take us back to the merchants and bankers of the High Renaissance in Florence, the table with the eagles that refer to the Roman patrons, the Matteis, leads us to the lively Rome of Bernini and the years during the papacies of Gregory XV and Urban VII when even wood furnishings began living their own lives.*

*Therefore, we are pleased to present two important items, evidence of Italian creativity and skill that in some way tell us something about the people for whom and the period in which they were made. And now, we have been able to suggest the names of the makers – a truly rare achievement in the field of the so-called “minor arts”.*





# 9

## TAVOLO DA CENTRO, ROMA, 1620 CIRCA

in legno di noce scolpito, intagliato e patinato, con piano rettangolare in alabastro listato. Sostegni composti da due elementi scolpiti a volute architettoniche e caratterizzati da grandi insegne di blasone costituite da aquila coronata, cm 88x131x97

## CENTER TABLE, ROME, c. 1620

*carved and patinated walnut with rectangular alabaster-veneered top. Supports consisting of two carved scrolls and decorated with large heraldic insignias of a crowned eagle, 88x131x97 cm*

€ 30.000/50.000

\$ 33.000/55.000

£ 27.000/45.000

### **Provenienza**

Roma, Palazzo Mattei (*fino agli anni '30 del 900*);  
Roma, collezione privata;  
Roma, collezione privata

“Per chi voglia studiare la mobilia romana – intendendo con ciò quelle espressioni artistiche che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, si presentano con caratteri propri e inconfondibili – il periodo da prendere, con più cura, in esame abbraccia all'incirca centocinquant'anni, si estende cioè dal 1620 circa, quando ha inizio la prorompente attività di Gian Lorenzo Bernini, al 1769 quando Giovanni Battista Piranesi pubblica il suo famoso in folio *Diverse maniere di adornare i cammini*. Prima e dopo queste date, ciò che si fa a Roma nel campo che qui ci occupa è, spesso, di alta qualità e di non scarsa eleganza, ma non spicca per originalità creativa”. Queste parole, con cui Alvar Gonzales-Palacios nel 1970 apriva il suo saggio intitolato *Avvio allo studio della mobilia romana*, pubblicato in apertura del fondamentale volume di Goffredo Lizzani dal titolo *Il mobile romano*, servono a calarci perfettamente nell'ambiente romano del primo seicento, periodo in cui va collocata la realizzazione dell'importante tavolo qui preso in esame.

La nobile provenienza del tavolo, la famiglia Mattei, ci fornisce un interessante spunto di partenza, che potrebbe rivelarsi significativo anche per l'individuazione dello stesso artefice o quanto meno dell'ambito in cui l'arredo fu concepito. È importante sapere che i Mattei, forse derivati da un Matteo de' Papareschi, costruirono anticamente un primo palazzetto, ancora visibile con lo stemma con lo scudo scaccato con la banda, prospiciente la piazza in Piscinula, nei pressi degli argini del Tevere in prossimità del ponte Cestio sull'isola Tiberina. Il palazzetto aveva funzione di controllo, perché la Gens Mattheia detenne sin dal 1271, e fino alla sua estinzione, la carica di *Guardiano perpetuo dei ponti e delle ripe dell'alma città di Roma* in Sede Apostolica vacante, carica che imponeva, ogniqualvolta morisse un papa, il reclutamento di cento uomini dai propri possedimenti da vestire in uniforme rossa e armare al fine di custodire la





Porta Portese, che dava accesso diretto sul lato del Vaticano, e il porto fluviale di Ripa Grande, oltre a tenere sotto controllo il transito su tutti i ponti di Roma anche esigendone un pedaggio. Tra i secoli XIV e XV altri rami della famiglia, con Giacomo di Matteo e Ludovico suo figlio, grazie a un'intensa attività mercantile e creditizia, si erano trasferiti nel rione Sant'Angelo su un ampio comprensorio che prese il nome di *Insula Mattheorum*, formato dalla piazza loro omonima con la famosa fontana delle Tartarughe, Via Paganica, via delle Botteghe Oscure, via Michelangelo Caetani e via dei Funari: tutti gli immobili compresi in queste vie appartenevano ai vari rami del casato. Noti per le violente lotte intestine alla famiglia e da sempre aderenti al papato, raggiunsero la massima potenza e ricchezza agli inizi del secolo XVII. Esponenti di spicco della famiglia in questo periodo furono il noto collezionista d'arte Ciriaco Mattei e il fratello Asdrubale, anch'egli collezionista d'arte, entrambi grandi sostenitori di Caravaggio, pittore che soggiornò presso di loro a partire dal 1601 e che contribuì all'abbellimento del nuovo palazzo allora in costruzione.

Asdrubale Mattei, marchese di Giove, sposò in seconde nozze nel 1595 a Roma Costanza Gonzaga, figlia di Alfonso I Gonzaga, conte di Novellara, dalla quale ebbe tre figli. Proprio in quegli anni diede incarico all'architetto Carlo Maderno di costruire un nuovo palazzo, l'ultimo in ordine di tempo dei cinque palazzi Mattei che formano oggi un unico complesso architettonico, la cosiddetta "Isola dei Mattei", fra Via Caetani, Via delle Botteghe Oscure, Piazza e Via Paganica, Piazza Mattei e Via dei Funari. Un palazzo Mattei già esisteva nel cinquecento all'angolo tra le odierne Via Caetani e Via dei Funari, secondo quanto testimoniato dalle piante di Roma del Bufalini (1550), del Dupérac (1577) e del Tempesta (1593). Il Maderno dovette superare il problema dell'inserimento del palazzo in un'area piuttosto limitata e mal articolata. Da documenti d'archivio si sa che i lavori iniziarono nel 1598, che nel 1611 era già eseguito il cornicione e che, infine, nel 1613 si iniziò il prolungamento della fiancata per collegare il palazzo a quello di Alessandro Mattei (ora Caetani). Nella facciata, dalla semplice e severa struttura, prevalgono un certo orizzontalismo e una tendenza a snellire gli elementi architettonici dal basso verso l'alto, conformemente alle difficili condizioni di visuale; unico elemento decorativo il cornicione architravato, con mensole e lacunari adorni dei motivi araldici dei Mattei (scacchiera) e dei Gonzaga (aquila) (vedi foto 1). L'interno, in netto contrasto con la sobrietà dell'esterno, presenta una ricerca di effetti prospettici e una notevole ricchezza di decorazioni: statue, busti, sarcofagi e frammenti architettonici dell'antichità si fondono con gli stucchi barocchi che li incorniciano in una perfetta unità di concezione pittorica (vedi foto 2).

Carlo Maderno, architetto tra l'altro di Paolo V, una delle maggiori figure di transizione tra l'architettura del tardo Rinascimento e quella del periodo barocco, è noto anche per la sua attività di ideatore e disegnatore di mobili. Da lui infatti è controfirmato il pagamento finale (5 dicembre 1627) per l'ideazione del coro della Cappella dei Canonici a San Pietro (vedi foto 3), forse il più bell'esemplare di arredi chiesastici della Roma barocca, realizzato per due terzi da Giovanni Battista Soria, lo stesso intagliatore (ma fu anche architetto) che nel 1615 aveva lavorato per i Borghese e che si trova costantemente ricordato come uno dei massimi intagliatori al servizio di Urbano VIII e poi di Alessandro VII, quale collaboratore del Bernini, spesso citato negli elenchi dei pagamenti eseguiti dal clero e dalla nobiltà a Roma in quegli anni (si veda al riguardo il lavoro di O. Pollak, *cit.*). Al Soria è stato tra l'altro attribuito da Alvar Gonzales-Palacios un'opera di destinazione domestica, definito "uno dei più significativi esempi dell'arte del legno a Roma ai primi del Seicento" (A. González-Palacios, *Arredi..., cit.*, p. 55), un portacatino in noce scolpito e intagliato composto da tre supporti su zampe leonine riunite da pedane triangolari intagliate, realizzato per la famiglia Barberini (vedi foto 4). Proprio il confronto e le analogie con questo portacatino e con il coro ligneo vaticano ci portano ad ipotizzare la mano del Soria anche per la realizzazione del nostro importante tavolo, caratterizzato tra l'altro da un lato dalle stesse imponenti zampe leonine del portacatino Barberini, dall'altro, come per il coro di San Pietro in Vaticano, dalle volute della base solcate da profonde nervature e dalla finezza dell'intaglio evidente in maniera particolare nelle due aquile, chiaro



**Fig. 1** Blason della famiglia Mattei, Palazzo Mattei, Roma



**Fig. 2** Cortile interno di Palazzo Mattei, Roma



**Fig. 3** Stalli del Coro Vaticano, Roma, Basilica di San Pietro









riferimento all'emblema dei Gonzaga, famiglia di appartenenza di Costanza, moglie di Asdrubale Mattei. Direttamente al Maderno rimanda invece il decoro intagliato con motivo *ad onda continua* che copre tutta la fascia sottopiano, motivo analogo a quello che ancor oggi è ben visibile come ornamento della facciata dell'adiacente palazzo Caetani (vedi foto 5), anch'esso progettato dell'architetto Carlo Maderno.

Se la grande qualità del tavolo e le affinità stilistiche ci portano a pensare alla mano di un intagliatore rinomato come Giovanni Battista Soria, o comunque a qualcuno a lui vicino in quegli anni come ad esempio Bartolomeo de Rossi, collega nella realizzazione del già ricordato coro di San Pietro in Vaticano, oppure Innocenzo Stoppa, Alessandro Nave o Pietro Paolo Giorgetti, tutti artigiani di grandissima fama attivi a Roma nella prima metà del Seicento, nella stessa direzione ci porta anche la provenienza nobiliare di questo importante arredo: viene infatti naturale pensare che il committente, forse lo stesso Asdrubale Mattei, personaggio di assoluto rilievo, grande collezionista e mecenate di artisti, si sia rivolto a una delle personalità artistiche di maggior spicco per la realizzazione di questo tavolo da centro, tipologia di arredo spesso destinata a sorreggere piani commessi di marmi antichi e pietre dure o comunque placcati di marmi antichi, come nella migliore tradizione del collezionismo romano contemporaneo. Numerosissimi sono infatti gli esemplari citati negli inventari di molte collezioni dell'epoca, ma mentre molti piani sono arrivati a noi e fanno tutt'ora bella mostra in collezioni pubbliche e private, pochissimi esemplari di basi coeve sono sopravvissuti, tra i quali ricordiamo qui l'eccezionale tavolo in noce con lumeggiature in oro per il piano ovale del Cardinale Medici, conservato oggi con il suo piano originale presso il Museo degli Argenti di Palazzo Pitti a Firenze.

#### **Bibliografia di riferimento**

- O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Wien 1928;  
G. Lizzani, *Il mobile romano*, Milano 1970, pp. VII-IX, XVI;  
A. González-Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano 1984, t. I p. 58, t. II p. 58 nn. 97-98, p. 61 n. 100;  
A. González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma. 1560-1795*, Milano 2004, p. 55;  
A. González-Palacios, E. Bassett, *Concerning furniture. Roman documents and inventories. Part I, 1600-1720*, in *"Furniture History"*, vol. 46, London 2010, pp. 1-135



**Fig. 4** Portacatino Barberini, Collezione privata



**Fig. 5** Facciata di Palazzo Caetani, Roma



*“For those who want to study Roman furnishings – meaning examples of artistry that, to our current knowledge, have distinctive and unmistakable features – the period warranting more careful examination covers approximately one hundred fifty years, that is from about 1620 and the beginning of Gian Lorenzo Bernini’s astounding career, to 1769 when Giovanni Battista Piranesi published his famous suite of sixty-seven etchings entitled “Diverse maniere di adornare i cammini”. Before and after those dates Roman furniture production, albeit often of high quality and not lacking in elegance, was not outstanding for creative originality” (Per chi voglia studiare la mobilia romana – intendendo con ciò quelle espressioni artistiche che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, si presentano con caratteri propri e inconfondibili – il periodo da prendere, con più cura, in esame abbraccia all’incirca centocinquanta anni, si estende cioè dal 1620 circa, quando ha inizio la prorompente attività di Gian Lorenzo Bernini, al 1769 quando Giovanni Battista Piranesi pubblica il suo famoso in folio Diverse maniere di adornare i cammini. Prima e dopo queste date, ciò che si fa a Roma nel campo che qui ci occupa è, spesso, di alta qualità e di non scarsa eleganza, ma non spicca per originalità creative). These, the opening lines of the introduction “Avvio allo studio della mobilia romana” that Alvar Gonzales-Palacios wrote for Goffredo Lizzani’s book *Il Mobile Romano* (1970), can lead us back to early seventeenth century Rome – the period and place where this important table was made.*

*The table’s noble provenance – the Mattei family – provides an interesting starting point that could also be significant for identifying the maker or at least the milieu in which it was created. It is important to know that the Mattei family reportedly descended from a certain Matteo de’ Papareschi and that they built their first small palazzo – which still stands today with the checkered shield with a bend – overlooking the Piazza in Piscinula, not far from the Tiber near the Pons Cestius (Ponte Cestio) – the bridge connecting the Tiber Island to the right bank of the river. The building played an important protective role: from 1271 until they died out, the Gens Mattheia guarded the bridges of Rome during papal interregnums ; whenever a pope died they had to recruit one hundred men from their own fiefs, dress them in red uniforms and arm them to guard the Porta Portese, which gave direct access to the Vatican, and the Ripa Grande river port; they also had to control transit on all the bridges and demand a toll. During the fourteenth and fifteenth centuries, other branches of the family, together with Giacomo di Matteo and his son Ludovico, who ran successful mercantile and banking businesses, moved to the Sant’Angelo district (rione) on a large tract which became known as the Insula Mattheorum, consisting of the Piazza Mattei with the famous Turtle Fountain, Via Paganica, Via delle Botteghe Oscure, Via Michelangelo Caetani and Via dei Funari: all the buildings on those streets belonged to various branches of the family. Known for their bitter infighting and for their loyalty to the papacy, the Matteis reached the apex of power and wealth at the beginning of the seventeenth century. The outstanding members of the family at that time were the renowned art collectors Ciriaco Mattei and his brother Asdrubale; they were great supporters of the painter Caravaggio who stayed with them starting in 1601 and contributed to the decorations of the palazzo then under construction.*

*In 1595, Asdrubale Mattei, Marchese di Giove, wed Costanza Gonzaga daughter*

*of Alfonso I Gonzaga, Count of Novellara. She was his second wife and bore him three children. It was around that time that he commissioned the architect Carlo Maderno to build a new palazzo. This was the last of the five Mattei palazzos that comprise the architectural complex known as the “Isola dei Mattei”, between Via Caetani, Via delle Botteghe Oscure, Piazza and Via Paganica, Piazza Mattei and Via dei Funari. As we can see from maps of Rome drawn by Bufalini (1550), Dupérac (1577) and Tempesta (1593), there already was a Mattei palazzo in the sixteenth century at the corner of what are now Via Caetani and Via dei Funari. Maderno had to overcome the problem of fitting the new building into a limited and difficult-to-use space. We know from archive documents that construction was started in 1598, that the cornice was finished in 1611 and that work to extend the side of the building to connect it to Alessandro Mattei’s (now Caetani) palazzo was begun in 1631. The simple and stark façade is characterized by horizontal lines and tapering upwards to compensate for the difficult conditions; the only decorative element is the cornice, the lintel, corbels and coffering decorated with the heraldic symbols of the Mattei (checky – or checkerboard) and Gonzaga (eagle) families (see photo 1). The interior, contrasts markedly with the simplicity of the outside. Perspective effects and a wealth of decorations – statues, busts, sarcophagi and fragments of ancient buildings blend with Baroque stuccowork frames creating a perfect, almost painterly whole (see photo 2).*

*Carlo Maderno, one of the key figures in the transition from Late Renaissance to Baroque architecture, was architect to Pope Paul V and is also known for his work designing furniture. In fact, he countersigned the receipt for the final payment (5 December 1627) for the creation of the choir stalls in the Choir Chapel in Saint Peter’s Basilica (see photo 3), perhaps the most beautiful example of church furnishings in Baroque Rome. Two thirds of the work was done by Giovanni Battista Soria, the same carver (he was also an architect) who had worked for the Borghese family in 1615. Soria is constantly mentioned as one of the finest carvers in the service of popes – first Urban VIII and then Alexander VII, as one of Bernini’s assistant. His name comes up frequently in lists of payments made by the Roman nobility and the clergy during those years (see the book by O. Pollak). Alvar Gonzales-Palacios also attributed an item for home use to Soria. He called it “one of the most important examples of wood [carving] in early seventeenth century Rome (uno dei più significativi esempi dell’arte del legno a Roma ai primi del Seicento) (A. González-Palacios, *Arredi...*, cit., p. 55). It is a carved walnut washstand comprising three supports on lion feet joined by a carved triangular piece, and it was made for the Barberini family (see photo 4). Comparing the washstand and the wooden choir stalls in the Vatican lead us to suggest that Soria also worked on our table which, on the one hand has the same imposing lion feet as the Barberini washstand and on the other, like the choir in Saint Peter’s Basilica, scrolls on the base with deep grooves and the masterful carving that is particularly evident in the two eagles – clear references to the Gonzaga coat of arms – and we must remember that Asdrubale Mattei’s wife Costanza was a Gonzaga. However, the carved continuous wave motif along the band beneath the marble top, is a direct reference to the decoration on the outside of Palazzo Caetani (see photo 5), which was designed by Carlo Maderno.*

*If the exceptional quality of the table and stylistic similarities suggest that it*



was made by a famous carver such as Giovanni Battista Soria or, in any event, someone close to him at the time like Bartolomeo de Rossi, with whom he worked on the choir in St. Peter's Basilica, or Innocenzo Stoppa, Alessandro Nave or Pietro Paolo Giorgetti, all highly renowned craftsmen active in Rome during the first half of the seventeenth century, the table's "noble provenance" also points in the same direction. It is logical to think that the client, maybe Asdrubale Mattei himself, a most prominent person, great collector as well as patron of artists turned to one of the most outstanding figures of the day to commission this center table, a kind of furniture usually meant to support a mosaic top made of ancient marbles and semiprecious stones or an antique marble-veneered top in the finest tradition of the day. Several similar items are mentioned in the inventories of several period collections. Although many tabletops have come down to us and can be found in public and private collections, there are but few surviving bases. One of these is the exceptional walnut table with gilding and the oval top that belonged to Cardinal Medici, now in the Treasury of the Grand Dukes (formerly the Silver Museum) in Palazzo Pitti, Florence.

#### References

- O. Pollak, *Die Kunsttatigkeit unter Urban VIII*, Vienna 1928;
- G. Lizzani, *Il mobile romano*, Milan 1970, pp. VII-IX, XVI;
- A. González-Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milan 1984, pl. I p. 58, pl. II p. 58 nos. 97-98, p. 61 n. 100;
- A. González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma. 1560-1795*, Milan 2004, p. 55;
- A. González-Palacios, E. Bassett, "Concerning furniture. Roman documents and inventories. Part I, 1600-1720", in *Furniture History*, vol. 46, London 2010, pp. 1-135



# 10

## COPPIA DI BASI DI CANDELIERE

### SEVERO CALZETTA DA RAVENNA E BOTTEGA, PRIMA METÀ SECOLO XVI

in bronzo patinato, su pianta triangolare. La parte inferiore presenta tre facce di forma rettangolare, ciascuna decorata con lo stemma della famiglia Frescobaldi entro ghirlanda d'alloro affiancato da una coppia di putti alati, impreziosite nei tre punti di unione da sculture di leonesse a tutto tondo rappresentate nell'atto di arrampicarsi; sul piano un nodo centrale in forma di vaso è contornato da tre nudi virili inginocchiati, il braccio sinistro levato nell'atto di sorreggere il piano superiore, sul quale poggiano tre amorini anch'essi inginocchiati e con il braccio piegato sopra la testa, posti intorno ad un elemento centrale a balaustro sormontato da piattello circolare, cm 36x25x25

## PAIR OF CANDLESTICK BASES

### SEVERO CALZETTA DA RAVENNA AND WORKSHOP, FIRST HALF 16TH CENTURY

*in patinated bronze on triangular base. The lower part has three rectangular sides each decorated with the Frescobaldi coat of arms in a laurel wreath flanked by a pair of winged putti, embellished at the three corners by full-round climbing lionesses; around the central vase are three kneeling male nudes, with their left arms raised to support the upper level, on which there are three kneeling cupids with bent arms raised above their heads, set around a central baluster surmounted by a round disk, 36x25x25 cm*

€ 30.000/50.000

\$ 33.000/55.000

£ 27.000/45.000

#### Provenienza

Firenze, Marchesi Frescobaldi (?);  
Firenze, Collezione Carlo De Carlo;  
Brescia, Collezione privata

#### Bibliografia

*Eredi Carlo De Carlo. Parte seconda. Importanti sculture dal Medioevo al Rinascimento, mobili, bronzi, oggetti d'arte, maioliche, rari dipinti di maestri primitivi*, Semenzato Casa d'Aste, Firenze 2001, lotto 59

La fortuna e la diffusione del *bronzetto* in Italia nel Rinascimento rappresenta un tema ampiamente documentato e studiato sotto i molti punti di vista che compongono questo importante fenomeno culturale e di costume. È intorno al 1450 che iniziano le testimonianze di quest'arte, individuando convenzionalmente come opera prima una statuetta in bronzo, alta circa 35 centimetri, raffigurante il monumento equestre di Marco Aurelio allora visibile a Roma presso la basilica di San Giovanni in Laterano, realizzata da Antonio Averlino detto il Filarete e dallo stesso donata a Piero de' Medici nel 1465. Questo se per *bronzetto* s'intende una statuetta di dimensioni ridotte, entro i 40 centimetri di altezza circa, eseguita in bronzo con la tecnica della fusione a cera persa, raffigurante un soggetto sacro o profano, concepita come un soggetto autonomo destinato ad una fruizione privata in un contesto domestico. Per inquadrare meglio la realizzazione di un simile manufatto vanno qui ricordate due condizioni essenziali venutesi a creare in quegli anni: da un lato la riscoperta umanistica dell'antichità classica, dall'altro il recupero del bronzo e delle sue tecniche di fusione quale nobile materia della scultura, entrambe legate alla Firenze della prima metà del Quattrocento e al nome del più grande scultore dell'epoca, Donatello.





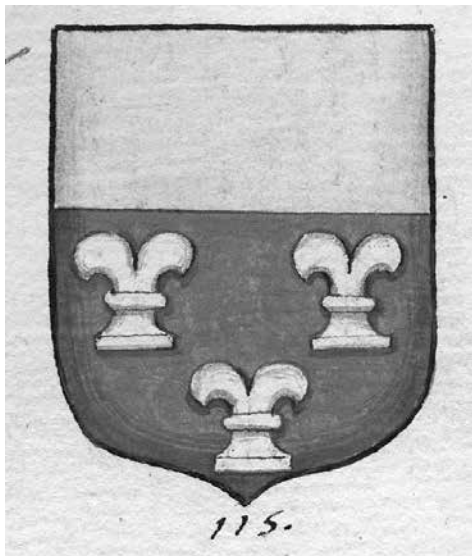


Fig. 1 Blasone della famiglia Frescobaldi



Fig. 2 Severo da Ravenna e bottega (1510-1540), *Candeliere tripartito*, Firenze, Museo del Bargello



Fig. 3 Severo da Ravenna (1510-1540), *Cofanetto*, Firenze, Museo del Bargello

Ma Donatello verso il 1444 si stabilisce a Padova, e con lui nella città veneta si riproducono le stesse condizioni che centoquarant'anni prima aveva determinato la presenza di Giotto: si riaprono i cantieri, ripartono le officine, si attivano le fonderie. Chiamato dai francescani per l'altare di Sant'Antonio, la più grande impresa in bronzo dalla fine dell'antichità, Donatello supera se stesso nel *Monumento equestre a Gattamelata*, completato nel 1453, opera che suscita grande euforia culturale a Padova e la proietta come città di assoluto richiamo, ponendola tra l'altro al centro di una rete di commerci e di committenze rivolta anche verso l'estero. Una volta indicata la strada, Donatello lascerà spazio alle autonome ricerche di altri maestri, a partire da Bartolomeo Bellano, dando così il via alla lunga stagione del bronzo padovano, attraverso il quale gli artisti sembrano voler interpretare in ogni modo la lezione donatelliana. E ragioni di mercato e di collezionismo stanno alla base di questo enorme successo.

Accanto al Bellano troviamo Andrea Briosco detto il Riccio (1470-1532), scultore che proprio nell'arte del bronzo trovò la sua piena realizzazione artistica, cercando la sintesi tra il classicismo mantegnesco e la statuaria tardo-romana, autore tra l'altro dello straordinario *Candelabro pasquale* per la basilica del Santo, terminato nel 1516. E proprio al Riccio per lungo tempo fu attribuita gran parte della produzione realizzata da un suo "collega", quel Severo Calzetta da Ravenna (1465/1475 - ante 1538) presto dimenticato sia dai suoi contemporanei che dalle generazioni successive, riscoperto solo nel 1935 da Leo Planiscig a seguito dell'individuazione della sua firma in un mostro marino della Frick Collection di New York. Severo, formatosi probabilmente a contatto della bottega dei Lombardo, che negli anni ottanta del quattrocento avevano lavorato a Ravenna, compare per la prima volta a Padova nel 1500, impegnato nei lavori per il rifacimento dell'Arca nella basilica del Santo, incaricato di eseguire una scultura in marmo raffigurante *San Giovanni Battista*. In quegli anni fu sicuramente in contatto con l'umanista napoletano Pomponio Gaurico, che nel suo trattato *De Sculptura* ne tesse le lodi alla luce di un'ottica classicistica, considerandolo una delle personalità più complete nel panorama padovano: "Mi sembra che Severo da Ravenna abbia riunito in sé tutte le qualità della statuaria: bronzista, scultore in marmo, cesellatore, scultore su legno, modellatore e pittore egregio. Infatti se mi si chiedesse come vorrei che fosse lo scultore, risponderai che lo vorrei proprio come conosco Severo, se fosse anche letterato"<sup>1</sup>. Nel periodo padovano Severo dovette mettere a punto una serie di tipologie di bronzi che incontrarono grande fortuna presso i circoli colti e che furono ripetute a lungo da una bottega di notevoli dimensioni da lui avviata al suo ritorno a Ravenna e portata avanti dal figlio Niccolò, che continuò per anni a diffondere i modelli paterni. Si è ipotizzato che, nell'ambiente padovano, sia stato proprio lui il primo artista a mettere a punto le figure di satiri, idre, chimere e altri mostri, soprattutto legate a oggetti di uso pratico, quali lampade, candelabri e calamai, esercitando anzi un notevole influsso sullo stesso Riccio. Le sue figure erano caratterizzate da una muscolatura insistita, da una minuziosa finitura di barbe e capelli riconoscibili per la cosiddetta forma "a vermicello", da lunghe dita nervosamente modellate. Severo lasciò Padova tra il 1509 e il 1511 per tornare nella sua città natale, Ravenna, dove rimase fino alla morte proseguendo una carriera probabilmente non particolarmente brillante, anche se tra i suoi clienti nel 1527 figura quella Isabella d'Este, duchessa di Mantova, che in quegli anni funge da catalizzatore per la vita artistica e culturale dell'Italia centro-settentrionale. È unanimemente riconosciuto dagli studiosi contemporanei che Severo abbia gestito la più grande e prolifica bottega dell'area padana e che in questa abbia fuso una quantità di bronzi molto superiore a quella del Riccio. Nel corso degli anni raccolse una moltitudine di modelli antichi, tra cui alcuni di grandi dimensioni, che variò grazie alla sua fervida immaginazione. Severo era chiaramente interessato alla funzionalità dei prodotti eseguiti nella sua bottega, dimostrando una notevole abilità nel creare insieme complessi e a volte bizzarri in cui, però, ogni elemento rivestiva una sua funzione pratica.

L'attribuzione delle opere in esame a Severo da Ravenna e alla sua bottega si basa su una serie di confronti iconografici e stilistici che lasciano pochi margini di dubbio, ed è confermata anche dall'importanza della committenza, testimoniata dalla presenza più volte ripetuta dello stemma araldico dei Frescobaldi<sup>2</sup> (vedi foto 1), una delle maggiori famiglie nella storia politica, economica e sociale della città di Firenze, storicamente impegnata nel commercio, nel prestito bancario e, precocemente rispetto

<sup>1</sup> Pomponio Gaurico, *De Sculptura*, Firenze 1504, ed. 1999, pp. 130-131.

<sup>2</sup> *Troncato d'oro e di rosso, a tre rocchi di scacchiere d'argento, 2.1 nel secondo.*







agli altri, nell'agricoltura nelle proprie vaste tenute di campagna. Del resto le commissioni nobiliari alla bottega di Severo sono ben testimoniate oltre che dal lavoro citato per Isabella d'Este, da un *Candeliere a sirena* con lo stemma della famiglia Chigi e dalla presenza del calamaio con *Spinario* posto su un tavolo nel ritratto del cardinale penitenziere Antonio Pucci<sup>3</sup>.

L'impianto decorativo delle nostre basi trova pieno riscontro in un candeliere oggi conservato presso il museo del Bargello a Firenze (vedi foto 2), concordemente attribuito a Severo da Ravenna e bottega (1510-1540)<sup>4</sup>, con il quale condividono l'originale impostazione tripartita, la presenza di sostegni centrali sagomati in forma di vaso, e soprattutto la disposizione a triangolo di figure realizzate a tutto tondo, non soltanto simili ma addirittura sovrapponibili per quanto riguarda la sezione con gli amorini inginocchiati.

Anche le placche rettangolari montate a formare la base, quelle centrate dallo stemma della famiglia Frescobaldi, rimandano direttamente all'opera di Severo, spesso utilizzate soprattutto nella realizzazione di cofanetti, come ad esempio in quello conservato al Bargello<sup>5</sup>, dove il modello delle nostre placche è utilizzato per la realizzazione del coperchio (vedi foto 3). Detto che tale cofanetto ha avuto una lunga storia attributiva, associato oggi all'artista ravennate passando dai nomi di Donatello, Bramante, Desiderio da Firenze e Riccio, va ricordato che lo stesso è conosciuto in almeno 35 versioni oltre a placche isolate con il medesimo disegno o con minime variazioni, dove la testa di Medusa può essere sostituita da un busto classico, un busto femminile con tunica, o appunto uno stemma gentilizio del mecenate o del committente. Appena sopra le basi triangolari risaltano in tutta la loro plasticità tre nudi virili inginocchiati, figure che fanno chiaro riferimento al noto bronzetto di Severo raffigurante *Atlante che sorregge la volta celeste*, fusione di cui un ottimo esemplare è conservato alla Frick Collection di New York<sup>6</sup>, di cui esiste una variante sovrapponibile alla nostra conservata al Metropolitan Museum<sup>7</sup>, in cui Atlante tiene la mano sinistra non in terra ma sul ginocchio (vedi foto 4). Ulteriore conferma per l'attribuzione delle nostre basi a Severo viene dalle parti forse meno visibili, cioè quei sostegni realizzati in forma di balaustra che costituiscono l'anima portante dell'intera composizione. In questo caso un confronto interessante può esser fatto con una *Sezione di un candeliere* (vedi foto 5) conservata presso il Museo Bardini di Firenze (inv. 904). Considerato dallo stesso Bardini un portapenne o un calamaio, è stato a ragione riconosciuto come la sezione inferiore di un candeliere, originariamente composto da diverse parti fuse separatamente e poi sovrapposte, sul modello di quello già ricordato del Museo del Bargello, composto da tre piani sovrapposti. Pur trattandosi di un elemento apparentemente secondario, sono diversi gli elementi che ci portano alle opere certe di Severo, quali la base circolare modanata, la puntinatura che decora la parte superiore della superficie, ma soprattutto le foglie d'acanto incise nel mezzo, dalle punte acuminate.

<sup>3</sup> Vedi J. Warren, *Severo Calzetta detto Severo da Ravenna*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Milano 2001, p. 140.

<sup>4</sup> *Candeliere tripartito* (Provenienza Collezione Carrand, Inv. n. 266).

<sup>5</sup> *Cofanetto* (Provenienza Collezione Carrand, Inv. n. 251).

<sup>6</sup> J. Pope-Hennessy, *The Frick Collection. Vol. III. Sculpture. Italian*, New York 1970, pp. 106-110 (inv. 15.2.24).

<sup>7</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, Lehman Collection, 1975.1.1399.



**Fig. 4** Severo da Ravenna (1510-1540), *Calamaio con Atlante*, New York, Metropolitan Museum of Art



**Fig. 5** Severo da Ravenna e bottega (1510-1540), *Sezione di un candeliere*, Firenze, Museo Bardini

#### Bibliografia di riferimento

- E. Fahy, *Severo Calzetta called Severo da Ravenna. Late Fifteenth Century-Early Sixteenth Century*, The Frick Collection, New York 1978;
- R.E. Stone, *Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento*, in "Metropolitan Museum Journal", 16, 1982, pp. 94-102;
- P. Lorenzelli, A. Veca (a cura di), *TRAVE. Teche, pissidi, cofani e forzieri dall'Alto Medioevo al Barocco*, Bergamo 1984, pp. 288-295;
- P.M. de Winter, *Recent Accessions of Italian Renaissance Decorative Arts. Part I: Incorporating Notes on the Sculptor Severo da Ravenna*, in "The Bulletin of The Cleveland Museum of Art", Vol. 73, n. 2, marzo 1986, pp. 75-138;
- G. Toderi, F. Vannel Toderi, *Placchette. Secolo XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1996, pp. 116-117;
- C. Avery, *Museo Civico Amedeo Lia. Sculture, Bronzetti, Placchette, Medaglie*, Milano 1998, pp. 90-113;
- J. Warren, *Severo Calzetta detto Severo da Ravenna*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, cat. mostra, Milano 2001, pp. 131-167;
- R.E. Stone, *Severo Calzetta da Ravenna and the Indirectly Cast Bronze*, in "The Burlington Magazine", n. 148, 2006, pp. 810-819;
- D. Smith, *I bronzi di Severo da Ravenna: un approccio tecnologico per la cronologia*, in M. Ceriana, V. Avery (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, (atti del convegno), Verona 2008, pp. 49-80;
- T. Rago, *I bronzetti e gli oggetti d'uso in bronzo*, cat. Museo Stefano Bardini, Firenze 2009;
- C. Kryza-Gersch, *The Production of Multiple Small Bronzes in the Italian Renaissance: When, Where and Why*, in "Ricche Minere", Anno I, n. 1, marzo 2014, pp. 20-41;
- T. Rago, *Calzettiana tarda. I bronzetti della bottega ravennate di Severo Calzetta del Museo Nazionale del Bargello e del Museo Stefano Bardini a Firenze*, in "Proporzioni" XI-XII (2010-2011), Firenze 2015, pp. 5-37



The success and diffusion of the bronze statuette [bronzetto] in Italy during the Renaissance is a topic that has been widely documented and studied from the many viewpoints that comprise this important cultural and, we can say, "fashion" phenomenon. The earliest small bronzes date from around 1450. The first piece is generally considered the 35 centimeter high statuette of the equestrian monument to Marcus Aurelius which, at the time was near the Basilica of San Giovanni in Laterano in Rome, made by Antonio Averlino called Filarete who gave it to Piero de' Medici in 1465. The term bronzetto applies to a small statue of not more than 40 centimeters in height, cast in bronze with the lost wax method, depicting a religious or profane subject and conceived as an autonomous piece for a private home. For a better understanding of the history of these small masterpieces, we must mention two essential conditions that developed during those years. On the one hand, there was the Humanists rediscovery of Classical Antiquity and on the other the retrieval of bronze (and casting techniques) as a noble material for making statues. Both are related to Florence in the first half of the fifteenth century and to the name of the period's greatest sculptor - Donatello.

But Donatello moved to Padua around 1444 and, with him, the city returned to the same vitality triggered by Giotto's presence one hundred forty years earlier: construction sites reopened, workshops resumed activities and foundries burgeoned. Summoned by the Franciscans to make the altar of Saint Anthony, the greatest undertaking in bronze since Antiquity, Donatello outdid himself in the Equestrian Statue of Gattamelata, completed in 1453, that triggered a great cultural euphoria in Padua. It projected the city's image as a vital center placing it, among other things, at the center of a trade and patronage network that also reached abroad. Once he had pointed the way, Donatello left room for independent work and research on the part of other masters, starting from Bartolomeo Bellano, beginning the long season of Paduan bronzetto, through which the artists seemed to want to interpret Donatello's teachings in every possible way. This enormous success and popularity were grounded in the market and in collecting.

Alongside of Bellano was Andrea Briosco called Riccio (1470-1532), a sculptor who found his artistic fulfillment in bronze casting, seeking a synthesis between Mantegna's classicism and Late Roman statuary. Among other masterpieces, he made the extraordinary Paschal Candelabrum (completed in 1516) for the Basilica del Santo of Padua. For a very long time Riccio was considered the maker of a large part of the pieces produced by one of his "colleagues" - Severo Calzetta da Ravenna (1465/1475 - ante 1538). Severo was quickly forgotten by his contemporaries and later generations only to be "rediscovered" in 1935 by Leo Planiscig who identified his signature on a sea monster in the Frick Collection (New York). Severo, who probably trained with the Lombardos who were active in Ravenna in the 1480s, first appeared in Padua in 1500. Engaged to work on the saint's tomb in the Basilica del Santo of Padua, he was appointed to produce a marble statue of Saint John the Baptist. During those years he was certainly in contact with the Neapolitan humanist Pomponio Gaurico, who praised him in his treatise *De Sculptura*, considering him one of the most "complete" artists on the Paduan scene. According to Gaurico, Severo da Ravenna combined all the qualities of statuary: excellent painter and modeler, bronze caster, marble sculptor, engraver, and wood carver. He went on to say that if asked what a sculptor should be like that he would say exactly like Severo<sup>1</sup>. During his years in Padua, Severo developed a series of bronze typologies that met with great success in educated circles and were repeated at length in the large workshop he established upon his return to Ravenna. His son Niccolò carried on the workshop and continued using his father's models for years. It has been suggested that Severo was the first artist in the Paduan milieu to make figures of satyrs, hydras, chimeras and other monsters mainly for use on practical, or household, objects such as lamps, candelabrum, and inkwells and that he also had a profound influence on Riccio. His figures were characterized by powerful muscles, meticulously finished beards and hair that could be recognized by their "vermicelli" shape, and long, tense fingers. Severo left Padua between 1509 and 1511 to return to his hometown, Ravenna where he remained until his death pursuing a career that probably was not particularly brilliant even though his clients in 1527 included Isabella d'Este, duchess of Mantua who, in the those years was a catalyst for art and culture in Central-Northern Italy. Contemporary scholars unanimously agree that Severo headed the biggest and most productive workshop in the Po Valley which cast a far greater number of bronzes than Riccio. Over the years he collected many ancient models, including some large pieces, on which he made variations thanks to his vivid imagination. Severo was clearly interested in the usefulness of the items made in his workshop and was remarkably skilled in creating complex and at times bizarre pieces in which each part had a specific practical purpose.

The attribution of the items presented here to Severo da Ravenna and his workshop is based on a series of iconographic and stylistic comparisons that leave little room for doubt. This attribution is also confirmed by the importance of the client, borne out by the several repetitions of the Frescobaldi coat of arms<sup>2</sup> (see photo 1). The Frescobaldis were one of the key families in the political, economic and social history of Florence: they were active in trade, banking - i.e. lending, and were among the first of the noble families to farm their vast holdings in the countryside. Furthermore, we know that in addition to his work for Isabella d'Este, Severo's workshop received commissions from other noble families such as a Siren Candelabra with the arms of the Chigi family and the inkwell with the Spinario (Boy

Pulling a Thorn from his Foot) on a table in the portrait of the Major Penitentiary Cardinal Antonio Pucci<sup>3</sup>.

The decorative arrangement of our bases is fully matched by a candlestick in the Museo Nazionale del Bargello in Florence (see photo 2), that is widely attributed to Severo da Ravenna and workshop (1510-1540)<sup>3</sup>. They share the original three-part composition, the central vase-shaped supports, and above all, the triangular arrangement of the full-round figures that are not only similar to, but actually identical when it comes to the section with the kneeling cupids.

The rectangular plates forming the base, with the centered Frescobaldi coat of arms are directly related to Severo's oeuvre, as he often used them - especially on caskets such as the one in the Museo Nazionale del Bargello<sup>4</sup>, where the model of our plaques was used to make the lid (see photo 3). Since that casket has had a long attribution history - Donatello, Bramante, Desiderio da Firenze, and Riccio - before being ascribed to the artist from Ravenna - we must remember that there are at least thirty-five known versions in addition to "isolated" plaque of the same or only slightly varied design, where the head of Medusa may be replaced by a classical bust, a female bust wearing a tunic, or a coat of arms of the patron or client.

Just above the triangular bases are three kneeling male nudes, figures that are a clear reference to Severo's famous bronze of Atlas Supporting the Globe of Heaven, of which there is an example in the Frick Collection (New York)<sup>5</sup> as well as a variation comparable to our items in the Metropolitan Museum of Art in New York<sup>6</sup>, where Atlas has his left hand on his knee and not on the ground (see photo 4).

Yet another factor confirming the attribution of our bases to Severo comes from what are perhaps the least visible parts, that is the baluster-shaped supports that comprise the core of the entire composition. Here we can make an interesting comparison with the Section of a Candlestick (see photo 5) in the Museo Stefano Bardini, Florence (inv. 904). Even though Stefano Bardini believed it to be a penholder or inkwell, it has correctly been recognized as the lower portion of a candlestick that originally comprised several parts that were cast separately and then joined together, after the model of the piece in the Museo Nazionale del Bargello, consisting of three parts, one atop the other. Even though it is apparently a secondary part, there are several features that connect it with Severo's definitely attributed works such as the circular base, the stippling effect on the upper part of the surface, and mainly the incised acanthus leaves with sharp tips.

## References

- E. Fahy, Severo Calzetta called, Severo da Ravenna. Late Fifteenth Century-Early Sixteenth Century, The Frick Collection, New York 1978;  
 R.E. Stone, "Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento", in *Metropolitan Museum Journal*, 16, 1982, pp. 94-102;  
 P. Lorenzelli, A. Veca (ed. by), *TRAVE. Teche, pissidi, cofani e forzieri dall'Alto Medioevo al Barocco*, Bergamo 1984, pp. 288-295;  
 P.M. de Winter, "Recent Accessions of Italian Renaissance Decorative Arts. Part I: Incorporating Notes on the Sculptor Severo da Ravenna", in *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, Vol. 73, n. 2, March 1986, pp. 75-138;  
 G. Toderi, F. Vannel Toderi, *Placchette. Secolo XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*, Florence 1996, pp. 116-117;  
 C. Avery, *Museo Civico Amedeo Lia. Sculture, Bronzetti, Placchette, Medaglie*, Milan 1998, pp. 90-113;  
 J. Warren, "Severo Calzetta detto Severo da Ravenna", in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, exhibition catalogue, Milan 2001, pp. 131-167;  
 R.E. Stone, "Severo Calzetta da Ravenna and the Indirectly Cast Bronze", in *The Burlington Magazine*, n. 148, 2006, pp. 810-819;  
 D. Smith, "I bronzi di Severo da Ravenna: un approccio tecnologico per la cronologia", in M. Ceriana, V. Avery (ed. by), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, (conference proceedings), Verona 2008, pp. 49-80;  
 T. Rago, *I bronzetti e gli oggetti d'uso in bronzo*, cat. Museo Stefano Bardini, Florence;  
 C. Kryza-Gersch, "The Production of Multiple Small Bronzes in the Italian Renaissance: When, Where and Why", in *Ricche Minere*, Anno I, n. 1, March 2014, pp. 20-41;  
 T. Rago, "Calzettiana tarda. I bronzetti della bottega ravennate di Severo Calzetta del Museo Nazionale del Bargello e del Museo Stefano Bardini a Firenze", in *Proporzioni XI-XII (2010-2011)*, Florence 2015, pp. 5-37

<sup>2</sup> See J. Warren, "Severo Calzetta detto Severo da Ravenna", in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Milan 2001, p. 140.

<sup>3</sup> Three-part candlestick (Provenance Carrand Collection, Inv. n. 266).

<sup>4</sup> Casket (Provenance Carrand Collection, Inv. n. 251).

<sup>5</sup> J. Pope-Hennessy, *The Frick Collection. Vol. III. Sculpture. Italian*, New York 1970, pp. 106-110 (inv. 15.2.24).

<sup>6</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, Lehman Collection, 1975.1.1399.

<sup>1</sup> Pomponio Gaurico, *De Sculptura*, Florence 1504, ed. 1999, pp. 130-131.





## DIPINTI ANTICHI

Il dipartimento "Dipinti Antichi" si presenta all' appuntamento con i "Capolavori" forte dell'esperienza acquisita in una 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 dell'edizione 2017 è stata invece la pittura barocca, con lo splendido *Apollo e Marsia*, capolavoro giovanile di Luca Giordano, aggiudicato per 356mila euro, mentre il 2018 ha visto il trionfo della scuola caravaggesca con il *Ragazzo che soffia su un tizzone ardente*, opera giovanile di Gerrit van Honthorst intorno al 1615, 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 è stato aggiudicato da una fondazione italiana per poco meno di 370mila euro.

Quest'anno ci presentiamo all'appuntamento con una nuova scoperta, la *Madonna col Bambino e un angelo* dipinta da Guido Reni nel suo periodo più felice, verso la fine degli anni Venti. Da tempo custodita in un'importante collezione romana, l'opera che oggi riportiamo all'attenzione di appassionati e studiosi è rimasta fino a questo momento del tutto inedita, come si conviene a un soggetto di così grande intimità, celebrativo degli affetti familiari oltre che documento prezioso del gusto raffinato del suo originario committente.

*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, while in 2018 a Caravaggesque painting, the Boy holding a burning coal by Gerrit van Honthorst was hugely successful. An early work from his Roman period around 1615, and one of the first justifying the nickname “Gherardo delle Notti” or “Gerrit of Night-pieces” by which he was known among Italian collectors and scholars, it had been exhibited in Florence, Uffizi, in 2015, and was sold to an Italian private institution just short of 370.000 euro.*

*We are now offering a newly discovered work by Guido Reni, a Virgin and Child with an angel from the late 1620s, possibly the artist’s most successful period.*

*Coming from an important private collection in Rome, this unpublished painting will be shown for the very first time to scholars and collectors. It is in fact a very intimate painting, possibly celebrating a newborn son, and a testament to the sophisticated taste of its original owner.*





11 λ

Guido Reni

(Bologna, 1575 – 1642)

**MADONNA CHE ALLATTA IL BAMBINO, CON UN ANGELO**

olio su tela, cm 62x74,5

in cornice "Salvator Rosa" intagliata e dorata

**VIRGIN AND CHILD, WITH AN ANGEL**

oil on canvas, cm 62x74,5

in a gilded "Salvator Rosa" frame

€ 250.000/350.000

\$ 275.000/385.000

£ 225.000/315.000

Emerso da una raccolta aristocratica di antica formazione ma non ancora compiutamente esplorata, l'inedito dipinto che oggi presentiamo all'attenzione di studiosi e collezionisti costituisce senza dubbio il prototipo di una composizione nota fino a questo momento attraverso due copie che, pur restituendone l'aspetto, in nessun modo lasciavano intuire la splendida qualità dell'originale oggi ritrovato.

Nel pubblicare come opera anonima del XVIII secolo la versione nella raccolta della Cassa Depositi e Prestiti, proveniente dal Monte di Pietà (inv. n. 32; olio su tela, cm 75x98) (fig. 1) catalogata fin dall'Ottocento come "scuola di Guido Reni", Vittorio Casale ha sottolineato l'assenza di un prototipo conosciuto del maestro bolognese (*La collezione d'arte della Cassa Depositi e Prestiti*, Roma 2008, n. 113). Ancora inedita e documentata solo da un'immagine nella Fototeca Federico Zeri è una versione di migliore qualità e di formato ovale già in collezione del Drago (fig. 2).

Rare anche le citazioni inventariali per questo soggetto, un fatto che ne conferma l'eccezionalità nel catalogo reniano: solo una tela censita nel 1704 nella raccolta di Paolo Falconieri corrisponde, per la verità, al nostro soggetto pur non potendosi identificare con questo dipinto in virtù del formato ovale che rimanda se mai alla già citata versione del Drago: "Una Madonna ovata di Guido Reno (sic) in tela, cioè la Madonna il Bambino che zinna e un Angelo, con cornice dorata e intagliata". L'importanza attribuita a quest'opera da parte del raffinato collezionista romano si deduce dalla sua inclusione nella *Nota di quadri... che desidero restino inventuti per lustro della famiglia...* (cfr. Dalma Frascarelli, "Per lustro della famiglia": la nuova collezione di Paolo Falconieri 1634 – 1704, in "Rivista d'arte" 2011, pp. 205-253).

Varianti di questo soggetto, comunque assai poco frequentato dal pittore bolognese, sono la *Madonna col Bambino* a Raleigh, North Carolina Museum of Art (fig. 3) assimilabile alla nostra solo per il volto





della Vergine ma assai più sontuosa nella presentazione, e la scomparsa *Madonna* di casa Tanari a Bologna, nota grazie a un'incisione di Mauro Gandolfi, dove la Vergine a figura intera e accompagnata dal piccolo Giovanni Battista presenta tuttavia soluzioni simili alla nostra nel panneggio e nella posizione del braccio, studiati in un bel foglio a Brera (inv.166; fig. 5).

Inconsueta anche la fisionomia del Bambino, che Guido Reni ritrae generalmente più grande e in qualche modo consapevole della sua essenza divina: in accordo con il suo ruolo di lattante, nel nostro dipinto è poco più che un neonato sul punto di addormentarsi, ormai sazio, anche se con gli occhi semichiusi sembra cercare il volto della madre. Avolto in un panno e strettamente fasciato, richiama altresì il Bambino, suo esatto coetaneo, nella *Fuga in Egitto* ai Girolamini. A sinistra, un angelo si sporge curioso a guardarlo, quasi un fratellino appena più grande escluso dall'intimità di madre e figlio: un'opera destinata, più di ogni altra, alla devozione privata e forse commissionata all'artista da una famiglia borghese o aristocratica proprio per festeggiare la nascita di un primogenito desiderato.

Nella semplicità della nostra composizione risalta la tecnica raffinatissima di Guido nel graduare in maniera sottile il colore dominante, un rosa declinato nelle varietà dell'amaranto e del ciclamino e che traspare con diversa intensità nell'incarnato dei protagonisti, tingendo appena le guance e l'orecchio delicato della Vergine e rafforzandosi invece nell'ombra che ne avvolge le mani. Pennellate argentee definiscono poi il suo velo e traggono riflessi dalle pieghe emergenti della manica, i cui contorni si raffreddano in prossimità del blu del mantello, con tocchi appena velati, come per pentimento.



**Fig. 1** Da Guido Reni, *Madonna con Bambino e angelo*, Roma, Quadreria della Cassa Depositi e Prestiti (riproduzione fotografica, Fototeca Zeri, inv. 116590)

Tutti i confronti riconducono agli ultimi anni Venti o ai primissimi del decennio successivo quando Guido Reni, principe dei pittori, era all'apice della sua fortuna e della sua reputazione. Oltre ai dipinti citati possiamo ancora ricordare la *Madonna annunciata* nella pala di Ascoli Piceno, che della nostra condivide la fisionomia e le pieghe ammaccate della veste, e ancor più la *Madonna col Bambino addormentato* a Bologna, in San Bartolomeo (fig. 4), dei primi anni Trenta, o ancora la pala con la *Circoncisione* ora al Louvre, dove il bambino in primo piano, affascinato dalle colombe dell'offerta rituale, ripete in controparte il nostro angioletto dalle ciocche scomposte e la veste verde.

Ringraziamo il Professor Daniele Benati per aver confermato l'attribuzione del dipinto dopo averlo visto dal vero, e per il suo aiuto nella catalogazione.



**Fig. 2** Scuola di Guido Reni, *Madonna con Bambino e angelo*, già Roma Collezione del Drago (riproduzione fotografica, Fototeca Zeri, inv. 116591)





Coming from an old, aristocratic collection, still unexplored, this fine, unpublished work by Guido Reni is the autograph version of a painting documented, so far, through two ancient, little-known copies recording the subject and its composition, but far removed in quality from the original.

An 18<sup>th</sup> century copy in the collection of the Cassa Depositi e Prestiti, Rome (n. 32; oil on canvas, cm 75x98; fig. 1) coming from the Monte di Pietà, has been catalogued in the late 19<sup>th</sup> century as from Guido Reni's school. In the recent catalogue of the collection (*La collezione d'arte della Cassa Depositi e Prestiti, Rome 2008, n. 113*) Vittorio Casale described this painting as a copy after a lost original of the Bolognese artist. A second, unpublished version, formerly in Prince del Drago collection, Rome, is documented thanks to a photograph in the Fototeca Federico Zeri, Bologna (fig. 2). It has an oval shape and seems superior in quality to the Cassa Depositi e Prestiti painting, but inferior to ours.

This specific subject – the Virgin feeding the Child – seldom appears in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century inventories documenting Reni's works in Italian collections, which certifies its exceptional position in his catalogue. Only one painting from the collection of the Roman banker Paolo Falconieri catalogued in 1704 actually corresponds to our subject; it is described as oval in shape, and would thus appear to match the del Drago version rather than our painting: “Una Madonna ovata di Guido Reno (sic) in tela, cioè la Madonna il Bambino che zinna e un Angelo, con cornice dorata e intagliata”. (“An oval Virgin by Guido Reni on canvas, i.e. the Virgin with the suckling Child and an Angel in a gilded frame”).

As a sophisticated and knowledgeable collector, Paolo Falconieri held in very high place his painting by Guido Reni, and advised his heirs to keep it in the family: it was in fact included in the *Nota di quadri... che desidero restino invenduti per lustro della famiglia...* (List of the paintings which I do not want to be sold and should remain in the Family for its honour) (cfr. Dalma Frascarelli, “Per lustro della famiglia”: la nuova collezione di Paolo Falconieri 1634 – 1704, in “*Rivista d'arte*” 2011, pp. 205-253).

Different versions of this subject, quite exceptional in the artist's catalogue, are the *Virgin and Child in Raleigh*, North Carolina Museum of Art (fig. 3), where the Virgin's face is similar to ours, but the mother-and-child group stands out against fully Baroque draperies, and the so-called *Madonna Tanari*, a lost painting formerly in Bologna, currently known thanks to an etching by Mauro Gandolfi. In the latter, the Virgin appears in full figure with St. John the Baptist standing at her side; her draperies are similar to ours, as seen in a preparatory drawing for her left arm in Milan, Brera (n. 166; fig 5).

Even the Christ Child in our painting is rather unusual in Reni's work, as the artist generally represents him as a toddler, but somehow conscious of his divine nature.

In our painting, he is just a newborn suckling, falling asleep after his feed but still searching his mother's face with half-closed, contented eyes. The red cloth covering him is held in place by bandages, according to an ancient custom, as can be seen in Reni's *Flight into Egypt in the Gerolamini, Naples*. On the left, the angel who leans out looking at the Child might be an elder brother, possibly jealous for being left out of the mother-and child-embrace.

Overall, an intimate painting for private devotion: we might suppose it was commissioned to the artist by an aristocratic or a bourgeois family celebrating a longed-for newborn child.

Its very informality and simplicity of design sets off Guido's sophisticated technique in the use of the dominant colour, a pink hue subtly graduating from near orange to cyclamen, hardly appearing over the cheeks and earlobe of the Virgin but strengthening over her hands, in the shade. Silver brushstrokes outline her veil and highlight folds in her sleeve and close to her blue cloak.



**Fig. 3** Guido Reni, *Madonna con Bambino*, Raleigh, North Carolina Museum of Art (riproduzione fotografica, Fototeca Zeri, inv.116038)



**Fig. 4** Guido Reni, *Madonna col Bambino addormentato*, Bologna, San Bartolomeo (riproduzione fotografica, Fototeca Zeri, inv. 116037)



**Fig. 5** Guido Reni, *Studio di mano e braccio femminile*, Milano, Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca di Brera (inv. 166)

*All works comparable to our painting come from the late Twenties or early Thirties, when Guido Reni, acknowledged as the “prince of painters”, was at the highest point of his career and his reputation. We can also cite for comparison the Virgin from the Annunciation in the altarpiece in the Pinacoteca of Ascoli Piceno, close to our Madonna in face and draperies, and the Virgin with the sleeping Child in Bologna, San Bartolomeo (fig. 4), from the early Thirties, and the Circumcision altarpiece, now in the Louvre: the young boy looking at the doves in the foreground, in his green dress and unruly hair is quite similar to the angel in our painting.*

*We are extremely grateful to Professor Daniele Benati who inspected this work in the flesh and confirmed the traditional attribution to Guido Reni.*



## GUIDO RENI (BOLOGNA 1575 – 1642)

Nato a Bologna nel 1575, Guido Reni entra a soli dieci anni nella bottega di Denis Calvaert, la più famosa a Bologna. Alla morte del padre nel 1594 decide di completare il suo apprendistato nell'Accademia degli Incamminati, ovvero la scuola dei Carracci, dove resta fino al 1598. La reputazione acquisita attraverso una serie di opere pubbliche e private induce il cardinale Paolo Emilio Sfondrato, titolare della chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, a invitare a Roma il giovane pittore per lavori nella basilica in corso di rinnovamento. Nel 1601 Reni si trasferisce a Roma, dove inizia una carriera di grande successo al servizio delle principali famiglie romane e delle gerarchie ecclesiastiche. Oltre al cardinal Sfondrato, tra i suoi protettori ricordiamo il cardinale Pietro Aldobrandini che nel 1604 gli commissiona la Crocefissione di San Pietro ora nella Pinacoteca Vaticana, e il cardinale Scipione Borghese, nipote del papa regnante dal 1605. Da qui una serie di commissioni di grande prestigio che occuperanno l'artista fino alla metà del secondo decennio del secolo, non senza frequenti ritorni a Bologna: citiamo solo gli affreschi nella Sala delle Nozze Aldobrandini e nella Sala delle Dame nel palazzo Vaticano (1608-9); nell'oratorio di Sant'Andrea a S. Gregorio al Celio; nella cappella dell'Annunciata nel palazzo di Montecavallo (1609-1615); nella cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (1610-12), per culminare nella decorazione del Casino dell'Aurora nel palazzo di Scipione Borghese (poi del cardinal Mazarino) a Montecavallo, nel 1614. Lavori che non impediscono all'artista bolognese, protagonista del rinnovamento della pittura sacra in chiave di classicismo cristiano, di eseguire per la città natale una serie di opere pubbliche e private, dalla Strage degli Innocenti ora in Pinacoteca, alla cosiddetta Pietà dei Mendicanti del 1616, al Sansone vittorioso per palazzo Zambeccari, per limitarci ai suoi capolavori più famosi.

Conteso dalle principali corti italiane e europee, Guido Reni alternerà viaggi di lavoro non sempre fortunati (come nel caso di Napoli dove si recherà tra il 1619 e il 1621, per la decorazione non realizzata della cappella del Tesoro di San Gennaro nel Duomo, o di nuovo a Roma nel 1627 per lavori nella basilica Vaticana, o rimasti allo stato di progetto, per una commissione non eseguita per la corte di Francia) alla proficua attività nello studio bolognese, coadiuvata da una ben organizzata bottega. Da qui opere pubbliche di grande rilievo per la città natale (la Pala della Peste del 1631) e per altre città italiane, come importanti commesse da parte di case regnanti, quali il Ratto di Elena per la corte di Spagna (Parigi, Louvre), o il distrutto Bacco e Arianna per quella di Inghilterra, del 1640. Muore a Bologna nel 1642, ancora all'apice della sua reputazione.

*Guido Reni was born in Bologna in 1575, and entered Denis Calvaert's workshop, the most important in town, at the age of ten. Following his father's death in 1594, he moved to the Accademia degli Incamminati, i.e. the Carracci school, where he remained until 1598. His early renown through private and public works resulted in an invitation from Cardinal Paolo Emilio Sfondrato, whose titular church was St. Cecilia in Trastevere, then undergoing renovation. In 1601 Reni transferred to Rome and began a highly successful career in the service of the major aristocratic families and of the highest ecclesiastical ranks. Apart from Cardinal Sfondrato, Cardinal Pietro Aldobrandini, who commissioned St. Peter's Martyrdom in 1604 (now in the Vatican Museum) should be mentioned among his patrons, as well as Cardinal Scipione Borghese, nephew of the reigning Pope. Hence, a number of first-rate commissions keeping the artist in Rome until the mid-1610s, despite a few journeys to his homeland. Frescoes in the Vatican palace should be mentioned (Sala delle Nozze Aldobrandini and Sala delle Dame, 1608-9), as well as in the Oratory of Sant' Andrea at S. Gregorio al Celio; in the Pope's private chapel at Montecavallo (1609-1615); in the Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (all of them from Borghese patronage), as well as private commissions culminating in the celebrated Aurora painted in fresco in Scipione Borghese villa (later bought by Cardinal Mazarin) also at Montecavallo (now Palazzo Pallavicini Rospigliosi), in 1614.*

*A very busy time indeed, which did not prevent Guido Reni, as the leading artist in the classical renovation of religious painting, from working for the churches and palaces of his native city: the Massacre of the Innocents, now in the Pinacoteca, the so-called Pietà dei Mendicanti from 1616, the Samson painted for palazzo Zambeccari should be mentioned among his masterpieces from this period.*

*Sought after by the major aristocratic and royal families, Guido Reni travelled in Italy and abroad, not always successfully: he was in Naples between 1619 and 1621 for the intended decoration of the St. Gennaro Treasury Chapel in the Duomo, which came to nothing; in Rome, for frescoes in the Vatican in 1627, never executed; he was invited, but never went to Paris for a project of Queen Maria de' Medici for the Palais du Luxembourg.*

*In the meantime, he had a well organised workshop in Bologna, producing highly successful works, among which the Pala della Peste for his native city (1631), the Rape of Helena for the King of Spain now in the Louvre, and a large canvas, now destroyed, for Queen Henrietta, Bacchus and Ariadne, painted in 1640. He died in Bologna in 1642, possibly the most famous painter of his time.*





## PORCELLANE E MAIOLICHE

Nominare Francesco Celebrano e pensare a Napoli è tutt'uno. Noto ai più come pittore e scultore, ricordato per i suoi splendidi pastori da presepe, fu anche direttore dei "modellatori" della Real Fabbrica di porcellane a Capodimonte. E proprio al suo ingegno si deve l'orologio in porcellana scelto quest'anno per rappresentare il nostro dipartimento nell'asta dei Capolavori, felice esempio di barocchetto napoletano.

Opera d'arte eccezionale non soltanto per la rarità della tipologia e per la qualità della realizzazione, ma anche per l'importanza della provenienza. Custodito fino ad oggi dai diretti discendenti, l'orologio ferdinando fu infatti realizzato per il Marchese della Sambuca, futuro principe di Camporeale, all'epoca Primo Segretario di Stato presso la corte borbonica, fautore tra l'altro del grande salto di qualità compiuto dalla Manifattura della Real Fabbrica Ferdinanda a partire dal 1780.

Con questa nostra proposta, vista l'importanza storica dell'oggetto, siamo certi di fare cosa gradita ai tanti amatori e collezionisti di porcellana, e in maniera particolare a quelli partenopei, aiutati anche dalla sapienza della dott.ssa Angela Caròla-Perrotti, massima conoscitrice della porcellana napoletana, che per noi ha curato la stesura della scheda presentata in catalogo.

Mentioning the name of Francesco Celebrano is equal to thinking of Naples. Known to most as a painter and sculptor, and remembered for his splendid Nativity Scene figures, Celebrano was also the director of the “modelers” of the Real Fabbrica di Capodimonte. And it is to his talents that we are indebted for the Late Baroque Neapolitan porcelain clock chosen to represent our department at this year’s Masterpiece auction.

The clock is an exceptional work of art, not only because of its rare typology and quality of workmanship, but also for its important provenance. Owned up to today by the direct descendants of the original owner, the clock was made for the Marchese della Sambuca, future prince of Camporeale. At the time he was Secretary of State at the Bourbon court and also sponsor of the enormous quality leap that the Manifattura della Real Fabbrica Ferdinanda made starting in 1780.

Given the importance of this item, we are sure that we will please the many connoisseurs and collectors of porcelain – and Neapolitan items in particular. We thank Angelo Caròla-Perrotti, for contributing her expertise on the subject of Neapolitan porcelain to the catalogue entry on this magnificent clock.





12 λ

## OROLOGIO CARTEL

**REAL FABBRICA FERDINANDEA, MODELLO DI FRANCESCO CELEBRANO, 1780 CIRCA**

in porcellana dorata e policroma, cm 62x45x13; quadrante in smalto bianco con numeri romani per le ore, numeri arabi per i minuti e foro di carica a ore 6

## CARTEL CLOCK

**MANUFACTURER REAL FABBRICA FERDINANDEA, MODELER FRANCESCO CELEBRANO, C. 1780**

*gilded and polychrome porcelain, 62 x 45 x 13 cm; white enamel dial with Roman and Arabic numerals for the hours and minutes, respectively; and winding hole at 6 o'clock*

€ 40.000/60.000

\$ 44.000/66.000

£ 36.000/54.000

### **Bibliografia**

A. Caròla-Perrotti, *Le porcellane del Marchese della Sambuca*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, Roma 2019, pp. 217-229







La cassa in porcellana è un felice esempio di barocchetto napoletano, modellata a volute naturalistiche ispirate al mondo vegetale che si snodano con eleganza ad andamento asimmetrico intorno al quadrante. Alla sommità, all'interno di una grande foglia riecheggiante una conchiglia, un puttino saldamente seduto trattiene con gesto affettuoso il compagno seduto in bilico, la gamba sinistra sporta pericolosamente in fuori, come a protendersi a guardare le ore. Ai due lati del quadrante, in corrispondenza delle ore 9 e delle ore 3, due volute a ricciolo volte all'esterno sorreggono altri due putti seduti su pudichi panneggi svolazzanti, l'uno giallo, l'altro porpora. La decorazione policroma accentua la leggerezza del movimento avvolgente grazie all'utilizzo della bicromia del blu fiammato posto nelle rientranze e dell'oro, che ne esalta le sporgenze sul fondo bianco latte della bella porcellana tenera del primo periodo ferdinandeo. Il ricciolo terminale in basso racchiude uno stemma principesco con le armi del Marchese della Sambuca, già alludente al suo futuro titolo di Principe di Camporeale.



L'elegante oggetto ferdinandeo costituisce uno fra i più felici esempi di modellato attribuibili a Francesco Celebrano, pittore e scultore di corte al tempo di Ferdinando IV di Borbone - grandemente stimato anche da Raimondo de Sangro Principe di San Severo per il quale aveva eseguito il paliotto marmoreo in alto rilievo per la sua celebre Cappella - nominato inoltre dal re Direttore Artistico della fabbrica borbonica della porcellana, dove coprì anche il doppio ruolo di Direttore dei pittori e degli scultori a partire dal 1771, quindi anche durante gli anni "clandestini" di Portici<sup>1</sup>, e fino al 1780, quando con decisione per lui inattesa venne dimesso e le sue cariche suddivise fra Domenico Venuti, per la Direzione Artistica, e Filippo Tagliolini, per la scultura. L'attribuzione a Celebrano è indubbia sia per le affinità con le sue opere maggiori certe, sia per lo schema compositivo del nostro *cartel*, che si presenta come una traduzione tridimensionale di un affresco, quasi un bozzetto, per uno dei suoi celebri soffitti a volta - e citiamo ad esempio quello da lui realizzato nella dimora del Principe di Casacalenda a piazza San Domenico Maggiore - e, ancora, per il più che calzante confronto di modellato tra i nostri quattro puttini in porcellana e i suoi tipici angioletti presepiali che con grazia era solito creare per movimentare il momento dell'Avvento.

A queste analisi stilistiche vanno aggiunte altre considerazioni logiche e di opportunità legate all'importanza del destinatario, sia che ne sia stato il committente, sia che il nostro *cartel* sia stato eseguito come dono reale a lui destinato. Perché Sambuca, nominato Primo Segretario di Stato nel 1776 subito dopo la caduta in disgrazia di Bernardo Tanucci, nel 1780 era considerato uno dei personaggi più importanti e più noti del governo borbonico, l'uomo che grazie al suo incarico sorvegliava e dirigeva i ministeri determinanti per la politica del Regno. Nel quadro generale della revisione delle amministrazioni borboniche egli aveva fra l'altro affrontato anche la gestione dei Beni Allodiali da cui dipendevano le Manifatture Reali, affidandone nel 1777 la conduzione all'Abate Galiani, noto economista e persona di sua fiducia. A seguito di una personale ricerca pubblicata di recente si è potuto scoprire che questo intervento fu determinante per l'evoluzione della Real Fabbrica Ferdinanda della Porcellana, e non solo. A partire dal 1780, infatti, la manifattura poté effettuare un grande salto di qualità proprio perché Sambuca, avendole destinato ben diversi mezzi economici e servendosi dei suoi personali buoni rapporti instaurati in precedenza con la corte di Vienna durante il suo soggiorno trascorso in Austria come Inviato Plenipotenziario tra il 1770 e il 1775, era riuscito ad ottenere che Filippo Tagliolini e il tecnico delle fornaci Magnus Fessler venissero "prestati" dalla fabbrica di Vienna a Napoli per rimodernare i vecchi forni e rivedere l'organizzazione dell'intera produzione napoletana.

Abbiamo detto "non solo" perché fra le tante innovazioni introdotte da Sambuca, e dimenticate fino ad oggi dalla storia, non possiamo non ricordare la sua felice intuizione di creare il grande Museo Farnesiano, che verrà

<sup>1</sup> Per il periodo "clandestino" di Portici Caròla-Perrotti, *Le Reali Manifatture Borboniche*, in *La Storia del Mezzogiorno*, Napoli 1993, v.XI, pp. 669-671.

poi chiamato Real Museo Borbonico e oggi noto come Museo Archeologico di Napoli. Progetto grandioso e lungimirante che comportò lo sgombero dell'Università dal Palazzo degli Studi - e il suo spostamento nel Palazzo del Salvatore dove ancora oggi risiede - per riunire le antichità Farnese, i reperti Ercolanese e le due Biblioteche, la Farnesiana e Palatina, dislocate fra diverse scomode sedi. Da notare che i marmi Farnese erano a Roma e che per realizzare questo progetto venne organizzato da Sambuca, in *tandem* con Venuti, un impegnativo lavoro di restauro delle statue coinvolgendo i più noti scultori romani, Albacini *in primis*, in previsione del noto trasporto delle opere da Roma a Napoli, immortalato per la sua straordinarietà in una celebre incisione. Il trasporto avvenne per sfortuna di Sambuca nel 1790, quattro anni dopo la sua caduta in disgrazia e le sue forzate dimissioni. Questa circostanza ha fatto sì che venisse dimenticato, probabilmente volutamente, il suo determinante ruolo di ideatore del grande Museo Borbonico<sup>2</sup>. Ricordiamo questa sua complessa impresa, benché non strettamente pertinente alla storia del nostro *cartel*, in quanto è stata celebrata in due importanti lavori della Real Fabbrica Ferdinanda: il celeberrimo *Servizio Farnesiano* - il primo servizio decorato con vedute del regno - che oggi sappiamo essere stato eseguito espressamente per Sambuca, e il suo ritratto in biscuit a mezzo busto "grande al naturale" (datato 1781) modellato, riteniamo per riconoscenza, da Filippo Tagliolini con apposta la scritta in oro *BONARUM ARTIUM RESTITUTORI*, che esplicitamente lo commemora come promotore delle arti<sup>3</sup>.



L'orologio che qui presentiamo, conservato fino ad oggi dai diretti discendenti, costituisce l'esempio esplicito del passaggio del testimone da Francesco Celebrano a Domenico Venuti, segnando stilisticamente la fine del barocchetto napoletano e l'instaurarsi del neoclassicismo sotto l'entusiasmo per la scoperta degli scavi borbonici. Un oggetto raffinatissimo e sfornato per un tale destinatario non poteva che essere ideato e realizzato dal Direttore della fabbrica, Celebrano appunto, peraltro noto per aver modellato tra il 1778 e il 1780 altri notevoli orologi da tavolo su committenza reale (due tanto particolari da venire commentati da canzoni), citati nei documenti ma purtroppo non pervenuti.

Per il solo altro esempio a noi noto dobbiamo fare riferimento alla straordinaria "Pendola del Tempo", giunta di recente come generoso lascito al museo napoletano Duca di Martina alla Villa Floridiana<sup>4</sup>. Celebrano, forse già intuendo la sua prossima caduta in disgrazia, pensiamo abbia tentato di conquistare il potente marchese con un esempio di quanto egli sapeva fare al meglio, un orologio appunto, un lavoro di grande raffinatezza che a nostro avviso costituisce il suo ultimo capolavoro in porcellana. Opera simbolica che chiude un ciclo produttivo, spezzando quel filo rosso che ancora legava la porcellana di Ferdinando IV alla precedente di Capodimonte.

Angela Caròla-Perrotti

<sup>2</sup> Per la storia del trasporto delle statue Farnese cfr. A. González Palacios, *Il trasporto delle statue farnesiane da Roma a Napoli*, in *Antologia di Belle Arti*, n.6, 1978; e anche F. Rausa, *Le statue Farnese storia e documenti*, Napoli 2007.

<sup>3</sup> Per la ricerca inedita su Sambuca cfr. A. Caròla-Perrotti, *Le porcellane del Marchese della Sambuca*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, Roma 2019, pp. 217-229 (saggio nel quale è anche pubblicato il *Cartel* commentato in questa sede).

<sup>4</sup> Cfr. Asta Christie's Italia, Roma 29/11/1989, lotto 293.



The porcelain case is a lovely example of the Neapolitan Late Baroque style. The naturalistic scrolls that elegantly and asymmetrically frame the face are inspired by the plant world. At the top are two putti in a large leaf that recalls a seashell. One is firmly seated and affectionately holds the other who is leaning out, as if to see the time, with his left leg dangerously dangling in the air. To either side of the face, at three and nine o'clock, two outwardly turned curls support two other putti sitting on fluttering drapery – one yellow and the other purple. The polychrome decorations accentuate the lightness of the embracing motion through the iridescent blue in the recesses and the gold which enhances the projections on the milk-white ground of the soft paste porcelain produced in the early years of the Real Fabbrica Ferdinanda. The curl at the bottom encloses a prince's crest with the arms of the Marchese della Sambuca, already alluding to his future title of Principe di Camporeale.

This elegant Ferdinanda object is one of the most beautiful examples of modeling attributable to Francesco Celebrano, the court painter and sculptor during the reign of Ferdinand IV of Bourbon. Celebrano was greatly admired by Raimondo de Sangro Principe di San Severo for whom he carved the high relief marble altarpiece for his famous chapel. The king also appointed him Artistic Director of the royal porcelain factory, where he also held the dual position of Director of Painters and Sculptors starting in 1771, and thus also during the “underground” years at Portici<sup>1</sup>, and up to 1780, when, to his surprise, he was dismissed and his responsibilities divided between Domenico Venuti, who became Artistic Director and Filippo Tagliolini who was put in charge of sculpture. There can be no doubts about the attribution to Celebrano both for the similarities with his major and definitely known works and for the compositional arrangement of our clock that seems like a three-dimensional version of a fresco, almost a model, for one of his famous ceilings – such as the one he painted for the residence of Principe di Casacalenda on piazza San Domenico Maggiore – and for the more than striking similarities of modeling between our four porcelain putti and the little angels for the Nativity Scenes he made for Advent.

To these stylistic analyses we must add logical and appropriate considerations related to the importance of the recipient who may have ordered it or whether he received it as a royal gift. In 1780, Sambuca, who was appointed Secretary of State in 1776 immediately after Bernardo Tanucci's fall from favor, was considered one of the most important and best-known figures in the Bourbon government, the man who monitored and directed the ministries essential to the kingdom's policies. In the general framework of the reorganization of the Bourbon administrations he also dealt with the management of the alodial estates that included the Manifatture Reali, entrusting their management in 1777 to Ferdinando Galiani, [known as l'Abbé Galiani], a famous economist and man who enjoyed his trust. Further to a recently published personal study we were able to discover that the move was essential for the development of the Real Fabbrica Ferdinanda della Porcellana, and more. Starting in 1780, the factory made an enormous quality leap because Sambuca had earmarked diverse financial resources for it and using his excellent personal relations established at the Court of Vienna during his stay in Austria as Plenipotentiary Envoy between 1770 and 1775, he succeeded in obtaining the “loan” of Filippo Tagliolini and the kiln master Magnus Fessler bringing them from the Vienna factory to Naples to modernize the old kilns and reorganize production.

We have said “and more” because among the many innovations introduced by Sambuca and forgotten up to now, we cannot overlook his brilliant idea of creating the great Museo Farnesiano, later called the Real Museo Borbonico and now known as the Museo Archeologico Nazionale in Naples. The grandiose and farsighted project called for transferring the university from the Palazzo degli Studi to the Palazzo del Salvatore where it is still located today – in order to bring together the Farnese antiquities, the archeological Vesuvian finds and the two libraries – Farnesiana and Palatina – that were all scattered in various locations. It is important to mention that the Farnese marbles were in Rome and that to carry out the project Sambuca, together with Venuti organized a major restoration project

<sup>1</sup> On the “clandestine” years at Portici see A. Caròla-Perrotti, *Le Reali Manifatture Borboniche*, in *La Storia del Mezzogiorno*, Naples 1993, v.XI, pp. 669-671.



of the statues, involving the most famous sculptors in Rome, Albacini in primis, prior to shipping them from Rome to Naples. The shipment itself was so extraordinary that it was immortalized in a famous engraving. Unfortunately, immortalato per la sua straordinarietà in una celebre incisione. Unfortunately for Sambuca, the move was made in 1790, four years after his fall from grace and forced resignation. This led to his major role in the conception of the Real Museo Borbonico having been – probably deliberately - forgotten<sup>2</sup>. Although this complex undertaking is not strictly pertinent to the history of the cartel clock, we mention it because it was celebrated in two important projects of Real Fabbrica Ferdinanda: the famous Farnese Service – the first porcelain service decorated with views of the kingdom – which, as we now know – was created expressly for Sambuca, and his “life size” half bust biscuit portrait (dated 1781) made, we believe out of gratitude, by Filippo Tagliolini with the gold inscription BONARUM ARTIUM RESTITUTORI, that explicitly honors him as a promoter of the arts<sup>3</sup>.

The clock presented here, that has been in the hands of his direct descendants up to the present, is a clear example of the passage of the baton from Francesco Celebrano to Domenico Venuti, stylistically marking the end of Neapolitan Late Baroque, and the beginnings of Neoclassicism in the wake of enthusiasm about the discovery of the Bourbon excavations. Such a refined object, created for such a distinguished recipient could only have been conceived and made by the director of the factory – that is Celebrano, who is also known to have made other noteworthy table clocks for royal clients between 1778 and 1780. Indeed, two of them are so unusual that they are mentioned in songs. They are cited in documents, but unfortunately have not survived. The only specimen known to us is the extraordinary “Pendola del Tempo”, that recently entered the collection of the Museo Duca di Martina in Villa Floridiana, (Naples) thanks to a generous bequest<sup>4</sup>.

We believe that Celebrano, perhaps already feeling that he would soon fall from grace, may have tried to “conquer” or ingratiate himself with the powerful nobleman with an example of what he could do best – a clock, an extremely elegant item which, in our opinion, is his last porcelain masterpiece. It is a symbolic piece that concluded a productive cycle, breaking the thread that still tied porcelain from the period of Ferdinand IV to the previous Capodimonte output.

Angela Caròla-Perrotti

---

<sup>2</sup> For the history of the shipment of the Farnese statues, see A. González Palacios, “Il trasporto delle statue farnesiane da Roma a Napoli”, in *Antologia di Belle Arti*, n.6, 1978; and F. Rausa, *Le statue Farnese storia e documenti*, Naples 2007.

<sup>3</sup> For the research on Sambuca, see A. Caròla-Perrotti, “Le porcellane del Marchese della Sambuca”, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, Rome 2019, pp. 217-229 (the essay in which the cartel clock presented here is also described).

<sup>4</sup> See Christie's sale, Rome 29/11/1989, lot 293.





## ARTE ORIENTALE

Il dipartimento di arte orientale è stato negli ultimi anni protagonista di una crescita costante che lo vede attivo tra i protagonisti del mercato d'arte orientale in Italia.

È proprio con la prima edizione di *Capolavori da collezioni italiane* e la vendita del famoso vaso imperiale che il dipartimento di arte orientale è balzato all'attenzione internazionale; la sua aggiudicazione, che ancora oggi rappresenta il prezzo più alto mai pagato in Italia per un lotto in asta, ed è stato un risultato unico nel panorama italiano ed europeo che ha permesso al nostro dipartimento di proporsi ad una clientela di altissimo livello anche per tutte le nostre aste dopo l'exploit del vaso.

Con la pubblicazione di cataloghi sensibili agli orientamenti del mercato, il dipartimento infatti è riuscito ad allargare sensibilmente la propria clientela confermando la possibilità d'interagire con le richieste di un pubblico sempre più selezionato ed attento. Grazie a questa strategia i risultati delle nostre vendite sono stati estremamente positivi e sempre in costante crescita.

Questa sesta edizione di *Capolavori* ci vede orgogliosi di presentare un altro vaso appartenente anch'esso al periodo Qianlong. Il vaso in questione è di forma arcaizzante e combina una ricchezza decorativa di motivi tradizionali di buon auspicio con l'eleganza e la splendida esecuzione che caratterizza la produzione imperiale. Anche le imponenti dimensioni dell'opera e l'eccezionale qualità della pittura lo contraddistinguono come particolarmente importante, tanto da ritenere sia stato commissionato per un'occasione speciale.

Ci auguriamo quindi che il pubblico internazionale che segue il nostro dipartimento sia attento a cogliere con attenzione la nostra proposta.

*In recent years, the Asian Art Department has enjoyed constant expansion, thanks to which it now occupies a premier place on Italy's oriental art market.*

*It was with the very first edition of Masterpieces from Italian Collections – and a famous Imperial Chinese vase – that the Asian Art Department stepped into the international spotlight; the sale of this vase at what is still the highest price ever paid in Italy for an oriental auction lot was a unique result on the Italian and European panorama, one which established our credentials with the high-level clientele that has participated in all our subsequent auctions. By publishing catalogues sensitive to market orientation, our department has succeeded in considerably enlarging its client base and is now more than ever capable of responding to the demands of an increasingly select, increasingly attentive public. This strategy has meant that the results of our sales have been very satisfactory and constantly growing.*

*At this sixth edition of Masterpieces, we are proud to present another Chinese Imperial vase, like that mentioned above also manufactured during the Qianlong era. The form of the piece is archaic; it combines lavish decoration with traditional motifs symbolising luck and good fortune with the elegance and splendid workmanship of Imperial production. The large size of the work and the exceptional quality of the painting also mark it as a piece of particular importance; it would not be mistaken to imagine that it was commissioned for a special occasion.*

*It is our hope that the international public which has always regarded our department with interest will take full advantage of this opportunity.*





13 λ

**IMPORTANTE VASO IMPERIALE FAMIGLIA ROSA  
MARCHIO IMPERIALE QIANLONG ROSSO FERRO A SEI CARATTERI E DEL  
PERIODO (1736-1795)**

Il vaso di forma a balaustro ha un collo elegantemente affusolato a cui sono applicate due anse con draghi arcaistici stilizzati. Il collo, a fondo rosso rubino, è decorato su ciascun lato con dei grandi pipistrelli e delle monete sopra una fioritura di loto e crisantemi stilizzata, dipinta con smalti leggeri. Sulla spalla troviamo due fasce a tutto tondo: la prima con fiori e rami di colore rosa, e la seconda, posta al di sopra, composta da petali e fiori stilizzati. Il corpo ovoidale è finemente smaltato a scena paesaggistica continua raffigurante corteo di figure femminili che suonano, incorniciata da teste di *Ruyi*, il bordo è rigorosamente dipinto in oro e l'anello di base ricoperto da un color rosso ferro con greche anch'esse dorate, l'interno e la base del vaso sono smaltati in monocromia nei toni del turchese; alt. cm 75 e diam. cm 40 (circa)

**A MAGNIFICENT IMPERIAL LARGE FAMILLE ROSE VASE  
IRON-RED QIANLONG IMPERIAL 6-CHARACTER SEAL MARK AND OF THE  
PERIOD (1736-1795)**

*A baluster-shaped vase with an elegantly tapering neck with two applied archaic dragon handles. The ruby-red ground of the neck is decorated on both sides with large bats and coins over a flowering lotus amidst stylised chrysanthemums in light-coloured glazes. Two bands run around the shoulder, the first composed of tiny flowers and branches in a rose hue; the second, above, composed of stylised petals and flowers. The ovoid body is finely painted with a continuous landscape depicting a procession of female figures playing musical instruments, framed by two bands of ruyi sceptre heads. The lip is gilded; the foot ring is glazed in iron-red and decorated with meander motifs, also gilded. The interior and the bottom of the vase are glazed in monochrome turquoises. Height: 75 cm. Diameter: ca. 40 cm*

清乾隆 胭脂红地粉彩仕女奏乐纹双螭耳撇口瓶 《大清乾隆年制》款

Stima a richiesta

*Estimate on request*

估价待询















Questo magnifico vaso combina una ricchezza di motivi tradizionali di buon auspicio con il fascino imperiale. Le grandi dimensioni e l'eccezionale qualità del dipinto lo contraddistinguono come particolarmente importante, tanto da ritenere sia stato commissionato per un'occasione speciale. Lo stile, la forma, la grandezza e la raffinata qualità della pittura dei fiori, dei *ramage* e dei simboli ben augurali sono molto simili a quelli raffigurati sull'importante vaso imperiale venduto da Pandolfini Casa d'aste il 28 ottobre 2014 (lotto 31 - fig.1). In entrambi i casi gli smalti della famiglia rosa sono di un'eccellente qualità.

Sul vaso sono presenti vari simboli di buon auspicio: pipistrelli, fiori di loto e monete, nonché volute vegetali finemente rappresentate.

Su entrambi i lati del collo spiccano figure di pipistrelli capovolti. I pipistrelli simboleggiano la felicità, mentre la parola "capovolto" in cinese è un omofono che significa anche "arrivare". Il motivo, quindi, simboleggia l'arrivo della felicità; per rafforzare questo messaggio di buon auspicio, nella loro bocca i pipistrelli tengono il simbolo della longevità.

La felicità e la longevità sono, su questo vaso, accompagnati dalle monete d'oro. Infatti, la più famosa forma di denaro dell'antica Cina è la moneta di rame con un foro quadrato al centro: questa forma rimanda all'idea dell'universo rotondo e della terra quadrata in esso contenuta. Fu scelta durante il regno del primo imperatore della Dinastia Qin per uniformare tutte le monete cinesi. Tale rappresentazione è emblema di benessere ed elevata posizione sociale, volta a fortificare il significato di abbondanza e ricchezza.

Ai lati del collo troviamo le due anse: due draghi *kui* di colore blu. La forma arcaistica di questi, così come quella del vaso stesso, era di uso comune per la produzione delle porcellane imperiali durante il regno Qianlong. Altro particolare molto frequente di questo periodo, era l'impiego di smalti della famiglia rosa, qui utilizzati nella vivace decorazione che circonda il corpo principale del vaso, composta da figure nel paesaggio.



**Fig. 1** Vaso, Cina, Famiglia rosa, a fondo giallo sgraffiato, marchio Qianlong (1736-1795) Pandolfini Casa d'Aste, Firenze, Capolavori da collezioni italiane, 28 ottobre 2014, lotto 31.







Le grandi dimensioni hanno fornito al decoratore un'ampia "tela" su cui lavorare, che ha sfruttato appieno, dipingendo una scena complessa e interessante. Sullo sfondo, la meravigliosa montagna *Kunlun* si staglia a ovest, oltre il mitologico deserto di *Liúshā* (流沙). Questo luogo si narra fosse ubicato tra la regione di Tian Shan ("montagna del cielo") dell'Asia centrale e la sorgente del fiume Giallo. *Kunlun* è, nell'immaginario popolare cinese, un luogo mistico al di fuori del tempo, senza dolore o morte, dove fiorivano tutti i piaceri e le arti: musica gioiosa, danza, poesia e feste divine.

La leggendaria montagna è abitata da esseri fantastici ed emissari sciamanici, tra loro ci sono anche le fanciulle di giada e Xi Wangmu, dea della antica religione cinese, dispensatrice di prosperità, longevità e felicità eterna. Le fanciulle di giada fungono da messaggeri della dea, concedono rivelazioni mistiche e presentano cibi divini a coloro che, benedetti dalla dea, sono invitati a prendere parte ai suoi banchetti. Il poeta Wei Ying-wu le descrive come: "stormi sublimi che volano verso la Divina Madre". In questa rappresentazione il corteo di fanciulle di giada è intento a intrattenere Xi Wangmu con musica e danze dove, suonatrici di campane, flauti e organi a bocca si uniscono a portatrici di vasi e lanterne, in una festa continua.

Fu infatti a *Kunlun*, nel periodo Tang, quando la musica aveva raggiunto un ruolo principale, che iniziarono a costruire varie tipologie di flauti in bambù i quali avrebbero dovuto riprodurre il suono "Fondamentale" e fu sempre qui che vennero fondate scuole femminili di musica per suonare a corte.

Il dipinto, a tutto tondo, è incorniciato da fiori e scettri *Ruyi* su un fondo rosso rubino nella parte inferiore e su fondo giallo su quella superiore. La testa degli scettri *Ruyi*, (letteralmente "tutto come lo desideri") viene spesso associata all'iconografia del fungo "*lingzhi*", il quale secondo la credenza popolare sarebbe apparso quando un sovrano virtuoso era sul trono e l'impero era pacifico e prospero. La loro inclusione nella decorazione è quindi un complimento all'imperatore regnante.

*This magnificent vase combines a wealth of traditional symbols of luck and good fortune with the allure of the Imperial porcelains. The large size and the exceptional quality of the painting mark it as a piece of particular importance; it would not be mistaken to imagine that it was commissioned for a special occasion. The style, the form, the size and the sophisticated quality of the painting of the flowers, the ramages and the symbols of good fortune are very similar to those of an important Imperial vase sold by Pandolfini Casa d'Aste on 28 October 2014 (lot 31). In both cases, the quality of the famille-rose decoration is outstanding.*

*The vase is adorned with several auspicious symbols such as bats, lotus flowers and coins, as well as finely-drawn plant volutes.*

*Upside-down bats are depicted on both sides of the neck. The bat symbolises happiness and joy, while the Chinese word for 'turned upside down' is homophonous with 'arrive'. The motif therefore symbolises the arrival of happiness – and to reinforce the message, the bats hold the symbol for longevity in their mouths.*







*On this vase, happiness and longevity are accompanied by golden coins. The best-known form of ancient Chinese money is the copper coin with a square hole at the centre, a form which refers to the idea of a circular universe containing a quadrangular Earth. The form was chosen during the reign of the first emperor of the Qin dynasty (221–206 BCE) to standardize coinage throughout the Empire. The form is an emblem of wellbeing and high social standing and as such strengthens the meaning of abundance and wealth.*

*The two handles attached to the neck are in the form of kui dragons. The archaic form of the blue dragon handles, as of the vase itself, was common on the porcelains of the reign of the Qianlong Emperor. Another detail that frequently marks works from this period is use of glazes in the pink colour family; here, these shades are used in the lively decoration that encircles the body of the vase, composed of figures in a continuous landscape scene.*

*Thanks to the size of the vase, the painter had a huge 'canvas' on which to work – and he exploited it to the full, painting a complex and interesting scene. In the background, the magical Kunlun mountain to the west, beyond the mythological Moving Sands (Liúshā 流沙) desert, which was said to lie between the Tian Shan ('Mountains of Heaven') in central Asia and the source of the Yellow River. In popular Chinese culture, Kunlun was a mystical place, out of time, where there was no pain nor death, where all the pleasures abounded and the arts flourished: joyous music, dance, poetry and divine festivals.*

*The legendary mountain is inhabited by fantastical beings and shamanic emissaries, among whom are the Jade Maidens and Xiwangmu, goddess of ancient Chinese religion, dispenser of prosperity, long life and eternal happiness. The Jade Maidens act as the goddess' messengers; they communicate mystical revelations and present divine foods to those who, blessed by the goddess, are invited to attend her banquets. Tang-dynasty poet Wei Ying-wu describes them as 'bevy of sublime beings flying to the Queen Mother of the West'. In this representation, the Jade Maidens are entertaining Xiwangmu with music and dance: players of bells, flutes and mouth-organs intertwine with bearers of vases and lanterns, in an ongoing celebration.*

*During the Tang period, when music had attained a primary role in culture, it was in Kunlun that the Chinese began fabricating different types of bamboo flutes intended to reproduce a 'fundamental' tuning. Kunlun was also the location of music schools for girls who became players at court.*

*The painting around the body of the vase is framed by flowers and ruyi sceptres on a ground that is ruby red below and yellow in the upper portion. The head of the ruyi (literally, 'as [you] wish') is often associated with the iconography of the lingzhi mushroom which, according to popular belief, grew when a virtuous ruler sat on the throne and the Empire enjoyed peace and prosperity. Their inclusion in the decoration thus represented a compliment to the reigning emperor.*





## LA "FAMIGLIA ROSA"

La "Famiglia Rosa" rappresenta, per perfezione tecnica e abilità decorativa, il momento cruciale della produzione ceramica cinese. L'introduzione dello smalto rosa nella produzione artistica cinese si colloca intorno al 1720, nel momento in cui la nuova colorazione ottenuta attraverso la miscela di cloridrato di oro e stagno comparve su alcuni manufatti smaltati e porcellane realizzati contemporaneamente nelle manifatture imperiali di Pechino e nelle botteghe artistiche di Canton.

Il caratteristico colore rosa è ottenuto da uno smalto ricavato dalla Porpora di Cassio, introdotta in Cina dai Gesuiti europei. Presso la corte dell'imperatore Kangxi (regno 1662-1722) lavoravano infatti numerosi missionari occidentali, molto apprezzati dal sovrano per le loro conoscenze in ambito scientifico e artistico. La porpora di Cassio è stata scoperta nel 1650 dal fisico olandese Andreas Cassius di Leida, sebbene la scoperta in Europa che la polvere d'oro potesse trasformarsi in rosso ha in realtà origini più antiche, tanto che anche lo scultore fiorentino Benvenuto Cellini ne parla nel suo *Trattato dell'oreficeria e della scultura*.

L'introduzione del rosa nella tavolozza dei ceramisti cinesi fu un fenomeno che contribuì a cambiare i gusti e la moda, non solo in Cina, ma anche in Europa, dove le nuove tonalità, più morbide e color pastello rispetto agli smalti brillanti della Famiglia Verde, incontrarono un grande apprezzamento, poiché si adattavano perfettamente alle caratteristiche cromatiche del Rococo.

La nuova colorazione, nota ai cinesi con i nomi di *fencai* o *ruancai* (entrambi traducibili con "colori tenui") e *yangcai* ("colori stranieri", per sottolineare l'origine non cinese di questa tavolozza), si adattò perfettamente a tutto il vasellame prodotto dalle fornaci di Jingdezhen, sia che esso fosse destinato al mercato interno sia che fosse esportato sui mercati europei, grazie all'intermediazione delle Compagnie delle Indie Orientali attive in quegli anni lungo le coste meridionali della Cina. Le decorazioni a smalti della Famiglia Rosa ebbero successo per tutto il Settecento, perdurando anche nel XIX secolo e poi ancora nel Novecento. Come il termine Famiglia Verde, anche la denominazione Famiglia Rosa fu coniata nel 1862 da Albert Jacquemart e Edmond Le Blant, nel volume intitolato *Histoire Artistique, Industrielle et Commerciale de la porcelaine*. Si tratta però di una definizione piuttosto generica, che abbraccia una straordinaria varietà di porcellane a decoro policromo, nelle quali risulti però presente lo smalto rosa. Nonostante la qualità nella produzione sia altrettanto variegata, l'impasto rimane comunque di altissimo livello.

Per quanto riguarda le tipologie di manufatti ascrivibili alla Famiglia Rosa, si passa dal vasellame d'uso (piatti di varie forme e dimensioni, tazze, coppe e altre stoviglie destinate alla tavola) particolarmente richiesto dai committenti europei ma caratterizzato da un ornato policromo, agli straordinari pezzi riservati alla corte imperiale di Pechino, i quali sono quasi sempre dotati di marchio (*nianhao*) dell'imperatore. Per delicatezza di accostamenti cromatici e raffinatezza di disegno, si distinguono i manufatti realizzati durante il regno dell'imperatore Yongzheng (1723-1735).



Una coppia eccezionale di vasi rosso rubino della famiglia rosa, Qianlong periodo 1736-1795, Christie's Hong Kong 29 maggio 2013, Lotto 1922

## THE "FAMILLE ROSE"

The *Famille Rose* represents for technical perfection and decorative ability the crucial moment of Chinese ceramic production. Pink enamels were introduced to Chinese artistic porcelain manufacture only in about 1720, when new colourings obtained using a mix of auric chloride and tin appeared on some objects made in both the Imperial manufactories of Peking and in the artistic crafts workshops in Canton, debuting in decorative details on enamelled metals and porcelains.

The characteristic pink color is obtained from an enamel acquired from 'Purple of Cassius', introduced in China by the European Jesuits. Numerous western missionaries worked in the court of the emperor Kangxi (reign 1662-1722). They were much appreciated by the sovereign for their knowledge in the scientific and artistic field. The Cassio purple was discovered in 1650 by the Dutch physicist Andreas Cassius of Leiden. Nevertheless, the discovery, in Europe, that gold dust could be transformed to produce a red colouring actually predates Cassius' find: in about 1560, no other than Benvenuto Cellini wrote of the phenomenon in his *Treatises on goldsmithing and sculpture*. The introduction of pink to the palettes of the Jingdezhen ceramists changed taste and fashions. Not only in China: in Europe, the new tones – softer and more opaque with respect to the brilliant *famille verte* enamels – were very popular and perfectly adapted to the frivolity – which extended to colour – of the nascent rococo style. The new colouring, known to the Chinese alternately as *fencai* or *ruancai* (both of which may be translated as 'soft colour') or *yangcai* ('foreign colours', pointing up the non-Chinese origin of this palette), adapted perfectly to use on all the vase sizes manufactured in Jingdezhen for sale on the domestic Chinese market and for shipment to Europe, intermediated by one of the many European trading companies operating along the coasts of southern China. *Famille rose* enamel decoration remained popular through the 1700s and was in constant use even in the 19th century and into the 20th. Like the term '*famille verte*', the '*famille rose*' denomination was coined in 1862 by Albert Jacquemart and Edmond Le Blant in their book entitled *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine*. It goes without saying that the 'definition' inherent in the name is actually rather generic, embracing as it does an extraordinary variety of porcelains and polychrome decorations on which pink enamel nevertheless always appears. What is certain is that *famille rose* decoration is highly variable, although the porcelain itself was in all cases of excellent quality.

The *Famille rose* production ranges from pieces for everyday use (plates of various forms and sizes, cups, bowls and other wares for use at the table), particularly requested by European customers but characterized by a polychrome ornament, to the extraordinary pieces reserved for the emperor's court in Peking, which almost always bear the Imperial mark (*nianhao*). Among these, perhaps the most successful in terms of the delicacy of the colour combinations and the sophistication of the drawing are the pieces manufactured during the reign of the Yongzheng emperor (1723-1735).







## L'ETÀ D'ORO DI QIANLONG

Il Settecento, secolo d'oro dell'Impero Celeste inizia con l'Imperatore Kangxi (1662-1723), proseguito poi col figlio Yongzheng (1723-1735) e terminato da Qianlong (1735-1795). Questi Sovrani meritano l'appellativo, che viene riconosciuto anche ad alcuni Sovrani Europei, di «despoti illuminati».

Nel corso di questa epoca d'oro in Cina si verifica l'aumento della popolazione e una grande espansione territoriale, un miglioramento della vita intellettuale e culturale e un incremento dei commerci con il mondo occidentale.

L'Imperatore Qianlong non era soltanto il *Figlio del Cielo* per i suoi sudditi cinesi, ma anche il *Khan dei Khan* per i Mongoli, il *Chakravartin* («Sovrano i cui movimenti sono inarrestabili», Sovrano assoluto) per i Tibetani, era il Sovrano di un Impero multietnico la cui unità risiedeva nella sua persona.

La caratterizzazione di Qianlong come Sovrano guerriero era molto forte, fatta strumentalmente dallo stesso Imperatore per creare un collegamento con la memoria del nonno Kangxi, grande condottiero artefice della conquista manciù, ma non era la sola immagine che Qianlong lasciò di sé.

L'Imperatore Kangxi aveva riunito alla sua Corte gli intellettuali e scienziati più illustri (tra le sue grazie in primis i Gesuiti in missione evangelica), anche Qianlong ebbe un ruolo importante nello sviluppo e nella valorizzazione della cultura cinese. Egli stesso poeta, l'Imperatore promosse studi e opere che recuperavano le tradizioni manciù (lingua, storia e religione), preoccupato che l'eccessiva integrazione con l'etnia maggioritaria *han* potesse in qualche modo «inquinare» l'autenticità della stirpe dominante.

Le vittorie militari contribuirono all'espansione delle conoscenze geografiche e Qianlong si impegnò a diffondere nell'Impero le notizie dell'acquisizione dei nuovi territori, promuovendo gazzette locali, ma soprattutto facendo realizzare nuove carte geografiche che comprendessero le recenti conquiste, sfruttando per questo compito le competenze degli scienziati gesuiti presenti a Corte (carte che grazie ai contatti di questi con l'Europa furono conosciute quasi contemporaneamente nel nostro continente).

Ma l'iniziativa culturale più importante di Qianlong fu senza dubbio la realizzazione della *Siku quanshu*, la *Biblioteca Completa dei Quattro Tesori*, un'antologia comprendente tutto quanto scritto fino a quel momento in cinese, senza distinzioni di genere, epoca o lunghezza (*Quattro Tesori* si riferisce appunto alle quattro sezioni in cui sono classificati i testi cinesi, classici, storici, filosofici e raccolte). Copiata a mano tra il 1773 e il 1782 con la collaborazione di trecentosessantuno studiosi, questa imponente raccolta comprendeva 36.000 volumi, per un totale di 4,7 milioni di pagine, le quali riproducevano interamente 3.500 opere diverse. Qianlong si augurava, patrocinando quest'opera, di entrare nel pantheon dei grandi uomini di lettere, come il nonno.

L'ultima fase dell'era Qianlong concise col declino dell'Impero Cinese, che si concluse dopo la sua morte con le sconfitte nelle guerre dell'oppio fino alla definitiva fine della millenaria istituzione imperiale. A mandare definitivamente in crisi il Celeste Impero, furono le aggressive politiche commerciali inglesi che si concretizzarono nelle due guerre dell'oppio che misero la parola fine all'epoca d'oro del Settecento Cinese.

## THE QIANLONG GOLDEN AGE

*The 18th century, the 'golden century' of the Celestial Empire, was ushered in during the reign of the grandfather of the Qianlong emperor, the Kangxi emperor (1662-1723), continued through the reign of his son the Yongzheng emperor (1723-1735) and closed with the reign of the Qianlong emperor (1735-1795). All three merited the appellation of 'enlightened despot', a title also accorded to several Western rulers.*

*Several significant happenings marked the course of this prosperous era in Chinese history – such as an incredible increase in the population, expansion of the Imperial lands, great strides in intellectual and cultural life and a significant upturn in exchanges with the Western world.*

*Qianlong was not just the Son of Heaven for his Chinese subjects; he was also the Khan of Khans for the Mongols, the Chakravarti ('ruler whose wheel is always turning', absolute ruler) for the Tibetans, and so on: he was the supreme ruler of a multiethnic empire, the unity of which rested within his person.*

*The Qianlong emperor is strongly characterised as a warrior ruler is strong; the image was in fact promoted by the emperor himself for the express purpose of creating a link with the memory of his grandfather, the Kangxi emperor, a great military leader whose achievements included 'completing' establishment of Manchu rule. But it was not the only image the emperor sought to project.*

*Again like his ancestor Kangxi, who at his court brought together illustrious intellectuals and scientists (among whom Jesuits in China on evangelical missions), Qianlong played an important role in Chinese culture. Himself a poet, he encouraged studies and works that drew on the Manchu traditions in language, history and religion: he worried that excessive integration with the majority ethnicity *han* could in some manner 'pollute' the legitimacy of the ruling class.*

*The emperor's victories contributed to increasing knowledge of geography and Qianlong was committed to spreading news of new territorial acquisitions throughout the empire. He promoted local gazettes but above all he gave his blessing to production of new maps which comprehended recent conquests – and for this task he exploited the Jesuit scholars at court. Thanks to the missionaries' contacts with Europe, these maps were available in Europe almost as soon as they were drawn up.*

*But the most important of the cultural undertakings during the reign of the Qianlong emperor was indubitably the production of the *Siku Quanshu*, the 'Complete Library of the Four Treasuries', an anthology uniting all the works ever written in Chinese up until that time, with no distinction as to genre, era or length. The term 'Four Treasuries' refers to the four series or sections of the *Siku Quanshu* into which the texts are classified: Classics, Histories, 'Masters' (art, science and philosophy) and Collections; that is, Chinese literature. Hand-copied between 1773 and 1782 with the collaboration of 361 scholars, this massive collection comprised 36,000 volumes for a total of 4,7 million pages reproducing about 3,500 works in their entirety. Qianlong hoped that by sponsoring this work he would be included in the pantheon of great men of letters, like his grandfather.*

*The last years of the reign of the Qianlong emperor coincided with the end of China's 'golden' 18th century and the beginning of the decline of the Empire. After Qianlong's death, in the wake of aggressive English trade policies and China's defeats in the resulting Opium Wars (among other debacles on the international stage), the millenary Empire wound down to its definitive end.*



## Crediti fotografici

---

### **Lotto 4**

Raffaello Sorbi, *Autoritratto di Raffaello Sorbi*, 1922, Firenze, Galleria degli Uffizi © Fondazione Federico Zeri

### **Lotto 6**

Eleuterio Pagliano, *Autoritratto di Eleuterio Pagliano*, 1891 © Fondazione Federico Zeri

Eleuterio Pagliano, *Il gioco del cerchio* © Archivi Alinari, Firenze

Eleuterio Pagliano, *La lezione di geografia*, 1880, Milano, Collezione Fondazione Cariplo © Mauro Ranzani / Bridgeman Images

Eleuterio Pagliano, fotografato da Leonida Pagliano, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana © De Agostini Picture Library / Bridgeman Images

### **Lotto 11**

Da Guido Reni, *Madonna con Bambino e angelo*, Roma, Quadreria della Cassa Depositi e Prestiti © Fototeca Zeri

Scuola di Guido Reni, *Madonna con Bambino e angelo*, già Roma Collezione del Drago © Fototeca Zeri

Guido Reni, *Madonna con Bambino*, Raleigh, North Carolina Museum of Art © Fototeca Zeri

Guido Reni, *Madonna col Bambino addormentato*, Bologna, San Bartolomeo © Fototeca Zeri

Guido Reni, *Studio di mano e braccio femminile*, Milano, Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca di Brera © Pinacoteca di Brera

### **Lotto 13**

Giuseppe Castiglione, *L'imperatore Qianlong in armatura a cavallo*, 1758, Pechino, Palace Museum © World History Archive / Archivi Alinari

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



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

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

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

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

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





# SEDI E DIPARTIMENTI

## FIRENZE

### ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

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



### GIOIELLI

CAPO DIPARTIMENTO  
Cesare Bianchi  
*cesare.bianchi@pandolfini.it*  
JUNIOR EXPERT  
Chiara Sabbadini Sodi  
*chiara.sabbadini@pandolfini.it*  
ASSISTENTE  
Laura Cuccaro  
*gioielli@pandolfini.it*



### ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

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



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

CAPO DIPARTIMENTO  
Alberto Vianello  
*alberto.vianello@pandolfini.it*  
ASSISTENTE  
Margherita Pini  
*arredi@pandolfini.it*



### ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

CAPO DIPARTIMENTO  
Alberto Vianello  
*alberto.vianello@pandolfini.it*  
ASSISTENTE  
Margherita Pini  
*artidecorative@pandolfini.it*



### OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

CAPO DIPARTIMENTO  
Cesare Bianchi  
*cesare.bianchi@pandolfini.it*  
ASSISTENTE  
Laura Cuccaro  
*orologi@pandolfini.it*



### DIPINTI, DISEGNI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO  
Lucia Montigiani  
*lucia.montigiani@pandolfini.it*  
ASSISTENTE  
Raffaella Calamini  
*dipinti800@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*



### DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

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



### VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO  
Francesco Tanzi  
*francesco.tanzi@pandolfini.it*  
ASSISTENTE  
Federico Dettori  
*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)



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

### INTERNATIONAL FINE ART

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



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

### ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

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



RESPONSABILE ESECUTIVO  
Gluco Cavaciuti  
[gluco.cavaciuti@pandolfini.it](mailto:gluco.cavaciuti@pandolfini.it)



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

### MONETE E MEDAGLIE

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



ASSISTENTI  
Giulia Ferrari

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

### PORCELLANE E MAIOLICHE

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



### AUTO CLASSICHE

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



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

### OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

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



## ROMA

### DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

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



ASSISTENTI  
Valentina Frascarolo

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

### GIOIELLI E OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

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





## INDICE

Sedi e referenti **5**

Informazioni asta **7**

### CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE, LOTTI 1-13 **11**

Pandolfini LIVE **139**

Sedi e dipartimenti **140-141**

Condizioni generali di vendita **143**

*Conditions of sale* **148**

Come partecipare all'asta **144**

*Auctions* **149**

Corrispettivo d'asta e IVA **145**

*Buyer's premium and V.A.T.* **150**

Acquistare da Pandolfini **145**

*Buying at Pandolfini* **150**

Diritto di seguito **146**

*Resale right* **151**

Vendere da Pandolfini **146**

*Selling through Pandolfini* **151**

Modulo offerte **147**

*Absentee and telephone bids* **147**

Modulo abbonamenti **152**

*Catalogue subscriptions* **152**

Dove siamo **153**

*We are here* **153**

Seconda di copertina **Lotto 13**

Pagina 1 **Lotto 12**

Pagine 2 **Lotto 10**

Pagine 3 **Lotto 1**

Pagine 6 **Lotto 3**

Pagine 10 **Lotto 11**

Pagine 154 **Lotto 9**

Pagina 155 **Lotto 6**

Pagine 156 **Lotto 4**

Terza di copertina **Lotto 2**

## CONDIZIONI DI VENDITA

1. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. è incaricata a vendere gli oggetti affidati dai mandanti, come da atti registrati all'Ufficio I.V.A. di Firenze. In caso di mandato con rappresentanza gli effetti della vendita si perfezionano direttamente sul Venditore e sul Compratore, senza assunzione di altra responsabilità da parte di Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. oltre a quelle derivanti dal mandato ricevuto.

2. Le vendite si effettuano al maggior offerente. Non sono accettati trasferimenti a terzi dei lotti già aggiudicati. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. riterrà unicamente responsabile del pagamento l'aggiudicatario. Pertanto la partecipazione all'asta in nome e per conto di terzi dovrà essere preventivamente comunicata.

3. Le valutazioni in catalogo sono puramente indicative ed espresse in Euro. Le descrizioni riportate rappresentano un'opinione e sono puramente indicative e non implicano pertanto alcuna responsabilità da parte di Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l.. Eventuali contestazioni dovranno essere inoltrate in forma scritta entro 10 giorni e se ritenute valide comporteranno unicamente il rimborso della cifra pagata senza alcun'altra pretesa.

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

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

6. L'asta sarà preceduta da un'esposizione, durante la quale il Direttore della vendita sarà a disposizione per ogni chiarimento; l'esposizione ha lo scopo di far esaminare lo stato di conservazione e la qualità degli oggetti, nonché chiarire eventuali errori ed inesattezze riportate in catalogo. Gli interessati si impegnano ad esaminare di persona il bene, eventualmente anche con l'ausilio di un esperto di fiducia. Tutti gli oggetti vengono venduti "come visti", nello stato e nelle condizioni di conservazione in cui si trovano.

7. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. può accettare commissioni d'acquisto (offerte scritte e telefoniche) dei lotti in vendita su preciso mandato, per quanti non potranno essere presenti alla vendita. I lotti saranno sempre acquistati al prezzo più conveniente consentito da altre offerte sugli stessi lotti, e dalle riserve registrate. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non si ritiene responsabile, pur adoperandosi con massimo scrupolo, per eventuali errori in cui dovesse incorrere nell'esecuzione di offerte (scritte o telefoniche). Nel compilare l'apposito modulo, l'offerente è pregato di controllare accuratamente i numeri dei lotti, le descrizioni e le cifre indicate. Non saranno accettati mandati di acquisto con offerte illimitate. La richiesta di partecipazione telefonica sarà accettata solo se formulata per iscritto prima della vendita. Nel caso di due offerte scritte identiche per lo stesso lotto, prevarrà quella ricevuta per prima.

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

9. I lotti sono aggiudicati dal Direttore della vendita; in caso di contestazioni, il lotto disputato viene rimesso all'incanto nella seduta stessa sulla base dell'ultima offerta raccolta. L'offerta effettuata in sala prevale sempre sulle commissioni d'acquisto di cui al n. 6.

10. Il pagamento totale del prezzo di aggiudicazione e dei diritti d'asta

potrà essere immediatamente preteso da Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.; in ogni caso lo stesso dovrà essere effettuato entro e non oltre le ore 12.00 del giorno successivo alla vendita.

11. I lotti acquistati e pagati devono essere immediatamente ritirati, in ogni caso non oltre 10 (dieci) giorni dalla data dell'effettivo pagamento a favore di Pandolfini CASA D'ASTE. In caso contrario spetteranno tutti i diritti di custodia a Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. che sarà esonerata da qualsiasi responsabilità in relazione alla custodia e all'eventuale deterioramento degli oggetti. Il costo settimanale di magazzinaggio ammonterà a Euro 26,00.

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

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

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

13. Gli acquirenti sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative e regolamenti in vigore relativamente agli oggetti sottoposti a notifica, con particolare riferimento al D. Lsg. n. 42/2004. L'esportazione di oggetti è regolata dalla suddetta normativa e dalle leggi doganali e tributarie in vigore. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. declina ogni responsabilità nei confronti degli acquirenti in ordine ad eventuali restrizioni all'esportazione dei lotti aggiudicati. L'aggiudicatario non potrà, in caso di esercizio del diritto di prelazione da parte dello Stato, pretendere da Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. o dal Venditore alcun rimborso od indennizzo.

14. Il Decreto Legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004 disciplina l'esportazione dei Beni Culturali al di fuori del territorio della Repubblica Italiana, mentre l'esportazione al di fuori della Comunità Europea è altresì assoggettata alla disciplina prevista dal Regolamento CEE n. 116/2009 del 18 dicembre 2008. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non risponde del rilascio dei relativi permessi previsti nè può garantirne il rilascio. La mancata concessione delle suddette autorizzazioni non possono giustificare l'annullamento dell'acquisto nè il mancato pagamento.

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

15. Il presente regolamento viene accettato automaticamente da quanti concorrono alla vendita all'asta. Per tutte le contestazioni è stabilita la competenza del Foro di Firenze.

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

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

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



## COME PARTECIPARE ALL'ASTA

---

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

### Offerte scritte e telefoniche

---

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

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

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

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

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

### Rilanci

---

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

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

### Ritiro lotti

---

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

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

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

### Pagamenti

---

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

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

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

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

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

## ACQUISTARE DA PANDOLFINI

---

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

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

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

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

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

Si precisano di seguito per le attribuzioni:

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

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

---

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

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

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

### Lotti contrassegnati in catalogo

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

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

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



## ACQUISTARE DA PANDOLFINI

### Modalità di pagamento

Il pagamento potrà avvenire nelle seguenti modalità:

- a) contanti fino a 2.999 euro;
- b) assegno circolare soggetto a preventiva verifica con l'istituto di emissione;
- c) assegno bancario di conto corrente previo accordo con la direzione amministrativa della Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.;
- d) bonifico bancario intestato a Pandolfini Casa d'Aste  
MONTE DEI PASCHI DI SIENA Via Sassetti, 4 - FIRENZE  
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795 - Swift BIC PASCITM1W40

### 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 può essere con o senza rappresentanza. Il mandante rimane, eventualmente anche solo in via di manleva nei confronti della Pandolfini, il soggetto responsabile per eventuali pretese che l'acquirente dovesse avanzare in ordine al bene acquistato.

### 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 VAT

---

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

- 25% up to € 250,000
- 22% on any excess amount.

These percentages shall include VAT in accordance with current regulations.

### **Lots marked \* in the catalogue**

The sale of lots marked \* and subject to ordinary

VAT will instead be increased as follows:

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

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

## BUYING AT PANDOLFINI

### Terms of payment

The following methods of payment are accepted:

- a) cash up to € 2,999;
- b) bank draft subject to prior verification with the issuing bank;
- c) current account bank check upon agreement with the administrative offices of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.;
- d) bank transfer made out to Pandolfini Casa d'Aste  
MONTE DEI PASCHI DI SIENA Via Sassetti, 4 - FIRENZE  
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795 - Swift BIC PASCITM1W40

### Resale right

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

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

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

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

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

## SELLING THROUGH PANDOLFINI

### Evaluations

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

### Mandate of sale

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

### Reserve

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

### Payment

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

### Commission

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



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

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

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

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

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

Città | City \_\_\_\_\_

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

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

Fax \_\_\_\_\_

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

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

### PAGAMENTO | PAYMENT

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

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

VISA  MASTERCARD

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

Security Code \_\_\_\_\_

Data scadenza | Expiration Date \_\_\_\_\_

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

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

**SEDI**



**FIRENZE - Palazzo Ramirez Montalvo**

Borgo Albizi, 26  
Tel. +39 055 2340888  
info@pandolfini.it



**MILANO**

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

**CENTRO SVIZZERO**  
Via Palestro, 2



**ROMA**

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





















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