



Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924

DA MERCANTE A COLLEZIONISTA:
CINQUANT'ANNI DI RICERCA
PER UNA PRESTIGIOSA RACCOLTA

FIRENZE

11 OTTOBRE 2017







Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

**DA MERCANTE A COLLEZIONISTA:
CINQUANT'ANNI DI RICERCA
PER UNA PRESTIGIOSA RACCOLTA**

FIRENZE

11 OTTOBRE 2017



Pantofolini
CASA DI NOSTRE

DIREZIONE

Pietro De Bernardi

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

SVILUPPO CLIENTI E ABBONAMENTI CATALOGHI

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

SEGRETERIA E CONTABILITÀ CLIENTI

Alessio Nenci
alessio.nenci@pandolfini.it
Nicola Belli
nicola.belli@pandolfini.it

SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Francesco Tanzi
Andrea Terreni
amministrazione@pandolfini.it

PRIVATE SALES

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

WEB E COMUNICAZIONE

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

RITIRI E CONSEGNE

Responsabile Magazzino
Marco Fabbri
marco.fabbri@pandolfini.it
Andrea Bagnoli

MAGAZZINO E TRASPORTI

Tel. +39 055 2340888
logistica@pandolfini.it

INFORMAZIONI

Silvia Franchini
info@pandolfini.it

SEDI E REFERENTI

FIRENZE

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

Via Poggio Bracciolini, 26
50126 Firenze
Tel. +39 055 685698
Fax +39 055 6582714
www.poggiobracciolini.it
info@poggiobracciolini.it

MILANO

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

ROMA

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



Ringraziamo il professor Andrea Bacchi
e il professor Giancarlo Gentilini per la collaborazione
alla stesura di questo catalogo

DA MERCANTE A COLLEZIONISTA: CINQUANT'ANNI DI RICERCA PER UNA PRESTIGIOSA RACCOLTA

ESPERTI PER QUESTA VENDITA

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO

Ludovica Trezzani
ludovica.trezzani@pandolfini.it



ESPERTO

Jacopo Boni
jacopo.boni@pandolfini.it



ASSISTENTI

Silvia Così
Lorenzo Pandolfini
dipintiantichi@pandolfini.it

DIPINTI, DISEGNI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO

Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it



ASSISTENTE

Raffaella Calamini
dipinti800@pandolfini.it

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

CAPO DIPARTIMENTO

Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it



RESPONSABILE ESECUTIVO

Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it



ASSISTENTE

Margherita Pini
arredi@pandolfini.it

ASTA

Firenze
11 OTTOBRE 2017
ore 17.30
Lotti: 1-129

ESPOSIZIONE

Palazzo Ramirez Montalvo
Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Sabato	7 ottobre	ore 10-13/14-19
Domenica	8 ottobre	ore 10-13/14-19
Lunedì	9 ottobre	ore 10-13/14-19
Martedì	10 ottobre	ore 10-13/14-19
Mercoledì	11 ottobre	ore 10-13

INFORMAZIONI E CONDITION REPORT

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

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

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

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

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

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



INDICE

Sedi e referenti **5**

Informazioni asta **7**

Condition report **7**

LOTTI 1-129 **14**

Indice degli artisti **260**

Sedi e dipartimenti **262-263**

Pandolfini Live **264**

Condizioni generali di vendita **265**

Conditions of sale **270**

Come partecipare all'asta **266**

Auctions **271**

Corrispettivo d'asta e IVA **267**

Buyers premium and V.A.T. **272**

Acquistare da Pandolfini **267**

Buying at Pandolfini **272**

Vendere da Pandolfini **268**

Selling through Pandolfini **273**

Modulo offerte **269**

Absentee and telephone bids **269**

Modulo abbonamenti **274**

Catalogue subscriptions **274**

Dove siamo **275**

We are here **275**

Foto di copertina lotto 71

Pagina 1 lotto 17

Pagina 2 lotto 4

Pagina 6 lotto 73

Pagina 8 lotto 111

Pagina 288 lotto 11

Nella nostra città, culla d'arte per elezione, la storia dell'antiquariato ha accolto alcuni degli esponenti più importanti del collezionismo italiano e internazionale dell'800 e '900; basti ricordare Elia Volpi, Alessandro Contini Bonacossi, Frederick Stibbert, Herbert Percy Horne e Salvatore Romano, del quale abbiamo avuto l'onore di poter esitare alcune importanti opere ereditate dai nipoti.

In questo ricco contesto di storia d'arte si è formata anche una nuova generazione di antiquari che ha interpretato il mercato antiquariale con sensibilità, adeguandolo alle esigenze di un contesto più moderno, sia nelle scelte sia nella presentazione.

È qui che s'inserisce la figura di Massimo Vezzosi, prima antiquario di professione e successivamente collezionista per vocazione, la cui raccolta abbiamo l'onore di presentare in questa vendita, raccolta che, data la quantità delle opere, verrà dispersa in due aste, questa e quella del febbraio 2018.

Personalità brillante e acuta, dopo la prima formazione a San Gimignano Vezzosi si sposta a Firenze dove la sua passione per l'arte prende forma e corpo nella prestigiosa via de' Fossi, e il suo luogo di esposizione diventa ben presto un punto di riferimento per studiosi e collezionisti d'arte antica.

Vezzosi si è sempre distinto per la proposta di opere di un gusto puntuale e sofisticato presentate in un cammino ideale tra scultura e pittura, dando luogo ad un confronto brillante e serrato tra opere di alta epoca e degli anni '30 e '40 del Novecento, oggetti ricercati con amore e sagacia; ben lo dimostravano gli stand da lui realizzati per le edizioni della Biennale dell'Antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze, che si distinguevano per la rigorosa ed elegante risoluzione spaziale.

In campo scientifico, tra le sue pubblicazioni, sono da ricordare gli interventi sull'attività grafica di Fra' Galgario e su quella di Bernardino Mei. Per la scultura gli articoli su Vincenzo Danti, Pietro Torrigiano e l'importante attribuzione a Marco Romano del crocifisso in avorio del Victoria and Albert Museum, fino ad allora ritenuto opera di Giovanni Pisano.

Sempre in movimento e sempre alla ricerca di nuovi stimoli, Massimo Vezzosi ha deciso recentemente di cambiare percorso e dedicarsi maggiormente alla ricerca e allo studio privato.

In questo contesto rinnoviamo anche la fortunata collaborazione del nostro dipartimento di dipinti e sculture antiche con Andrea Bacchi, professore presso l'Università di Bologna e direttore della Fondazione Federico Zeri, e Giancarlo Gentilini, professore presso l'Università degli Studi di Perugia, che hanno esaminato tutte le opere di scultura presenti nella vendita con approfondimenti bibliografici e confronti attributivi per rendere anche questo catalogo un unicum nel suo genere come lo è stato quello che l'anno scorso abbiamo dedicato alla raccolta Romano.

Pietro De Bernardi

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Pietro De Bernardi' with a stylized flourish at the end.



...infine fare bianche pareti...

Anch'io ho avuto il mio "Numero Uno", minuscolo Paperon dé Paperoni dalla fortuna contata in spiccioli.

È il primo lotto dell'asta: un'olietto su carta incollata su di una tavoletta rotonda, al retro con elegante grafia di fine ottocento il nome di un prof. Marini che prima di me lo ha posseduto – c'è una Flora nell'aria, con vesti più leggere di nubi, che spande fiori e sorriso –.

È il mio primo dipinto, l'età intorno ai diciassette anni, e i soldi la somma di molteplici "paghette". Se questo quadretto, delizioso e insieme modesto, capo di un nastro che ha accompagnato, senza mai abbandonarmi, cinquant'anni di rotolo tessuto prima da collezionista, poi da mercante – collezionista e di nuovo soltanto collezionista, è perché in esso ho da sempre riconosciuto, come sopra dicevo, il mio "Numero Uno", portafortuna di una raccolta durata tutto il mio tempo adulto, sino oggi.

Che apra la vendita dell'intera collezione di dipinti e sculture ha peso speciale – lontano da me pescare tra acque sentimentali pesci di scintillante emozione – dimostra all'opposto la pragmatica decisione (tutta espressa nel consegnare ad una casa d'aste l'intero cumulo dei miei sforzi) di compiere un gesto nitido, chirurgico, recidere un tempo che è stato.

Come chiudere e vendere la casa dove si è nati e sempre vissuti e senza bagaglio tentare, nuova e diversa, una strada.

Di quella che ho percorsa nell'arte, fa testo la collezione che questo catalogo illustra, come detto iniziata ragazzo e accresciuta, per quel che ho potuto, nel corso degli anni con opere acquistate ovunque, alcune pervenutemi per eredità familiare, altre ancora dalla cessazione, nel 2008, della mia attività di antiquario – ve ne sono diverse che io reputo belle, persino qualche capolavoro se ad esempio mi si accendono agli occhi i colori del Ricchi o del Grammorseo, la maestosa possenza del Muziano a contrasto con la grazia del Meucci. O mi si impasta alle mani la creta dei Ticciati, la polvere del levigare la pelle di marmo di una Diana del Piamontini o di una Venere veneziana – . Dal momento in cui ho dismesso l'attività commerciale ho pensato a custodire ed arricchire la mia collezione; data la quantità (che lì sempre tutto di me è finito, io che non ho mai comprato nemmeno un'automobile) e l'inevitabile eterogeneità, era corda da stringere pressare la collezione entro più brevi confini, cercando di aumentarne sempre più il livello; per far ciò necessario è stato per me trovare fondi vendendo le opere "fuori contesto" (magari ricavare poi anche qualcosa per vivere non avendo altri introiti).

Questo non certo rincorrendo il concetto mercantile, anche se qualche ufficio delle imposte pensa, sbagliando, il contrario, ma come ogni collezionista sa – a meno di non essere particolarmente ricchi o svolgere professioni assai remunerative da dove attingere risorse – è giocoforza dover vendere ciò che è diventato meno importante per poter ricomprare qualche altra opera che impellente ci rapisce e che la "collezione", come un essere che respira e deve essere nutrito, reclama.

È come crescere un figlio, comprare e "nutrirlo" del meglio, renderlo meraviglioso, far sì che quella creatura possa essere da tutti ammirata. Ma è, questo spirito, incomprensibile se visto con occhi di meri burocrati, non trova casa, respiro, sul piano ristretto delle loro scrivanie.

Ogni sincero appassionato raccoglitore sa, con me, che il demone del guadagno non ci possiede e il denaro un giorno ricevuto, appena un giorno ci resta tra le mani.

Per noi vive l'entusiasmo di giorni passati sopra una tela da pulire facendone affiorare lo splendore di ogni pennellata, il modellato di un pannello o di un piede, e libri e libri sparsi dovunque per fare raffronti, sognare attribuzioni.

Nei fatti curare la collezione, nel senso di farla "crescere", si è rivelato complicato oltre il pensato

ed il prevedibile; le opere che tentavo aggiungere, rare a trovarsi, hanno iniziato a crescere a prezzi per me faticosi da inseguire; nel frattempo un'altra strada, alla quale da molti anni avevo apposto un cartello di divieto d'accesso, si è imposta al mio camminare trascinandomi oltre; e cioè quella, fantastica come una costellazione che disvela, della scrittura (a breve l'uscita del mio primo libro) ed ogni giorno, a reclamare del tempo, la pratica e l'insegnamento del Tai-chi.

Certo, avrei voluto poter continuare, magari imparando un salutare maggiore distacco; completare la mia idea di raccolta e, un giorno, vestirci in donazione una sala di un museo che portasse il mio nome (mi si perdoni l'alzata d'orgoglio), ma cose diverse, e contro la mia volontà, hanno forzato per altra direzione.

Eccoci quindi alla vendita – tra le vostre mani adesso il catalogo che la illustra (se vi capiterà di avvertirne il peso, è quello della mia passione). Ringrazio la Pandolfini con tutte le persone che hanno lavorato per me con entusiasmo e professionalità.

Spero che le opere che ho amato e raccolto siano parimenti amate da altre mani ed altri occhi, che magari qualcuno vi trovi il suo "Numero Uno".

Senza rimpianti spero gli porti fortuna, magari più che a me, molto di più.

Spero che quello che ho fatto per tanti anni, in sé e da sé, dimostri un senso.

Poi si impara che niente è per sempre.

Massimo Vezzosi





A detailed view of a classical painting. In the upper left, a woman's head and shoulders are shown in profile, facing left. She wears a golden crown with a red gemstone. Her hair is dark and curly. Below her, a man's hand is visible, resting on her arm. The man's torso is partially visible, showing a white garment with a gold clasp. The background is dark and textured.

DA MERCANTE A COLLEZIONISTA:
CINQUANT'ANNI DI RICERCA
PER UNA PRESTIGIOSA RACCOLTA

FIRENZE
11 OTTOBRE 2017
ore 17.30

Lotti 1-129

1

Pittore toscano del sec. XVIII

FLORA

olio su carta incollata su tavola, diam. cm 20

al verso antica iscrizione "Prof. Gius: Marini"

€ 1.500/2.500

L'iconografia è quella classica: una giovane fanciulla in volo che dall'alto di nubi spande fiori. Un elegante disegno sinuoso descrive la slanciata figura agghindata con vesti leggere e trasparenti mentre nel pieno del volo leva alto il braccio a spandere fiori. Contribuisce all'aria di festa l'intonazione dei colori giocata nei toni pastello dei celesti, dei verdi e dei rosa-violetti. È probabile che il piccolo tondo sia nato non tanto come dipinto fine a sé stesso ma come modelletto per un affresco da eseguire su di un soffitto di palazzo, come è possibile vedere proprio in una delle sale di Palazzo Ramirez Montalvo sede della nostra Casa d'Aste. Sia la costruzione dell'immagine, il disegno, che la realizzazione pittorica rimandano alla toscana di fine Settecento, al tempo dei lavori voluti dal granduca Pietro Leopoldo nelle dimore di Poggio Imperiale e Palazzo Pitti, subito modello per aggiornate decorazioni in chiave Neoclassica per i palazzi dell'aristocrazia fiorentina, al tempo che da Arezzo giungeva a Firenze il giovane Pietro Benvenuti.





2

Scultore dell'Italia centrale, sec. XIII/XIV

CONCIO IN PIETRA DI UN PORTALE (STIPITE DI DESTRA)

nell'estradosso formella con la *Rappresentazione allegorica del Mese di Settembre (La Vendemmia)* e *Segno zodiacale dei mesi di Ottobre-Novembre (Lo Scorpione)*, nell'intradosso *Fregio con intrecci a catena* che racchiude *Un'aquila che artiglia un'antilope*, cm 37x23x24

€ 4.000/6.000



Bartolomeo Sinibaldi, detto Baccio da Montelupo

(Montelupo Fiorentino, 1469 - Lucca, 1537 circa)

TESTA VIRILE BARBATA (SAN DOMENICO?)

terracotta, cm 22x20x22

€ 14.000/20.000

Bibliografia di riferimento

D. Lucidi, *Contributi a Baccio da Montelupo scultore in terracotta*, in "Nuovi Studi", XVIII, 2013, 19, pp. 51-101.

La bella testa dai nobili lineamenti giovanili, in origine parte di un busto o di una statua, modellata con grande sensibilità e perizia tecnica, è caratterizzata nell'espressione da una toccante dolcezza malinconica che, insieme alla tonsura parzialmente nascosta dalla corona di folte ciocche ondulate e al foro dietro la nuca per apporvi un'aureola, ci consente di identificarla nell'effigie di un religioso canonizzato. Plausibile, dunque, pensare a San Domenico di Guzmán (Caleruega 1170 - Bologna 1221), il popolare fondatore dell'Ordine dei frati predicatori (Domenicani), sovente raffigurato in giovane età, con una simile testa tondeggiante percorsa da una rada barbetta, e talora proprio con questa stessa inflessione pensosa e accorata, identica, ad esempio, nella figura del santo inserita dall'Angelico nel polittico dipinto nel 1437 per la chiesa di San Domenico a Perugia (ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria).

Una tale proposta conforta il tradizionale riferimento attributivo a Baccio da Montelupo, che, dopo un apprendistato nel giardino di San Marco favorito da Lorenzo il Magnifico, accanto al giovane Michelangelo del quale rimase a lungo stretto amico, si unì ai più ferventi seguaci del Savonarola, lavorando in numerose occasioni per i principali conventi domenicani: San Domenico a Bologna, dove si venera il corpo del Santo e dove Baccio si era rifugiato insieme al Buonarroti nel 1495, San Marco a Firenze, per il quale intagliò nel 1496 un monumentale *Crocifisso*, San Romano a Lucca (F. Petrucci, *Baccio da Montelupo a Lucca*, in "Paragone", XXXV, 1984, 417, pp. 3-22).

Di fatto l'opera trova efficaci riscontri stilistici nei lavori del Sinibaldi, scultore particolarmente versato nella modellazione della terracotta (Lucidi, *op. cit.*), caratterizzati da un naturalismo sensibile e temperato, da volumi concisi, raddolciti da memorie della grazia di Desiderio da Settignano quale si colgono qui nella morbida modulazione pittorica dei capelli e degli incarnati, e da un'analoga intonazione patetica. Riscontri che ravvisiamo a partire dalle figure del *Compianto* in terracotta modellato nel 1495 per la stessa chiesa bolognese di San Domenico (oggi in frammenti conservati nell'attiguo museo), simili anche nel taglio sottile e allungato degli occhi o nel risalto carnoso delle labbra e del naso, intensificandosi nei lavori databili sulla metà del secondo decennio del Cinquecento, al tempo del monumentale *San Giovanni Evangelista* bronzeo realizzato nel 1514 per il tabernacolo dell'Arte della Seta in Orsanmichele, dove affiorano modi più forbiti e animati, in linea con gli orientamenti del classicismo di Andrea Sansovino.

G.G.



Gabriello (Gabriele) Brunelli

(Bologna, 1615 - 1682)

MADONNA COL BAMBINO

terracotta, cm 64x27x25

€ 7.000/10.000

Il nobile e pur tuttavia enfatico, ricco classicismo del panneggio di questa *Madonna col Bambino* hanno suggerito a Stefano Tumidei l'accostamento della terracotta al nome di Gabriele Brunelli, scultore bolognese del quale è noto, grazie a Carlo Cesare Malvasia, l'apprendistato romano presso Alessandro Algardi: "[...] il nostro Gabrielle Brunelli valente Statuario, & allievo dell'Algardi" (Stefano Tumidei, scheda in *Jacopo Sansovino, Annibale Carracci ed altri contributi*, Firenze 2007, pp. 54-63, cat. 5). È notevole che Malvasia indicasse perentoriamente Brunelli come uno 'statuario', a sottolineare la sua dimestichezza col marmo, che sarebbe stata in seguito, al suo ritorno in patria, una carta vincente nel contesto bolognese, dove erano attivi soprattutto specialisti della terracotta e dello stucco. Non è ancora possibile indicare in quali anni circoscrivere l'esperienza romana di Brunelli, ma nel 1650 l'artista è documentato nella città felsinea; in seguito egli lavorò anche a Verona e a Mantova (in Palazzo Te e in Palazzo Canossa, cfr. da ultimo Stefano L'Occaso, *Spigolature sui pittori e scultori emiliani a Mantova dal 1637 al 1707, con un'apertura su Marcantonio Donzelli*, in "Acme", LXIII/3, 2010, p. 132). Non sono molti i confronti istituibili con altre terrecotte del bolognese, poiché il catalogo dell'artista è ancora assai scarno; importante soprattutto il Gigante della Liebighaus di

Francoforte, preparatorio per uno dei telamoni di Palazzo Bargellini a Bologna, quei "due ipertrofici forzuti" (Eugenio Riccòmini, *Gli atlanti della facciata*, in *Museo civico d'arte industriale e Galleria Davia Bargellini*, Bologna 1987, p. 61) che sono testimonianza eloquente della conoscenza del Barocco romano da parte di Brunelli. Come questa *Madonna col Bambino*, in bilico tra classicismo bolognese e pieno Barocco romano sono altre due terrecotte, raffiguranti *San Giovanni Evangelista* e *L'Addolorata* (già in collezione privata a New York) ricollegate da Jennifer Montagu alle figure in stucco della Cappella del Crocifisso in Santa Maria di Galliera a Bologna (Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven 1985, p. 266, nota 77; riprodotte entrambe in Stefano Tumidei, *Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale*, in *Presepi e terrecotte nei Musei Civici di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale) a cura di Renzo Grandi, Bologna 1991, p. 26). In questa terracotta, particolarmente ben conservata, è notevole soprattutto la sottile, intelligente lavorazione delle superfici, con quel trattamento così caratteristico del risolto della veste di Maria nello scollo, che sembra imitare la gradinatura di alcuni celebri marmi romani, a partire dal San Longino di Bernini in San Pietro.

A.B.



5 λ

Maso da San Friano

(Firenze, 1531 – 1571)

ALLEGORIA DELLA PAZIENZA

olio su tavola, diam. cm 10

€ 10.000/15.000

Bibliografia di riferimento

L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma, 1992, p. 255, fig. 468.

C. Falciani, in corso di pubblicazione.

In una vaga nebbia azzurrina la città di Firenze svela i suoi edifici; la cupola del Duomo, il campanile di Giotto, la parte terminale della torre della Signoria. Le costruzioni fanno da sfondo ad una algida, slanciata figura femminile. Chiusa in un disegno serrato, come il gesto delle braccia strette sui seni e vestita di un drappo striato da pieghe sottili, essa osserva un orologio ad acqua, in foggia di vaso di puro cristallo, che pare disegnato dal Buontalenti, dal quale stillano gocce. Immagine di manieristica eleganza essa denuncia la sua assoluta fiorentinità da "era moderna" non esente da debiti verso le opere del primo ventennio del cinquecento soprattutto di Andrea del Sarto e Pontormo.

È assai probabile che la piccola tavoletta qui presentata nascesse non come singola opera ma parte di un "oggetto" del tipo del *Cofanetto* di collezione privata londinese. Questo manufatto ligneo, esposto alla mostra *Maria de' Medici una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Firenze, 2005, p. 80, reca nel verso del coperchio un piccolo dipinto del Poppi raffigurante una *Danae*. Similmente è probabile che la nostra *Pazienza*, assieme ad altre Virtù, ornasse le facce di un cofanetto o piccolo scrittoio da tavolo. Tale ipotesi è avvalorata, oltre che dalle minuscole dimensioni, dal fatto che attorno alla circonferenza essa presenta un bordo di circa 2-3 millimetri a legno grezzo come battente di una specchiatura lignea che la racchiudeva.

Un disegno, strettamente preparatorio alla nostra tavoletta ma senza la veduta sul fondo, è conservato a Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, già attribuito a Salviati ma giustamente restituito a Maso da San Friano da A. Cecchi (vedi fig. 1).

L'opera sarà pubblicata da Carlo Falciani in un articolo di prossima uscita.



Fig. 1 Maso da San Friano, *Allegoria della pazienza*, penna, inchiostro, acquerello marrone, biacca, mm 164x205, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins



Riprodotta a dimensioni reali

6

Gioacchino Fortini

(Firenze 1670 - 1736)

BUSTO DI GIOVANE ALL'ANTICA

terracotta a patina bianca, cm 80x51x29

€ 15.000/25.000

La produzione ritrattistica di Gioacchino Fortini è molto ampia, così come numerosi sono i busti in terracotta riferibili allo scultore che sono giunti a noi (cfr. Sandro Bellesi, in *Gioacchino Fortini: scultura, architettura, decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, 2 voll., Firenze 2008, I, pp. 135-151). Sulla scorta del confronto con altri pezzi autografi, il busto, presentato come anonimo alla Biennale internazionale d'antiquariato di Firenze del 2003, è stato attribuito a Fortini da Riccardo Spinelli; la proposta è stata subito accolta da Sandro Bellesi (che ha prima menzionato la terracotta nella sua voce su Fortini del 2004, pubblicata nell'*Allge-*

meines Künstlerlexikon, e poi l'ha inserita nel *corpus* dell'artista edito nel 2008, *Gioacchino Fortini* cit., II, pp. 219-221, cat. 109). Questo busto all'antica, di eccezionale sobrietà, nel quale la perizia tecnica di Fortini si esprime attraverso una decisa economia di mezzi, contrasta vistosamente con la ricercatezza tardobarocca dei ritratti moderni prodotti a Firenze in quegli anni, anche dallo stesso Fortini. Originariamente questa terracotta era a *pendant* con un altro busto all'antica, assai simile ma di qualità senz'altro inferiore, passato in collezione privata a Firenze, che è stato ricondotto alla bottega di Fortini (potrebbe essere di mano di Giovan Francesco Pieri).





Francesco Rustici, detto il Rustichino

(Siena, 1592 – 1626)

MARIA MADDALENA ASSISTITA DA TRE ANGELI

olio su tela, cm 91x77

€ 30.000/50.000

Provenienza

Arredi del Palazzo Cenami-Spada e di altre Nobili Famiglie lucchesi (Lucca, Galleria Vangelisti, 1970)

Esposizioni

Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco. Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza, 18 marzo-30 giugno 2017

Bibliografia

A. Bagnoli, in *L'Arte a Siena*, 1980, p. 189, fig. 28
Francesco Rustici detto il Rustichino, caravaggesco gentile, Pienza, Conservazione San Carlo Borromeo, catalogo della mostra *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*. Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza, Ospedaletto-Pisa, 2017, pp. 309-310, scheda 25 di Marco Ciampolini

Il dipinto è stato recentemente esposto nella mostra *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, 18 marzo-30 giugno 2017, nella sezione dedicata a Francesco Rustici detto il Rustichino.

La presenza nella chiesa di San Carlo Borromeo di Pienza, di una splendida, ma poco conosciuta, pala di Francesco Rustici raffigurante la Madonna con il Bambino e i santi Carlo Borromeo, Francesco, Chiara, Caterina da Siena e Giovanni Battista, ha permesso di costruire attorno a quest'opera un'interessante esposizione monografica riguardante l'attività del Rustichino, pittore di grande abilità ma poco conosciuto al grande pubblico.

Rustichino morì poco più che trentenne lasciando purtroppo un catalogo molto ridotto di opere; nonostante tutto però è da considerarsi come uno dei maggiori esponenti del naturalismo caravaggesco a Siena. La mostra è stata un'occasione per riunire, in un'unica sede e per la prima volta, un bel nucleo di opere di questo raro ma eccellente artista.

Marco Ciampolini ricostruisce la storia attributiva del nostro lotto nella scheda del catalogo della mostra indicandone la precedente attribuzione a Rutilio Manetti nella vendita degli *Arredi del Palazzo Cenami-Spada e di altre Nobili Famiglie lucchesi* (Lucca, Galleria Vangelisti, 1970).

Fu Alessandro Bagnoli nel 1978, in occasione del lavoro di revisione delle opere di Manetti, a rettificare l'attribuzione e a pubblicare nel 1980 la *Maddalena* con il giusto riferimento al Rustici avvicinandola a dipinti come la *Decapitazione del Battista* del Duomo di Siena (1616), o al *Processo di Sant'Ansano* nella chiesa di Sant'Ansano in Castelvecchio a Siena (1617).

Ovviamente i riferimenti a Rutilio Manetti non mancano al quadro qui offerto; infatti come sottolinea Ciampolini: "l'impianto compositivo, come la mimica appassionata delle figure, o ancora l'illuminazione notturna, lunare, che evoca riverberi metallici in figure e oggetti, ricordano opere del Manetti (...). Tuttavia, la materia densa e colorata che accende la verità delle figure e scioglie la fermezza del disegno in un intenso dialogo pittorico, è elemento di novità che compendia, in una delicata naturalezza, forme e colori".

In questo dipinto, molto importante per il percorso del pittore, si iniziano a delineare le soluzioni che saranno poi tipiche del Rustichino come "l'uso di figure angeliche di profilo che consolano i Santi o assistono alle scene sacre" qui dolcemente esemplificate dai tre giovani angeli che confortano una Maddalena trasverberata nell'estasi.





Girolamo Ticciati

(Firenze, 1679 - 1745)

QUATTRO APOSTOLI

(*San Giovanni Evangelista, San Filippo Minore, San Filippo Maggiore* e un quarto non identificabile)

terracotta dipinta a tempera color bruno-rosa, cm 55x31 ciascuno, entro cornice in legno dorato

(4)

€ 25.000/40.000

Queste quattro bellissime terrecotte a bassorilievo raffiguranti quattro Apostoli costituiscono un'importante aggiunta al *corpus* di opere di Girolamo Ticciati, protagonista in qualche modo eccentrico della scultura a Firenze nella prima metà del Settecento. L'attribuzione dei pezzi è stata suggerita e confermata dal confronto con i rilievi marmorei già incastonati nella balaustra circolare dell'altare maggiore del Battistero di Firenze e conservati oggi, a seguito del loro smantellamento nel 1912, nel Museo dell'Opera del Duomo. Dopo averli resi noti nel 2007 (Alessandra Giannotti, scheda in *Jacopo Sansovino, Annibale Carracci ed altri contributi*, Firenze 2007, pp. 93-101, cat. 10), Alessandra Giannotti ne ha più di recente precisato l'identificazione iconografica, ricollegando la serie ad un inedito San Pietro in collezione privata ed in precarie condizioni conservative (Alessandra Giannotti, *Nuove opere del "celebre scultore" Girolamo Ticciati*, in "Nuovi studi", XXI/22, 2016, pp. 119-120). Le cinque terrecotte dovevano appartenere ad una serie completa dei dodici Apostoli, per la quale non è possibile indicare l'originaria destinazione. Non è impossibile, peraltro, che queste figure fossero state pensate da Ticciati in rapporto diretto con la sua maggiore impresa pubblica, i già citati rilievi per il Battistero di Firenze, realizzati tra il 1730 e il 1732. In entrambe le opere lo scultore fiorentino sperimentò un linguaggio in controtendenza rispetto al tardobarocco ancora in voga nella capitale del Granducato (sulla scia di quanto già prodotto da Giovan Battista Foggini, e di quanto ancora realizzava Massimiliano Soldani Benzi), optando per "un recupero del classicismo quattro-cinquecentesco, fino a risalire alle semplificate rudezze compositive ed espressive del Trecento" (Giannotti, art. cit. 2016, p. 119). L'architetto fiorentino Alessandro Galilei, a cui era stato richiesto un parere in merito alle trasformazioni in atto nel Battistero, si era raccomandato di "fare elezione d'un disegno puro, liscio e semplice" e di non "scherzare con linee curve, scartocci, grottesche" (Giulia Brunetti, *I bassorilievi di Girolamo Ticciati per il coro e per l'altare maggiore del Battistero*, in *Kunst des Barock in der Toskana*, München 1976, p. 182). In quella programmatica

ripresa di stilemi arcaizzanti, che sembrano d'altra parte aprire al Neoclassicismo ancora di là da venire, Ticciati potrebbe aver attinto precisamente al precedente dell'altro recinto marmoreo del complesso della metropolitana fiorentina, ovvero quello del vicino Duomo, realizzato da Baccio Bandinelli e Giovanni Bandini tra il 1553 e il 1572: le figure di profeti e santi, non sempre di facile identificazione, stagliate di profilo in cartelle rettangolari del tutto simili a quelle delle terrecotte di Ticciati, sarebbero state il modello per lo scultore settecentesco (anche quel complesso venne poi in gran parte smantellato, e parte delle figure a rilievo si conservano oggi nello stesso Museo dell'Opera del Duomo, cfr. Francesca Petrucci, scheda in *Baccio Bandinelli scultore e maestro 1493 - 1560*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello) a cura di Detlef Heikamp e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 316-319, cat. 23). D'altronde già la Brunetti riconosceva degli "accenti bandinelliani" nei rilievi marmorei con *Storie del Battista* (Brunetti, art. cit., 186-187). Gli Apostoli di Ticciati sarebbero cioè stati inizialmente pensati per intervallare le storie di carattere narrativo con protagonista il Battista, esattamente come i Profeti e i Santi cinquecenteschi del Duomo dovevano accostarsi a delle storie in bronzo mai eseguite. Per qualche ragione, però, la balaustra sarebbe stata poi eseguita in modo diverso, con un pur timido ricorso a quelle linee curve che Galilei aveva sconsigliato. D'altronde si era trattato di un cantiere certamente travagliato, che non aveva ricevuto un plauso unanime: un contemporaneo, Pietro Antonio Burgassi riferisce che l'opera era stata scoperta "senza averne ricevuto applauso e minima lode [...] sono state fatte molte composizioni, sonetti e capitoli in biasimo e del lavoro e di chi ordinò" (Brunetti, art. cit., p. 182). Quel carattere assolutamente insolito, all'altezza cronologica degli anni Trenta del Settecento, della temperatura stilistica dei rilievi di Ticciati, al pari di quella delle terrecotte qui presentate, deve oggi essere al contrario riconosciuto come il vertice della produzione dello scultore fiorentino.

A.B.





9 λ

Carlo Francesco Nuvolone

(Milano, 1609 - 1662)

SAN GIACOMO

olio su tavola, cm 62,5x49,5

€ 20.000/30.000

Bibliografia di riferimento

F.M. Ferro, *Nuvolone, una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Cremona, 2003

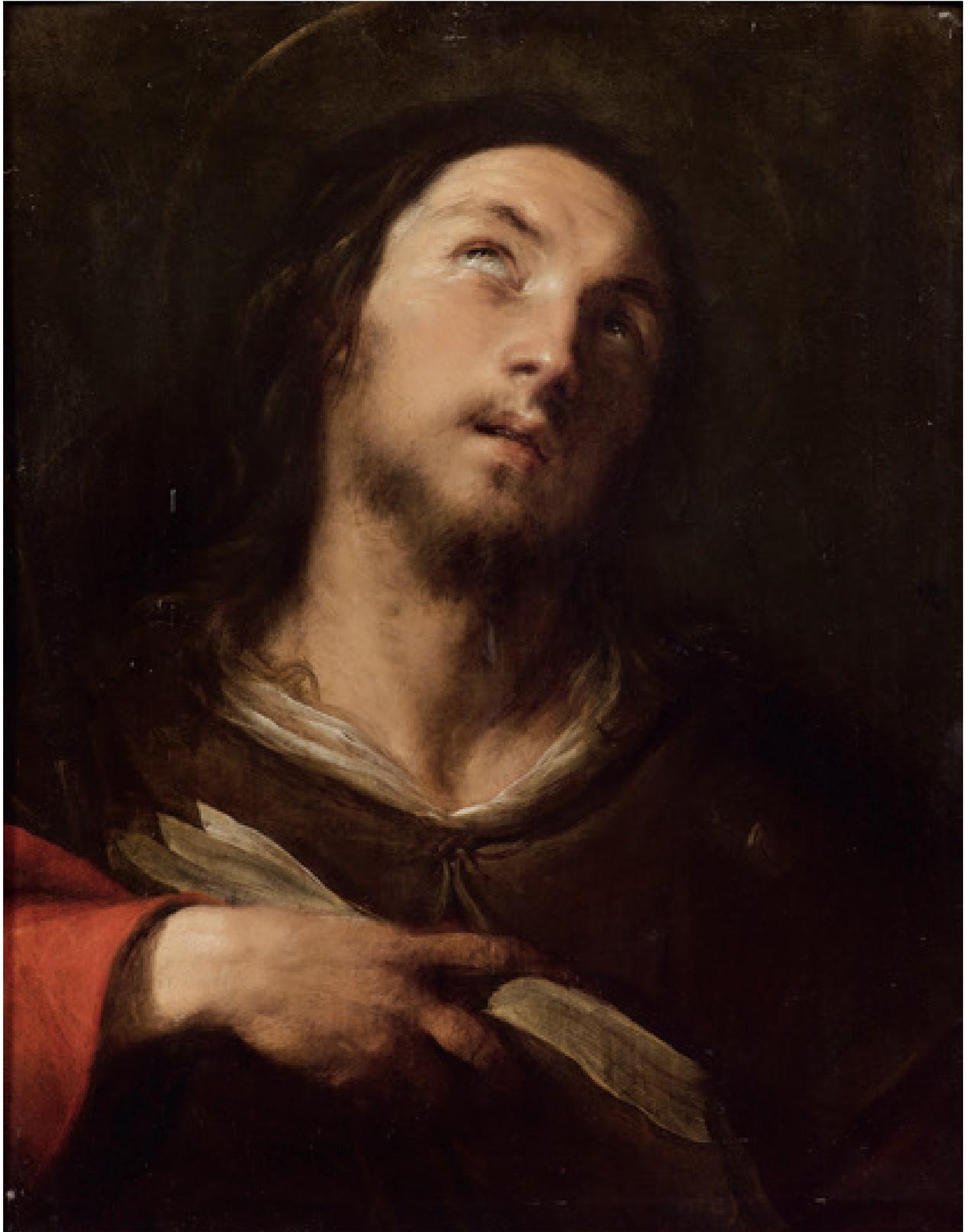
Dipinto con passaggi cromatici che vanno dall'impiego di paste di colore spesse, fino a velature sottili magnificamente conservate, il dipinto mostra chiaramente gli stilemi della pittura lombarda del Seicento. Riconosciuto a Carlo Francesco Nuvolone da J. Stoppa (comunicazione orale) la bellissima tavola in noce è da annoverare tra i raggiungimenti più alti del primo periodo di Carlo Francesco.

L'opera è databile all'epoca dei lavori giovanili (tra i *Santi Agostino e Ambrogio* a Milano, Castello Sforzesco, dei primi anni '30, fino alla *Santa Caterina* a Bergamo, Collezione privata, del 1636 circa, tutti riprodotti in Filippo Maria Ferro, *Nuvolone, una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Cremona, 2003, p. 340 fig. 22, p. 66, tav. XVIII e p. 334, fig. 16) eseguiti sotto l'influsso del Cerano e di Daniele Crespi.

E al Cerano pare proprio accostarsi Carlo Francesco nel dipinto qui presentato, quando si voglia paragonarlo al sofferente e crudo *San Rocco* del Cerano (ma più probabilmente proprio un *San Giacomo* per la presenza della conchiglia cucita sul mantello da pellegrino) di ubicazione sconosciuta (già Milano, Alessandro Orsi), ripetuto nella posizione della testa e fino in quella della mano destra che trattiene il libro tra indice e medio, solo dal nostro artista, ammorbidito in una pennellata più soffusa e sciolta, intrisa di un sentimento maggiormente pacato.



Fig. 1 Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *San Rocco*, olio su tavola, Ubicazione sconosciuta, pubblicato ne *La pittura Lombarda del '600*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1995, fig. 210



10

Scultore del sec. XVIII

PUTTO SU LEONE

terracotta, cm 26x26x9

€ 4.000/6.000



11

Scultore del sec. XVIII

GRUPPO BACCHICO

terracotta, cm 27x22x21

€ 6.000/8.000



12 λ

Maestro di Magione: Romano Alberti, detto il Nero

(Sansepolcro, 1502 - 1568)

SAN MICHELE ARCANGELO

statua in legno con parti polimateriche dipinta e dorata, cm 78x32x26

€ 14.000/20.000

Iscrizioni

Sulla base, in oro a missione: "[?]RA MICHAELLA • COLOMBI".

Bibliografia

G. Gentilini, in *Antiqua res. Secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Fornaro Gaggioli, a cura di F. Gualandi, Bologna 2011, pp. 38-43 n. 11 (pp. 41-42 fig. 2).





Il recente interesse critico e collezionistico per la scultura polimaterica e in cartapesta, sancito da varie esposizioni di ampio respiro (*La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra, Milano e Lecce, a cura di R. Casciari, Milano 2008), ha restituito dignità ad opere a lungo neglette, consentendoci di apprezzare le peculiarità e i valori espressivi di tecniche inconsuete, perlopiù in materiali 'poveri', che peraltro le fonti attestano praticate dai maggiori scultori del Rinascimento, da Jacopo della Quercia a Donatello, da Beccafumi a Jacopo Sansovino.

In quest'ambito ha preso particolare risalto una cospicua produzione di statue - raffiguranti *San Rocco*, *la Vergine*, *il Bambin Gesù* e santi fanciulli - intagliate in legno con parti modellate in cartapesta, tela gessata, stoppa, pastiglia, finemente dipinte e dorate con particolare esuberanza decorativa, spesso concepite come simulacri 'da vestire' con abiti in stoffa, diffuse tra l'Umbria, le Marche e la Toscana meridionale. Riunite dapprima sotto il nome convenzionale del Maestro di Magione (E. Neri Lusanna, *Tra arte e devozione: la tradizione dei manichini lignei nella scultura umbro-marchigiana della prima metà del Cinquecento*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, atti del convegno, Pergola, 24-25 ottobre 1997, a cura di G.B. Fidanza, Perugia 1999, pp. 23-30), in seguito sono state riferite all'intagliatore tifernate Romano Alberti detto il Nero, responsabile di una bottega politecnica a gestione familiare attestata anche nella lavorazione di apparati effimeri in cartapesta (*Sculture "da vestire". Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, catalogo della mostra, Umbertide, Museo di Santa Croce, a cura di C. Galassi, Città di Castello 2005), e proprio ad un tale contesto si è già ricondotta anche l'opera in esame (G. Gentilini, *op. cit.*).

Caratterizzato da un'affabile *naïveté*, questo elegante fanciullo, che indossa con impacciato sussiego una preziosa armatura da parata arricchita da protomi leonine e drappeggi (interamente dorata, decorata 'a punzone' e con velature di lacca rossa), sopra una lunga veste svolazzante (sgraffita a simulare un tessuto rigato), dischiusa per esibirne gli elaborati calzari all'antica e guarnita da una ampio colletto increspato, è plausibilmente identificabile con l'Arcangelo Michele, comandante delle milizia celesti e difensore della fede contro gli attacchi di Satana. D'altra parte, se la mancanza delle ali può giustificarsi pensando alla perdita di parti separate, in origine innestate sulle spalle dove oggi si nota una zona più amorfa, e così quella della spada o della lancia, come d'uso realizzata in metallo, l'assenza degli altri consueti attributi iconografici (il drago, lo scudo

crociato, la bilancia) potrebbe indurre a lasciare aperta l'alternativa di un giovane santo cavaliere, quale, pensando ai più venerati nel territorio cui l'opera è riconducibile, San Giuliano, Sant'Ansano o San Galgano. Ma l'iscrizione sulla base riferita alla committenza, "[?]RA MICHAELLA • COLOMBI", dichiara comunque che non si tratta di un'immagine profana, essendo richiesta probabilmente da una suora per la devozione privata in una cella conventuale, e ne rafforza, per l'omonimia, l'identificazione in San Michele Arcangelo. Proprio la base tornita a rocchetto, sulla quale si staglia in oro a missione su fondo azzurro il nome della committente che aveva fatto eseguire il simulacro, è una delle molte peculiarità formali e tipologiche che consentono di ricondurre la nostra statuetta al *corpus* ascritto a Nero Alberti, così come l'inconfondibile policromia porcellanata degli incarnati, ravvivati dal rossore delle guance e definita con tratti sottilissimi, l'alta fronte stempiata e la sofisticata acconciatura dei capelli, le borchie e gli altri ornamenti rilevati della corazza o la postura col braccio sollevato, come se qualcosa ne avesse congelato i movimenti. E proprio l'algida caratterizzazione fisionomica e l'aristocratica immobilità, di un sapore volutamente arcaizzante, ci inducono oggi a stringere ulteriormente questo rapporto, rispetto alle figure, più esuberanti e animate, e spesso più corsive, di altri scultori prossimi al Maestro che popolano con fare brioso e ammiccante i medesimi territori (Gentilini, *op. cit.*), tra le quali andrà comunque ricordata per una conferma iconografica il *San Michele Arcangelo* fanciullo nel Museo della Pievania di Corciano (A. Tiroli, in *Perugino pittore devozionale, modelli e riflessi nel territorio di Corciano*, catalogo della mostra, Corciano, San Francesco, a cura di F. Abbozzo e A. Tiroli, Milano 2004, pp. 140-141 n. 17).

A questo proposito è doveroso osservare che la produzione attribuita a Nero Alberti o assimilabile ai suoi modi, arricchitasi nell'ultimo decennio di numerose nuove testimonianze, sollecita ulteriori indagini volte a chiarire l'esistenza di altre botteghe affini, e che, nonostante l'identità anagrafica del Maestro di Magione sia supportata da efficaci indizi documentari, non sono da trascurare le strette affinità con i dipinti di Bernardino di Mariotto, attivo nei medesimi anni tra Perugia e le Marche, ed impegnato anche nel campo della scultura, come attestano alcuni documenti relativi all'allievo Marino d'Antonio Samminucci (C. Fratini, *Trecento anni di scultura a Perugia: una breve rassegna*, in *All'ombra di sant'Ercolano. Sculture lignee tra Medioevo e Rinascimento nella Diocesi di Perugia*, catalogo della mostra, Perugia, Museo del capitolo di San Lorenzo, a cura di C. Fratini, Perugia 2009, pp. 21-44, alle pp. 37-38).

G.G.



13 λ

Giovanni Battista Castello, detto il Genovese

(Genova, 1547-1639)

ORAZIONE NELL'ORTO DEGLI ULIVI

acquerello e tempera su pergamena incollata su tavoletta, mm 280x210

L'opera è corredata da parere scritto di Clario di Fabio, Genova 15 aprile 2005

€ 12.000/18.000

Sulla sinistra, il bianco immacolato della pergamena sprigiona una luce di latte opalescente e in quella luce si materializza un angelo di cenere azzurra. Così nella sera che si spegne lentamente in notte si disvela il Getsemani; alberi dalle fronde bellissime e umide, giocate nei toni dei verdi oliva appoggiati sui verdi più freddi di azzurro veronese, radici contorte affondate nelle pietre e nella terra, bagnate dalle acque veloci e scintillanti di un ruscello in primo piano e un paesaggio cilestrino, dove gli apostoli dormono ignari, prima che un lungo drappello di soldati uscito dalla porta di Gerusalemme arrivi a destarli.

Un paesaggio fiabesco e infinito, quasi nordico nel gusto, che si perde in un digradare continuo di città, paesi e montagne, sino alla linea altissima dell'orizzonte lontano.

Per l'impianto compositivo Castello aveva avuto negli occhi un prototipo di Tiziano conosciuto oggi in due versioni conservate in Spagna (Escorial, Monastero di San Lorenzo e Madrid, Museo del Prado) ma, sia la fisionomia del Cristo che la resa stereometrica dei volumi e delle vesti, ci dicono del suo amore per le spericolate geometrie cubiste di Luca Cambiaso.

A Giovanni Battista dovette essere assai caro questo soggetto e anche ai suoi committenti; questa *Orazione nell'orto* è infatti una di quattro versioni tutte assai variate tra loro, che l'artista eseguì nell'arco dei primi due decenni del Seicento (per le altre tre si veda *Gio. Battista Castello "Il Genovese". Miniatura e devozione a Genova fra Cinque e Seicento*, Comune di Genova 1900, catalogo a cura di Clario di Fabio).

Il nostro dipinto, bellissimo per qualità e conservazione, dovette essere realizzato in un momento intermedio tra quello oggi a Genova (collezione privata) datato 1607 e quello di proprietà della Banca Popolare di Genova e San Giorgio, più o meno al tempo nel quale il pittore, maturo di età e di stile, compiva il suo sessantatreesimo compleanno.



Giacinto Botti

(Firenze, 1603-1679)

RITRATTO DI VIERI DI VIERI GUADAGNI

olio su tela, cm 134x106

firmato sul retro della tela "Jacinto Botti" e iscritto "Vieri · di Vieri · Guadagni Gonf. e Ge(...)"

€ 8.000/12.000

Bibliografia di riferimento

R. Spinelli, *Indagini sulle decorazioni secentesche del Casino Guadagni "di San Clemente" a Firenze*, in "Quaderni di Palazzo Te", N.S. 4.1996, pp. 36-65

R. Spinelli, *La committenza artistica e il collezionismo di Donato Maria Guadagni (1641 - 1718) nella Firenze di fine Settecento: il Volterrano, Giovan Battista Foggini, Francesco Corallo, Pietro Dandini e altri*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 92.2014, 81, pp. 203-254.

R. Spinelli, *Note d'archivio sul collezionismo e sulle committenze artistiche di Vieri di Tommaso Guadagni (1631-1708)*, 2015, Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato, anno 93, n. 82 (dicembre 2015), pp. 229-243.

T. Prizzon, in corso di pubblicazione.

Le tele qui offerte ai lotti 14 e 15 raffigurano due personaggi dell'importante famiglia fiorentina dei Guadagni. Si tratta di Vieri di Vieri Guadagni e di Francesco di Simone Guadagni. Le date riportate sul cartiglio ai piedi della cornice sono con buona probabilità le date di morte dei due personaggi, infatti Vieri di Vieri morì il 3 agosto del 1426 dopo aver intrapreso una brillante carriera politica (nel 1416 ebbe la carica di gonfaloniere di Giustizia), mentre Francesco di Simone morì nel 1498 dopo essere stato ambasciatore dei fiorentini presso Carlo VIII di Francia tra il 1495 e il 1496.

I dipinti facevano parte di una serie di tele di cui la realizzazione si rimanda al pittore fiorentino Giacinto Botti con l'intento di celebrare la casata Guadagni in forte ascesa già dal Quattrocento; la famiglia poteva vantare infatti tra i suoi esponenti consoli, priori e gonfalonieri di Giustizia.

Dal 1644 al 1651 il nome di Giacinto Botti compare più volte in relazione a opere realizzate per Tommaso Guadagni, in particolare per il Palazzo di San Clemente o "Casino Guadagni" a Firenze, in via Micheli. Il casino, che nel Cinquecento era appartenuto a don Luigi di Toledo, fratello della Granduchessa Eleonora, nel 1636 divenne di proprietà della famiglia Guadagni per tramite di Ortensia Guadagni Salviati.

L'edificio, realizzato da Gherardo Silvani, aveva le caratteristiche sia di palazzo cittadino, sia di villa suburbana, secondo una nuova tipologia edilizia di gran moda. Un casino era di fatto una villa in città in cui la vita familiare si svolgeva prevalentemente al pian terreno, in stretto contatto con il giardino.

La straordinaria decorazione della villa e del giardino fu dovuta alla committenza di Tommaso Guadagni che chiamò dal 1637 celebri artisti dell'epoca tra cui Domenico Pieratti, Baccio del Bianco, Matteo Rosselli, Alfonso Boschi e Volterrano che qui lasciò il bellissimo affresco con *San Martino che dona il mantello al povero*. Dal 1644 Tommaso Guadagni continuò la decorazione delle pareti delle stanze meno affrescate con ritratti, dipinti a soggetto sacro e nature morte. La sua quadreria fu realizzata in larga parte proprio da Giacinto Botti che godette di fiducia presso il Guadagni che lo impiegò infatti fino al 1651 affidandogli la realizzazione di più di 25 dipinti oggi dispersi o da rintracciare (per questo aspetto si segnala che è di prossima pubblicazione un articolo di Tommaso Prizzon proprio sulla quadreria Guadagni). I nostri due ritratti facevano parte della quadreria di Tommaso Guadagni; a questi si aggiungono altri effigiati della famiglia tuttora presenti in collezioni private fiorentine. Vieri di Vieri, che nel nostro dipinto vediamo ornato da un prezioso manto rosso bordato di ermellino, è stato uno dei personaggi di maggior spicco della casata; infatti fu lui nel 1409 a scegliere l'unicorno come impresa personale quando assunse il commissariato delle truppe della lega fiorentina contro il re Ladislao di Napoli a dimostrazione della purezza delle proprie intenzioni. Questo animale fantastico divenne poi l'impresa araldica della famiglia.



15

Giacinto Botti

(Firenze, 1603-1679)

RITRATTO DI FRANCESCO DI SIMONE GUADAGNI

olio su tela, cm 134x106

€ 10.000/15.000



FRAN:CO DI SIMONE G VAD
AGNIAMBASCIATORE A
CARLOVIII
1496

16

Francesco Carradori

(Pistoia 1747 - Firenze 1825)

FIGURA FEMMINILE SEDUTA (ALLEGORIA?)

terracotta, cm 24x18x15

€ 4.000/6.000

La terracotta è stata riconosciuta al Carradori da Roberta Roani Villani (*Francesco Carradori, Figura femminile*, in *Terrecotte italiane tra manierismo e barocco*, a cura di Massimo Vezzosi, Firenze 1997, pp. 58-65)





Vincenzo Meucci

(Firenze, 1694-1766)

VENERE E ADONE, 1721

olio su tela originale, cm 268x178

firmato e datato sul retro della tela "VIN:IO MEUCCI/f: /1721"

Opera per cui è in corso il procedimento di dichiarazione di interesse culturale da parte della Soprintendenza di Genova

€ 60.000/80.000

Esposizioni

Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze. Firenze, Galleria degli Uffizi, 30 maggio - 30 settembre 2009, n. 37

Bibliografia

Un capolavoro della pittura fiorentina. Venere e Adone di Vincenzo Meucci, a cura di Massimo Vezzosi, Testo critico di Carlotta Lenzi Iacomelli, Firenze 2003;

S. Casciù, in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice palatina.* Catalogo della mostra, Firenze 2006, p. 379;

C. Lenzi Iacomelli, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze.* Catalogo della mostra, Firenze 2009, pp. 142-43, n. 37;

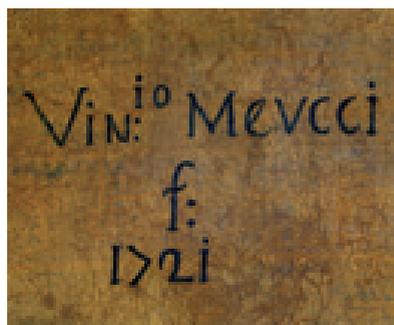
S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del 600 e 700*, Firenze 2009, I, p. 201 e tav. XCIV;

C. Lenzi Iacomelli, *Vincenzo Meucci: (1694-1766)*, Firenze 2014, p. 173, scheda I, (tav. I, p. 113)

Rara opera su tela di Vincenzo Meucci, prevalentemente attivo come frescante nei palazzi e nelle chiese di Firenze e della Toscana, il dipinto qui offerto costituisce altresì il numero di più antica data del suo ormai nutrito catalogo, ed offre quindi un importante riferimento per l'attività giovanile dell'artista fiorentino.

È stato autorevolmente supposto che l'opera, priva di provenienza documentata, sia identificabile con il "quadro grande" di Vincenzo Meucci prestato nel 1724 alla mostra dell'Accademia del Disegno dal marchese Giovanni Battista Bartolini Salimbeni, ricordato dalle fonti biografiche come protettore dell'artista. Fu infatti grazie alla protezione accordatagli dal marchese Salimbeni che Meucci poté seguire a Piacenza il suo primo maestro, Sebastiano Galeotti, trasferitosi alla corte farnesiana nel 1710, e da lì passare a Bologna per completare la propria formazione alla scuola di Gioseffo Dal Sole, che secondo le fonti Meucci avrebbe frequentato per otto anni prima della morte del maestro nel 1719.

Il dipinto qui offerto potrebbe in effetti far parte delle opere che, secondo le fonti, il giovane artista avrebbe inviato da Bologna al suo protettore per aggiornarlo sui propri progressi. Solo nel 1724, infatti, Meucci fece ritorno a Firenze, iscrivendosi nel gennaio successivo all'Accademia del Disegno e dando inizio alla sua fortunata carriera di frescante, con rare incursioni nella pittura a olio. Tra queste, la *Maddalena penitente* dipinta nel 1727 su commissione dell'Elettrice palatina e destinata al conservatorio "La Quietè", recentemente identificata, è senza dubbio l'opera stilisticamente più vicina al nostro dipinto nel comune riferimento alla lezione bolognese. Raffinato negli accordi cromatici, particolarmente studiati nel sapiente contrasto tra gli incarnati luminosi delle figure femminili e il blu intenso del pannello che appena cela, esaltandole, le grazie della dea, il nostro dipinto mostra come Vincenzo Meucci si muovesse su un registro classicheggiante relativamente inusuale nella Firenze del terzo decennio del Settecento, e in qualche modo in anticipo anche sugli esiti della scuola romana intorno alla metà del secolo.





18

Pittore di ambito romano, fine sec. XVI

AMORE FA GL'ASINI LEONI

olio su tavola, cm 61x42,5

€ 4.500/5.500

La scena principale di questa curiosa tavola è ornata da un'incorniciatura in nero arricchita da racemi dorati e contenuta all'interno di una decorazione a "cartoccio" con elaborate volute.

Al centro Cupido-Amore è rappresentato intento a mettere le ali ad un asino, come indicato anche nell'iscrizione riportata in basso in cui si aggiunge che "lo fa leone" forse per infondere all'animale il coraggio necessario per attraversare un fiume in piena.

La forma, la misura, il materiale e la struttura decorativa di tutto il pannello indicano che non doveva trattarsi di un dipinto a se stante ma bensì di un gruppo di almeno quattro sportelli realizzati per un importante e sontuoso mobile interamente decorato.

Il soggetto, che vede chiamato in primo piano Amore con la sua capacità di trasformare tutto in qualcosa di straordinario, ci informa sulla destinazione del manufatto, realizzato probabilmente in occasione di un matrimonio.

Lo stile rimanda alla cultura romana della fine del Cinquecento ma con ciò intendendo quella "marca" che da Roma dipendeva e si estendeva per gran parte dell'Italia centrale. In questa ottica non poche similitudini andranno colte con le opere degli Zuccari (soprattutto con le parti decorative nei cicli di affreschi) e in particolare con quelle di Federico.



Giovanni Rinaldi (Jean Regnaud, detto Jean de Champagne)

(notizie dal 1663 al 1685)

SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA

terracotta, cm 42x21x14

€ 18.000/25.000

La santa martire raffigurata in questa terracotta (della foglia di palma tenuta nella mano sinistra rimane solo la parte inferiore) è identificabile con Caterina d'Alessandria per quella porzione di ruota alla quale la vergine appoggia morbidamente la mano destra. I caratteri stilistici della figura puntano inequivocabilmente verso l'ambito berniniano, e chi scrive ha avanzato un'ipotesi attributiva in favore del francese Giovanni Rinaldi, collaboratore di Gian Lorenzo per circa un decennio a partire dai primi anni Sessanta (Andrea Bacchi, scheda in *Jacopo Sansovino, Annibale Carracci ed altri contributi*, Firenze 2007, pp. 64-71, cat. 6). L'allungamento delle proporzioni, l'eleganza un poco affettata e il morbido trattamento del panneggio sono tutte cifre comuni al linguaggio di Rinaldi, specialista dello stucco, e vicino a quell'interpretazione della maniera del Bernini tardo che veniva portata avanti anche da un maestro come Antonio Raggi. Il confronto forse più probante per sostenere il riferimento di questa terracotta a Rinaldi è quello con la *Religione* in stucco nell'andito a sinistra del presbiterio di Sant'Ignazio, una figura appartenente ad un ciclo compiuto entro il 1686 forse sotto la direzione dello stesso Raggi; assegnata da Filippo Titi a "Francesco Rainoldi" quella Religione che disegna nello spazio una manierata silhouette del tutto simile alla presente *Santa Caterina* dovrebbe essere l'ultima opera in ordine cronologico attribuibile a Rinaldi (eccessiva, in proposito, sembra la prudenza di Jacopo Curziotti, *Rinaldi, Giovanni*, in *Dizionario Bio-*

grafico degli Italiani, 87, Roma 2016, p. 573, secondo il quale Rinaldi potrebbe tra l'altro essere rientrato in Francia dopo il 1685, quando cessano del tutto le notizie su di lui ricavabili dai documenti). Impossibile è stabilire se questa terracotta fosse pensata come un modello di presentazione alla committenza per una sua traduzione in grande (in stucco, marmo o travertino); certo si trattò di un'invenzione che conobbe un certo successo, poiché ne è attestata un'altra versione con poche varianti già presso l'antiquario parigino Guy Ladrière (Bacchi, *art. cit.*, pp. 65-66). D'altronde la genialità con la quale la ruota, attributo della santa, venne trasformata dall'autore della terracotta in un elegante, sintetico motivo quasi astratto è confermata dal confronto con un'altra *Santa Caterina* di ambito berniniano dei primi anni Sessanta, quella in travertino sul colonnato di San Pietro, attribuita a Lazzaro Morelli, compositivamente assai più inerte (cfr. Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro, a cura di Valentino Martinelli, Roma 1987, p. 102). Sebbene non sia giunta a noi nessuna terracotta di piccole dimensioni certamente riferibile a Rinaldi, è importante ricordare i due bellissimi modelli di creta dei due Angeli per il ciborio nella cappella del Santissimo Sacramento in San Pietro, realizzati dal francese su invenzione di Bernini nel 1672-1673 (Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro e Pinacoteca Vaticana; cfr. Olga Raggio, *Pope Clement XI's Museo di Modelli in the Vatican Palace*, in "Studies in the History of Art", LXX, 2008, p. 348).

A.B.



Fig. 1 Giovanni Rinaldi, *La Religione*, stucco, Roma, Sant'Ignazio





20

Scultore fiorentino del sec. XVII

DUE CARAMOGI

terracotta dipinta in policromia, alt. cm 35

(2)

€ 3.000/5.000



21

Scultore dell'Italia meridionale o Spagna, fine del sec. XVI

GIOVANE SANTA IN VESTI REGALI

busto reliquiario in legno dipinto, dorato e graffito a 'estofado', cm 56x42x21

€ 8.000/12.000



Francesco Giamberti, detto Francesco da Sangallo o il Margotta

(Firenze, 1494 - 1576)

FLORA

statuetta in bronzo a patina bruna con tracce di lacca rossa, cm 24x8x10

base in legno con inserti in marmo rosso non pertinente, cm 15,5x9x7,5

€ 20.000/30.000

Bibliografia

C. Pizzorusso, in *Vetera et nova*, a cura di M. Vezzosi, Firenze 2005, pp. 70-77 n. 4;

F. Ortenzi, *Per il giovane Francesco da Sangallo*, in "Nuovi Studi", XI, 2006, 12, pp. 71-84 (p. 76 figg. 96-97);

F. Ortenzi, *Formazione e ascesa di Francesco da Sangallo*, in "Proporzioni", n.s., VII-VIII, 2006-2007, pp. 49-66 (p. 57 fig. 65)

La sofisticata, sensuale figurina, che indossa una leggera tunichetta di velo lasciando scoperto un seno, è coronata da un serto di roselline che induce a identificarla nella dea *Flora*, personificazione della *Primavera*, come può confermare il gesto di offerta, o meglio d'invito, memore della celebre allegoria dipinta dal Botticelli per Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici, oggi agli Uffizi. La statuetta, di una tipologia piuttosto rara nel panorama della scultura fiorentina del Rinascimento, assimilabile ai bronzetti profani da studio eseguiti da Baccio Bandinelli intorno al 1530/40 - come la sinuosa *Venere con colomba e fiori* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello) proveniente dalle raccolte dei Medici in Palazzo Vecchio, simile nella postura dinoccolata e persino nell'elegante chignon - è stata convincentemente attribuita da Claudio Pizzorusso (*op. cit.*) a Francesco da Sangallo, proposta poi ribadita da Francesco Ortenzi (*op. cit.*) con ulteriori riscontri inediti, suggerendone una pertinente datazione nel pieno degli anni Trenta.

I modi peculiari di Francesco - figlio di Giuliano da Sangallo e ultimo germoglio di una rinomata famiglia di architetti e intagliatori (da cui il soprannome Margotta) -, da considerare il più eloquente interprete in scultura delle pulsioni eccentriche del primo manierismo fiorentino, alimentate da reviviscenze dell'espressionismo di Donatello, con esiti affini alla pittura visionaria del Rosso, si riconoscono nella postura lambiccata in accentuato contrapposto, con il polso della mano destra in forte torsione - quasi un omaggio al Buonarroti che ne aveva seguito con affetto i primi passi -, nelle proporzioni allungate del collo e nella inflessione patetica del volto, caratterizzato dall'ampiezza delle palpebre e dalle tumide labbra dischiuse, o, con più immediata evidenza, nel fitto, tormentato reticolo di creste angolose formato dal panneggio, che sembra incollarsi alla figura per poi ricadere in profonde pieghe ammassate.

Aspetti che si riscontrano agevolmente nel giovanile *San Giovannino gradivo* oggi nel Museo Nazionale del Bargello, che torce il polso e punta l'indice della destra sulla coscia in modo identico, e soprattutto nel singolare gruppo marmoreo raffigurante la *Madonna col Bambino e Sant'Anna* scolpito nel 1522-26 per Orsanmichele, dove inoltre la Vergine reca un'acconciatura a ghirlanda di foggia affine e Sant'Anna assume una simile espressione languida; o ancora nel *Sepolcro del Vescovo Angelo Marzi Medici all'Annunziata*, del 1546, con la figura avviluppata in un dedalo di pieghe increspate.

La *Flora*, che, come osserva Ortenzi, ben si colloca accanto alle eleganze estenuate e capricciose di Rosso Fiorentino, contribuisce in modo assai significativo a fare luce sull'impegno del Margotta nella scultura in bronzo, sinora attestato solo dal vigoroso *San Giovanni Battista* eseguito nel 1535-38 per l'acquasantiera di Santa Maria delle Carceri a Prato (New York, Frick Collection) - utilmente confrontabile per la ricaduta del panneggio che forma una tasca sul retro delle gambe -, ma suggerito anche dalle "figure di bronzo" menzionate nel testamento redatto dallo scultore nel 1574 (A.P. Darr e R. Roisman, *Francesco da Sangallo: a rediscovered early Donatellesque 'Magdalen' and two Wills from 1574 and 1576*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1987, pp. 784-793, a p. 793).

G.G.





Heinrich Meyring, italianizzato in Enrico Merengo

(Rheine, 1638/1639 circa - Venezia, 1723)

SAN GIUSEPPE CON GESÙ BAMBINO IN BRACCIO

terracotta, cm 35x20x14

€ 7.000/10.000

Il tormentato, mobilissimo panneggio di questo *San Giuseppe e il Bambino* è espressione tipica del pieno Barocco veneziano, di marca lecourtiana, e suggerisce di riferire la terracotta a colui che venne subito indicato dai contemporanei come il 'migliore allievo' del maestro fiammingo (Giusto Le Court era nato ad Ypres), ovvero il tedesco Heinrich Meyring, noto in Italia come Enrico Merengo. Impostosi nella Serenissima come il maggiore scultore attivo in città a partire dai primi anni Novanta del Seicento (per un profilo della carriera di Merengo cfr. Matej Klemenèè, *Enrico Merengo (Heinrich Meyring)*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea Bacchi, Milano 2000, pp. 760-762; Alessandro De Lillo, Meyring (Merengo), Heinrich (Enrico), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, col 74, Roma 2010, pp. 52-54), l'artista aveva esordito come collaboratore di Le Court, e le prime informazioni che abbiamo circa la sua attività in Italia ce lo mostrano attivo come modellatore di terrecotte. In una lettera del 9 marzo 1680 Quintiliano Rezzonico ragguagliava a Roma Livio Odescalchi scrivendo che aveva "ultimamente veduti modelli in creta fatti dal medesimo [Enrico] di sua invenzione bellissimi e fra gli altri un Polifemo in atto di tirar di sasso che non si poteva far di più" (Marco Pizzo, *Livio Odescalchi e i Rezzonico: documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 26, 2002, p. 129, doc. 20). Quel carteggio, avviato poco prima dell'improvvisa morte di Le Court, sfociò poi nella commissione di un *Busto di Diana* iniziato dal fiammingo ma terminato appunto da Merengo, da poco

rintracciato nel Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Maichol Clemente, *Giusto Le Court, Enrico Merengo e la Diana della collezione di Livio Odescalchi*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 38, 2014, pp. 39-49). Merengo mantenne a lungo un rapporto di dipendenza dal maestro, recuperandone soluzioni inventive anche a distanza di anni, soprattutto per quanto riguarda i ricchi e pittorici panneggi (si veda il busto con la *Vergine Maria* recentemente riferito all'allievo, ed in stretto rapporto con quello di Le Court in San Domenico a Chioggia e con l'altra versione dell'Armstrong Browning Library di Waxo in Texas, cfr. Maichol Clemente, *A New Attribution of a Bust of the Holy Virgin to Enrico Merengo*, in "The Rijks Museum Bulletin", LXIV, 2016, pp. 247-251). Fino a pochi anni fa erano appena quattro le terrecotte attribuite a Merengo (quelle con figure di *Evangelisti*, non troppo lontane dal presente *San Giuseppe*, già nella collezione Adalbert von Lanna), a cui si sono aggiunti altri pezzi individuati nel fondo Morlaiter di Ca' Rezzonico (Monica De Vincenti, *Bozzetti e modelli del "Bernini Adriatico" Giusto Le Court e del suo "miglior allievo" Enrico Merengo*, in "Arte Veneta", LXII, 2005, pp. 66-68). Importante è anche il confronto con il San Girolamo (Venezia, Palazzo Ducale), preparatorio per la statua in marmo in San Nicolò al Lido di Venezia (De Vincenti, *art. cit.*, p. 63). Dirimenti rimangono comunque i rapporti con la produzione in marmo di Merengo, basti pensare al bordo svolazzante del panneggio della *Fede* oggi nella parrocchiale di Nimis, 1694 (Paola Rossi, *Enrico Merengo: l'attività veneziana*, in "Arte Veneta", LXIII, 2006, p. 27).



Da Andrea Guardi

(Firenze, 1405 circa - Pisa, 1476)

MADONNA COL BAMBINO (DEL TIPO DETTO "MADONNA DELL'ACCOGLIENZA")

bassorilievo in marmo, cm 50x36x5,5

€ 8.000/12.000

Bibliografia di riferimentoA. Jolly, *Madonnas by Donatello and his circle*, Frankfurt am Main 1998, pp. 147-153 n. 44;G. Donati, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa 2015

L'inedito rilievo testimonia un'originale interpretazione, sfuggita alla critica, di un celebre, fortunato modello compositivo donatelliano conosciuto attraverso varie redazioni in bronzo, stucco, terracotta e marmo, denominato *Madonna "sotto un arco"* per il singolare inquadramento architettonico in scorcio prospettico che caratterizza le versioni più antiche - in altre, come qui, trasformato in una nicchia -, o più propriamente "*Madonna dell'accoglienza*" per il gesto benevolo della Vergine rivolto ai fedeli, simile a quello adottato nella statua di *Santa Giustina* realizzata da Donatello verso il 1450 per l'*Altare del Santo* nella basilica di Sant'Antonio a Padova (F. Negri Arnoldi, *Bellano e Bertoldo nella bottega di Donatello*, in "Prospettiva", 33-36, 1983-84, pp. 93-101; A. Luchs, in *Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra, Firenze, Forte di Belvedere, a cura di A.P. Darr e G. Bonsanti, Milano - Firenze 1986, pp. 166-167, n. 51; Jolly, *op. cit.*).

L'esemplare più noto e raffinato di questa tipologia, che si ritiene elaborata da Donatello intorno al 1430, è la placchetta in bronzo dorato della National Gallery of Art di Washington, talora considerata autografa o più spesso di un allievo impegnato nella bottega padovana (chiamando in causa anche Bertoldo), della quale esistono numerose repliche in bronzo (Berlino, Bode-Museum; Londra, Wallace Collection; etc.) e calchi in terracotta (Berlino, Bode-Museum; Parigi, Musée du Louvre) o stucco dipinto (Londra, Victoria and Albert Museum; Budapest, Museums der Bildenden Künste; etc.), che attestano l'ampia diffusione del modello, così come un disegno riferito alla cerchia di Pisanello (Chantilly, Musée Condé) e, con qualche variante, un dipinto attribuito a Giorgio Schiavone (già Roma, Christie's, 1973). Inoltre se ne conoscono alcune più libere versioni marmoree eseguite da scultori diversi della cerchia donatelliana, in Santa Maria delle Nevi a Sinalunga, in Santa Maria Assunta di Orbignano presso Lamporecchio (Pistoia) - immagini tuttora oggetto di una viva devozione -, nel Museo Cristiano in Vaticano e nel Camposanto di Pisa (ora esposta nel Museo Nazionale di San Matteo), entrambe col Bambino riproposto in controparte. Rilievi ai quali possiamo aggiungere il monumentale tabernacolo della Rocca di Brancaleone a Ravenna, finora trascurato dalla pur vasta letteratura sull'argomento, forse scolpito, come suggerisce un'iscrizione, dal veneziano Marino di Marco Cedrini verso il 1460.

Il marmo pisano è ormai da tempo concordemente riferito ad Andrea Guardi (Andrea di Francesco di Guardi da Firenze), scultore formatosi nella bottega di Donatello collaborando verso il 1428 al sepolcro Brancaccio scolpito a Pisa per la chiesa napoletana di Sant'Angelo a Nilo - dove forse intervenne nella *Madonna col Bambino*, caratterizzata proprio dal medesimo gesto di "accoglienza" -, ed in seguito attivo con successo lungo la costa tirrenica, a Napoli, Noto, Pisa, Carrara, Genova, Piombino (Donati, *op. cit.*). E allo stesso Guardi, che adottò spunti della *Madonna dell'accoglienza* donatelliana anche nella lunetta della porta di San Ranieri nella Cattedrale di Pisa, sono dunque agevolmente riconducibili sia la *Madonna di Orbignano*, già attribuita in modo dubitativo al Bellano, sia l'immagine in esame: opere accumulate dalla fisionomia robusta della Vergine, dai tratti pingui del Bambino, dalla gestualità un po' impacciata delle figure, dalla stretta nicchia che le accoglie, dai fogliami d'impronta gotica inseriti nei pennacchi dell'arco, dalle aureole scanalate e da molti altri stilemi ricorrenti nei rilievi mariani di questo maestro, come, ad esempio, la *Madonna in adorazione del Bambino* del Bode-Museum di Berlino.

Del resto il rilievo che qui si presenta replica un marmo di analoghe dimensioni (cm 50 x 34 ca.) transitato anch'esso sul mercato antiquario come opera del Guardi (Monroe, Fairfield Auction, 16 novembre 2014, lotto 223), assai di recente e pertanto non ancora recepito dalla bibliografia sullo scultore, rispetto al quale rivela qualche variante plastica - nel volto della Vergine, nella nicchia o nel panno intorno ai fianchi del Bambino - che fa pensare ad un'esecuzione seriore, forse ad opera di un collaboratore della prolifica bottega pisana del maestro.

G.G.



25

Bottega di Giuseppe Piamontini,
prima metà sec. XVIII

MENSOLA REGGIBUSTO

in stucco, piano di forma sagomata su base ornata al centro superiore da cartiglio contenente stemma tra grandi volute laterali, fusto curvilineo inciso a motivo di squame ricorrenti che si portano verso la base a ricciolo ornata al centro da conchiglia, su sostegno rettangolare, cm 110x40x37,7

€ 2.000/3.000

Bibliografia di riferimento

G. Pratesi (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e del Settecento*, vol. III, Torino 1993, figg. 428-429

26

Innocenzo Spinazzi

(Roma, 1726 - Firenze, 1789)

**BUSTO DI PIETRO LEOPOLDO
DI ASBURGO LORENA**

stucco patinato a finto bronzo, cm 84x55x28

€ 7.000/10.000

Il romano Innocenzo Spinazzi, formatosi nell'Urbe con Giovanni Battista Maini (e quindi appartenente ad una discendenza artistica che risaleva a Camillo Rusconi) si trasferì a Firenze nel 1770 quando, ormai quasi quarantacinquenne, aveva alle spalle una carriera di specialista nel restauro dell'Antico: a quella data nel suo curriculum egli poteva infatti vantare, come scultore d'invenzione, quasi unicamente la statua di *San Giuseppe Calasanzio* eseguita nel 1755 per una delle nicchie della navata centrale della basilica di San Pietro destinate ad ospitare il ciclo dei santi fondatori. Spinazzi, a Roma, aveva lavorato come aiuto nella bottega di Bartolomeo Ca-



vaceppi, il più stimato restauratore del pieno Settecento (Roberta Roani Villani, *Aggiunta a Innocenzo Spinazzi*, in "Labyrinthos", 13-16, 1990, pp. 51-58), e forte di quella esperienza nel 1769 fu contattato dalla corte dei Lorena per andare a ricoprire il ruolo di scultore di corte a Firenze, avendo come primo incarico quello di sovrintendere al trasferimento del gruppo dei Niobidi da villa Medici a Roma alla capitale del Granducato. Pur occupandosi soprattutto del restauro delle antichità delle collezioni medicee, Spinazzi eseguì numerosi ritratti in marmo a Firenze, e questo *Busto di Pietro Leopoldo di Asburgo Lorena* è un'altra versione autografa di quello conservato in Palazzo Pitti. Di quell'invenzione all'antica ci rimane anche una replica in marmo da riferire alla bottega di Spinazzi ed un'altra versione, da ritenersi sempre autografa, in gesso (Roberta Roani, *Ritratti inediti di Pietro Leopoldo di Asburgo Lorena*, in "Paragone", LII/40, 2001, pp. 36-37 e 49, nota 2). L'esemplare della Galleria Palatina veniva indicato come opera di Spinazzi già in una guida di Firenze del 1793 (Roani, *art. cit.* 2001, p. 38) e deve essere riferito al 1773: nel luglio di quell'anno infatti la 'Gazzetta Toscana' riportava la notizia secondo cui lo scultore aveva terminato "il busto di marmo rappresentante il ritratto del Nostro Sovrano" (Roani, *art. cit.* 2001, p. 41); sempre in quell'anno il ritratto era riprodotto in

incisione nel frontespizio di un volume con stampe di traduzione dai rilievi della Porta del Paradiso di Ghiberti, accompagnato da un'iscrizione che recitava: "Il busto di S.A.R. è dal marmo di Innocenzo Spinazzi Regio Scultore" (Roani, *art. cit.* 2001, p. 38). Già nel 1770 Spinazzi aveva "presentato al conte Orsini di Rosemberg, un busto di gesso rappresentante il ritratto di S.A.R. per sentirne l'approvazione" (Roani, *art. cit.* 2001, p. 41). La fortuna riscossa dal ritratto di Pietro Leopoldo non è attestata solo da queste citazioni tratte da documenti e fonti della letteratura artistica, ma dall'esistenza stessa di altre redazioni in stucco e gesso, con finiture diverse, certamente pensate per il collezionismo privato fiorentino; non è giunto a noi, invece, l'eventuale modello originale in terracotta. La "Gazzetta Toscana" del luglio 1773 sottolineava come il busto fosse "fatto all'uso dei busti degli antichi imperatori" (Roani, *art. cit.* 2001, p. 37), a conferma che Spinazzi era stato chiamato a Firenze in virtù prima di tutto della sua esperienza come restauratore e conoscitore dell'Antico. Rispetto alla versione in marmo e al modello in gesso, questa patinata a finto bronzo presenta una leggera variante nel ritmo delle pieghe che ricadono a sinistra dal fermaglio a borchia, che in questo caso riprendono simmetricamente quelle del lato destro (Roani, *art. cit.* 2001, p. 37).

A.B.



27 λ

Pittore italiano della fine del sec. XVI

CRISTO CROCIFISSO

olio su tela, cm 70x60,2

€ 10.000/15.000

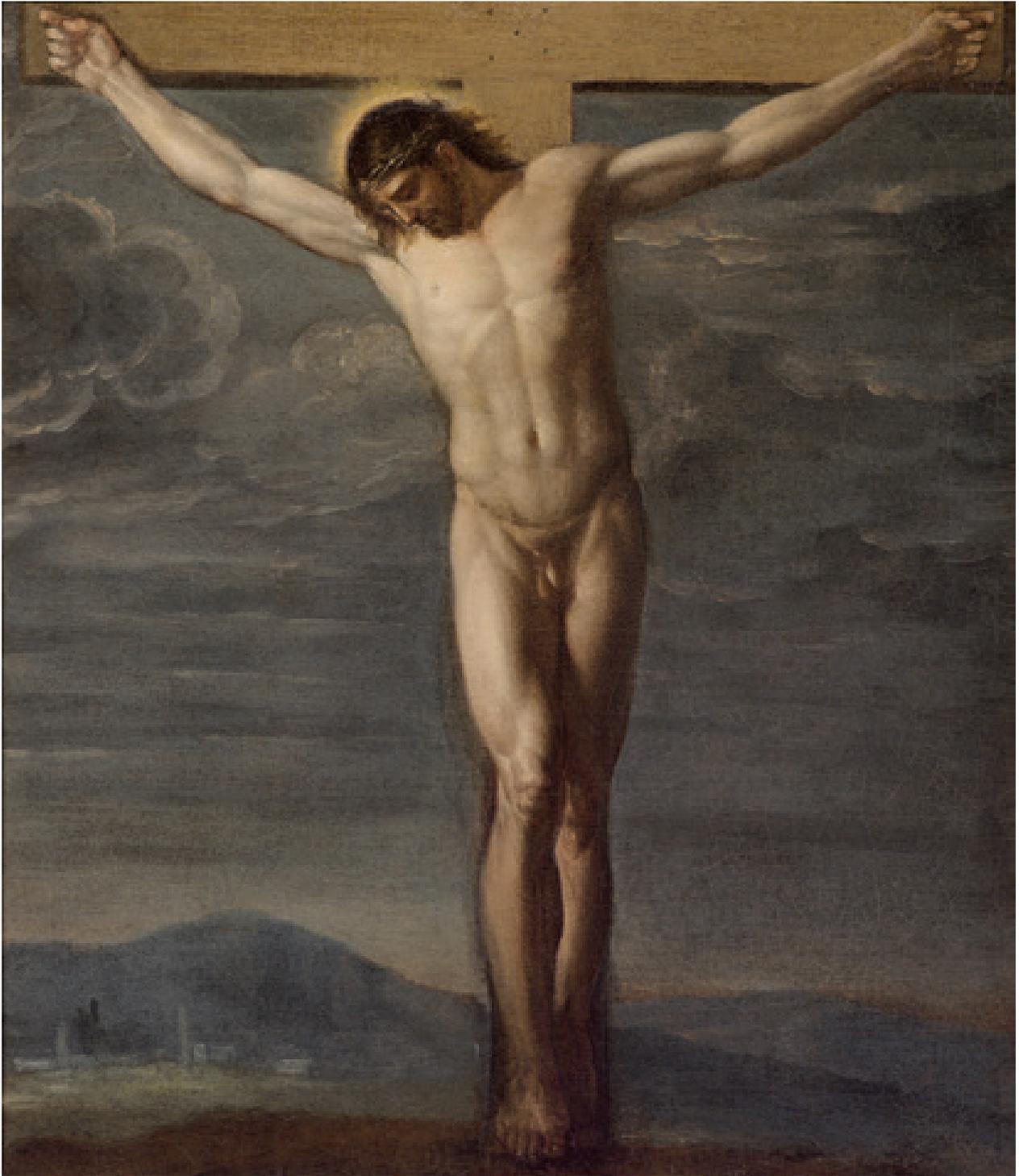
È su un cielo di tempesta, completamente ricoperto fino all'orizzonte da nubi nere e minacciose, che si staglia ad occupare l'intero spazio della tela, il corpo dalla perfetta anatomia colpito da un lampo di luce.

La struttura corporea, possente e dai muscoli descritti, rimanda a coevi capolavori di scultura, sia fiorentini che romani, e ad essi deve in qualche modo essersi ispirato l'autore del bellissimo dipinto che si segnala per essere, a quel che ci è dato conoscere, l'unico esemplare interamente nudo di Cristo crocifisso raffigurato in pittura (esemplari scolpiti, soprattutto in bronzo, sono presenti a Roma).

L'attribuzione al momento resta un quesito irrisolto; rimanda ad area veneta la testa ripiegata sul lato che, sia nella tipologia che nella pittura vibrante e soffusa, pare ispirarsi direttamente a prototipi tizianeschi. Anche se la maestosa e classica impostazione del corpo porterebbe a spostare l'opera verso la Roma degli ultimi anni del Cinquecento.

Ciò che salta subito all'occhio è l'iconografia così insolita (un Cristo crocifisso nudo) che doveva essere frutto di un ambiente artistico non provinciale ma di indiscussa autonomia culturale.

Il dipinto, che nasce come opera da stanza, palesa a dispetto delle misure ridotte un grande impegno nell'esecuzione; ne sono testimonianza infatti lo studio attento dell'anatomia, la pittura di straordinaria forza evocatrice e alcuni pentimenti, primo tra tutti l'andamento della gamba destra ed i piedi.



Bernardino Nocchi

(Lucca, 1741 - Roma, 1812)

MOSE' CALPESTA LA CORONA DEL FARAONE

olio su carta, cm 20,2x26,2

Attribuzione confermata con parere orale di Roberto Giovanelli

€ 6.000/8.000

Il dipinto qui proposto, probabilmente un bozzetto preparatorio, descrive l'episodio, raccontato anche da Flavio Giuseppe nelle "Antichità Giudaiche", in cui il faraone Ramses I pone per gioco la sua corona sulla testa del piccolo Mosè che la scaraventa subito dopo a terra calpestandola.

Il sovrano adirato chiede ai suoi ministri se questo gesto non meriti la condanna capitale. Fortunatamente l'intervento dell'angelo Gabriele, sotto forma di uno dei saggi di corte, risolve la situazione; egli consiglia infatti di far portare pietre preziose e carboni ardenti e poi far scegliere al bambino cosa prendere. In questo modo essi avrebbero potuto vedere se il bambino fosse interessato alle ricchezze e di conseguenza al Regno d'Egitto. Guidato dall'angelo, Mosè prende il carbone e se lo porta alla bocca rimanendo ferito sulla lingua, ma avendo salva la vita.

La scena è dipinta da Nocchi con una forte carica drammatica data da pennellate veloci e dall'impostazione scenografica concentrata sulla figura del bambino e sulle donne che cercano di intercedere per la salvezza di Mosè.

Bernardino Nocchi inizia la sua formazione artistica sotto la guida del pittore Giovan Antonio Luchi che fu uno dei fondatori dell'Accademia Lucchese di Belle Arti e che ebbe tra i suoi allievi più importanti anche Stefano Tofanelli. Trasferitosi a Roma nel 1769 entrò nella bottega del pittore Nicola Lapiccola. Riuscì ad affermarsi nell'ambiente artistico romano grazie all'esecuzione degli affreschi nella sala dei Fasti Prenestini in palazzo Vidoni Caffarelli iniziati nel 1773. Nel 1780 il pittore ricevette due importanti commissioni da Papa Pio VI lavorando stabilmente per la corte pontificia e subentrando a Lapiccola nelle pitture dei Sacri Palazzi Apostolici, documentate nell'archivio segreto Vaticano (Russo, 1990, pp. 177-208). Nel 1787 eseguì per la volta della sala delle Stampe nella Biblioteca Vaticana il *Ritratto di Pio VI alla Fama*. Tra le opere più importanti dell'artista possiamo ricordare *La gloria di santa Pudenziana* commissionata dal cardinal Lorenzo Litta nel 1803 per la chiesa di Santa Pudenziana a Roma collocata sull'altar maggiore.





Giovanni Maria Butteri

(Firenze ?, 1543-1606)

SANTA MARGHERITA

olio magro su tela, cm 56,8x46

€ 4.000/6.000

Il dipinto è corredato da parere scritto di Alessandra Giannotti di cui riportiamo alcuni passaggi salienti:

"La severità della composizione che predilige il mezzo busto proprio della ritrattistica, e che adotta l'astrazione monocromatica del fondale, è intenerita dal delicato accordo cromatico delle vesti al quale l'artista ha affidato tutta la sapienza del proprio esercizio pittorico. Attraverso impercettibili velature egli sovrappone strati di teneri colori che si frantumano in liquidi rivoli di *nuances* pastello: cipriosi rosa, bianchi dalle ammaccature violacee, pallidi gialli e calde campiture aranciate raggiungono effetti di sapiente armonia musicale. Il sottile nimbo che ne incornicia il capo e la piccola croce stretta come lo stelo di un fragile fiore tra le dita esili scalate in un'esemplare prova prospettica che rievoca i raffinati esercizi di Michele di Ridolfo, sono le uniche, ma inconfondibili tracce di una conquistata santità.

Eppure, nonostante la perfezione dell'ovale, il misurato classicismo dei tratti somatici, e gli esibiti attributi iconografici, la malia dello sguardo dai bruni occhi magnetici basta ad introdurre il sospetto di una più particolare attenzione ritrattistica, anche solo da imputare alla consuetudine del suo artefice forse aduso a questa pratica.

Semplicità e bilanciato rigore appaiono i segnali di una partecipazione a quel clima di riformato purismo formale della tersa religiosità proprio di quella crociata neorinascimentale promossa a Firenze da Santi di Tito ma già anticipata per piccoli frammenti dalla brigata dei pittori dello "studiolo". Basta il confronto con la pala della *Madonna con Il Bambino, Sant'Anna e altri Santi* (Firenze,

San Salvi), i cui volti mostrano le sembianze della famiglia Medici - da Cosimo a Francesco e Ferdinando, da Paolo Giordano Orsini a sua moglie Isabella - per registrare la pertinenza dell'autografia di Giovanni Maria Butteri, tradizionale artefice dell'istantanea del clan ducale, anche per la nostra piccola tela. Efficaci i confronti giungono in tal senso proprio da due delle eleganti nobili comparse, Eleonora di Toledo, forse da identificare nella figura della Vergine, e sua figlia Isabella che veste i panni di Santa Caterina. Proprio i loro volti dalla perfezione bronzinesca esibiscono le ben riconoscibili cifre astrattive del nostro dipinto: stereometrici ovali dalle altere arcate sopraccigliari che inquadrano intensi occhi bruni pronti a carpire l'attenzione dello spettatore. Tuttavia la maggior ortodossia agli algidi umori bronzineschi denuncia nel ritratto familiare, datato 1575, un Butteri prima maniera, ben radicato nel clima di estenuato esercizio formale promosso dal celebre allievo di Pontorno, suggerendo di cercare nella piccola tela di *Santa* una prova più tarda licenziata da un pittore ormai alle soglie della controriforma. Archiviato l'immacolato nitore del maestro, il Butteri paga nel distacco malinconico del nostro ritratto il suo debito a quel caratteristico effetto di "tangibile lontananza" messo in scena da Alessandro Allori con lui sodale nella bottega del Bronzino. Un ulteriore conforto attributivo giunge inoltre dall'elegante ritratto di *Dama con Bambino* (Hartford-Connecticut, Wadsworth Atheneum), tanto prossimo a quello medico da confermare senza esitazioni l'autografia del Butteri. Anche in questa opera l'eredità bronzinesco-alloriana definisce una sicura griglia disegnativa dall'elegante impianto formale capace di restituire gemme di assoluta perfezione".





30 λ

Scultore fiorentino, metà del sec. XVI

CRISTO LEGATO (CRISTO ALLA COLONNA)

statuetta in bronzo a patina scura, cm 19x5,5x6,5; su base tornita in legno ebanizzato non pertinente, alt. cm 9

€ 5.000/8.000



31

Tiziano Aspetti?

(Padova 1559 – Pisa 1606)

ADDOLORATA

bronzo, cm 24x8x6; su base in legno ebanizzato con inserti in avorio, cm 13x10x8,8

€ 5.000/8.000



Gervasio Gatti, detto il Sojaro

(Cremona, 1550 circa - 1630)

RITRATTO DI NOBILDONNA

olio su tela, cm 104x75

al retro sono presenti bolli della dogana di Bologna del 1911 e quelli del trasportatore imperiale di Vienna.

Il dipinto è corredato di parere scritto di Marco Tanzi

€ 15.000/20.000

Bibliografia

Sette ritratti lombardi dalla tarda maniera alla maniera pura, testi di M. Tanzi e M. Vezzosi, Firenze, 2009, pp. 4-9

Il ritratto di nobildonna qui proposto rientra all'interno della ritrattistica cremonese della fine del Cinquecento. Si caratterizza, come riporta Marco Tanzi, per intensa "carica espressiva, raffinatezza d'esecuzione e per l'efficace definizione dei tratti dell'effigiata".

Tanzi propone un'attribuzione a Gervasio Gatti, nipote di Bernardino Gatti detto il Sojaro, da cui ereditò il soprannome (una versione dialettale del mestiere di bottaio). Presso lo zio condusse il proprio apprendistato che è documentato a partire dai lavori per la cupola di Santa Maria della Steccata a Parma dove Bernardino fu attivo dal 1560 al 1572. Il Gatti si formò a diretto contatto con le opere dei maestri parmensi, filtrando la lezione che lo zio aveva assimilato dalla "maniera" romano-padana e a parte qualche eccezione fu attivo principalmente nella città di Cremona.

Del resto Cremona, già dagli anni venti del Cinquecento, era un crocevia artistico di primaria importanza. Luogo ufficiale di sperimentazione fu la cattedrale di Cremona dove si erano succedute le più aggiornate personalità artistiche (Romanino e Pordenone). Da questo cantiere si sarebbe formata la nuova generazione di artisti cremonesi.

L'effigiata, di cui è chiara la condizione vedovile, è probabilmente una nobildonna che faceva parte di una famiglia locale di cui però non troviamo riferimenti di carattere araldico nel quadro; solo gli anelli che indossa potrebbero rivelare un'affiliazione, in particolare quello sul mignolo sinistro con la Croce dei Cavalieri di Malta o dei Gerosolimitani, unico lusso di un abbigliamento estremamente austero.

Nella severità complessiva dell'immagine il Gatti riesce a far risaltare il suo virtuosismo pittorico nella resa elegante dei bianchi presenti nel colletto a lattuga, nella camicetta sottostante e nei pizzi dei polsini; di estrema raffinatezza anche l'espedito della luce che batte sulla veste nera, creando nel risvolto della casacca e sulle maniche operate del vestito delle zone luminose diversificate.

Vivido e penetrante infine il volto della donna si imprime sullo spettatore con immediatezza. Come indica Marco Tanzi non sono da escludere per il quadro influenze nordiche legate "da una parte alla corrente circolazione di prototipi fiamminghi che il Gatti aveva potuto vedere e copiare alla corte farnesiana di Parma, dall'altra ai documentati rapporti con le Fiandre della stessa Cremona che all'epoca era, come evocava Roberto Longhi, *di spirito, una Piccola Anversa*".



33

Scultore bolognese della seconda metà del sec. XVIII

DUE FIGURE ALLEGORICHE

terracotta, cm 29x8,5x12 (figura con spighe), cm 29x10,5x8 (figura con frutta)

(2)

€ 6.000/9.000





34 λ

Scultore veneto della seconda metà del sec. XVI

ALLEGORIA DELL'INVERNO

terracotta, cm 33x18x20

€ 8.000/10.000

Resa visibile nella collezione Vezzosi solo in tempi recenti e in preparazione della presente vendita, la piccola terracotta si presenta in buono stato di conservazione: una leggera sbeccatura interessa la punta di un piede ed è perduto il fuoco che si trovava in basso a sinistra, là dove si rivolgono corpo e mani del vecchio.

I caratteri di stile rimandano alla cultura veneta del Cinquecento, in particolare essa pare allinearsi alle opere di uno dei maggiori protagonisti di quella stagione artistica e cioè Alessandro Vittoria, e segnatamente a quelle eseguite al tempo della permanenza del grande scultore nella città di Vicenza, prima del rientro nella Serenissima nella primavera del 1553.

Sia nella costruzione dell'anatomia del corpo, di parmigianesca

eleganza, come nel volto incorniciato da barba e capelli fluenti, nel nostro *Inverno* possono essere letti intenti simili alle figure a stucco realizzate dal Vittoria in Palazzo Thiene, soprattutto quelle che ornano il soffitto della Sala dei Principi.

Data la qualità di esecuzione esibita dal nostro piccolo *Inverno*, è ragionevole pensare che più approfonditi studi dovrebbero condurre all'identificazione dell'autore della terracotta qui proposta, autore che, per le scelte di sofisticata eleganza e sentita aderenza al linguaggio che proprio il Vittoria andava affermando nella città lagunare, dovette, nella seconda metà del Sedicesimo secolo, ricoprire un ruolo tutt'altro che marginale.



35 λ

Scultore veneto, 1720/1730 circa

SAN GIACOMO MAGGIORE

terracotta, ovale cm 44x36x8

€ 10.000/15.000

Questa bella figura iscritta in una medaglia ovale, raffigurante San Giacomo Maggiore (identificabile per il bastone da pellegrino e soprattutto per la conchiglia sulla veste) è riferibile ad uno scultore veneto attivo intorno al terzo decennio del Settecento. Se alcuni elementi suggeriscono una cultura ancora partecipe della stagione del Barocco, dall'espressione del volto, di intenso patetismo (si vedano le labbra socchiusse), ai capelli dalle ricche ciocche, morbidamente rese nella terracotta, altri lasciano intravedere spunti di incipiente classicismo. Si tratta in particolare di un passaggio, quello della manica destra, sotto il mantello, con la stoffa ordinata in pieghe parallele che rimandano all'Antico. Confronti sono istituibili con l'opera del veneziano Antonio Corradini (1688 – 1752), non tanto con i suoi capolavori maturi (le celebri statue velate, dalla *Tuccia* di Palazzo Barberini a Roma, 1743, alla *Pudicizia* della Cappella Sansevero a Napoli, 1752), quanto piuttosto con invenzioni precedenti quali la *Verginità* nella Chiesa dei Carmini a Venezia, del 1721 (Bruno Cogo, *Antonio Corradini scultore veneziano 1688 - 1752*, Este 1996, p. 193), che proprio nella manica sinistra presenta un motivo assai simile. D'altronde quel panneggiare con pieghe quasi rigidamente parallele è una cifra stilistica che accomuna diversi scultori veneti di quell'epoca, basti pensare all'opera di Antonio Gai, in particolare la *Figura all'antica* del castello di Ferrières-en-Brie, in Francia (Andrea Bacchi, a cura di, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano 2000, tav. 386).

A.B.





Scultore napoletano o spagnolo, metà del sec. XVIII

SAN LUIGI GONZAGA IN ADORAZIONE DEL CROCIFISSO

statua 'da vestire' in legno dipinto, cm 137x52x32

€ 5.000/7.000

Il nobile, composto volto giovanile, caratterizzato dal taglio dei capelli assai corti e da un languore che tradisce una profonda sofferenza, le scarpe austere di foggia moderna indossate su calze parimenti nere e soprattutto la gestualità che lascia immaginare la figura in atto di contemplare un crocifisso tenuto nella mano sinistra ci consentono di riconoscere in questo affascinante simulacro il gesuita Luigi Gonzaga (Castiglione delle Stiviere 1568 - Roma 1591), figlio del marchese Ferrante, morto a soli ventitré anni durante la terribile pestilenza che aveva flagellato Roma nel 1590-91, dopo per essersi prodigato fino allo stremo per gli ammalati. Canonizzato nel 1726, data che fornisce un utile *post quem* per la cronologia dell'opera, lo si venera come santo protettore della gioventù studiosa, titolare di numerose congregazioni religiose dedite all'educazione cristiana.

Negli ultimi anni una folta letteratura critica e numerose esposizioni hanno restituito appieno dignità a simili statue concepite per essere abbigliate con abiti reali, impropriamente definite 'manichini', spesso, come in questo caso, realizzate da abilissimi intagliatori (*Vestire il sacro. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, a cura di L. Bortolotti, Bologna 2011), ma non è ancora facile circoscriverne l'ambito di produzione e addentrarsi in proposte attributive.

L'opera che qui si presenta, per la sua costruzione, l'intaglio sensibilissimo degli incarnati e dei capelli, la delicata, opalescente policromia, trova efficaci riscontri nella produzione presepiale napoletana del secondo Settecento, in cui furono impegnati, accanto a una schiera di specialisti del genere - Lorenzo Mosca, Nicola Ingaldi, Michele Trillocco e molti altri -, anche scultori di prim'ordine come Giuseppe Sammartino, Angelo Viva, Francesco Celebrano, produzione dove peraltro il lavoro d'intaglio sovente si alterna a teste modellate in argilla (G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970).

D'altra parte questi stessi aspetti formali, declinati qui con particolare compostezza, e lo spiccato magistero nell'arte del legno, possono richiamare l'intensa e tersa statuaria devota spagnola nei modi di Alonso Cano e Pedro de Mena, attivi tra Granada, Madrid e Toledo nella seconda metà del Seicento (*The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, catalogo della mostra, Londra, The National Gallery - Washington, National Gallery of Art, a cura di X. Bray, Londra 2009).

G.G.



Francesco Pesenti, detto il Sabbioneta

(Cremona, 1510/1520-1563)

SAN GIOVANN BATTISTA

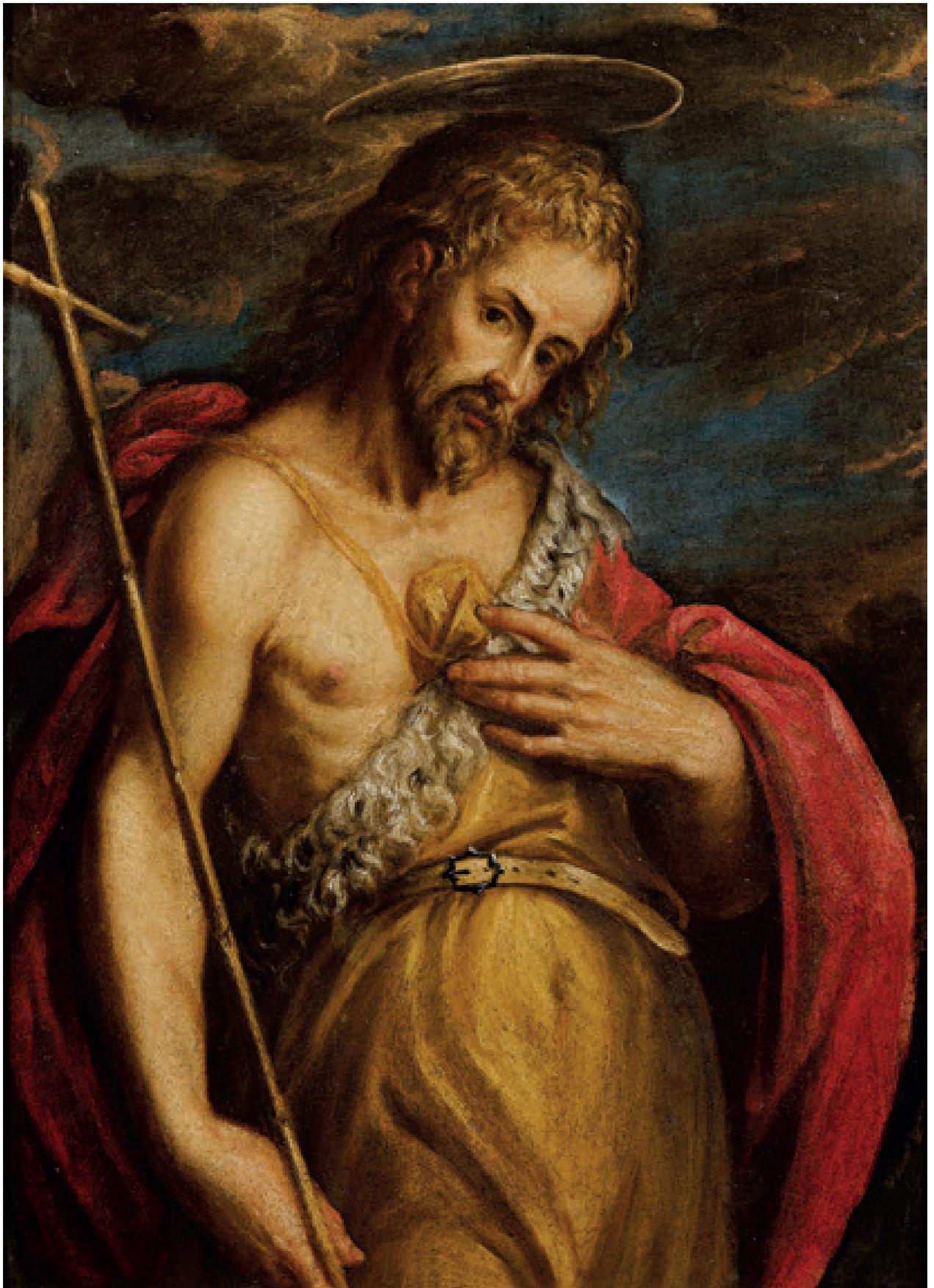
olio su tavola di noce, cm 32x22,2

€ 4.000/6.000

L'opera è corredata da una scheda di Marco Tanzi di cui riportiamo un estratto:

"La piccola tavola raffigurante il Precursore che si staglia contro un cielo blu cobalto gonfio di nubi grigio-rosa, è di buona mano ed appare eseguita tra Mantova e Cremona intorno alla metà del XVI secolo da un artista particolarmente attento ai fermenti ed alle novità, soprattutto parmigianinesche, di quegli anni; capace inoltre di sganciarsi da un'ipoteca per molti versi "pesante" come quella rappresentata da Giulio Romano: credo che non ci siano dubbi nel poterne individuare l'autore in Francesco Pesenti detto il Sabbioneta (per un riesame bio-bibliografico rimando a C. Nolli in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 152-153, 294, 475-476; M.C. Rodeschini Galati in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp. 271-272).

Nato probabilmente nel secondo decennio del Cinquecento a Cremona, dove membri della famiglia Pesenti, originaria del borgo reso celebre da Vespasiano Gonzaga (in provincia di Mantova ma nella diocesi cremonese) erano già insediati dalla fine del XV secolo, e dove il padre Galeazzo fu attivo dal secondo al quarto decennio in Cattedrale come pittore e doratore; Francesco è il primo di tre fratelli pittori, Vincenzo e Martire, ai quali faranno seguito altre generazioni di artisti (su quella di fine Cinquecento si veda C. Nolli, *Giovan Paolo e Giuseppe Pesenti a Castelleone*, in "Paragone", 453, 1987, pp. 60-68). Francesco Pesenti è un personaggio di spicco della cultura figurativa cremonese a partire dagli anni quaranta del Cinquecento, la cui fama sembra essersi appannata durante i secoli, ma ci è ampiamente testimoniata dalla stima dei contemporanei e dalle commissioni ottenute in un panorama che non risulta affatto monopolio esclusivo dei Campi, come la critica tende, forse un po' superficialmente, ad accreditare."



Bartolomeo Mazzuoli

(Siena 1674 - 1749)

SANTA CATERINA DA SIENA CORONATA DI SPINE

busto in stucco dipinto su base modanata pertinente dipinta con stemma araldico (della famiglia Bandinucci?), cm 75x56x33

€ 5.000/8.000

A lungo impegnato nella rinomata e prolifica bottega di famiglia, come collaboratore del padre Giovanni Antonio e dello zio Giuseppe (lavori nella Villa Chigi di Cetinale), Bartolomeo si distinse sia come scultore in marmo (monumenti sepolcrali nella chiesa del Carmine, in San Cristoforo e nella Cattedrale di Siena; rilievi e statue in Palazzo Sansedoni), con una produzione spesso desunta dai modelli di Giuseppe (statue del *Salvatore* e della *Vergine* in Cattedrale) e di altri scultori romani (Bernini, Ferrata, Legros) conservati nella bottega senese dei Mazzuoli (M. Butzek, *Die Modellsammlung der Mazzuoli in Siena*, in "Pantheon", XLVI, 1988, pp. 75-102; V. Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Siena 2016), sia come stuccatore, proseguendo così un'affermata tradizione familiare (statue nella Certosa di Maggiano; *Apostoli* nella Collegiata di Sinalunga; complessi decorativi a Montepulciano).

Le fonti locali ne ricordano un'intensa e apprezzata vena ritrattistica, che si traduce nella capacità di infondere una vivida presenza anche a effigi religiose altrimenti congelate in schemi iconografici convenzionali, come nel pulsante busto in terracotta del *Beato Bernardo Tolomei* conservato nella Collezione Chigi Saracini di Siena (G. Gentilini, in G. Gentilini e C. Sisi, *Monte dei Paschi di Siena. Collezione Chigi-Saracini. 4. La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, Firenze 1989, pp. 360-361 n. 105), o nel penetrante, affilato busto della Benincasa che qui si presenta: l'amata mistica senese, giovinetta di particolare bellezza, devota al culto della Passione di Cristo al punto da riceverne le stigmate cui allude la corona di spine, attributo ricorrente nell'iconografia della santa, indossata sull'abito delle terziarie domenicane (a Siena dette Mantellate).

Di particolare interesse la presenza sul basamento di uno scudo araldico sul quale è dipinto un blasone (troncato: nel primo d'azzurro, al monte di sei cime movente dalla partizione e accostato da due stelle a otto punte dello stesso; nel secondo bandato d'argento e d'azzurro), quasi identico all'arme della famiglia Bandinucci, attestata a Firenze nel quartiere di Santa Maria Novella (*Raccolta Ceramelli Papiani*, Archivio di Stato di Firenze, fasc. 369: arme che però è sbarrata, non bandata). Si tratta forse dei Bandinucci de' Conti di Monte Maggio (o di un ramo collaterale), nobile famiglia originaria di Cortona - un territorio, quello della Valdichiana, dove i Mazzuoli furono attivi in più occasioni -, e dunque una corretta identificazione araldica, oltre a definire la committenza del busto in esame, potrebbe consentire di circoscriverne la datazione, individuarne l'ubicazione originaria e forse accertarne la paternità qui proposta per ragioni stilistiche.



39 λ

Federico Zuccari

(Sant'Angelo in Vado, 1539 – Ancona 1609)

RITRATTO DI GIOVANE

olio su carta incollata su tavola in antico, cm 43,5x32

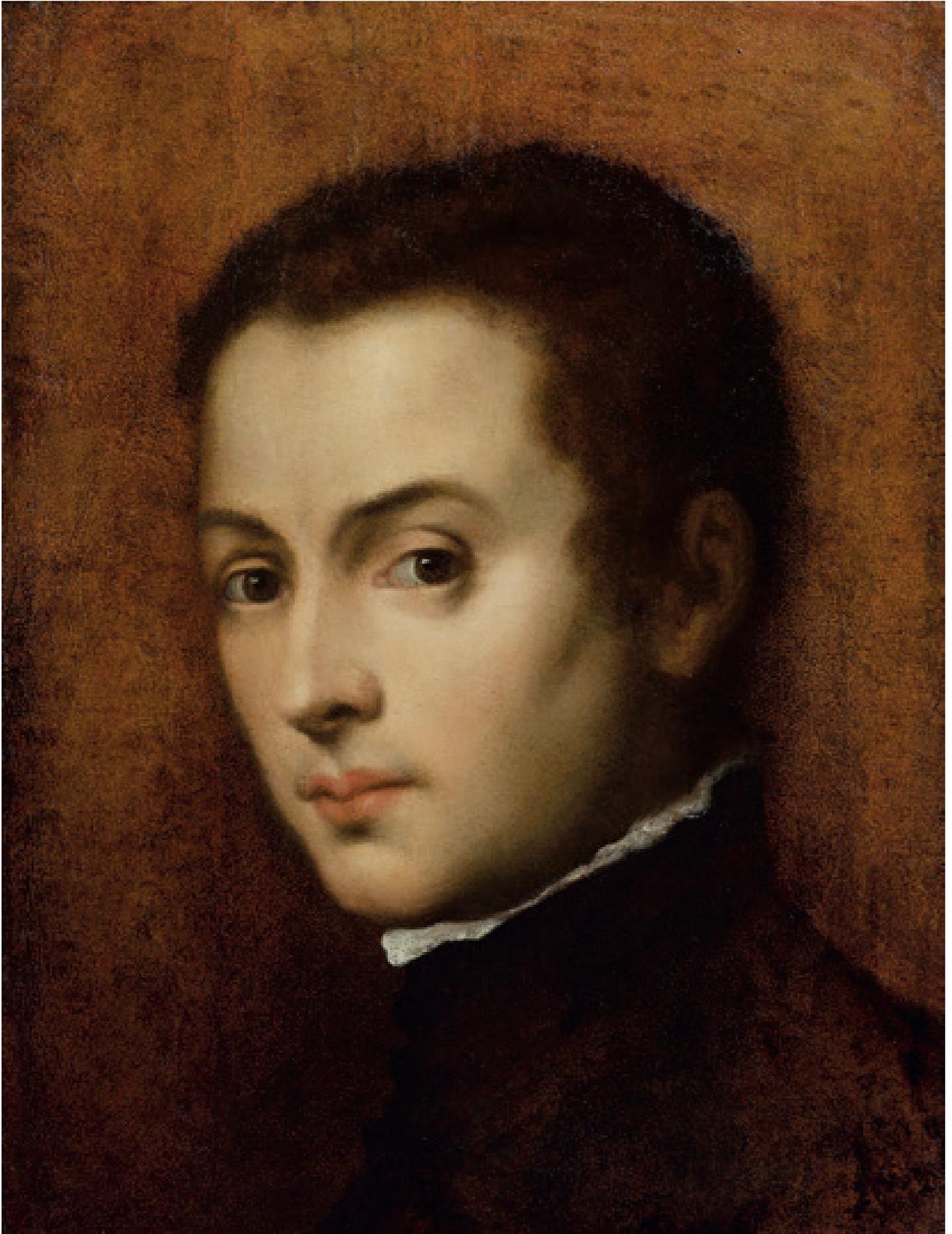
€ 20.000/30.000

Incollata su tavola già in antico, forse dall'artista stesso, la carta è dipinta usando paste pittoriche dense anche se delicate nell'incarnato del volto e nei tocchi di biacca del colletto, mentre per i capelli ed il vestito nero la stesura risulta liquida e disciolta, tanto che in basso l'abito è palesemente non finito; anche il fondo è lasciato alla sola preparazione rossastra, con una leggera velatura scura in basso a sinistra.

Tutto ciò indica chiaramente trattarsi di un "modello", eseguito dal vero o su un precedente disegno, (del tipo dei ritratti a due matite, rossa e nera, dei quali Federico era maestro) messo a punto e rifinito solo nel volto: la parte di maggiore interesse in previsione di un ritratto finale più grande, magari a tre quarti di figura.

L'aspetto "romano" del dipinto, non esente da influenze fiorentine della seconda metà del Cinquecento e pervaso da suggestioni barocchesche ha condotto più di uno storico dell'arte a riconoscere la mano di Federico Zuccari; ultimamente anche Annamaria Ambrosini Mas-sari ha confermato la mano di Federico nell'esecuzione del presente dipinto (comunicazione orale su visione diretta dell'originale).

Si tratta di un'aggiunta di straordinario valore al catalogo della maturità dell'artista. Il nostro *Giovane* è infatti accostabile ai ritratti eseguiti ad affresco nelle lunette della sala terrena in casa Zuccari sul Pincio a Roma, terminata da Federico nel 1598. Negli stessi anni l'artista portava a termine la pala nel municipio di Sant'Angelo in Vado (1603, ma iniziata a fine '500), raffigurante *La Madonna col Bambino, Santi e la famiglia Zuccari (pala Zuccari)* dove, se si osserva il ritratto del fratello Taddeo, ben si ritrova la stesura pittorica del nostro esemplare. Una data quindi nel primo quinquennio del Seicento può a buona ragione essere estesa al dipinto qui presentato che, fatti salvi gli aggiustamenti dati da motivi iconografici, non è dissimile nella stesura dal volto del *Cristo alla colonna* (Urbino, Museo Diocesano Albani) terminato da Federico nel 1605.



Antonio Cavallucci

(Sermoneta, 1752 - Roma, 1795)

SOCRATE SI CONGEDA DAI DISCEPOLI

olio su tela, cm 89x134,5

Il dipinto sarà pubblicato da Alessandro Agresti sulla rivista "Studi di Storia dell'Arte"

€ 12.000/18.000

Attribuito al Cavallucci da Massimo Vezzosi, attribuzione confermata oralmente da Alessandro Agresti, cui si devono gli studi più recenti sul pittore romano riscoperto negli anni Settanta del Novecento grazie a Steffi Roettgen, il dipinto qui offerto – non ricordato dalle fonti biografiche sull'artista – resta in qualche modo isolato nella sua produzione prevalentemente volta, sebbene non in modo esclusivo, a soggetti sacri e di pubblica destinazione. È proprio in questo senso che, dopo gli avvisi nel palazzo del suo protettore, il duca Francesco Caetani, grazie all'appoggio di Monsignor Francesco degli Albizzi, Economo della Fabbrica di San Pietro dal 1778, Antonio Cavallucci riceve le prime importanti commissioni pubbliche nell'ambito del programma di rinnovamento della "Roma cristiana" voluto da Pio VI Braschi, di cui diventerà uno degli interpreti più accreditati.

È appunto con il ciclo di quattro storie petrine eseguite prima del 1784 per la sacrestia della basilica vaticana che il nostro dipinto mostra i più forti legami stilistici, pur nello svolgimento di un tema radicalmente estraneo a quella temperie spirituale.

L'accostamento è suggerito dalla presenza di modelli comuni alle figure degli Apostoli nelle tele vaticane e agli anziani discepoli del filosofo greco nella tela qui offerta (dove il protagonista sembra invece citare una scultura classica), ai quali si aggiunge un giovane e inedito Alcibiade.

Anche i colori smaltati dei panneggi, dai colori discordanti ma unificati dal lieve chiaroscuro, rimandano alle opere pubbliche dipinte dal Cavallucci nella seconda metà degli anni Ottanta, quali il *Sogno di Giuseppe* in S. Andrea a Subiaco del 1788.



Pieter Mulier il giovane, detto il Cavalier Tempesta

(Haarlem, 1637 - Milano, 1701)

AUTORITRATTO

olio su tela, cm 63,5x50

€ 5.000/7.000

Bibliografia

Sette ritratti lombardi dalla tarda maniera alla maniera pura, a cura di M. Tanzi e M. Vezzosi, Firenze, 2009, pp. 10-15

Impostato di tre-quarti, con lo sguardo puntato verso lo spettatore ed un'aria intensa a metà tra concentrata attenzione e spavalda sicurezza, così il Cavalier Tempesta consegna ai posteri la propria effigie. La decisa consapevolezza di sé che promana dai tratti del volto e dallo sguardo è come sottolineata dalla *mise*, ordinaria e priva di ostentata ricchezza, che l'artista sfoggia; una giubba rossa in parte sbottonata e dalla quale fuoriesce con studiata trascuratezza un lungo e trinato jabot, un mantello dal bavero giallo sulle spalle ed un cappello di pelliccia che copre parte dei lunghi e fluenti capelli. Ad aumentare il fascino un po' zingaro che il Mulier trasmette è l'attualissimo cerchietto che gli accende di riflessi d'oro il lobo dell'orecchio.

Di Pieter Mulier si conoscevano, ad oggi, due autoritratti autografi e praticamente identici fra di loro salvo leggere varianti; uno conservato presso la collezione Borromeo all'Isola Bella e l'altro a Firenze nella Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano. La comparsa oggi del presente autoritratto, simile agli altri due ma con significative varianti, induce ad alcune riflessioni circa la genesi dei tre autoritratti, la loro datazione ed il loro probabile significato. Anzitutto, ed ovviamente, dovrà essere considerata la fattura del dipinto qui presentato: esso presenta l'artista raffigurato all'interno di una tela rettangolare a mezzo busto, di tre-quarti e girato verso lo spettatore. La stesura pittorica è veloce e fluida, realizzata con pennellate che rendono visibile la trama compositiva. Tutta la parte dell'angolo basso di destra occupata dal mantello che copre la spalla sinistra dell'effigiato è lasciata al livello della preparazione di base sulla quale si evidenziano le pieghe e le notazioni chiaroscurali tutte "disegnate" con il pennello ed un tono di bruno scuro liquido, anche il fondo reca pochi accenni di colore poco denso steso sopra la preparazione rossa di base. Il jabot è dipinto con grande velocità, linee lunghe e fluide di toni bianco latte con ombre grigie azzurrate e una trina, più suggerita che non definita, realizzata battendo la punta del pennello sulla tela, capelli e cappello sono una massa bruno scuro indistinta che si staglia appena dal fondo. Il volto, dove più è concentrata l'attenzione pittorica, è dipinto con campiture (di materia più spessa) larghe e sintetiche per quanto attiene le zone di maggiore evidenza luminosa, mentre gli occhi, la bocca, bellissima e sensibile, così come le narici, appaiono dipinte con brevi pennellate, tratteggiate, spesso appoggiate le une alle altre.

Quanto sopra osservato non lascia dubbio alcuno sul fatto che il presente ritratto sia eseguito in "presa diretta" dimostrando l'intento dell'artista di fermare e restituire, con urgenza, lo stato emotivo della propria immagine.



42 λ

Attribuito a Carlo Innocenzo Carloni

(Scaria d'Intelvi, Como 1686 - 1775)

LA PACE CHE BRUCIA LE ARMI A MARTE

olio su carta, mm 275x206

€ 6.000/8.000

Su suggerimento di Enrico Maria Dal Pozzolo il delizioso dipinto ad olio su carta qui presentato si può accostare alla mano del bel pittore Carlo Innocenzo Carloni che faceva parte della famiglia comasca di artisti chiamati i Carlone (o Carloni). Suo padre Giovan Battista era stuccatore e anche il fratello Diego Francesco era stuccatore e architetto.

Appena dodicenne seguì il padre in Germania per essere avviato all'arte dello stucco; ma avendo dimostrato una forte tendenza per la pittura, fu affidato dal padre al pittore Giulio Quaglio, pure intelvese, che lo portò a Venezia e Udine. Dopo il 1706 si recò a Roma dove ebbe come maestro il veneto Francesco Trevisani. Nel 1715 si stabilì a Vienna chiamato dal principe Eugenio di Savoia per il quale aveva dipinto l'affresco con la *Glorificazione del Principe* nella sala dei marmi del Belvedere inferiore, in collaborazione con il quadraturista Marcantonio Chiarini. A Vienna il Carloni visse diversi anni con la famiglia, ritornando in Italia per alcune commissioni; intorno al 1725 circa si datano due tele nella chiesa di Balerna (Canton Ticino), quattro nella basilica di San Fedele a Como, e, ancora a Como, gli affreschi e i quadri del santuario del Crocefisso e l'affresco dello scalone del palazzo Gallio. Nel 1727 ritornò in Austria e nello stesso anno si trasferì con la famiglia a Praga per decorare lo scalone e due sale del palazzo Clam Gallas.

In Italia di nuovo nel 1737, Carloni ricevette nuove commissioni a Calusco d'Adda (scalone di Villa Colleoni) e nel duomo di Monza dove lavorò dal 1738 per circa sette anni.

La visione pittorica di Carloni è una visione in chiaro, costruita con una pennellata veloce e leggera; quello che stupisce e incanta sia nella sua pittura che nel nostro dipinto è la grande libertà inventiva sempre pervasa da uno spirito teatrale. La sua pittura briosa e vivace, ricca di fantasia ed estro, è segnata sicuramente dal gusto decorativo della tradizione tipica degli intelvesi e dell'attività dei suoi familiari.

Marte e Venere in primo piano sono i personaggi di un vaporoso spettacolo, la dea nasconde e brucia le armi del suo amato che le porge dei fiori profumati.

Dal punto di vista stilistico, la pittura appare estremamente leggera, quasi dissolta nei toni del pastello.



Francesco Rustici, detto il Rustichino

(Siena, 1592 – 1626)

SAN GIOVANNI BATTISTA

olio su tela, cm 138x106,5

€ 20.000/30.000

Esposizioni

Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco. Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza, 18 marzo-30 giugno 2017

Bibliografia

Francesco Rustici detto il Rustichino, caravaggesco gentile, Pienza Conservazione San Carlo Borromeo in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco.* Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza, 18 marzo-30 giugno 2017, Ospedaletto-Pisa, 2017, p. 303 scheda 19 di Marco Ciampolini

Come la *Maddalena confortata dagli angeli* qui presentato al lotto 7 anche questo *San Giovanni Battista* è stato esposto alla mostra sul Rustichino come opera inedita ascritta a Francesco Rustici proprio da Massimo Vezzosi.

Come riporta Marco Ciampolini nella scheda di catalogo il giovane santo è raffigurato nella sua veste eremitica immerso nel "deserto della meditazione" accompagnato solo dall'agnello che è metafora del Cristo "agnello di Dio che toglie i peccati del mondo".

L'opera, di devozione domestica, è una tela giovanile del Rustici quando dipingeva, non ancora ventenne, con lo zio Alessandro Casolani e il padre Vincenzo.

Già in queste prime opere è evidente il desiderio del Rustichino di mostrare il suo talento e la sua elaborazione dello studio dei maestri senesi "saturi della delicatezza formale del Cinquecento che sfocia in ameni paesetti saettanti da una luce bianca, quasi lunare, secondo i modi proposti da Paul Brill, che tanta accoglienza avevano trovato nella cultura tardo manierista senese, capeggiata da Francesco Vanni".



Giuseppe Bazzani

(Mantova, 1690-1769)

RITRATTO DI UOMO IN ARMATURA

olio su tela ovale, cm 87x73

al retro della tela è riportata la seguente iscrizione "Derr General Seld Macht Meister Braf Bonevalle"

€ 8.000/12.000

Il dipinto qui offerto può essere attribuito alla mano del pittore mantovano Giuseppe Bazzani (Mantova 1690-1769) uno dei maggiori esponenti della pittura rococò in Italia.

La sua sensibilità pittorica si esprime in un considerevole numero di opere in cui si possono cogliere precorrenti del rococò veneziano e austriaco.

Questi aspetti derivano senz'altro dallo studio della pittura di Paolo Veronese e dei Bassano, ma anche dall'accostamento alle opere di Rubens, Grechetto e Domenico Fetti a cui si ispirò per originali, quanto improvvisi, giochi di luce e per i colori intensi.

La figura rappresentata si staglia vibrante con la sua armatura su un fondale tempestoso da cui si aprono due improvvisi squarci d'azzurro che ravvivano la composizione.

Il riferimento presente al retro della tela rimanda all'identità dell'effigiato.



45 λ

Girolamo Muziano

(Brescia, 1532 - Roma, 1592)

SAN GIROLAMO PENITENTE

olio su tela, circa 228x164

€ 70.000/100.000

Bibliografia di riferimento

P. Tosini, *Girolamo Muziano dalla Maniera alla Natura*, Roma, 2008

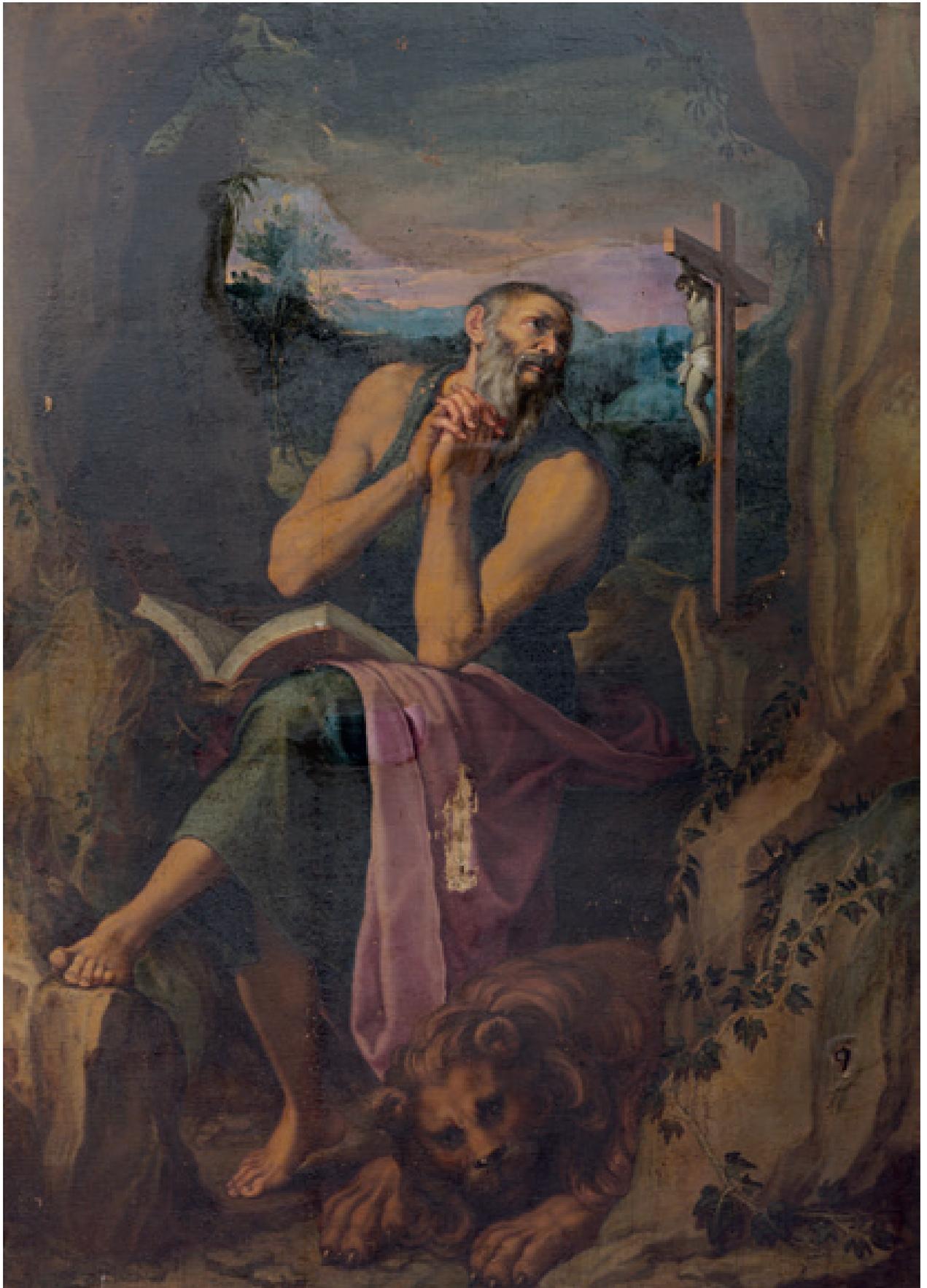
Il dipinto qui presentato si offre in un notevole stato di conservazione; montato ancora sul telaio originale ha una superficie pittorica che non ha mai subito puliture (una prova di pulitura che interessa parte del braccio, le mani, il volto e una porzione di paesaggio retrostante è stata eseguita in occasione della presente vendita e rivela una cromia cristallina e smagliante nei blu-azzurri metallici e nel viola ciclamino), unica mancanza è un'abrasione sul manto del santo dovuta ad un vecchio urto.

Si tratta di un dipinto di straordinaria qualità eseguito dall'artista agli inizi degli anni Settanta del Cinquecento. Realizzato su una tela a tramatura spessa il dipinto è eseguito con impasti di colore densi, di matrice veneta, con una attenzione (si veda il volto del santo dallo sguardo intenso ed ispirato o le bellissime mani, ma anche il corpo scorciato del Cristo crocifisso) al dato naturalistico che tende a superare la "maniera" verso soluzioni di naturalismo pre-secentesco.

Un'altra versione dell'opera, proveniente dalla chiesa di San Giorgio in Poggiale, ma non eseguita per quella destinazione, è conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 2). Tra i due dipinti vi sono notevoli varianti compositive: la veste del santo, nel nostro esemplare più articolata e complessa, scende a coprire buona parte della gamba sinistra, che invece è nuda nel dipinto bolognese; sulle ginocchia di Girolamo è appoggiato un grosso volume che invece non compare nell'altro dipinto; la tipologia delle rocce della grotta è completamente diversa (manca nella versione bolognese anche l'edera che si arrampica sulle rocce in basso a destra). Inoltre diverso è il crocifisso al quale il santo rivolge lo sguardo (di dimensioni più contenute il nostro, con l'asta della croce più corta e piantata su uno sperone di roccia di maggior altezza), come diverso è il paesaggio in lontananza sul fondo. Anche i colori delle vesti, azzurro e rosa in ambedue le versioni, risultano invertiti tra un esemplare e l'altro. Gli interventi di restauro che sono stati fatti sul dipinto bolognese ci presentano un quadro ancora bello e potente ma che ha perso un po' della sua freschezza originale, mentre la nostra versione mostra ancora una grande ricchezza cromatica oltre ad una qualità compositiva molto alta.



Fig. 1 Cornelis Cort (Hoorn, 1536 circa - Roma, 1578) *San Girolamo penitente*, da Girolamo Muziano



Le due versioni sono ricordate dalle fonti come inviate dal Muziano a Bologna: "un quadro grande co' la figura di S. Ieronimo de mano del Muziano opera molto bella" ricordato già da Cavazzoni (1603) e Oretti in casa di Carlo Fantuzzi e un secondo dipinto in casa di Paolo Tanari nel 1659, segnalato da Giordani (1829).

(Per l'intera vicenda relativa si rimanda alla monografia di Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano dalla Maniera alla Natura*, Roma, 2008, pp. 367-369).

Al momento risulta arduo stabilire con certezza quale tra le due versioni sia quella arrivata in Pinacoteca e quale quella qui presentata, come difficile poter asserire quale sia stata la prima ad essere eseguita cronologicamente.

Si ringrazia la professoressa Patrizia Tosini per aver confermato l'attribuzione dopo aver visionato direttamente il quadro.



Fig. 2 Girolamo Muziano, *San Girolamo penitente*, olio su tela, cm 263x182, Bologna, Pinacoteca Nazionale, n. inv. 158



François Girardon

(Troyes, 1628 - Paris, 1715)

MATER DOLOROSA

marmo, cm 74x60; entro cornice in legno dorato e dipinto, cm 102x88

€ 8.000/12.000

La *Mater dolorosa* di questo rilievo ovale in marmo replica un'invenzione, divenuta preso celeberrima, di François Girardon, ovvero il suo *morceau de réception* all'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi, presentato dall'artista nel 1657 (cm. 85 x 65); già collocato nella prima sala dell'Académie, dove è attestato nel 1715 (anno della scomparsa del maestro), il rilievo passò poi al Musée des Monuments français nel 1795, all'École des beaux-arts nel 1816, e infine al Louvre, dove tuttora si conserva, nel 1816 (*Musée du Louvre - Sculpture française II, Renaissance et temps modernes*, I, Paris 1998, p. 395, cat. RF 3148; Alexandre Maral, *François Girardon (1628 - 1715). Le sculpteur de Louis XIV*, Paris 2015, pp. 47 e 466, cat. S.19). Le fonti attestano l'esistenza di un modello preparatorio in terracotta, di un altro in gesso che venne donato al cancelliere Séguir nel maggio del 1657, e di una replica sempre in terracotta dorata, inviata dallo scultore a Troyes, dove è citata nel 1780; nes-

suna di queste versioni è attualmente nota (Maral, *op. cit.*, p. 481, catt. Sem. 2-4). Un'ovale in bronzo di dimensioni minori, cm. 36,8 x 29,2, era nel 1971 nella collezione del conte Ciechanowiecki a Londra (*Europäische Barockplastik am Niederrhein: Grupello und sein Zeit*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstmuseum), Düsseldorf 1971, p. 366, cat. 332). Sebbene quasi sovrapponibile al suo modello in marmo del Louvre, ad esempio nell'esatta posizione delle dita delle mani, questa versione presenta comunque qualche variante, soprattutto nella semplificazione delle pieghe del mantello sopra la testa e nell'espressione stessa della Madonna, meno pateticamente atteggiata. D'altronde anche il bronzo esposto a Düsseldorf nel 1971 differisce dal marmo di Girardon in molti passaggi delle pieghe del mantello (ad esempio in quelle che ricadano dal capo, a sinistra).



Fig. 1 François Girardon, *Mater dolorosa*, marmo, Parigi, Louvre



Fig. 2 François Girardon, *Mater dolorosa*, bronzo, già Londra, collezione Ciechanowiecki



Giovanni Antonio Mazzuoli?

(Volterra 1639 - 1714)

ASSUNZIONE DELLA VERGINE MARIA

bozzetto in terracotta per una pala d'altare, cm 31x17,2x3,2

€ 5.000/8.000

Fratello del più noto Giuseppe, scultore affermatosi a Roma collaborando col Bernini, Giovanni Antonio Mazzuoli alternò ai lavori in marmo di un certo impegno, spesso scolpiti traducendo modelli di Giuseppe, un'intensa attività di modellatore in stucco svolta per le chiese di Siena e del suo territorio, che sovente lo vide impegnato a realizzare complessi altari architettonici e movimentate pale ad altorilievo (Siena, Sant'Antonio da Padova della Tartuca; San Giuseppe dell'Onda; Sinalunga, Madonna delle Nevi; Volterra, Sant'Agostino etc.).

Di questi lavori si conoscono alcuni bozzetti preparatori, conservati a lungo nella bottega di famiglia - dove un inventario stilato nel 1767 registra ben quarantacinque terrecotte di Giovanni Antonio -, e confluiti sul 1810 nella Galleria allestita da Galgano Saracini nel suo palazzo senese (M. Butzek, *Die Modellsammlung der Mazzuoli in Siena*, in "Pantheon", XLVI, 1988, pp. 75-102; G. Gentilini, in G. Gentilini e C. Sisi, *Monte dei Paschi di Siena. Collezione Chigi-Saracini. 4. La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, Firenze 1989, pp. 330-337 nn. 92-95; M. Butzek, *Scultura barocca. Studi in terracotta dalla bottega dei Mazzuoli*, catalogo della mostra, Petriolo, Museo della Terracotta, Cinisello Balsamo 2007, pp. 40-43) che per la vivace, spumeggiante modellazione delle animate composizioni si prestano ad un riscontro con l'opera in esame, da ritenere comunque il bozzetto o un primo studio per una monumentale pala d'altare presumibilmente in stucco.



48 λ

Orazio Samacchini

(Bologna, 1532 -1577)

ANNUNCIAZIONE

olio su tela, cm 107x87

€ 15.000/20.000

In primissimo piano, con un coinvolgimento intenso da parte dello spettatore, viene rappresentato l'evento sacro dell'Annunciazione.

Nella stanza in penombra l'arcangelo Gabriele, seguito da un vortice di angioletti, giunge maestoso sopra dense nubi. La stanza è illuminata dalla colomba dello Spirito Santo che irradia luce divina, mentre la Vergine, intenta a leggere, si ritrae dinanzi all'improvvisa apparizione.

In secondo piano, in una stanza adiacente, si muovono due figure dalle silhouette eleganti che tradiscono una derivazione parmigianinesca, cosa che ci porta a classificare il dipinto come opera bolognese del Cinquecento.

L'autore è Orazio Samacchini; le forme tornite delle figure, richiamano la tradizione emiliana di primo Cinquecento, echi di Prospero Fontana, oltre a riferimenti al disegno fiorentino e alle opere di Giorgio Vasari in particolare.

La tipologia dei volti e il modo in cui sono condotti gli "erculei" angioletti rimandano alle opere del Samacchini eseguite attorno agli inizi degli anni Settanta del Cinquecento, al ritorno dalla sua esperienza romana; basterà confrontare la nostra *Annunciazione* con la grande pala raffigurante *l'Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, per trovare tutti gli elementi che caratterizzano la nostra tela: ombrosità della scena, luce che colpisce e rileva forme chiuse e tornite di costruzione vasariana, un'accurata e meticolosa stesura pittorica esaltata da velature "metalliche".

Di questa *Annunciazione* ne esistono altre due versioni, una conservata al museo di Tula (Russia) e una alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, anch'esse su tela e simili per dimensioni. Probabilmente il pittore, dato il successo della composizione, ha riutilizzato lo stesso cartone preparatorio in momenti diversi del suo percorso pittorico.



Pietro Ricchi, detto il Lucchese

(Lucca, 1606 – Udine, 1675)

TESTA FEMMINILE

olio su tela, cm 45,5x37,5

€ 15.000/20.000

Bibliografia di riferimento

P. dal Poggetto, *Pietro Ricchi 1606-1675*, Rimini 1996

Pietro Ricchi 1606-1675, a cura di M. Botteri Ottaviani, Milano 1996

Il fascinoso dipinto qui presentato mostra un volto femminile che emerge in tutto il suo candore giovanile da un fondo ocra-grigio; non avendo la figura attributi identificativi potrebbe trattarsi di uno studio preparatorio per un personaggio che doveva far parte di una composizione più grande; allo stesso tempo la delicatezza e la perizia con cui è condotto il roseo volto potrebbero far pensare ad un'opera da stanza in sé già finita. In effetti la nostra fanciulla presenta i tratti somatici che ritroveremo nella maggior parte delle figure femminili sacre e profane dipinte da Pietro Ricchi e in particolare in una serie di pale d'altare eseguite nei primi anni Quaranta a Brescia e in Lombardia, in primo luogo con la pala in Santa Maria Assunta a Clusone (Bergamo).

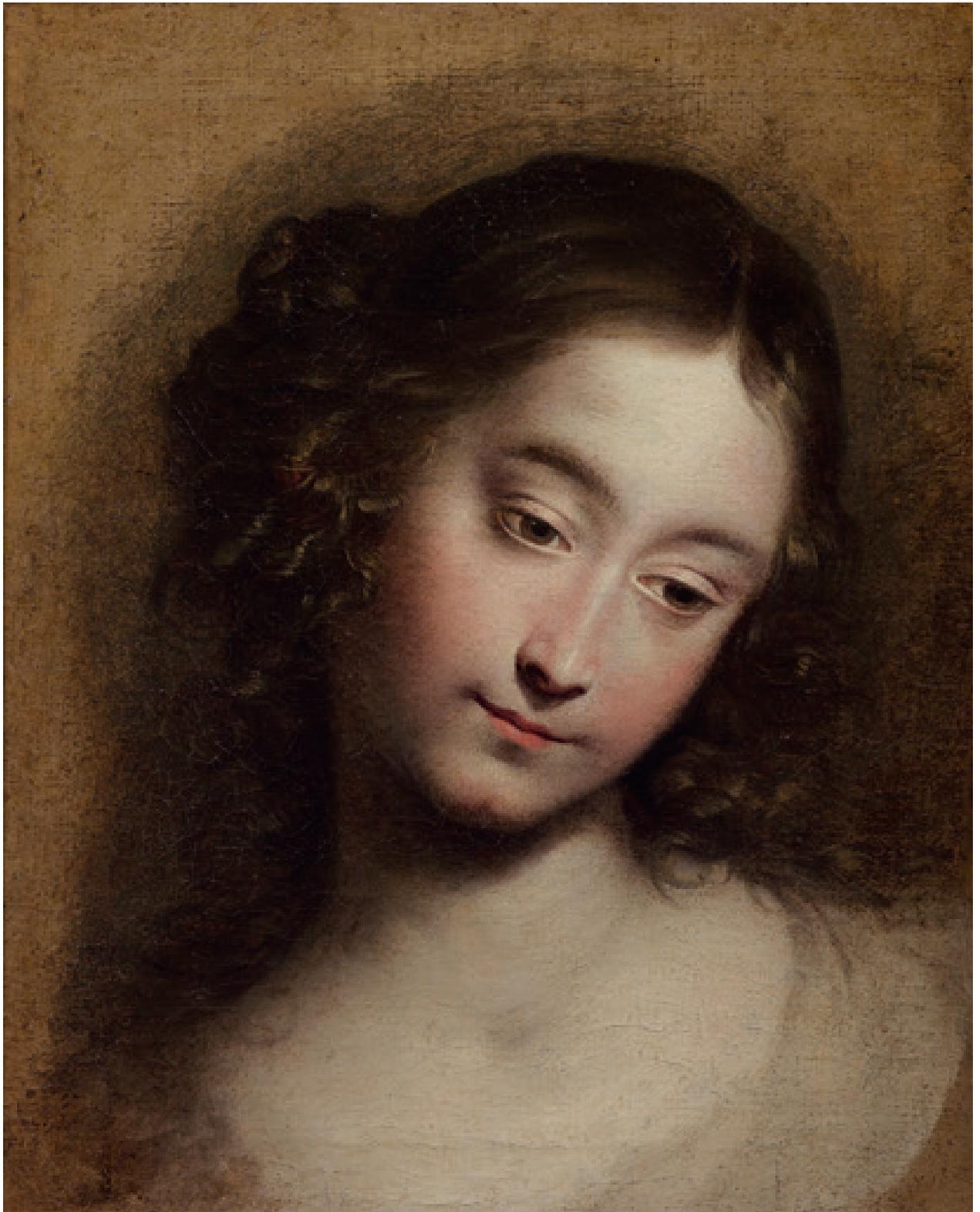
In perfetto stato di conservazione, il dipinto si qualifica come un lavoro di altissima qualità all'interno della produzione del Lucchese.

La nostra elegante *Testa femminile* trova inoltre stringenti confronti con i volti femminili, pubblicati in dal Poggetto e Ottaviani, che sono datati proprio intorno al 1646-47.

In particolare la conformazione degli occhi della nostra fanciulla, che rende le figure del Lucchese ben riconoscibili e uniche, è analoga a quella della *Testa di giovane donna* della Galleria Tadini di Lovere (Bergamo) (*Pietro Ricchi cit.* a cura di Ottaviani, scheda 48, pp. 330-331); la teletta della Galleria Tadini è un abbozzo non finito forse ritagliato da una tela più grande, così come anche il busto femminile di collezione privata fiorentina (Paolo dal Poggetto cit. p. 313, fig. 180) doveva essere un frammento di una composizione più grande di cui non è identificabile il soggetto.

Il dipinto qui offerto si avvicina per livello qualitativo, stile e resa pittorica anche alle figure del quadro della Residenzgalerie di Salisburgo raffigurante *Erminia cura Tancredi ferito*, definito da Roberto Contini "opera quasi imparagonabile ad altre per essere più che mai al vertice della scala di qualità". Gli incarnati sono infatti dolcissimi e arrotondati da ombre sensibili, con la notazione delle guance accese di rosso.

Tra le opere che la critica ritiene tra i più alti raggiungimenti del pittore si ricordano: *La consegna delle chiavi*, Rimini, Chiesa di San Giuliano (*Pietro Ricchi cit.* scheda 27, pp. 284-285, la *Deposizione* di Ghedi (Brescia), Chiesa parrocchiale, *L'ultima cena*, Asola (MN), Chiesa parrocchiale di San Andrea Apostolo (*Pietro Ricchi cit.* scheda 26, pp. 280-283) e l'*Erminia cura Tancredi ferito* poco sopra menzionato (*Pietro Ricchi cit.* scheda 52 pp. 336-337).



50 λ

Domenico Mioni, detto Domenico da Tolmezzo

(Canale di Gorto 1448 - Udine 1507)

SAN GIACOMO MAGGIORE

statua in legno dipinto e dorato, cm 111x30x23

€ 25.000/35.000

Bibliografia

M. Vezzosi, *Domenico da Tolmezzo. Il ritorno di un santo pellegrino*, Firenze 2011





Questa importante scultura lignea, che s'impone con ieratica potenza espressiva, raffigura l'apostolo Giacomo detto 'il Maggiore', restituendone nel volto accigliato l'indole focosa e intransigente, in atto di sorreggersi con il bastone da pellegrino, principale attributo iconografico, come fosse sul punto d'intraprendere il suo lungo viaggio per predicare il vangelo, esibito sul fianco, durante il quale avrebbe raggiunto la Spagna, dove, come è noto, il suo corpo si venera nel celebre santuario di Compostela in Galizia (denominato Santiago dal nome del santo), meta sin dal Medioevo di assidui pellegrinaggi.

L'opera è stata presentata nel 2011 dallo stesso Massimo Vezzosi (*op. cit.*), con una pubblicazione monografica di ineccepibile rigore scientifico cui si rimanda per una disamina più esaustiva, e riferita con riscontri puntuali a Domenico da Tolmezzo, protagonista indiscusso della felice stagione della scultura lignea in Friuli, responsabile di grandiose, affollate ancone dove la tradizione lagunare dei polittici tardogotici fiammeggianti - ancora richiesti dalla committenza locale - si coniuga con un più moderno vigore plastico e prospettico di sentore rinascimentale; nonché pittore di talento aggiornato sugli esiti della cultura figurativa veneta e mantegnesca, conosciuta durante un probabile soggiorno a Venezia tra il 1469 e il 1475 (G. Marchetti, *Domenico da Tolmezzo scultore*, Udine 1962; G. Nicoletti, *Domenico da Tolmezzo*, Udine 1969; *Mostra della scultura lignea in Friuli*, Udine, Villa Manin di Passarano, a cura di A. Rizzi, Udine 1983).

Tra i riscontri attributivi più calzanti si segnalano le immagini del medesimo santo inserite nelle monumentali ancone lignee di San Pietro a Zuglio, eseguita tra il 1481 e il 1483 (il *San Giacomo*, trafugato insieme alle altre statue nel 1981, è tra le cinque recuperate ed esposte dal 2017 nel Civico Museo Archeologico di Zuglio), e della Parrocchiale di Forni di Sopra, databile sul 1500: figure quasi sovrapponibili a quella in esame nella caratterizzazione fisionomica, nella foggia e nell'andamento del mantello (pure interamente dorato), sollevato intorno all'avambraccio destro in modo da creare una profonda ansa sul ventre e una ricaduta a ventaglio lungo il fianco, o nella robusta articolazione delle mani nocchiate. Ineccepibile è anche la datazione proposta, intermedia alle due citate ancone, in prossimità della statua della *Trinità* conservata nella chiesa della Santissima a Coltura di Polcenigo, firmata e datata 1494, dove ritroviamo una medesima concentrazione formale, nei penetranti tratti del volto e nell'articolazione spigolosa del panneggio.

Possibile che, per le sue notevoli dimensioni, la statua si trovasse in origine al centro di una simile ancona dedicata proprio a San Giacomo, protettore dei pellegrini e quindi oggetto di particolare devozione in un territorio traversato dai perigliosi valichi alpini e dalle importanti vie di comunicazione con la Germania e l'Europa dell'Est; e dunque che attraverso adeguate ricognizioni della cospicua documentazione d'archivio su Domenico da Tolmezzo e sull'arte del legno in Friuli - un patrimonio oggetto di consistenti dispersioni -, possano emergere maggiori certezze sull'ubicazione originaria e magari la commissione dell'opera.

G.G.



51 λ

Tiziano Minio

(Padova *ante* 1511/1512 - Padova 1552)

MADONNA COL BAMBINO

pietra, cm 52,5x24,5x20,7

€ 12.000/18.000

Per questa piccola *Madonna col Bambino* lapidea destinata verosimilmente, in ragione delle sue dimensioni contenute, alla devozione privata, Luca Siracusano ha avanzato un'attribuzione in favore di Tiziano Aspetti, detto Minio, con un'ipotesi di datazione agli ultimi anni di attività documentata di questo scultore di origine padovana dalla breve ma fulminante carriera (Luca Siracusano, *"Cose tutte piene d'invenzioni, capricci e varietà". Proposte per Tiziano Minio a Padova e altrove*, in "Nuovi Studi", XVI/17, 2011, p. 88). Come ha scritto lo studioso, "l'ampio velo che cala dal capo della Vergine, la posa irrequieta del Bambino in atto di benedire e la disposizione fuori asse del gruppo scultoreo, concepito per tagli diagonali, parla di una rielaborazione dei fortunati prototipi mariani della maturità di Sansovino, che alla metà del Cinquecento colpirono l'attenzione non solo degli scultori, ma anche dei pittori della Serenissima." Siracusano ha proposto come confronto, per supportare il riferimento a Minio, con una figura femminile in stucco dell'ultima sala dell'Odeo Cornaro a Padova, databile al 1540 circa, dove ricorre il motivo delle pieghe a a "V" ripetute nella veste, subito sotto al collo. Per quanto riguarda il panneggio più ampio sulle gambe, a grandi falcate, è utile invece l'accostamento con l'analogo motivo del *San Matteo* in bronzo, a rilievo bassissimo, che orna il coperchio del fonte battesimale di San Marco a Venezia, opera documentata al 1545, che segnò forse l'apice della carriera del Minio, il quale condivise la commissione con Desiderio da Firenze (lo specialista che dovette affiancare Tiziano nella fusione del pezzo). Tiziano si era

in realtà inizialmente formato nella tecnica della toreutica accanto al padre, Guido Minio (e anche Bernardino Scardeone, nel 1560, avrebbe lodato l'artista prima di tutto in quanto bronzista), ma per noi oggi egli è noto fondamentalmente nelle vesti di stuccatore, attivo in particolare in cantieri portati avanti accanto ad altri specialisti orbitanti nella cerchia di Sansovino (Silvio Cosini e Danese Cataneo). A Padova Minio godette della protezione e della stima di Alvise Cornaro, per il quale lavorò al già citato Odeo (e il cui nome compare in calce alla stipula del contratto per il coperchio del fonte marciano come garante del metallo e delle somme anticipate a Tiziano e a Desiderio da Firenze). Nonostante il suo nome sia oggi legato in primo luogo alla produzione in stucco, Minio dovette essere senz'altro artista assai versatile, attivo forse anche come intagliatore di sculture lignee (Andrea Bacchi, scheda in *Opere scelte*, a cura di Massimo Vezzosi, Firenze 2002, pp. 33-37, cat. 3) e certamente autore di altre opere lapidee, tra le quali dovrebbe rientrare il *San Giovanni Battista* del Nelson-Atkins Museum of Arts di Kansas City (Siracusano, art. cit., p. 88). D'altronde già Giorgio Vasari, nelle poche ma dense righe dedicate a "Tiziano da Padova" nell'edizione giuntina delle sue *Vite* (1568; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, Firenze 1966-1987, VI, p. 189) citava opere in stucco, bronzo e marmo e rimpiangeva la precoce perdita di un vero e proprio talento: "rimase il mondo privo d'un eccellente e valoroso artefice."

A.B.



52 λ

Pittore genovese della metà del sec. XVII

RITRATTI DI UBERTUS E CONRADUS DELLA VOLTA

coppia di dipinti ad olio su tela, cm 235x76,5

(2)

€ 50.000/70.000

Le iscrizioni poste in calce alle due tele ci informano dettagliatamente circa l'identità dei personaggi effigiati, membri dell'antica famiglia consolare genovese dei Della Volta che, a partire dal XIV secolo, diede vita all'albergo Cattaneo (istituzione consortile di famiglie genovesi), antepoendo quindi al loro questo nuovo cognome.

I Cattaneo della Volta si distinsero nell'attività mercantile nel Mediterraneo e nel nord Europa e nel 1528 furono posti a capo di uno dei 28 clan familiari della neocostituita Repubblica genovese.

Il ponderoso volume dedicato alla lunga storia di questa famiglia, recentemente pubblicato (*I Cattaneo della Volta. Vicende e protagonisti di una millenaria famiglia genovese*, a cura di Elena Chiavari Cattaneo e Andrea Lercari, Genova, 2017), ha reso noto un manoscritto cartaceo acquarellato, datato tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, con la ricostruzione genealogica dei della Volta, dove i principali personaggi della discendenza sono raffigurati con l'abbigliamento significativo delle cariche ricoperte.

Il console e il condottiero effigiati sulle tele qui presentate possono pertanto essere identificati con gli immediati discendenti del capostipite della famiglia, Conradus, indicato come vivente nel 938.

Facenti parti presumibilmente di una serie di dipinti volta a glorificare, analogamente all'albergo genealogico citato, la loro nobile e antica discendenza, i due ritratti furono presumibilmente commissionati intorno alla metà del Seicento, quando la famiglia continuava a prosperare e ad affermare il proprio prestigio patrocinando imprese decorative e commissionando opere a illustri artefici quali Van Dyck, autore, nel terzo decennio di quel secolo, della superba Elena Grimaldi Cattaneo oggi alla National Gallery of Art di Washington.

Nel nostro caso la famiglia si rivolse a un artista suo concittadino, protagonista della grande stagione barocca genovese che prese avvio, oltre che dalla straordinaria presenza di artisti forestieri come il menzionato Van Dyck, con il ritorno in patria poco più di un decennio dopo di Gio. Benedetto Castiglione, detto il Grechetto.

Sono le esuberanti e piene pennellate di questo grande maestro, a Roma a stretto contatto con Bernini e Poussin, ad aver ispirato quelle che, con un andamento a tratti nervoso e corsivo, fanno emergere dal fondo bruno le smaglianti cromie delle due tele e, su tutte, il rosso intenso della veste consolare di Ubertus e del mantello di Conradus.



Scultore umbro prossimo a Fiorenzo di Lorenzo

(Perugia 1440 circa - 1522)

SAN GIROLAMO PENITENTE

statua in legno dipinto, cm 90x65x60, su base rettangolare in legno dipinto e dorato

€ 15.000/20.000

La complessione anatomica del torace, ben definita ma senza ostentazione, che sembra rivelare un ascendente verrocchiesco tradotto con modi più semplificati, ammorbiditi e accostanti, coniugata al deliberato arcaismo nella barba raccolta in trecce spiraliformi, insieme alla postura genuflessa del santo penitente, con lo sguardo e il palmo della mano sinistra rivolti al cielo, riproposta in molti dipinti del Perugino e della sua cerchia (Washington, National Gallery of Art; Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; etc.), suggeriscono di collocare quest'opera nell'Umbria di fine Quattrocento, dove era ancora ben viva la gloriosa tradizione della scultura lignea dipinta (*All'ombra di sant'Ercolano. Sculture lignee tra Medioevo e Rinascimento nella Diocesi di Perugia*, catalogo della mostra, Perugia, Museo del Capitolo di San Lorenzo, a cura di C. Fratini, Perugia 2009).

Nello specifico la figura trova puntuali riscontri in una statua lignea raffigurante *San Francesco* conservata nell'Oratorio di San Bernardino a Perugia - parimenti composta e delicata, e simile anche nella conformazione ossuta della testa su cui svetta un ciuffetto ben rilevato - che Laura Teza ha ricondotto su basi documentare all'ancona in forma di nicchia, ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria, dipinta da Fiorenzo di Lorenzo nel 1487 per l'attigua chiesa di San Francesco al Prato (*Per Fiorenzo di Lorenzo pittore e scultore. Una proposta di ricomposizione della nicchia di San Francesco al Prato a Perugia e altre novità*, Perugia 2003; *Indagini sulla statuaria lignea a Perugia nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno, Pergola, 9-12 maggio 2002, a cura di G.B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 65-90). È infatti plausibile che Fiorenzo, ben noto come pittore prossimo agli esordi del Perugino col quale avrebbe condiviso una formazione fiorentina presso il Verrocchio, essendo figlio di un maestro di legname si fosse dedicato anche alla scultura lignea, assecondando una vocazione politecnica ben radicata nella bottega verrocchiesca.

Un'attività che ha trovato nella critica numerose conferme (in ultimo P. Mercurelli Salari, in «*Fece di scultura di legname e colori*». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi, a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, pp. 214-215, n. 27), ma ancora tutta da approfondire, alla quale la stessa Teza (opp. cit.) propone di ricondurre anche il *Crocifisso* nella chiesa perugina di Santa Maria di Monteluca, sovrapponibile all'opera in esame nella definizione anatomica del torace e delle gambe, nella modellazione increspata del perizoma in stoffa gessata e soprattutto nell'intaglio delle barba in ciocche ritorte.

G.G.



54 λ

Giovanni Comin

(Treviso 1647 circa - Venezia 1695)

INVERNO E AUTUNNO

terracotta patinata, *Inverno* cm 49x16,5x13,5, *Autunno* cm 51x20x14

(2)

€ 15.000/20.000



All'*Inverno* già pubblicato da chi scrive nel 2007 (Andrea Bacchi, scheda in *Jacopo Sansovino, Annibale Carracci ed altri contributi*, Firenze 2007, pp. 72-79, cat. 7) si è aggiunto ora un *Autunno* riferibile sempre al veneto Giuseppe Comin. Le due terrecotte sono senz'altro riconducibili all'area veneta, con una datazione alla seconda metà del Seicento, ma rispetto all'irrefrenabile, capricciosa e traboccante vena barocca del caposcuola degli scultori attivi nella Serenissima in quella stagione, il fiammingo Giusto Le Court, e, almeno in parte, anche dei suoi allievi ed imitatori più diretti, quali ad esempio Enrico Merengo e Michele Fabris detto l'Ongaro, queste due figure di *Stagioni* appaiono più salde e composte. Le profonde pieghe del panneggio dell'*Inverno*, pur nel loro pieno, magmatico plasticismo, non presentano quei tipici svolazzi che sono una cifra caratteristica del linguaggio di Le Court, quasi la sua maniera fosse qui trattenuta e frenata da un latente classicismo. Utile, in questo senso, è il confronto fra l'*Angelo annunciante* del fiammingo in San Lorenzo a Sebenico e quello in tutto simile, ma assai più composto soprattutto nel panneggio, nella Cappella Ballarin di San Pietro Martire a Murano, recentemente riferito a Comin proprio per una "serie di 'timidi' accenti classicheggianti" (Tamir Tuliæ, *Per Giovanni Comin: l'arredo marmoreo secentesco della cappella Ballarin a Murano*, in "Arte Documento", 25.2009, p. 166). La stessa pacatezza caratterizza gli Angeli, sempre in marmo, sul timpano di un altare nella chiesa abbaziale di San Paolo d'Argon, presso Bergamo (Giuseppe Sava, *Scultori veneziani del Sei e Settecento a Brescia e a Bergamo: Giovanni Comin, Pietro Baratta, Antonio Gai*, in "Arte veneta", LXXII, 2015, pp. 202-203). Man mano che si accresce il corpus di opere di questo scultore veneto è più facile metterne a fuoco la cifra stilistica, caratterizzata appunto da un'adesione con riserve al pieno barocco lecourtiano: sembra quindi riconfermabile il riferimento a Comin dell'*Inverno* e dell'inedito *Autunno* qui presentati. È possibile che si trattasse di terrecotte preparatorie, tanto rifinite da essere indicate come modelletti di presentazione, per statue da giardino raffiguranti tutto il ciclo delle quattro Stagioni. D'altronde Tommaso Temanza (1705-1789) nel suo *Zibaldon* appuntava che Giovanni "non faceva altro, che modelare e le Statue in pietra le facevano due suoi giovani uno chiamato Onghero di nazione tedesco e l'altro Giacomo Femenuzzol veneto" (Tommaso Temanza, *Zibaldon*, a cura di Nicola Ivanoff, Venezia-Roma 1963, p. 101): la produzione di terrecotte di Comin doveva insomma essere assai notevole, e se fino ad oggi non ne sono state ancora identificate questo si deve senz'altro al fatto che il collezionismo di terrecotte a Venezia non sembra fosse altrettanto diffuso ed articolato quanto a Roma. È davvero significativo, in fondo, che una delle più notevoli attestazioni di una fortuna anche commerciale di terrecotte venete di età barocca sia in una lettera di Quintiliano Rezzonico a Livio Odescalchi (1680): la vendita dei "bellissimi modelli in creta fatti dal medesimo Giusto", appena defunto (Marco Pizzo, "Far Galleria": *collezionismo e mercato artistico tra Venezia e Roma nelle lettere di Quintiliano Rezzonico a Livio Odescalchi*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIX, 2000, p. 52, nota 23), veniva implicitamente proposta ad un grande collezionista romano. Ed in ogni caso, quei modelli, seppure 'bellissimi', erano rimasti nella bottega dell'artista, magari come materiale di lavoro, fino alla sua morte, non andando ad alimentare prima il collezionismo locale.

A.B.



55 λ

Pietro Grammorseo

(1490 circa – Casale Monferrato, prima del 1531)

SAN GREGORIO MAGNO E SANTO STEFANO

tempera grassa su tavola e aureole in lamina d'oro, cm 126x52

€ 100.000/150.000

Bibliografia di riferimento

G. Romano, *Casalesi del Cinquecento: l'avvento del manierismo in una città padana*, Torino, 1970

Il dipinto qui offerto è senza alcun dubbio un'opera straordinaria e probabilmente una tra le più importanti tra quelle appartenenti alla collezione Vezzosi.

Eccezionale, in primo luogo, in virtù del perfetto stato di conservazione, quasi un miracolo per un'opera eseguita nel primo ventennio del Cinquecento: sia il supporto, una tavola di quattro centimetri di spessore (mai ridotta e solo impercettibilmente arcuata) sia la superficie pittorica (che dimostra non essere stata sottoposta ad interventi di pulitura da svariati secoli, e forse addirittura mai toccata) si presentano infatti integri lasciando immaginare, sotto l'antica vernice fortemente ingiallita ma ripristinabili una volta che l'opera venga sottoposta ad una precisa ed accorta pulitura, lo splendore dei colori, con toni luminosi nei bianchi e nelle lumeggiature sui piviali, nei verdi acidi della tenda, nei gialli dei riquadri del pavimento e nei bianco-azzurri di parti delle vesti.

Le opere certe di Pietro Grammorseo, pittore rarissimo, si contano sulle dita delle mani. Il corpus dell'artista è stato oggetto di particolare studio da parte di Giovanni Romano nel suo fondamentale *Casalesi del Cinquecento L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino, 1970, che del pittore non esita a dire "Con il grande dipinto della Sabauda il Grammorseo sembra portare la sua ricerca personale a un confine in pratica invalicabile, a meno di non possedere il genio visionario di Grünewald ...". (G. Romano in: *Casalesi del Cinquecento cit.* p. 35). L'opera di collezione Vezzosi, riemersa anni addietro dal mercato estero dove era passata senza attribuzione, è stata riconosciuta al pittore da Alessandro Bagnoli che la pubblicherà in sede scientifica. Essa si qualifica come un ritrovamento eccezionale essendo la parte sinistra di un polittico che, perduta la tavola centrale, (forse una Madonna col Bambino), ha nel Musée des Beaux-Arts a Besançon il laterale destro ove sono raffigurati i santi *Giovanni Battista e Lorenzo* (vedi fig. 1).

Il nostro dipinto, oltre che andare ad aggiungere un importante tassello alla perduta composizione, si rivela fondamentale alla comprensione dell'intera opera e della sua spazialità: il laterale di Besançon ci è infatti pervenuto tagliato praticamente per metà in senso orizzontale, con i santi ridotti a tre quarti di figura: la tavola decurtata misura cm 63,5x49, e conserva dunque quasi interamente la sua larghezza. Nonostante un mediocre stato conservativo riguardante anche il fondo, resta ancora parzialmente leggibile lungo il margine superiore del frammento il drappo fissato da chiodi che, nel nostro dipinto, disegna una serie di arcate sopra le teste dei due santi, anticipando una soluzione che nel pannello con i Santi Antonio e Defendente ora alla Galleria Sabauda dal polittico in S. Francesco a Casale Monferrato l'artista vorrà declinare in modo ancor più originale e bizzarro.

Documentato per la prima volta a Casale Monferrato nel 1521, quando si accorda con il suocero Francesco Spanzotti, fratello di Martino, per la condivisione dell'attività della bottega, Pietro Grammorseo è presente in città fino al 1527 e risulta già morto nell'estate del 1531. La sua produzione attualmente nota e quella documentata da fonti e pagamenti è circoscritta tra il 1523, data del polittico con il *Battesimo di Cristo* dipinto per S. Francesco a Casale su commissione di Margherita de Guiscardis (Torino, Galleria Sabauda) e il 1526 iscritto sulla *Concezione della Vergine* già nella parrocchiale di Boscomarengo e ora nella National Gallery di Dublino. Le opere casalesi furono viste da Luigi Lanzi nel 1793, dieci anni prima che le soppressioni napoleoniche disperdessero il patrimonio ecclesiastico di Lombardia e Piemonte, e descritte con maggiore dettaglio nel *Ritratto della città di Casale* del canonico Giuseppe De Conti del 1794. Insieme ai documenti pubblicati da Alessandro Baudi di Vesme, queste fonti hanno consentito a diversi studiosi di cose piemontesi (Vittorio Viale, Anna Maria Brizio, Noemi Gabrielli) e in particolare a Gianni Romano e da ultimo a Simone Baiocco di ricostruire la produzione del Grammorseo, consistente in polittici spesso firmati nelle tavole principali ma invariabilmente smembrati e dispersi rispetto al luogo di origine.



È importante sottolineare come la pala ancora frammentaria, della quale fanno parte i due laterali – di Besançon e Vezzosi – è la prima opera conosciuta del pittore fiammingo(?)-italiano, quindi di rilevante interesse per la corretta comprensione dello sviluppo di questo misterioso ed affascinante artista che seppe volgere in un linguaggio personale e di altissima qualità elementi düreriani, piemontesi e leonardeschi. *“Se proprio dovessi immaginare un primo avviamento di Grammorese nella terra di origine lo penserei in un ambiente più tedeschizzante, tra Joos van Cleve e Jacopo de' Barbari. Soprattutto il durerismo addomesticato di quest'ultimo può aver interessato il giovane pittore, e se ne può trovare forse qualche traccia nella sua prima opera nota: intendo questi due santi a mezza figura che ho conosciuto attraverso una fotografia Bulloz (n. 15 407, ancora con la vecchia attribuzione al Bergognone), e che al Museo di Besançon ho già trovato esposti col giusto nome suggerito anni fa da Roberto Longhi”* (G. Romano in: *Casalesi del Cinquecento cit.* p. 28).

È da notare, a questo proposito, la propensione di Jean Gigoux (Besançon 1806-Parigi 1894) collezionista originario del pannello compagno del nostro nel museo di Besançon, per la pittura fiamminga e tedesca del primo Cinquecento: oltre alla celebre *Ebbrezza di Mosè*, opera estrema di Giovanni Bellini, tra i dipinti della sua raccolta legati al museo si contano ad esempio diverse opere di Cranach e, per una coincidenza che riconduce al nostro luogo di origine, due coppie di angeli di Gaudenzio Ferrari, frammenti di una pala del Cinquecento piemontese.



Fig. 1 Pietro Grammorese, *San Giovanni Battista e San Lorenzo*, tempera su tavola, cm 63,5x49, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, lasciato Gigoux 1894



Battista Lorenzi, detto Battista del Cavaliere

(Settignano, 1527 - Pisa, 1594)

UN GIOVANE ASSOPITO E UN BAGNANTE (SCENA MITOLOGICA?)

bassorilievo 'a stacciato' in marmo, cm 27,3x34,5x3

€ 15.000/25.000

Bibliografia di riferimento

H. Utz, *Skulpturen und andere Arbeiten des Battista Lorenzi*, in "Metropolitan Museum Journal", 7, 1973, pp. 37-70

Concepito e finemente intagliato come un'antica gemma o un prezioso cammeo, tanto da richiedere un apprezzamento tattile - proprio come suggeriva la trattatistica rinascimentale per simili rilievi 'a stacciato' -, questo squisito medaglione ovale marmoreo di piccole dimensioni era certamente destinato all'arredo di uno studiolo o di un camerino, dove, in compagnia di 'anticaglie' e altre memorie di gusto archeologico, il suo seducente soggetto profano poteva evocare la bellezza e la libertà arcadica del mito e della letteratura greco-romana, sollecitando, con una iconografia sfuggente e forse criptica, un'esegesi interpretativa erudita. L'immagine in primo piano dell'avenente giovanetto ignudo, mollemente assopito all'ombra di un alberello, con accanto un fedele cagnolino, sulla ripa di uno specchio d'acqua dove sullo sfondo compare un bagnante intento a detergersi le gambe, può infatti ricordare numerosi personaggi ben noti della mitologia greca, ma sembra sottrarsi a una identificazione esaustiva e convincente: Endimione sprofondato nel suo sonno di eterna giovinezza, il superbo Narciso insensibile alle attenzioni di molti giovani, Ermafrodito sulle rive del lago ove fu visto dalla ninfa Salmace, o anche, per la posizione adagiata, Adone e Giacinto.

I riferimenti all'antico riguardano anche gli aspetti formali, in quanto le due figure si collegano a modelli ben noti diffusi attraverso la glittica o i sarcofagi romani - divinità fluviali, naiadi, *Diomede col Palladio*, etc. -, ma rivisitati accentuandone la complessità posturale con un virtuosismo che presuppone un attento studio dei nudi di Michelangelo dipinti nella volta della Cappella Sistina in Vaticano (1508-12) o disegnati nel perduto cartone della *Battaglia di Cascina* che avrebbe dovuto affrescare nel Palazzo della Signoria a Firenze (1505-6), cui attinsero, come è noto, innumerevoli artisti, primo tra i quali lo scultore Baccio Bandinelli. D'altra parte l'anatomia tersa e l'assottigliato allungamento proporzionale del nudo in primo piano, rivelano un'adesione ai moduli del manierismo di metà Cinquecento, forse attraverso un aggiornamento sull'esperienza del Cellini, richiamando la *Ninfa* eseguita nel 1542 per Fontainebleau (Parigi, Musée du Louvre), o, nella posa languida con la mano sopra la testa reclinata, il *Narciso* scolpito intorno al 1560, rimasto nella bottega celliniana fino alla morte del maestro (1571) e poi confluito nei giardini medicei (Firenze, Museo Nazionale del Bargello). Rammentano qui il Cellini persino la cornicetta modanata e l'ovato compresso del medaglione, identico a quello del rilievo in bronzo raffigurante un

Levriero acquisito nel 1545 dal duca Cosimo I dei Medici (anch'esso al Bargello); mentre l'articolazione della figura principale è praticamente sovrapponibile alla *Venere* dipinta dal Bronzino nel 1553 per Alamanno Salviati (Roma, Galleria Colonna).

Tali coordinate culturali orientano dunque la paternità del marmo in esame verso Battista Lorenzi (Giovanni Battista di Domenico Lorenzi), detto Battista del Cavaliere proprio in ragione del suo discepolato nella bottega del cavalier Bandinelli, artista particolarmente legato alle memorie michelangiolesche, avendo scolpito nello studio ch'era stato del Buonarroti la statua destinata al monumento funebre in Santa Croce (1564-72), dal 1560 in strettissimi rapporti col Cellini, al punto da subentrare nel 1571 nella sua bottega, e da quel momento privilegiato dalla prestigiosa committenza del figlio di Alamanno Salviati, Jacopo, per il quale fu impegnato anche come restauratore di marmi antichi (Utz, *op. cit.*; A. Fazzini, *Collezione privata nella Firenze del Cinquecento. L'"appartamento nuovo" di Jacopo di Alamanno Salviati*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 1, 1993, pp. 191-224).

Per quanto sia difficile, tra le opere di tipo prevalentemente statuario ascritte oggi al Lorenzi, trovare riscontri tipologici per il nostro rilievo, non mancano le conferme stilistiche a una tale proposta: ad esempio, nella sintesi levigata degli incarnati e soprattutto nella peculiare conformazione tondeggiante della testa del nudo disteso, caratterizzata dal naso appuntito e da una capigliatura a caschetto con le ciocche proiettate in avanti, che ben si confronta con quella di *Alfeo* nel gruppo scolpito intorno al 1568 per la Villa il Paradiso di Alamanno Bandini (New York, Metropolitan Museum of Art). L'opera che qui si presenta induce dunque ad approfondire la conoscenza dei marmi da studiolo e della produzione profana di piccolo formato del Lorenzi, ad oggi attestata quasi solo da una *Venere al bagno* di collezione privata che ben dialoga con i nostri bagnanti (C. Pizzorusso, in *Schede fiorentine e una scultura di Girolamo Campagna*, a cura di M. Vezzosi, Firenze 2001, pp. 8-13 n. 1): una produzione verosimilmente assimilabile ai sensuali rilievi di soggetto mitologico di Francesco Mosca, detto il Moschino, a lungo attivo, fino alla morte nel 1578, nel cantiere del Duomo di Pisa, quello stesso in cui trascorse l'ultimo decennio della sua vita Battista Lorenzi.

G.G.



57 λ

Giovanni Battista Bernero

(Cavallerleone, Cuneo 1735 - Torino 1796)

DONNA CON BAMBINO

terracotta, cm 45x34x25

€ 18.000/25.000

Questa squisita terracotta, di una grazia e levità quasi pienamente rococò, è stata originariamente presentata al pubblico con un riferimento a Francesco Ladatte (*Antiquari a Stupinigi*, Savigliano 2004, p. 103), poi attribuita a Giovanni Battista Bernero (Andrea Bacchi, scheda in *Jacopo Sansovino, Annibale Carracci ed altri contributi*, Firenze 2007, pp. 102-111, cat. 11) e infine, più recentemente, a Stefano Maria Clemente (Vittorio Natale, scheda in *Spiritelli, amori, genietti e cherubini: allegorie e decorazione di putti dal Barocco al Neoclassico*, catalogo della mostra, Torino, Museo di arti decorative Accorsi-Ometto, a cura di Vittorio Natale, Cinisello Balsamo 2016, p. 64, cat. 3.8). La critica è quindi sempre stata concorde nel riferire l'opera all'ambito piemontese del Settecento, e la proposta in favore di Bernero sembra essere la più convincente. Il panneggio della donna, ampio ed esuberante, trova un confronto con una delle opere maggiori dello scultore, il *Beato Amedeo* in marmo del 1764-65 sull'altare maggiore dalla cappella della Curia Regia nel Palazzo Reale di Torino. Bernero, entrato nel 1757 nella 'Scuola del disegno per li pittori, scultori e lavoranti di tappezzeria' diretta dal pittore di origine francese Claudio Francesco Beaumont, ebbe sempre un rapporto privilegiato con il gusto parigino, anche grazie

al suo possibile apprendistato con il già citato Ladatte. E proprio un dialogo a distanza con la Parigi di François Boucher potrebbe offrire un aiuto per una corretta lettura iconografica di questa terracotta. Già identificata, ipoteticamente, con una *Carità* (Bacchi, *cit.*), è stata poi presentata più genericamente come una *Figura allegorica* (Natale, *cit.*), ma nessuna delle due ipotesi sembra calzante: la presenza di un solo putto (che non è neanche rappresentato nell'atto di reclamare il latte dal seno della donna) suggerisce di escludere la prima identificazione, e l'assenza di qualsivoglia attributo rende difficile accettare la seconda. Potrebbe invece trattarsi, più semplicemente, anche se forse sorprendentemente, di una variazione sul tema della *Madonna col Bambino*, probabilmente il soggetto più frequentato in assoluto della storia dell'arte occidentale, riletto però alla luce di quella fascinazione per pastorelle e scene bucoliche che informa tanta parte della pittura di Boucher: è difficile immaginare la raffigurazione di una Madonna con una spallina calata sulla spalla destra, secondo una soluzione senz'altro poco in linea con la tradizione rinascimentale e barocca italiana, ma forse questa terracotta non raffigurava davvero un soggetto preciso, quanto piuttosto l'abbraccio tra una madre e il figlio.

A.B.





58 λ

Giacomo Pacchiarotti

(Siena, 1474 – 1540)

RITRATTO DI GIOVANE

olio su tavola, cm 35,8x23,5

(trasporto ottocentesco dalla tavola originale)

€ 8.000/12.000

La tavoletta raffigura l'immagine di una ragazza molto giovane ritratta a mezzo busto, secondo la moda degli inizi del secolo XVI, che per gli spiccati caratteri pinturicchieschi si colloca nell'ambiente artistico senese di primo Cinquecento, entro una congiuntura di stile fortemente suggestionata da quanto fatto da Bernardino di Betto nella Libreria Piccolomini in Duomo (1502-1508). A quell'impresa prese parte, soprattutto per i lavori della volta, pure Giacomo Pacchiarotti: un maestro che, per gran parte della sua lunga vita, sarebbe rimasto condizionato da quella esperienza e dalla pittura del Pinturicchio, e cui questo dipinto si può riferire (come suggerito peraltro da Alessandro Bagnoli).

A lungo confusa col più anziano Pietro Orioli, col più giovane Girolamo del Pacchia e col misterioso Matteo Balducci, la personalità artistica del Pacchiarotti è stata ricostruita soltanto da una trentina d'anni, grazie a una lunga serie di studi, avviati da Alessandro Angelini (*Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, in "Prospettiva", 29, 1982, pp. 72-78) e Fiorella Sricchia Santoro (*Ricerche senesi. 1. Pacchiarotto e Pacchia*, in "Prospettiva", 29, 1982, pp. 14-23), come riassunto in un paio di profili biografici dell'artista messi a punto di recente (Serena Vicenzi, *ad vocem* Pacchiarotti Giacomo, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXX, Roma 2014; Gabriele Fattorini, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di Carl Brandon Strehlke e Machtelt Brügggen Israëls, Milano-Firenze 2015, pp. 509-510).

Ormai è chiaro che Giacomo - ben affermato nella Siena del suo tempo tanto da affrescare entro il 1509 la volta della "camera bella" del palazzo di Pandolfo Petrucci, ora al Metropolitan Museum di New York, e lavorare tra il 1509 e il 1514 alla perduta decorazione della cappella intitolata dai Piccolomini a Sant'Andrea, in San Francesco - non seppe mai aggiornarsi con decisione sulla "maniera" del Sodoma e di Beccafumi, ma restò sempre ancorato allo spirito umbro dei suoi inizi. Lo dimostra non solo il debole affresco con la *Madonna col Bambino e Santi* datato 1520 nel museo di Casole d'Elsa, ma anche quello assai più impegnato - e non privo di qualche accenno di apertura sul Sodoma - del refettorio dell'antico monastero di Santa Marta a Siena, che sappiamo eseguito nel 1522 e solo di recente è stato recuperato grazie a un restauro. Le opere più significative del Pacchiarotti risalgono tuttavia al primo decennio del Cinquecento, quando eseguì la pala per l'altare della famiglia Borghesi che si conserva ancora nella chiesa di Santo Spirito a Siena e gli affreschi della pieve di Sant'Ippolito ad Asciano, dove Giacomo guarda alla pittura di Perugino (che nel 1506 ultimò la *Crocifissione* per la cappella Chigi in Sant'Agostino a Siena) e di recente si è cercato di riconoscere addirittura la mano di Raffaello (cosa assolutamente da escludere). Questo dipinto, che pare essere stato trasportato sull'attuale tavoletta da una tavola più antica e più spessa, deve risalire ancora al primo decennio del Cinquecento. Per quanto la superficie pittorica abbia sofferto, nelle fattezze della fanciulla si riconoscono quei caratteri un po' rigidi che sono tipici della pittura di Giacomo Pacchiarotti fin dall'intervento alla volta della Libreria Piccolomini: l'ovale allungato, il nitido disegno degli occhi scuri e degli archi delle sopracciglia, il gusto ornamentale del copricapo e dell'acconciatura. Si direbbe una versione assai meno aulica e più intima dei molti ritratti, anche femminili, che percorrono il ciclo pinturicchiesco della Libreria Piccolomini. A tal proposito merita evidenziare che, stando alle fonti, nei decenni a cavallo del 1500 le tavole con ritratti femminili dovevano essere piuttosto diffuse a Siena, ma oggi sono una vera rarità, pur trovando due testimonianze assai alte nel *Ritratto di giovane* di Neroccio di Bartolomeo e in quello di Girolamo di Benvenuto che si conservano nella National Gallery of Art di Washington.

Gabriele Fattorini



59 λ

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 – Milano, 1599)

ALLEGORIA DELLA MUSICA

olio su tela, cm 124,5x98,7

€ 25.000/35.000

Bibliografia

L'allegoria della Musica di Simone Peterzano, allievo di Tiziano e maestro di Caravaggio, a cura di E.M. Dal Pozzolo, Firenze, 2012, pp. 38-49

Il bel dipinto qui offerto rientra nella produzione felice delle suonatrici di liuto attribuite a Simone Peterzano, importante esponente del tardo manierismo lombardo.

La fortuna riscossa da questa composizione è facilmente comprensibile se ci immaginiamo lo spettatore ammaliato dalle grazie di una figura femminile discinta, una Venere ma anche una cortigiana.

Il buio della stanza viene illuminato dal candore niveo dell'incarnato della giovane donna, nella scia delle belle fanciulle di Giorgione, Tiziano e Palma il Vecchio.

La bellezza fisica della donna e l'estasi del canto accompagnato dal liuto completavano senz'altro la magia che il dipinto riusciva riverberare nella memoria del committente.

Ritornato a Milano dopo l'apprendistato veneziano con Tiziano, Peterzano divulgò e reiterò la composizione che ebbe grande successo realizzando questa terza versione autografa.

Della serie delle "suonatrici di liuto" questa offerta è la più grande, scelta che deriva dal desiderio di aumentare l'altezza dando una maggiore monumentalità alla composizione.

La provenienza originaria della tela è sconosciuta, abbiamo solo una comunicazione orale del proprietario che fa riferimento ad una collezione privata bresciana.

Sul verso era riportato un cartiglio, adesso riportato sulla tela di rifoderò, con scritto "N. 62" e una parola non comprensibile.

Ad eccezione del formato più grande il dipinto è identico a quello già presso la Galerie Virginie Pitchal di Parigi per cui è possibile immaginare l'utilizzo dello stesso cartone.

La datazione dell'opera si può far risalire agli anni Ottanta del Cinquecento, durante il periodo milanese, per via della luce calda, soffusa e ambrata derivata dallo studio delle opere di Leonardo e dei leonardeschi.



60

Nicodemo Ferrucci

(Fiesole, 1575 – Firenze, 1650)

SANT'ELENA ABBRACCIA LA CROCE

olio su tela, cm 76x60,5

€ 7.000/9.000

Appartenente ad una famiglia di artisti, Nicodemo era figlio dello scalpellino Michelangelo Ferrucci e fratello minore dello scultore Andrea; il pittore si formò con il Passignano, col quale ebbe modo di continuare a collaborare, meditando poi sull'opera dell'Empoli e soprattutto del Cigoli. Un anno a Roma (1609), sempre in compagnia del Passignano, completò il suo linguaggio pittorico improntato ad una semplice rappresentazione del naturale, in linea coi dettami della Controriforma, e a un uso del colore di sapore veneto trasmessogli appunto dal Cigoli.

Pittore di successo nella Firenze della prima metà del Seicento, Nicodemo riscosse i favori di casa Medici; sue ad esempio le decorazioni dei chiostrini di Ognissanti e Santa Trinita e quelle in Casa Buonarroti.

Un'espressione profonda, mesta eppure solenne scaturisce dallo sguardo assorto e sereno rivolto verso lo spettatore della nostra *Sant'Elena*, che è stata assegnata al pittore da Claudio Pizzorusso.

La pittura, di notevole qualità negli incarnati, come nella pelliccia soffice che orna il viola del manto e il delicato velo che dalla fronte scende sulle spalle, può essere messa a confronto con le tonalità presenti nell'*Omaggio a Michelangelo*, Firenze, Museo di Casa Buonarroti, oppure con le teste femminili presenti nella *Deposizione*, già Prato, Farsetti Arte, e, in maniera risolutiva, con il volto della seconda santa a destra nel dipinto *Madonna della Misericordia e santi* (Firenze, Convento di Santa Maria Maggiore).



Valerio Castello

(Genova, 1624 - 1659)

CROCIFISSIONE TRA I DOLENTI

olio su tela, cm 130x97,5

€ 10.000/15.000

L'inedito dipinto qui offerto costituisce un'interessante aggiunta al catalogo di Valerio Castello, ancora aperto a inattese scoperte soprattutto per quanto riguarda la prima attività dell'artista genovese.

La nostra tela si iscrive appunto negli anni che appena precedono la metà del secolo, come indica il confronto con due opere di uguale soggetto da tempo note agli studi sul pittore. Si tratta della teletta in collezione Koelliker, possibile abbozzo per una composizione più ampia (A. Orlando, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento*, Torino 2006, pp. 122-25) e di un'altra tela in collezione privata che si accosta alla nostra in maniera ancora più puntuale. Entrambe sono pubblicate da Camillo Manzitti (*Valerio Castello*, Torino 2004, p. 90, n. 28; p. 100, n. 43, rispettivamente). È appunto questa seconda *Crocefissione*, in cui tuttora persiste il famosissimo modello di Antonio van Dyck, a offrire precisi confronti con la nostra che ne ripete gli angeli piangenti tra le nubi temporalesche e, con qualche variante, il paesaggio sullo sfondo tanto da porsi come possibile ulteriore sviluppo di quella invenzione, peraltro di minori dimensioni (cm 39,5x31,5).

La principale novità riguarda le figure dei dolenti che nel nostro dipinto emergono dall'ombra quasi posassero sullo stesso piano dello spettatore e, in primo piano, richiamano anche sotto il profilo cromatico gli angeli all'estremo opposto della diagonale.

L'intenso patetismo della Vergine, possibile rilettura dei modelli correggeschi ricordati da Anna Orlando in relazione alla versione Koelliker, dove un diverso gruppo di dolenti appare appena abbozzato, ritorna altresì nella *Madonna Assunta* di raccolta privata (Manzitti 2004, cit., p. 100, n. 42) databile anch'essa poco prima della metà del secolo.



62

Pietro Ligari

(Ardenno, 1686 - Sondrio, 1752)

DUE STUDI PER LE TESTE DI RE DAVID E DEL PROFETA GEREMIA

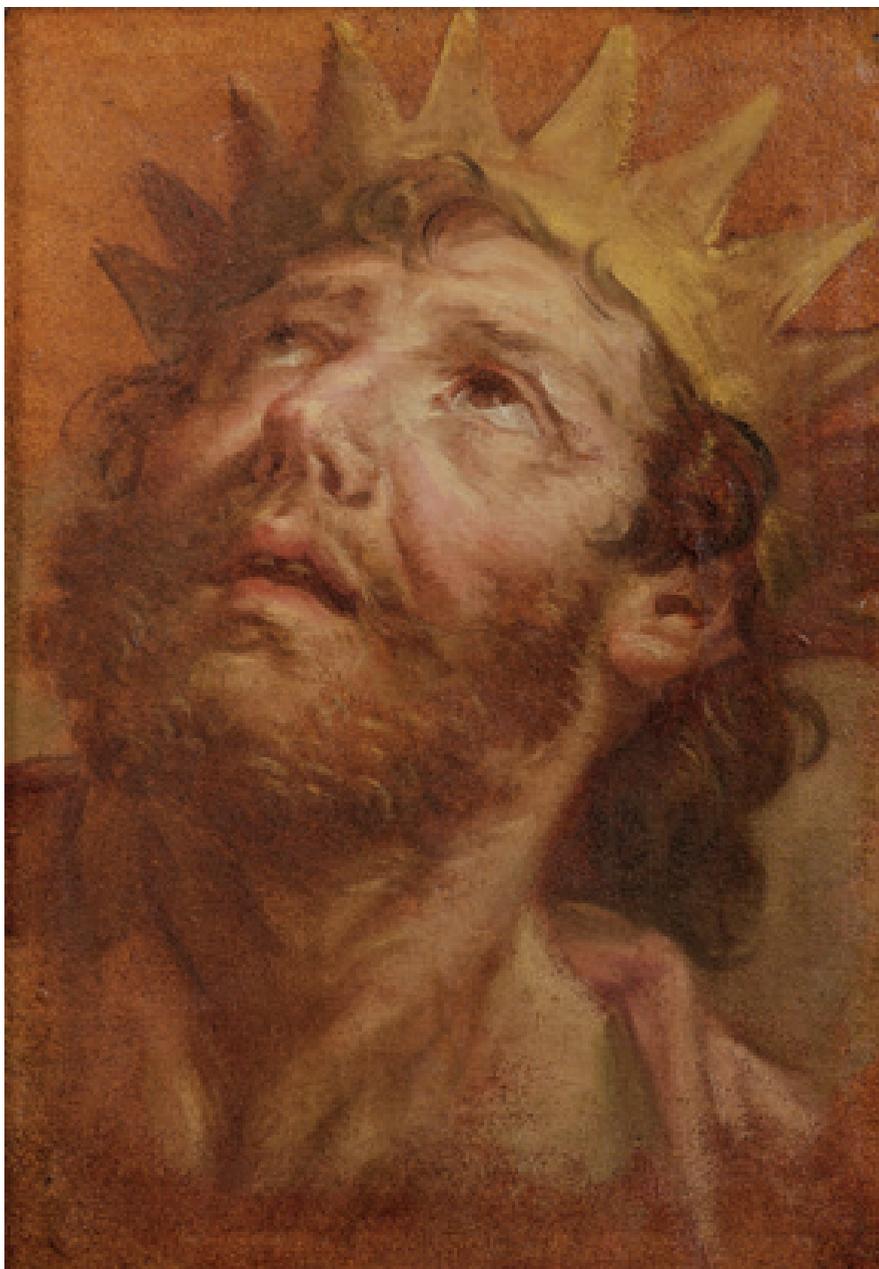
coppia di dipinti ad olio su carta incollata su tela, cm 37x26

(2)

€ 6.000/8.000

Bibliografia

I Ligari, Atlante delle opere, p. 66



I due studi qui offerti sono preparatori, con leggere varianti, per le teste di re David e del profeta Geremia nelle tele ovali della Collegiata di San Giovanni Battista di Morbegno. Questo luogo è considerato il tempio ligariano per eccellenza anche per la presenza delle opere dei figli Cesare e Vittoria.

I quattordici dipinti, eseguiti da Pietro Ligari tra il 1734 ed il 1738, sono stati oggetto di furto nel 1995 e solo una parte è stata ad oggi ritrovata.

Recuperato è il Geremia, che trova nel nostro studio una corrispondenza assai stretta (nel bozzetto è presente una barba più lunga e

ombre più fonde negli incavi degli occhi), mentre perduto è il David da cui il nostro studio differisce per la posa di tre-quarti più insistita. Si tratta di due opere notevoli, di grande freschezza, dipinte con fare sciolto che testimoniano appieno la pittura del Ligari.

Nato da una famiglia di origini borghesi, i Del Pelo, prese il nome dalla piccola contrada di Ligari in comune di Sondrio dove la famiglia abitava, e può essere definito il maggior artista valtellinese del Settecento. In giovane età andò a studiare a Roma, dove fu allievo di Lazzaro Baldi, ed assorbì gli influssi della pittura barocca con influenze cortonesche.



63

Scultore francese del sec. XVIII

PUTTO

terracotta, cm 40x50x24

€ 8.000/12.000





64 λ

Girolamo Ticciati

(Firenze 1679 - 1745)

CROCIFISSIONE CON SAN GIOVANNI, LA VERGINE E LA MADDALENA

terracotta dipinta a tempera giallastra, cm 55,8x27,6; entro cornice in legno ebanizzato

€ 18.000/25.000

Questo rilievo in terracotta raffigurante la *Crocifissione* con in basso i due dolenti e la Maddalena è stata pubblicata per la prima volta, e attribuita senza esitazioni a Girolamo Ticciati, da Alessandra Giannotti (*Nuove opere del "celebre scultore" Girolamo Ticciati*, in "Nuovi studi", XXI/22, 2016, pp. 120-121). Il riferimento allo scultore fiorentino è stato suggerito dal confronto con i noti rilievi in marmo per il Battistero di Firenze (oggi al Museo dell'Opera del Duomo); la figura di Maria a destra, in particolare, per quel panneggio di scarsissimo oggetto plastico, dalle pieghe decise e graficamente rilevate, tradisce immediatamente la mano di Ticciati. Il *pathos* che avvolge la scena è sapientemente sottolineato dall'assenza di qualsivoglia ambientazione naturalistica, e la posizione del Cristo, il cui corpo cade pesantemente in avanti dai bracci della Croce, è una nota di sapore quasi arcaico, del tutto in linea con il linguaggio dell'autore dei già citati rilievi con *Storie del Battista* del Museo dell'Opera del Duomo. La terracotta non è stata messa in relazione con un'opera in marmo di Ticciati, ed è possibile che fosse realizzata come un pezzo destinato alla devozione privata: la centinatura in alto suggerisce proprio la funzione di piccola pala d'altare di questa *Crocifissione*.

A.B.



65 λ

Cerchia di Giovanni Marigliano, detto Giovanni da Nola

(Nola 1488 circa - Napoli 1558)

RE MAGIO (MELCHIORRE?)

statua in legno dipinto e dorato, cm 116x40x44

€ 18.000/25.000

Bibliografia di riferimento

L. Gaeta, *Sulla formazione di Giovanni da Nola e altre questioni di scultura lignea del primo '500*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1, 1995, pp. 70-103;

Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico d'Auria. *Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, a cura di R. Naldi, Napoli 2007







La bella testa dai tratti maturi che esprimono nobiltà e saggezza, l'incedere lento, riverente, leggermente incurvato verso il basso come nell'atto di offrire un dono con la mano destra dischiusa, la fulgida, preziosa cromia delle vesti, con la tunica interamente dorata e il mantello argentato, i calzari a stivale adatti a un lungo viaggio, ci consentono di identificare questa notevole statua lignea con uno dei tre re Magi (ovvero sapienti) venuti d'Oriente per salutare e omaggiare la nascita di Gesù "re dei Giudei" (nello specifico quello di mezza età, perlopiù ritenuto il persiano Melchiorre menzionato nel *Vangelo dell'infanzia Armeno*), e quindi di ricondurla ad uno smembrato gruppo presepiale raffigurante la *Natività con l'Adorazione dei Magi*.

Tali affollati *Presepi* a figure mobili, grandi al vero o poco meno, in legno dipinto con sontuosi motivi tessili, furono particolarmente diffusi nell'arte napoletana del Rinascimento, cui rimandano sia la raffinata decorazione graffita a 'estofado', ancora ben conservata nelle bordure, nel risvolto del mantello e nella cintura - una tecnica di ascendenza iberica oggi rivalutata da un'ampia letteratura critica -, sia gli aspetti formali, che trovano significativi riscontri soprattutto nelle opere di Giovanni da Nola, protagonista della scultura partenopea della prima metà del Cinquecento, in marmo e in legno (F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 181-258).

Formatosi nella bottega dell'intagliatore lombardo Pietro Belverte, apprezzato proprio per i gruppi presepiali dipinti a 'estofado' (*Presepe Carafa*, Napoli, San Domenico Maggiore, 1507), il giovane Nolano si distinse nei suoi primi anni per una cospicua produzione di sculture lignee (*Compianto*, Teggiano, Chiesa della SS. Pietà, 1510-12; San Sebastiano, Nocera Inferiore, Convento di Sant'Antonio, 1514; *Ancona di Sant'Eustachio*, Napoli, Santa Maria la Nova, 1516-17 ca.: Gaeta, *op. cit.*; R. Naldi, *Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516*, in "Prospettiva", 77, 1995, pp. 84-100). Un successo, ben attestato dal *Presepe* commissionatogli dal Sannazzaro per la chiesetta di Santa Maria del Parto a Margellina, eseguito con l'intervento di collaboratori tra il 1519 e il 1524 (composto in origine da quattordici statue oggi ridotte a cinque), che dovette indurre la bottega di Giovanni da Nola ad impegnarsi nella scultura lignea anche negli anni successivi, quando il marmo era ormai la materia privilegiata. Lo suggeriscono la *Vergine* e il *San Giuseppe* oggi nel Museo di San Martino - immagini utilmente confrontabili con quella che qui si presenta, come mi segnala Riccardo Naldi -, provenienti da un *Presepe* ad altorilievo già in San Giuseppe dei Falegnami, per i quali è stata proposta una cronologia verso il 1530 (F. Bologna, in *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1950, pp. 178-179 n. 77), o anche una figura virile in adorazione (*San Giuseppe* o *Un pastore*) di collezione privata databile al tempo dell'*Altare Ligorio* in Sant'Anna dei Lombardi, scolpito tra il 1528 e il 1532 (R. Naldi, in *Vetera et nova*, a cura di M. Vezzosi, Firenze 2005, pp. 86-93 n. 6).

In effetti, nell'opera in esame, il movimento trattenuto che conferisce alla statua una postura ingobbita rimarcando la flessione delle ginocchia e lo sviluppo snodato della gamba in primo piano, l'acuta definizione anatomica e l'articolazione prensile delle mani, il complesso andamento del panneggio che s'increspa in un dedalo di pieghe morbidamente acciaccate per poi ricadere in nette falde lamellari, risultano peculiarità formali ricorrenti in particolar modo nei lavori in marmo della maturità di Giovanni da Nola - ad esempio, le ritroviamo nel *San Matteo* dell'*Altare Arcella* in San Domenico Maggiore, datato 1536, o nella *Deposizione Giustiniani* di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli -, mentre meno stringenti appaiono i riscontri per la testa, più tersa e composta. Dunque, non essendo noti lavori in legno direttamente ascrivibili al maestro in questi ultimi decenni e considerando la consistente compartecipazione di Annibale Caccavello e Gian Domenico d'Auria alle sue ultime imprese (*Giovanni da Nola*, *op. cit.*), sembra opportuno in questa sede una certa prudenza attributiva, che, d'altra parte, non ci esime dal riconoscere al nostro Re magio una intensità espressiva e una qualità d'intaglio difficilmente compatibili con i modi, spesso più brevi, enfatici e impacciati, dei due ben noti collaboratori e seguaci del Nolano.

G.G.

CLEOPATRA SCIOGLE LA PERLA NELL'ACETO

olio su tela, cm 98,5x73,5

€ 8.000/12.000

Il bel dipinto qui offerto mostra Cleopatra, ultima regina di Egitto, in atto di sciogliere una perla nell'aceto. Secondo quanto ci tramanda lo storico Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia* la perla era "la più grossa di tutta la storia, un lavoro notevole e unico nella natura del valore di 10 milioni di sesterzi".

La leggenda a cui fa riferimento l'iconografia del quadro parla di una scommessa fatta tra Cleopatra e Marco Antonio; infatti la regina dimostrò che con un solo pasto avrebbe speso ben 10 milioni di sesterzi affermando così potere e ricchezza di fronte all'amato.

Plinio il Vecchio racconta che Cleopatra durante un banchetto, presentò agli ospiti un grande vassoio che reggeva un contenitore ricolmo di aceto; all'interno del contenitore sciolse una perla per poi berla davanti ai commensali.

Per gli storici si tratta di un episodio leggendario, ma secondo alcuni esperimenti condotti sulla composizione delle perle in relazione agli acidi degli aceti, è stato ritenuto l'episodio plausibile, dimostrando l'arguzia ma anche le conoscenze di una delle donne più famose dell'antichità.

Sappiamo infatti che questa regina si diletta in esperimenti chimici; è probabile che in questo caso Cleopatra abbia 'ammorbidito' la perla in anticipo, per poi scioglierla in un calice sorprendendo così Marco Antonio.

La grazia della figura, il disegno raffinato, la luce che accarezza le ciocche d'oro dei capelli, le vesti cangianti, i gioielli e le perle della bella regina d'Egitto, portano a collocare l'opera in area emiliana verso il primo quarto del Settecento.

In particolare possono essere fatti puntuali riscontri con le opere di Ercole Graziani per il disegno morbido e compatto sia del volto che delle mani; tra queste citiamo il *Lot e le figlie* e la *Susanna e i vecchioni* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, oppure la *Madonna in trono e Santa Irene* del Musée Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles dove simili sono i volti dell'angelo con quella di *Cleopatra*, e ancora è possibile equiparare la squisita eleganza della nostra tela con i due dipinti dell'Opera Pia dei Vergognosi a Bologna raffiguranti *Giuditta ricevuta da Oloferne* ed *Ester e Assuero*. Altri raffronti sia per quanto riguarda i tratti fisiognomici che per la grazia emanata dalle figure si evidenziano con il *Ratto d'Europa* della collezione Mattioli di Bologna, dove ritorna (peraltro ripetuto assai spesso in molti altri dipinti) il modo di fissare il manto sulla spalla nuda attraverso l'uso di un prezioso elemento di oreficeria.



67 λ

Andrea Celesti

(Venezia, 1637 - Toscolano, 1712)

DUE PUTTINI CHE GIOCANO

DUE PUTTINI CHE MANGIANO

coppia di dipinti ad olio su tela, cm 59x42,2

(2)

€ 15.000/20.000



I dipinti sono corredati da parere scritto di Annalisa Scarpa, Venezia 17 aprile 2010 di cui riportiamo alcuni passaggi salienti:

"Le due tele qui riprodotte rappresentano due gradevolissime scenette con putti: la prima li mostra in una specie di danza che si confonde quasi con una specie di lotta ludica che nulla ha di aggressivo; la seconda ci mostra uno dei due fanciullini intento a nutrire il compagno con un fare molto protettivo e tenero.

Si tratta quindi di due tematiche di genere, gradevolissime nella loro delicata narrazione così come nella raffigurazione tenera di un racconto che non ha una precisa connotazione temporale. Indubbiamente il soggetto è molto particolare, direi quasi un *unicum* nella pittura italiana; non si tratta infatti della consueta teoria di putti giocosi cui siamo adusi, con esempi ben famosi: basti pensare a opere di Cignani, come di Sebastiano Ricci o di Gaspare Diziani, quanto piuttosto di un soggetto più intimo e familiare certamente di destinazione mirata e certamente privatissima.

Stilisticamente le due tele ci conducono alla mano di un pittore di

bizzarra genialità, Andrea Celesti.

Uno di quei pittori che, come Giulio Carpioni e Sebastiano Mazzone, sembrano fluttuare nel proprio mondo contemporaneo con un linguaggio di autonomia estrema, attenta sì agli stimoli e alle suggestioni ma prepotentemente libera da condizionamenti. (...)

La coppia di putti qui riprodotta rientra, a mio giudizio, nella produzione di questo fantasioso e interessantissimo artista veneto.

Pur essendo un *unicum*, in quanto a tematica, nella sua produzione, essa si avvicina nei suoi protagonisti a fisionomie tipiche dell'artista, presenti in dipinti come *La Sacra Famiglia* della Pinacoteca di Brescia, dove il Bambino mostra analoghe connotazioni anatomiche, o *La Croce portata da angioletti* della Parrocchiale di Goito, dove ne ritornano, se non uguali simili, le movenze.

Ancor più suggerisce l'attribuzione la pittura liquida, dai toni morbidi e delicatamente chiaroscurati nelle carni, cui fanno da contrappunto il bruno ocreo o il verde sottobosco delle casacchine ricche di cangiamenti illuminati a tratti da sprazzi di luce che si illuminano nelle camiciole e nei panni lumeggiati di bianco".



68

Pittore fiorentino del sec. XVI

RITRATTO DI GIOVANE CON GORGIERA

olio su tavola, cm 48x36,7

€ 10.000/15.000

La bella tavola qui offerta rientra nella ritrattistica fiorentina della seconda metà del Cinquecento in quella linea che da Bronzino arriva fino ai pittori dello Studiolo di Francesco I dei Medici.

Al momento non è facile trovare un nome preciso per l'autore di questo dipinto, tuttavia andrà ricercato appunto in quel gruppo di artisti eccentrici degli anni Settanta del Cinquecento, guidati da immaginazione focosa e al contempo controllata, secondo le indicazioni vasariane.

Qualche riferimento stilistico lo si può forse trovare confrontando il nostro giovane con i ritratti di Carlo Portelli (Loro Ciuffenna, 1539 – Firenze 1574), artista a cui è stata dedicata una mostra del 2015 alla Galleria dell'Accademia di Firenze.

Il nostro ritratto si avvicina a quello di giovane uomo di Fontaine-Chaalis (Institut de France, Abbaye Royale de Chaalis) che Portelli dipinse negli anni Quaranta del Cinquecento; entrambi i volti condividono compostezza e rigore a cui si unisce un tocco di umana sensibilità.



69 λ

Giovanni Cristoforo Storer

(Costanza, 1611-1671)

ALLEGORIA DELLA PRODIGALITA'

affresco staccato e riportato su tela, cm 112x169

Corredato da parere scritto di Francesco Frangi, 1996

€ 15.000/20.000

Bibliografia

F. Frangi, *Francesco Cairo*, Torino, 1998, citati a p. 136, nota 34

Di provenienza sconosciuta e tuttora inediti, sebbene da tempo riconosciuti all'artista oltremontano attivo tra Milano e Bergamo alla metà del Seicento, i dipinti qui offerti sono stati oggetto di attenta analisi e confronti pertinenti da parte di Francesco Frangi in una comunicazione privata alla proprietà nel 1996.

Oltre a meglio precisare i dati biografici dello Storer e i termini della sua presenza in Lombardia a partire dal 1640 e, pur in alternanza con la sua attività in patria, fino al ritorno definitivo a Costanza nel 1657, gli studi più recenti hanno arricchito di nuovi numeri il catalogo dell'artista recando altresì nuovi elementi di

confronto con la coppia di figure allegoriche qui in esame. Non è dubbio infatti che sia stata appunto questa la sua specialità, nota a partire dagli affreschi in palazzo Terzi a Bergamo, dal soffitto affrescato nella villa Lucini Arese di Osnago nel 1650, e dall'interessante serie di affreschi staccati e ricomposti nel salone di villa Erba a Cernobbio resi noti da Daniele Pescarmona (*Affreschi seicenteschi staccati. Isidoro Bianchi e Johann Christophorus Storer*. In *Arte Lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano 2000, pp. 208-212).

Sono forse questi ultimi, per l'appunto, a offrire i maggiori punti



70 λ

Giovanni Cristoforo Storer

(Costanza, 1611-1671)

ALLEGORIA DELL'ERUDIZIONE

affresco staccato e riportato su tela nel sec. XIX, cm 110x162

Corredato da parere scritto di Francesco Frangi, 1996

€ 10.000/15.000

di confronto con la coppia di lunette qui offerte, tanto da non potersi escludere che anche le nostre, incorniciate in modo non dissimile, facessero parte di quell'insieme di scene allegoriche e mitologiche di sconosciuta provenienza. Altri elementi, e in particolare l'anziana donna scelta a personificare l'Erudizione, riconducono a figure già viste nella maggiore opera pubblica dello Storer, la *Strage degli Innocenti* in Sant'Eustorgio a Milano, dove uno dei carnefici, pur volgendosi in controparte, ne ripete i tratti e l'acconciatura e nasce forse dallo stesso cartone.

I confronti più precisi riconducono però alle invenzioni che Cri-

storo Storer fornì nel 1644 per l'apparato funebre della Regina di Spagna in occasione della cerimonia tenutasi nel Duomo di Milano. In quell'occasione l'artista fu l'ideatore delle figure allegoriche scolpite e dipinte che celebravano la monarchia spagnola e le qualità personali della sovrana defunta; tutte furono incise da Giovan Battista del Sole per essere pubblicate da Dionisio Garibaldi nel 1645, ed è proprio la personificazione della Sicilia a offrire motivi quasi sovrapponibili alla nostra *Prodigalità*.



Agostino Zoppo

(1520 circa - 1572)

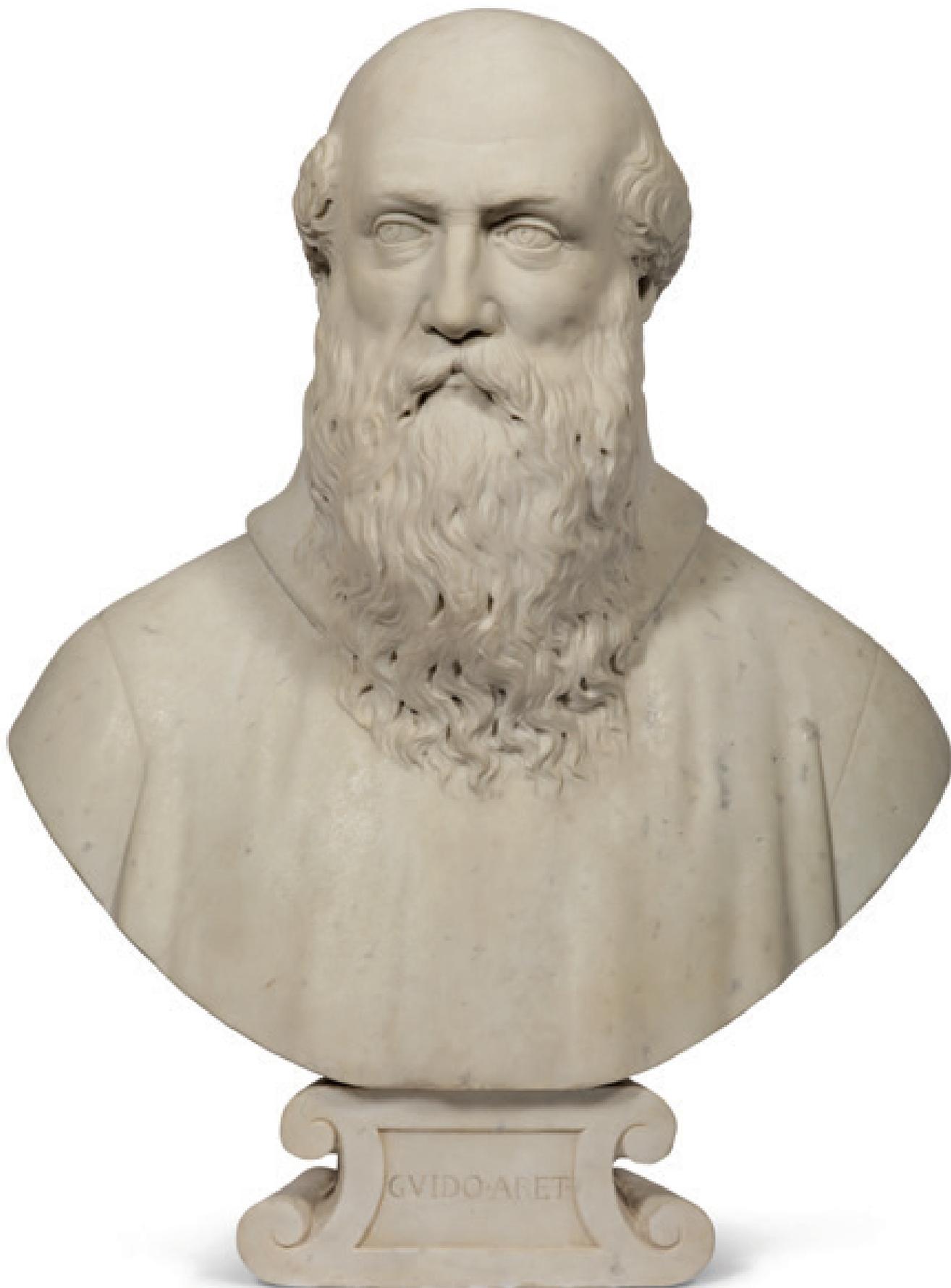
BUSTO DI GUIDO D'AREZZO

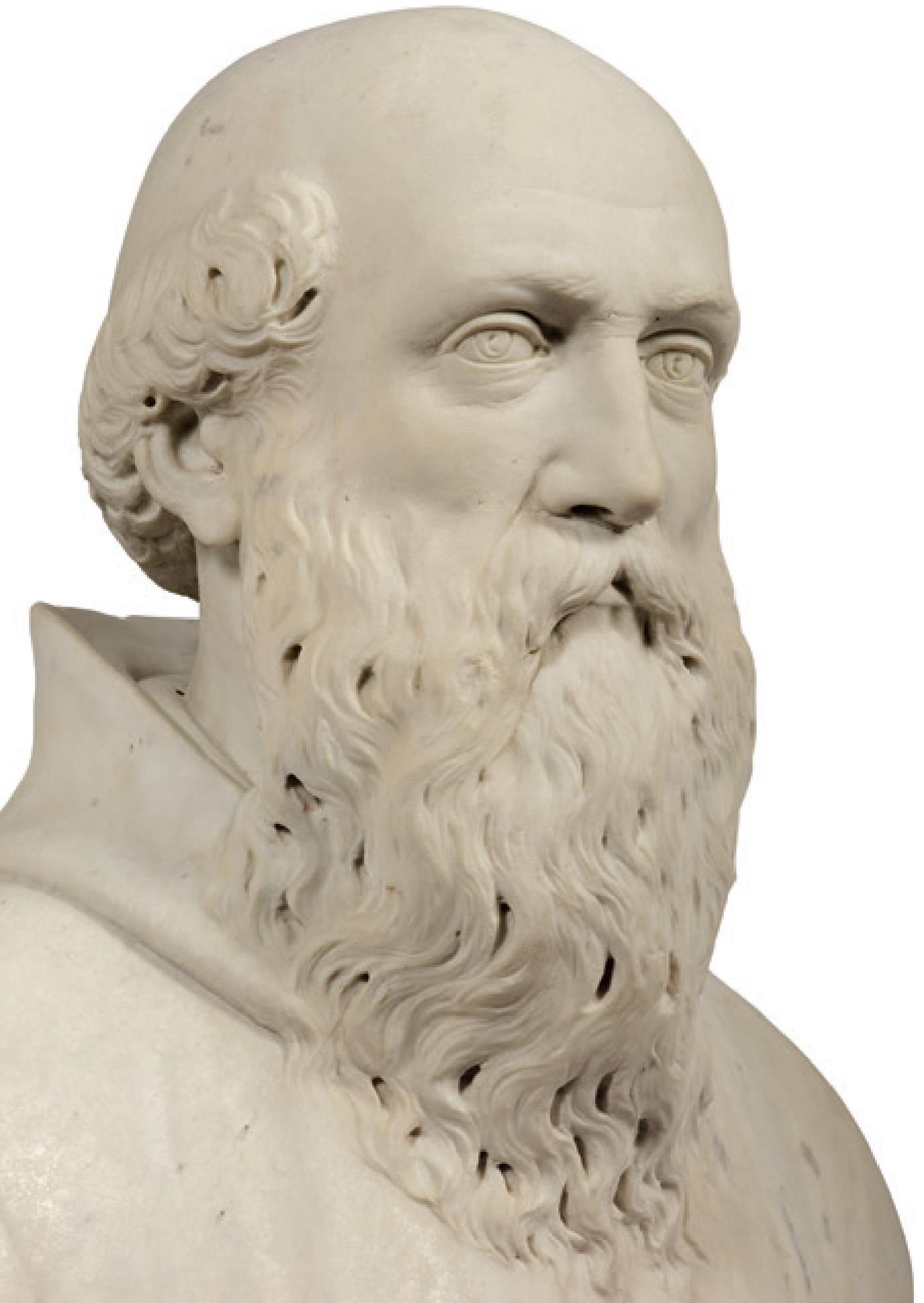
marmo, cm 68x55x34

€ 40.000/60.000

Come indica la scritta presente nel peduccio (scolpito nello stesso blocco di marmo del ritratto), questo busto raffigura il monaco benedettino Guido di Arezzo vissuto nell'XI secolo e ritenuto il creatore della moderna notazione musicale articolata in sette note. La fortuna iconografica di questo personaggio fu notevole specie in ambito benedettino poiché l'ordine riconosceva in Guido, nonostante egli non fosse né un Santo né un beato, una delle figure più straordinarie fra coloro che avevano fatto parte della congregazione religiosa fondata nel VI secolo da San Benedetto.

I caratteri stilistici di questa immagine chiamano in causa la produzione scultorea veneta di secondo Cinquecento. Proprio qui, fra Venezia e Padova, negli anni che precedono la metà del secolo, artisti come Danese Cattaneo (1512-1572) e Alessandro Vittoria (1525-1608) crearono alcuni dei massimi capolavori della ritrattistica rinascimentale scolpita tanto in marmo, quanto in bronzo e in terracotta. A quei modelli ha senza dubbio guardato anche l'autore del nostro ritratto. Il busto, ieraticamente frontale, mostra una singolare ma assai efficace economia di mezzi: la veste del religioso dove viene segnata con una semplice incisione l'attaccatura delle maniche, esibisce solo qualche sottile accenno di pieghe sul petto mentre in alto il cappuccio circonda la testa leggermente ruotata verso destra. Qui lo scultore dispiega una notevole sottigliezza di passaggi nel restituire i caratteri del volto, il leggero incavarsi delle guance, il corrugarsi della fronte in corrispondenza delle sopracciglia e la pacata ma intensa nobiltà dello sguardo. Un vero pezzo di bravura è poi costituito dalla barba, allo stesso tempo meticolosamente incisa ma complessivamente ricca di passaggi pittorici che ne esaltano brillantemente gli effetti di chiaroscuro. Proprio tali elementi e cioè da una parte la rarefatta sintesi descrittiva della veste, dall'altra la sontuosità materica nella resa della barba, sono quelli che richiamano con maggiore forza i ritratti dello scultore cui credo spetti questo busto e cioè il padovano Agostino Zoppo (Padova 1520 circa-1572). Noto soprattutto per i suoi bronzetti e per la produzione di gusto antiquario di cui il *Monumento di Tito Livio* nel Palazzo della Ragione a Padova (1547) rimane la testimonianza più celebre, Agostino Zoppo fu altresì autore di una serie notevole di busti che solo gli studi più recenti hanno saputo individuare e mettere a fuoco nella loro originalità all'interno del complesso contesto della produzione veneta dell'epoca. Nel 1999 l'identificazione del *Busto di Luca Salvioni Gallina* (Minneapolis Institute of Arts) con il ritratto di un personaggio di questa famiglia citato nella *Nota dei crediti* dello Zoppo, redatta all'indomani della sua scomparsa nel 1572 (D. Myers, *Renaissance Portrait Sculptures small and large*, in 'The Medal', 34, 1999, pp. 3-10), ha consentito di porre finalmente una base documentata per ricostruire tale attività; attività che dovette essere tutt'altro che sporadica come dimostrano intanto gli otto ritratti menzionati in quella stessa nota ma anche la possibilità di collegare stilisticamente al *Busto di Luca Salvioni Gallina* vari altri busti.





Nel 2009 Claudia Kryza Gersch ha proposto di avvicinare allo Zoppo il cosiddetto *Busto di Girolamo Fracastoro* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (*Porträt eines paduanischen Gelehrten*, in *Wir sind Maske*, catalogo della mostra di Vienna a cura di S. Ferino Pagden, Cinisello Balsamo 2009, p. 86, n. I.19) e, per parte mia, gli ho riferito altri tre ritratti in bronzo e uno in terracotta. Quelli in bronzo sono il cosiddetto *Busto di giurista* della Frick Collection di New York (inv.16.2.47), il *Busto di gentiluomo* del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 576-1865) e il *Busto di Giovan Pietro Mantova Benavides* della Ca' d'Oro; quello in terracotta è il *Busto di Matteo Forzadura* (collezione privata), in passato attribuito a Danese Cattaneo o a Francesco Segala (Andrea Bacchi, *Agostino Zoppo, Busto di Matteo Forzadura*, in D. Banzato E. Gastaldi, a cura di, *Ospiti al museo: maestri veneti dal XVI al XVIII secolo tra conservazione pubblica e privata*, catalogo della mostra, Padova 2012, p. 56-59). Va notato fra l'altro come tutti questi busti abbiano lasciato da tempo la città di Padova, circostanza che attesta la notevolissima considerazione di tali opere, molte delle quali approdate in importanti istituzioni museali in Europa e negli Stati Uniti. Una circostanza tanto più notevole se pensiamo che spesso questi busti vennero acquistati senza che se ne conoscesse il nome dell'autore o quello del personaggio raffigurato, ma soltanto in virtù della loro qualità e dell'aura di grande prestigio, da sempre riconosciuta alla bronzistica e più in generale alla scultura patavina. Diversamente dalla maggior parte di quelli finora noti, il *Busto di Guido Monaco* è scolpito in marmo, materiale utilizzato da Agostino in questo campo solo per il già citato *Busto di Tito Livio* che, stilisticamente, sembra però precedere di vari anni il busto qui considerato. Di fatto dunque i confronti migliori per confermare allo Zoppo il *Busto di Guido Monaco* sono quelli con il *Busto di giurista* della Frick Collection e con il *Busto di Matteo Forzadura* due opere che si collocano nella fase più tarda della sua attività, direi posteriormente al 1560.

A.B.

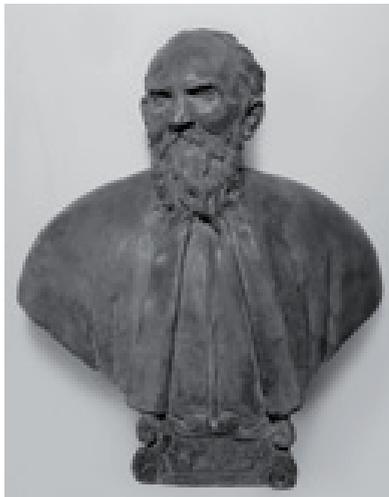


Fig. 1 Agostino Zoppo, *Busto di Matteo Forzadura*, terracotta, collezione privata



Fig. 2 Agostino Zoppo, *Busto di giurista*, bronzo, New York, Frick collection

72 λ

Gaspar Rem

(Anversa, 1542 - Venezia, 1617)

GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE

olio su tela, cm 103x82,5

firmato "IASP.º REM" in basso a sinistra

€ 25.000/40.000

Bibliografia

V. Mancini, *Gaspar Rem: un veneziano di Anversa e una Giuditta ritrovata*, Firenze, 2010

Riscoperto da Giorgio Faggin, studioso di artisti neerlandesi attivi a Venezia che nel 1964 gli dedicò una breve nota, il pittore anversese è stato recentemente l'oggetto dell'approfondita e ben documentata ricerca di Vincenzo Mancini che a partire da fonti e documenti, in particolare i testamenti del pittore, ha potuto ricostruire per quanto in via ipotetica le sue vicende biografiche e le sue frequentazioni veneziane, sempre indirizzate ad artisti e mercanti della patria di origine. Ne è stata occasione il ritrovamento del dipinto qui offerto, la cui pulitura ha rivelato la firma in forma estesa presente su altre tele già note agli studi. Tra queste, la *Allegoria della Vanità* pubblicata appunto da Faggin (*Su Gaspar Rem e altri pittori neerlandesi-veneziani del Cinquecento*, in "Emporium" CXL, 1964, 840, pp. 242-43, fig. 1; V. Mancini 2010, fig. 8) così strettamente affine alla nostra Giuditta da farla collocare in una stessa ideale galleria di personaggi femminili. Appare senza dubbio pertinente la suggestione di Mancini circa la possibilità di identificare la nostra eroina biblica con il "quadro de Giuditta in tela senza soasa" legato dall'artista a uno dei suoi esecutori testamentari.

Autore dei teleri con storie della vera Croce eseguiti nei suoi ultimi anni per la Scuola dei Mercanti de Vin nel sestiere di San Silvestro, pubblicati per la prima volta da Aldo Rizzi (1969-70) e nuovamente illustrati da Mancini, Gaspar Rem si dimostra particolarmente felice nelle opere di destinazione privata come appunto quella qui offerta.

Probabilmente attivo per il mercato nordico come restauratore e copista dei grandi maestri del Cinquecento, Gaspar Rem si forma, almeno idealmente, sui modelli di Tintoretto e del Veronese, che traspaiono in qualche misura anche nelle sue invenzioni originali, come quella in esame. Dalla grande stagione della pittura veneziana e dal suo più recente recupero ad opera di Parrasio Michiel e, sul versante lombardo, di Fede Galizia e Simone Peterzano discende infatti la nostra eroina biblica, caratterizzata dagli importanti volumi dei panneggi di colori contrastanti, ulteriormente impreziositi da ricami e passamanerie, oltre che dai raffinati gioielli che appunto la legano alla già citata *Vanità*.

Una datazione all'ultimo decennio del Cinquecento o appena all'inizio del nuovo secolo sembra suggerita anche dalla consonanza con la *Giuditta* di Fede Galizia, firmata e datata del 1596 nella versione a Sarasota, Ringling Museum of Art, verosimilmente la più antica tra le varie repliche della pittrice milanese.



73

Felice Boselli

(Piacenza, 1650 - Parma, 1732)

GIOVANE FILATRICE

olio su tela, cm 74x59

€ 8.000/12.000

Raro soggetto di figura dell'artista piacentino, il dipinto qui offerto trova confronto in una esigua serie di tele dove personaggi femminili in abiti contadini accompagnano composizioni di ortaggi e pollame aggiornando in termini più attuali per quel che riguarda la natura morta soggetti tipici della tradizione lombarda e padana di fine Cinquecento. Alcuni elementi della nostra figura (artigiana o giovane Parca?) e in particolare gli occhi luminosi e umidi dalle iridi dilatate, la bocca morbida, le guance lievemente arrossate suggeriscono il confronto con la *Ragazza che fa la maglia* in collezione privata a Piacenza pubblicata da Ferdinando Arisi nel suo catalogo generale del pittore (*Felice Boselli*, Milano 1973, cat. 285 bis, fig. 368), o ancora con le mezze figure illustrate nello stesso volume alle figure 512 e 514.



74 λ

Scultore attivo a Roma, 1650-1700 circa

TESTA MULIEBRE

gesso, cm 33x27x26; montata su base a plinto in legno ebanizzato cm 20x26x26

€ 5.000/7.000

Questa nobile testa muliebre, dagli occhi privi dell'indicazione delle pupille, e dalla bocca socchiusa, in un'espressione ispirata, è immediatamente riconducibile alla linea generalmente indicata come 'classicista' della scultura seicentesca romana, da Alessandro Algardi fino ai suoi allievi e collaboratori Ercole Ferrata e Domenico Guidi. Di modelli simili dovevano in genere trovarsi molti nelle botteghe di siffatti scultori, ed in questo senso è illuminante l'inventario *post mortem* dei beni di Ferrata, dove ad esempio si trovano "Una testa di gesso della figlia della Niobe de Medici", "Una testa della figlia della Nioba" e ancora "Una [testa] detta della Nioba", cfr. Vincenzo Golzio, *Lo "studio" di Ercole Ferrata*, in "Archivi. Archivi d'Italia e Rassegna internazionale degli Archivi", s. II, II, 1935, pp. 66-68. La testa della Niobe e delle figlie, le celebri sculture antiche già nel giardino di villa Medici e oggi agli Uffizi, simili nelle loro espressioni patetiche a questa terracotta, furono imitatissime nel Seicento (erano ammirate in particolare da Guido Reni, si veda anche l'esemplare di Dresda esposto alla mostra *L'idea del Bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2000, p. 346, cat. 5), e in qualche modo ispirarono tante invenzioni simili. Se, vista di fronte, anche nella capigliatura, questa testa ricorda tali modelli, l'acconciatura nella parte posteriore della nuca fa tornare in mente uno dei capolavori di Guidi, l'*Andromeda* oggi al Metropolitan di New York. L'inventario dello studio del carrarese (Cristiano Giometti, *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa 2007) è assai meno interessante, da questo punto di vista, rispetto a quello di Ferrata, poiché Guidi doveva aver venduto o alienato gran parte delle terrecotte; ma proprio nell'opera del grande scultore si possono trovare altri utili confronti per questa testa, basti pensare al volto estatico della *Santa Apollonia* in marmo nella chiesa di Santa Maria degli Abbandonati a Torano, del 1690-1691, cfr. Cristiano Giometti, *Domenico Guidi 1625 - 1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010, p. 271, cat. 50.S.

A.B.

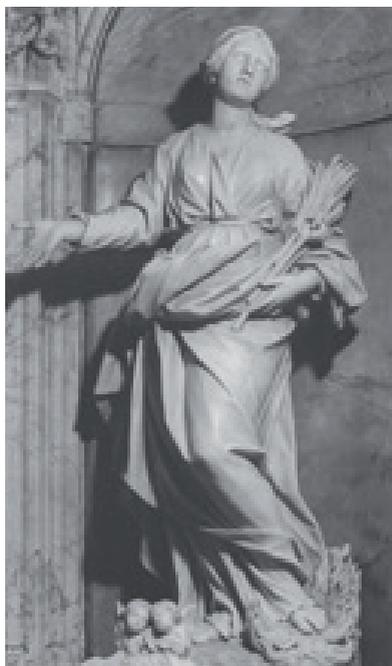


Fig. 1 Domenico Guidi, *Sant'Apollonia*, Torano (Massa Carrara), Santa Maria degli Abbandonati



75 λ

Giuseppe Piamontini

(Firenze 1663 - 1744)

BUSTO DI DIANA

marmo, cm 38,5x28x22, su base in marmo nero, alt. cm 15

€ 12.000/18.000

Questo algido, purissimo *Busto di Diana* è un pezzo di scultura all'antica che sembrerebbe appartenere già a pieno titolo alla stagione neoclassica. Il suo riferimento a Giuseppe Piamontini, scultore fiorentino autore di numerosi busti all'antica, si deve a Riccardo Spinelli, autore nel 2014 di una scheda che ne argomenta in modo articolato l'attribuzione. Se i più antichi (come quelli muliebri collocati lungo la scalone di Palazzo Pitti, riferibili alla fine degli anni Ottanta del Seicento, cfr. Sandro Bellesi, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze 2008, pp. 20-21) sono ancora fortemente debitori del linguaggio tardobarocco

di Giovan Battista Foggini, nella cui bottega Giuseppe dovette avviare i primi passi, tanto per le espressioni del volto quanto per il trattamento di panneggi e capigliature, già in una terracotta di poco successiva (*Busto femminile all'antica*, Firenze, presso Galleria Bacarelli, cfr. Bellesi, *op. cit.*, p. 30) ogni eccesso è frenato dal continuo confronto con i modelli greco-romani. Utile è poi soprattutto l'accostamento con la *Diana* sempre nello scalone di Palazzo Pitti, probabilmente degli anni Novanta del Seicento, in cui la semplificazione formale è, per quell'altezza cronologica, già straordinariamente avanzata.





76 λ

Giovanni Bonazza

(Venezia 1654 - Padova 1736)

VENERE O NINFA

marmo, cm 80x28x20

€ 60.000/80.000

Nella sterminata produzione degli scultori veneti di età barocca, i marmi destinati al collezionismo privato, pensati per essere esposti in un interno invece che per ornare gli innumerevoli giardini delle ville dell'entroterra, non sono certo numerosissimi. Se si escludono infatti i busti e i bassorilievi, generi al contrario assai frequentati dagli scultori attivi nella Serenissima tra Sei e Settecento¹, le statue al naturale, o anche più piccole del naturale (come è il caso di questo marmo, impossibile da pensare in un esterno), che possiamo indicare come 'da galleria', sono assai rare. Questo splendido nudo di figura femminile è quindi un pezzo della massima importanza: il suo riferimento all'ambito veneto è stato subito riconosciuto da Massimo De Grassi, che ha pubblicato la statua nel 2006 con un riferimento a Pietro Baratta (Carrara 1668 - 1729)². Lo studioso identificava la figura con una ninfa, in ragione dell'assenza degli attributi classici di Venere (il figlio Eros, il delfino, la conchiglia, e si potrebbe aggiungere anche la mela assegnata alla dea da Paride), ed è vero che la donna non compie neanche il gesto classico della *Venus pudica*. Non si può però escludere quella che sarebbe la *lectio facilior*, ovvero l'identificazione del bellissimo nudo con una *Venere*: in fondo uno dei modelli antichi che godettero di maggiore prestigio nel Rinascimento, una Venere dei Musei Vaticani già nel Cortile del Belvedere, non era caratterizzata da nessuno degli attributi di cui sopra³, ed aveva accanto quel medesimo tronco d'albero che ha suggerito a De Grassi l'ipotesi che nel presente marmo sia raffigurata una ninfa dei boschi. E d'altronde nello Statuario di Venezia era, tra le altre, una "Statua di donna mezzaignuda: ha la sinistra mano al petto, e con la destra sostiene un drappo, che la ricuopre dal mezzo in giù,"⁴ priva dei canonici attributi della dea. Ad ogni modo, se davvero qui venne raffigurata Venere, non potrebbe non sorprendere la grande libertà iconografica e compositiva di cui avrebbe fatto mostra l'autore. Non si può escludere la possibilità, inoltre, che questa figura facesse inizialmente parte di un gruppo narrativo a tutto tondo: a questo proposito è opportuno ricordare, ad esempio, come Domenico Maria Federici ricordasse a Treviso, opera di Giovanni Marchiori (Caviola di Falcade, Belluno, 1696 - Treviso 1778), "Quattro statue di marmo di p. 3, e mezzo, che mostrano il Giudizio di Paride nella sala del Marchese Sugana" (il *Paride*, non ricollegato a questa notizia, è stato reso noto da Massimo De Grassi)⁵.





L'identificazione dell'autore del marmo qui presentato con Pietro Baratta non è del tutto convincente. Lo scultore carrarino mantenne sempre, per tutta la sua carriera, tracce della sua prima formazione toscana (solo quando aveva venticinque anni, nel 1693, egli era passato a lavorare in laguna), ed il suo linguaggio, al confronto con quello degli esponenti più tipici del Barocco veneto, sembra sempre più 'disegnato', meno pittorico. La pastosità dei capelli di questa Venere (o *Ninfa*) trova invece precisi termini di confronto con l'opera di uno dei più prolifici e notevoli scultori di quella stagione artistica, ovvero Giovanni Bonazza. In particolare, il contrasto tra la materia quasi ruvida dei capelli e la superficie lustratissima del nudo femminile, che anche per il suo eccezionale stato di conservazione denuncia immediatamente di non essere mai stato esposto agli agenti atmosferici, può far tornare alla mente gli Angeli passati sul mercato antiquario di Madrid e pubblicati nel 2010 da Simone Guerriero⁶. Anche l'espressione del volto, a cui la bocca appena socchiusa conferisce una nota di straordinaria vivacità, è tutta nelle corde di Bonazza, si pensi alla *Fede* dell'altare maggiore di Santa Maria degli Angeli a Murano, giustamente riferita allo scultore sempre da Guerriero⁷. Nella sua produzione più tipica Bonazza spesso calcò il piede sul pedale del grottesco, storpiando quasi le espressioni delle sue figure, soprattutto nel caso delle straordinarie serie dei medaglioni in bassorilievo con personaggi storici del passato⁸, ed una cifra caratteristica del suo stile sono gli occhi, mai semplici ovali come nel caso di questa *Venere/Ninfa*. In opere riconducibili alla sua giovinezza, come l'*Annunciazione* firmata oggi nella chiesa di San Matteo a Dobrota, presso le Bocche di Cattaro (1679 circa)⁹, Bonazza non aveva ancora portato alle estreme conseguenze quel suo linguaggio capriccioso, quasi anticlassico, di cui pure si indovinano le premesse, come d'altronde in questo marmo da galleria. I panneggi, come noto, sono sempre uno degli elementi che più aiuta a suggerire un inquadramento stilistico per marmi ancora anonimi, ma in questa statua è possibile interrogare solo un brano di piccole dimensioni. Si tratta peraltro di un passaggio, il panno che la donna tiene con le due mani e con il quale si appresta ad asciugarsi, di grande squisitezza tecnica, nel quale l'autore non si esibisce in un *tour de force* di virtuosismo tecnico, cercando al contrario di rendere al meglio la naturalezza delle pieghe. Anche in questo caso sono possibili confronti precisi con l'opera di Bonazza, dalla veste del *San Filippo Benizzi* nell'altare dell'Addolorata ai Servi di Padova (1703-1710)¹⁰, o con la *Madonna con il Bambino* oggi a Stra (villa Pisani), ma proveniente dalla chiesa di San Geminiano a Venezia¹¹.

Non è un caso, in fondo, che del maestro veneto siano note oggi almeno due piccole sculture di soggetto profano destinate al collezionismo privato, la *Venere e Amore* del Museo di Amburgo e la *Ninfa* del Dallas Museum of Art¹². Entrambi i pezzi sono caratterizzati da quel medesimo contrasto fra la pastosità di capelli, onde e panneggi, e la squisita "modellazione dei levigati, sensuali corpi eburnei."¹³ I marmi di Amburgo e Dallas appartengono a quella categoria di sculture reclinate che ebbero notevole fortuna nella Venezia di fine Sei e inizio Settecento (allo stesso Bonazza si deve una bellissima *Maddalena penitente* dei Musei Civici di Padova): come è noto i Manin, nel loro palazzo di Rialto a Venezia, avevano allestito una "camera delle sculture moderne distese", dove era anche una *Galatea* di Pietro Baratta, identificata da Monica De Vincenti con l'omonima scultura oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, dove è accanto ad un'altra figura reclinata di provenienza Manin, il *Bacco* di Antonio Tarsia (allo stesso gruppo appartenevano il *Narciso* del Torretti e una *Venere* di Mazza)¹⁴. Tra le rarissime figure in piedi, più piccole del naturale, riconducibili alla scultura barocca veneta da galleria, si deve infine ricordare la *Venere* sempre di Tarsia passata sul mercato antiquario (56 cm.), lontanissima da questa qui presentata¹⁵.

Anche per Pietro il Grande, che fu come noto uno dei maggiori committenti per gli scultori veneti attivi all'inizio del Settecento, furono realizzate statue di dimensioni minori del naturale: sebbene siano noti soprattutto i marmi destinati al Giardino d'Estato di

San Pietroburgo, è opportuno ricordare come il grande successo internazionale della statuaria monumentale da giardino veneta stimolò anche la produzione di pezzi di diverso formato¹⁶. Tra i pezzi che lo stesso Bonazza eseguì per lo zar è opportuno ricordare soprattutto la *Sibilla delfica*, datata e firmata 1719, che per l'espressione degli occhi e la naturalezza della postura, ha più di un punto di contatto con il marmo qui presentato¹⁷.

A.B.

¹ Simone Guerriero, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre "sculture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Sei e Settecento: nuovi studi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia 2002, pp. 73-149.

² Massimo De Grassi, *Una Ninfa al bagno di Pietro Baratta "Scultore della Moscovia"*, Padova 2006.

³ Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500 - 1900*, New Haven 1981, pp. 330-331, cat. 90.

⁴ *Descrizione delle Statue, de' Busti, e d'altri Marmi antichi dell'Antisala della Libreria Publica*, Venezia 1736, citato in Marilyn Perry, *The "Statuario Pubblico" of the Venetian Republic*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 8, 1972, p. 142, n. 138. Cfr. anche Massimo De Grassi, *L'antico nella scultura veneziana del Settecento*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, A cura di Giuseppe Pavanello, Venezia 2000, p. 40.

⁵ Domenico Maria Federici nelle sue *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia 1803, p. 136; De Grassi, *L'antico nella scultura* cit., p. 52.

⁶ Simone Guerriero, *La prima attività di Giovanni Bonazza*, in "Arte veneta", LXVII, 2010, pp. 79-81.

⁷ Guerriero, *La prima attività* cit., p. 87 e 100, fig. 45.

⁸ Su questi pezzi (se ne conservano numerosi nel Museo Civico di Padova, cfr. Monica De Vincenti, schede in *Dal Medioevo a Canova: sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, a cura di Davide Banzato, Venezia 200, pp. 169-192, catt. 97-172) cfr. da ultimo Gábor Tokai, *A portrait relief series by Giovanni Bonazza and his workshop*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", CXX/CXXI; 2015/2016, pp. 135-145.

⁹ Guerriero, *La prima attività* cit., pp. 73-75; Damir Tuliaev, *Le opere dei Bonazza sulla costa orientale dell'Adriatico*, in *Antonio Bonazza e la scultura veneta del Settecento*, atti della giornata di studi (Padova, Museo Diocesano, 25 ottobre 2013) a cura Carlo Cavalli e Andrea Nante, pp. 43-44.

¹⁰ Egidio Arlango, Monica Pregolato, *L'altare dell'Addolorata nella chiesa padovana dei Servi: lettura tecnica e materica di una "straordinaria invenzione"*, in *Antonio Bonazza* cit., p. 193, fig. 8.

¹¹ Andrea Bacchi (con la collaborazione di Susanna Zanuso), *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano 2000, p. 703, tav. 268.

¹² Simone Guerriero, *Un "Venere e Amore" di Giovanni Bonazza ad Amburgo*, in "Arte Veneta", LXX, 2013, pp. 202-205; Olivier Meslay, *Une "Nymphe allongée" par Giovanni Bonazza dans les collections du Dallas Museum of Art*, in *Arte Veneta*, LXX, 2013, pp. 206-207.

¹³ Guerriero, *Una "Venere e Amore" di Giovanni Bonazza* cit., p. 202.

¹⁴ Monica De Vincenti, *Antonio Tarsia (1662 - 1739)*, in "Venezia Arti", X, 1996, pp. 52 e 56; Martina Frank, *Virtù e fortuna: il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, Venezia 1996, p. 69; De Grassi, *Una Ninfa* cit.

¹⁵ Monica De Vincenti, *"Piacere ai dotti e ai migliori": scultori classicisti del primo '700*, in *La scultura veneta del Seicento* cit., p. 235.

¹⁶ Sergej O. Androsov, *Le sculture di piccole dimensioni nella collezione di Pietro il Grande*, in *Francesco Robba and the Venetian sculpture of the eighteenth century*, a cura di Janez Höfler, Ljubljana 2000, pp. 73-79.

¹⁷ Sergej O. Androsov, *Pietro il Grande, collezionista d'arte veneta*, Venezia 1999, p. 215, cat. 33.



77

Giambattista Pittoni

(Venezia, 1687 - 1767)

VERGINE DOLENTE

olio su tela, cm 26,3x22,3

€ 3.000/5.000

I caratteri stilistici del dipinto qui offerto consentono di avvicinarlo con sicurezza alla mano del veneziano Giambattista Pittoni, artista che viene ricordato per l'uso di colori ricchi e preziosi, in particolare del blu, per la scioltezza delle forme e per la leziosa preziosità che hanno reso le sue opere tipici esempi del rococò europeo.

In particolari i tratti del volto della Vergine Maria, come anche il disegno del velo e l'intreccio delle mani, ritornano in molti dipinti del maestro, tanto da farne un vero "marchio" di riconoscimento.

Nella piccola tela è evidente lo studio sui colori di Pittoni, derivati dallo studio del Ricci e di Tiepolo, che rivela la capacità di usarli in modo contrapposto e vivace, con altrettanti improvvisi e guizzanti sprazzi luminosi.

I dipinti a cui il nostro si può accostare sono i seguenti: *Il transito di San Giuseppe* del 1723-25 nella chiesa di Santa Maria in Organo a Verona dove Maria è in controparte, *il Martirio di Sant'Orsola* nella chiesa omonima a Brescia (1748) e in particolare la *Madonna*, molto vicino alla nostra, della collezione Rovida di Brescia.



78 λ

Vincenzo Foggini

(Firenze 1692 - 1755)

SAMARITANA AL POZZO

terracotta, cm 21x16,5; montato entro cornice in legno intagliato e dorato, cm 42x37

€ 18.000/25.000

Il 22 giugno del 1750 Vincenzo Foggini ricevette un pagamento da parte della Manifattura delle porcellane di Doccia, inaugurata dal marchese Carlo Ginori a Sesto Fiorentino nel 1737, per i modelli di alcune 'medaglie'; l'inventario dei modelli della manifattura, redatto intorno al 1770, elenca quelle invenzioni tutte insieme, in un'unica voce, a partire da quello con la *Samaritana al pozzo*: "Cinque piccoli bassirilievi che sono la Sammaritana con Cristo al pozzo [...]" (Klaus Lankheit, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia: ein Dokument italienischer Barockplastik*, München 1982, p. 135: pagina 35, n° 82). Un'esemplare della manifattura di Doccia con la *Samaritana al pozzo* è stato riprodotto in Giuseppe Morazzoni, *Le porcellane italiane*, 2 voll., Milano 1960, II, tav. 240a (allora in collezione Nella Longari a Milano). Rispetto al pezzo qui in oggetto la differenza più significativa è la totale assenza, in quella porcellana, dell'albero dalle ricche fronde che è alle spalle di Cristo. Vincenzo, figlio del più noto Giovanni Battista Foggini (Firenze 1652-1725), aveva ereditato dal padre la carica di scultore di corte, e teneva scuola presso la casa in Borgo Pinti dove prima di lui aveva operato Giovanni Battista (sulla carriera dello scultore, in particolare sulla sua produzione in marmo, cfr. Roberta Roani Villani, *Scultura fiorentina del Settecento: aggiunte a Vincenzo Foggini*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", LXVIII, 2001, pp. 203-228). Già le invenzioni del padre di Vincenzo erano state riprodotte in porcellana nella manifattura di Doccia (si veda ad esempio il *Davide e Golia* del 1750 circa, da un modello di Giovanni Battista del 1723, Sesto Fiorentino, Museo delle Porcellane di Doccia, cfr. *Le statue del Marchese Ginori: sculture in porcellana bianca di Doccia*, a cura di John Winter, Firenze 2003, pp. 60-63, cat. 10), e Vincenzo entrò quasi naturalmente al servizio della fortunata manifattura toscana.

A.B.



Fig. 1 Manifattura Ginori, *Samaritana al pozzo* (da Vincenzo Foggini), già Milano, Nella Longari



79

Scultore del sec. XVIII

FIGURA DI RELIGIOSO

terracotta, cm 29x11x10

€ 3.000/5.000



80

Scultore del sec. XIX

CRISTO SEDUTO

terracotta, cm 19x15x8

€ 1.500/2.000



Francesco Morandini, detto il Poppi

(Poppi, 1544 - 1597)

CROCIFISSIONE

olio su tela, cm 21,3x14,5

€ 4.000/6.000

Bibliografia di riferimento

A. Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Firenze, 1995

Francesco Morandini nasce a Poppi probabilmente nel 1544, secondo quanto possiamo ricavare dal trattato di Raffaello Borghini "*Il Riposo*" che nel 1584 lo ricorda come uomo di trentanove anni. Probabilmente negli anni Sessanta del Cinquecento si trasferì a Firenze dove fu accolto tra gli allievi di Giorgio Vasari, spiccando per una naturale predisposizione al disegno. Il suo stile, dalla pennellata sicura, si può riconoscere per l'uso del colore spesso cangiante su incarnati chiarissimi, con delicate sfumature che danno corpo ai volumi attraverso una piena padronanza delle ombre e delle luci.

Molte sono state le sue commissioni a Firenze; in particolare ebbe un ruolo fondamentale nello studiolo di Francesco I, realizzato tra settembre e novembre del 1570; il Poppi infatti, secondo Raffaello Borghini e Vasari, fu responsabile dell'intera decorazione della volta, affiancato nell'impresa da Jacopo Zucchi.

Al centro del soffitto realizzò l'affresco con *Prometeo che riceve i doni dalla Natura* punto di partenza per tutto il ciclo decorativo; attorno vi sono le personificazioni dei quattro elementi (Aria, Acqua, Terra e Fuoco). Sull'asse dipinse le imprese di Francesco I, la *Donnola* e l'*Ariete*, sostenute da putti, e infine, a fianco della lunetta con il ritratto di Cosimo I, le allegorie dell'*Autunno* e dell'*Inverno*.

Sulle pareti, entro il 1571, furono collocati l'ovale con *Alessandro dona Campaspe ad Apelle* e il riquadro con la *Fonderia dei bronzi*, in cui rese, con i bagliori della luce artificiale, gli oggetti che venivano realizzati nell'officina medicea.

Accanto a questi raffinati soggetti profani va ricordata anche la sua copiosa produzione religiosa entro cui va inserita la nostra piccola ed inedita tela con la *Crocifissione*.

Il soggetto ritorna molte volte, con alcune varianti, tra quelli rappresentati dal Poppi. Tra questi si ricordano le *Crocifissioni* del Museo del Cenacolo di San Salvi e della Chiesa di San Michele a San Salvi a Firenze oltre a quella della Chiesa di San Francesco a Castiglion Fiorentino; ma le più somiglianti alla nostra sono la *Crocifissione* della Galleria Nazionale di Parma e quella di collezione privata fiorentina (i dipinti sono pubblicati nella monografia sul Poppi di Alessandra Giovannetti alle seguenti pagine: p. 175, fig. 73; p. 142 fig. 33; p. 186, fig. 85; p. 176, fig. 74; p. 143, fig. 35). Probabilmente il prototipo per questo fortunato motivo del Crocifisso è il disegno n. 329 conservato al Musée Wicar di Lille (in A. Giovannetti, cit. fig. 34).

Il nostro dipinto, rispetto a quelli di Parma e di collezione privata fiorentina, mostra il Redentore in solitudine, senza i dolenti e la figura di Maddalena ai piedi della croce.

L'attenzione si concentra esclusivamente sul corpo esanime del Cristo, rifinito e cesellato per mezzo di un chiaroscuro morbido secondo la consuetudine disegnativa del Poppi.

La nostra elegante teletta doveva essere probabilmente un oggetto di devozione privata.



82

Scultore dell'Italia meridionale
nel seguito di Giovanni Angelo Montorsoli

(Firenze 1507 - 1563)

GIOVANE ABBIGLIATO ALL'ANTICA

busto in marmo, cm 45x42x18

€ 5.000/7.000



Cerchia di Andrea Contucci, detto Andrea Sansovino

(Monte San Savino 1467 - 1529)

TESTA VIRILE BARBATA, DALL'ANTICO (ANTONINO PIO)

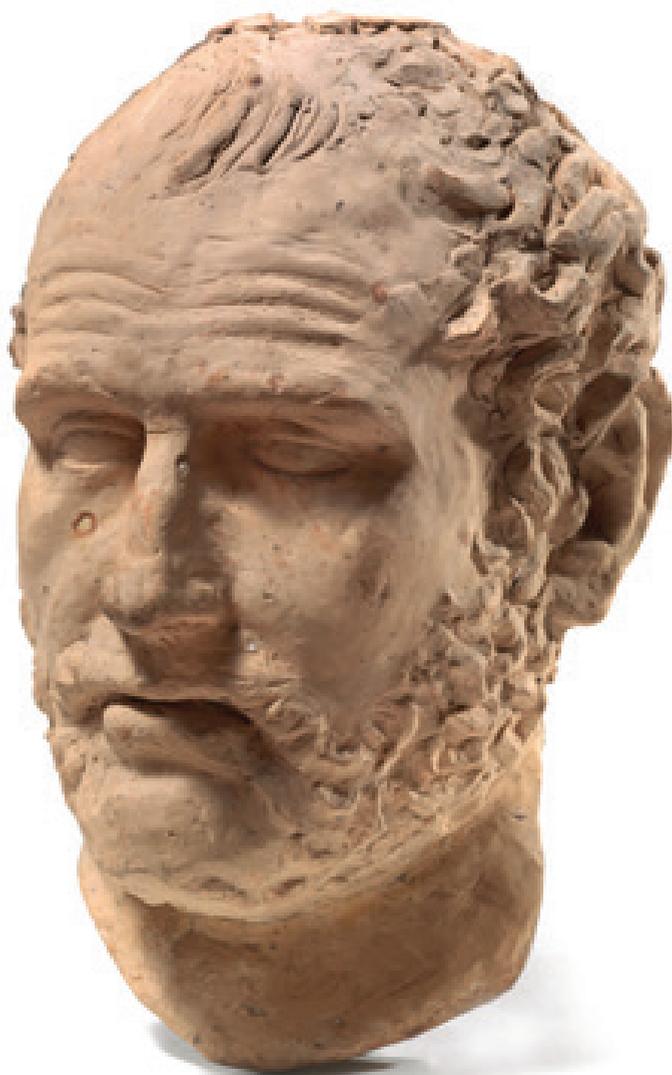
modello da studio in terracotta, cm 32x21x17

€ 12.000/15.000

Poco più piccola del naturale, la testa qui proposta non era normalmente esposta (come del resto il grosso delle opere presenti nella collezione Vezzosi) e risulta quindi freschissima alla conoscenza. Nata come oggetto di studio da tenersi appesa nella bottega, come testimonia il retro nemmeno sgrossato ed il foro praticato in alto direttamente nella creta fresca, atto a far passare una corda per appenderla, essa dimostra la sua appartenenza alla stagione del primo Cinquecento toscano e i suoi debiti verso la statuaria antica. Appare infatti evidente che si tratti di una rimediazione, in senso di studio ed approfondimento su un probabile modello antico, non necessariamente "ricopiato" pedissequamente ma usato quale base di meditazione stilistica. All'esame essa dimostra un fare potente, sintetico e di grande

forza, laddove l'autore cerca la restituzione di un proprio ideale di moderna classicità: le forti segnature dei tratti fisiognomici, le rughe intense e i riccioli, soprattutto visibili nella barba, eseguiti con "vermi" di terra modellati a parte e poi applicati, rimandano alle opere tarde di Andrea Sansovino, eseguite tra il 1518 ed il 1529 anno della morte dell'artista. Confronti possono essere istituiti con la colossale testa di *Porsenna*, a Montepulciano, quanto resta di una statua in terracotta "all'antica" alta circa tre metri e il *San Rocco* in terracotta policroma a Battifolle (Arezzo), probabile ultima opera dell'artista.

Date le evidenti similitudini con i lavori sopra menzionati è possibile immaginare che in quella direzione sia da cercare l'autore dell'opera qui presentata.



Cerchia di Francesco Mochi

(Montevarchi 1580 - 1654)

CRISTO CROCFISSO

intaglio in legno di bosso, cm 37x28

croce d'albero dipinta su base a volute dorata, inizi del sec. XVIII, cm 100x39x16

€ 7.000/10.000

Intagliato con particolare virtuosismo, conferendo al corpo inarcato e consunto la sottigliezza e l'elastica tensione di un giunco, questo singolare, drammatico *Crocifisso* in legno di bosso, destinato alla devozione privata, rivela intriganti affinità formali con la statuaria marmorea e in bronzo di Francesco Mochi: eccentrico, magistrale interprete, tra Roma, Orvieto e Piacenza, del trapasso dai formalismi del manierismo giambolognesco alla spericolata teatralità del barocco berniniano (*Francesco Mochi e il suo tempo*, a cura di R. Barbielli Amidei, Firenze 1981).

L'anatomia smagrita, ossuta, le proporzioni allungate, l'andamento incurvato e dinoccolato del corpo di Cristo richiamano infatti le spettrali figure del monumentale *Battesimo* commissionato al Mochi da Orazio Falconieri per l'altare maggiore di San Giovanni dei Fiorentini nel 1634, ma non ancora a termine alla morte

dello scultore (collocato sul Ponte Milvio, poi in Palazzo Braschi e solo nel 2016 consegnato alla chiesa cui era destinato), dove ritroviamo anche simili fisionomie dolenti, con la bocca dischiusa in un prolungato lamento e lunghi capelli filamentosi, come pure un'identica concezione del panneggio, con l'andamento diagonale percorso da fitte pieghe tesissime. Stilemi così peculiari e ricorrenti nell'attività matura del Mochi - ad esempio nei *Santi Pietro e Paolo* scolpiti per San Paolo fuori le Mura (oggi nel Museo di Roma) o nello scattante, burbero *San Matteo* del Duomo di Orvieto, eseguito tra il 1631 e il 1644 (Museo dell'Opera del Duomo in Sant'Agostino) - da poter prospettare, in assenza di attestazioni relative ad una simile produzione autografa, un modello del maestro tradotto da qualche abile specialista nell'intaglio del bosso.

G.G.





Giuseppe Piamontini

(Firenze 1663 - 1744)

DOVIZIA

terracotta, cm 44x18x21

€ 12.000/18.000

Bibliografia

S. Bellesi, *Pittura e Scultura a Firenze (Secoli XVI-XIX)*, Firenze 2017

L'opera, in buono stato di conservazione, presenta un'avvenente giovinetta dai lineamenti perfetti, mirabilmente incorniciata da una fluente chioma ondulata raccolta dietro la nuca e ruscillante in morbide ciocche cadenti sulla spalla sinistra, rivestita da un vaporoso abito ricco di pieghe ampie e vibranti. La presenza di una cornucopia tra le braccia della donna consente di qualificare questa come personificazione simbolica della Dovizia o Abbondanza, allegoria associata, per lo più, alla Pace, alla Giustizia e al Buon Governo. Attributo ricorrente in varie raffigurazioni allegoriche, la cornucopia, unico elemento simbolico presente nella statua, risultava relazionata, per tradizione, al corno di Amaltea, capra mitologica che nutrì il piccolo Giove, o a quello di Acheloo, dio fluviale il cui corno posizionato sulla sua fronte fu acquisito da Ercole durante un combattimento. La presenza di frutti all'interno della cornucopia, che potrebbe qualificare la giovane donna come Cerere, allude, ovviamente, alla ricchezza e alla prosperità della terra, dispensatrici di benessere per tutti gli esseri umani. Come ricorda Cesare Ripa nella sua *Iconologia*, la Dovizia o Abbondanza veniva descritta comunemente come donna «bella & gratiosa (... così) come cosa buona & desiderata da ciascheduno, quanto brutta & abominevole è riputata la carestia, che di quella è contraria» (C. Ripa, *Iconologia*, Padova, 1618, ed. Milano, 1992, p. 3). In base ai caratteri stilistici ed esecutivi è possibile ascrivere l'opera, finora inedita, al catalogo autografo di Giuseppe Piamontini, figura di primissimo piano nel *pantheon* artistico fiorentino in età tardo-barocca.

Nato nel capoluogo toscano nel 1663, Piamontini, dopo una prima formazione locale nella scuola di Giovan Battista Foggini, ebbe agio di completare i suoi studi a Roma, dove, documentato dal 1681 al 1686, frequentò l'Accademia Medicea, istituto educativo per i giovani artisti di talento fondato nel 1673 dal granduca Cosimo III. Al rientro in Toscana, lo scultore dette inizio a una serrata attività in proprio che lo portò, entro breve tempo, a raggiungere significativi traguardi professionali, documentati, in base alle opere oggi note e ai referti archivistici, dalle numerose commissioni legate alle famiglie nobili più in vista e ai più rinomati edifici ecclesiastici cittadini. Protetto dal gran principe Ferdinando de' Medici, per il quale realizzò nel corso del tempo alcune delle sue statue più acclamate in bronzo e in marmo, l'artista fu autore di opere di squisita fattura, oscillanti stilisticamente tra la grazia e l'armonia delle composizioni locali di matrice foggiana, gli echi della corrente classicista romana post-aldgardiana e i richiami alla *nouvelle vague* francese. Figura chiave per l'evoluzione della scultura toscana tra Sei e Settecento, l'artista morì al culmine della

sua fama a Firenze nel 1744. Per commemorare degnamente lo scultore fu eretto, in seguito al suo decesso, un monumento funebre nella chiesa di San Felice in Piazza, che, tuttora esistente, fu corredato da un busto marmoreo con l'effigie di questi scolpito dal figlio Giovan Battista, erede della sua bottega (per l'artista si veda soprattutto S. Bellesi, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze, 2007; con bibliografia precedente).

L'attenta lettura dell'opera, che costituisce con probabilità il modello preliminare per una statua di grande formato nata per essere addossata a una parete come indicano l'incavo e la mancanza di rifiniture nella parte tergale, mostra caratteri tipologici e stilistici tipici del primo tempo dell'attività dell'artista. Deferente strettamente ai modelli muliebri romani di Ercole Ferrata, maestro di Piamontini durante la permanenza di questi nella Città Eterna, la statuetta presenta, a un'analisi lessicale circostanziata, un linguaggio elegante e ricco di raffinato eclettico, perfettamente in linea con i nuovi orientamenti scultorei toscani in età tardo-barocca.

Collocabile sulla scia di alcune delle figure muliebri più note e affascinanti del catalogo ferratiano, tra le quali appare sufficiente menzionare per maggiori affinità fisionomiche e per la resa vaporosa dei panneggi la *Sant'Agnese* e la *Sant'Emereziana* in Sant'Agnese in Agone a Roma (per le immagini di queste sculture si veda ad esempio *Scultura del Seicento a Roma*, a cura di A. Bacchi, Milano, 1996, figg. 373-375), la statua, databile con probabilità tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta del Seicento, denota nella resa descrittiva della figura e nella sua sintassi formale analogie stringenti, come sopra indicato, con opere documentate al primo tempo di attività di Piamontini, spesso legate a Casa Medici. Collocabile sulla scia di opere come i *Busti femminili* in marmo in palazzo Pitti, la *Diana* in collezione privata e, ancora, la *Fortuna Nautica* nella cappella Feroni alla Santissima Annunziata a Firenze (per queste sculture si veda S. Bellesi, *I marmi di Giuseppe Piamontini, cit.*, pp. 21-28), la terracotta in esame, nella quale non appaiono immuni analogie con immagini muliebri eseguite da scultori fiorentini coevi e compagni di studio di Piamontini come Anton Francesco Andreozzi e Isidoro Franchi, è da porre in relazione, per la particolarità del soggetto, con la più tarda statua in pietra, raffigurante anch'essa la *Dovizia*, eseguita nel 1721 da Giovan Battista Foggini per Piazza del Mercato Vecchio, oggi conservata nella sede centrale della Cassa di Risparmio di Firenze presso palazzo Pucci (*Repertorio della Scultura Fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di G. Pratesi con il coordinamento scientifico di U. Schlegel e S. Bellesi, 3 voll., Torino, 1993, II, fig. 152).

Sandro Bellesi



Pittore veneto del sec. XVIII

MADDALENA PENITENTE

olio su tela ovale, cm 77x63

al retro della tela, a pennello e colore bruno, è presente la data 1763 e la sigla dell'artista

€ 10.000/15.000

Giova alla bellezza del dipinto, ed alla struggente temperie emotiva, lo stato di conservazione dell'opera che, in prima tela e con la cornice originale, presenta una stesura per materie oleose dense che amalgamano forme ben delineate da una luce calda che investe in pieno la figura da destra esaltandone le parti in luce. Le ombre, che si separano nettamente dai piani chiari, appaiono comunque trasparenti e pervase da una loro particolare luminosità. Resta assai difficile, (almeno alla nostra lettura) sciogliere le lettere del monogramma che, al retro della tela, assieme alla data 1763, darebbero definitiva paternità al pittore.

Della tela in esame si è detto essere opera napoletana di De Mura, come anche avere matrice bolognese verso i Gandolfi, anche se forse è più convincente rimandare l'esecuzione in area veneta ad un artista di sicuro spessore permeato da suggestioni piazzettesche e di Giambattista Tiepolo.





Pietro Bellotti

(Roè Volciano, 1625 – Gargnano, 1700)

RITRATTO DI ANZIANA IN MEDITAZIONE

olio su tela, cm 60x53

€ 8.000/12.000

Bibliografia di riferimento

L. Anelli, *Pietro Bellotti. 1625-1700*, Brescia, 1996, p. 247, fig. 207; p. 260, fig. 224; p. 307, fig. 264

È un pennello intriso di materia densa quello che accumula colore nelle carni del volto e della mano, colore che scava rughe profonde, entrando nei solchi dove deposita ombre bruno scuro.

La figura, che non è un ritratto di persona anziana ma piuttosto un soggetto allegorico, peraltro caro alle tematiche del Bellotti, appoggia la guancia al palmo della mano, assorta in una contemplazione interiore meditando sul passare degli anni (uno ad uno segnati dalle rughe che lasciano). Si tratta di un dipinto di grande suggestione che si ascrive tra le opere di questo raro artista dal realismo potente e a volte crudo, a metà strada tra naturalismo lombardo e colorismo veneto.

I rimandi più evidenti sono alla *Testa di vecchia* del Museo Civico di Padova, alla *Vecchia con lo scaldino* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) al *Ritratto di vecchia che tiene un teschio* di Nimes, Musée d'Art et d'Histoire, non ultimo al dipinto raffigurante *Vecchia filosofa allo scrittoio* già asta Christie's a New York (1990) dove la bellissima natura morta con libri, teschio e clessidra, rimanda a meditazioni sulla vita e sul tempo che passa inesorabilmente, riflessioni analoghe a quelle del nostro soggetto.



88 λ

Carlo Francesco Nuvolone

(Milano, 1609 - 1662)

BUSTO DI GIOVANE DONNA (LA POESIA?)

olio su tela, cm 69x53,2

€ 20.000/30.000

Bibliografia di riferimento

F.M. Ferro, *Nuvolone, una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Cremona, 2003

Quest'opera di straordinaria qualità è un esempio altissimo delle capacità di Carlo Francesco Nuvolone di rendere la morbidezza soffice degli incarnati del viso e delle mani, con le dita delicate che si affusolano verso le estremità, così come dei vaporosi capelli, fino alla sgargiante luce nelle pieghe rosse del manto.

A questa invenzione il pittore dovette essere particolarmente affezionato. Sperimentata a figura quasi intera nell'*Ester* (Milano, collezione privata) e qui ridotta al solo busto, certamente essa dovette riscuotere molto favore tra i collezionisti poiché, variata nelle vesti o nello scarto della testa o ancora con l'aggiunta di un piccolo angelo e trasformata in santa, è stata replicata dall'artista in tre diverse versioni: una a New York, collezione F. Mont (la più vicina alla nostra, vedi fig. 1); a Milano, in collezione privata, di forma ottagonale e con l'aggiunta di un angioletto a destra, come *Santa Caterina (o la Filosofia?)*; e un'altra sempre in collezione privata, con l'angioletto sulla destra ma diversamente atteggiata nel busto e con ambedue le mani a sinistra (tutte riprodotte in Filippo Maria Ferro, *Nuvolone, una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Cremona, 2003, p. 364, fig. 46; pp. 366-367 figg. 48-49)

Confrontando la versione di collezione Vezzosi con le altre tre sopra menzionate deve essere obiettivamente rilevata la punta qualitativa che essa esibisce, tanto da far credere che possa essere proprio questa la prima della serie.



Fig. 1 Carlo Francesco Nuvolone, *Santa martire*, New York, Collezione F. Mont





89

Bartolomeo Mazzuoli

(Siena 1674 - 1749)

COPPIA DI PUTTINI DORMIENTI

due modelli in terracotta, cm 19x35x15

(2)

€ 10.000/15.000



Andrea di Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano

(Borgo a Buggiano 1412 - Firenze 1462)

e bottega di Bernardo Gambarelli, detto il Rossellino?

(Settignano? 1409 circa - Firenze 1464)

VASO DECORATIVO A URNA CON FREGIO ALLEGORICO DI PUTTI E TRALCI DI VITE

marmo, cm 52x42x38

Opera dichiarata di particolare interesse culturale ai sensi del decreto legislativo n. 42/2004

€ 25.000/35.000

Bibliografia

G. Gentilini e F. Ortenzi, in *Vetera et Nova*, a cura di M. Vezzosi, Firenze 2005, pp. 40-59 n. 2;

F. Bacci, *Acquasantiere, fonti battesimali e lavabi. Per una storia dell'arredo lapideo nella Firenze del Quattrocento*, tesi di dottorato di ricerca in Storia delle Arti dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2015/2016, p. 30

Questo raro, raffinato vaso decorativo d'ispirazione archeologica e tipologia inconsueta contribuisce a comprovare l'impegno creativo profuso dagli scultori fiorentini del Rinascimento nell'arredo lapideo: una produzione particolarmente apprezzata dalla storiografia ottocentesca, in ragione di una diffusa sensibilità per i valori delle arti decorative, che negli ultimi decenni ha riconquistato le attenzioni della critica (G. Gentilini, *Fonti e tabernacoli... pile, pilastri e sepolture: arredi marmorei della bottega dei da Maiano*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, atti del convegno, Fiesole, 13-15 giugno 1991, a cura di D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi, Firenze 1994, pp. 182-195; F. Caglioti, *Donatello e i Medici*, Firenze 2000; Bacci, *op. cit.*). Il vaso, nel corpo di forma globulare, su cui staccano due anse di tipo metallico, con orlo profilato a 'ovoli e dardi' e il duplice piede scampanato scandito da bacellature, richiama urne cinerarie di epoca romana (Firenze, Galleria degli Uffizi; Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco e Museo Pio Clementino; Venezia, Museo Archeologico; Pisa, Camposanto), in particolare il cratere reimpiegato come fonte battesimale nella chiesa di San Michele Arcangelo a Camiliano di Capannori, trovando puntuali riscontri in alcuni celebri arredi marmorei di metà Quattrocento: lo splendido fonte battesimale della Collegiata di Empoli (ora nell'attiguo Museo), scolpito nel 1447 da Bernardo Rossellino, l'acquasantiere (forse in origine anch'essa un vaso decorativo) della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, a lungo riferita alla cerchia donatelliana e più di recente allo stesso Rossellino, e il perduto 'nodo' della fontana del giardino dei Pazzi (New York, Metropolitan Museum), attribuita ad Antonio Rossellino o Benedetto da Maiano verso la fine degli anni Sessanta. Peculiare dell'opera in esame è invece la decorazione scolpita a bassorilievo, che raffigura, con notevole vivacità espressiva ed efficaci scorci prospettici, un corteo di quattro putti variamente atteggiati sotto una sorta di pergola con foglie di vite: uno di essi brandisce una fiaccola riversa e il suo compagno trasporta sulle spalle un agnello, mentre sull'altra faccia del vaso un fanciullo, che porta due ceste di vimini per la vendemmia, conduce con sé una capra, seguito da un putto con una cetra capovolta in atto di indicare con la stecca. L'inconsueta, criptica iconografia, che coniuga motivi della tradizione pagana bacchica con riferimenti funerari (il "tedoforo" con la face riversa), cristologici (il "buon pastore"), eucaristici (i tralci d'uva, il putto vendemmiante che reca il "capro espiatorio") desunti da sarcofagi romani e paleocristiani, dichiara la sofisticata cultura umanistica del committente, presumibilmente partecipe delle speculazioni di Marsilio Ficino sulla "theologia platonica", la "docta religio" e sulla musica come "harmonia mundi". Rimane invece più arduo ipotizzare la funzione e la destinazione originaria del manufatto, che poteva trovar posto sia in un contesto ecclesiale, come urna o cippo funerario, sia più probabilmente in

una signorile dimora privata: forse in un portico o un giardino destinato ad ospitare i certami poetici e le dispute filosofiche dei dotti membri dell'Accademia neoplatonica, fondata dal Ficino nel 1462 per incarico di Cosimo dei Medici, riunitasi inizialmente nella Villa le Fontanelle poi nella Villa medicea di Careggi.

Quanto alla paternità dell'opera, presumibilmente da ricercare dunque tra gli artisti della cerchia medicea, riteniamo di poter confermare il riferimento al Buggiano, già dettagliatamente argomentato (Gentilini e Ortenzi, *op. cit.*) e ora accolto da Alfredo Bellandi in una monografia sullo scultore di prossima pubblicazione (*Andrea Cavalcanti «discipulo Filippi ser Brunelleschi»*), il quale potrebbe averla eseguita collaborando con la bottega dei fratelli Rossellino, cui ci riconducono, come si è visto, l'ornato e la tipologia del manufatto, recentemente menzionato da Francesca Bacci (*op. cit.*) in relazione al vaso-acquasantiere della Sagrestia Vecchia che la studiosa riconduce proprio a Bernardo Rossellino.

Figlio adottivo del Brunelleschi, il Buggiano, dedito soprattutto agli arredi lapidei (lavabi delle due Sagrestie di Santa Maria del Fiore, su disegno del Brunelleschi, 1438-1445; altare e ornati della Cappella Cardini in San Francesco a Pescia: *Atti del convegno su Andrea Cavalcanti detto 'il Buggiano'*, Buggiano Castello, 23 giugno 1979, Buggiano 1980), tra i quali è opportuno ricordare le due perdute acquasantiere della Villa di Careggi (G. Gentilini, *Una perduta pila del Brunelleschi, due del Buggiano e alcune altre acquasantiere fiorentine del primo Quattrocento*, in *Le vie del marmo, aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del convegno, Pietrasanta, 3 ottobre 1992, a cura di R.P. Ciardi e S. Russo, Firenze 1994, pp. 61-68), fu infatti impegnato in modo consistente nel cantiere mediceo brunelleschiano della Sagrestia Vecchia, e la sua collaborazione con la bottega di Bernardo Rossellino è attestata quantomeno dal suo intervento nel *Monumento Brunni* in Santa Croce del 1450 (A. Markham Schulz, *The sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton 1977, pp. 49-50).

I modi peculiari del Buggiano sono del resto ben riconoscibili nelle fisionomie paffute, nella mimica allegra e nell'anatomia corpulenta di almeno due putti, quello che reca in spalla l'agnello e quello con la cetra, agevolmente confrontabili con il Gesù Bambino che ricompare nelle varie redazioni in terracotta e stucco di una composizione mariana concordemente attribuitagli (Firenze, Museo Nazionale del Bargello; Villamagna, Pieve di San Donnino; etc.), mentre il putto con la fiaccola, più delicato e pittorico, richiama la maniera dei Rossellino, inducendo a ipotizzare un intervento di Giovanni, personalità meno nota rispetto ai fratelli Bernardo e Antonio, quale si evince dalle figure angeliche del *Monumento a Filippo Lazerri* in San Domenico a Pistoia realizzato tra il 1462 e il 1468.

G.G.



Giovanni Martino De Boni

(Venezia, 1753 - Roma, dopo il 1817)

RITRATTO DEL PRINCIPE ABBONDIO REZZONICO, 1800 CIRCA

olio su tela, cm 101x74,5

€ 10.000/15.000

Esposizioni*Mostra del ritratto Italiano dalla fine del sec. XVI all'Anno 1861*, Firenze, 1911, p. 80, n. 16;*Quadreria 2009. Dalla Bizzarria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento*, Mostra a cura di G. Capitelli, 23 aprile – 12 giugno 2009, Galleria Carlo Virgilio, Roma, 2009, pp. 36-39, scheda di S. Grandesso**Bibliografia**

G. Pavanello, Antonio Canova e i bassorilievi Rezzoni, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIII, 1984, p. 147, fig. 2

M. De Grassi, in G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, 2003, t. II, p. 710

Nipote di papa Clemente XIII e celebre per il ritratto di Pompeo Batoni, ora nel museo di Bassano del Grappa, Abbondio Rezzonico fu un importante uomo politico, magistrato, militare e collezionista della Roma di metà Settecento. Svolsse anche un ruolo fondamentale come uomo di cultura e animatore di circoli culturali dei quali fece parte anche lo scrittore e drammaturgo tedesco Wolfgang Goethe; ebbe un ruolo importante come mecenate, proteggendo Giovan Battista Piranesi e introducendo per primo Antonio Canova nell'ambiente artistico romano. Qui lo scultore poté maturare la sua svolta classicista e conoscere i suoi committenti tra i quali lo stesso Rezzonico che gli ordinò come prima opera la scultura *Apollo che si incorona* oggi al J. Paul Getty Museum di Los Angeles.

Durante il periodo della Rivoluzione Francese si recò in viaggio in Austria e Germania insieme allo scultore e all'amico pittore Giovanni Martino De Boni, autore del ritratto qui offerto. Quest'ultimo si era trasferito a Roma dopo la vittoria del primo premio al concorso dell'Accademia di Parma del 1779 con l'opera *Silvia sorella di Pirro che addomestica una cerva* oggi alla Galleria Nazionale. Nella città eterna ebbe assidui rapporti con Canova: fu incaricato di incidere opere canoviane, di eseguire alcuni ritratti dello scultore e di sua madre e altri dipinti tra cui cinque vedute di Possagno.

Il ritratto di Abbondio Rezzonico, qui offerto, non è registrato negli inventari Rezzonico né in quelli della villa bassanese; giunto per via ereditaria alla famiglia Castelbarco, come il ritratto di Batoni, apparteneva al conte Emanuele nel 1911 quando fu esposto alla *Mostra del ritratto italiano* ed è rimasto presso la famiglia fino a tempi recenti.

L'effigiato è rappresentato con un'iconografia intimistica e realista vicina allo spirito dell'Illuminismo e con uno stile descrittivo sobrio e raffinato che mette in risalto la veste e il brano di natura morta con gli strumenti da scrittura.



92

Francesco Malagoli

(Modena?, documentato nel 1777-79)

NATURA MORTA CON UVA

coppia di dipinti ad olio su tela, cm 40,5x57

(2)

€ 8.000/12.000



Pressoché sconosciuto per quanto riguarda le vicende biografiche, Francesco Malagoli è invece assolutamente inconfondibile nella sua produzione di nature morte, prevalentemente dedicate alla raffigurazione di tralci di vite, occasionalmente accompagnati da altri tipi di frutta e quasi sempre su sfondo di paesaggio. A questa specialità si riferiva peraltro alla metà del Settecento Marcello Oretti, unica fonte sul pittore, trovando confronto con opere firmate dell'artista modenese, o a lui attribuite da vecchie iscrizioni. Tra queste, la coppia di tele nei musei civici di Bologna, pubblicate da Donatella Biagi Maino (*Francesco Malagoli*. In *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Milano 1989, I, pp. 434-35, figg. 532-524) appaiono pressoché sovrapponibili alle tele qui offerte.



Andrea Torresani

(Brescia, 1695-1728)

RITRATTO DI CACCIATORE

olio su tela, cm 94,5x76

€ 10.000/15.000

Bibliografia

M. Tanzi, *Un ritratto di Andrea Torresani, pittore della realtà in Lombardia*, in "Prospettiva", Firenze 2002, pp. 89-92

C. Parisio, *Giorgio Duranti 1687-1753*, Brescia 2004, p. 11, fig. 3

Sette ritratti lombardi dalla tarda maniera alla maniera pura, testi di Marco Tanzi e Massimo Vezzosi, Firenze 2009, pp. 16-21

Il dipinto si segnala immediatamente per la elevata temperatura qualitativa, la sapiente impaginazione della scena e, soprattutto, per la resa realistica dell'effigiato che si volge allo spettatore con un'aria sospesa tra canagliesca indolenza, ironia e sarcasmo.

Si tratta di un parallelo, in qualche modo più eccentrico e beffardo, della produzione contemporanea di Giacomo Ceruti e Fra' Galgario: il suo autore è all'evidenza un altro protagonista, sino ad ora sconosciuto, della "pittura della realtà" nella Lombardia del Settecento, capace di guardare ai due campioni attivi a Brescia e Bergamo, ma attento anche alle varianti più nordicizzanti di questo linguaggio, che passano attraverso Giacomo Francesco Cipper, il Todeschini, ed il curioso Almanach.

Un prete-cacciatore, diviso tra religiosità (scarsa, a leggere senza pregiudizi negli abissi ambigui dello sguardo) e passione venatoria, con le bellissime gabbiette sullo sfondo, il civettone antropomorfo sul davanzale ed il cagnetto devoto.

Una serie di sigle estremamente personali qualificano lo stile di questo pittore misterioso, a partire dalla straordinaria capacità di penetrazione, quasi psicanalitica, nei recessi dell'animo dell'effigiato. La presa sulla realtà disinvolta: un personaggio che non si preoccupa di farsi ritrarre in un ambiente secondario del palazzo, con i bottoni slacciati, guardando "in camera" con la massima naturalezza, quasi sornione. Poi brani di pittura bellissima, da parte di un artista che si dimostra in qualche modo – come il ritrattato – sprezzante: le mani enormi e così caratterizzate, con la sinistra, poggiata sul libro, che sembra persino indossare un guanto, tanta è la rapidità, abile e strafottente, di esecuzione; il gusto pungente e quasi parodistico nella definizione dei volatili e del cane. Insomma un enigma di prima grandezza nella pittura lombarda di primo Settecento, equidistante, sul versante dello stile, tra Milano da una parte, Brescia e Bergamo dall'altra.

Andrea Torresani viene ricordato dalle fonti come importante pittore di paesaggio e soprattutto come ritrattista; va citato infatti l'interessante taccuino di disegni, conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo, in cui i ritratti sono caratterizzati da un realismo graffiante e da una sottile vera ironica.



Stefano Tofanelli

(Nave, Lucca 1752 - Lucca, 1812)

RITRATTO DI POETESSA

olio su tela, cm 99,5x75

€ 12.000/18.000

L'inedito dipinto qui offerto è stato riconosciuto da Stella Rudolph come opera di Stefano Tofanelli in una comunicazione scritta alla proprietà (2005) e datato dalla studiosa nei primi anni Novanta del Settecento, il periodo cioè in cui l'artista lucchese si afferma a Roma sia come raffinato ed erudito pittore di storia che come ritrattista, richiesto in primo luogo da colleghi, intellettuali e artisti.

Tra le opere eseguite per i palazzi dell'aristocrazia romana ricordiamo innanzi tutto *l'Apoteosi di Romolo* dipinta per il cosiddetto Gabinetto Nobile in palazzo Altieri, alla cui decorazione in puro gusto Neoclassico parteciparono tra gli altri Antonio Cavallucci e Anton von Maron, nell'ambito dei lavori del nuovo appartamento che videro riuniti i maggiori talenti del momento sotto la direzione dell'architetto Giuseppe Barbieri.

Celebre l'autoritratto del pittore, effigiato insieme al padre e al fratello Agostino, accanto all'immagine dell'amico e maestro Bernardino Nocchi, dipinto nel 1783 e conservato al Museo di Roma a palazzo Braschi, come pure quello dello scultore Christopher Hewetson nell'atto di scolpire il busto-ritratto di Gavin Hamilton (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum), e ancora quello dello scultore Carlo Albacini conservato all'Accademia di San Luca.

È appunto in qualità di ritrattista che Tofanelli sarà chiamato a ricoprire una posizione ufficiale alla corte lucchese di Elisa Bonaparte Baciocchi a partire dal 1805.

Il dipinto qui offerto, la cui committenza rimane per il momento ignota, presenta il contrasto tra la veste e gli attributi classicheggianti della figura e il relativo naturalismo del volto, che ci conferma trattarsi appunto di un ritratto e non di semplice figura ideale.

La corona di alloro che le cinge il capo e la lira da braccio qualificano la giovane donna come Erato, Musa della Poesia: la nostra figura si aggiunge quindi a quella ideale galleria di poetesse, letterate e erudite che a Roma trovano spazio e riconoscimento nell'Accademia dell'Arcadia, e i cui tratti ci sono tramandati da vari artisti contemporanei che le ritraggono, sebbene idealizzate, nelle vesti classicheggianti che l'incipiente Neoclassicismo riporta alla moda.

Tra queste, la più famosa è senza dubbio la poetessa lucchese Teresa Bandettini, in Arcadia Amarilli Etrusca, ritratta da Angelica Kauffmann e da Gaspare Landi, appunto con gli stessi attributi che caratterizzano la nostra ignota poetessa.



95 λ

Scuola neoclassica, fine sec. XVIII

IL GIUDIZIO DI VIRGINIA

olio su tela, cm 98x134,5

€ 7.000/9.000

Il dipinto qui offerto narra la storia di Virginia, eroina di una leggenda romana collegata all'abolizione del decemvirato legislativo del V sec. a.C. e alla restaurazione della libertà plebea.

La leggenda, narrata già dai più antichi annalisti, viene riportata da Tito Livio nell'opera *Ab urbe condita*, III, 44.

Virginia, che per la sua bellezza era insidiata dal decemviro Appio Claudio, uno tra gli uomini più malvagi del secondo decemvirato, fu uccisa da suo padre Lucio Verginio che volle sottrarla in tal modo al disonore. Insorti la plebe e l'esercito, il decemvirato fu abbattuto, e Appio Claudio si uccise. La leggenda s'ispirava probabilmente al concetto che il disprezzo per l'onore delle donne è l'estremo e il più ripugnante eccesso della tirannide, della quale provoca infine la rovina. L'episodio è analogo a quello di Lucrezia romana, che si suicidò perché disonorata da Sesto Tarquinio.

Gli antefatti della storia sono i seguenti: il decemviro Appio Claudio, che si era invaghito di lei, tentò di corrompere la giovane con denaro e lusinghe, ma ella resistette; poi, approfittando dell'assenza del padre di lei che era impegnato in una campagna militare, convinse un suo cliente, Marco Claudio, a sostenere che Virginia fosse una sua schiava, per poter rispondere totalmente della donna. Ma le persone presenti nel foro sapevano che era una menzogna conoscendo le origini romane della fanciulla, per questo Marco Claudio portò la causa in tribunale, presieduto dal proprio mandante Appio Claudio. I difensori della ragazza testimoniarono la paternità romana di Virginia e chiesero che ogni decisione fosse sospesa fino al ritorno del padre. Il momento solenne che viene rappresentato nel nostro dipinto è proprio questo e precede l'estrema decisione di Lucio Verginio di sacrificare la vita della figlia pur di mantenerne intatta l'onestà.

Il soggetto di Virginia è stato più volte usato anche nella letteratura; del 1777 è la tragedia *Virginia* di Vittorio Alfieri, quindi di poco antecedente al momento in cui è stato realizzato il nostro dipinto.

Si tratta di un soggetto che ben rispondeva al sogno dell'antichità classica vagheggiato dagli artisti dell'epoca.

Il pittore del nostro *Giudizio di Virginia*, probabilmente un francese di passaggio in Italia verso gli anni Ottanta del Settecento, risolve la composizione del quadro in uno schema ordinato e razionale di chiari e scuri, di colori studiati armonicamente, di forme geometriche che mettono bene in scena la tragica sorte della fanciulla che è qui ancora bloccata nella sospensione del giudizio.



Giovanni Battista Dell'Era

(Treviglio, 1765 - Firenze, 1799)

RITRATTO MASCHILE

olio su tavola, cm 46,5x35,5

€ 4.000/6.000

Bibliografia

Sette ritratti lombardi dalla tarda maniera alla maniera pura, testi di M. Tanzi e M. Vezzosi, Firenze 2009, pp. 22-25

L'eccellente stato di conservazione di questa tavoletta permette di apprezzare a pieno l'intenso realismo di questo ritratto di giovane uomo che, tramite l'ausilio di una luce decisa ed implacabile, emerge con prepotenza visiva dal fondo scuro del dipinto. Il sapiente taglio compositivo, solo all'apparenza scontato, vede il personaggio raffigurato in primissimo piano muovere, tramite accorgimenti assai calibrati, da destra verso sinistra a cercare la luce e il contatto con lo spettatore. Concorrono all'idea di questo movimento rotatorio sia la disposizione leggermente in obliquo delle spalle che a destra si perdono nel buio sia, per contrapposto, lo scatto della testa che si gira perentoriamente verso il lato opposto come a rispondere ad un improvviso richiamo. Lo sguardo è fermo e deciso, sottolineato dai tratti volitivi del volto, e reclama a sé quella attenzione dovuta alle persone di alto lignaggio. L'utilizzo della tavola di noce quale supporto per la stesura pittorica in anni già addentro al secolo diciottesimo circoscrive in generale l'area di esecuzione del ritratto nell'Italia del nord e, scendendo nel particolare, una ampia casistica ne conferma la sua realizzazione tra Parma e Milano.

La stesura pittorica assai ricca e densa, la partitura cromatica del volto caratterizzata da forti contrasti di luci ed ombra che, soprattutto nell'abito e nel jabot tagliano i volumi in squadrature geometriche, sono fattori che consentono di assegnare il dipinto alla attività giovanile del pittore trevigliese Giovan Battista Dell'Era, intorno al 1783-1784 circa, uno dei personaggi di spicco del Neoclassicismo italiano attivo tra Milano, Roma e Firenze.



Pietro Benvenuti

(Arezzo 1769 - Firenze 1844)

RITRATTO DI DOMENICA BENVENUTI

olio su tela, cm 64x48

€ 8.000/10.000

Esposizioni

Pittore imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena, catalogo della mostra, Palazzo Pitti, Firenze, 10 marzo - 21 giugno 2009, n. 152

Bibliografia

L. Fornasari, *Pietro Benvenuti. Ritratto di signora, in Schede fiorentine e una scultura di Girolamo Campagna*, catalogo a cura di M. Vezzosi, Firenze 2001, pp. 69-71

L. Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Firenze 2004, pp. 359, 362 fig. 302

Pittore imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena, catalogo della mostra (Palazzo Pitti, Firenze, 10 marzo - 21 giugno 2009) a cura di L. Fornasari, C. Sisi, Firenze 2009, p. 203 n. 152

"Il dipinto con Ritratto di signora costituisce un'aggiunta importante alla lunga lista di ritratti eseguiti da Pietro Benvenuti e che - parzialmente indicati in un inventario ottocentesco compilato da Antonio Albergotti tra il 1810 e il 1815, oltre che elencati in numero maggiore, ma non completo, nelle brevi note biografiche dell'artista trascritte da Ugo Viviani nel 1921 - sono stati però fino ad oggi rintracciati solo in parte.

Come per l'intera, nonché molto intensa, attività pittorica neoclassica del Benvenuti - unicamente ricondotta prima d'ora alla matrice davidiana-camucciniana - anche per gli apprezzati ritratti, studi recenti hanno contribuito a chiarire quanto complessa fosse invece la formazione culturale dell'aretino, offrendo attraverso il recupero di dipinti e di disegni, nuovi dati critici relativi sia alla fase giovanile dell'artista, che a quella matura, compreso l'ultimo contestato periodo di magistero accademico fiorentino.

Sebbene per il momento non sia possibile l'esatta identificazione del personaggio femminile rappresentato, è tuttavia probabile che il quadro in esame sia da includere nella serie di ritratti "in mezza figura grandi al vero" realizzati dal Benvenuti con particolare assiduità tra il 1810 e il 1830 collocandone l'esecuzione in un giro di anni compreso tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio.

Tale datazione esclude la sua presenza nell'inventario Albergotti.

Premesso che la presunta provenienza originaria del dipinto e il confronto con opere certe del Benvenuti rendono sicura l'attribuzione, è possibile anche individuare nell'impostazione del ritratto accenti stilistici che confermano la difficile e incerta, ma comunque interessata, posizione dell'aretino nei confronti dei nuovi ideali estetici romantici, non compresi comunque nel loro più profondo valore e risolti, come in questo caso, in modo molto personale. Il taglio piuttosto semplificato della figura, l'assenza di connotazioni architettoniche o comunque di suppellettili d'arredo, l'accentuato realismo del volto, la raffinatezza della capigliatura, il candore del carnato, enfatizzato sia dalla scollatura dell'abito, che dal contrasto ottenuto dal colore scuro della pelliccia e dall'uso di due bianchi perlacei diversi per il collo e per il pizzo del corpetto, sono elementi che permettono un riferimento diretto con esempi di dipinti da Francesco Hayez tra il 1827 e il 1830.

L'apprezzamento da parte di Pietro Benvenuti del successo ricevuto da Hayez è già stato messo in evidenza a riguardo della tela con *Incontro di Corso Donati e Piccarda*, rintracciata in una collezione privata aretina e databile intorno al 1840.

Senza raggiungere l'intensità drammatica di celebri esempi femminili hayeziani, la sensualità della Piccarda benvenutiana, palesando nel dettaglio delle braccia la conoscenza di manifestazioni romantiche esasperate, esce dai rigidi schemi della cultura accademica di cui in quegli anni il Benvenuti si dimostrava ufficialmente accanito sostenitore.

Ricordando quanto amichevoli fossero stati i rapporti tra Pietro e Hayez, incontratisi di sicuro più di una volta, è possibile affermare che il ritratto in esame documenta in anticipo rispetto al dipinto aretino l'interesse per il veneziano, segnando nello sviluppo del ritratto benvenutiano un ulteriore passaggio verso una fase diversa, immediatamente successiva alla decorazione della Sala d'Ercole di Palazzo Pitti, risalente quindi all'ultimo decennio di attività e già annunciata con il ritratto di Antonio Capacci, datato 1818 e con quello di Luigi Cittadini, pressappoco contemporaneo.

Per il Ritratto di signora, esempio quindi di cauto approccio da parte di Pietro verso il ritratto romantico, la datazione intorno al 1830, resa certa dal tipo di abbigliamento e di capigliatura, trova ulteriore conferma nel confronto con coevi lavori di Hayez, quali il *Ritratto della contessa Luigia Douglas Scotti d'Adda* o il *Ritratto della contessa Litta Greppi Albani*.

Anche nella versione benvenutiana l'immagine è sintetizzata nell'espressione del volto, priva però di intensità drammatica o malinconica, ma resa particolarmente vivace dall'accento al sorriso della bocca ed esaltata dal colore dello sfondo, nonché dalla tinta forte dell'abito.

Ugualmente al nostro ritratto, alla fase tarda del Benvenuti fa riferimento un bozzetto di proprietà privata e che raffigura Leopoldo II e la sua famiglia. Si tratta di uno studio per un ritratto 'privato domestico' databile intorno al 1828. Tale data si deduce dalla presenza della figlioletta più piccola, che morta a soli sette anni nel 1834, è ritratta in braccio alla madre mostrando circa un anno di età".

L. Fornasari, *Pietro Benvenuti. Ritratto di signora, in Schede fiorentine e una scultura di Girolamo Campagna*, catalogo a cura di M. Vezzosi, Firenze 2001, pp. 69-71



Amos Cassioli

(Asciano 1832 - Firenze 1891)

GALEAZZO SFORZA E LA MOGLIE BONA DI SAVOIA VISITANO LORENZO DE' MEDICI

olio su tela, cm 23,5x35,5

firmato e dedicato "al Lelli" in basso a destra

€ 1.800/2.500

Amos Cassioli predilesse soggetti storici o di evocazione storico-fantastica, come l'opera *Lorenzo de' Medici mostra a Galeazzo Sforza le suppellettili artistiche da lui raccolte*, di cui il dipinto che presentiamo in catalogo è un bozzetto preparatorio. Il dipinto è uno dei più grandi del pittore (olio su tela, cm 193x290); nel 1866 gli valse un riconoscimento ufficiale al II Concorso Governativo Nazionale di Firenze, dove fu acquistato dal conte Alessandro Saracini, confluendo dunque nella collezione Chigi Saracini conservata oggi a Siena nell'omonimo palazzo.



Giuseppe Bezzuoli

(Firenze 1784 – Firenze 1855)

STORIA DI MARCO FURIO CAMILLO

olio su cartoncino, cm 17x23,5

retro: iscritto "Bozzetto del Bezzuoli di Firenze / Mentre Marco Furio Camillo assediava i / Falerii, (A. C. 340) un infido precettore di Falerio / si presenta a lui con una schiera di giovanetti, suoi / discepoli, ed appartenenti alle migliori famiglie / degli assediati, proponendogli di ritenerli / in ostag/gio, e costringer così i Falerii alla resa. Camillo, / indignato a tanta perfidia, ordina che il mal/nato traditore venga ricondotto in città / frustato / dai suoi propri discepoli. I Falerii, colpiti da tal / nobilissimo atto di Camillo, si resero a lui incon/dizionatamente."

€ 1.300/1.800



100

Andrea Appiani il Giovane

(Milano 1817 - Milano 1865)

LA BENEDIZIONE DI GIACOBBE

olio su tavola, diam. cm 62

€ 5.000/8.000



101

Pittore italiano attivo a Roma nella prima metà del sec. XIX

RITRATTO DI GENTILUOMO CON LETTERA

olio su tela, cm 31x24,5

indistintamente firmato a sinistra

€ 2.000/3.000



102

Pietro Benvenuti

(Arezzo 1769 - Firenze 1844)

RITRATTO DI DONNA

olio su tela, cm 53x42,3

€ 5.000/8.000

Bibliografia

L. Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Firenze 2004, p. 332 fig. 282



103

Giuseppe Bezzuoli

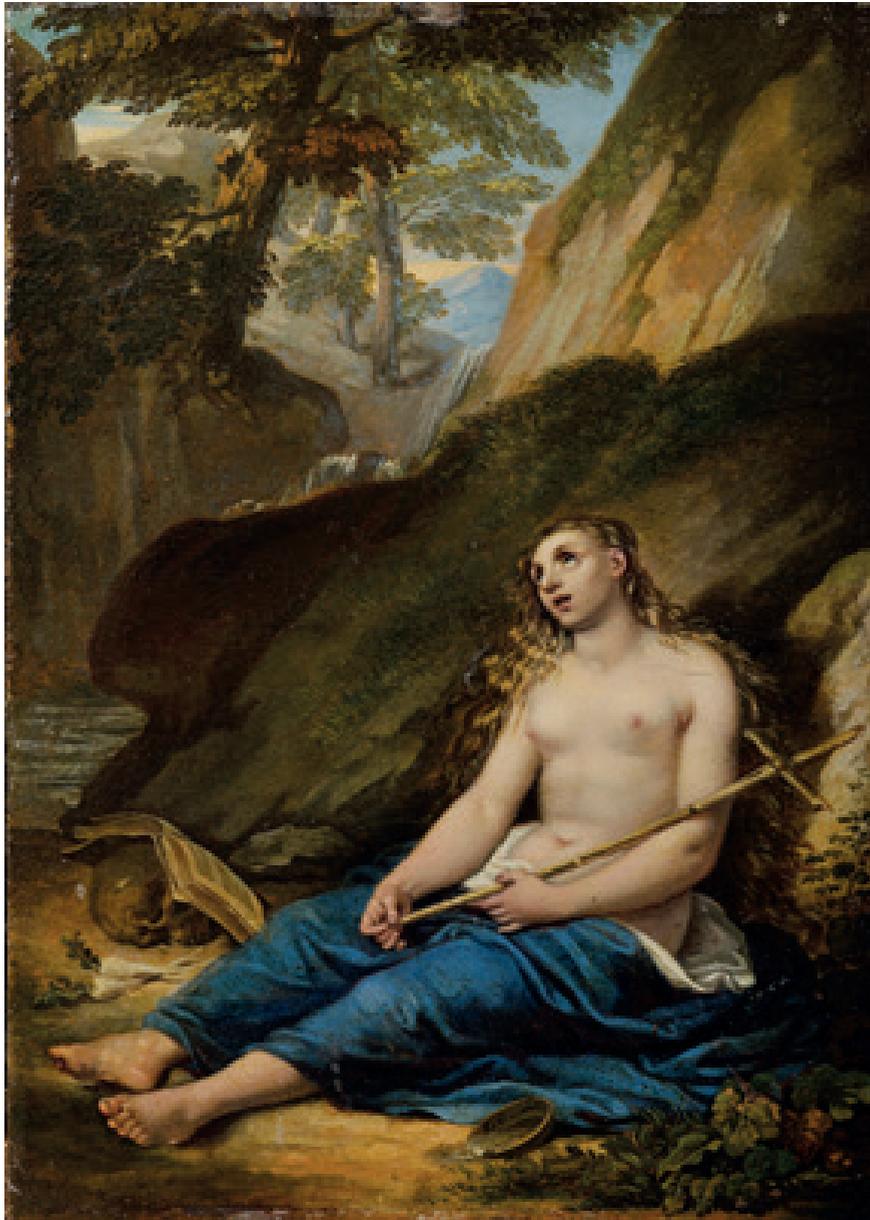
(Firenze 1784 – Firenze 1855)

MADDALENA

olio su tela, cm 30x21,5

firmato in basso

€ 3.000/4.000



104

Giuseppe Moricci

(Firenze 1806 - 1879)

RITRATTO FEMMINILE

olio su tela, cm 62x49,5

€ 2.000/3.000



105

Giuseppe Bezzuoli

(Firenze 1784 – Firenze 1855)

RITRATTO FEMMINILE

olio su tela, cm 57,5x45

€ 4.000/6.000

Giuseppe Bezzuoli nacque a Firenze il 28 novembre 1784. Figlio del pittore prospettico e fiorista Luigi Bazzoli (e così si firmò G. fino al 1822, per poi firmarsi Bezzuoli o Bezzoli, ritenendosi discendente da un'antica famiglia Bezzoli), studiò dapprima medicina e chirurgia pur frequentando, all'Accademia, la scuola del nudo diretta da Desmarais e Luigi Sabatelli; finché nel 1807 si iscrisse regolarmente come allievo di Pietro Benvenuti. Vinto il premio triennale (1812) con un Aiace che difende il corpo di Patroclo, si dette a far studi di paese e di costume nella montagna pistoiese, eseguì alcune decorazioni in palazzi fiorentini, dipinse numerose tele di soggetto romantico e cominciò a fare qualche ritratto. Dopo un breve soggiorno a Venezia tornò a Firenze dove lavorò per committenze pubbliche e private, affrescò palazzi, ville ed eseguì tele a soggetto storico-romantico cavalleresco. Intanto nel 1829 era stato chiamato dal Pietro Benvenuti come aiuto del maestro di pittura ed è lo stesso Benvenuti a designarlo ufficialmente come suo successore nel '44. Ma le cure dell'insegnamento non diminuirono la sua attività e nell'ultimo decennio eseguì ancora numerosi quadri di soggetto storico. Tra i suoi ritratti più belli eseguiti tra il 1827 e il '44 ricordiamo quelli di Gino Capponi, Lorenzo Bartolini, Elisabetta Ricasoli, Luigi de Cambray Digny col figlio, Giovanni Carmignani, Marianna Rucellai de' Bianchi, Maria Antonietta granduchessa. Morì a Firenze nel 1855. Ottimo disegnatore, il Bezzuoli fu ligio agli schemi e ai precetti dell'accademia sia nelle tele sia negli affreschi; se preferì soggetti romantici, alla moda di Francia, non ebbe dei pittori romantici d'Oltralpe le belle qualità di chiaroscuro e di colorito. Ma nei ritratti, davanti al vero, il B. dimenticò teorie e precetti accademici e fece cose gustosissime e tali da essere avvicinate ai ritratti dell'Ingres, che probabilmente egli vide operante in Firenze nel 1820.



106

Giovanni Maria Benzoni

(Songavazzo 1809 - Roma 1873)

INVERNO

marmo, alt. cm 70

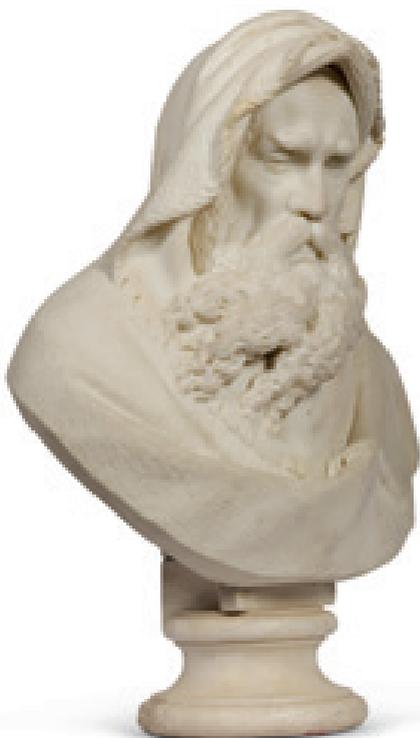
firmato e datato "Roma A. 1865"

€ 10.000/15.000



I busti con le Stagioni furono una delle molte invenzioni più volte replicate da Giovanni Maria Benzoni. Nel regesto biografico della prima monografia moderna dedicata allo scultore bergamasco, che conobbe un enorme successo in pieno Ottocento, veniva in genere indicato il numero di versioni che Benzoni aveva realizzato di ciascuno dei suoi più celebri marmi: ben quarantacinque, ad esempio, della *Speranza in Dio*, o trentacinque della *Riconoscenza*. Benzoni, attivo a Roma a partire dalla fine degli anni Venti, ebbe una fortuna di portata europea, ed anche extraeuropea, finendo per essere l'ultimo rappresentante di una grande tradizione artistica che era nata con Antonio Canova in Italia ed aveva conquistato tutto il continente (Roberta Bertazzoni, *Giovanni Maria Benzoni: la riscoperta di uno scultore oltre il Neoclassicismo*, in "La rivista di Bergamo", LXXXV, 2016, pp. 42-49). L'opera che meglio sintetizza la continuità con il padre del Neoclassicismo in scultura, e anche il capolavoro più noto dello scultore bergamasco, è certamente l'*Amore e Psiche* del 1845 della Galleria d'Arte Moderna di Milano (Fernando Mazzocca, *Canova e il Neoclassicismo*, Milano 2008, p. 295; Stefano Grandesso, *Modelli e fortuna della scultura ideale: la declinazione della grazia nel soggetto di Psiche*, in *Roma fuori di Roma: l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso, Carla Mazzarelli, Roma 2015, pp. 244-245), replicato anch'esso almeno otto volte (una versione fu eseguita per Nicola I, ed è ancora oggi all'Hermitage di San Pietroburgo). D'altronde Benzoni interpretò al meglio anche il clima di rinnovato fervore religioso della Roma di Pio IX: della sua Immacolata Concezione, raffigurata anche in uno degli affreschi di Francesco Podesti nella sala dell'Immacolata Concezione in Vaticano, egli eseguì almeno nove versioni, una delle quali inviata a Ginevra, Notre-Dame, ed un'altra alla Cattedrale di Ossory in Irlanda (Giovanna Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma 2011, pp. 61 e 67). Nella già citata monografia su Benzoni, sotto l'anno 1851 si riportava l'esecuzione di un *Autunno* per il marchese Antonio Busca di Milano, e poco dopo, sotto l'anno 1853, quella di una serie completa delle Stagioni per Henry Channis, di New York (Giuseppe Rota, *Un artista bergamasco dell'Ottocento: Giov. Maria Benzoni nella storia della scultura e nell'epistolario familiare*, Bergamo 1936, p. 490). Giuseppe Rota non indicava quindi quante repliche delle Stagioni fossero state licenziate da Benzoni negli anni successivi, ma senz'altro lo scultore ne eseguì diverse. Nel 1864 la National Gallery of Victoria di Melbourne, in Australia (Galleria che era stata fondata appena tre anni prima), ne acquistò una serie completa, in seguito alienata. Proprio l'Inverno, una magnifica e nobile figura di vecchio, pare conoscesse un successo straordinario. Un esemplare del 1865 è passato all'asta da Sotheby's a Londra il 15 novembre del 2005 (M. BENZONI. F.1865); un altro, firmato e datato 1857, sempre da Sotheby's il 5 dicembre 2012, e ancora un altro, firmato e datato 1871, è stato battuto da Bonhams, ancora a Londra, il 29 gennaio 2014; sono registrati anche passaggi all'asta di versioni della Primavera e dell'Autunno.

A.B.





Ambrogio Nava

(Milano 1791 - Milano 1862)

LE GHIACCIAIE DI VILLA CAGNOLA A INVERIGO

olio su tela, cm 99x74

firmato e datato "1822" in basso a destra

€ 8.000/10.000

Esposizioni

Quadreria 2009. *Dalla bizzaria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento*, Carlo Virgilio & C., Roma, 23 aprile - 12 giugno 2009, n. 23

Bibliografia

F. Giacomini in *Quadreria 2009. Dalla bizzaria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento*, catalogo della mostra (Carlo Virgilio & C., Roma, 23 aprile - 12 giugno 2009) a cura di G. Capitelli, Roma 2009, pp. 60-61

"La tela, firmata e datata 1822, va con ogni probabilità identificata con il dipinto citato nel volume *Viaggio pittorico nei monti di Brianza* di Federico e Caterina Lose, pubblicato a Milano nel 1823. A corredo delle ventiquattro incisioni dipinte all'acquatinta che costituivano il pregio del volume, i Lose fornivano una serie di notizie "storico-artistiche" di estremo interesse. Nel commentare la veduta della villa Cagnola, i due artisti osservavano infatti: "Fra gli oggetti che somministrano nel territorio d'Inverigo argomento di studio pittorico merita particolarmente d'essere fatta menzione d'una folta macchia d'annose piante che difendono dai raggi solari le ghiacciaie della casa Cagnola, da cui con molto accorgimento trasse partito il sig. conte Ambrogio Nava milanese, pittore dilettante di paesaggio di merito distinto, per la composizione di un quadro che all'esposizione annuale del 1822 formava in quel genere uno dei più belli ornamenti delle sale dell'I.R. Accademia di Brera" (*Viaggio pittorico* [1823] 1999, p. 137).

Nato nel 1791, Ambrogio Nava fu figura di spicco dell'aristocrazia milanese negli anni del dominio napoleonico e nella successiva fase di dipendenza dall'Austria. Presidente dell'Accademia di Brera nel 1850-54, la sua fama è legata principalmente - oltre all'oltraggio subito dal suo ritratto, realizzato da Hayez, durante l'esposizione del 1852 a Brera) (*Hayez* 1983, n. 122, p. 250) - alla sua attività di pittore paesaggista e di architetto. A quest'ultimo impegno appartiene la sua opera più nota, ovvero il restauro della guglia maggiore del duomo di Milano, prossima alla demolizione e salvata da Nava, a quel tempo e poi per molti anni amministratore e in seguito architetto del duomo stesso, con un discreto, felice intervento di consolidamento. L'impresa è narrata dall'artista stesso nel volume *Relazione dei restauri intrapresi alla gran guglia del duomo di Milano nell'anno 1844 ed ultimati nella primavera del corrente 1845*, pubblicato a Milano nel 1845, a cui seguì qualche anno più tardi una nuova pubblicazione, *Memorie e documenti storici intorno alle origini, vicende e riti del Duomo di Milano* (1854), che attesta invece l'interesse di Nava per studi di tipo storico-architettonico sulla Fabbrica milanese. L'attività di architetto, che sembra assorbire le sue energie soprattutto negli anni della maturità, annovera inoltre una serie di altri interventi, tutti concentrati in Brianza, luogo a cui l'artista, come del resto buona parte della nobiltà milanese, appare particolarmente legato. A lui si devono la serra (la "Limonaia") della villa di famiglia costruita attorno al 1820 da Luigi Canonica, a Monticello; il campanile della chiesa parrocchiale della Purificazione di Maria Vergine nel paesino di Torrevilla, presso Monticello; il progetto per gli apparati decorativi della tardosettecentesca chiesa parrocchiale di Santa Margherita ad Albese-Cassano (1860-62); infine, il completamento delle fabbriche lasciate incompiute dal marchese

architetto Luigi Cagnola: la cappella dei Santi Gervasio e Protasio a Tregasio-Triuggio, nota come il "Pantheon della Brianza" (1842), e la villa di Inverigo, a sua volta caratterizzata dalla cupola che copre l'imponente massa del salone, per questo soprannominata "La Rondonda" (Ronconi 2003, pp. 97-107).

È proprio questo inconfondibile edificio a comparire sullo sfondo del dipinto qui esposto: adagiato sulla sommità di una collina, il severo quadrilatero voltato a cupola costituiva il punto focale del complesso architettonico iniziato da Luigi Cagnola nel 1813 come propria residenza privata. Ricordato anche da Stendhal nel suo *Journal du voyage dans la Brianza* (1818), l'edificio vantava un eccezionale panorama su quel luogo di delizie e di impareggiabile bellezza che era allora la Brianza e si caratterizza tuttora per la retorica monumentalità, inconsueta da quelle parti, oltre che per l'eclettismo dei modelli estetici presi a riferimento da Cagnola.

Diversi anni dopo la realizzazione di questo dipinto, nel 1834, un anno esatto dopo la morte del marchese-architetto, Nava ne avrebbe sposato la vedova, Francesca d'Adda, venendo dunque di fatto in possesso della villa, di cui completò la costruzione - comunque già avanzata in tutte le sue parti - con l'aiuto dell'allievo di Cagnola Francesco Peverelli.

Il dipinto rappresenta una delle più significative opere note del Nava pittore: sono stati fino ad ora individuati, infatti, ben pochi dei numerosi paesaggi realizzati da questo nobile che, secondo una moda molto diffusa nell'aristocrazia milanese, si dedicava per diletto alle arti figurative (*Le Arti Nobili* 1994, pp. 97, 148). Assidua la sua presenza alle mostre annuali di Brera, dove, forte anche di un giovanile soggiorno romano che certo gli consentì di venire a contatto con le molteplici tendenze della pittura di paesaggio, espose con una qualche continuità dal 1812 al 1844 (Gozzoli-Rosci 1975, p. 51, nota 19). Come detto, questo dipinto, insieme ad altri due "paesi a olio", fu presentato nel 1822. Esso si fonda su una declinazione lucidamente descrittiva del tradizionale paesaggio classico, sulla scia di quella linea analitica portata ai più alti esiti da Jakob Philipp Hackert nella seconda metà del Settecento. Gli elementi architettonici - il rustico edificio della ghiacciaia, la villa sul fondo - così come le figurette dei pastori, ancora di chiara ascendenza settecentesca, appaiono dominati dalla mole maestosa, in qualche modo già romantica, dei lecci, esaltati dall'attento gioco delle luci e delle ombre".

F. Giacomini in *Quadreria 2009. Dalla bizzaria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento*, catalogo della mostra (Carlo Virgilio & C., Roma, 23 aprile - 12 giugno 2009) a cura di G. Capitelli, Roma 2009, pp. 60-61



108

Clemente Alberi

(Bologna 1803 - Bologna 1864)

RITRATTO DEL DOTTOR GIUSEPPE MAZZACORATI

olio su tela, cm 89x66

firmato e datato "1838" in basso a sinistra

€ 3.000/5.000

Il dipinto che qui presentiamo raffigura uno degli uomini illustri della Bologna dell'800.

Giuseppe Gaetano Mazzacorati, nato a Bologna nel 1803, laureato in Giurisprudenza, fu fondatore della Banca Agricola, e fino al 1859, rappresentante dell'Impresa dei Lotti pontifici. Come latifondista partecipò alla prima Esposizione nazionale organizzata a Firenze nel 1861 presentando campioni di riso cinese e novarese.

Assieme al padre, è schedato nel *Libro dei compromessi* nella rivoluzione del '31, perché "si pronunciò molto trasportato pel liberalismo in entrambe le epoche, in favore del quale spese assai. Somministrò sussidi a chi si dimostrò esaltato liberale, e che fosse bisognoso. Istigò al partito rivoluzionario, disse infamità contro il Governo, e si dichiarò uno dei nemici dei preti. Ora apparisce moderato, ma non lo è". Nel 1847 fu creato nobile di Bologna, e nel 1877 affrancò il canone feudale in favore del Regio Demanio nazionale, succeduto alla Camera dei Tributi in Roma, per conservare il pieno diritto al titolo di marchese della Massetta e ville di Pagno, Rivo e Casalecchio nel Montefeltro, di cui era stato investito suo padre Giovanni. Si ricorda che il primo maggio 1860, in occasione della visita del re Vittorio Emanuele II a Bologna, Giuseppe Mazzacorati aspettò il Re, proveniente dalla Toscana, ai piedi della sua villa fuori porta Santo Stefano. Accogliendolo sulla sua carrozza scoperta, lo accompagnò per l'ultimo tratto di strada fino alla porta, e poi per via Santo Stefano, Cartoleria Nuova (ora via Guerrazzi), Strada Maggiore, Mercato di Mezzo (via Rizzoli), e piazza del Nettuno fino a San Petronio. Al termine della visita, il Re decorò Giuseppe con una medaglia di benemerita in bronzo, per avere, in qualità di soldato della Guardia Nazionale a cavallo, prestato al sovrano un servizio d'onore "in guisa da meritarsi tutta la sua soddisfazione". Morì a 83 anni il 27 maggio 1887, per "pneumonite esaurimento vitale". È quindi comprensibile come il Mazzacorati abbia affidato l'esecuzione del proprio ritratto all'Alberi, pittore riconosciuto come il miglior ritrattista in Bologna.



109

Carlo Markò

(Budapest 1822 - Mosca 1891)

IL CASTELLO DELLA VERRUCA VICINO PISA

olio su tela, cm 46x61,5

firmato e datato "1875" in basso a destra

retro: etichetta sul telaio con titolo

€ 4.000/6.000

Sono ancora oggi visibili le rovine del Castello e la rocca della Verruca che furono in passato teatro di cruenti battaglie tra Pisani e Fiorentini. Il sito era già occupato da una fortificazione dal 780, ma la rocca vera e propria fu costruita solo nel XIII secolo, ed è sopravvissuta come struttura militare attiva fino alla definitiva caduta di Pisa nel 1503. Le ultime strutture ad essere costruite, in vista dell'ultimo decisivo scontro con i Fiorentini, furono le quattro torri angolari, due orientali di grossa dimensione e due occidentali più piccole, con feritoie e balestriere.

Nel 1509, tuttavia, la fortezza fu ristrutturata da Antonio da Sangallo a cui vengono attribuiti i due bastioni poligonali e da Luca del Caprina, della bottega del Francione, a cui viene attribuita la grossa torre cilindrica su uno spigolo del perimetro.^[2] La fortezza fu in seguito dismessa venendo a mancare la sua posizione di frontiera e quindi la sua utilità difensiva.

La struttura della rocca aveva un'importanza cruciale per la Repubblica Pisana, perennemente in guerra con Firenze. Il castello era il nucleo di un sistema di fortificazioni sparse sul territorio circostante, tra cui possiamo elencare i castelli di Caprona, Vicopisano e Buti. Le comunicazioni tra questi avamposti e la rocca, così come quelle tra la rocca e la città di Pisa, avvenivano con lenzuola, stendardi, fumo, fuochi o colpi di artiglieria attraverso un codice che permetteva di informare repentinamente sui movimenti delle truppe nemiche in avvicinamento^[4]. In caso di scarsa visibilità il segnale veniva passato attraverso le varie torri dislocate sui monti pisani: la *Torre dello Spuntone*, il castellare di Asciano, il castello di Agnano e il castello di San Giuliano.

Nei primi anni del Novecento venne avviato un progetto per la realizzazione di una croce monumentale, in risposta all'iniziativa di papa Leone XIII di porre il simbolo della cristianità sulle cime più alte d'Italia. La prima pietra venne posata dall'Arcivescovo di Pisa Maffi nel 1904, ma i lavori non proseguirono per il blocco imposto dalla Soprintendenza ai Beni Culturali, decisa a preservare l'aspetto dell'antica fortezza.



110

Natale Schiavoni

(Chioggia (Venezia) 1777 - Venezia 1858)

GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE

olio su tela, cm 122x96

€ 8.000/12.000

Definito "pittore delle grazie" dai suoi contemporanei, Natale Schiavoni dopo aver frequentato l'Accademia di Venezia assieme al Politi ed aver avuto come maestro il Maggiotto, fu mandato a Firenze per perfezionarsi nel disegno sotto la guida di Raffaello Morghen. Sviluppò una particolare propensione per i ritratti e su invito di un amico si trasferì a Trieste, dove si fece notare per la proprie capacità tra i "commercianti e i ricchi forestieri che gli chiedevano sempre più spesso ritratti in miniatura". Successivamente si trasferì a Milano, dove ebbe modo di confrontarsi con altri artisti fino al 1815, quando venne chiamato a Vienna da Francesco I che lo volle come ritrattista di corte. L'incarico si rivelò proficuo e risultò in numerose committenze da parte dell'aristocrazia viennese ed ungherese, che gli richiedevano ritratti in miniatura ma anche dipinti con soggetti femminili raffiguranti Bagnanti e Odalische ora presenti in molte collezioni private di Vienna dal chiaro riferimento rinascimentale.

Il dipinto che presentiamo in catalogo s'inserisce in questa produzione di soggetti femminili con abbigliamento di gusto orientalista e stante le dichiarazioni del biografo dell'artista, il Sernagiotto, riteniamo che possa trattarsi della *Giuditta ed Oloferne* realizzata tra il 1830-1835, replicata con alcune varianti, come nel caso del dipinto che lo stesso biografo menziona tra le opere donate dal triestino Nicola Bottacin al Museo Civico di Padova. Dipinta nel 1852, questa versione differisce dal dipinto presentato in catalogo in alcuni dettagli nella fisionomia della figura femminile di destra e nel paesaggio sullo sfondo (cfr A. Nave, *Natale Schiavoni incisore, miniatore, pittore*, in "Chioggia, Rivista di studi e ricerche", 33, 2008, pp. 142-143; n. 34, 2009, p. 131).



111

Giuseppe Bezzuoli

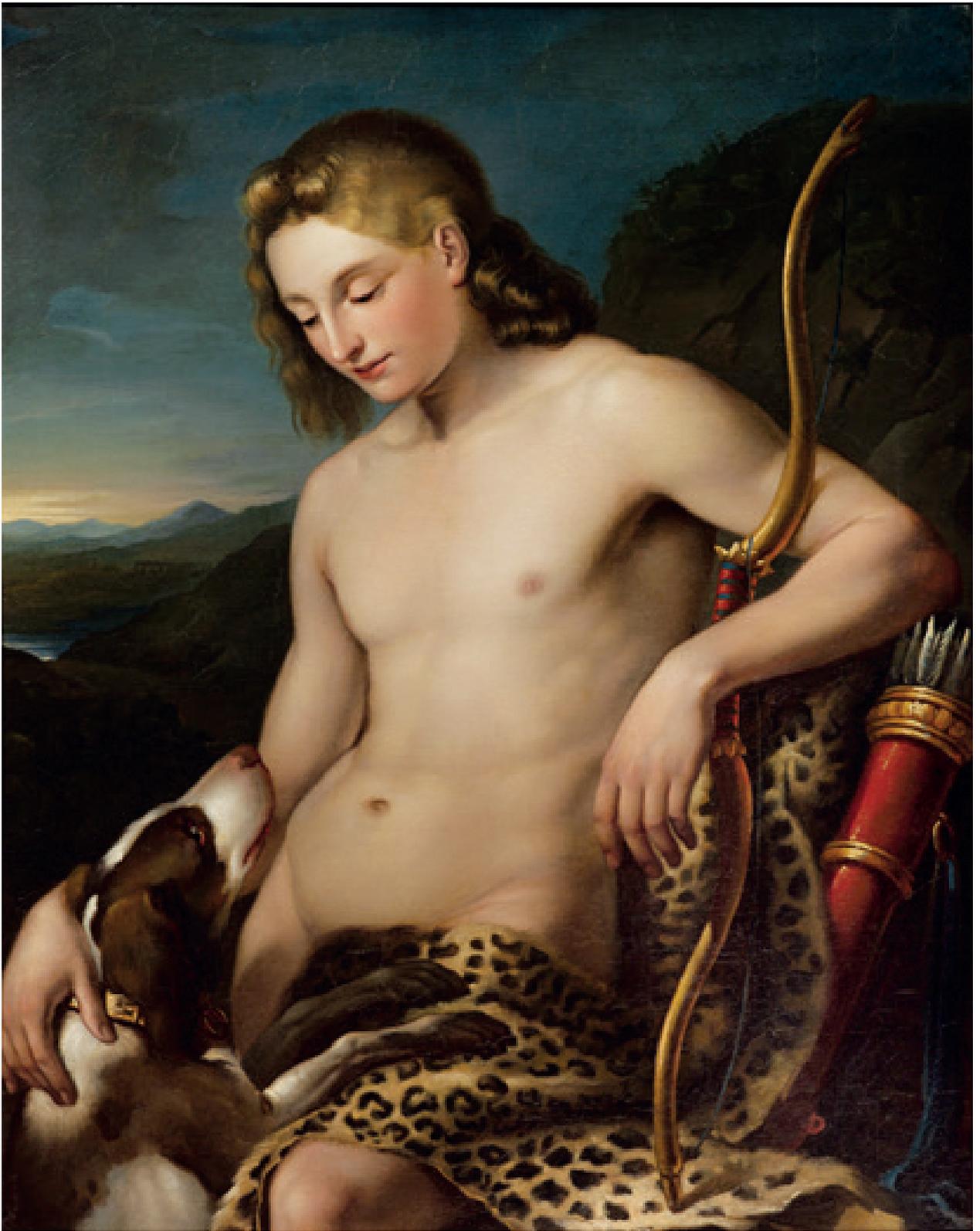
(Firenze 1784 – Firenze 1855)

ADONE

olio su tela, cm 101,5x80,5

€ 8.000/10.000

Il dipinto è ascrivibile agli anni giovanili dell'artista toscano, in cui ancora sono forti le influenze neoclassiche e le suggestioni della pittura veneta.



112

William Theed the Younger

(Trentham, Staffordshire 1804 - Londra 1891)

BUSTO FEMMINILE

marmo, alt. cm 66

firmato e datato "Roma 1844"

€ 7.500/10.000

La carriera di Theed iniziò nella bottega del padre, scultore a Trentham, nello Staffordshire. A questo primo apprendistato seguirono gli studi presso la Royal Academy nel 1820 e un soggiorno in Italia, a Roma, nel 1826, dove ebbe probabilmente come maestri lo scultore danese Bertel Thorvaldsen e l'italiano Pietro Tenerani, oltre a John Gibson e Richard James Wyatt. Sviluppò la sua attività soprattutto come ritrattista, creando statue e busti. Nel 1844, dopo aver speso circa vent'anni a Roma, il Principe Alberto, marito della Regina Vittoria, gli commissionò il progetto di alcune statue da esporre a Osborne House, sull'Isola di Wight, e due delle sue idee furono accettate. Ritornato a Londra nel 1848, vi si stabilì definitivamente e continuò a lavorare assiduamente per il Principe consorte e la famiglia reale, per Buckingham Palace e per Westminster. Morì nel 1891 nella sua abitazione di Campden Lodge.





113

Leopoldo Costoli

(Firenze 1850 - 1908)

BUSTI DI GENTILUOMO E DI GENTILDONNA

marmo, alt. cm 65, su base in marmo, alt. cm 15

firmati e iscritti "Firenze"

(2)

€ 6.000/9.000



Figlio d'arte, il padre Aristodemo Costoli fu scultore tra i più apprezzati nella Toscana Neoclassica assieme a Lorenzo Bartolini e al Pampaloni, Leopoldo ebbe gli insegnamenti di scultura del padre col quale collaborò a lungo, ereditandone alla morte lo studio con statue, modelli e bozzetti. Rispetto al purismo del padre, Leopoldo Costoli andò man mano sviluppando una più marcata adesione ad un sincero, anche se aristocratico, realismo in linea con le coeve novità pittoriche. Dimostra già questa attitudine la statua del conte *Galli Tassi* che scolpì quando aveva appena ventitre anni per L'Arcispedale di Santa Maria Nuova come poi il monumento all'orafo *Bernardo Cennini* nella chiesa di San Lorenzo, la statua di *Galileo Galilei* al museo della Specola e quella di *Niccolò Tommaseo* a Settignano. La sua straordinaria abilità a trattare il marmo ottenendone risultati di alto virtuosismo gli valse grande considerazione sia nell'ambiente artistico che in quello della committenza, nonostante il carattere "scontroso" sempre dimostrato dallo scultore, e la commessa delle statue *Gioacchino Rossini* e di *Michelangelo Buonarroti*

per le storie degli uomini illustri.

I due busti qui presentati, e dei quali per ora sono sconosciuti i dati anagrafici, provengono dalla collezione di Augusta Costoli, ultima discendente della famiglia e figlia dello scultore. In essi risulta pienamente evidente quella abilità nel trattare il marmo che tanto esaltò la critica contemporanea, basti osservare come, nel *Ritratto Femminile* le vesti e i fiocchi restituiscono l'effetto della seta differenziandosi da quello dell'epidermide, la straordinaria verosimiglianza della rifinitura ad uncinetto dell'abito che in alcuni punti si "solleva" e si storce per effetto dei movimenti; quanto invece nel *Ritratto Maschile* sorprenda la stoffa ruvidamente reale del panno della giacca, quasi un antico Casentino, o la resa mozzafiato della capigliatura e dei baffi che ricorda assai da vicino esemplari del Seicento come ad esempio il *Ritratto di Michelangelo Buonarroti il giovane* di Giuliano Finelli nel museo di Casa Buonarroti, opera che certo il nostro scultore dovette aver attentamente mediato.



114

Luigi Basiletti

(Brescia 1780 - Brescia 1859)

RITRATTO DI DUE FANCIULLI

olio su tela, cm 61x47,5

€ 4.500/6.500

Pittore e incisore notevole, buon architetto e valente archeologo, Basiletti nasce a Brescia dove esercitò primariamente la sua attività anche d'intenditore d'arte e restauratore di dipinti e dove fu socio dell'Ateneo bresciano nel 1810, membro dell'Accademia di S. Luca nel 1814, dell'Accademia di Brera nel 1828 e anche censore dell'Ateneo di Brescia dal 1816 al 1844.

Dopo aver fatto i primi studi di pittura presso Sante Cattaneo a Brescia, passò all'Accademia di Bologna, ove vinse un concorso, e quindi nel 1806 a Roma ove si fermò vari anni. Oltre che a qualche pala d'altare (*Angelo custode* nel Duomo di Brescia, 1811), a qualche quadro storico o mitologico (*Niobe* nella Pinacoteca Tosio Martinengo a Brescia; *Ferimento di Baiardo*, Ateneo di Brescia, 1826) e ad affreschi decorativi (lunette nel salone dell'Ateneo bresciano, sale in palazzo Martinengo), il suo nome è legato a ottimi ritratti: da quello giovanile del Canova nell'Ateneo a quello della famiglia Balucanti Cigola del 1812 presso i conti Fenaroli di Brescia, a quello del poeta Cesare Arici che gli dedicò la sua *Brescia romana*, a quello, più tardo, del conte Tosio.

La sua maggior fama pittorica è tuttavia dovuta giustamente a vedute e paesaggi (*Lago d'Isèo*, *Tempio della Sibilla*, *Pozzuoli*; Ischia nella Pinacoteca Tosio Martinengo; *Aniene a Tivoli* nella Galleria d'Arte Moderna di Milano; *Campagna bresciana* nella raccolta Calini di Brescia), tra i più notevoli e vivi del tempo, ricchi d'atmosfera, delicatissimi di colore nonostante il rigore del precisissimo segno neoclassico. Della sua vasta opera di paesaggista e ritrattista, conservata presso le vecchie famiglie di Brescia, pochi pezzi sono oggi noti e accessibili. L'artista può essere giudicato forse meglio e più compiutamente dai suoi *Ricordi di viaggio* (quattro album di disegni di 245 fogli complessivi, una cartella di 175 fogli sciolti e 13 grandi disegni isolati) esistenti presso la Pinacoteca Tosio Martinengo. Assistette per lunghi anni il conte Tosio nella formazione della sua pinacoteca e come dilettante di architettura intervenne spesso nei problemi edilizi cittadini risolvendo, tra l'altro, prima del 1820, i disastri sull'ornamento della cupola del Cagnola nel duomo nuovo di Brescia e, tra il 1820 e il 1823, approntando, in collaborazione con l'architetto A. Vita, i disegni per il Mercato del Grano di Brescia, insigne fabbrica neoclassica.



115

Giorgio Kienerk

(Firenze 1869 - Fauglia 1948)

STUDIO DI BOSCO

acquerello su carta, cm 38x36

firmato in basso a destra

● € 1.800/2.500



116

Giorgio Kienerk

(Firenze 1869 - Fauglia 1948)

STUDIO DI BOSCO

acquerello su carta, cm 38x36

firmato in basso a destra

● € 1.800/2.500



117

Giorgio Kienerk

(Firenze 1869 - Fauglia 1948)

PARIGI

tempera su carta, cm 25x19

firmata e datata "03" in basso a sinistra

● € 1.500/2.000



Urbano Lucchesi

(Lucca 1844 - Firenze 1906)

IL FURTO DEL TABACCO

bronzo, alt. cm 89

firmato e iscritto "Firenze"

timbro della Fonderia Conversini e C., Pistoia

€ 3.500/5.000

Urbano Lucchesi è il più importante scultore attivo a Lucca nell'Ottocento, è autore di diversi grandi bronzi tutt'oggi presenti nell'arredo urbano della città: i busti di Giuseppe Mazzini, Benedetto Cairoli, Vincenzo Consani; il monumento ai "Caduti delle patrie battaglie" e quello a Giuseppe Garibaldi, mentre una buona parte della sua produzione scultorea di piccole dimensioni, opere in cui il rigore accademico si stempera in visioni spontanee, è conservata presso il Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca.

L'artista fu attivo anche a Firenze (la presente scultura è eseguita proprio nel capoluogo toscano come recita la firma sulla base: *U. Lucchesi Firenze*) nei cantieri di maggior prestigio messi in opera durante quel secolo, suo è il monumento a Donatello posto davanti

all'edificio dove il grande scultore ebbe studio; nella città di Viareggio eseguì il monumento al grande monumento al grande poeta romantico Percy Bysshe Shelley.

Il bronzo in questione, una fusione di considerevole misura ed impegno, raffigura *Il furto del tabacco*; una bimba in piedi vestita con un abito che potrebbe essere datato verso gli anni ottanta dell'Ottocento che, dopo aver annusato il contenuto della scatola aperta che tiene in mano (tabacco da fiuto appunto) alza la testa nel gesto di starnutire.

Il soggetto, piacevolissimo, rientra in quel gusto aneddotico con descrizioni di scene di genere e vita popolare che anche in pittura fu assai in voga nell'Ottocento.

M.V.





119

Raffaello Romanelli

(Firenze 1856 - Firenze 1928)

PUTTINO

bronzo, alt. cm 64

firmato

€ 2.500/3.500

Membro di una famiglia di scultori composta anche dal padre Pasquale Romanelli e dal figlio Romano, Raffaello avvia gli studi artistici nella bottega del genitore, per poi iscriversi all'Accademia di Belle arti di Firenze, dove il suo maestro è Augusto Rivalta (allievo di Giovanni Dupré). Una volta diplomato comincia a lavorare nell'atelier di famiglia. Nel 1880 vinse il pensionato di Roma con un *Muzio Scevola*, e ottenne il premio quadriennale dell'Accademia con l'opera *L'indemoniato che si getta ai piedi di Cristo*.

Partito da un verismo naturalistico, in seguito aderisce al clima Liberty soprattutto nei ritratti. Autore di monumenti celebrativi, lavora anche in Argentina, Cuba, Francia, Germania, Romania, Russia, America e Venezuela. Risulta particolarmente apprezzato negli Stati Uniti: molte sue opere si trovano a Detroit e Kansas City, dove gli viene dedicato un parco, il Romanelli Garden, e in Romania, dove fu l'artista ufficiale della famiglia reale, di cui dipinge quattro ritratti, e dove produce quaranta opere.

Tra quelle realizzate in Italia possiamo ricordare a Siena il monumento di Giuseppe Garibaldi, a Firenze il busto di Benvenuto Cellini sul Ponte Vecchio di Firenze e il cenotafio di Donatello nella basilica di San Lorenzo. A Livorno si occupò delle decorazioni scultoree della cappella Bastogi nel cimitero della Misericordia e realizzò il busto di Benedetto Brin. La sua fama è legata anche al grande gruppo in bronzo eretto agli Studenti caduti a Curtatone nell'Università di Siena e al colossale monumento equestre a Carlo Alberto al giardino del Palazzo del Quirinale in Roma.







GIOVANNI COLACICCHI

Nato in una famiglia di antica tradizione culturale cattolica, Giovanni Colacicchi compie i primi studi in seminario. Alla fine della prima guerra mondiale si trasferisce a Firenze, dove studia la pittura del primo Rinascimento, dedicandosi contemporaneamente alla poesia. Intorno al 1919 inizia ad interessarsi alla pittura di paesaggio, soggetto caro all'ambiente artistico toscano contemporaneo. Dopo il 1920 decide di concentrarsi esclusivamente sulla pittura ed è, a questa data, ben introdotto nel circolo culturale che s'incontra al Caffè delle Giubbe Rosse, dove stringe amicizia con Aldo Palazzeschi, Libero Andreotti, Raffaello Franchi e Francesco Franchetti. In questi primi anni Venti, a Firenze, si trova in contatto con il clima del ritorno all'ordine, anche tramite la collettiva di Valori Plastici organizzata nell'ambito della Primavera fiorentina del 1922; nel 1926 è tra i fondatori di *Solaria*, rivista di arte e letteratura, alla quale partecipa l'élite intellettuale italiana, da Giuseppe Ungaretti a Eugenio Montale a Carlo Emilio Gadda, oltre al gruppo degli artisti toscani, costituito, tra gli altri, da Baccio Maria Bacci, Italo Griselli, Gianni Vagnetti, Onofrio Martinelli. Nello stesso anno Colacicchi espone alla Prima Mostra del Novecento Italiano e, successivamente, alle mostre organizzate da Margherita Sarfatti all'estero.

Il 1931 e 1933 trascorre lunghi periodi ad Anagni, dove dipinge quadri come *Santa Maria Egiziaca* e *Giacobbe e l'Angelo* e, nel 1932 partecipa con una sala personale alla Biennale di Venezia. In questo periodo, superando ogni residua frammentarietà e casualità natura-

listica, l'artista recupera gli esempi della grande pittura italiana, da Giotto ad Andrea del Castagno, a Piero della Francesca.

Nell'autunno del 1935, in seguito ad una crisi sentimentale, parte per il Sud Africa, trattenendosi un anno a Città del Capo, dove dipinge opere come *Gli esuli*, *Il faro di Mouillepoint*, *Saldhana Bay*. Nel 1937, a Roma, entra in contatto con Libero De Libero, direttore della Galleria La Cometa, presso la quale si raccolgono i pittori della Scuola romana; l'anno seguente si trasferisce nella capitale insieme alla compagna Flavia Arlotta e al figlio. Nello stesso periodo ottiene la cattedra di Decorazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove insegnerà fino al 1970.

Dopo la guerra, che lo vede aderire al Partito d'Azione, Colacicchi prosegue coerentemente la propria ricerca pittorica fondando, nel 1947, il gruppo Nuovo Umanesimo, insieme ad Oscar Gallo, Quinto Martini, Onofrio Martinelli, Ugo Capocchini ed Emanuele Cavalli, con l'intento di sostenere, in polemica con le tendenze astratte, la figuratività e il realismo in pittura e scultura. Nel 1948 partecipa per l'ultima volta alla Biennale di Venezia con *Il martire* e *La martire*. Negli anni seguenti la ricerca artistica di Colacicchi prosegue coerente e appartata, mentre l'attività pubblica si fa più intensa, con l'organizzazione di mostre personali, la realizzazione di alcuni cicli decorativi, l'attività di critico d'arte per il quotidiano *La Nazione* e la direzione dell'Accademia.

Si spegne a Firenze nel 1992.

120

Giovanni Colacicchi

(Anagni 1900 - Firenze 1992)

PAESAGGIO

olio su tela, cm 61x76

firmato in basso a destra

● € 3.000/5.000



121

Giovanni Colacicchi

(Anagni 1900 - Firenze 1992)

L'EBBREZZA DI NOÈ

olio su tela, cm 94x154,5

retro: firmato e titolato

● € 7.000/10.000

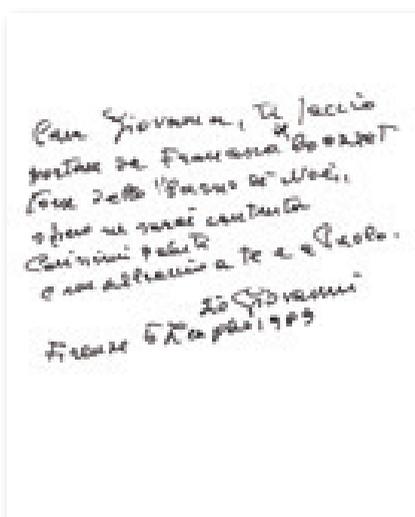
L'opera è accompagnata da una lettera di Giovanni Colacicchi datata 5 luglio 1989 indirizzata alla nipote Giovanna:

"Cara Giovanna, ti faccio / portare da Francesco il bozzet/tone dello "scorno di Noè" / spero ne sarai contenta / Carissimi saluti / e un abbraccio a te e a Paolo. / Zio Giovanni / Firenze 5 luglio 1989"

Il dipinto è una versione dell'*Ebbrezza di Noè* del 1955, conservata nella collezione degli Eredi Colacicchi.

"Alla metà degli anni Cinquanta, ormai in posizione d'isolamento nei confronti della cultura artistica del tempo, Colacicchi ritorna al tema mitico nella grande composizione del Noè ebbro per il quale posa l'ormai anziano ma fedele Vico Taddei. "Ho voluto portare l'episodio biblico in una luce d'aria aperta e di caldo sole autunnale" – dirà più tardi, nell'80, presentando un'ampia antologica alla Gradiva di Roma. E l'approdo è "il mito veduto con gli occhi", quella "superiore naturalezza", desiderato incontro di "effimero e di eterno" che egli da sempre andava ricercando e di cui al tempo, critico d'arte de "La Nazione", ritrovava le tracce nella pittura di Giorgione. La luce della pala di Castelfranco, dorata "come in una giornata di fine estate" con "le ombre che si affievoliscono sotto gli alberi lontani" e il "fresco del vento che ha portato la nuvola" sembra infatti esser stata nella mente di Colacicchi mentre dipingeva il Noè".

S. Ragionieri in M. Fagiolo dell'Arco, *Giovanni Colacicchi*, Milano 1991, p. 208 n. 98





122

Giovanni Colacicchi

(Anagni 1900 - Firenze 1992)

NATURA MORTA CON VASI E BROCCHIE

olio su cartone telato, cm 39,5x49,5

firmato in basso a destra

● € 2.500/3.500



123

Giovanni Colacicchi

(Anagni 1900 - Firenze 1992)

NATURA MORTA CON CONCHIGLIE

olio su tela, cm 50,5x65

firmato in basso a destra

● € 2.500/3.000



Giovanni Guerrini

(Imola 1887 - Roma 1972)

RITRATTO DI MYRTIA CIARLANTINI

olio su tavola, cm 80,5x70

firmato e datato "1932 X" in basso a destra retro: due etichette della XVIII Esposizione Biennale di Venezia del 1932

● € 2.500/3.500

Esposizioni

XVIII Esposizione Biennale di Venezia, 1932, Sala 36, n. 267

Publicazioni

Giovanni Guerrini, 1887-1972. Dal Liberty al Novecento, a cura di C. Fabrizio Carli e L. Djokic, Roma 1997, p. 44 n. 22

La stanza è una scatola prospettica che incombe e la figura un monolito che tutta la riempie, la porta solo un'allusione, la possibilità di un fuori, di un'altra condizione o un'altra vita.

La pennellata è una pasta ricca di colore e luce, stesa con movimenti paralleli pare mordere col suo abbaglio le linee scure dei contorni, tentarne un improbabile sfaldamento; salda nel suo irriducibile impianto compositivo la figura resiste all'attacco del colore e tutta si chiude nel suo plastico contorno, Myrtia Ciarlantini, seduta con il corpo appena girato di lato pare l'imperitura essenza di sé, un idolo antico e incorrotto.

E' un realismo essenziale e severo quello che serra implacabile la costruzione di questo ritratto, un'opera che nella concezione pare volgersi verso la riscoperta classicità delle limpide architetture

moderniste: a Roma l'Eur, per esempio, verso quel nitido rapporto tra i bianchi accecanti di luce dei travertini romani e gli scuri degli archi perfetti che si riempiono d'ombra.

In quel suo essere scevro d'ogni aggiunta, scarnito sino all'essenza della forma, questo ritratto di una delle protagoniste intellettuali dei salotti artistici romani, molto sarebbe piaciuto, e chissà, forse lo sarà stato, ad un altro campione della pittura architettonica di questi anni: Achille Funi.

Protagonista della pittura italiana dei primi cinquant'anni del Novecento, attivo nel campo dell'architettura e del design, Guerrini ricoprì cariche di assoluto prestigio; come direttore delle Accademie di Belle Arti di Bologna prima e Ravenna poi, e sempre a Ravenna quella dell'Istituto Statale d'Arte per il Mosaico.

M.V.



125

Giorgio Kienerk

(Firenze 1869 - Fauglia 1948)

L'ABITO GIALLO

olio su tavoletta, cm 27x21,7

firmato in basso a destra

retro: firmato, titolato e iscritto "Elenco G.K. / n. 207"

● € 2.500/3.500



126

Marino Marini

(Pistoia 1901 - Viareggio 1980)

GIOCOLIERI E CAVALLI

acquerello e inchiostro di china su carta, cm 29x22

firmato in basso a destra

L'opera è accompagnata da autentica della Fondazione Marino Marini con il numero 315.

● € 9.000/12.000



127

Libero Andreotti

(Pescia 1875 - Firenze 1934)

STUDI PER IL MONUMENTO ALLA VITTORIA DI BOLZANO

impasto cementizio, alt. cm 31 e cm 29

(2)

€ 1.500/2.000

Provenienza

Eredi Libero Andreotti, Firenze

Si tratta di due studi per le figure delle Virtù del Monumento alla Vittoria di Bolzano, a cui Libero Andreotti lavorò sullo scorcio del secondo ventennio del Novecento ma che fu in seguito realizzato dall'architetto Marcello Piacentini. Alla Gipsoteca dello scultore a Pescia si conservano i gessi per gli stessi bozzetti (*Gipsoteca Libero Andreotti*, a cura di O. Casazza, Firenze 1992, p. 152 n. 37, p. 154 n. 41).



128

Libero Andreotti

(Pescia 1875 - Firenze 1934)

MADRE E FIGLI

bronzo, alt. cm 24,5

€ 3.000/4.000

Provenienza

Eredi Libero Andreotti, Firenze



129

Alberto Mazzetti

(attivo nel XX secolo)

BUSTO FEMMINILE

bronzo, alt. cm 53

siglato

● € 1.000/1.500

Bibliografia

Personae. Ritratti per cinque secoli, a cura di M. Vezzosi, Firenze 2001, p. 65

“Talvolta non basta un monogramma decifrabile grazie ad una tradizione orale per uscire dall'anonimato. È quanto accade ad Alberto Mazzetti, scultore, fiorentino forse, del quale non resta altra evidenza all'infuori di questa elegante testa del 1938.

La naturalezza della figura denota una profonda assimilazione della scultura ritrattistica ottocentesca rilanciata, nel corso degli anni Venti, anche dal “ritorno” di Vincenzo Gemito. Ma la misura e il controllo esercitati sulla forma dipendono chiaramente dallo studio di modelli quattrocenteschi, Verrocchio *in primis* per la preziosa ricercatezza del dettaglio. Sicché alla composta sintesi delle masse che costruiscono una anatomia come insistentemente accarezzata, si unisce la formidabile acconciatura pirotecnica dei capelli, nella quale le ciocche a fiore sulla fronte rivelano uno stilismo che punta dritto verso l'insegnamento di Libero Andreotti.

La vicinanza di questo busto ai ritratti che resero celebre in un breve torno di anni, fra il 1934 e il '35, Antonio Berti, conferma l'ipotesi che anche Mazzetti appartenesse alla folta schiera degli allievi dell'Istituto d'Arte di Firenze guidati dal grande maestro pesciatino. E allora lui potrebbe essere quell' “allievo Mazzetti”, apparentemente quindicenne o giù di lì, che Andreotti aveva effigiato intorno al 1926 in un gesso (Pescia, Gipsoteca Andreotti) e in una terracotta (Pisa, eredi Andreotti)”.

Personae. Ritratti per cinque secoli, a cura di M. Vezzosi, Firenze 2001, p. 65



INDICE DEGLI ARTISTI

Alberi Clemente	108	Minio Tiziano	51
Andreotti Libero	127, 128	Mochi Francesco (cerchia)	84
Appiani Andrea il Giovane	100	Morandini Francesco, detto il Poppi	81
Aspetti Tiziano?	31	Moricci Giuseppe	104
Baccio da Montelupo	3	Mulier Pieter il giovane, detto il Cavalier Tempesta	41
Basiletti Luigi	114	Muziano Gerolamo	45
Bazzani Giuseppe	44	Nava Ambrogio	107
Bellotti Pietro	87	Nocchi Bernardino	28
Benvenuti Pietro	97, 102	Nuvolone Carlo Francesco	9, 88
Benzoni Giovanni Maria	106	Pacchiarotti Giacomo	58
Bernero Giovanni Battista	57	Pesenti Francesco, detto il Sabbioneta	37
Bezzuoli Giuseppe	99, 103, 105, 111	Peterzano Simone	59
Bonazza Giovanni	76	Piamontini Giuseppe	75, 85
Boselli Felice	73	Pittoni Giambattista	77
Botti Giacinto	14, 15	Pittore di ambito romano, fine sec. XVI	18
Brunelli Gabriello (Gabriele)	4	Pittore fiorentino del sec. XVI	68
Buggiano	90	Pittore italiano attivo a Roma nella prima metà del sec. XIX	101
Butteri Giovanni Maria	29	Pittore italiano della fine del sec. XVI	27
Carloni Carlo Innocenzo	42	Rem Gaspar	72
Carradori Francesco	16	Ricchi Pietro, detto il Lucchese	49
Cassioli Amos	98	Rinaldi Giovanni (Jean Regnaud, detto Jean de Champagne)	19
Castello Giovanni Battista, detto il Genovese	13	Romanelli Raffaello	119
Castello Valerio	61	Rustici Francesco, detto il Rustichino	7, 43
Cavallucci Antonio	40	Samacchini Orazio	48
Celesti Andrea	67	Sansovino Andrea (cerchia)	83
Colacicchi Giovanni	120, 121, 122, 123	Schiavoni Natale	110
Comin Giovanni	54	Scultore attivo a Roma, 1650-1700 circa	74
Costoli Leopoldo	113	Scultore bolognese della seconda metà del sec. XVIII	33
De Boni Giovanni Martino	90	Scultore dell'Italia centrale, sec. XIII/XIV	2
Dell'Era Giovanni Battista	95	Scultore dell'Italia meridionale del sec. XVI	82
Domenico da Tolmezzo	50	Scultore dell'Italia meridionale o Spagna, fine del sec. XVI	21
Ferrucci Nicodemo	60	Scultore del sec. XVIII	10, 11, 79
Foggini Vincenzo	78	Scultore del sec. XIX	80
Fortini Gioacchino	6	Scultore fiorentino sec. XVI	30
Francesco da Sangallo o il Margotta	22	Scultore fiorentino sec. XVII	20
Gatti Gervasio, detto il Sojaro	32	Scultore francese del sec. XVIII	63
Giovanni da Nola (cerchia)	65	Scultore napoletano o spagnolo, metà del sec. XVIII	36
Girardon François	46	Scultore umbro prossimo a Fiorenzo di Lorenzo	53
Grammorseo Pietro	55	Scultore veneto, 1720/1730 circa	35
Guardi Andrea (da)	24	Scultore veneto della seconda metà del sec. XVI	34
Guerrini Giovanni	124	Scuola bolognese, inizi sec. XVIII	66
Kierner Giorgio	115, 116, 117, 125	Scuola bolognese, sec. XVIII	86
Ligari Pietro	62	Scuola genovese, sec. XVII	52
Lorenzi Battista, detto Battista del Cavaliere	56	Scuola neoclassica, fine sec. XVIII	94
Lucchesi Urbano	118	Scuola toscana, fine sec. XVIII	1
Maestro di Magione: Romano Alberti, detto il Nero	12	Sinibaldi Bartolomeo, detto Baccio da Montelupo	3
Malagoli Francesco	91	Spinazzi Innocenzo	26
Marini Marino	126	Storer Giovanni Cristoforo	69, 70
Markò Carlo	109	Theed William the Younger	112
Maso da San Friano	5	Ticciati Girolamo	8, 64
Mazzetti Alberto	129	Tofanelli Stefano	93
Mazzuoli Bartolomeo	38, 89	Torresani Andrea	92
Mazzuoli Giovanni Antonio?	47	Zoppo Agostino	71
Merengo Enrico	23	Zuccari Federico	39
Meucci Vincenzo	17		

Lotto 45

@ Bologna, Pinacoteca Nazionale, Girolamo Muziano, *San Girolamo*, INV_158

Siamo a disposizione per i crediti fotografici degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile identificare e contattare.



SEDI E DIPARTIMENTI FIRENZE

ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

CAPO DIPARTIMENTO
Neri Mannelli
neri.mannelli@pandolfini.it



ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

JUNIOR EXPERT
Chiara Sabbadini Sodi
argenti@pandolfini.it



ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE
Chiara Sabbadini Sodi
artidecorative@pandolfini.it



AUTO CLASSICHE

ESPERTO
Claude Benassai
automobilia@pandolfini.it



DIPINTI, DISEGNI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

ASSISTENTE
Raffaella Calamini
dipinti800@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

ESPERTO
Jacopo Boni
jacopo.boni@pandolfini.it



GIOIELLI

GEMMOLOGA
Maria Vittoria Bignardi
gioielli@pandolfini.it



MOBILI E OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE
Margherita Pini
arredi@pandolfini.it



OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

CAPO DIPARTIMENTO
Pietro De Bernardi
orologi@pandolfini.it

CONSULENTE
Mario Acciughi



VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

ASSISTENTE
Anna Paola Bassetti
vini@pandolfini.it



MILANO

ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

CAPO DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
roberto.dabbene@pandolfini.it



LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO
Chiara Nicolini
chiara.nicolini@pandolfini.it



ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

CAPO DIPARTIMENTO
Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it



ASSISTENTE
Dan Paola Ye
arteorientale@pandolfini.it

MOBILI E OGGETTI D'ARTE

RESPONSABILE ESECUTIVO
Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

RESPONSABILE ESECUTIVO
Gluco Cavaciuti
glauco.cavaciuti@pandolfini.it



ASSISTENTE
Carolina Orlandini
artecontemporanea@pandolfini.it

MONETE E MEDAGLIE

CAPO DIPARTIMENTO
Alessio Montagano
alessio.montagano@pandolfini.it



ASSISTENTE
Margherita Pini
numismatica@pandolfini.it

AUTO CLASSICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Marco Makaus
marco.makaus@pandolfini.it



PORCELLANE E MAIOLICHE

ESPERTO
Giulia Anversa
milano@pandolfini.it



ROMA

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Ludovica Trezzani
ludovica.trezzani@pandolfini.it



ASSISTENTI
Silvia Cosi

Lorenzo Pandolfini
dipintiantichi@pandolfini.it

Volete guardare e/o partecipare alle nostre aste da qualsiasi parte del mondo vi troviate? È semplice e veloce:

1.

Per partecipare, registratevi nella sezione

PANDOLFINI LIVE

del nostro sito internet www.pandolfini.it. Compilate il modulo con i vostri dati ed i documenti richiesti.

2.

Riceverete una mail che vi confermerà la vostra registrazione per poter partecipare alle nostre aste live.

3.

Il giorno dell'asta, un'ora prima dell'inizio della sessione, come cliente già registrato, riceverete una mail che informa dell'orario di inizio.

4.

Per partecipare ed offrire alle aste LIVE cliccate sul bottone

ENTRA IN SALA

e seguite le indicazioni di offerta.

5.

Per vedere una nostra asta dal vivo come ospite registratevi in

MY PANDOLFINI e cliccate sul link

ENTRA IN SALA

Per informazioni ed assistenza si prega di contattare il nostro ufficio al +39 055 23 408 88 oppure: info@pandolfini.it

Would you like to watch and/or participate at our auctions wherever in the world you may be? It is quick and easy:

1.

To participate, sign up in the

PANDOLFINI LIVE

section of our website www.pandolfini.it. Fill out the form with your personal data and the documents required.

2.

You will receive an e-mail of confirmation that will allow you to participate at our auctions.

3.

On the day of the auction, an hour before the beginning of the session, customers who have already signed up will receive an e-mail that will confirm the starting time.

4.

In order to participate and bid at our auctions click on the button

ENTER THE ROOM

and follow the instructions to offer.

5.

To watch our auctions in real time as a guest sign up in

MY PANDOLFINI and click on the button

ENTER THE ROOM

For any further information or assistance please contact our offices at +39 055 2340888 or via e-mail: info@pandolfini.it.

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

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

COME PARTECIPARE ALL'ASTA

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

Offerte scritte e telefoniche

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

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

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

Sarà sufficiente inoltrare richiesta scritta che dovrà pervenire entro le ore 12:00 del giorno di vendita. Detto servizio sarà garantito nei limiti della disposizione delle linee al momento ed in ordine di ricevimento delle richieste.

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

Rilanci

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

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

Ritiro lotti

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

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

Per altre informazioni si rimanda alle Condizioni Generali di Vendita.

Pagamenti

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

- contanti fino a 2.999 euro

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

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.

- bonifico bancario presso:

BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA

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

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

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

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

Si precisano di seguito per le attribuzioni:

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

CORRISPETTIVO D'ASTA E I.V.A.

Corrispettivo d'asta

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

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

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

Imposta Valore Aggiunto

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

Lotti contrassegnati in catalogo

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

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

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

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

Diritto di seguito

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

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

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

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

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

VENDERE DA PANDOLFINI

Valutazioni

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

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

Mandato per la vendita

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

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

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

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

Riserva

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

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

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

Liquidazione del ricavato

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

Commissioni

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

CONDITIONS OF SALE

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

AUCTIONS

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

Absentee bids and telephone bids

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

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

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

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

Bids

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

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

Collection of lots

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

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

For any other information please see General Conditions of Sale.

Payment

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

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

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

BUYING AT PANDOLFINI

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

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

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

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

As concerning attributions, please note that:

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

BUYER'S PREMIUM AND V.A.T.

Buyer's premium

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

Value Added Tax

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

Lots with symbol

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

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

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

BUYING AT PANDOLFINI

Resale right

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

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

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

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

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

SELLING THROUGH PANDOLFINI

Evaluations

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

Mandate of sale

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

Reserve

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

Payment

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

Commission

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

Cognome | Surname _____

Nome | Name _____

Ragione Sociale | Company Name _____

@EMAIL _____

Indirizzo | Address _____

Città | City _____

C.A.P. | Zip Code _____

Telefono Ab. | Phone _____

Fax _____

Cell. | Mobile _____

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT _____

PAGAMENTO | PAYMENT

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

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

VISA MASTERCARD

CARTA # | CARD # _____

Security Code _____

Data scadenza | Expiration Date _____

Firma | Signature _____

NUOVO | NEW RINNOVO | RENEWAL

SEGNARE LE CATEGORIE DI INTERESSE PLEASE CHECK THE CATEGORIES OF INTEREST

ARREDI E MOBILI ANTICHI,
OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE € 120
FURNITURE, WORKS OF ART,
PORCELAIN AND MAIOLICA
3 Cataloghi | Catalogues

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

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

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART € 80
2 Cataloghi | Catalogues

ARCHEOLOGIA | ANTIQUITIES € 50
2 Cataloghi | Catalogues

ARGENTI | SILVER € 120
MONETE E MEDAGLIE | COINS AND MEDALS
GIOIELLI E OROLOGI | JEWELRY AND WATCHES
3 Cataloghi | Catalogues

STAMPE E DISEGNI | PRINTS AND DRAWINGS € 60
LIBRI E MANOSCRITTI | BOOKS AND MANUSCRIPTS
2 Cataloghi | Catalogues

VINI | WINES € 80
3 Cataloghi | Catalogues

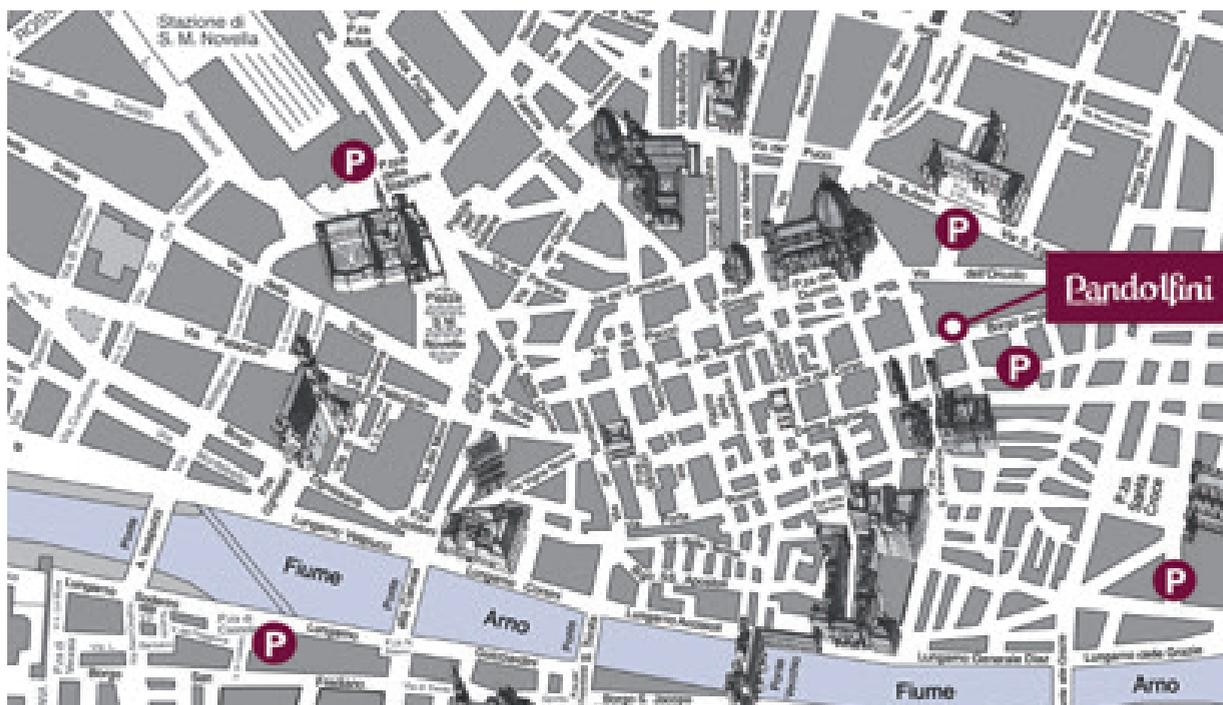
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA € 120
ARTI DECORATIVE DEL SEC XX E DESIGN
MODERN AND CONTEMPORARY ART
20TH CENTURY DECORATIVE ARTS AND DESIGN
6 Cataloghi | Catalogues

AUTO CLASSICHE | CLASSIC CARS € 50
2 Cataloghi | Catalogues

TOTALE | TOTAL € _____

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

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



PROSSIME ASTE

OTTOBRE FIRENZE

VINI DA COLLEZIONE

19-20 OTTOBRE

MOBILI, ARREDI ED OGGETTI D'ARTE DI DECORAZIONE INTERNAZIONALE

24 OTTOBRE

MOBILI, ARREDI E OGGETTI D'ARTE

24 OTTOBRE

NOVEMBRE FIRENZE

DIPINTI ANTICHI

14 NOVEMBRE

DIPINTI DEL SECOLO XIX

14 NOVEMBRE

NUMISMATICA

28 NOVEMBRE

ARGENTI

29 NOVEMBRE

OROLOGI DA POLSO

30 NOVEMBRE

GIOIELLI

30 NOVEMBRE

Impaginazione:

Daniele Rettori - Firenze

Stampa:

ABC Tipografia - Calenzano (FI)

Fotografie:

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



ART ASSICURAZIONI

L'arte di assicurare l'arte

Agenzia CATANI GAGLIANI
Firenze

Tel. 055.2342717



GARAGE DEL BARGELLO

Via Ghibellina, 170/r
50122 Firenze
Tel. 055 238 1857



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 10 – 80125 Napoli
tel. 081 2395261 - fax 081 5935042
e-mail: info@blindarte.com
blindarte.com

ASTE BOLAFFI

via Cavour 17/F – 10123 Torino
tel. 011 0199101 - fax 011 5620456
e-mail: info@astebolaffi.it
astebolaffi.it

CAMBI CASA D'ASTE

Castello Mackenzie – Mura di S. Bartolomeo
16 – 16122 Genova
tel. 010 8395029 - fax 010 879482
e-mail: info@cambiaste.com
cambiaste.com

CAPITOLIUM ART

via Carlo Cattaneo 55 – 25121 Brescia
tel. 030 2072256 - fax 030 2054269
e-mail: info@capitoliumart.it
capitoliumart.it

EURANTICO

S.P. Sant'Eutizio 18 – 01039 Vignanello VT
tel. 0761 755675 - fax 0761 755676
e-mail: info@eurantico.com
eurantico.com

FARSETTIARTE

viale della Repubblica (area Museo Pecci)
59100 Prato
tel. 0574 572400 - fax 0574 574132
e-mail: info@farsettiarte.it
farsettiarte.it

FIDESARTE ITALIA S.R.L.

via Padre Giuliani 7 (angolo via Einaudi)
30174 Mestre VE
tel. 041 950354 – fax 041 950539
e-mail: info@fidesarte.com
fidesarte.com

INTERNATIONAL ART SALE S.R.L.

Via G. Puccini 3 – 20121 Milano
tel. 02 40042385 - fax 02 36748551
e-mail: info@internationalartsale.it
internationalartsale.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

corso Italia 6 – 50123 Firenze
tel. 055 295089 - fax 055 295139
e-mail: segreteria@maisonbibelot.com
maisonbibelot.com

STUDIO D'ARTE MARTINI

Borgo Pietro Wuhrer 125 – 25123 Brescia
tel. 030 2425709 - fax 030 2475196
e-mail: info@martiniarte.it
martiniarte.it

MEETING ART CASA D'ASTE

corso Adda 7 – 13100 Vercelli
tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8
e-mail: info@meetingart.it
meetingart.it

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze
tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343
e-mail: info@pandolfini.it
pandolfini.com

POLESCHI CASA D'ASTE

Via Sant'Agnese 18 – 20123 Milano
tel. 02 89459708 - fax 02 86913367
e-mail: info@poleschicasadaste.com
poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING

Via Olona 2 – 20123 Milano
tel. 02 72094708 - fax 02 862440
e-mail: info@porroartconsulting.it
porroartconsulting.it

SANT'AGOSTINO

corso Tassoni 56 – 10144 Torino
tel. 011 4377770 - fax 011 4377577
e-mail: info@santagostinoaste.it
santagostinoaste.it

VON MORENBERG CASA D'ASTE

Via San Marco 3 – 38122 Trento
tel. 0461 263555 - fax 0461 263532
e-mail: info@vonmorenberg.com
vonmorenberg.com

A.N.C.A. Associazione Nazionale delle Case d'Aste

REGOLAMENTO

Articolo 1

I soci si impegnano a garantire serietà, competenza e trasparenza sia a chi affida loro le opere d'arte, sia a chi le acquista.

Articolo 2

Al momento dell'accettazione di opere d'arte da inserire in asta i soci si impegnano a compiere tutte le ricerche e gli studi necessari, per una corretta comprensione e valutazione di queste opere.

Articolo 3

I soci si impegnano a comunicare ai mandanti con la massima chiarezza le condizioni di vendita, in particolare l'importo complessivo delle commissioni e tutte le spese a cui potrebbero andare incontro.

Articolo 4

I soci si impegnano a curare con la massima precisione

i cataloghi di vendita, corredando i lotti proposti con schede complete e, per i lotti più importanti, con riproduzioni fedeli.

I soci si impegnano a pubblicare le proprie condizioni di vendita su tutti i cataloghi.

Articolo 5

I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto.

I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.

I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso.

I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

Articolo 6

I soci si impegnano alla collaborazione con le istituzioni pubbliche per la conservazione del patrimonio culturale italiano e per la tutela da furti e falsificazioni.

Articolo 7

I soci si impegnano ad una concorrenza leale, nel pieno rispetto delle leggi e dell'etica professionale.

Ciascun socio, pur operando nel proprio interesse personale e secondo i propri metodi di lavoro si impegna a salvaguardare gli interessi generali della categoria e a difenderne l'onore e la rispettabilità.

Articolo 8

La violazione di quanto stabilito dal presente regolamento comporterà per i soci l'applicazione delle sanzioni di cui all'art. 20 dello Statuto ANCA

Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924



ASTE 19-20 OTTOBRE 2017
VINI DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

Château Haut Brion 1989,
Pessac-Léognan (Graves),
1er Cru Classé,
4 bt, E

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924



ASTA 24 OTTOBRE 2017

MOBILI, ARREDI ED OGGETTI D'ARTE DI DECORAZIONE INTERNAZIONALE

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

RESPONSABILE ESECUTIVO
Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it

**PENDULE À L'ÉLÉPHANT, STILE LUIGI XV, FRANCIA,
SECONDA METÀ SECOLO XIX**
in bronzo dorato e patinato, cm 46x37

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924



ASTA 24 OTTOBRE 2017
MOBILI, ARREDI E OGGETTI D'ARTE

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

RESPONSABILE ESECUTIVO
Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it

CONSOLE, TOSCANA,
PRIMA METÀ SECOLO XVIII
in legno dorato e scolpito
con piano in marmo, cm 90x176x88

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924



ASTA 14 NOVEMBRE 2017 DIPINTI ANTICHI

CAPO DIPARTIMENTO
Ludovica Trezzani
ludovica.trezzani@pandolfini.it

ESPERTO
Jacopo Boni
jacopo.boni@pandolfini.it

PAOLO BADALONI, DETTO PAOLO SCHIAVO
(Firenze 1397 - Pisa 1478)
MADONNA CON BAMBINO IN TRONO
olio su tavola, cm 104,5x69,
con cornice cm 114x77

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

ASTA 14 NOVEMBRE 2017
DIPINTI DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

VINCENZO IROLLI
(Napoli 1860 - 1949)
IL RICEVIMENTO
olio su tela, cm 134,5x203
firmato in basso a sinistra

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924



ASTA 28 NOVEMBRE 2017
NUMISMATICA

CAPO DIPARTIMENTO
Alessio Montagano
alessio.montagano@pandolfini.it

SCUDO D'ORO DEL SOLE (1532-1535)

Repubblica di Siena

Lupa che allatta i gemelli Senio e Aschio in cartella ornata.

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924



ASTA 29 NOVEMBRE 2017
ARGENTI

CAPO DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
argenti@pandolfini.it

JUNIOR EXPERT
Chiara Sabbadini Sodi
argenti@pandolfini.it

CAFFETTIERA CON PRESENTOIRE,
MILANO, 1830 CIRCA, ARGENTIERE CABER
complessivi g 1915

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924



ASTA 30 NOVEMBRE 2017
GIOIELLI

GEMMOLOGA
Maria Vittoria Bignardi
gioielli@pandolfini.it

**ANELLO, BULGARI, IN PLATINO, ORO GIALLO,
SMERALDO COLOMBIANO E DIAMANTI**
corredato di certificato gemmologico

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924



ASTA FEBBRAIO 2018

**DA MERCANTE A COLLEZIONISTA: CINQUANT'ANNI DI RICERCA
PER UNA PRESTIGIOSA RACCOLTA, PARTE SECONDA**

CARLO MARATTA

(Camerano, 1625 - Roma, 1713)

MADONNA E ANGELI

IN ADORAZIONE DEL BAMBINO

olio su rame, cm 32,7x22,5

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM





PANDOLFINI.COM