

Pandolfini



CASA
D'ASTE
DAL 1924

DIPINTI ANTICHI

FIRENZE

20 MAGGIO 2026







Pandolfini | CASA
D'ASTE
DAL 1924

DIPINTI ANTICHI

Firenze

20 MAGGIO 2026



DIREZIONE

Pietro De Bernardi

RESPONSABILE OPERATIVO

Elena Capannoli

elena.capannoli@pandolfini.it

RESPONSABILE AMMINISTRATIVO

Massimo Cavicchi

massimo.cavicchi@pandolfini.it

ORGANIZZAZIONE E COORDINAMENTO

Nicola Belli

nicola.belli@pandolfini.it

COORDINAMENTO DIPARTIMENTI

Lucia Montigiani

lucia.montigiani@pandolfini.it

UFFICIO STAMPA

Studio Tiss

Tel. +39 02 314107

pressoffice@studiotiss.com

CONTABILITÀ CLIENTI VENDITORI E COMPRATORI

Alessio Nenci

alessio.nenci@pandolfini.it

Niccolò Bonatti

contabilitaclienti@pandolfini.it

SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Andrea Terreni

amministrazione@pandolfini.it

PRIVATE SALES

Tel. +39 055.234.0888

Fax +39 055.244.343

info@pandolfini.it

RITIRI E CONSEGNE

Responsabile Magazzino

Marco Fabbri

marco.fabbri@pandolfini.it

SEDE FIRENZE

David Borgia

Alessandro Cesarali

Leonardo De Novellis

Marco Gori

magazzino.firenze@pandolfini.it

SEDE MILANO

Alberto Origgi

magazzino.milano@pandolfini.it

SERVIZIO CLIENTI

SEDE FIRENZE

Silvia Franchini

info@pandolfini.it

SEDE MILANO

Elena Servi

milano@pandolfini.it

SEDI

FIRENZE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26

50122 Firenze

Tel. +39 055 2340888 (r.a.)

Fax +39 055 244343

info@pandolfini.it

POGGIO BRACCIOLINI

Via Poggio Bracciolini, 26

50126 Firenze

Tel. +39 055 685698

Fax +39 055 6582714

www.poggiobracciolini.it

info@poggiobracciolini.it

MILANO

Via Manzoni, 45

20121 Milano

Tel. +39 02 65560807

Fax +39 02 62086699

milano@pandolfini.it

Cristiano Collari

cristiano.collari@pandolfini.it

ROMA

Via Margutta, 54

00187 Roma

Tel. +39 06 3201799

roma@pandolfini.it

Benedetta Borghese Briganti

benedetta.borghese@pandolfini.it



DIPINTI ANTICHI

ESPERTI PER QUESTA VENDITA

DIPINTI ANTICHI

CAPO DIPARTIMENTO

Nicolò Pitto

nicolo.pitto@pandolfini.it



ESPERTI

Mario Sani

mario.sani@pandolfini.it



Ludovica Trezzani

roma@pandolfini.it



ASSISTENTI

Luca Del Giorgio

Lorenzo Pandolfini

dipintiantichi@pandolfini.it

ASTA

Firenze

Mercoledì 20 Maggio 2026

ore 15.00

Lotti: 1- 62

ESPOSIZIONE

FIRENZE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Sabato	16 maggio 2026	10:00 - 18:00
Domenica	17 maggio 2026	10:00 - 13:00
Lunedì	18 maggio 2026	10:00 - 18:00
Martedì	19 maggio 2026	10:00 - 18:00

Contatti:

info@pandolfini.it

Tel. +39 055 2340888

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26

50122 Firenze

Tel. +39 055 2340888-9

Fax +39 055 244343

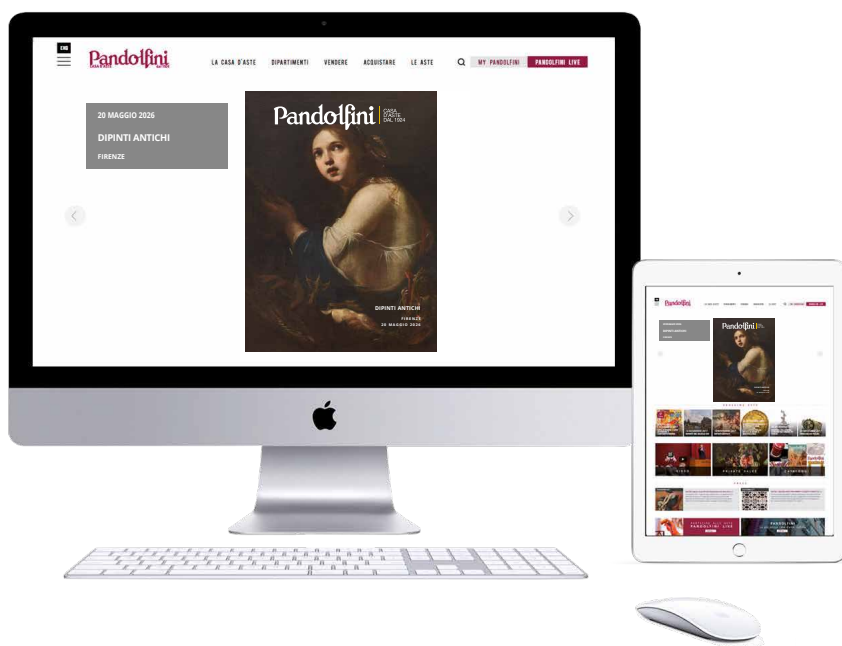
info@pandolfini.it



Pandolfini

CASA
D'ASTE
DAL 1924

LIVE



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

È semplice e veloce con l'applicazione Pandolfini Live.
Disponibile per dispositivi iOS e Android.

Se siete alla ricerca di arte, disegni, vini, orologi o gioielli, le nostre aste sono un riferimento per i collezionisti esperti e per i neofiti. Partecipare ad un'asta e fare offerte è ora più facile che mai grazie alla applicazione PANDOLFINI LIVE disponibili per dispositivi iOS e Android.

Potrete seguire in streaming live le aste e avere la sensazione di essere in sala, ma con la possibilità di fare offerte da qualsiasi parte del mondo.





DIPINTI ANTICHI

Firenze

20 Maggio 2026

ore 15.00

Lotti 1-62



Antonio Cifrondi

(Clusone, 1657 - Brescia, 1739)

UOMO CON LANTERNA

olio su tela, cm 70x63

MAN WITH A LANTERN

oil on canvas, 70x63 cm

€ 8.000/12.000

Provenienza

- Milano, conte Francesco Castelarco Albani (Milano, 1900-1979);
- Collezione privata.

Bibliografia

- F. M. Tassi, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi*, 2 voll., Bergamo 1793 (ed. critica di F. Mazzini, Milano 1969-1970), pp. 34-41;
- E. Calabi, *Notizie su Giacomo Ceruti detto "il Pitocchetto"*, in "Rivista d'Arte", XXXV, p. 96;
- *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di R. Cipriani e G. Testori, con prefazione di R. Longhi, Milano 1953, p. 60;
- R. Longhi, *I pittori della realtà in Lombardia*, in "Paragone", 41, p.27;
- L. Pelandi, *Da Fra' Galgario al Ceruti*, in "Nuova Rivista di Bergamo", IV, 8-9, 1953, p.31;
- E. Crispolti, *La maschera moderna dal Rinascimento all'arte contemporanea*, in "Enciclopedia Universale dell'Arte", VIII, Firenze 1958, p. 894;
- P. Capuani, *Profili di grandi artisti bergamaschi. Antonio Cifrondi riusciva ad affrescare enormi pareti a tempo di record*, in "L'Eco di Bergamo", 17 agosto 1968, p.3;
- G. Grandi, voce *Cifrondi, Antonio* in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori*, III, Torino 1972, p. 331;
- E. Motta, *Antonio Cifrondi*, tesi di laurea, Università di Pavia, a.a. 1977-78, n. 102;
- P. Dal Poggetto, voce *Cifrondi Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, p. 470;
- P. Dal Poggetto, *I Pittori Bergamaschi. Il Settecento*, Bergamo 1982, pp. 150, 505;
- F. Frangi, voce *Antonio Cifrondi*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano 1989, p. 96;
- F. Caroli, *L'anima e il volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milano 1998, p. 347.

Si riporta qui di seguito un estratto della scheda redatta in occasione della mostra *L'anima e il volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*.

"Il dipinto, proveniente dalla collezione del conte Francesco Castelarco Albani, è stato fatto conoscere nella mostra longhiana *I pittori della realtà in Lombardia* (Milano 1953), dov'era esposto come Figura della Commedia dell'Arte, in relazione 'con la permanenza del pittore in Francia, cui esplicitamente si riferisce il Tassi (5, II, p. 35), nel tempo in cui le Compagnie Italiane della Commedia dell'arte vi operavano' (1953, p. 60).

[...] Allievo di Marcantonio Franceschini a Bologna, il pittore soggiornò quindi in Francia e a Torino. Dal 1690 alla fine del secolo fu impegnato a Bergamo e dintorni; dal 1722 si trasferì a Brescia, dove rimase fino alla morte. A quest'ultimo periodo appartengono i quadri da cavalletto [...] definitivamente rivalutati nella mostra milanese *I pittori della realtà in Lombardia* (1953), dove tra i dipinti del Cifrondi figuravano cinque inediti conservati in collezioni private milanesi, ma di provenienza bresciana, tra cui questo *Uomo con lanterna*.

Nella prefazione al catalogo, Longhi sottolineava la qualità 'degli inserti ritrattistici quasi scherzosi [...] che vengono] a connettersi con quel gusto di pittura tra didascalica e pittorica'. Dal Poggetto collocava i *Mestieri* e le *Situazioni*, tra le quali questo *Uomo con lanterna*, avvertendo come le figure 'neppure gridano, neppure accennano a un tentativo di ribellione (o di ostentazione di troppa o troppo stracciata povertà) come le figure drammatiche del Ceruti. Al massimo, nel Cifrondi, esse possono essere lievemente aggrottate, rare volte impaurite: si veda la cosiddetta *Figura della Commedia dell'Arte* [ovvero il nostro *Uomo con lanterna*], un vecchio turbato dal dover camminare per strada di notte, impaurito più della propria solitudine che di eventuali cattivi incontri' (1982, p. 388).

Dal fondo come sempre scuro (marroni rossicci e verdi marci) si staccano le rapide pennellate abbozzate direttamente sulla tela, e stese con colori stemperati. La luce sale dalla lanterna su quegli enigmatici occhi spalancati, sul viso infreddolito e coperto dal tabarro, che arriva a proteggere la bocca e la punta del naso. Non c'è solo la solitudine della vecchiaia; si aggiunge un allarmante 'punto di domanda' nel guardarci così, fisso e proteso, rassegnato e dolorante. Prive dell'esibizione cerutiana, queste mezze figure minimaliste nella concentrazione di una vita, affogate nell'oscurità, sono riprese in pose sbilanciate e oblique, come accade, talvolta, a Giuseppe Maria Crespi".



Andrea del Minga

(Firenze, 1535 - 1596)

ALLEGORIA DELLA FORTUNA

olio su tavola, cm 75x57,5

ALLEGORY OF THE FORTUNE

oil on panel, 75x57.5 cm

€ 8.000/12.000

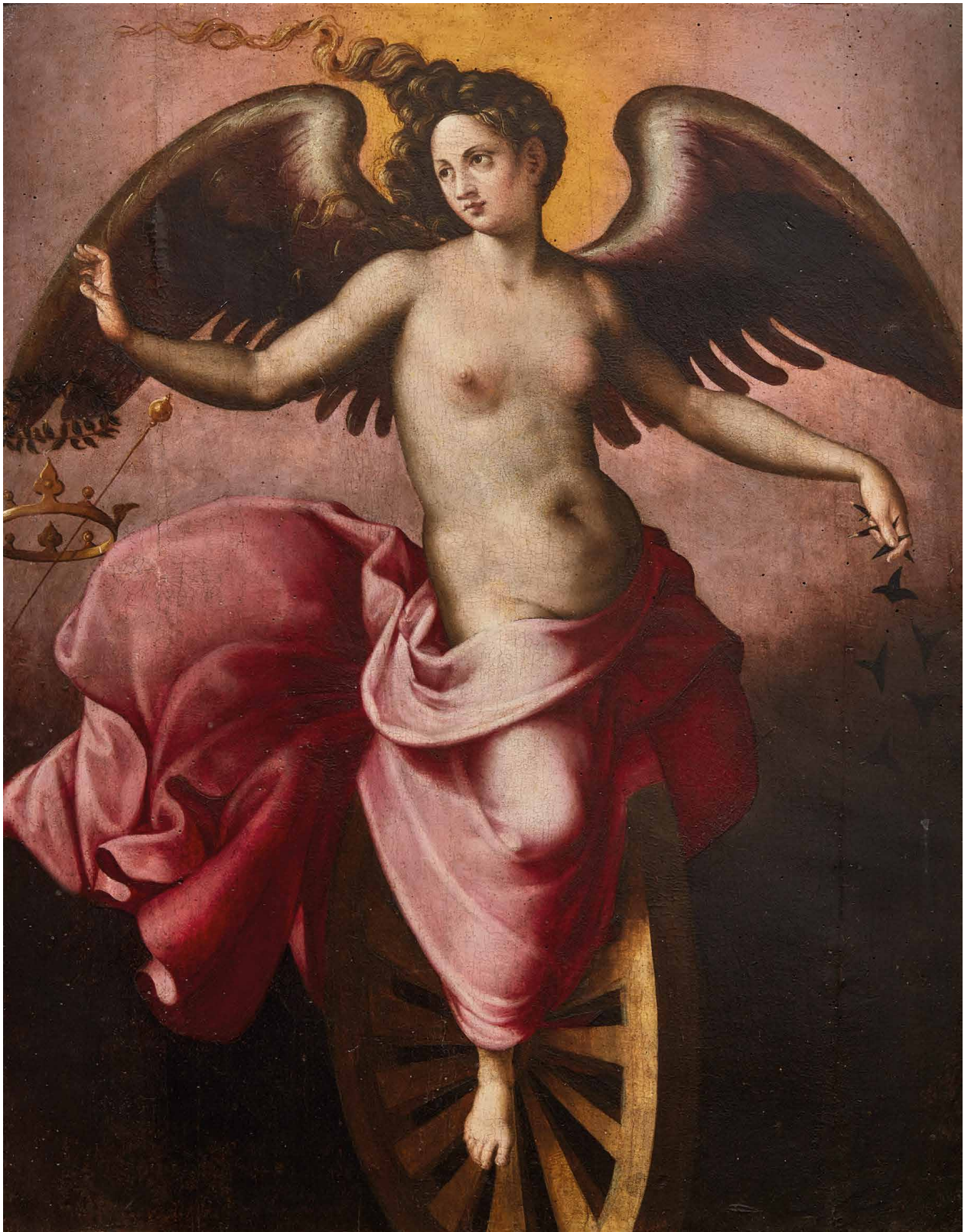
Bibliografia di riferimento

- A. Nesi, *Andrea del Minga (1535-1595). Un pittore dello Studiolo tra "calunnia" e... Fortuna*, Firenze 2014, p. 65, fig. 85.

Si deve ad Alessandro Nesi la ricostruzione della genesi di questa invenzione, un tempo variamente attribuita a protagonisti diversi della maniera fiorentina, da Jacopo Ligozzi a Maso da San Friano e perfino a Giorgio Vasari, forse anche per la presenza di una replica in casa Vasari ad Arezzo.

La scoperta della firma "De M.ng Pin" (opportunamente sciolto in "Andrea del Minga") al retro di una versione in una raccolta privata ha invece consentito di restituire la serie, almeno nei suoi esemplari migliori, tra cui la tavola qui presentata, a questo allievo di Ridolfo del Ghirlandaio, che contribuì alla decorazione dello Studiolo con la *Storia di Deucalione e Pirra*. Allo stesso gusto per la decorazione colta e sofisticata si lega la nostra *Fortuna*, preceduta da un disegno preparatorio agli Uffizi (GDSU, 609 E). Una versione simile a quella qui alienata venne presentata da Sotheby's, *Master paintings and Sculpture Part II* (New York, 27 gennaio 2023, lotto 415) come "circle of Michelangelo Buonarroti".

In equilibrio sulla sua ruota, la figura femminile è avvolta in fluenti drappaggi magenta ed è accompagnata da una serie di simboli: a sinistra si trovano una corona e uno scettro, entrambi sormontati da un serto d'alloro, che simboleggiano rispettivamente potere, onore e gloria; a destra tiene in mano una cascata di oggetti a tre punte (probabilmente triboli) che simboleggiano dolore e sofferenza. A volte ritenuta ispirata a un disegno ormai perduto di Michelangelo, la composizione è nota in diverse versioni, a sottolineare il fascino intramontabile dell'immagine. Tra gli artisti che hanno realizzato dipinti che replicano questa composizione figurano anche Michele Tosini e Maso da San Friano.



3*

Bottega di Andrea Mantegna, sec. XVI

CORTEO DI DIVINITÀ MARINE

serie di tre dipinti, olio su tavola, cm 18,5x45,5

(3)

Workshop of Andrea Mantegna, 16th century

PROCESSION OF SEA DEITIES

series of three paintings, oil on panel, 18.5x45.5 cm

(3)

€ 12.000/18.000

Provenienza

- Carpi, collezione C. Foresti (1930 ca.);
- Collezione privata.

Bibliografia

- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*
- *Central Italian and North Italian Schools*, 1968, vol. I, p. 239.

Referenze fotografiche

- Bologna, Fototeca di Federico Zeri, schede nn. 28007, 28008 e 28009.

Le tre opere qui discusse, rappresentanti un *Corteo di divinità marine*, sono tavolette da soffitto provenienti dalla collezione Foresti di Carpi. Già rese note da Berenson, vennero rivalutate da Federico Zeri in una perizia dattiloscritta conservata presso la Fondazione di Bologna (datata 10 dicembre 1997). In quella sede, lo studioso attribuì i dipinti alla bottega di Andrea Mantegna e ne sottolineò l'estrema rarità e qualità, proponendo che fossero eseguiti su disegno e forse anche con l'intervento diretto di Mantegna nel suo periodo maturo, ovvero negli ultimi anni mantovani (l'artista morì nel 1506).

Tra le incisioni note di Mantegna, non si riscontrano dei modelli identici a quelli qui presentati per cui è possibile si trattasse effettivamente di un'invenzione autonoma. Stupisce inoltre la straordinaria qualità e conservazione dell'oro a conchiglia usato per evidenziare profondità, volumetrie e colpi di luce delle scene: l'artista nel dipingere gioca con l'illusione di creare un bassorilievo. Si trattava sicuramente di una committenza prestigiosa se, essendo per un soffitto, l'artista si è dedicato con tale dedizione e preziosità all'uso dell'oro. Le raffigurazioni presentano divinità marine come Nereidi, Fauni e Tritoni che combattono tra loro e suonano i più svariati strumenti a corda o trombe di forme curiose e d'invenzione.



Isidoro Bianchi

(Campione, 1581 - 1662)

SPOSALIZIO DELLA VERGINE

olio su tela, cm 67x50

al retro, inscritta: "Questo studio è di mano di Luigi Sabatelli 1772-1850 / B. Milanova"

THE MARRIAGE OF THE VIRGIN

oil on canvas, 67x50 cm

on the reverse, inscribed: "Questo studio è di mano di Luigi Sabatelli 1772-1850 / B. Milanova"

€ 5.000/8.000

Il dipinto è lo studio monocromo preparatorio per l'affresco nel Santuario di Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia dipinto da Isidoro Bianchi (1581-1662). Curiosa è la scritta sul retro "Questo studio è di mano di Luigi Sabatelli 1772-1850": la datazione di questa tela non è assolutamente compatibile con una data verso l'inizio dell'Ottocento, quindi è possibile che ci sia stato un fraintendimento piuttosto evidente.

Isidoro Bianchi è stato un importante pittore attivo nell'Italia settentrionale nel Seicento. Già dal 1617 fu chiamato a lavorare al Palazzo Reale di Torino, dove decorò le volte della Galleria grande e realizzò, insieme ai fratelli Castelli, statue in stucco per apparati effimeri legati alle feste di corte. Proprio la sua abilità come frescante e stuccatore lo portò a essere nominato "pittore ducale" e a ricevere una pensione annua dalla corte sabauda, consolidando così il suo prestigio. Nel 1639 venduta la casa torinese, è possibile sia tornato a Campione d'Italia, dove è documentato nel 1641. In questi anni avviò la realizzazione degli affreschi con le *Storie della Vergine* e *l'Eterno in gloria* nel Santuario di Santa Maria dei Ghirli, considerati tra i risultati più alti della sua attività.

Particolarmente interessante è la vicenda legata allo *Sposalizio della Vergine*. L'opera, collocata in una delle pareti laterali del presbiterio, presentava la mano della Vergine nascosta per secoli sotto un piccolo foglio sovrapposto con una diversa raffigurazione dello stesso dettaglio. Questo venne rimosso solo in epoca recente, in modo fortuito, riportando alla luce la versione originale della mano, corrispondente alla composizione visibile anche nel nostro bozzetto.



Isidoro Bianchi, *Sposalizio della Vergine*, Campione d'Italia, Santuario di Santa Maria dei Ghirli



5

Pittore emiliano, sec. XVII

SEPOLTURA DI CRISTO

olio su rame, cm 41x31,5

Emilian painter, 17th century

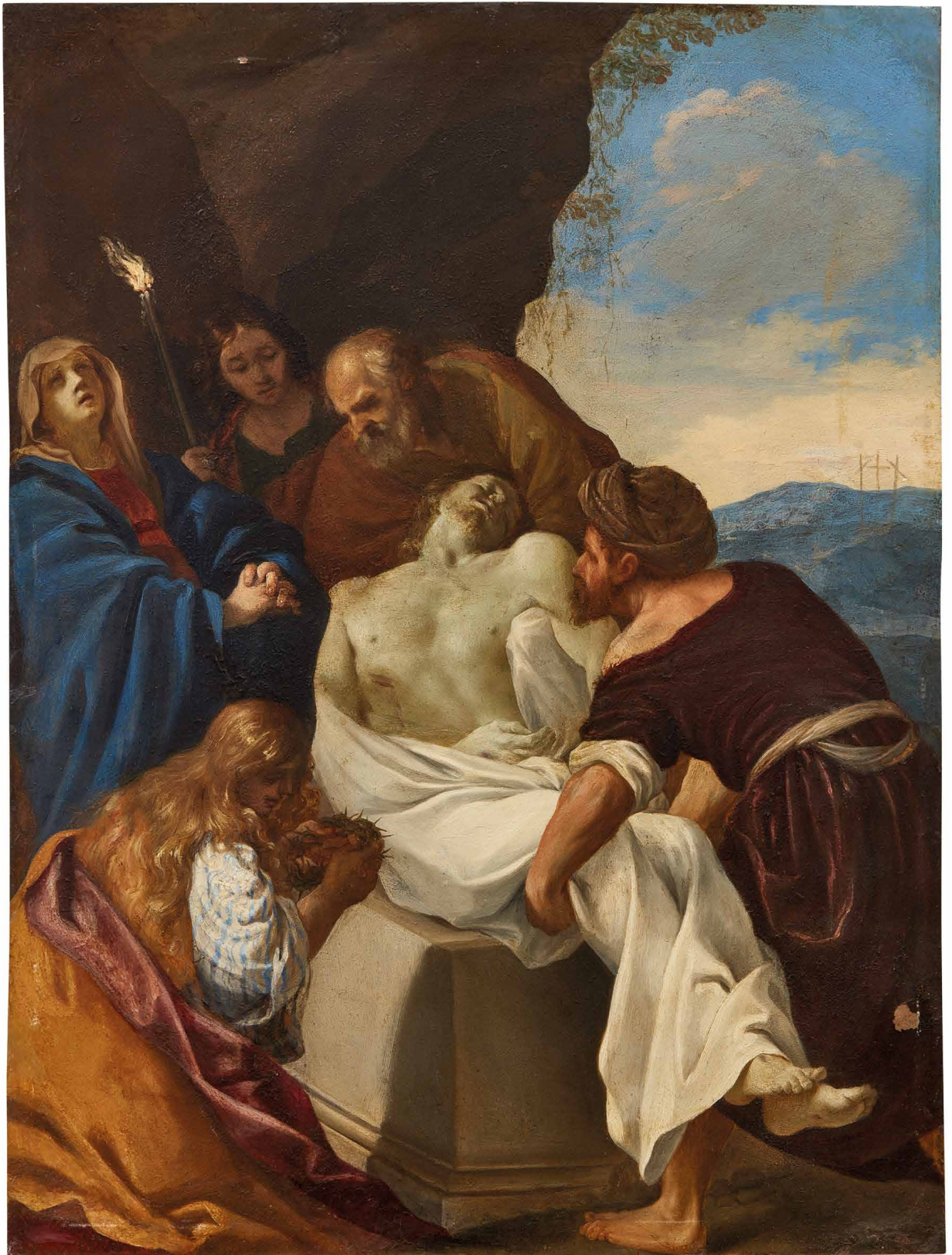
THE BURIAL OF CHRIST

oil on copper, 41x31.5 cm

€ 10.000/15.000

L'inedito rame vanta una prestigiosa attribuzione a Giovanni Lanfranco dalla raccolta di provenienza. A nostro parere, tale riferimento non è oggi perseguibile seppur sia corretto ricercare il pittore in area emiliana proprio agli albori del Seicento. Il dipinto mostra similitudine più che con Lanfranco, con Annibale Carracci, come sembra evocare il confronto con il rame del Metropolitan Museum di New York rappresentante la *Sepoltura di Cristo*.

Immerso in una luce tersa, il corpo di Cristo è avvolto in uno splendido velo bianco che ricorda i medesimi di gentileschiana memoria e in basso a sinistra, in primo piano, la Maddalena in veste arancio e violacea ha degli splendidi capelli biondo ramati. Particolarmente raffinato è il panneggio della figura a destra, dove le morbide pieghe violacee sono bagnate da una leggera luce dorata.



Gaetano Lapis, detto il Carraccetto

(Cagli, 1706 - Roma, 1773)

MARTIRIO DI SAN LORENZO

olio su tela, cm 99x59,5

MARTYRDOM OF SAINT LAWRENCE

oil on canvas, 99x59.5 cm

€ 6.000/8.000

Bibliografia

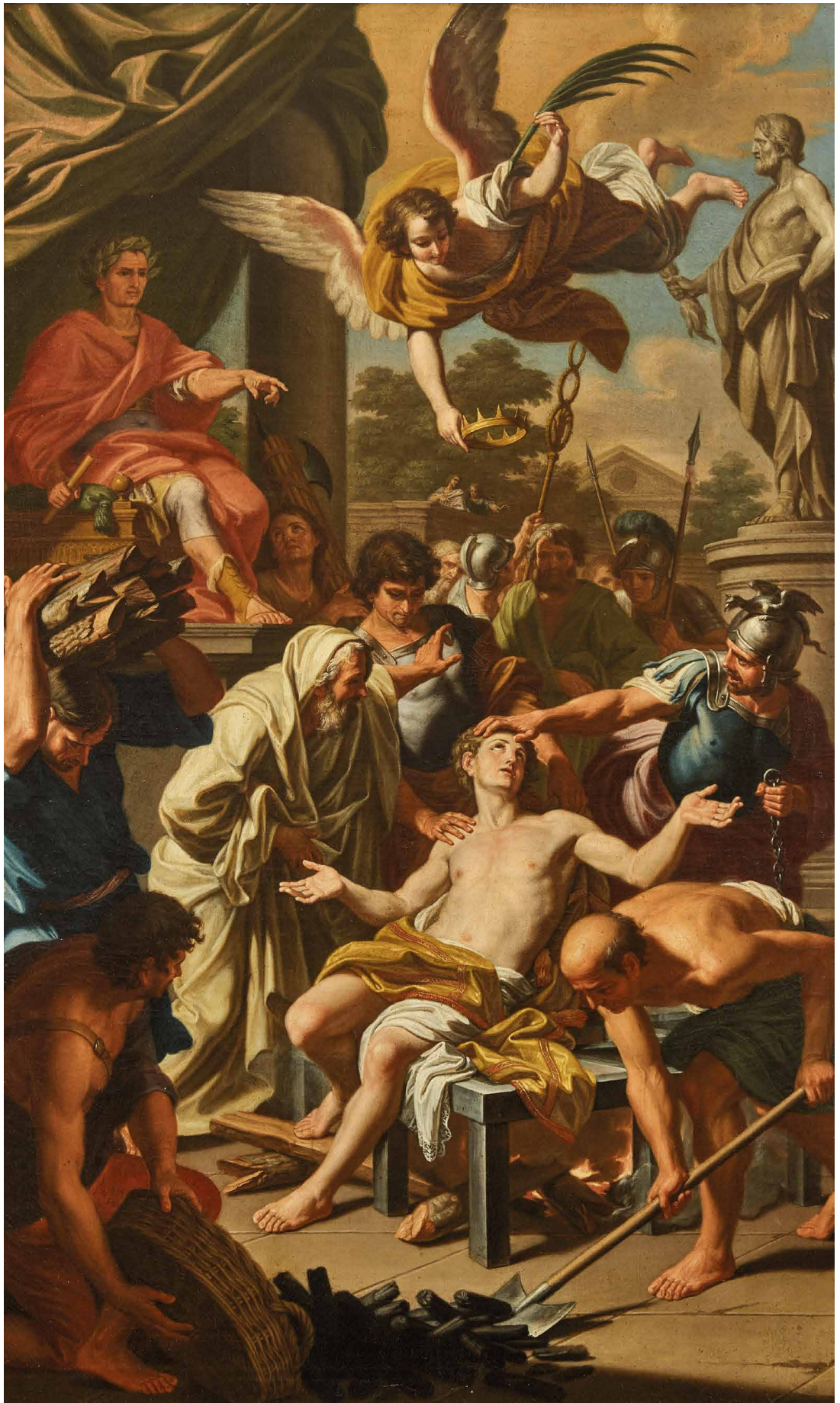
- G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, I, p. 103, non riprodotto.

Il dipinto qui offerto costituisce il modello - verosimilmente di presentazione, se non eseguito per memoria - della pala tuttora conservata nel Duomo di lesi, sull'altare eretto nel 1743 per patrocinio dei marchesi Trionfi Onorati, committenti di Gaetano Lapis anche per la *Sacra Famiglia* nella cappella gentilizia a Piandelmedico (lesi).

Formatosi a Roma alla scuola di Sebastiano Conca e Accademico di San Luca dal 1741, Lapis alternò l'attività per il paese natale, che conserva gran parte della sua produzione sacra e profana, alla presenza nelle principali chiese di Roma, fondate o rinnovate intorno alla metà del Settecento: attivo accanto a Pompeo Batoni in SS. Celso e Giuliano, dipinse per le chiese di S. Apollinare, S. Caterina da Siena, Trinità degli Spagnoli accanto ai protagonisti del "barocchetto" romano, distinguendosi per una proposta di ritorno al classicismo di impronta bolognese coerente col soprannome di "Carraccetto" che le fonti gli attribuiscono. L'eloquenza misurata del tardo Domenichino è appunto il riferimento delle sue composizioni più riuscite, come senza dubbio la nostra: ne ritroviamo le clausole anche nel *Martirio dei Santi Marcellino e Pietro* sull'altare maggiore della chiesa omonima che, sebbene più tarda di un decennio, ne ripropone il naturalismo e le soluzioni compositive.



Gaetano Lapis, detto il Carraccetto, *Martirio di san Lorenzo*, lesi, Duomo



7 ◇

Artista napoletano, sec. XVII

RITRATTO DI PITTRICE

olio su tela, cm 94x74

Neapolitan artist, 17th century

PORTRAIT OF A WOMAN PAINTER

oil on canvas, 94x74 cm

€ 7.000/10.000

Il dipinto qui presentato è il ritratto di una giovane pittrice abbigliata con uno splendido copricapo rosso che si bilancia perfettamente con l'azzurro della veste, mentre con la mano destra tiene elegantemente un pennello e con la sinistra la tavolozza. Con un'attribuzione a Pierre Mignard dalla raccolta precedente, ci sembra più corretto restituire l'opera ad un pittore napoletano attivo tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. In particolare, la pennellata guizzante e morbida, la paletta cromatica e l'attenzione meticolosa ai dettagli, potrebbero rimandare a Paolo De Matteis (1662-1728), uno dei più noti pittori partenopei del periodo. L'autoritratto presente nell'*Allegoria della Pace* dei Musei di Capodimonte o la *Scelta di Ercole* conservata alla Temple Newsam House di Leeds, sono opere utili per confrontare tale possibile attribuzione. Se così fosse, la pittrice rappresentata potrebbe essere Mariangiola De Matteis, una delle figlie di Paolo documentata come artista indipendente. Se la qualità del dipinto è indubbia, curiosa e rara è la sua rappresentazione davanti ad un prospetto architettonico che forse può ricordare la conformazione di un altare.



Pittore caravaggesco, sec. XVII

SANTO CHE LEGGE

olio su tela, cm 65x49,5

Caravaggist painter, 17th century

SAINT READING A BOOK

oil on canvas, 65x49.5 cm

€ 8.000/12.000

Provenienza

- Collezione privata.

Bibliografia

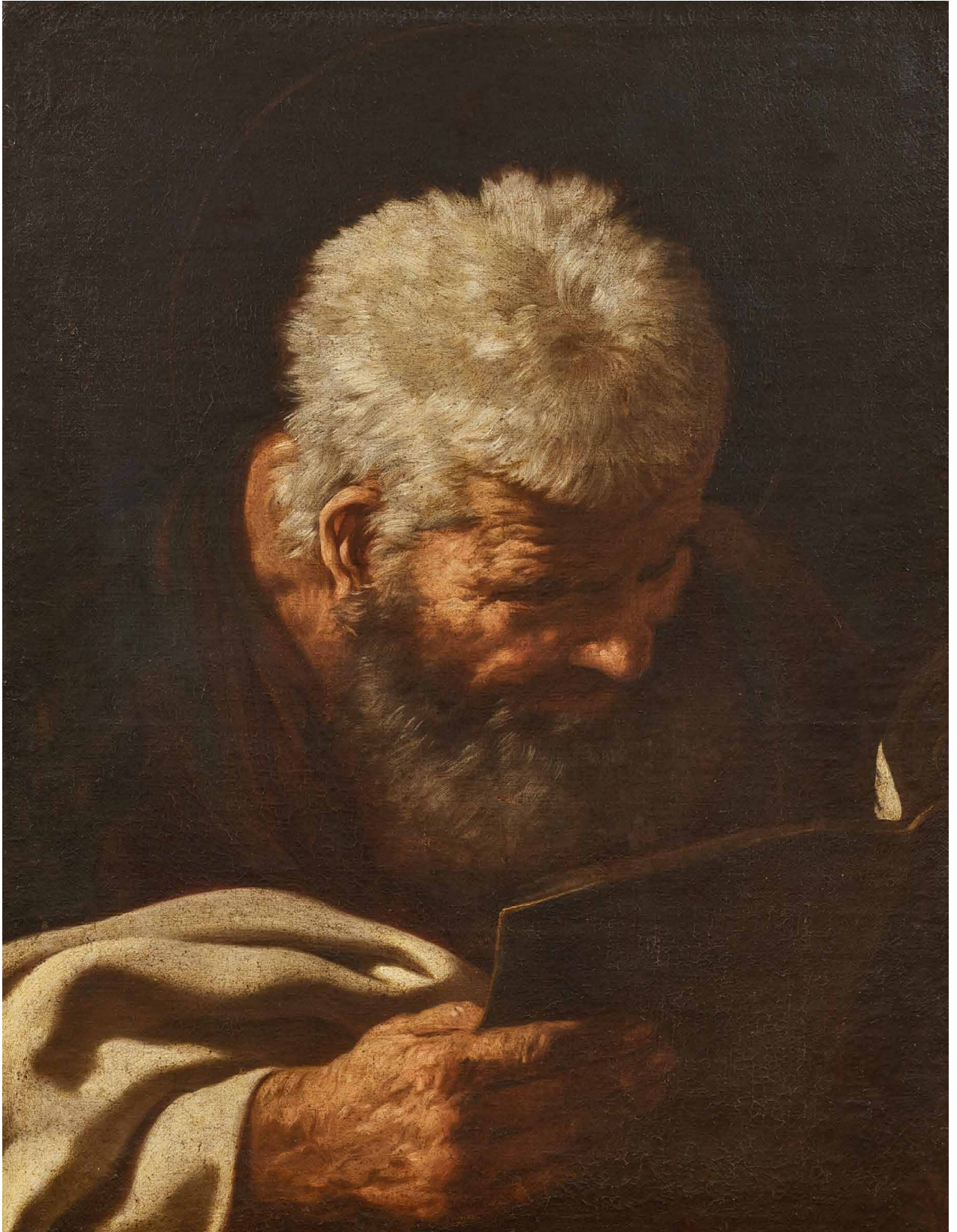
- *Giovanni Serodine (1594/1600 - 1630) e i precedenti romani*, catalogo della mostra di Rancate (Pinacoteca Züst, 16 settembre - 30 novembre 1993) a cura di R. Contini e G. Papi, Milano 1993, pp. 49, 103.

Roberto Contini fu il primo e l'unico a pubblicare il dipinto qui discusso, seppur lo studioso riporti anche il giudizio di Carlo Del Bravo che lo attribuì per primo a Giovanni Serodine. Contini inserì l'opera tra quelle molto vicine al pittore ticinese senza però considerarla direttamente autografa: "In questa congiuntura [...] di inequivocabile tangenza stilistico-fisionomica, s'immette una tela di notevole livello in collezione privata fiorentina - segnalata da Carlo Del Bravo - riprodotte un *Santo in lettura*. Il suo identikit, e ancor più l'angolatura descrittiva danno la mano, come si vede, all'abbozzo di testa di Poughkeepsie e possono automaticamente appoggiarsi ai modelli serodiniani certi ad esso avvicinati. Un po' anomale sono la tosatura regolare, quasi un vello ovino, della candida capigliatura del vecchio e la descrizione sufficientemente minuziosa delle corte e omogenee ciocche; e tuttavia, almeno col castano mendicante della pala già in san Lorenzo fuori le mura, la divergenza sembra appianata. Anche la mano così strapazzatamente toccata non è pacificamente assimilabile alla pur variabile gamma degli arti dell'umanità dipinta da Serodine, ma ricorda comunque la grumosità impressionistica della parte alta dell'*Incoronazione della Vergine* di Ascona, che caratterizza ad esempio il volto del Padreterno. Inversamente, la corposa ma asciutta solidità del panneggio che si affastella, bianco e pesante, sul braccio dell'anziano leggente non ha puntuali termini di confronto con lo stile tardo del ticinese, e conta un eventuale, cauto paragone nelle propaggini del mantello indossato dal discepolo di spalle nel giovanile *Invito a Emmaus*, propaggine ammucchiate sulla savonarola in primo piano.

Comunque, a onta di ogni perplessità, il traino della superba esecuzione sommato alle coincidenze formali poc'anzi enumerate concorre, in assenza di aggiudicazioni alternative, a spingere il dipinto in ambito (romano?), di stretta dipendenza dallo stile di Giovanni Serodine".

E, inoltre, aggiunge a proposito dell'attribuzione di Del Bravo direttamente a Serodine: "Una paternità che rende certo giustizia all'altezza dell'oggetto, e sulla quale le cautele espresse vogliono far da paravento alle difficoltà ermeneutiche che un pittore continuamente diverso da se stesso come il Serodine pone; una paternità che per il momento è impossibile ragionevolmente cambiare con altra, ma che obbliga alle buffe definizioni 'Pittore prossimo a...' o 'Ambiente di...', quando l'esistenza di una bottega di Giovanni Serodine è in realtà accademico frutto d'immaginazione".





Girolamo del Pacchia

(Siena, ca. 1477 - post 1533)

MADONNA CON BAMBINO, SAN GIOVANNINO E DUE ANGELI

olio su tavola, cm 56x42

VIRGIN AND CHILD, THE INFANT SAINT JOHN THE BAPTIST AND TWO ANGELS

oil on panel, 56x42 cm

€ 15.000/25.000

Esposizione

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

Bibliografia

- *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra di Montepulciano, San Quirico d'Orcia e Pienza (18 marzo - 30 giugno 2017) a cura di A. Angelini, R. Longi (Montepulciano), G. Fattorini, L. Martini (San Quirico d'Orcia), M. Ciampolini, R. Roggeri (Pienza), Pisa 2017, pp. 54-56.

Si riporta qui di seguito la scheda redatta da Gabriele Fattorini per la mostra *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco* del 2017.

“È un dipinto da devozione privata che, secondo un modello di buona fortuna nella Siena dei primi decenni del Cinquecento, presenta la Vergine a mezzo busto con Figlio in collo, in atto di suggerire il latte dal seno. In basso San Giovannino, con la veste di pelle di cammello, la croce e un cartiglio dove è l'avvio del passo evangelico “ECCE A[GNUS DEI]” (Giovanni, 1, 29), alza la destra a indicare gli attori principali, accompagnati sul fondo scuro da due figure giovanili dotate di nimbo, con i capelli lunghi e le mani giunte, ma prive di particolari attributi, da identificare in una coppia di angeli.

Chi abbia familiarità con la pittura senese di primo Cinquecento può facilmente riconoscerne l'autore nel giovane Girolamo del Pacchia, prima della definitiva conversione raffaellesca attuata intorno al 1510. Nei volti della Vergine e dei due angeli si riconoscono le tipiche fisionomie dagli ovali allungati e con i nasi a punta che Girolamo adottò nei suoi più antichi lavori, permeati di una cultura umbra pinturicchiesca e peruginesca, dovuta all'apprendistato con Giacomo Pacchiarotti, col quale il Pacchia dovette essere a Roma nel 1500 ad affrescare, seguendo un progetto del Pinturicchio, la Cappella Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo. Col rientro a Siena, dove nel 1502 giunse anche Bernardino di Betto [Pinturicchio] per lavorare alla Libreria Piccolomini, il Pacchia dovette iniziare a emanciparsi dalla bottega del maestro e il problema della distinzione della sua mano in opere uscite dall'*atelier* del Pacchiarotto è stato affrontato [...] prendendo in esame anche le *Virtù* della Pinacoteca di Siena che nei volti della Carità e della Fortezza trovano una decisiva corrispondenza con i principali protagonisti della nostra tavola, allo stesso modo della *Madonna col Bambino con due Sante e due angeli* di Oxford, che pure ha il fondo dorato. Questa deve spettare al primo momento di definitiva autonomia di Girolamo, in tempi appena precedenti il trittico con *la Madonna col Bambino e i Santi Paolo e Antonio Abate* delle Misericordia di Siena, che mostra i segni di un interesse per la morbida pittura peruginesca e si data verso il 1510, ma più probabilmente deve risalire a qualche anno prima.

La Vergine mostra una sintomatica somiglianza con le figure del dipinto devozionale, che negli studiati accordi cromatici e luministici tra l'oscurità del fondo, il vivace tono rosso di alcune parti delle vesti e il chiaro pallore delle carni, evoca la maniera del Perugino. Nel fare più svolto della testa del nostro Bambino, le rigidità di matrice pinturicchiesca degli altri attori della scena sono tuttavia abbandonate per un senso più naturale delle cose e dei sentimenti, da intendere come il frutto di un primo avvicinamento alla pittura raffaellesca [...].

Tra le Madonne ricordate dalle fonti come opere del Pacchiarotto, col quale il Pacchia è stato a lungo equivocato, ci si può chiedere se non alludesse al dipinto Luigi De Angelis (1821, pp. 65-66 n. XXXVIII), menzionando una “Maria Vergine con Gesù Bambino, San Giovanni e due Santi. Opera posseduta già da Giovanni Gori Gandellini, ora del suo nipote Carlo Franchi”.



10

Pittore romano, sec. XVII

NATURA MORTA CON FRUTTA, NEVE, PAPPAGALLO E ALTRI UCCELLI

olio su tela, cm 56,5x73

Roman painter, 17th century

STILL LIFE WITH FRUIT, SNOW, A PARROT, AND OTHER BIRDS

oil on canvas, 56.5x73 cm

€ 10.000/15.000

La composizione si sviluppa su un piano ravvicinato, immerso in un fondo scuro e compatto, secondo i canoni della pittura naturalistica di primo Seicento, derivata dagli alti esempi caravaggeschi. Su un piano sono presenti vari frutti, tra cui pere, pesche e fichi tenuti in fresco dalla neve che in primo piano in basso sta già incominciando a sciogliersi, come denotano le goccioline che stanno cadendo in basso. Dietro c'è un secchiello, anche quello traboccante di neve fresca e ghiaccio. Sulla destra della composizione su una coppa sono posti due vasi in vetro trasparente, resi con raffinati effetti luministici, vicini ad alcune specie differenti di uccelli, che si muovono dando movimento alla scena. In alto a destra due farfalle invece stanno per poggiarsi alla sommità del calice di vetro.

La luce, radente e teatrale, investe gli oggetti da sinistra, creando contrasti chiaroscurali e valorizzando le diverse qualità tattili, come la buccia cerosa della frutta e la trasparenza vitrea. Il piano d'appoggio è appena percepibile, emergendo dall'oscurità secondo una costruzione spaziale essenziale.

L'opera si inserisce nella tradizione caravaggesca romana dei primi anni del Seicento, quando il linguaggio rivoluzionario di Caravaggio influenzò numerosi pittori attivi tra Roma e Napoli. Non è un caso che l'opera avesse un'attribuzione dalla raccolta di provenienza, oggi secondo noi non più sostenibile, al Maestro di Hartford (attivo a Roma all'inizio del XVII).





Domenico di Michelino

(Firenze, ca. 1417 - 1491)

CROCIFFISSIONE TRA I DOLENTI E I SANTI GEROLAMO, MARIA MADDALENA E FRANCESCO

tempera e oro su tavola, cm 30,5x21

CRUCIFIXION WITH MOURNING FIGURES AND SAINTS JEROME, MARY MAGDALENE, AND FRANCIS

tempera and gold on panel, 30.5x21 cm

€ 20.000/30.000

Provenienza

- Firenze, mercato antiquario (1996);
- Firenze, collezione privata.

Esposizioni

- *Immagini del tempo passato: una raccolta toscana di dipinti antichi*, Capalbio, Palazzo Collacchioni, 28 agosto - 11 settembre 2005.

Bibliografia

- M. Fagioli, *Una proposta di aggiunta al catalogo di Domenico di Michelino*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", vol. 66, 1999, pp. 39-41, figs. 1-3;
- A. Staderini, "Primitivi fiorentini dalla collezione Artaud de Montor. Parte II: Giuliano Amadei e Domenico di Michelino", in "Arte Cristiana", XLII, 824, 2004, p. 339;
- F. Marini, in *Immagini del tempo passato: una raccolta toscana di dipinti antichi*, catalogo della mostra di Capalbio (Palazzo Collacchioni, 28 agosto - 11 settembre 2005), a cura di M. Fagioli e F. Martini, Cagliari 2005, p. 17, cat. 1.

Referenze fotografiche

- Bologna, Fototeca di Federico Zeri, scheda n. 10791.

Il dipinto è stato pubblicato nel 1999 da Fagioli con la corretta attribuzione a Domenico di Michelino - ma probabilmente già attribuito da Federico Zeri nel 1996 (come lasciano indicare le informazioni sulla Fototeca) -, artista ricordato in più occasioni da Giorgio Vasari come allievo di Beato Angelico e soprattutto come autore del celebre Dante conservato presso la navata sinistra del Duomo di Firenze.

Si tratta sicuramente di un prezioso e raffinatissimo dipinto nato e commissionato e per la devozione privata, forse per un devoto francescano vista la presenza del santo.

Il dipinto va ricondotto ad un momento ancora precoce del pittore, quando era suggestionato dalla lezione di Filippo Lippi e soprattutto di Francesco Pesellino. La splendida scelta della paletta cromatica, unita alle eleganze formali dei panneggi e agli splendidi lunghi capelli biondi della Maddalena, rimandano ad una datazione non lontano dal quinto decennio del '400. Fagioli collocava il dipinto tra le più antiche opere realizzate dal pittore, nel momento in cui "le più moderne tendenze in direzione luministica e lineare che si andavano sperimentando nell'ambiente dell'Angelico alla fine del quinto decennio, soprattutto ma non esclusivamente, a opera del Pesellino" (M. Scudieri, in *Miniatura del '400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, a cura di M. Scudieri, G. Rosario, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2003, p. 191).



12

Pittore veneto, sec. XVI

CRISTO E L'ADULTERA

olio su tela, cm 134x159

Venetian painter, 16th century

CHRIST AND THE ADULTERESS

oil on canvas, 134x159 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- Trieste, Dante De Zucco (1980-1985).

L'inedito dipinto qui presentato era accompagnato da un'antica attribuzione a Maffeo da Verona (1574 ca. - 1618), oggi difficilmente sostenibile, poiché le opere certe dell'artista non offrono confronti stilistici convincenti.

L'opera, certamente di ambito veneto e databile alla seconda metà del Cinquecento, dimostra invece una conoscenza diretta della grande tela conservata presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, realizzata da Polidoro da Lanciano intorno al 1540-1545 e raffigurante il medesimo soggetto.

Con il dipinto bresciano, il nostro condivide il formato orizzontale e l'impostazione compositiva della scena, incentrata su *Cristo e l'Adultera*, circondati da un gruppo di figure di varia età, mentre sullo sfondo si intravedono architetture di gusto antico o rinascimentale.

L'episodio evangelico fu ampiamente trattato nella pittura veneta del Cinquecento; tuttavia, come attestano i modelli di Tiziano e Tintoretto, esso venne spesso interpretato secondo schemi iconografici differenti rispetto a quello qui adottato.





Pietro Liberi

(Padova, 1605 – Venezia, 1687)

CRISTO E L'ADULTERA

olio su tela, cm 138x114,5

CHRIST AND THE ADULTERESS

oil on canvas, 138x114.5 cm

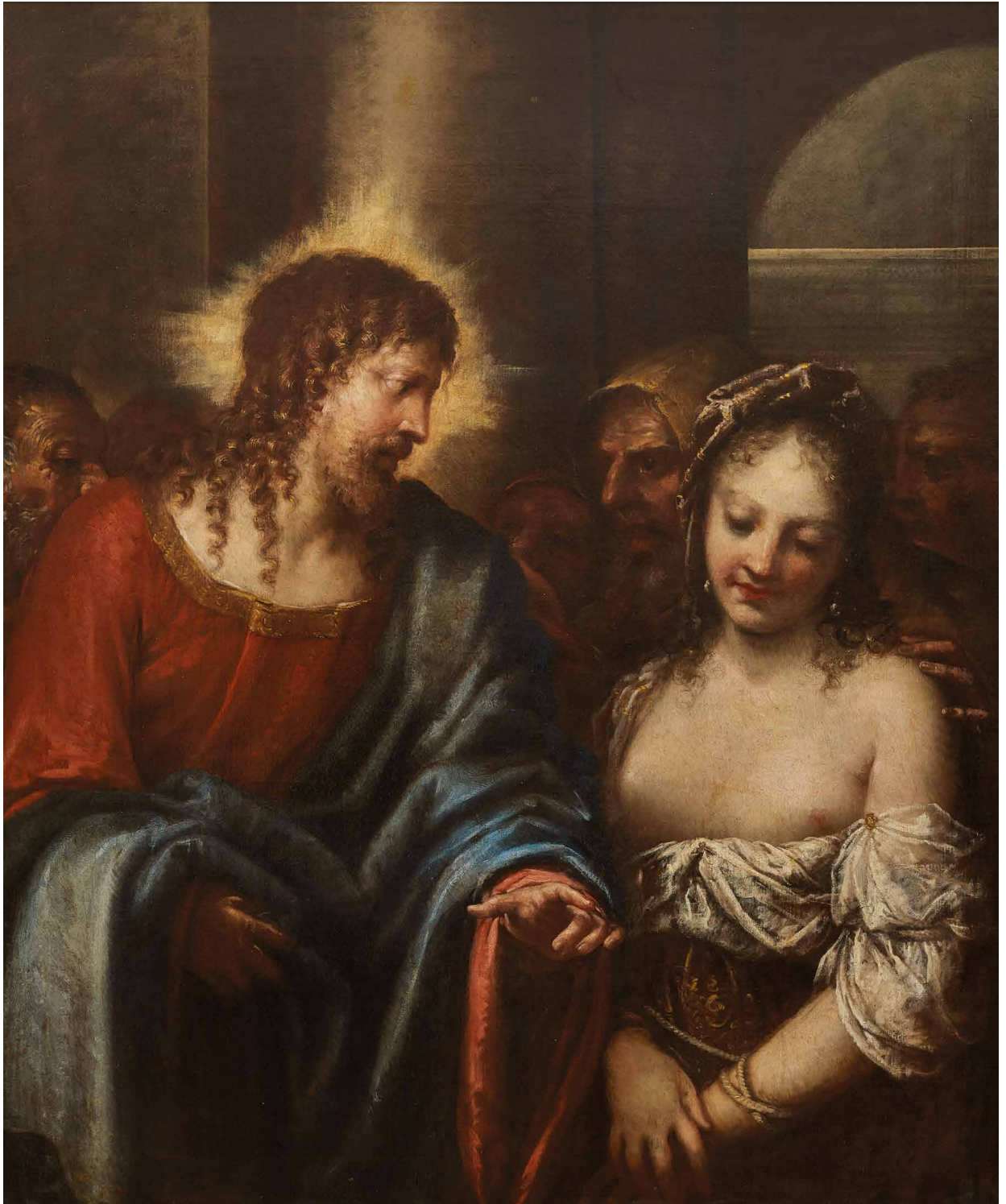
€ 18.000/25.000

Un confronto con la coeva produzione veneta sul medesimo soggetto consente di cogliere con particolare evidenza che l'inedita tela presenta gli elementi distintivi della pittura di Pietro Liberi.

Nella tradizione lagunare tra tardo Cinquecento e Seicento, il tema di *Cristo e l'adultera* è frequentemente impostato come scena corale e pubblica, caratterizzata da ampi sviluppi spaziali, architetture monumentali e una pluralità di figure atte a enfatizzare la dimensione narrativa e collettiva dell'episodio evangelico.

In netta controtendenza rispetto a tali precedenti, Liberi opta qui per una drastica riduzione dell'impianto scenico, concentrando la rappresentazione su un gruppo ristretto di personaggi a mezza figura, serrate entro uno spazio indefinito e immerso in una luce calda e avvolgente. L'episodio perde così il carattere di pubblico giudizio per trasformarsi in un momento di intima e sospesa relazione tra Cristo e la donna, privilegiando la dimensione psicologica rispetto a quella narrativa.

Particolarmente innovativa risulta la centralità assegnata alla figura dell'adultera, che nella tradizione figurativa precedente era spesso subordinata al contesto corale o trattata come semplice *exemplum* morale. In Liberi, invece, essa diviene protagonista assoluta, interpretata secondo un ideale di bellezza sensuale e luminosa che riflette l'interesse dell'artista per la resa del nudo femminile e per una pittura di forte appeal visivo e collezionistico. La carica erotica, pur mediata dal contesto sacro, introduce una tensione ambigua tra peccato e redenzione, del tutto peculiare rispetto alla più austera impostazione dei modelli precedenti. Anche la figura di Cristo si discosta dalle tipologie più solenni e declamatorie della tradizione veneta: il gesto misurato e la dolce inclinazione del capo sostituiscono ogni enfasi retorica, traducendo il momento evangelico in un dialogo silenzioso e profondamente umano. La luce, che si concentra sui volti e sugli incarnati lasciando emergere le figure dall'ombra, contribuisce a questa atmosfera raccolta e meditativa.



14

Pittore caravaggesco, sec. XVII

AMORE E PSICHE

olio su tela, cm 107x143

Caravaggesque painter, 17th century

CUPID AND PSYCHE

oil on canvas, 107x143 cm

€ 30.000/50.000

Provenienza

- Collezione privata.

Bibliografia

- F. Todini, *La mostra di Rutilio Manetti*, in "Paragone Arte", 347, gennaio 1979, pp. 68-70.

Il dipinto, che presentava un'attribuzione collezionistica a Gherardo delle Notti, venne pubblicato nel 1979 da Filippo Todini con il riferimento a Rutilio Manetti (1571 - 1639), pittore senese tra i più rilevanti seguaci caravaggeschi in Toscana. Il dipinto non risulta più menzionato nella bibliografia dedicata alla pittura senese del Seicento, e dopo la pubblicazione nei tardi anni Settanta è rimasto inedito.

Riscoperto e finalmente visibile a colori, a nostro parere il dipinto va ricondotto all'ambito romano intorno al secondo/terzo decennio del XVII secolo dove, alle mature interpretazioni di stampo caravaggesco, filtrate dal sempre maggiore successo di pittori fiamminghi ed olandesi, si unisce la classicità emiliana di Lanfranco, Reni e Guercino.





15

Giovan Battista Verrocchi (già Maestro di Volterra)

(Firenze, ca. 1494 - 1569)

MADONNA CON BAMBINO

olio su tavola, cm 91x58

VIRGIN AND CHILD

oil on panel, 91x58 cm

€ 12.000/18.000

Bibliografia di riferimento

- A. Nesi, *I Verrocchi. Pittori fiorentini nel Cinquecento*, Firenze 2020.

L'inedito dipinto qui presentato è da ascrivere senza dubbio al catalogo del Maestro di Volterra, ormai convincentemente riconosciuto e identificato in Giovan Battista Verrocchi (ca. 1494–1569), grazie agli studi di Alessandro Nesi.

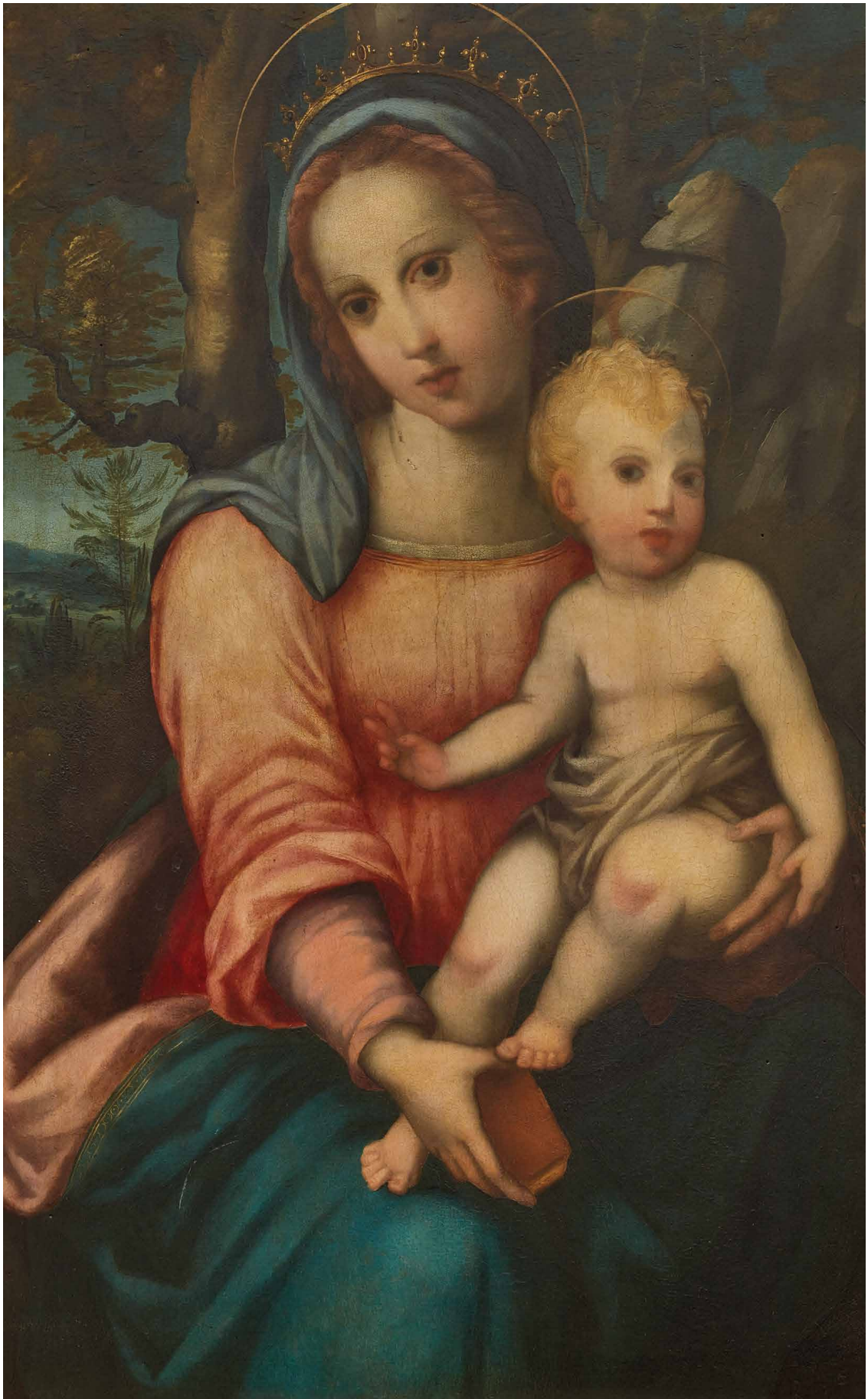
L'opera rappresenta probabilmente uno dei più alti raggiungimenti del pittore toscano, che qui tocca uno dei suoi vertici sia nel paesaggio, fresco ed elegante, sia nella pennellata fluida e omogenea con cui delinea la Madonna e il Bambino.

Discendente da un fratello del celebre Andrea del Verrocchio, Giovan Battista — o Giambattista — fu attivo tra il secondo e il terzo quarto del Cinquecento, soprattutto in ambito fiorentino. Fu capostipite di una famiglia di pittori: quattro dei suoi figli, infatti, divennero artisti attivi e documentati tra Firenze e Roma.

Il pittore può senza dubbio rientrare nella celebre e fortunata definizione di Federico Zeri degli "eccentrici fiorentini", con cui lo studioso indicava quei pittori attivi a Firenze tra il 1500 e il 1540, tra questi spicca il Maestro dei Paesaggi Kress, oggi riconosciuto in Giovanni Larciani.

Giovan Battista Verrocchi si immatricolò all'Arte dei Medici e degli Speciali nel 1516 e solo nel 1525 alla Compagnia di San Luca. Almeno dal 1521 risulta titolare di una fiorentina bottega presso la Badia Fiorentina. Le sue opere sono distribuite in gran parte nei territori toscani gravitanti nell'orbita fiorentina, tra cui Buggiano (Pistoia) e, naturalmente, Volterra. In generale, l'artista sembra orbitare intorno alla pittura di Andrea del Sarto e di Domenico Puligo, al punto che il Maestro di Volterra venne identificato con Domenico Beceri, stretto seguace di Puligo (cfr. A. Nesi, *I Verrocchi. Pittori fiorentini nel Cinquecento*, Firenze 2020).

Spesso l'artista copiava i modelli fiorentini sopra citati e contribuì certamente a diffonderne la loro fortuna e la loro fama anche al di fuori dei confini della città gigliata.



Pittore veneziano, sec. XVII

RITRATTO DI FRANCESCO LABIA

olio su tela, cm 90x73,5

iscritto in alto a sinistra:

"MDVC/[FRAN]CESCO LABIA/ [...] A CRIMANL /[...] TOR SOP. A CONTI/ [...] TOR SOP. A BANCHI/[...] O DI LONDRA/[M]DCLXV"

*Venetian painter, 17th century***PORTRAIT OF FRANCESCO LABIA***oil on canvas, 90x73.5 cm**inscribed upper left:**"MDVC/[FRAN]CESCO LABIA/ [...] A CRIMANL /[...] TOR SOP. A CONTI/ [...] TOR SOP. A BANCHI/[...] O DI LONDRA/[M]DCLXV"*

€ 8.000/12.000

Provenienza

- Caracciolo/Carafa, n. 176 (etichetta sul retro della cornice)

- Christie's, Milano, *Old Masters Paintings and Drawings*, 7 giugno 2006, lotto n. 47.

Il dipinto presenta il ritratto di Francesco Labia ed è datato 1665. La famiglia Labia, di origine spagnola, si stabilì a Venezia nel corso del XVII secolo, distinguendosi rapidamente per la notevole ricchezza accumulata attraverso attività mercantili e finanziarie. Nel 1646, in occasione della Guerra di Candia, Labia acquisirono il titolo patrizio mediante il versamento di ingenti somme alla Repubblica, entrando così nel novero della nobiltà veneziana come "nobili nuovi".

Nel tardo Seicento e soprattutto nel secolo successivo, la famiglia consolidò la propria posizione sociale attraverso una politica di rappresentanza improntata a grande sfarzo e mecenatismo artistico. Emblema della loro ascesa è il Palazzo Labia a Cannaregio, tra le più fastose residenze veneziane, celebre per gli affreschi di Giambattista Tiepolo.

Pur rimanendo ai margini dell'aristocrazia più antica, i Labia incarnano efficacemente il fenomeno della nuova nobiltà veneziana, in cui il prestigio sociale si fondava sempre più sulla disponibilità economica e sulla capacità di autorappresentazione. Francesco fu uno dei principali rappresentanti della famiglia proprio nella seconda fase, ovvero quando già la famiglia era divenuta nobile.

Il dipinto è stato verosimilmente commissionato a Venezia dove risiedeva il Labia nel 1665 (come attesta l'iscrizione in alto a sinistra), seppur fosse accompagnato dalla suggestiva attribuzione dalla raccolta di provenienza a Claudio Coello (1642-1693) pittore spagnolo che viaggiò spesso in Italia.



Scuola di Fontainebleau, sec. XVI

RITRATTO DI DAMA

olio su tavola, cm 68x56,5

al retro, cartellino della mostra: "*Exposition de la peinture française à Florence*".

Fontainebleau School, 16th century

PORTRAIT OF A LADY

oil on panel, 68 x 56.5 cm

on the reverse, an exhibition label: "*Exposition de la peinture française à Florence*".

€ 8.000/12.000

Esposizioni

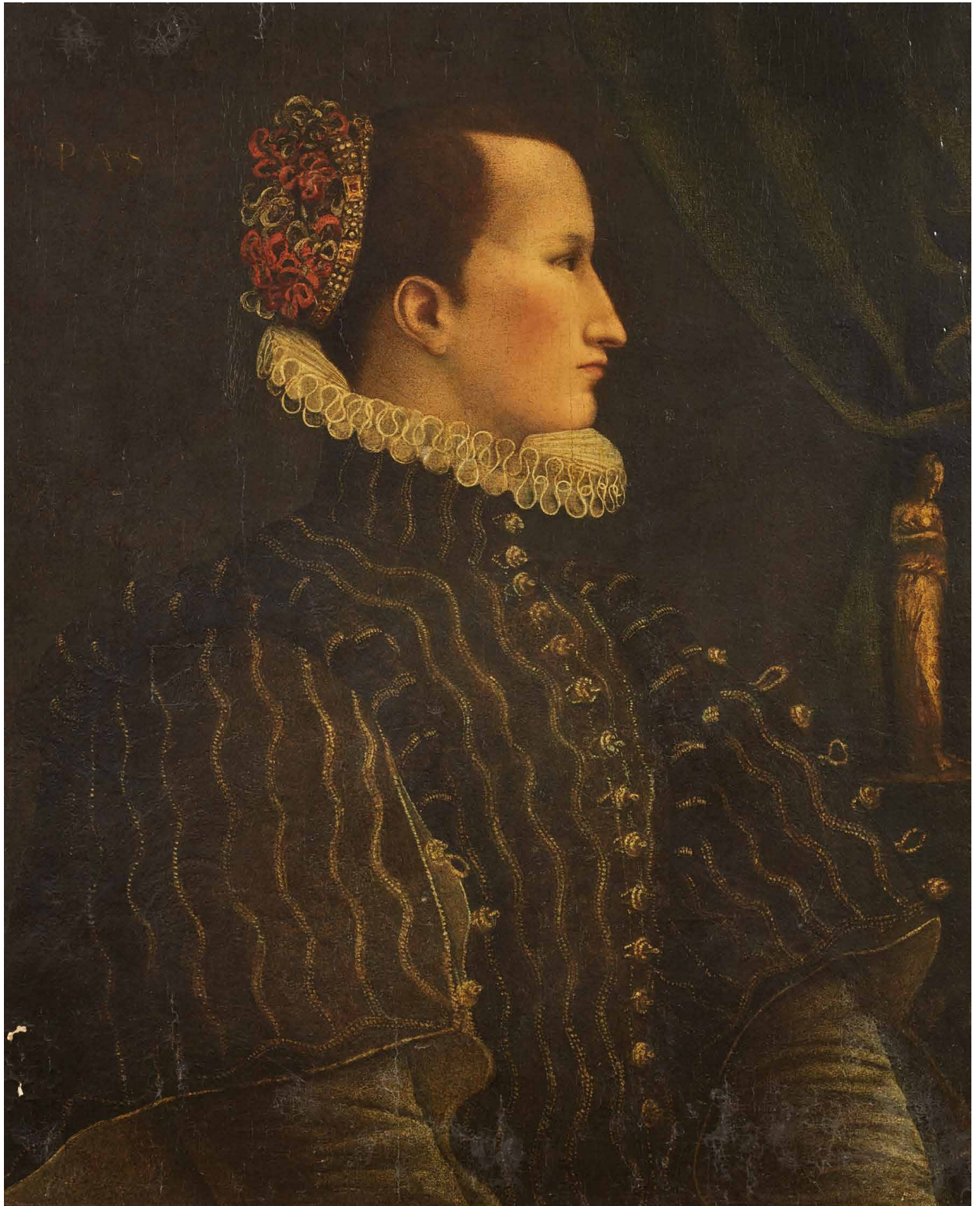
- *Exposition de la peinture française à Florence*, Firenze, Palazzo Pitti, 1945.

Bibliografia

- *Exposition de la peinture française à Florence*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Pitti 1945), Firenze 1945, cat. 279a, p. 107.

Il dipinto presenta l'elegante profilo di una dama riccamente abbigliata che venne esposto alla celebre mostra fiorentina dedicata alla pittura francese, una rassegna che prendeva in considerazione l'arte antica fino ai pittori impressionisti e contemporanei (come Modigliani).

In quell'occasione venne esposto e pubblicato come della scuola di Fontainebleau e la dama riconosciuta in una delle figlie di Enrico II, Re di Francia dal 1547 al 1559. Tra queste sono note: Elisabetta (1545-1568), Claudia (1547-1575), Margherita (1553-1615) e poi le gemelle Vittoria e Giovanna morte poco dopo la nascita. Confrontando i ritratti noti, l'unica che potrebbe rassomigliare a quella del nostro dipinto è Elisabetta, ma rimane un'individuazione abbastanza difficile da decretare allo stato attuale. Di particolare pregio e interesse è anche la scultura in marmo inserita nella parte destra del dipinto che sicuramente vuole evocare il nome della ritrattata o comunque un significato metaforico.



18

Scuola fiamminga, sec. XVII

SCENA DI BATTAGLIA (BATTAGLIA DI LECKERBEETJE?)

olio su tela, cm 137x196

Flemish School, 17th century

BATTLE SCENE (LECKERBEETJE'S BATTLE?)

oil on canvas, 137x196 cm

€ 8.000/12.000

Il dipinto presenta tutte le caratteristiche tipiche della pittura fiamminga del primo Seicento. In particolare, la tela mostra evidenti affinità con le opere di Sebastian Vrancx (1573-1647), pittore anversano noto soprattutto per le sue scene di battaglia. Al Groeningemuseum è conservata la *Battaglia di Leckerbeetje* di Vrancx, con la quale il nostro dipinto condivide notevoli similitudini, sia nell'impostazione generale sia in alcuni dettagli specifici, come la disposizione delle figure — ad esempio il soldato disarcionato in basso a sinistra. Si può quindi ipotizzare che l'opera sia attribuibile a un artista vicino a Vrancx, che avrebbe realizzato una propria interpretazione della battaglia di Leckerbeetje ispirandosi al modello del maestro anversano.





Attribuito a Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane

(Venezia, 1544 - 1628)

DEPOSIZIONE DI CRISTO

olio su tela, cm 97x85

THE DEPOSITION OF CHRIST

oil on canvas, 97x86 cm

€ 12.000/18.000

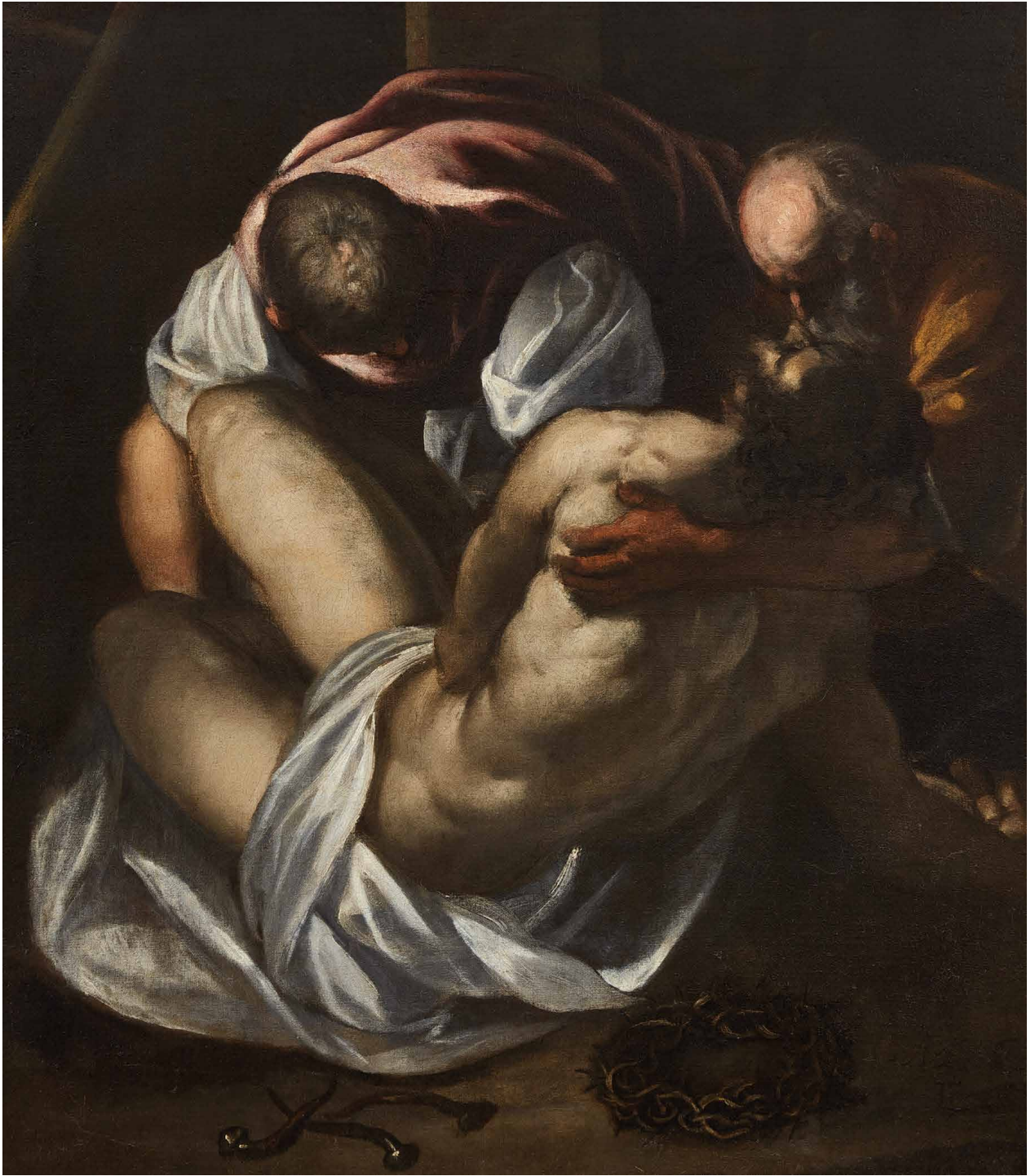
L'inedito dipinto qui presentato è, a nostro avviso, da attribuire al pittore veneziano Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane. La scena della *Deposizione* si distingue per una notevole originalità compositiva: l'impianto è vorticoso e dinamico, e le tre figure instaurano un serrato dialogo visivo attraverso una palette cromatica ridotta, ma attentamente calibrata. Colpisce, in particolare, la monumentalità della figura del Cristo, che rivela una chiara ascendenza neo-michelangeloesca.

Un ulteriore elemento di grande interesse è rappresentato dalla scelta, piuttosto singolare, di definire prevalentemente i profili delle figure. Attraverso un uso sapiente della luce, il pittore seleziona e mette in risalto soltanto alcune porzioni dei corpi, lavorate con pennellate dense e materiche, lasciando il resto in una suggestiva penombra.

Queste soluzioni compositive, che rimandano a una cultura pienamente cinquecentesca, risultano tuttavia caratteristiche della tarda attività di Palma, verosimilmente già nei primi anni del Seicento. In tal senso, si può istituire un confronto significativo tra la figura posta a destra e il San Giuseppe della *Sacra Famiglia con santa Teresa d'Avila* conservata presso l'Accademia Carrara di Bergamo.

Ulteriori confronti si possono avanzare con alcune opere che condividono analoghe invenzioni compositive: le due tele provenienti dalla collezione Cappello di Venezia raffiguranti la *Resurrezione di Cristo* e la *Morte dei primogeniti degli Egiziani*; il *Tarquinio e Lucrezia* conservato alla Gemäldegalerie Alte Meister di Kassel; e la raffinata *Parabola del buon Samaritano* in collezione privata. In quest'ultima opera, la figura in rosso-viola — tonalità ripresa anche in un panneggio del dipinto in esame — si confronta efficacemente con quella in giallo-arancio posta all'estrema destra della nostra tela.

Un ulteriore stringente confronto a sostegno dell'attribuzione a Palma il Giovane, si può infine stabilire con il *Trasporto di Cristo al sepolcro*, eseguito per la chiesa del Redentore a Venezia. La figura che depone il corpo di Cristo nel sepolcro appare infatti pressoché sovrapponibile a quella vestita di bianco e viola nel dipinto qui presentato.



Giovanni Battista Spinelli

(Chieti, 1613 - Ortona, 1658)

DAVIDE CON LA TESTA DI GOLIA

olio su tela, cm 96x122

DAVID WITH THE HEAD OF GOLIATH

oil on canvas, 96x122 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- Asta Vangelisti, Lucca, 1971, lotto 59 (come opera di Francesco Furini);
- Collezione privata.

Esposizioni

- *Civiltà del Seicento a Napoli*. Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984-14 aprile 1985, n. 2.247.

Bibliografia

- *Asta degli arredi della Villa Poggio al Debbio a S. Michele di Moriano, Lucca degli eredi Castoldi e di altre private proprietà*, Galleria Vangelisti Lucca, maggio-giugno 1971, lotto 59 p. 12;
- N. Spinosa, *Aggiunte a Giovan Battista Spinelli*, in "Paragone" XXXV, 1984, 411, pp. 22 e 36, nota 1; fig. 11;
- N. Spinosa, *La pittura napoletana del 600*, Milano 1984, fig. 788;
- D.M. Pagano, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1984, pp. 177 e 468-69;
- L. Ravelli, *Considerazioni su un artista di origine bergamasca*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti" 45, 1985-86, II, p. 836;
- N. Spinosa e D.M. Pagano, *Giovan Battista Spinelli*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, p. 25, n. 9; p. 36, fig. 4.

Referenze fotografiche

- Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Mal. Bar. busta Spadino-Sprecaro, inv. 442895.

Venduto in asta nel 1971 come opera di Francesco Furini, il dipinto fu restituito oralmente a Giovan Battista Spinelli grazie a un'intuizione di Carlo Del Bravo, che lo riconobbe opera dell'artista napoletano sulla scia degli studi di Roberto Longhi che poco prima, nel 1969, avevano inaugurato la riscoperta del pittore portando inoltre all'acquisto, da parte dello Stato italiano, delle bellissime storie di David tuttora agli Uffizi. Solo nel 1984, però, e su segnalazione di Mina Gregori, il dipinto fu pubblicato per la prima volta da Nicola Spinosa nell'ambito di uno studio che accresceva in maniera significativa il catalogo del pittore e la conoscenza dei suoi dati biografici. In quell'occasione, lo studioso rilevava "l'ambiguità [...] che si carica di umori morbosi e di misteriose valenze nel giovane 'capellone' con l'elegante copricapo piumato ad ombreggiargli il volto da efebo scelto da Spinelli per il ruolo di David" e insieme la cruda realtà, ancora di matrice caravaggesca, "del capo mozzato di Golia in primissimo piano con tratti somatici di uno spietato realismo".

In quello stesso anno il dipinto fu presentato a un pubblico più ampio in occasione della storica rassegna sul Seicento napoletano fortemente voluta da Raffaello Causa e realizzata dopo la sua scomparsa dalla Soprintendenza napoletana.

Cruciale si era rivelata la scoperta della patria d'origine del pittore e della sua documentata presenza a Chieti tra quinto e sesto decennio del secolo, un dato che veniva a spiegare l'esistenza delle numerose opere di sua mano segnalate da Ferdinando Bologna in chiese e collezioni d'Abruzzo, e consentiva di disporle plausibilmente in un arco di tempo più lungo di quello suggerito dalla "vita" di Bernardo De Dominicis che lo diceva scomparso in circostanze oscure nel 1647.

Nel dipinto qui presentato, Davide è colto in un momento di incertezza e di malinconia, volto a cercare fuori dallo spazio della tela le ragioni che lo hanno portato a recidere la testa gigantesca in primo piano. Ombreggiato dalle piume che ripetono il moto spiritato dei ricci svolazzanti, il viso del giovane, volutamente ambiguo, ripete quello dell'omonimo protagonista del *Trionfo* agli Uffizi, figura non a caso stranamente decentrata e quasi a margine della scena. Lo ritroviamo nell'angelo che indica ad Agar la fonte miracolosamente scaturita nel deserto e nel giovane vigoroso in lotta con Giacobbe in altri dipinti di raccolta privata, mentre l'ombra soffusa che lo accarezza piove in modi più decisi su un'altra scena di assassinio tratta dal Vecchio Testamento, *Giaele e Sisara*.



Stefano "plebanus" di Sant'Agnese

(documentato a Venezia e a Pordenone dal 1369 al 1386)

SAN FRANCESCO**SAN MARTINO**coppia di dipinti, tempera e oro su tavola, cm 42x16; 41x15,5
(2)**SAINT FRANCIS****SAINT MARTIN***a pair of paintings, tempera and gold on panel, 42x16; 41x15.5 cm*
(2)

€ 20.000/30.000

Provenienza

- New York, asta Sotheby's, 8 ottobre 1993, lotto 100 e 19 maggio 1994, lotto 355; Collezione privata.

Bibliografia- A. De Marchi, *Una tavola nella Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Il gotico in Slovenia: la formazione dello spazio culturale tra le Alpi, la Pannonia e l'Adriatico*, atti del convegno internazionale di studi, Ljubljana, Narodna galerija, 20/22 ottobre 1994, 1995, p. 243;
- C. Guarnieri, *Per un corpus della pittura veneziana del 300 al tempo di Lorenzo*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", vol. 30 (2006) 2008, pp. 4-6, figg. 37-39 p. 72.**Referenze fotografiche**

- Bologna, Fondazione di Federico Zeri, n. 26263.

Le due tavole sono state ricondotte a un unico complesso di cui rimangono due sportelli smembrati, suddivisi tra il Fogg Art Museum e una collezione privata (cfr. De Marchi 1995, p. 243 e Guarnieri 2008, pp. 4-6): *San Martino* e *San Francesco* dovevano costituire, insieme a quelle conservate presso il museo americano (*Santa Maria Maddalena* e *Santa Margherita*, inv. 1962.335; *San Giovanni Battista* e *Sant'Andrea*, inv. 1961.88), l'anta sinistra mentre quella destra era costituita dalla tavola integra messa sul mercato antiquario nel 1960 con un'attribuzione a Pietro di Domenico da Montepulciano e presente nella fototeca Zeri (inv. 26261) come anonimo veneziano del secolo XIV come alle altre menzionate.

Attribuite dapprima dubitativamente a Stefano o a Jacobello di Bonomo e, successivamente, al solo Jacobello dietro suggerimento di Filippo Todini, le nostre opere sono state ricondotte alla mano di Stefano di Sant'Agnese - anche noto come "plebanus" cioè parrochiano della chiesa veneziana intitolata alla santa - da Andrea De Marchi che colloca il polittico di cui facevano parte verso la fine dell'attività di questo artista, il cui linguaggio si sposta da una matrice giovanile paolesca a un'infatuazione laurenziana, condividendo con il già menzionato Jacobello di Bonomo movenze di un gusto gotico timidamente avviato alla fase internazionale. Se infatti la *Madonna col Bambino* firmata e datata 1369 da Stefano guarda ai modelli Paolo Veneziano (come la *Madonna* del 1347 nella chiesa parrocchiale di Carpineta, Cesena), *l'Incoronazione della Vergine* delle Gallerie dell'Accademia del 1381 rivela la conoscenza delle novità introdotte da Lorenzo Veneziano che rispondono alla nuova esigenza naturalistica della cultura pittorica veneziana trecentesca attraverso un'accentuazione volumetrica delle figure e un più elegante fluire dei panneggi (cfr. Guarnieri 2008), caratteristiche riscontrabili nei santi qui presentati e che anche si manifestano nel vigore plastico del *San Cristoforo* del 1385, ultima opera a noi nota di Stefano, parte di un polittico originariamente nella Scuola dei Forneri alla Madonna dell'Orto e oggi al Museo Correr.



Matteo Rosselli

(Firenze, 1575 - 1650)

SAN BENEDETTO TRA I ROVI

olio su tela, cm 144,5x174

monogrammato e datato in basso a sinistra: "MR / 1620"

SAINT BENEDICT AMONG THE BRAMBLES

oil on canvas, 144.5x174 cm

monogrammed and dated lower left: "MR / 1620"

€ 20.000/30.000

Esempio di pittura ricca di eleganza e in piena temperie controriformata, questa figura di San Benedetto che giace tra i rovi rappresenta un'importante e inedita aggiunta al catalogo di Matteo Rosselli (Firenze, 1578 - 1650), uno dei più autorevoli interpreti della pittura fiorentina del XVII secolo.

L'attribuzione è confermata non solo dall'inconfondibile lessico pittorico del maestro, ma anche dal monogramma "MR 1620", iscritto in nero sulla pietra in prossimità dell'angolo inferiore sinistro della composizione, che ne certifica in modo inequivocabile la paternità.

Allievo di Gregorio Pagani, di cui ereditò la bottega nel 1605, Rosselli si affermò come uno dei capiscuola della pittura fiorentina del Seicento, capace di coniugare chiarezza narrativa, equilibrio compositivo e decoro morale secondo i dettami della Controriforma, integrandoli con le prime istanze del Barocco.

Fu un punto di riferimento per numerosi artisti destinati a segnare la scena pittorica fiorentina del XVII secolo, tra cui Francesco Furini, Jacopo Vignali e Baldassarre Franceschini. Questi interpretarono il suo stile in maniera personale, sviluppando, soprattutto nel caso di Furini e di Simone Pignoni, una resa più morbida ed evanescente della figura, pur mantenendo l'attenzione al disegno tipica del maestro.

Il *San Benedetto*, datato 1620, si colloca in una fase matura della carriera di Rosselli, successiva al soggiorno romano al seguito di Domenico Passignano e all'esperienza veneziana, che contribuirono alla sua affermazione e alla conquista di prestigiose committenze, in gran parte legate alla famiglia Medici. Nello stesso anno l'artista realizzò anche il *Martirio di Sant'Andrea* per la chiesa di Ognissanti, opera anch'essa caratterizzata da intensa spiritualità controriformata e da un vivace cromatismo di ascendenza veneziana.

L'opera qui presentata si distingue per l'eccellente stato di conservazione, con pigmenti ancora brillanti e una materia pittorica ricca e compatta. Colpiscono la nobiltà dell'impianto scenico e la resa accurata della figura del santo, che, pur immersa in una dimensione sacrale, manifesta un naturalismo capace di instaurare un rapporto diretto e immediato con lo spettatore.

È inoltre significativo osservare come l'iconografia di San Benedetto godette a Firenze di ampia fortuna, venendo ripresa da diversi artisti, tra cui Filippo Tarchiani, anche grazie alle committenze della Compagnia di San Benedetto Bianco. Questa confraternita, fondata nel XVI secolo e attiva presso la Basilica di Santa Maria Novella, si inseriva nel più ampio sistema delle associazioni laicali che svolgevano un ruolo centrale nella vita religiosa e sociale urbana.

Alla compagnia parteciparono numerosi artisti e letterati, tra cui Cristofano Allori, Jacopo da Empoli, Lorenzo Lippi, Ferdinando Tacca, Francesco Curradi, Vincenzo Dandini, nonché letterati come Vincenzo da Filicaja e Michelangelo Buonarroti il Giovane.





23

Pittore lombardo, inizio sec. XVI

MADONNA CON BAMBINO

tempera e oro su tavola, cm 41,5x31,5

Lombard painter, early 16th century

VIRGIN AND CHILD

tempera and gold on panel, 41.5x31.5 cm

€ 6.000/8.000

Il dipinto presenta la Madonna con il Bambino sdraiato su un parapetto, mentre alle spalle si apre un sorprendente paesaggio fluviale. Al centro una banda dorata, crea una divisione tra lo spazio in cui vivono le due figure e il paesaggio alle loro spalle.

I caratteri stilistici e formali rimandano alla pittura lombarda e emiliana, più prettamente ferrarese, della fine del '400 e l'inizio del '500. Se questo Bambino sgambettante e la Madonna ricordano la produzione lombarda, il paesaggio sembra maggiormente in accordo con i risultati raggiunti in ambito emiliano-ferrarese, per esempio nel trittico con *Storie della Passione* attribuito a Giovan Francesco Maineri e oggi esposto presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara.





24 λ

Pittore veneto, secc. XVI-XVII

SEI CESARI

serie di sei dipinti, olio su tela, cm 112x79,5 (Tito); 114x81 (Caligola e Claudio); 117x86 (Giulio Cesare); 120x103 (Tiberio e Nerone)
(6)

Venetian painter, 16th-17th centuries

SIX CAESARS

series of sixtin paintings, oil on canvas, 112x79,5 (Tito); 114x81 (Caligola and Claudio); 117x86 (Giulio Cesare); 120x103 cm (Tiberio and Nerone)
(6)

€ 30.000/50.000

La prima e più famosa serie dedicata agli *Imperatori* di cui Svetonio aveva narrato le vite è quella dipinta da Tiziano per Federico Gonzaga a partire dal 1537, poi completata da Giulio Romano che dipinse la figura di Domiziano.

Conservata nella Sala di Troia nel Palazzo Ducale di Mantova fino alla vendita della collezione nel 1628, passò poi a Londra e infine a Madrid, dove andò perduta nell'incendio dell'Alcazar nel 1734. Ne resta memoria, come si sa, nelle incisioni tratte da Egidius Sadeler e nelle copie dipinte eseguite da Bernardino Campi nel 1562 per Alfonso d'Avalos, Marchese di Pescara, ora nelle raccolte del Museo Nazionale di Capodimonte (in deposito a Villa Rosebery, residenza della Presidenza della Repubblica a Napoli).

In questa sede, presentiamo sei Cesari, ovvero Tito, Giulio Cesare, Caligola, Claudio, Tiberio e Nerone, da ricondurre ad almeno due mani diversi: la prima, più felice, si è occupata del Tito e del Giulio Cesare e si contraddistingue per la scelta di una tavolozza più fresca e una pennellata più liquida; la seconda, che si è occupata delle rimanenti quattro tele, ha interpretato i Cesari con maggior monumentalità, dipingendo le figure con un'impostazione più austera e caratterizzate da un chiaroscuro più segnato.





Ippolito Borghese

(Sigillo, 1568 - 1623/24 ca.)

CRISTO IN CASA DI MARTA E MARIA

olio su tela, cm 128x106

CHRIST IN THE HOUSE OF MARTHA AND MARY

oil on canvas, 128x106 cm

€ 40.000/60.000

Provenienza

- New York, collezione Paul H. Ganz;
- New York, Sotheby's, 4 giugno 1987, lotto n. 88;
- Londra, Walpole Gallery (1988);
- Collezione privata.

Bibliografia

- P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, 1988, p. 652;
- D. Bartoletti, E. Storelli, *Su Ippolito Borghese pittore*, Sigillo 1990, p. 31;
- P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606 l'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 286, 293;
- P. Leone de Castris, *Collezionismo nella Napoli del Cinquecento*, in *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo Novecento*, atto del ciclo di conferenze di Trapani (1992), Trapani 1993, p. 90, fig. 29;
- P. Leone de Castris, *La pittura a Napoli e il collezionismo Acquaviva*, in *La linea Acquaviva dal nepotismo rinascimentale al meriggio della riforma cattolica*, atti del secondo convegno internazionale di studi di Conversano (1995), a cura di C. Lavarra, Galatina 2005, p. 215;
- S. Causa, *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Napoli 2007, pp. 43-44;
- R. Mavelli, *Le arti figurative fra XVII e XVIII secolo*, in *Storia di Manfredonia. 2. L'età moderna*, a cura di S. Russo, Bari 2009, p. 150;
- N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010, p. 170 (cat. 20);
- A. Brunetti, *La chiesa-pinacoteca di Baranello. Brevi note su Giovanni Balducci e Ippolito Borghese*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 110/111, 2013, p. 177;
- M. C. Terzaghi, *Ragioni di una mostra*, in *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano, 24 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di M. C. Terzaghi, Cinisello Balsamo 2014, p. 15;
- S. De Mieri in *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano, 24 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di M. C. Terzaghi, Cinisello Balsamo 2014, pp. 164-165 (cat. 25);
- G. Capitelli, recensione a R. Morselli, *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, in "Bollettino d'arte", VII, CIV, 42, 2019, pp. 137-138;
- M. Caringella, *Esempi di iconografia giuseppina tra Puglia e Campania. Proposte per Gian Domenico Catalano, Giovan Bernardo Azzolino, Giovanni Antonio D'Amato, Giovan Vincenzo Forli*, in *De Domo David. La confraternita di San Giuseppe Patriarca e la sua chiesa a Nardò. Studi e ricerche a quattro secoli dalla fondazione (1619-2019)*, a cura di S. Colafranceschi e M. Gaballo, Nardò 2019, p. 217, nota 3;
- N. Cleopazzo, *Un Ippolito Borghese fuori contesto ma non proprio: il Compianto sul Cristo morto del convento dei cappuccini di Ostra*, in "Il Capitale Culture", 39, 2019, pp. 50-51;
- N. Cleopazzo, *Il 'primo' Ippolito Borghese nei depositi di Capodimonte (e un'aggiunta a latere). Due singolari casi iconografico-attributivi: la Maddalena penitente e i Tre Santi vescovi*, in *Depositi di Capodimonte. Storie ancora da scrivere*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, settembre 2019) e atti delle giornate di studi (Napoli 2019), a cura di C. Romano, M. Tamajo Contarini, Napoli 2022, p. 53;
- N. Cleopazzo, *Ippolito Borghese (1568 - 1623/24) e "la casta bellezza controriforma". Arte, storia e devozione a Napoli e nel Viceregno tra Cinque e Seicento*, Napoli 2024, pp.410-411.

Si riporta qui di seguito la scheda redatta da Nicola Cleopazzo in occasione della monografia edita nel 2024.

"Proveniente dalla collezione newyorchese di Paul H. Ganz, la tela fu presentata all'asta Sotheby's della cittadina americana del 4 giugno 1987 con la corretta attribuzione a Borghese. Passata alla Walpole Gallery di Londra, nel 1988 venne segnalata da Leone de Castris che la inserì nell'elenco delle opere [...] di alta qualità disegnativa e formale realizzate sulla traccia degli esempi della coeva pittura controriformata toscano-napoletana. Nel dicembre dello stesso anno l'ipotesi attributiva fu confermata da Federico Zeri nella nota autografa apposta sulla riproduzione dell'opera della sua fototeca, dove è riportato però anche un precedente parere, forse orale, espresso da Mina Gregori a favore di Giovan Francesco Guerrieri. [...] Nicola Spinosa qualche tempo dopo (2010) avrebbe esaltato dell'opera 'la resa [...] di temi e soggetti religiosi, unita agli effetti di prezioso, ma contenuto cangiamentismo conseguiti su drappi e vesti fruscianti'.

Esposta alla mostra partenopea su Tanzio da Varallo (2014-2015), in quanto una delle opere tardo-manieriste napoletane che documentano un cammino parallelo a quello del piemontese di fronte alle novità caravaggesche, pertanto dotata di un'aura naturalista prima sconosciuta., la tela è stata oggetto per l'occasione di un'attenta analisi di De Mieri. Lo studioso, ritenendola 'uno degli esempi migliori della maturità di Borghese [e] tra le sue più rimarchevoli testimonianze di pittura di destinazione privata', vi ha evidenziato 'il senso plastico e volumetrico delle forme, solide e robuste, congiunto all'utilizzo di una materia pittorica preziosa. Elementi che insieme ai 'tipi fisici delle figure' hanno indotto De Mieri a collocare l'opera, sintesi matura tra il tenero cangiamentismo dei barocceschi senesi e l'arte senza tempo di Pulzone negli anni compresi tra il 1610 e il 1615, epoca a cui appartengono altre tele (la *Visitazione* di Pisano; la *Natività* in San Gregorio Armeno, 1610-12; la *Trinitas* dei Camandoli, 1613) in cui Borghese 'si apre timidamente ma in chiave di naturalismo moderato perfino a certe suggestioni caravaggesche'.

Indubbiamente prodotto del maturo Borghese, di recente (Claopazzo, 2019; 2022) la tela, impropriamente dirottata verso il catalogo del fiammingo Theodoor van Loon da Giovanna Capitelli (2019), è servita allo scrivente come termine di confronto per ricondurre all'umbro tanto la *Pietà* marchigiana, tanto una *Santa Caterina d'Alessandria* di Barano d'Ischia".



Maestro degli Edifici Gotici (Jacopo Foschi?)

(attivo a Firenze tra il 1485 e il 1520 circa)

SAN FRANCESCO PREDICA DAVANTI A PAPA ONORIO III

PREDICA DI SAN FRANCESCO D'ASSISI

coppia di dipinti, tempera su tela, cm 15,5x33,5

(2)

SAINT FRANCIS PREACHING BEFORE POPE HONORIUS III

THE SERMON OF SAINT FRANCIS

a pair of paintings, tempera on canvas, 15.5x33.5 cm

(2)

€ 12.000/18.000

Provenienza

- Shropshire, Conover Hall, Collezione R. Cholmondeley;
- Londra, Christie's, 6 marzo 1897, lotto 102;
- Londra, Sotheby's, 11 giugno 1969, lotto 215;
- Londra, Christie's, 16 luglio 1970, lotto 235;
- Collezione privata.

Bibliografia

- E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, New York 1976, p. 164, note 94-96;
- C. Daly, *Dans l'atelier de Sandro Botticelli: l'exemple du Maître des bâtiments gothiques*, in *Botticelli. Artista & Designer*, catalogo della mostra (Parigi, Museo Jacquemart-André, 10 settembre 2021 - 24 gennaio 2022), a cura di A. Debenedetti e P. Curie, Bruxelles 2021, pp. 69-70, 74, 75 nota 14.

Referenze fotografiche

- Bologna, Fototeca di Federico Zeri, fondo Everett Fahy, n. 409403 (Bartolomeo di Giovanni, *San Francesco predica davanti a papa Onorio III*);
- Bologna, Fototeca di Federico Zeri, fondo Everett Fahy, n. 409404 (Bartolomeo di Giovanni, *Predica di san Francesco d'Assisi*).

Everett Fahy le considerava autografe di Bartolomeo di Giovanni, stretto collaboratore di Domenico Ghirlandaio, e le ricondusse alla sua tarda attività. Pur essendo su tela, lo studioso le riteneva, alla luce del loro formato, parte di una predella, indicando inoltre altre opere dell'artista eseguite su tale supporto, quale il *Compianto sul Cristo morto* dell'Art Gallery of Ontario di Toronto.

Più recentemente Christoph Daly le ha riconosciute come opere del cosiddetto Maestro degli Edifici Gotici, da lui cautamente identificato in Jacopo Foschi, il padre del più noto Pier Francesco Foschi.

In ogni caso, il Maestro degli Edifici sviluppa la sua attività partendo dalla bottega di Sandro Botticelli verso la fine del Quattrocento, come testimoniano alcune opere attribuitegli da Daly tra cui *l'Ecce Homo tra i santi Francesco e Girolamo* conservato presso l'Ermitage di San Pietroburgo o gli angeli affrescati nella Sala dei Misteri dell'Appartamento Borgia ai Vaticani. Le due tele facevano parte di una serie di committenza francescana insieme ad almeno altre due, riconosciute al pittore solo recentemente: si tratta di *San Francesco in cammino verso la Porziuncola* (Parigi, Binoche et Giquello, 27 aprile 2017, lotto n. 2) e *San Francesco tra i rovi* (già Belles a Londra). Seppur siano su tela, attualmente non è facile immaginare se facessero parte di una predella o di un altro arredo, ma è certo che la provenienza è da ricercare in un ambiente francescano.



Ricostruzione della serie di tele del Maestro degli Edifici Gotici (Jacopo Foschi?) a cura di Christopher Daly



Gherardo Poli

(Firenze, 1674 - Pisa, dopo il 1739)

VEDUTE FANTASTICHE DI CITTÀ FLUVIALI

coppia di dipinti, olio su tela, cm 60x140

(2)

CAPRICCIO VIEWS OF IMAGINARY RIVER CITIES

a pair of paintings, oil on canvas, 60x140 cm

(2)

€ 25.000/35.000

Provenienza

- Prato, collezione Benelli;
- Collezione privata.

Bibliografia

- F. Canepa, *Gherardo e Giuseppe Poli. La pittura di capriccio nella Toscana di primo Settecento*, Pisa 2002, pp. 147-148;
- F. Canepa, *Catalogo delle opere di Gherardo e Giuseppe Poli*, in *Fantastiche vedute. La pittura di capriccio in Toscana dal Ciafferi ai Poli*, a cura di P. Carofano, Pisa 2006, pp. 177-178.

Si riporta qui di seguito la scheda redatta da Canepa nel catalogo edito nel 2002 (e ripetuta identica nel 2006).

“Pubblicate dalla Gregori (1965), poi da Meloni Trkulja (1975), queste quattro grandi vedute, riconducibili in gran parte, se non interamente, al pennello di Gherardo, sono assemblate a mo' di *patch-work* con molti soggetti già utilizzati in opere precedenti. Senza speranza di completezza è possibile individuare: la Fortezza di Livorno, la Torre di Nesle di Parigi, il Palazzo del Louvre, il Ponte di Mezzo di Pisa, il Palazzo della Carovana con lo scalone vasariano di Piazza dei Cavalieri a Pisa, oltre a quattro statue animate, due carrozze, un carro tirato da buoi, due barconi a mo' di gondole da cui scendono dame e cavalieri, una grande fontana e poi personaggi, donne, cavalieri, nani, bambini, cani, cavalli, asini, barche e barchette di ogni tipo e due teatrini con scene della commedia dell'arte. Il tutto rappresentato senza alcuna logica, se non quella di inscenare un grande spettacolo ove ogni parte del palcoscenico racconta la sua storia, recita la sua parte. Il solo motivo conduttore è quello del fiume, sia la Senna o l'Arno, Firenze o Pisa, che scandisce il movimento della composizione senza, ovviamente, alcun collegamento colla realtà, ma solamente come macchia di colore, pretesto anch'esso per nuovi personaggi e scene. Quello che colpisce è la qualità dell'invenzione e della resa pittorica, certamente di alto livello. Siamo di fronte ad opere curatissime e di forte impatto coloristico, che affascinano per il ricco tessuto compositivo che riesce ogni volta a sorprendere lo spettatore con qualche particolare inevitabilmente sfuggito alle precedenti letture”.



Gherardo Poli

(Firenze, 1674 - Pisa, dopo il 1739)

VEDUTE FANTASTICHE DI CITTÀ FLUVIALI

coppia di dipinti, olio su tela, cm 60x140

(2)

CAPRICCIO VIEWS OF IMAGINARY RIVER CITIES

a pair of paintings, oil on canvas, 60x140 cm

(2)

€ 25.000/35.000

Provenienza

- Prato, collezione Benelli;
- Collezione privata.

Bibliografia

- F. Canepa, *Gherardo e Giuseppe Poli. La pittura di capriccio nella Toscana di primo Settecento*, Pisa 2002, pp. 147-148;
- F. Canepa, *Catalogo delle opere di Gherardo e Giuseppe Poli*, in *Fantastiche vedute. La pittura di capriccio in Toscana dal Ciafferi ai Poli*, a cura di P. Carofano, Pisa 2006, pp. 177-178.

Si riporta qui di seguito la scheda redatta da Canepa nel catalogo edito nel 2002 (e ripetuta identica nel 2006).

“Pubblicate dalla Gregori (1965), poi da Meloni Trkulja (1975), queste quattro grandi vedute, riconducibili in gran parte, se non interamente, al pennello di Gherardo, sono assemblate a mo' di *patch-work* con molti soggetti già utilizzati in opere precedenti. Senza speranza di completezza è possibile individuare: la Fortezza di Livorno, la Torre di Nesle di Parigi, il Palazzo del Louvre, il Ponte di Mezzo di Pisa, il Palazzo della Carovana con lo scalone vasariano di Piazza dei Cavalieri a Pisa, oltre a quattro statue animate, due carrozze, un carro tirato da buoi, due barconi a mo' di gondole da cui scendono dame e cavalieri, una grande fontana e poi personaggi, donne, cavalieri, nani, bambini, cani, cavalli, asini, barche e barchette di ogni tipo e due teatrini con scene della commedia dell'arte. Il tutto rappresentato senza alcuna logica, se non quella di inscenare un grande spettacolo ove ogni parte del palcoscenico racconta la sua storia, recita la sua parte. Il solo motivo conduttore è quello del fiume, sia la Senna o l'Arno, Firenze o Pisa, che scandisce il movimento della composizione senza, ovviamente, alcun collegamento colla realtà, ma solamente come macchia di colore, pretesto anch'esso per nuovi personaggi e scene. Quello che colpisce è la qualità dell'invenzione e della resa pittorica, certamente di alto livello. Siamo di fronte ad opere curatissime e di forte impatto coloristico, che affascinano per il ricco tessuto compositivo che riesce ogni volta a sorprendere lo spettatore con qualche particolare inevitabilmente sfuggito alle precedenti letture”.



Fra Angelico, detto Beato Angelico

(Firenze, ca. 1395 - 1455)

TEBAIDE

tempera su tavola trasportata su tela, cm 68,5x56

TEBAIDE

tempera on panel, transferred to canvas, 68,5x56 cm

€ 150.000/250.000

Provenienza

- Firenze, collezione Bartolini Salimbeni;
- Firenze, Palazzo Internazionale delle Aste ed Esposizioni, 20 novembre 1970, lotto 113;
- Collezione privata.

Bibliografia

- E. Callmann, *A Quattrocento Jigsaw Puzzle*, in "Burlington Magazine", XCIX, 1957, p. 150;
- M. Boskovits, *Toskanische Frührenaissance Tafelbilder*, Budapest 1969, nn. 4-5;
- *Catalogo di quanto viene venduto al Palazzo Internazionale delle Aste ed Esposizioni. Opere di Autori dell'800 e dal XV al XVIII secolo*, catalogo d'asta, Firenze 20 novembre 1970, lotto 113;
- E. Callmann, *Thebaid Studies*, in "Antichità Viva", 14, III, 1975, pp. 7, 10 nota 23;
- H. Brigstocke, *Lord Lindsay and the "Sketches of the History of Christian art"*, in "Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester", 64, 1981-1982, pp. 584-586;
- E. Mattia, *Le Tebaidi*, in *Iconografia di san Benedetto nella pittura della Toscana*, catalogo della mostra di Firenze (Certosa del Galluzzo), Firenze 1982, p. 493;
- M. Boskovits, in *Opus Sacrum. Catalogue of the Exhibition from the Collection of Barbara Piasecka Johnson*, a cura di J. Grabski, Warsaw 1990, pp. 56-61;
- *Museum of Fine Arts, Budapest. Old Master's Gallery*, London-Budapest 1991, p. 38;
- A. De Marchi, *Una fonte per Ghiberti e per il giovane Angelico*, in "Artista", 1992, pp.148-149, nota 53;
- M. Boskovits, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994, pp. 363-365;
- A. Malquori, *Storie dei padri del deserto nel Convento di Santa Maria Novella*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", IV, Quaderni 1-2, 1996, p. 89;
- C. B. Strehlke, *Angelico*, Milano 1998, pp. 15, 68, nota 9;
- M. Boskovits, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra di San Giovanni Valdarno (Casa Masaccio, 20 settembre - 21 dicembre 2002), a cura di L. Bellosi con la collaborazione di L. Cavazzini e A. Galli, Milano 2002, pp.168-171;



Il dipinto, ritrovato dopo circa cinquant'anni, è oggi per la prima volta nuovamente visibile dal vero. Esso costituisce un frammento della *Tebaide* di Beato Angelico, di cui ne è noto un altro conservato presso il Szépművészeti Múzeum di Budapest, insieme dovevano far parte di una tavola di almeno 230 cm di lunghezza. L'opera fu alienata a Firenze nel 1970 e da allora se ne persero le tracce. Tuttavia, grazie a una buona fotografia in bianco e nero, il dipinto è stato ampiamente pubblicato e discusso, sempre in relazione alla tavola ungherese. Salvo due eccezioni, su cui si tornerà, la critica lo ha costantemente riconosciuto come opera dell'Angelico. La ricostruzione della composizione è resa possibile dal confronto con la *Tebaide* già presso la Galleria degli Uffizi e oggi in deposito al Museo di San Marco, recentemente protagonista della mostra fiorentina ospitata tra Palazzo Strozzi e San Marco. Si tratterebbe dunque di due versioni identiche, entrambe autografe, dedicate a un soggetto raro e poco replicato, la cui commissione resta ancora in parte da chiarire, ma che, come analizza Malquori, "non solo con l'immagine si alludeva a un brano specifico delle *Vitae Patrum* tramandato dai codici, ma questa immagine acquisiva autorità e forza espressiva proprio in quanto citazione ricercata da modelli figurativi antichi, classici, o sentiti come tali" (Malquori 2012, p. 85). La raffigurazione della vita dei primi eremiti cristiani nel deserto di Tebe conobbe una discreta diffusione tra Trecento e Quattrocento, in contesti sia ecclesiastici sia monastici. Tra le testimonianze più celebri si ricorda l'affresco del Camposanto monumentale di Pisa, dove Buonamico Buffalmacco realizzò una delle prime versioni destinate a diventare modello per le successive. Nel Quattrocento, tuttavia, le interpretazioni di Angelico rappresentano gli esempi più emblematici, insieme alla tavola di Paolo Uccello, oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze. La più antica del secolo però dovrebbe trattarsi della versione frammentaria divisa tra il Kereszrény Múzeum di Esztergom e una collezione privata (già asta Christie's a Londra nel 1974), già attribuita a Mariotto di Nardo da Miklos Boskovits (1968, p. 7; 2002, p. 171) con una datazione intorno al 1400 e ribadita in occasione della recente mostra fiorentina (cfr. A. Tartuferi, *Beato Angelico*, Firenze 2025, p. 112). Di particolare interesse è anche analizzare il perché siano state fatte due versioni completamente identiche della *Tebaide*.



Fra Angelico, detto Beato Angelico, *Tebaida*, Budapest, Szépművészeti Múzeum © Fototeca Federico Zeri, inv. 405068

- P. Palladino, *Pilgrims and Desert Fathers: Dominican Spirituality and the Holy Land*, in *Fra Angelico*, catalogo della mostra di New York, a cura di L. Kanter, P. Palladino, New York 2005, pp.27-39;

- A. Delle Foglie, *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra (Musei Capitolini, 8 aprile - 5 luglio 2009), a cura di A. Zuccari, G. Morello e G. De Simone, Milano 2009, pp. 146-147;

- *Fra Angelico et les maitres de la lumière*, catalogo della mostra di Parigi (Musée Jacquemart-André, 23 settembre 2011 - 16 gennaio 2012), Parigi 2011, pp. 131-133;

- A. Malquori, *Umanesimo e Padri del deserto*, in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, 19 giugno - 4 novembre 2012) a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna e A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 83-91;

- A. Malquori, in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, 19 giugno - 4 novembre 2012) a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna e A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 182-183;

- A. Malquori, *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, in "Gli Uffizi, Studi e Ricerche" 23, Firenze 2012, pp. 119-121;

- *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di A. Malquori, Firenze 2013, pp. 38-43;

- T. Verdon, *Beato Angelico*, Milano 2015, pp. 113,116,120;

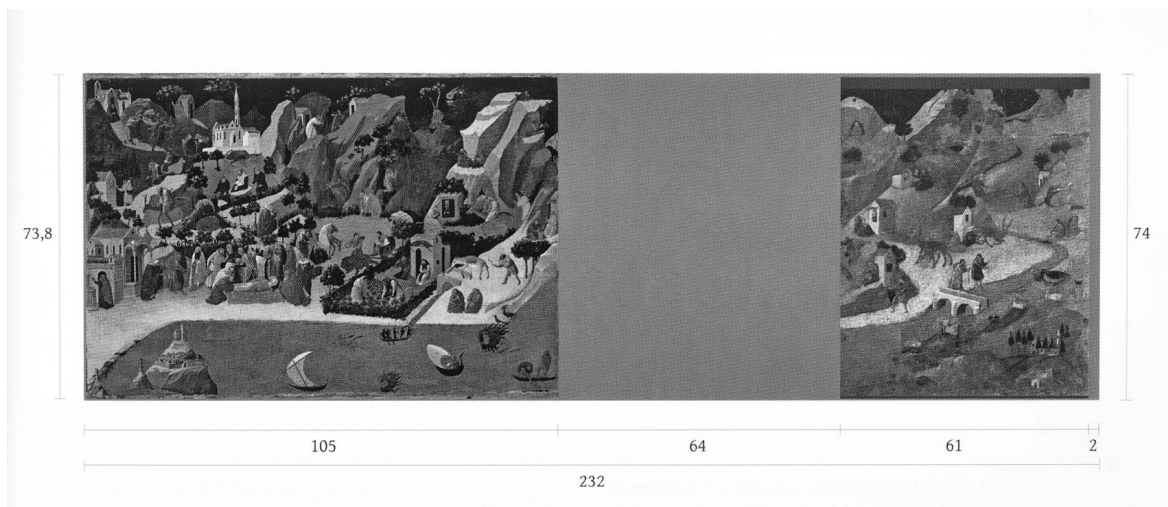
- C. B. Strehlke, in *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance*, catalogo della mostra di Madrid (Museo Nacional del Prado, 28 maggio - 15 settembre 2019), Madrid 2019, pp. 100-105;

- G. Tigler, in *Santa Maria degli Angeli a Firenze. Da monastero camaldolese a biblioteca umanistica*, a cura di C. De Benedictis, C. Milloschi, G. Tigler, Firenze 2022, pp. 100-101, 166-167, note 222-227;

- G. De Simone, *Al suon de l'angelica tromba. Echi danteschi nei Giudizi universali del Beato Angelico*, in *The Swilling Walls. Dante e le arti figurative*, a cura di R. Arqués, S. Maddalo, L. Pasquini, Brepol Publishers, Turnhout, Belgium, 2023, pp. 192- 217 (in particolare pp. 205-206);

- A. Tartuferi, in *Beato Angelico*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Strozzi e Museo di San Marco, 26 settembre 2025 - 25 gennaio 2026), a cura di C. B. Strehlke, A. Tartuferi e S. Casci, Firenze 2025, pp 112-113.

Come osservava Miklós Boskovits, infatti, "agli inizi del Quattrocento il concetto di originalità artistica era ancora poco sviluppato, e la pratica della copia era del tutto comune. Tuttavia, era normale che le repliche presentassero variazioni, volontarie o involontarie. La quasi perfetta corrispondenza tra le due composizioni suggerisce invece l'impiego di un medesimo disegno preparatorio e si spiega probabilmente con una destinazione analoga delle opere, oltre che con la complessità dell'impianto compositivo (2002, pp. 168-171). Le *Tebaidi* angelichiane sono state oggetto di un acceso dibattito critico. Dal 2009, infatti, la tavola oggi a San Marco è stata ritenuta da alcuni studiosi un falso settecentesco attribuibile a Ignazio Hugford (1703-1778). Nella recente mostra fiorentina (2025-2026), Angelo Tartuferi ha invece ribadito l'autografia dell'Angelico, riprendendo la proposta di Carl Brandon Strehlke, che identifica la tavola di San Marco con quella descritta nell'inventario di Lorenzo de' Medici: "una tavoletta di legname [...] di mano di fra' Giovanni, dipintovi più storie di santi padri" (*Questo libro d'inventari* [1492] 1512, f. 42v). In realtà, Malquori ha messo in luce come la tavola già Uffizi, essendo di 207 cm, non possa essere riconosciuta in quella descritta nell'inventario di Lorenzo perché le misure indicate sono prossime ai 233 cm (misura prossima a quella che avrebbe dovuto avere l'opera divisa tra Budapest e qui discussa). Nonostante le forti riserve espresse da parte della critica — tra cui Antonio Natali (*Il secolo dei primitivi*, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria degli Uffizi, 30 maggio - 30 settembre 2009, a cura di C. Sisi, R. Spinelli, Firenze-Milano 2009, pp. 13-21), Alessandra Malquori (*Atlante delle Tebaidi*, 2013, pp. 38-43, e bibliografia precedente) e Timothy Verdon (2015, pp. 113, 116, 120) — a proposito dell'antichità della tavola fiorentina, gli stessi studiosi riconoscono con decisione l'autografia delle due tavole di Budapest e del dipinto qui presentato. I soli Andrea De Marchi (1992) e Strehlke (1998) avevano proposto per la tavola qui presentata e la sua compagna ungherese l'attribuzione a Giovanni Toscani. Ma entrambi, anche dopo aver visto finalmente dal vero l'opera qui discussa, sono concordi nel considerarla senza dubbio angelichiana. Più anticamente erano anche state proposte le attribuzioni a Lorenzo Monaco e Gherardo Starnina, anch'esse ormai abbandonate, seppur tutte proposte che ne denota la qualità pittorica non comune. Per quanto riguarda il contesto di destinazione delle due opere gemelle, Boskovits aveva suggerito l'ambiente vallombrosano legando il fatto che il fratello di Hugford era un monaco vallombrosano e che i Bartolini Salimbeni, famiglia da cui proviene il frammento qui commentato, avessero una cappella in Santa Trinita, chiesa fiorentina dei vallombrosani. Guido Tigler (2022, pp. 100-101, 166-167, note 222-227) e e Gerardo De Simone (2023, 99, 205-206) hanno ribadito che potevano essere nate per un contesto camaldolese, come già sostenuto dalla Malquori. Quest'ultima, infatti, pensava che fosse "centrale a Firenze il monastero di Santa Maria degli Angeli, cenobio camaldolese. [...] Nel monastero risiedeva Ambrogio Traversari, un monaco che più di altri si era dedicato allo studio del greco. [...] Nel 1423 egli ultima la prima parte della traduzione di quelle che lui stesso chiama *Vitae Patrum*, ossia la raccolta di testi che narrano della vita dei primi asceti del deserto" (Malquori 2012, p. 84). In chiusura, possiamo citare ancora Boskovits, il quale commenta: "in ogni caso ci troviamo di fronte a un precoce tentativo di rievocare, tramite immagini idilliche dell'esistenza dell'anacoreta, che trascorre con la preghiera e con lo studio nella natura, nell'amorevole compagnia dei confratelli e di affettuosi animali selvatici, le origini eremitiche della vita monastica" (p. 171).



Ricostruzione a cura di A. Malquori pubblicata in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*

Felice Ficherelli, detto il Riposo

(San Gimignano, 1603 - Firenze, 1669)

SANTA MARGHERITA CON IL DRAGO

olio su tela, cm 86,5x72,5

SAINT MARGARET AND THE DRAGON

oil on canvas, 86.5x72.5 cm

€ 40.000/60.000

Esempio significativo della produzione di dipinti da sala e da camera di Felice Ficherelli (San Gimignano, 1603 – Firenze, 1669), detto il Riposo, questa inedita *Santa Margherita con il drago* raffigura magistralmente una giovane donna seducente, dalla pelle diafana e dalle labbra appena dischiuse, di un intenso rosso vermiglio. Lo sguardo è rivolto verso l'alto, rassicurato dalla croce che stringe tra le mani affusolate.

La figura è resa con una pennellata morbida e fluida, tipica del maestro sangimignanese, che insieme a Francesco Furini e Giovanni Bilivert fu tra i principali protagonisti della pittura fiorentina del Seicento. Dalle fonti, in particolare dalla biografia di Filippo Baldinucci, sappiamo che Ficherelli si formò nella bottega di Jacopo Chimenti. Nella sua fase giovanile realizzò pochi soggetti religiosi, mentre a partire dagli anni Trenta del Seicento si orientò con successo verso temi profani o trattati in modo tale da attenuarne il carattere sacro.

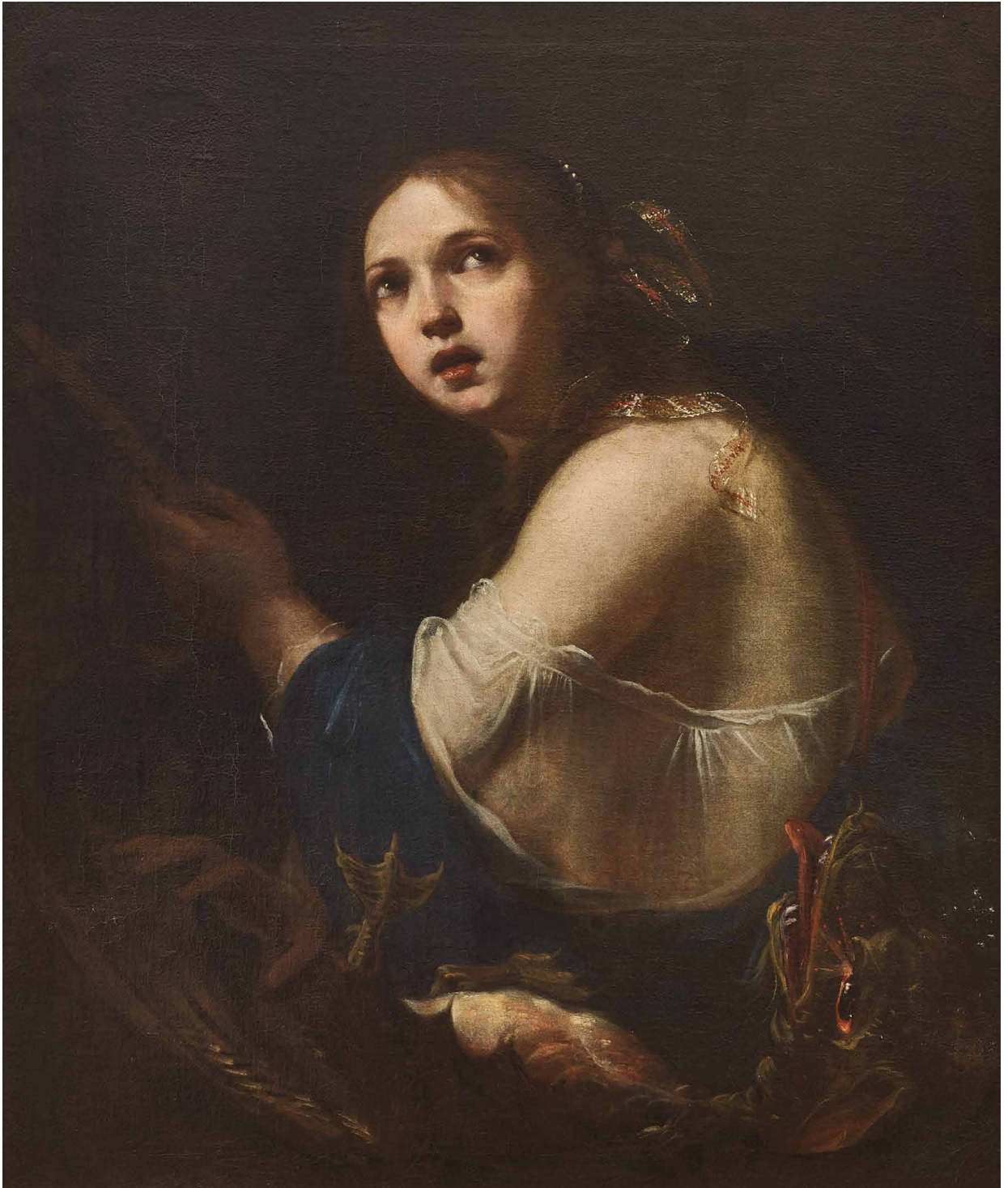
Come osserva Baldinucci, la sua pittura si distingue per la grande tenerezza espressiva, per le forme derivate dallo studio del naturale e per una tavolozza influenzata dai "coloriti" di Furini, che ben rappresentano l'adesione a quello stile delicato e sensuale diffusosi nella pittura fiorentina dopo gli anni Venti del Seicento.

Nonostante il suo temperamento mite e taciturno – da cui il soprannome "il Riposo" – Ficherelli affrontò spesso soggetti drammatici e concitati, come *Tarquinio e Lucrezia* o il *Sacrificio di Isacco*, opere più volte replicate. Tuttavia, anche in questi casi, la tensione narrativa appare attenuata e addolcita, in quella "ambiguità" che, come sottolinea Mina Gregori, costituisce uno degli aspetti più originali della pittura fiorentina del tempo, segnata da un sentimento di partecipazione e pietà verso la vittima.

Tornando alla *Santa Margherita*, la morbidezza della materia pittorica, evidente soprattutto nella resa della veste e dei panneggi, caratterizzati da un effetto quasi serico, insieme alla qualità della pennellata – che rivela affinità con artisti come Cesare Dandini, Cecco Bravo e lo stesso Furini – suggeriscono una datazione dell'opera tra gli anni Trenta e Quaranta del Seicento.

Il dipinto testimonia pienamente l'adesione del maestro ai modi del primo Barocco e alla sua fase di piena autonomia artistica, offrendo un'interpretazione personale della cosiddetta "nouvelle vague" della pittura fiorentina seicentesca. Si configura inoltre come un'importante e originale aggiunta al catalogo del Riposo.

Si ringrazia Sandro Bellesi per aver confermato l'attribuzione.



Pittore lombardo, sec. XVI

SAN GIROLAMO PENITENTE NEL DESERTO

olio su tavola, cm 179x113,5

*Lombard painter, 16th century***SAINT JEROME THE PENITENT IN THE DESERT***oil on panel, 179x113.5 cm*

€ 35.000/55.000

L'inedito dipinto vede San Girolamo inginocchiato al cospetto della croce, davanti ad una caverna dove si trova il leone. L'impaginazione è tipica del Santo, uno dei più riprodotti nell'arte occidentale grazie anche alla speciale libertà che dava ai pittori di confrontarsi con la pittura di paesaggio e con la meticolosità della descrizione della natura. Anche in questo caso, in basso sono inserite numerosi fiori o piccole piante, insieme a rocce e piccoli arbusti. Particolare è la sua veste che appare innaturalmente appallottolata davanti a lui, in un esercizio più virtuosistico che naturalistico. Il ginocchio destro del Santo poggia su un libro, mentre un altro è tenuto aperto sotto la croce, con buona qualità prospettica. Il dettaglio però più impressionante dell'opera è il leone, che incombe dal buio della caverna come un'oscura presenza.

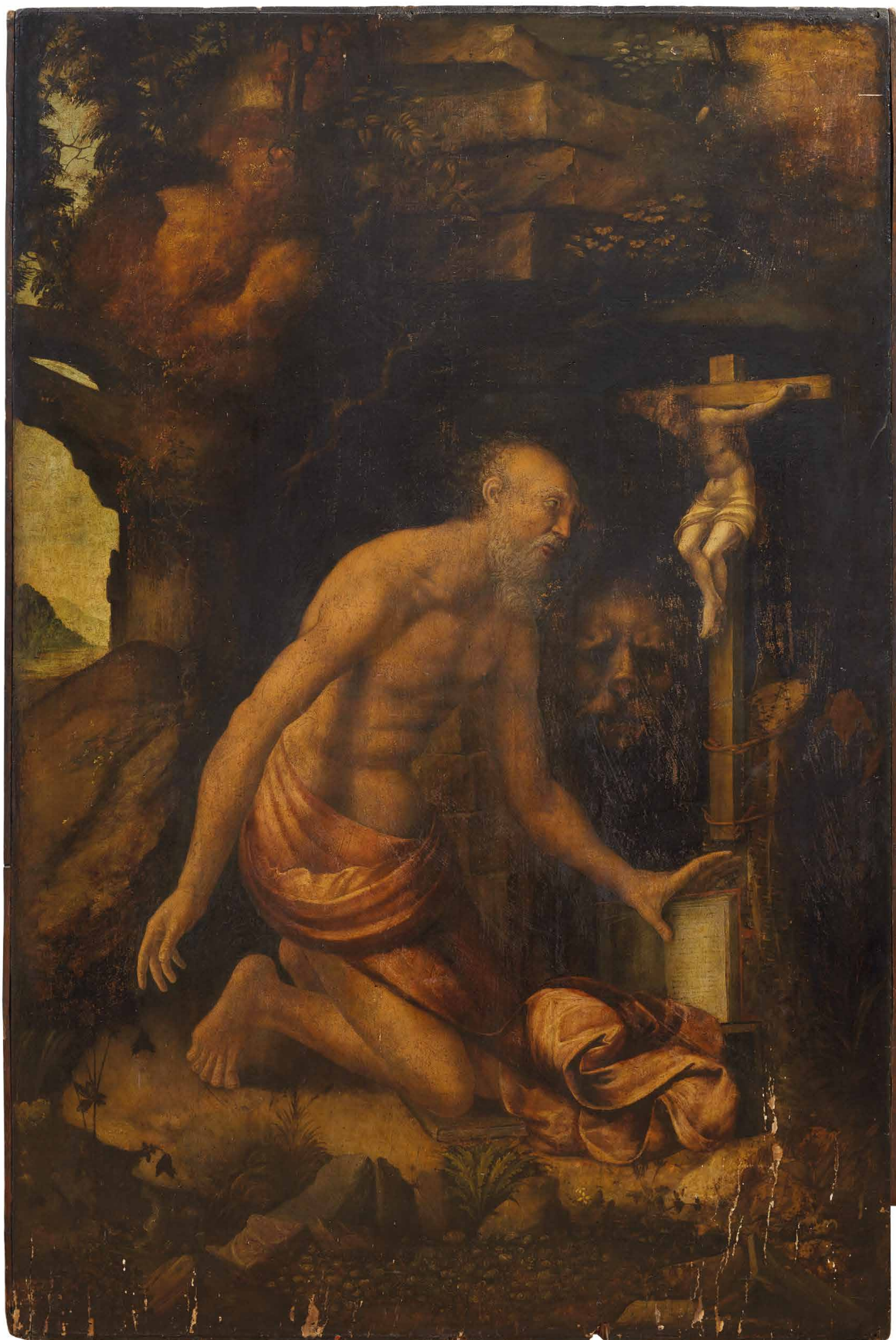
Anche nella parte alta del dipinto, il pittore si è divertito a descrivere - qui sì con una vena di naturalismo - le rocce, il terriccio e numerose radici, piante e foglie. Seppur un dettaglio minimo nel dipinto, il paesaggio lontanante sulla sinistra è realizzato con una certa maestria: le montagne aguzze si perdono dentro ad un lago.

Al centro della composizione però il San Girolamo attira i nostri sguardi: il pittore, seppur il dipinto sia appesantito da una vernice ormai ingiallita, ha ottime capacità di studio della luce e lo dimostra nella muscolatura delle braccia e del torace. Le gambe si piegano all'indietro e si appoggiano sulle punte dei piedi in tensione.

La grande tavola presenta le caratteristiche della pittura lombarda del '500, sia nella minuziosa descrizione del paesaggio, sia nell'attenzione alla luce. Un'opera in particolare, seppur più antica, ci sembra possa essere indicativa. Si tratta di una tavola, di cui si rintraccia la fotografia sulla fototeca di Federico Zeri, schedata come Cesare da Sesto in cui si riscontrano alcune peculiarità comuni ad entrambe le opere. In particolare, il dettaglio delle ginocchia e delle gambe piegate è pressoché sovrapponibile al nostro ma soprattutto l'invenzione della testa di leone che esce fuori dal buio e che osserva la scena con un fare sinistro. Cesare da Sesto qui offre poi un paesaggio più complesso ed elaborato, come anche nel caso del *San Girolamo* di Stoccolma. È quindi possibile che il pittore qui all'opera avesse ben presente un modello di Cesare da Sesto e che, reinterpretandolo anni dopo, ne abbia comunque riproposto l'atmosfera.



Cesare da Sesto, *San Girolamo nel deserto*,
ubicazione sconosciuta © Fototeca Federico Zeri, inv. 78854



32

Ludovico Stern

(Roma, 1709 - 1777)

NATURE MORTE CON FIORI E PUTTI

coppia di dipinti, olio su tela, cm 136,5x98

uno firmato e datato in basso a destra: "Ludovicus Stern / pinxit / 1753"

(2)

STILL LIFES WITH FLOWERS AND PUTTI

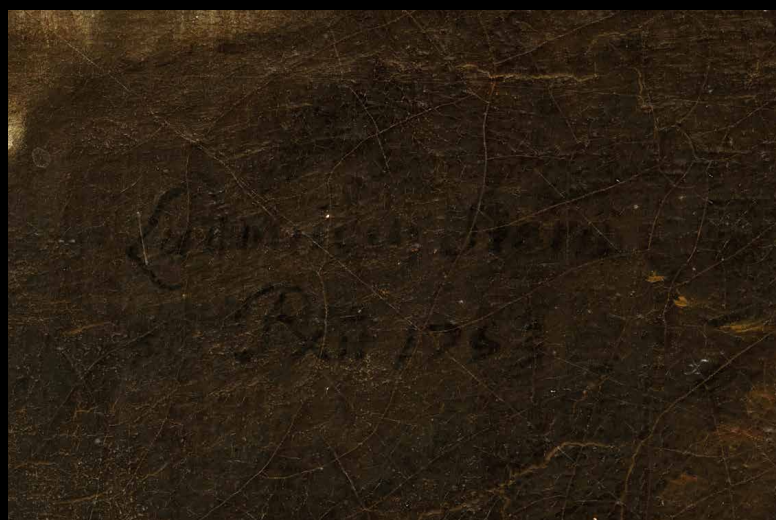
a pair of paintings, oil on canvas, 136.5x98 cm

one signed and dated lower right: 'Ludovicus Stern / pinxit / 1753'

(2)

€ 40.000/60.000

Primo romano per nascita in una famiglia di artisti di origine bavarese attivi per più generazioni nella Città eterna, Ludovico Stern esplicò il suo indiscusso talento nei generi pittorici più diversi, dalla pittura sacra che lo vide presente in molte chiese di Roma e del Lazio, alla decorazione a olio e a fresco, al ritratto e alla pittura di fiori, che non tralasciò neanche dopo l'ingresso all'Accademia di San Luca nel 1756. Un genere, quest'ultimo, documentato da un buon numero di opere firmate e datate e dalla menzione di numerosissime tele con fiori e frutta descritte nell'inventario del suo studio nel 1778, insieme a una cartella di studi su carta e su tela, strumento essenziale per una attività che vide Stern ultimo, raffinato protagonista della natura morta a Roma. Come certificano i documenti finora analizzati, le sue composizioni di fiori erano presenti in molte case aristocratiche: e anche i nostri dipinti, sconosciuti a Francesco Petrucci e Duccio Marignoli che hanno stilato un primo catalogo dell'artista (*Ludovico Stern (1709-1777). Pittura Rococò a Roma*, Roma 2012) risalgono probabilmente a una delle più ricche e sofisticate collezioni romane, quella del cardinale Silvio Valenti Gonzaga. Sebbene non presenti in quello che resta il principale documento visivo della raccolta, la celebre *Veduta della Galleria Valenti Gonzaga* (Hartford, Wadsworth Athenaeum) di Giovanni Paolo Pannini dipinta all'apogeo della carriera politica del Segretario di Stato di Benedetto XIV, i nostri dipinti si possono rintracciare, crediamo, in diversi inventari che ne certificano la consistenza dopo la morte del cardinale (cfr. *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, Catalogo della mostra a cura di Raffaella Morselli e Rossella Vodret, Milano 2005, pp. 298-379).





Due quadri "alti palmi 6, larghi 4 e mezzo, rappresentanti due putti con fiori, in tela, di Ludovico Stern" (e dunque con misure coincidenti con le nostre) compaiono infatti ai numeri 684 e 685 dell'inventario in morte del cardinale (1756) e nuovamente, ai numeri 758 e 761, nel catalogo a stampa e senza data relativo alla sua eredità, e ancora con gli stessi numeri tra i quadri esistenti presso uno dei suoi eredi, il cardinal Luigi, nel 1777. Datati del 1753, e quindi fra gli ultimi acquisti del cardinale, i nostri dipinti si iscrivono nel periodo più felice della attività di Ludovico Stern come pittore di fiori, confrontandosi agevolmente con le sue prove più sofisticate, quale ad esempio il *Vaso di fiori a rilievi con Endimione dormiente*, del 1758 (Petrucci-Marignoli 2012, cit., p. 104, A9) ma anche, per la parte figurata, con opere sacre di quegli anni: si vedano ad esempio i putti nella *Mater Dolorosa* del 1752, o quelli che spargendo fiori vegliano sul sonno del Bambino, eseguito poco prima del 1740 (*ibidem*, C8 e C1, rispettivamente). Come nel celebre *Ritratto di Franz Ludwig von Ertal* del 1753, senza dubbio il capolavoro di Ludovico Stern, i fiori variopinti definiti da velature trasparenti e brillanti segnano la conclusione, nell'età del Rococò, del genere inaugurato cent'anni prima da Mario dei Fiori, valendosi degli esempi raffinati lasciati a Roma, ma ancor più a Vienna, da Franz Werner Tamm all'inizio del Settecento.



Ludovico Stern, *Vaso di fiori a rilievi con Endimione dormiente*, collezione privata © Fototeca Federico Zeri, inv.



Giovanni Battista Benvenuti, detto l'Ortolano

(Ferrara, ca. 1480/1485 - 1525)

SANT'ANTONIO DA PADOVA

olio su tavola, cm 53x42

SAINT ANTHONY OF PADUA

oil on panel, 53x42 cm

€ 60.000/100.000

Bibliografia

- G. Morelli, *Kunstkritische Studien. Die Galerie Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig, 1890, p. 207 (e ed. italiana 1897);
- A. Venturi, *L'arte emiliana (al Burlington Fine Arts Club di Londra)*, in "Archivio Storico dell'Arte", VII, 1894, pp. 96-97;
- A. Venturi, R. H. Benson, *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of pictures, drawings & photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540, also pf medals members of the houses of Este and Bentivoglio*, Londra 1894, pp. XXVII, XXVIII;
- G. Gruyer, *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Parigi 1897, II, pp. 323, 333, 335, 337
- C. De Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Parigi 1899, p. 122;
- B. Berenson, *North Italian painters of the Renaissance*, New York-Londra 1907, p. 276
- C. Gamba, *La raccolta Visconti Venosta*, in "Dedalo", I, 1920, pp. 528-532;
- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 404;
- W. R. Valentiner, in "Thieme Becker Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler, *ad vocem*", vol. XXVI, Leipzig, 1932, p. 67;
- B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento* (trad. a cura di E. Cecchi), Milano 1936, p. 347;
- G. Frabetti, *L'Ortolano*, Milano 1966, p. 64 e fig. 54.

Si riporta la scheda di Frabetti scritta in occasione della monografia del 1966.

"Esemplare di grande forza espressiva. La figura del santo, intesa in senso monumentale, sembra ricalcare le fattezze di un modello, tradotto, però, in accezione naturalistica per il gioco intenso della luce radente.

In modo pressoché analogo si comporta l'Ortolano nella Natività Doria (si osservi soprattutto la figura di S. Francesco). Nel paesaggio di destra, le figurette degli ascoltatori sotto l'albero richiamano alcuni particolari del piccolo "S. Michele" di Raffaello al Louvre, che il Calcaselle proponeva in relazione con la "Tentazione di S. Antonio" del Bosch, forse propagata tramite incisioni. In un Catalogo dell'ex Monte di Pietà di Roma (1875, n. 619-1646) era attribuito all'Ortolano un 'Santo francescano' forse identificabile con il presente dipinto".



Pietro della Vecchia

(Venezia, 1603 - Vicenza, 1678)

FIGURA DI CONDOTTIERO

olio su tela, cm 116x105,5

FIGURE OF A CONDOTTIERO

oil on canvas, 116x105.5 cm

€ 40.000/60.000

L'inedito dipinto qui presentato costituisce una versione ulteriore – e senza dubbio una delle più belle – di un soggetto noto in diversi esemplari già catalogati da Bernard Aikema nella sua fondamentale monografia sull'artista (*Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990, p. 149, cat. 210).

A questi si è aggiunto più recentemente il dipinto di raccolta privata padovana pubblicato da Enrico Dal Pozzolo (*Il fantasma di Giorgione*, Treviso 2011, pp. 54-55, fig. 52; p. 127, nota 103) che ne ha fatto occasione per una riflessione su Pietro Vecchia imitatore - o piuttosto interprete - di Giorgione.

Come specificato da Aikema, la composizione si accompagnava con ogni probabilità al più noto (e più spesso replicato) *Guerriero in giubba bianca che sguaina la spada* il cui esemplare migliore si conserva a Vienna, Kunsthistorisches Museum, dalla collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo (*ibidem*, cat. 211).

È appunto quello, con ogni probabilità, il dipinto citato da Marco Boschini nella *Carta del navegar pitoresco...* (1660) come prova della capacità del Della Vecchia di reinventare, quasi un Giorgione redivivo, i modelli del primo Cinquecento veneziano, sui quali si era indubbiamente formato grazie al suo primo maestro, il Padovanino.

Nella *Breve istruzione* premessa alle *Ricche minere della pittura veneziana* (1674) Boschini insiste anzi sulla capacità del pittore di inventare nuovi soggetti "alla maniera di" Giorgione e dei grandi del Cinquecento, non limitandosi a copiare i loro modelli: una capacità per la quale egli era estremamente ricercato dai collezionisti di pittura veneziana e che aveva origine nella sua perfetta conoscenza, anche in qualità di restauratore, delle loro "maniere". Questa definizione di Pietro della Vecchia "simia de Zorzon" proprio in virtù delle sue mezze figure di guerrieri (un soggetto del tutto estraneo, come oggi sappiamo, al maestro di Castelfranco) indica la misura in cui, dopo un secolo e mezzo, la figura di Giorgione e i vari temi della sua pittura fossero ormai totalmente offuscati dall'interpretazione datane dai suoi primi seguaci, appunto i "giorgioneschi".

Si può infine sottolineare, come evidenziato da Dal Pozzolo, che il bassorilievo istoriato – un'allusione all'antico pur se distante da ogni modello classico – che compare anche nella versione padovana vale qui come "pietra vecchia" e dunque come probabile firma del pittore. Sappiamo ormai che "della Vecchia" fu il vero cognome di Pietro, a lungo ed erroneamente chiamato "Muttoni", forse a seguito del passo di Luigi Lanzi che nella *Storia pittorica*, a conclusione di una lucida disamina dell'artista, riporta questa versione.



35

Pittore veneto, secc. XVI-XVII

MADONNA CON BAMBINO E I SANTI STEFANO, MAURIZIO E GIROLAMO E COMMITTENTE

olio su tela, cm 112x114,5

in cornice antica, dorata, intagliata e scolpita a volute ornamentali, cm 163x206

Venetian painter, 16th-17th centuries

MADONNA WITH CHILD AND SAINTS STEPHEN, MAURICE, AND HIERONYMUS, AND THE COMMISSIONER

oil on canvas, 112x114.5 cm

in an antique gilded frame, carved with ornamental scroll motifs, 163x206 cm

€ 12.000/18.000

Il grande dipinto, accompagnato da una splendida cornice dorata e intagliata, ripropone la tela dipinta da Tiziano intorno al 1520 e oggi conservata al Musée du Louvre a Parigi. Un'altra versione, considerata autografa, è conservata a Vienna al Kunsthistorisches Museum. Rispetto all'opera di Tiziano, in quella qui presentata, c'è l'aggiunta di una figura maschile sulla sinistra, ovvero il committente. Invariati sono invece la Madonna con Bambino e i Santi Stefano, Maurizio e Girolamo.





36

Scuola lombarda, secc., XVII-XVIII

NATURE MORTE DI FRUTTA IN UN PAESAGGIO

coppia di dipinti, olio su tela, cm 96x133

(2)

Lombard School, 17th-18th centuries

STILL LIVES OF FRUITS IN A LANDSCAPE

a pair of paintings, oil on canvas, 96x133 cm

(2)

€ 14.000/18.000



La ricca coppia di nature morte qui presentata è accostabile alle opere del pittore lombardo Gilardo da Lodi, attivo in Lombardia tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Attualmente è conosciuto soltanto un ristretto gruppo di opere di questo artista e le sole tele riconducibili con una buona certezza all'artista sono quelle la cui fotografia è conservata nell'archivio fotografico Volpe e sono di ubicazione ignota. Si tratta di quattro nature morte con uva e frutta, molto simili per impostazione e composizione a quelle qui presentate che sono firmate e datate al retro "DEL PITTORE GILARDI LODIGIANO 1716" (cfr. *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, a cura di G. e U. Bocchi, 1998, pp. 162-170). La descrizione che Bocchi offre in favore delle tele attribuite e ricondotte al catalogo di Gilardo, calza perfettamente anche per le tele qui commentate: "Da questo piccolo *corpus* scaturiscono dei denominatori comuni evidenti innanzitutto [...] nella fine e ordita architettura dei tralci di vite, nella indubbia trasparenza dell'uva bianca e nella punteggiata luminescenza degli acini [...]".



Andrea Michieli, detto Andrea Vicentino

(Vicenza, 1542 - Venezia, 1618)

DAVIDE E GOLIA

olio su tela, cm 151x217

DAVID AND GOLIATH

oil on canvas, 151x217 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- New York, Sotheby's, 13 ottobre 1989, lotto n. 179;
- Collezione privata;
- Londra, Sotheby's, 9 luglio 1998, lotto n. 318.

Inedito nonostante il duplice passaggio in asta con la corretta attribuzione, il dipinto qui offerto costituisce un'aggiunta significativa al catalogo di Andrea Vicentino, ricco di imponenti e ben documentati teleri di committenza pubblica quanto invece esiguo nelle opere mobili e di destinazione privata.

Dopo una prima formazione nella città natale, probabilmente nella bottega di Giovan Battista Maganza, Andrea Vicentino si trasferì a Venezia forse già alla metà degli anni Sessanta, pur essendovi documentato per la prima volta nel 1572.

Sebbene la sua iscrizione alla Frangia dei pittori veneziani risalga solo al 1583, non è dubbio che l'artista avesse acquisito da tempo una certa notorietà, se già nel 1578 ottenne il prestigioso incarico di sostituire con nuove tele le decorazioni perdute nell'incendio di Palazzo Ducale, raffigurando le principali vittorie terrestri e navali della Serenissima per la Sala dello Scrutinio, e tre scene relative alla *Visita di Alessandro III* per la Sala del Maggior Consiglio. Un impegno proseguito tra il nono e l'ultimo decennio del Cinquecento nelle sale del Senato e delle Quattro Porte, seguito a un ritorno in patria che fra il 1580 e il 1583 lo vide protagonista della decorazione della Sala dei Cesari in palazzo Barbaran da Porto.

Specializzatosi nell'esecuzione di grandi teleri con scene storiche e celebrative a molte figure, Andrea Vicentino fu anche autore di pale d'altare per le chiese di Venezia e di terraferma e di scene storiche o mitologiche destinate alla committenza privata, anch'esse di formato importante ma certamente più godibili, come nel caso del nostro dipinto o, ad esempio, della bellissima *Uccisione dei Niobidi* nel Museo del Castello a Praga, dalle raccolte dell'arciduca Leopoldo Guglielmo.

Ricordato dal Boschini nella premessa alla *Ricche minere della pittura veneziana* (1674) al terzo posto fra quei "pittori delle sette maniere" che a cavallo di secolo, e ancora nel Seicento inoltrato, coltivano l'eredità dei grandi maestri del Cinquecento, Andrea Vicentino si afferma come convinto interprete del classicismo veronesiano, esaltando però la fisicità poderosa dei suoi personaggi con un deciso impianto chiaroscurale: elementi che ritroviamo puntualmente nella scena biblica qui presentata, dove è il soggetto stesso - l'uccisione del gigante Golia sullo sfondo della battaglia contro i Filistei, che stanno qui per i nemici di Venezia - a giustificare e anzi richiedere il contrasto tra il gigante decapitato in primo piano e le figurine dei soldati disposti lungo assi divergenti nello sfondo.



38

Lorenzo Costa

(Ferrara, 1460 ca. - Mantova, 1535)

SACRA FAMIGLIA CON I SANTI GIROLAMO, FRANCESCO E CHIARA

olio su tavola, cm 24,5x23,5

THE HOLY FAMILY WITH SAINTS JEROME, FRANCIS AND CLARE

oil on panel, 24.5x23.5 cm

€ 25.000/35.000

Provenienza

- Bologna, collezione Lauro.

Bibliografia

- *Stanze Bolognesi. La Collezione Lauro*, a cura di D. Benati e P. Giordani, Milano 1994, pp. 59-60.

Proveniente dalla storica collezione bolognese Lauro, il dipinto è stato riconosciuto a Lorenzo Costa il vecchio (1460 ca. - 1535). Le dimensioni dell'opera lasciano supporre che si tratti di un dipinto nato per la devozione privata, sicuramente di ambito francescano. La presenza di San Francesco e Santa Chiara non lasciano dubbi a tale interpretazione e anzi ci permettono di ipotizzare che la prima committente fosse una devota clarissa, molto probabilmente una monaca o una suora francescana (*Stanze Bolognesi*, p. 59). Come sottolineato nel catalogo della collezione "i caratteri di Lorenzo Costa appaiono del tutto evidenti, nella simmetria della composizione, nella tenerezza dei modellati e nell'intensità del colloquio patetico che si instaura tra i personaggi" (p. 60). Per quanto riguarda, la cronologia del dipinto "la quieta monumentalità della Vergine e la ricerca di simmetrie anche sentimentali tra i personaggi che la attorniano consentono di avvicinare la piccola tavola a dipinti come lo Sposalizio della Vergine della Pinacoteca di Bologna (1505) e l'Assunzione in San Martino (1506): una datazione tra il 1505 e il 1506 era già del resto suggerita oralmente da Carlo Volpe. In questi anni Costa rappresenta una voce estremamente autorevole nella cultura figurativa padana [...]. Ciò si rileva nei dipinti di grandi dimensioni, ma anche nella produzione di dipinti di devozione privata, sempre contrassegnati da una ricerca di superiori elezioni formale" (p. 60).



Luca Giordano

(Napoli, 1634 - 1705)

CRISTO E L'ADULTERA

olio su tela, cm 180x231,5

firmato in basso a destra: "Jordanus F. 1656"

CHRIST AND THE ADULTERESS

oil on canvas, 180x231.5 cm

signed lower right: "Jordanus F. 1656"

€ 100.000/150.000

Bibliografia- V. Pacelli, *Pittura del 600 nelle collezioni napoletane*, Napoli 2001, pp. 78-81.- V. Pacelli, *A proposito di Gesù e l'adultera di Luca Giordano del 1656 e l'iconografia del tema evangelico*, in "Ricerche sul Seicento napoletano. Saggi e documenti (2001)". Napoli 2002, pp. 158-65.- O. Ferrari – G. Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli 2003, p. 32, AO 37, fig. AO 37.

Resa nota da Vincenzo Pacelli e accolta da Ferrari e Scavizzi nell'ampliamento al catalogo generale di Luca Giordano, l'opera che qui proponiamo si impone, oltre che per la data precoce e le grandi dimensioni, come prototipo di una composizione che l'artista napoletano replicò negli anni successivi variandone appena il formato, e che fu poi ripetuta dalla bottega e da anonimi copisti a testimonianza del suo successo tra i collezionisti napoletani. Ci era infatti nota grazie a una tela di formato più allungato e di maggiori dimensioni (cm 158x284) priva di firma e data e variata in minimi dettagli che Ferrari e Scavizzi avevano riferito ad anni appena successivi, tra il 1657 e il 1660 (*Luca Giordano*, Napoli 1992, p. 261, A 72, tavv. X-XI). Una versione ulteriore è stata pubblicata dai medesimi autori nel 2003 (*Nuove ricerche e inediti*, cit., AO 38).

L'interesse dell'opera risiede poi nella sua puntuale risposta all'esempio di Mattia Preti, presente a Napoli dal 1653. È attraverso di lui che Luca Giordano supera, almeno momentaneamente, quel riferimento testuale a Ribera, che aveva segnato la sua prima giovinezza per accostarsi alla pittura barocca nella sua versione neo-veneziana, come si vede ad esempio nelle pale dedicate a San Nicola da Tolentino e San Tommaso di Villanova, già in Sant'Agostino agli Scalzi, del 1658; opere che precedono il soggiorno veneziano del 1664 e che si spiegano solo attraverso il contatto con le opere del pittore calabrese. Più specifico, per quanto riguarda il nostro dipinto, il confronto con un episodio vetero-testamentario in raccolta privata napoletana (*David punisce gli uccisori di Ishbaal*) esposto a Napoli nel 2001 (*Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra, Napoli 2001, pp. 124-25, n. 24), simile alla nostra *Adultera* nel taglio della scena, introdotta da figure a mezzo busto e divisa in netti partiti luminosi sullo sfondo di un'architettura classicheggiante.





40**

Alessandro Turchi, detto l'Orbetto

(Verona, 1578 – Roma, 1649)

LOT E LE FIGLIE

olio su tela, cm 68x94

LOT AND HIS DAUGHTERS

oil on canvas, 68x94 cm

€ 25.000/35.000

Provenienza

- Venezia, Viancini (1968);
- Venezia, collezione di Egidio Martini;
- Udine, collezione privata (1974).

Bibliografia

- E. Schleier, *Drawings by Alessandro Turchi*, in "Master Drawings" 9, 1971, pp. 144 e 148;
- D. Scaglietti Kelesian in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, catalogo della mostra di Verona (Castelvecchio, settembre – dicembre 1999) Milano 1999, p. 194;
- B. De Witt, *The Bader Collection. European Paintings*, Kingston (Ontario) 2014, p.141;
- *Alessandro Turchi detto l'Orbetto. 1578 -1649*, a cura di D.Scaglietti Kelesian, Verona 2019, cat. 105, p. 189.

Ripetutamente citato nella bibliografia sull'autore veronese a partire dalla riproduzione pubblicata su "Apollo", la tela propone un soggetto altre volte trattato dall'Orbetto con diverse modalità in opere attualmente rintracciate e in altre di cui al momento sopravvive solo il ricordo delle fonti.

Se infatti la versione eseguita dall'artista per il suo principale committente veronese, il marchese Gaspare Gherardini, passata nell'Ottocento nella raccolta dei conti Lechi a Brescia, è stata autorevolmente identificata da Daniela Scaglietti nella tela poi in collezione privata tedesca, dopo un passaggio da Christie's a Londra nel 1988, nessuna delle opere ad oggi conosciute può identificarsi, ad esempio, con il "Lot a sedere a una tavola con le due figlie che gli danno da bere" che gli inventari della famiglia Millini descrivono ripetutamente dal 1627 al 1738 come dipinto su tavola, e grande poco più di un palmo: un oggetto prezioso certo non troppo lontano dalle pitture su paragone per cui l'artista era stato ricercato fin dal suo arrivo a Roma, circa il 1614.

È probabile tuttavia che un ricordo di quest'opera ancora sconosciuta vada ricercato nel disegno nella Graphische Sammlung a Monaco di Baviera (n. 6670) restituitogli da Hermann Voss e pubblicato da Erich Schleier (1971, n. 3, tav. 19) nella prima ricognizione del corpus grafico dell'artista veronese. In quell'occasione Schleier catalogava, in parte riproducendole, le altre versioni di questo soggetto biblico, tra cui quella praticamente uguale alla nostra ma di maggiori dimensioni (cm 99x133,4) un tempo a Londra, Leger Galleries, e oggi a Kingston, Ontario (Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, inv. 17.034; cfr. De Witt, cit., 2014) e citava senza riprodurlo il dipinto qui offerto.

Impossibile, allo stato delle conoscenze attuale, ricostruirne la provenienza originaria o l'eventuale committenza: la frequenza con cui il soggetto compare nel catalogo dell'Orbetto ne lascia intuire la grande richiesta da parte dei suoi estimatori, italiani e stranieri. È possibile invece ipotizzare che la nostra tela si accompagnasse in origine a quella, quasi identica per dimensioni, raffigurante la fuga di Loth da Sodoma, narrativamente antecedente al nostro soggetto, oggi nella National Gallery of Ireland a Dublino (inv. 1653; Alessandro Turchi 2019, cat. 136, p. 239).





Attribuito a Alessandro Turchi, detto l'Orbetto

(Verona, 1578 – Roma, 1649)

ALLEGORIA DELLE VIRTÙ TEOLOGALI

olio su pietra di paragone, cm 18x24

ALLEGORY OF THE THEOLOGICAL VIRTUES

oil on touchstone, 18x24 cm

€ 5.000/8.000

Bibliografia di confronto

- *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, a cura di D. Scaglietti Kelescian, Verona 2019.

L'inedito dipinto qui presentato è da attribuire ad Alessandro Turchi detto l'Orbetto, uno dei più noti e dotati pittori veronesi del primo Seicento. La pietra dipinta qui discussa non è invenzione isolata, ma si confronta con la più grande tela (cm 128x174) di collezione privata (già presso la collezione Koelliker a Milano) con la medesima iconografia, pubblicata e riconosciuta all'Orbetto (cfr. *Alessandro Turchi*, 2019, pp. 202-203). Come individuato dalla Scaglietti Kelescian: "in questa bellissima invenzione tre bambine, riconoscibili dalle morbide fattezze e dalle femminili acconciature, rappresentano le tre *Virtù teologali* che si avventurano su una fragile barca in mare aperto. Nonostante l'identificazione sia complicata dal fatto che alle figure non sempre si accompagnano gli attributi conformi alla loro usuale iconografia, è possibile riconoscere la *Speranza*, identificata da un drappo verde mentre solleva l'ancora, al centro la *Carità*, che, avvolta, da un drappo rosso, regge la fiaccola accesa, mentre la *Fede*, seduta sul drappo bianco, guida la navicella".

Inoltre, grazie a Stefano Pierguidi è possibile sapere che tale tela proviene dall'ambito della committenza promossa dal cardinale Maurizio di Savoia. Infatti, nel 1625, sono documentati due pagamenti del cardinale stesso per due dipinti raffiguranti entrambi "Tre putti": un pagamento è intestato ad "Alessandro Varotari pittore venetiano" e l'altro ad un "Alessandro veronese". Il primo è stato riconosciuto agilmente nel Padovanino, mentre il secondo è da riconoscersi in Alessandro Turchi.

La qualità non comune della nostra pietra di paragone ben si confronta con altri dipinti simili come il *Cristo morto pianto dalla Maddalena e da due angeli* del Clark Art Institute di Williamstown (Massachusetts), il *San Pietro con un angelo visita Sant'Agata in carcere* alla Walters Art Gallery di Baltimora, il *Cristo morto pianto da tre angeli* del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano e la *Flagellazione di Cristo* del Muzeum Narodowe di Poznan.



Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, *Allegoria delle Virtù Teologali*, collezione privata



Pittore olandese attivo a Roma, sec. XVII

SCENA DI GENERE CON VIANDANTI

SCENA DI GENERE CON MUSICISTI E ARMENTI

coppia di dipinti, olio su lavagna, cm 21x33

(2)

Dutch painter active in Rome, 17th century

GENRE SCENE WITH PEDESTRIANS

GENRE SCENE WITH MUSICIANS AND HERDS

a pair of paintings, oil on lavagna stone, 21x33 cm

(2)

€ 8.000/12.000

Bibliografia di riferimento

- *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, 22 novembre 2000 - 25 febbraio 2001), a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000.

La rara e ricercata coppia di dipinti qui presentata, realizzata con la tecnica dell'olio su lavagna, si distingue per l'eccellente stato di conservazione e per la vivace raffigurazione di scene di genere ambientate nella campagna romana. Tali soggetti furono frequentemente interpretati dai pittori nordici che, durante il loro soggiorno a Roma, diedero vita alla celebre corrente dei bamboccianti. Se questa produzione artistica è ampiamente documentata su supporti tradizionali come la tela, e più raramente su tavola, decisamente meno comune è la sua esecuzione su materiali lapidei come la lavagna. Questa scelta conferisce alle opere un carattere particolarmente prezioso e suggestivo, rendendole oggetti di grande fascino collezionistico, quasi degni di una *Wunderkammer*. I due dipinti, raffiguranti scene campestri, si caratterizzano per l'uso dello sfondo naturale della pietra nera levigata, lasciato volutamente privo di interventi pittorici e utilizzato come fondale della composizione. Tale soluzione formale rimanda ai modi di Nicolas Berchem (Haarlem, 1620 - Amsterdam, 1683), attivo tra Haarlem e Amsterdam, che soggiornò in Italia prima del 1642 insieme ad altri artisti olandesi, tra cui Hendrick Mommers e il cugino Jan Baptist Weenix, con il quale condivise anche l'esperienza nella bottega di Claes Cornelisz Moeyaert. Il rientro nei Paesi Bassi è documentato intorno al 1642 dalla sua iscrizione alla gilda di San Luca di Haarlem. La sua produzione si caratterizza per paesaggi di gusto italianeggiante, raffiguranti ambienti rurali ideali, spesso collinari o montani, animati dalla presenza di figure umane e animali. Le composizioni erano generalmente precedute da disegni preparatori o ispirate alle stampe e incisioni di importanti artisti nordici, tra cui Johannes Visscher (1633-1712).



43**

Pittore lombardo, secc. XVII-XVIII

NATURA MORTA CON STRUMENTI MUSICALI, PIATTO DI FRUTTA E PAPPAGALLO

NATURA MORTA CON STRUMENTI MUSICALI, PIATTO CON LUMACHE, MAPPAMONDO E

PICCOLO QUADRETTO CON CONCERTO

coppia di dipinti, olio su tela, cm 54x105,5

(2)

Lombard painter, 17th-18th centuries

STILL LIFE WITH MUSICAL INSTRUMENTS, A PLATE OF FRUIT, AND A PARROT

STILL LIFE WITH MUSICAL INSTRUMENTS, A PLATE OF SNAILS, A GLOBE, AND A SMALL PAINTING

DEPICTING A CONCERT

a pair of paintings, oil on canvas, 54x105.5 cm

(2)

€ 8.000/12.000

Le due tele presentano una raffinata composizione di strumenti musicali disposti su piani, secondo un'impostazione tipica della tradizione lombarda seicentesca, riconducibile alla maniera di Evaristo Baschenis e Bartolomeo Bettera. In entrambe le opere, gli strumenti musicali si intrecciano a spartiti musicali e sembrano disposti con apparente casualità, ma in realtà secondo un calibrato equilibrio compositivo: una presenta una composizione con un piatto di frutta e un bel pappagallo rosso e l'altra con un piatto di lumache e un piccolo e raffinato quadretto con un concerto. La luce, radente e soffusa, modella con grande sensibilità le superfici lignee e le vernici degli strumenti, restituendo con attenzione quasi tattile la qualità materica degli oggetti: il luore ambrato dei liuti, le corde sottili appena percepibili, le ombre profonde che avvolgono gli interstizi. Il fondo scuro e compatto, isola gli oggetti in una dimensione sospesa e silenziosa, accentuando il carattere meditativo delle composizioni. Particolarmente significativa è la resa degli spartiti, talora spiegazzati o parzialmente arrotolati, che suggeriscono un momento appena trascorso di attività musicale, evocando al contempo il tema della caducità e del tempo che passa, in linea con la sensibilità vanitas diffusa nella cultura figurativa del XVII secolo. La disposizione degli strumenti, mai rigidamente ordinata, contribuisce a creare un effetto di naturale disordine studiato, cifra distintiva di questo genere pittorico. Di particolare curiosità è la tela con il quadretto, invenzione che permette un bel gioco di finzione quadro-nel-quadro, che sembra ricordare le composizioni di Faustino Bocchi (Brescia, 1659 - 1741) e soprattutto del cremonese Bernardino Dehò (ca. 1675 - post 1729), pittori entrambi specializzati nella realizzazione di scene grottesche e burlesche. Bocchi e i suoi seguaci riuscirono a sintetizzare efficacemente le poetiche di carattere favolistico attraverso un uso marcato della metafora, spesso spinta fino a esiti estremi da un naturalismo volutamente esasperato. Il risultato fu una produzione artistica raffinata, in cui si intrecciano elementi di intrattenimento, cultura comica e sottese istanze di natura sociale.

Per qualità esecutiva, attenzione al dettaglio e coerenza stilistica, la coppia si inserisce con efficacia nel solco della pittura di natura morta musicale lombarda di ambito baschenisiano-betteriano, offrendo un'interessante testimonianza della fortuna e della diffusione di questo fortunato genere.



Mario Balassi

(Firenze, 1604 - 1667)

ALLEGORIA DELLA TEMPERANZA

olio su tela, cm 75x61

ALLEGORY OF TEMPERANCE

oil on canvas, 75x61 cm

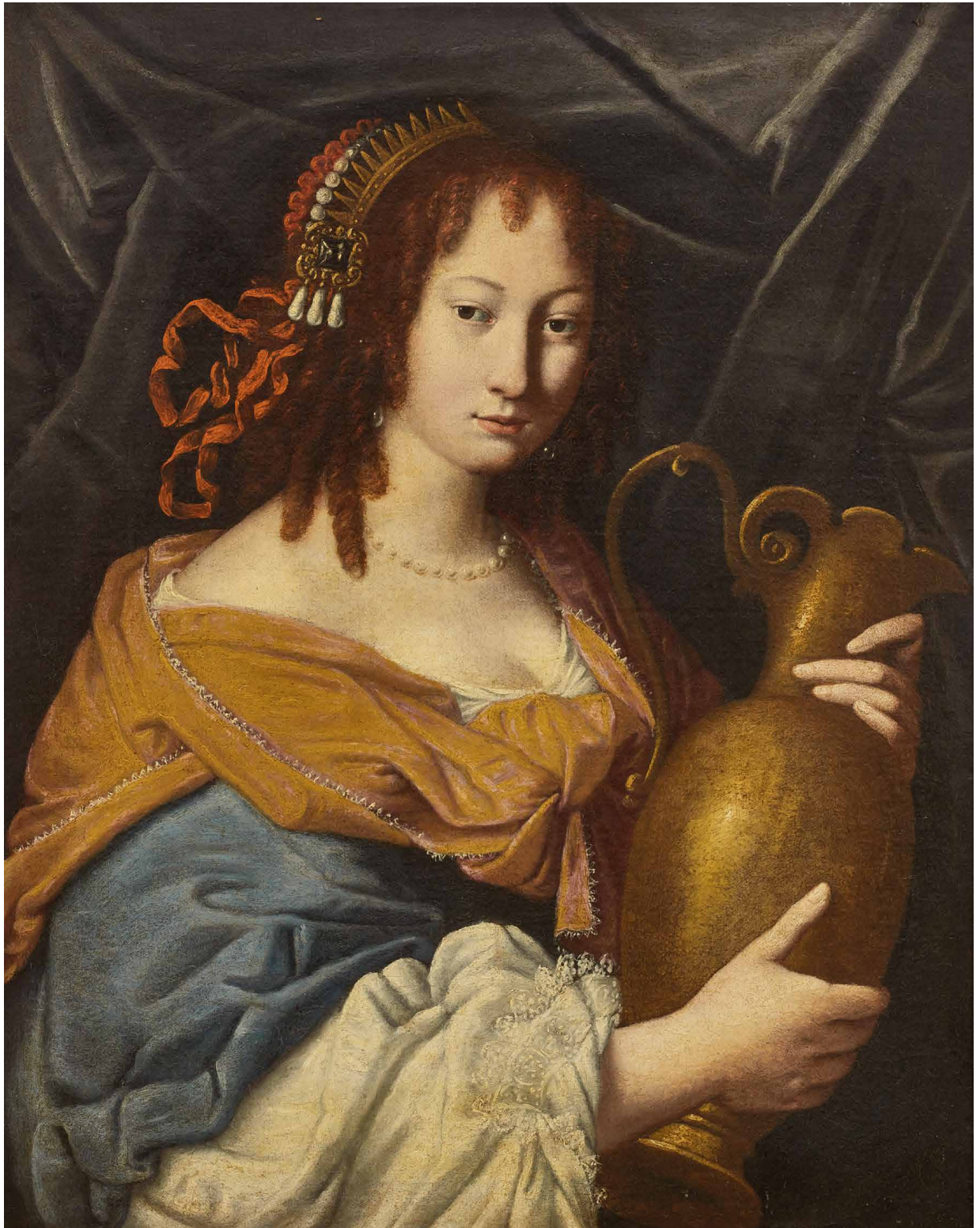
€ 8.000/12.000

Si riporta qui di seguito lo studio di Sandro Bellesi.

“Entro uno spazio delimitato esclusivamente da un tendaggio in velluto grigio-cenere è raffigurata, in primissimo piano, una giovane e avvenente figura muliebre, dalla levigatissima pelle alabastrina e da una folta chioma con ricci inanellati color rame cadenti sulle spalle, in atto di sorreggere tra le mani una brocca dorata. La brocca, unico oggetto presente nel dipinto, è da leggersi come un elemento simbolico, elemento da associare, in via iconografica, al personaggio raffigurato. Escludendo la possibilità di identificare nella donna figure della mitologia classica come Ebe e Pandora, effigiate distintamente con una brocca e una coppa e con un vaso o una brocca con coperchio, appare plausibile leggere nella giovane effigiata nell'opera una personificazione umana della Temperanza, una delle quattro virtù cardinali insieme alla Fortezza, alla Giustizia e alla Prudenza. In base ai caratteri stilistici e alla tipologia della figura femminile è possibile assegnare l'opera, già riferita a Cesare Dandini da Rodolfo Pallucchini in una perizia databile ai primi anni ottanta del Novecento, al catalogo autografo di Mario Balassi, pittore seicentesco fiorentino.

Avviato alla pittura inizialmente sotto la guida di Jacopo Ligozzi e poi nell'*atelier* di Matteo Rosselli, Balassi, nato a nel capoluogo toscano nel 1604, strinse in giovane età saldi e proficui legami con l'anziano Domenico Cresti detto Il Passignano, artista con il quale si trasferì intorno alla metà degli anni venti a Roma, città dove ebbe la possibilità di dedicarsi allo studio dei capolavori dell'antichità e delle opere dei grandi maestri del secolo precedente e coevi, in particolare Raffaello e Guido Reni. Rimasto nell'Urbe anche in seguito alla partenza del Passignano, Balassi, grazie soprattutto alla protezione di Taddeo Barberini, eseguì alcuni dipinti destinati a edifici di culto che gli consentirono di ottenere nuove e importanti commissioni. A Roma entrò in contatto con personaggi di rilievo, come il generale Ottavio Piccolomini, insieme al quale si recò, all'inizio degli anni trenta, a Vienna dove realizzò soprattutto ritratti dei membri della casata imperiale. Dopo aver lasciato la capitale austriaca, l'artista, prima di far ritorno in patria, ebbe modo di visitare la Dalmazia e Venezia, città, quest'ultima, dove “acquistò gran pratica nel conoscere le maniere di tutti coloro che vi avevano operato” (Filippo Baldinucci). Rientrato in Toscana intorno al 1637, il pittore, forte dei successi già conseguiti fu impegnato inizialmente per il cardinale Giovan Carlo de' Medici, realizzando essenzialmente ritratti della famiglia granducale.

Interessante e inedita acquisizione al catalogo finora conosciuto di Balassi, l'opera, databile probabilmente agli anni cinquanta del Seicento, trova utili termini di confronto stilistico e tipologico con varie opere licenziate dell'artista, soprattutto mezze figure femminili, spesso raffiguranti personificazioni allegoriche. Tra queste, per maggiori affinità con l'opera in esame meritano di essere ricordate le tele con *l'Allegoria della Scultura* presso Carlo Orsi a Milano e il *Ritratto di Vittoria della Rovere in veste allegorica* già nella Galerie Canesso a Parigi (per queste si veda F. Berti, *op. cit.*, pp. 142 n. 49 e 147 n. 56; con bibliografia precedente).



Maestro di Teplice

(attivo a Venezia nell'ultimo quarto del XIV secolo)

CRISTO REDENTORE BENEDICENTE TRA I SANTI PIETRO E PAOLO (?)

tempera e oro su tavola, cm 20x13,5

BLESSING CHRIST THE REDEEMER BETWEEN SAINTS PETER AND PAUL (?)

tempera and gold on panel, 20x13.5 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- Parigi, E. Moratilla, 1972;
Milano, Asta Finarte, *Dipinti Antichi*, 11 giugno 1995. n. 16.

Bibliografia

- C. Guarnieri, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 30, 2006, p. 51;
- M. Minardi, *Un Arcangelo per gli inizi guarienteschi di Lorenzo Veneziano*, in "Arte Veneta", 77, 2020, p. 19, nota 29;
- M. Minardi in Sotheby's, *Master Paintings*, New York, 14 ottobre 2020, lotto n. 105.

Referenze fotografiche

- Bologna, Fototeca Federico Zeri, schede nn. 5233 e 5235.

L'autore di queste tavole raffiguranti apostoli è noto con un nome convenzionale derivato da un dipinto un tempo conservato nella chiesa di Santa Maria nella città di Dux, nei pressi di Teplice, nella Repubblica Ceca, e oggi esposto nel Museo Diocesano di Litoměřice (cfr. O. Pujmanova, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche*, Praga 1996, pp. 42-43). Fu Miklós Boskovits a coniare per primo questa denominazione, ampliando poi il catalogo dell'artista con altre tre tavole - raffiguranti i santi Antonio, Niccolò e Caterina - messe all'asta da Christie's a Londra nel 2003 (Christie's, Londra, 10 dicembre 2003, lotto 105).

Si tratta di tre tavole in ottimo stato di conservazione, già nella collezione Moratilla a Parigi (1972), raffiguranti *Cristo benedicente* al centro e due apostoli: uno certamente identificabile con Pietro, riconoscibile per il consueto attributo delle chiavi, e l'altro probabilmente da riconoscere in Paolo.

Come osservato da Mauro Minardi (Sotheby's, *Master Paintings* 2020), la venatura orizzontale del supporto ligneo indica che si tratta di scomparti di una predella, da mettere in relazione con altre due tavole raffiguranti apostoli, passate da Sotheby's nel 2020, ma già note attraverso fotografie conservate nella Fototeca di Federico Zeri, che le segnalò nel 1985 in una collezione privata fiorentina.

Le tavole sono tutte effettivamente documentate nella Fototeca Zeri, ma risultano catalogate con un'attribuzione errata al Maestro del Crocifisso di Pesaro, pittore veneziano attivo anche nell'area marchigiana, come suggerisce la stessa denominazione convenzionale.



Maestro di Teplice, *Coppia di Santi*, collezione privata © Fototeca Federico Zeri, inv. 26498



Vittore Ghislandi, detto Fra Galgario

(Bergamo, 1655 - 1743)

RITRATTO DI ANNIBALE VISCONTI (MILANO, 1660-1747)

olio su tela, cm 223x173

scritta in basso a destra: "D. Annibale Mar. / Visconti Grande di Spagna / Gentil. di Camera della / Chiave d'oro. Consil. Intimo / Distinto et Aulico di Guerra / Gnl Mar.: di Campo Col. / di S[...]z: Gen: Com. / [...] in Lombardia / [...] Gen. Del Reale / [...]stel di / [...]er & Ne / [...]t; Ch - / D.C.T. 1728".

PORTRAIT OF ANNIBALE VISCONTI (MILAN, 1660-1747)

oil on canvas, 223x173 cm

inscribed lower right: "D. Annibale Mar. / Visconti Grande di Spagna / Gentil. di Camera della / Chiave d'oro. Consil. Intimo / Distinto et Aulico di Guerra / Gnl Mar.: di Campo Col. / di S[...]z: Gen: Com. / [...] in Lombardia / [...] Gen. Del Reale / [...]stel di / [...]er & Ne / [...]t; Ch - / D.C.T. 1728".

€ 70.000/100.000

Bibliografia

- F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793 (ristampa anastatica a cura di F. Mazzini, Milano 1969-1970);
- *Fra Galgario. La seduzione del ritratto nel '700 europeo*, catalogo della mostra di Bergamo (2 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Milano 2003, pp 308-309;
- F. Rossi, *Fra Galgario a Milano. Il ritratto di Annibale Visconti (e qualche considerazione sulla ritrattistica ufficiale)*, in "Bergomum", 102, 2007 (2008), pp. 186-189;
- *Fra Galgario e la ritrattistica della realtà del 700. Opere dall'Accademia Carrara e dalla Collezione Koelliker*, a cura di F. Rossi, G. Valagussa, Castello di Masnago 2008, pp 48-49;
- A. Bacchi, S. Zanuso, *Carlo Breretta e i Visconti di Brignano*, Trento 2011, pp. 49-51;
- *Il Palazzo di Mediobanca a Milano. Storia, Architettura, Decorazioni*, a cura di F. Coltorti, Milano 2013, p. 16;
- G. Coltorti, *Via Filodrammatici prima di Mediobanca*, Milano 2015, p. 105.

Il dipinto, ancora oggi splendidamente conservato e caratterizzato da una superficie pittorica densa e materica, raffigura il ritratto ufficiale e di rappresentanza del marchese Annibale Visconti di Borgoratto. Egli fu maresciallo dell'esercito imperiale austriaco e membro della Giunta di governo di Milano. Solo in seguito assunse il comando del Castello Sforzesco, che riuscì a difendere con successo nel 1734. Come recita la scritta posizionata in basso a destra: "D. Annibale Mar. / Visconti Grande di Spagna / Gentil. di Camera della / Chiave d'oro. Consil. Intimo / Distinto et Aulico di Guerra / Gnl Mar.: di Campo Col. / di S[...]z: Gen: Com. / [...] in Lombardia / [...] Gen. Del Reale / [...]stel di / [...]er & Ne / [...]t; Ch - / D.C.T. 1728", la tela è stata dipinta nel 1728 quando il Visconti era "nel pieno delle sue funzioni politico-militari, il ritratto è costruito con assoluta precisione per ciò che attiene ai dettagli iconograficamente significativi: il bastone allude ad un incarico di comando militare, forse il presidio del Castello; la corazza con spallaccio e goletta è propriamente un Petto da carabino, pesantissimo per reggere ai colpi d'armi da fuoco ; [...] lo spadino al fianco, inefficace in duello o in combattimento, è segno distintivo della condizione aristocratica; il giovinetto che si affaccia dalla tenda, davanti all'arco, indossa infine un colbacco di pelo che, come si nota anche in diversi dipinti coevi del Ceruti, era caratteristico delle truppe di fanteria austriaca impegnate contro i Turchi, specie in Ungheria: si tratta certamente di un servente militare, ma la sua presenza potrebbe alludere ad una passata partecipazione del Visconti ad una delle molte campagne del Principe Eugenio di Savoia" (Rossi 2008, pp. 186-188).



Il dipinto presenta tutte le caratteristiche pittoriche di Vittore Ghislandi, meglio noto come Fra Galgario, ad incominciare dalla matericità della pellicola pittorica; la figura con il colbacco che spunta in basso è poi una firma del pittore, ritrovandosi pressoché identica in altri suoi dipinti, come, per esempio, *Autoritratto* conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 245. 41). L'autografia al pittore, proposta da Rossi e confermata da Francesco Frangi, è poi confermata da un dato documentario per nulla secondario. Francesco Maria Tassi (Bergamo, 1710-1782), storico ed erudito bergamasco, riferisce che Ghislandi realizzò dei ritratti del marchese Visconti di Borgoratto: “[...] e quello del maresciallo Visconti vestito di ferro in mezza figura, il quale volle dal nostro pittore [Fra Galgario] essere ritratto per la seconda volta, ma in piedi vestito pure alla militare con bastone di comando in mano; il quale ritratto vedesi insieme con altro simile della Consorte sua magnificamente abbigliata, nella galleria del loro Palazzo di Brignano” (Tassi 1793, II, 64). Non ci sono dubbi che il ritratto citato sia quello qui presentato ed è stato riconosciuto anche quello della consorte (Claudia Erba Odescalchi Visconti) attualmente conservato presso la collezione Koelliker di Milano che condivide con il nostro le medesime dimensioni e anche la scelta di inserire la stessa figurata di giovane nel fondo.

Di particolare squisitezza pittorica, è anche la sezione in basso a destra dove Fra Galgario ha dipinto una piccola scena di battaglia, attraverso una pennellata fluida e incisiva, evocando le grandi vittorie militari - e non solo politiche - del maresciallo Visconti.



Vittore Ghislandi, detto Fra Galgario, *Autoritratto*, Bergamo, Accademia Carrara (inv. 245/41) © Fototeca Federico Zeri, inv. 133541



47

Michelangelo del Campidoglio

(Vitorchiano o Roma, 1625 - 1669)

PESCHE, PRUGNE E UN MELOGRANO CON UN VASO DI FIORI ALL'APERTO

olio su tela, cm 63,5x76

PEACHES, PLUMS AND A POMEGRANATE WITH A VASE OF FLOWERS IN A LANDSCAPE

oil on canvas, 63.5x76 cm

€ 5.000/7.000

Bibliografia di riferimento

- L. Trezzani, *Michele Pace detto Michelangelo del Campidoglio*, in G. e U. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana 2005, fig. MPC 26.

Questa "mostra" di frutti autunnali disposti casualmente sul terreno è da ricondursi all'attività tarda di Michelangelo del Campidoglio trovando riscontro nel gruppo di opere da tempo raccolte sotto il nome di "Maestro del Metropolitan", ora generalmente identificato col pittore romano nella sua attività tarda. Motivi di confronto richiamano del resto in maniera specifica anche opere più antiche di Michele Pace, e in particolare la composizione, vicina a questa anche per dimensioni, dove sul terreno accanto alla frutta compaiono uccelli vivi, oltre ai più consueti ramarri: il tutto, come nel nostro caso, su sfondo di rocce e cielo (Trezzani 2005).



48

Giuseppe Volò detto Giuseppe Vicenzino

(Milano 1662- notizie fino al 1700)

NATURA MORTA CON CESTA DI FIORI E TRALCI FIORITI

olio su tela, cm 109x144,5

STILL LIFE WITH A BASKET OF FLOWERS AND FLOWERING VINES

oil on canvas, 109x114.5 cm

€ 7.000/10.000

La rigogliosa natura morta qui presentata si distingue tra le opere conosciute di Giuseppe Vicenzino per la sua particolare impostazione scenica connotata da due elementi che scandiscono la composizione: nella parte superiore si stagliano dei fastosi tralci di fiori retti da un imponente traliccio in legno; nella parte inferiore, al centro, è presente una maestosa cesta, anche questa con fiori, poggiata su un ripiano in pietra. La nostra opera, per la grandezza delle dimensioni e la sua formulazione, può essere messa in relazione con l'esemplare in collezione privata cremonese *Natura morta di frutta e fiori ed elementi ruinistici*, firmato 'Giuseppe Vicentino' (G. e U. Bocchi, *Naturaliter*, 1998 p. 113). Ulteriori confronti possono essere fatti con la *Natura morta di fiori* catalogata in Fototeca Zeri (n. scheda 79100) eseguita tra il 1680 e il 1700 e segnalata nel 1994 proveniente dal mercato antiquario bresciano. Ultimogenito proveniente da una famiglia di artisti il cui capostipite era Vincenzo Volò (attivo a Milano dopo il 1635), le sue sorelle erano anche loro pittrici, Francesca Volò Smiller (Milano 1657-1700) e Margherita Caffi (Cremona 1647- Milano 1710).



49 ◇

Johann Carl Loth

(Monaco di Baviera, 1632 - Venezia, 1698)

MARTIRIO DI SANT'ERASMO

olio su tela, cm 175x150

THE MARTYRDOM OF SAINT ERASMUS

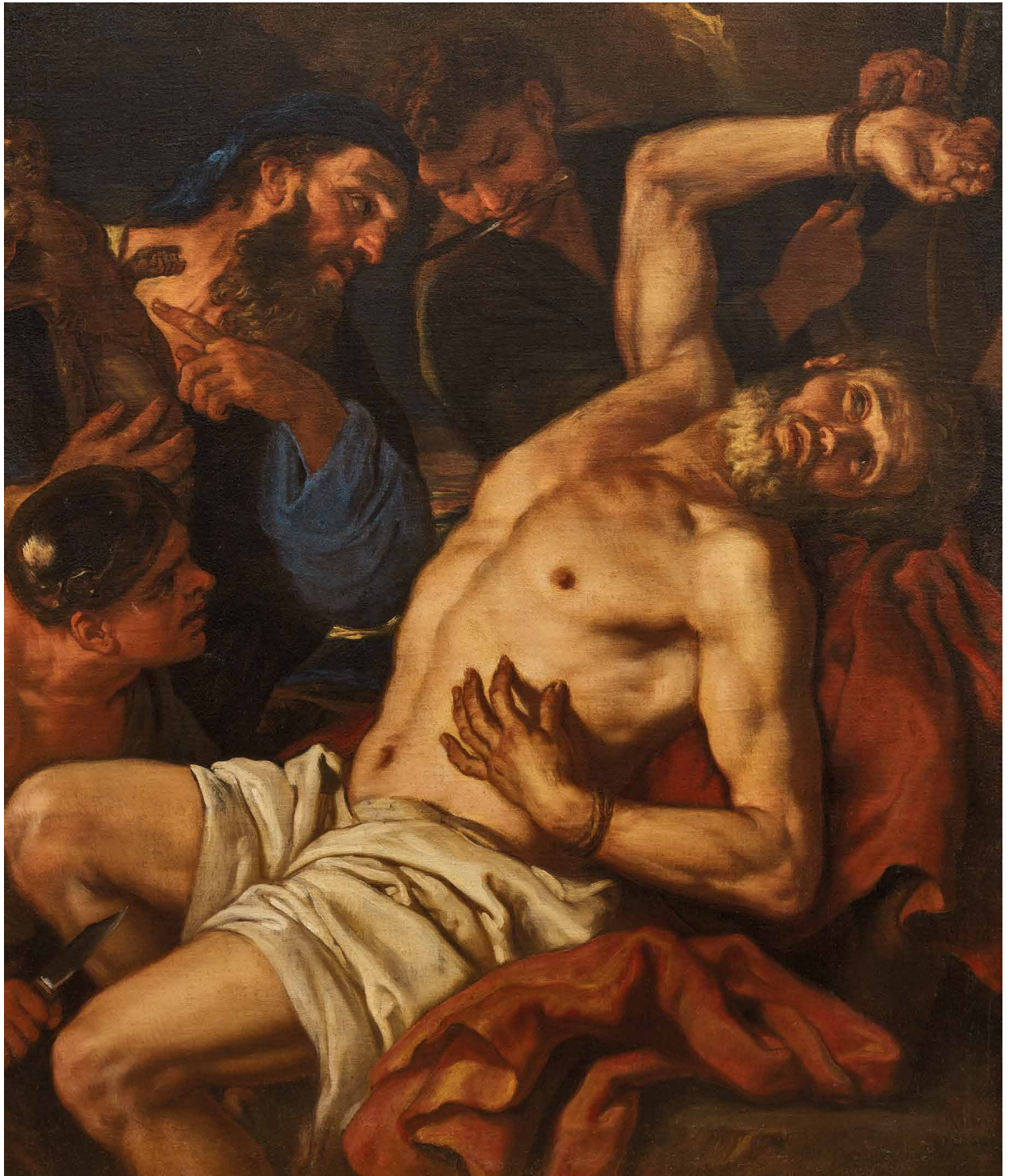
oil on canvas, 175x150 cm

€ 15.000/25.000

La tela raffigura l'episodio del martirio di Sant'Erasmo, colto nell'atto culminante del supplizio. Il Santo, reso con intensa carica espressiva, è rappresentato con il corpo possente e caratterizzato da torsioni dinamiche, mentre i carnefici si avvicinano a lui in una composizione serrata e teatrale.

La luce, fortemente contrastata, investe il corpo del martire emergendo da un fondo scuro, secondo un linguaggio pienamente seicentesco che accentua il pathos della scena. I panneggi vibranti e la resa vigorosa dell'anatomia testimoniano la piena adesione dell'artista ai modelli veneziani, con richiami alla grande tradizione di Tintoretto e Peter Paul Rubens. Johann Carl Loth, tra i principali interpreti della pittura barocca a Venezia nella seconda metà del Seicento, sviluppò uno stile caratterizzato da forte intensità drammatica, monumentalità delle figure e un uso sapiente del chiaroscuro. Le sue opere sacre, spesso dedicate a episodi di martirio, si distinguono per il coinvolgimento emotivo e la tensione narrativa.

Il tema del martirio di San Erasmo, tradizionalmente rappresentato con crudezza e realismo, trova in Loth una interpretazione di grande impatto scenico, in linea con le esigenze della committenza religiosa post-tridentina.



Maestro degli Armenti/Pseudo Salini

(attivo nel sec. XVII)

GIOVANE CONTADINE CON ANIMALI DA CORTILE

olio su tela, cm 147x198

YOUNG PEASANT WOMEN WITH FARMYARD ANIMALS

oil on canvas, 147x198 cm

€ 30.000/50.000

Bibliografia

- M. Gregori, *Altre aggiunte a Tommaso Salini*, in "Paragone" 1989, 475, p. 56, fig. 57;
- F. Paliaga, *Sui dipinti di genere con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini*, in *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggio e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, a cura di P. Carofano, Pontedera 2009, p. 128 e nota 37; fig. 14.

Reso noto da Mina Gregori come opera di Tommaso Salini, il bel dipinto qui offerto si lega a una serie di scene all'aperto con animali vivi e figure, tratte in alcuni casi dallo stesso modello, pubblicate per la prima volta da Viktoria Markova come opere del pittore romano e più recentemente da Gianni Papi come parte di un gruppo più ampio provvisoriamente intitolato al "Maestro degli Armenti" (qualche riferimento cronologico per il Maestro degli Armenti, in *Un misto di grano e di pula. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Roma 2020, pp. 256-65).

La questione si lega a quella, assai controversa, della ricostruzione di Tommaso Salini - autore documentato di pale d'altare nello stile di Giovanni Baglione e celebrato dalle fonti per i suoi vasi di fiori - come pittore di scene profane, oltre che di natura morta: un tema assai dibattuto e con esiti divergenti a partire dalle ipotesi formulate dagli studiosi qui ricordati nel fascicolo 475 della rivista "Paragone", quasi interamente dedicato al pittore romano.

In particolare, venivano riferiti al Salini anche il nostro dipinto e una serie di scene all'aperto in cui pecore e animali da cortile accompagnano i giovani protagonisti: un gruppo in effetti poco omogeneo e messo giustamente in discussione da Franco Paliaga, che ne ha argomentato in maniera convincente l'esclusione dal catalogo di Tommaso Salini preferendo, per alcuni esemplari, la denominazione convenzionale "Pseudo Salini". Considerando inoltre le precedenti attribuzioni di alcuni numeri della serie ad artisti attivi in area ligure e veneziana, lo studioso ha avanzato, per quanto in via di ipotesi, il nome di Giovan Francesco Cassana (1620-1690), padre di Niccolò e di Giovanni Agostino, di cui fonti e inventari ricordano soggetti di questo tipo.

È comunque verosimile, come propone Paliaga, ipotizzare l'attività di una bottega ben organizzata in cui fossero attivi specialisti di figura e di animali, e che questi ultimi lavorassero a partire da cartoni e modelli variamente ricomposti in studio. Una bottega attiva comunque nella seconda metà del secolo, e dunque ben oltre il tempo di Tommaso Salini, impegnata a realizzare opere di collaborazione di grande fascino e sicuro successo, a giudicare dai numerosi esemplari conservati.



51

Domenico Gargiulo

(Napoli, 1609/10 - 1675)

Viviano Codazzi

(Taleggio (Bergamo), 1606 ca. - Roma, 1670)

FIGURE NEL GIARDINO DI UNA VILLA

olio su tela, cm 74x63

FIGURES IN THE GARDEN OF A VILLA

oil on canvas, 74x63 cm

€ 10.000/15.000

Provenienza

- Roma, Claudio Gasparrini;
- Napoli, collezione Buontempo;
- Venezia, mercato antiquario;
- Collezione privata.

Esposizione

- *Realtà e fantasia nella pittura italiana XVII-XIX secolo*, Parigi - Lione 1987;
- *Reality and Imagination in Neapolitan Painting XVII to XIX century*, Edimburgo, City Art Centre, agosto - settembre 1988, n.3.

Bibliografia

- L. Capalbo, A. Ciarallo, *Orti e giardini del quadro urbano, in Seicento napoletano. Arte, costume, ambiente*. A cura di Roberto Pane, Milano 1984, pp. 148-49;
- D. R. Marshall, *A view of Poggioreale by Viviano Codazzi and Domenico Gargiulo*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLV, 1986, p. 36, fig. 10;
- B. Daprà, *Realtà e fantasia nella pittura napoletana XVII-XIX secolo*. Catalogo della mostra, Napoli 1987, pp. 26, 28; ill. p. 29;
- D. R. Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano - Roma 1993, pp. 141-42, VC 47;
- G. Sestieri, B. Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro Paesaggista e "cronista" napoletano*, Milano - Roma, 1994, pp. 202-3, cat. 82.

Da tempo noto agli studi, il bel dipinto qui offerto costituisce uno degli esiti più originali e curiosi della collaborazione che a Napoli vide protagonisti il "prospettico" Viviano e il figurista Micco prima che nel 1647, a seguito della rivolta di Masaniello e dei disordini che ne seguirono, Codazzi si trasferisse a Roma (o vi facesse ritorno se, come è verosimile, vi aveva soggiornato prima di giungere a Napoli, circa dieci anni prima). Raro nel formato e soprattutto nel soggetto – un gruppo di "lazzari" che ha preso possesso del giardino di una villa aristocratica abbandonata – il dipinto rimanda alla celebre *Festa nel giardino della villa di Poggioreale* eseguita da Codazzi e Micco Spadaro per il Duca di Maddaloni verosimilmente nel 1641, data apposta sul suo probabile *pendant*, che tuttora lo accompagna nel museo di Besançon. Comune a entrambi infatti il motivo della peschiera e soprattutto il rilievo dato allo sfondo paesistico. Più importanti per dimensioni e variate negli atteggiamenti, le figure di Micco in primo piano nel nostro dipinto attestano a un ruolo prevalente qui svolto dall'artista e suggeriscono una datazione verso la fine del periodo napoletano di Viviano Codazzi.



52 ◇

Pittore veneto, sec. XVI

CRISTO E LA SAMARITANA AL POZZO

olio su tavola, cm 99,5x134,5

Venetian painter, 16th century

CHRIST AND THE SAMARITAN AT THE WELL

oil on panel, 99.5 x 134.5 cm

€ 25.000/35.000

La presente tavola, finora inedita, si potrebbe inserire con notevole coerenza nel catalogo di Jacopo Palma il Vecchio, rivelando pienamente i caratteri distintivi della sua produzione matura. La scena evangelica, tratta dal Vangelo di Giovanni (4, 1–42), raffigura l'incontro tra Cristo e la Samaritana presso il pozzo di Giacobbe, interpretato con un'impostazione narrativa intima e raccolta.

Cristo, seduto sul bordo del pozzo, è colto in un gesto pacato e discorsivo, mentre la Samaritana, elegantemente abbigliata, si volge verso di lui con un'espressione sospesa tra stupore e comprensione. Tale attualizzazione del soggetto sacro, tipica della pittura veneta del primo Cinquecento, consente un'immediata partecipazione emotiva dello spettatore.

La composizione si struttura attraverso un equilibrato dialogo di sguardi e gesti, immerso in un paesaggio ampio e luminoso che si apre sullo sfondo. Qui si riconosce la lezione di Giorgione e del giovanissimo Tiziano, mediata però da una sensibilità più narrativa e distesa. Le cromie calde e dorate, con passaggi tonali morbidi e una stesura pittorica fluida, conferiscono alla scena un'atmosfera lirica e contemplativa; caratteristiche distintive dell'arte di Palma.

Particolarmente significativa è la resa delle figure femminili, ambito in cui l'artista eccelle: la Samaritana presenta tratti idealizzati, incarnati morbidi e una raffinata attenzione per i dettagli dell'abbigliamento e delle acconciature; elementi che trovano riscontro in altre opere certe dell'artista. L'alta qualità del disegno della veste gialla, caratterizzata da sottosquadri profondi ed eleganti colpi di luce, trova precisi confronti con altre opere del Palma, tra cui, il *Martirio di San Pietro* ad Alzano Lombardo, la *Venere e Cupido* del Fitzwilliam Museum di Cambridge, l'*Adorazione dei Magi con sant'Elena* della Pinacoteca di Brera e, seppur un po' rovinata, *Le Tre Sorelle* della Gemäldegalerie di Dresda.

Anche le figure maschili sulla sinistra si possono utilmente porre in relazione con altri esiti noti dell'attività di Jacopo Palma il Vecchio; in particolare, stringenti appaiono i confronti con gli astanti della *Resurrezione di Lazzaro* conservata presso la Galleria degli Uffizi.

Alcune teste sullo sfondo trovano inoltre puntuali riscontri nella figura all'estrema destra del *Cristo e l'adultera*, oggi alla Pinacoteca Capitolina, con la quale condividono gli intensi scavi psicologici e quella peculiare attenzione ai tipi fisiognomici che costituisce uno dei tratti più distintivi del linguaggio del pittore.





Pittore attivo in Toscana, sec. XVI

SACRA FAMIGLIA CON SAN GIOVANNINO

olio su tavola, cm 95x76

*Painter active in Tuscany, 16th century***HOLY FAMILY WITH THE INFANT SAINT JOHN THE BAPTIST***oil on panel, 95x76 cm*

€ 18.000/25.000

Provenienza

- Firenze, Galleria Giorgi (1966).

La composizione presenta la Vergine seduta in primo piano, colta nell'atto di sostenere il Bambino, mentre San Giuseppe si dispone in posizione arretrata, leggermente in ombra, secondo un impianto gerarchico consueto nella pittura devozionale tardo-cinquecentesca. Sulla destra, San Giovannino è raffigurato nell'iconografia tradizionale, con il cartiglio e il gesto di adorazione rivolto al Cristo.

L'opera, inedita, si distingue per una costruzione equilibrata e per una resa morbida degli incarnati, ottenuta attraverso passaggi chiaroscurali sfumati. Il disegno sottostante, percepibile nei contorni delle figure, rivela una mano attenta alla definizione anatomica ma incline a una dolce idealizzazione dei volti. Particolarmente significativa è la tipologia fisionomica della Vergine, dai tratti ovali, così come la resa del Bambino, caratterizzata da una naturalezza affettuosa e da una gestualità spontanea.

La tavola mostra evidenti affinità con la produzione di Pieter de Witte, ovvero, Pietro Candido. Risulta pertinente per l'impostazione compositiva, la gamma cromatica calda e smorzata, nonché per la qualità della luce che avvolge le figure con effetti morbidi e atmosferici. Particolarmente interessanti sono i confronti con alcune opere sicure di de Witte come la *Madonna con Bambino, Sant'Anna e San Giovannino* (Altomani & Sons). A tal proposito si può confrontare questo San Giovannino con quello della nostra tavola. Le mani della Vergine, piuttosto caratterizzate nella loro forma affusolata, ben si confrontano con le medesime della *Madonna* del Saint Paul's Union Church di Cherryville (PA). Un altro confronto spendibile è quello con la *Madonna con Bambino e san Giovannino* già presso K.A. Zimmermann a Miami (FL), con la quale ritornano anche i tratti veloci e incisivi dei visi.



54

Pietro della Vecchia

(Venezia, 1603 - Vicenza, 1678)

SANT'ANTONIO DA PADOVA

olio su tela, cm 132x100

SAINT ANTHONY OF PADUA

oil on canvas, 132x100 cm

€ 8.000/12.000

Provenienza

- Firenze, mercato antiquario (1975);
- Firenze, collezione privata.

Bibliografia

- B. Aikema, *Pietro della Vecchia, a profile*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 14, 1984, pp. 87,176, fig. 17;
- B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte 1990, p. 126 e fig. 17.

Il dipinto è stato riconosciuto a Pietro della Vecchia da Bernard Aikema in un primo articolo del 1984, per poi essere incluso dallo studioso nella monografia dedicata all'artista nel 1990. Si tratta di un'attribuzione tutt'altro che scontata, considerando quanto sia meno nota la produzione di opere a soggetto religioso del pittore.

A sostegno di questa proposta critica tornano utili i confronti con alcune opere, come il *Ritratto di giovane donna* conservato presso la Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (inv. 424), il *Cristo morto sorretto da due angeli* custodito nella Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi e l'*Apollo* del Museo Nazionale di Varsavia.

L'artista, più spesso noto per ritratti di forte imponenza o per scene animate da figure grottesche, raggiunge qui esiti di straordinaria delicatezza, visibili sia nella resa degli incarnati sia nell'eleganza del gesto della mano destra, che indica il libro posto davanti alla figura.



Giuseppe Puglia, detto il Bastaro

(Roma, 1600 - 1636)

MATRIMONIO MISTICO DI SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA

olio su tela, cm 81x102

MYSTICAL MARRIAGE OF SAINT CATHERINE OF ALEXANDRIA

oil on canvas, 81x102 cm

€ 15.000/25.000

Il dipinto è accompagnato da uno studio di Massimo Pulini datato 20 maggio 2022, di cui si riporta qui di seguito un estratto.

“Awole in un'ombra densa, in un sentimento che si direbbe malinconico, tre figure formano un compatto gruppo, iscritto in un ideale triangolo, che si tiene insieme attraverso un sistema di abbracci e di gesti. Una catena simbolica che sta per essere saldata dal fare delicato di un bambino e dall'anello che questi mette al dito di una giovane regina.

[...] La scena, che si svolge in uno spazio senza elementi di contesto e che si risolve nell'accostamento dei corpi e nella stratificazione dei panni che ricoprono le due donne, è rilevata da una luce che scende da sinistra in direzione diagonale. L'atmosfera notturna, da interno, accentua le cavità oculari e si sposa con l'espressione riflessiva di tutti e tre i protagonisti. Una condizione che rileva la scelta stilistica dell'artista, che si pone a metà strada tra il naturalismo di impronta caravaggesca e il classicismo di matrice emiliana, caravaggesca. L'eleganza delle forme e la sincerità sentimentale con la quale è trattato tale orientamento porta a circoscrivere l'identificazione dell'autore. Nella prima metà del Seicento pochi artisti si spinsero infatti verso questa terza via di ricerca. Se ne trovano a Roma, a Bologna e nelle Marche, ma ognuno di questi 'mediatori' ha avuto contatti con la lezione del classicismo bolognese, sia per un legame diretto con la bottega romana del Domenichino, sia per un contatto con l'ambiente di Guido Reni.

La corrispondenza puntuale dei caratteri e della poetica espressa da questa tela la si ritrova però solo nelle opere di un artista nato a Roma nel 1600 e morto, molto giovane, nel 1636. Giuseppe Puglia, chiamato anche 'il Bastaro' dal lavoro del padre, un falegname che produceva basti, i gioghi utili a imbrigliare gli animali da tiro.

La recente monografia curata da Massimo Francucci ci restituisce una personalità che precocemente riesce a interpretare quella 'terza via' artistica, tracciando un solco mediano che si colloca tra la stretta frequentazione col caravaggesco Antiveduto Gramatica (del quale diverrà genero sposandone la figlia) e la prossimità ai cantieri romani di Guido Reni.

[...] Questa nobiltà di espressione che sa interpretare insieme natura e ideale, davvero rara nella schierata cultura romana di primo Seicento, fa ancora più rimpiangere la precoce morte di questo artista che scomparve non avendo ancora compiuto trentasette anni.

Il presente dipinto, che si può collocare intorno al 1630 e che forse venne eseguito per devozione privata, torna in tal senso particolarmente utile, segnando uno dei vertici di intimità e di qualità dell'artista romano”.



56

Artista napoletano, sec. XVII

GIUSEPPE E LA MOGLIE DI PUTIFARRE

olio su tela, cm 145x198, senza cornice

Neapolitan artist, 17th century

JOSEPH AND POTIPHAR'S WIFE

oil on canvas, 145x198 cm, unframed

€ 15.000/25.000

L'opera presenta uno degli episodi più intensi e moralmente carichi della storia di Giuseppe narrata nella Genesi (39, 7-20): il momento in cui il giovane e casto servitore rifiuta le avances della moglie di Putifarre, sottraendosi al suo abbraccio e lasciando tra le sue mani il mantello, prova che verrà poi usata contro di lui.

La scena è costruita con forte tensione drammatica, concentrata nel gesto divergente dei protagonisti: da un lato Giuseppe, colto nell'atto di divincolarsi con moto rapido e ascensionale, simbolo della virtù che si sottrae al peccato; dall'altro la moglie di Putifarre, raffigurata con sensualità insistita, il corpo parzialmente scoperto e lo sguardo acceso, incarnazione della seduzione e dell'inganno. Il contrasto morale è sottolineato anche dal gioco luministico: una luce calda e radente investe le carni femminili, esaltandone la morbidezza tattile, mentre il volto di Giuseppe emerge con chiarezza quasi scultorea, evidenziandone la purezza e la determinazione.

Dal punto di vista stilistico, la tela si inserisce pienamente nella cultura pittorica napoletana della metà del Seicento, mostrando una sintesi tra naturalismo caravaggesco e istanze classiciste. L'impianto compositivo saldo e raccolto, la resa levigata degli incarnati e la cura per i dettagli dei tessuti richiamano da vicino la produzione di Andrea Vaccaro, mentre la forte partecipazione emotiva e il rilievo dato alla figura femminile trovano paralleli nella sensibilità di Artemisia Gentileschi. Alcuni tratti, quali la morbidezza delle modulazioni cromatiche e la ricerca di eleganza formale, suggeriscono inoltre affinità con l'opera di Onofrio Palumbo.

Particolarmente notevole è la qualità pittorica nella resa dei panneggi, dove le pieghe ampie e luminose contribuiscono a scandire lo spazio e a guidare lo sguardo verso il fulcro narrativo dell'azione.

Il dipinto si configura dunque come un significativo esempio della produzione napoletana di ambito colto e aggiornato, capace di coniugare intensità narrativa e raffinatezza esecutiva, destinato verosimilmente a una committenza privata attenta ai valori morali e alla qualità estetica dell'opera.



57

Pittore fiammingo attivo a Genova, sec. XVII

CERERE CON ANIMALI, FRUTTA E ORTAGGI

olio su tela, cm 138x179, senza cornice

Flemish painter active in Genoa, 17th century

CERES WITH ANIMALS, FRUIT, AND VEGETABLES

oil on canvas, 138x179 cm, unframed

€ 6.000/8.000

Provenienza

- Verona, mercato antiquario;
- Roma, Asta Finarte, 22 novembre 1994, lotto n. 153;
- Milano, Asta Finarte, 8 giugno 1995, lotto n. 65.

Il dipinto è transitato sul mercato italiano negli anni Novanta con due proposte attributive differenti. Nel 1994, la tela venne attribuita a Giovanni Agostino Cassana (Venezia, 1650 ca. - Genova, 1720), autore della natura morta e degli animali e dubitativamente a Giovanni Andrea Carlone (Genova, 1639 - 1697) per la figura femminile, ovvero Cerere. In un secondo passaggio all'incanto, la tela venne presentata come autografo di Jan Roos (1591 - 1638), pittore fiammingo, nativo di Anversa, ma ampiamente attivo in Italia, sia a Genova - dove morì - sia a Roma. Oggi, a circa trent'anni dal suo ultimo passaggio sul mercato, considerando i nuovi studi sulla pittura genovese e non solo, riteniamo sia più opportuno considerarla opera di un artista fiammingo probabilmente attivo proprio a Genova nel corso del terzo o quarto decennio del Seicento. Infatti, la meticolosa attenzione nella descrizione della frutta e degli ortaggi, così come la qualità non comune nella pecora e nella splendida testa di bue che esce fuori dall'ombra a sinistra rimandano ad una mano nordica, probabilmente fiamminga.



58

Pittore toscano, sec. XVIII

LA PIAZZA DEI MIRACOLI DI PISA

olio su tela, cm 88,5x200,5

Tuscan painter, 18th century

PIAZZA DEI MIRACOLI. PISA

oil on canvas, 88.5x200.5 cm

€ 30.000/50.000



La composizione si articola come una scena corale, in cui la monumentalità degli edifici fa da solenne quinta a una narrazione riconducibile ad un momento cerimoniale. In primo piano, una folla animata di figure si raccoglie per partecipare attivamente alla celebrazione, in un movimento convergente che anima l'intero spazio. L'evento sembra investire anche le architetture che, da presenze immobili e atemporali appaiono qui trasformate: la torre è gremita di figure, mentre il fronte della cattedrale è ornato da apparati effimeri, verosimilmente raffiguranti santi e sante. In cima agli edifici svetta, dominante, la bandiera cittadina che contribuisce, insieme ai monumenti simbolo della città, a riaffermare una tradizione identitaria che rimanda allo splendore dell'antica Repubblica marinara, pur nel contesto del successivo dominio granducale.



59

Pittore toscano, sec. XVIII

IL GIUOCO DEL PONTE DI PISA

olio su tela, cm 88,5x200,5

Tuscan painter, 18th century

THE GAME OF THE BRIDGE OF PISA

oil on canvas, 88.5x200.5 cm

€ 20.000/30.000



Il Gioco del Ponte di Pisa ha origini molto antiche, che risalgono al Medioevo. Inizialmente non era uno spettacolo, ma una vera e propria battaglia tra cittadini, chiamata *Mazzascudo*: le due parti della città (Tramontana e Mezzogiorno) si affrontavano sul ponte con mazze e scudi. Col tempo questi scontri divennero sempre più violenti, tanto da essere più volte vietati dalle autorità. Nel XVI secolo il gioco venne trasformato in una forma più organizzata e "regolamentata", diventando una sorta di competizione strutturata tra squadre cittadine. Oggi ne rimane traccia in quanto è una rievocazione storica: non più una battaglia reale, ma una sfida simbolica e spettacolare che mantiene viva la tradizione e l'identità pisana.



Giovanni Battista Montini

(Firenze, 1613 - 1673)

AGAR E L'ANGELO

olio su tela, 134,5x159,5 cm

AGAR AND THE ANGEL

oil on canvas, 134.5x159.5 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- Firenze, collezione privata;
- Londra, Christie's, *Important Old Masters Pictures*, 17 dicembre 1999, lotto 207 (come Giovanni Montini);
- Vienna, Dorotheum, *Old Master Paintings Part I*, 21 ottobre 2014, lotto 73 (come Jacopo Vignali).

Bibliografia

- F. Baldassarri, *La collezione Piero ed Elena Bigongiari. Il Seicento fiorentino tra "favola" e dramma*, Firenze 2004, pp. 54-55;
- S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere, I*, Firenze 2009, p. 205.

L'episodio biblico in cui Agar viene confortata da un angelo nel deserto, narrato nel Vecchio Testamento, è qui rappresentato secondo uno stile pittorico tipico della tradizione fiorentina del XVII secolo, legato agli insegnamenti e al linguaggio artistico di Jacopo Vignali (Pratovecchio (Stia), 1592 – Firenze, 1664). L'esecutore dell'opera, come correttamente individuato da Francesca Baldassarri già in occasione dell'asta Christie's di Londra del 1999 (2004, p. 54-55), è Giovanni Montini (Firenze, 1613-1673), tra i più fedeli e stretti collaboratori di Vignali. Con il maestro egli mantenne per tutta la sua attività artistica un solido legame stilistico, pur distinguendosi per una più analitica definizione delle figure e per una "morbida e ambigua sensualità", evidente nelle anatomiche dell'Agar raffigurata nella tela. Questa attribuzione è stata successivamente confermata anche da Sandro Bellesi. Dopo la formazione nella bottega del Vignali, Montini operò soprattutto in Toscana, dove le sue opere sono oggi diffuse sia in musei e istituzioni pubbliche sia in collezioni private. È il caso del nostro dipinto, segnalato e descritto, nelle note bibliografiche dedicate al maestro da Bellesi (*Catalogo* 2009, p. 205), Montini fu un prolifico autore di soggetti sacri e, come altri pittori fiorentini suoi contemporanei, sviluppò uno stile barocco "addolcito", improntato a una maggiore sensualità. In questo si avvicina, ad esempio, a Felice Ficherelli, con il quale condivide una libertà più accentuata nel disegno, nella composizione e nell'uso del colore. La sua tavolozza, spesso vivace e luminosa, risente talvolta di suggestioni di matrice veneziana e, a partire dagli anni cinquanta del Seicento, lo conduce a superare progressivamente la forte dipendenza dai modelli vignaliani. A testimonianza del successo e del prestigio raggiunti in vita, Montini fu insignito nel 1648 del titolo di accademico presso l'Accademia del Disegno. Inoltre, tra il 1647 e il 1666, il suo nome compare frequentemente nei registri di pagamento del cardinale Giovanni Carlo de' Medici, per il quale, oltre a eseguire dipinti, svolse anche il ruolo di consulente artistico.



Pittore attivo alla corte di Rodolfo II di Praga, secc. XVI-XVII

PSICHE SCOPRE L'IDENTITÀ DI AMORE

olio su tela, cm 213,5x165

Painter active at the court of Rudolf II in Prague, 16th-17th centuries

PSYCHE DISCOVERS THE IDENTITY OF CUPID

oil on canvas, 213.5x165 cm

€ 25.000/35.000

Il dipinto narra la storia di Psiche e Amore, come tramandata da Apuleio nelle sue *Metamorfosi*. In particolare viene raffigurato il momento in cui Psiche, verificando la vera identità del suo amante, fa cadere una goccia di olio caldo dalla sua lucerna sul viso di Amore, il quale svegliandosi "si allontana in volo dai baci e dalle braccia della disperata sposa".

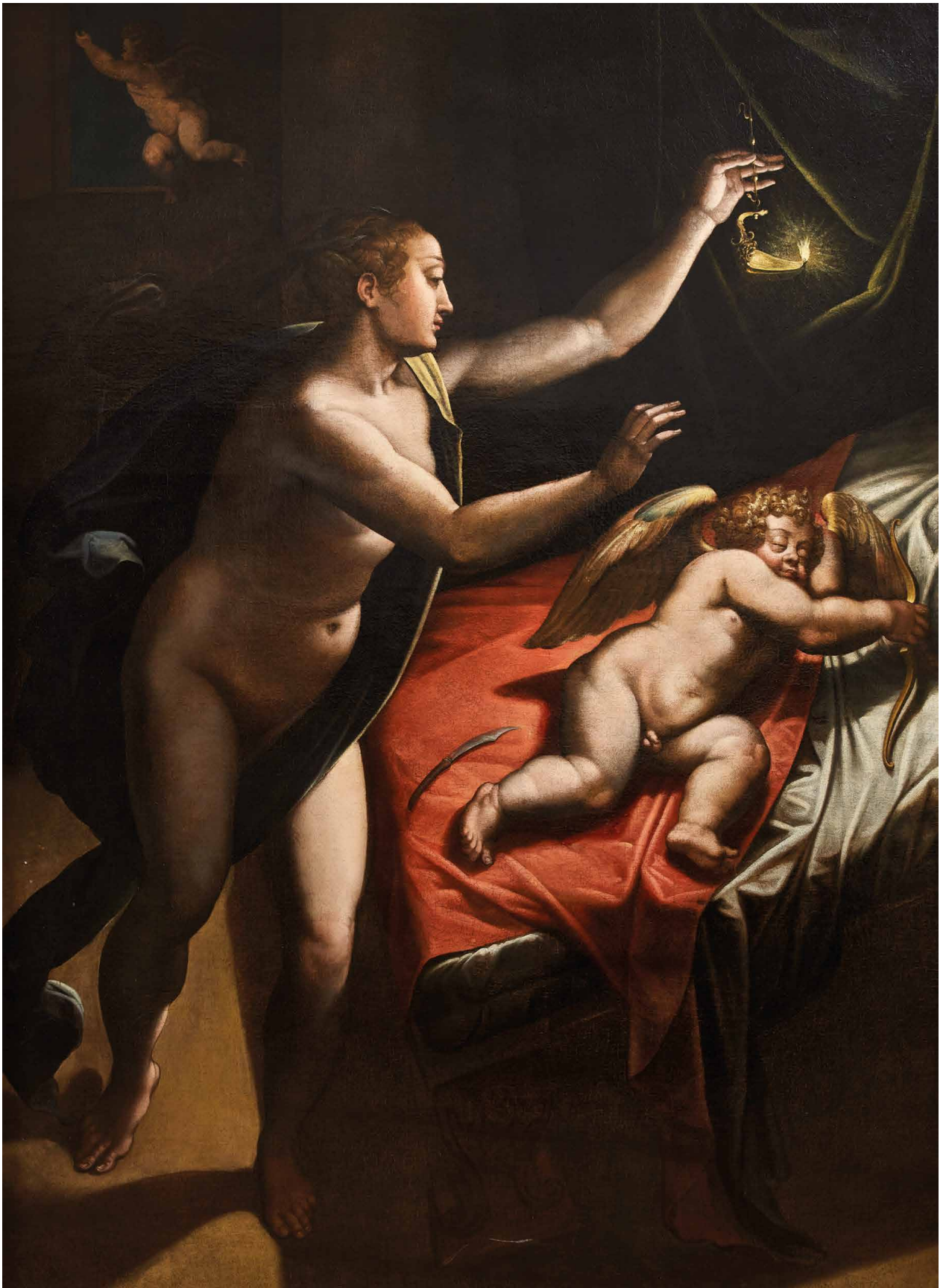
L'affascinante tela qui proposta, di grande effetto scenografico, denota aspetti riconducibili alla cultura artistica italiana (veneto-emiliana) particolarmente rawisabili nel sensuale nudo di Psiche, al contempo reso con forte plasticismo, e nella figura di Amore, memore degli esempi del manierismo fiorentino. Il brano poetico, in secondo piano, con una figura danzante dinanzi ad una finestra aperta su uno scorcio di cielo notturno con uno spicchio di luna, ricorda altresì alcuni esempi della cultura emiliana. Proprio questi riferimenti rimandano ad una tela attribuita a Lorenzo Sabatini e recentemente venduta all'asta (Dorotheum, 28 aprile 2026, lotto 98).

A questi elementi si aggiungono evidenti richiami stilistici con l'ambiente artistico rudolfino che, a seguito del trasferimento della corte da Vienna a Praga nel 1583, divenne un fervente centro culturale; in particolare grazie agli interessi di Rodolfo II d'Asburgo, che aveva dato vita alla Wunderkammer (camera delle meraviglie) più grande del suo tempo; ricca di curiosità, opere d'arte e oggetti tra i più disparati.

Si riscontrano, infatti, affinità tra il nostro dipinto e le composizioni con figure femminili dei tre maggiori protagonisti della corte: Bartholomeus Spranger (Anversa, 1546 - Praga, 1611), Joseph Heintz il Vecchio (Basilea, 1564 - Praga, 1609) e Hans von Aachen (Colonia, 1552 - Praga, 1615).

Le eleganti contorsioni tardomanieriste delle figure femminili ritornano spesso nei dipinti di Spranger. Si ricorda a questo proposito: *Ercole e Onfale* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, *Venere e Bacco* della Niedersächsische Landesgalerie di Hannover e la *Diana* del Museo di Belle Arti di Budapest; tutti illustrati nel catalogo della mostra (*Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Essen 1988, cat. 154, 157, 160).

Ulteriori affinità sono rawisabili con il dipinto del medesimo soggetto di Joseph Heintz il Vecchio, conservato presso la Deutsche Barockgalerie di Augusta, databile al primo decennio del Seicento, e con il *Pan e Selene* di Hans von Aachen, di collezione privata (datata 1605), sia per la composizione sia per il gioco di luci e ombre che disvelano i nudi e conferiscono, anche al nostro dipinto, un aspetto teatrale e allusivo.



Francesco Zuccarelli

(Pitigliano, 1702 - Firenze, 1788)

VENERE NELLA FUCINA DI VULCANO

olio su tela, cm 34,5x47

al retro, timbro dell'Ufficio Importazioni, Roma, 1962; sul telaio, etichetta della Galleria Levi, Milano

VENUS IN THE VOLCANO FORGE

oil on canvas, 34.5x47 cm

on the reverse, stamp of the Import Office, Rome, 1962; on the frame, label of the Galleria Levi, Milano

€ 8.000/12.000

Provenienza

- Milano, Galleria Levi;
- Brescia, collezione privata;
- Firenze, Pandolfini, 1 luglio 2020, lot. 29;
- Collezione privata.

Bibliografia

- M. Precerutti Garberi, *700 veneto: paesaggi e vedute*. Catalogo della mostra, Milano, Galleria Levi, 1967, pp. 20-21, n. 6;
- F. Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, Milano 2007, pp. 160, 320, n. 336, fig. 2336.

Inconsueto nella produzione di Francesco Zuccarelli in virtù del soggetto mitologico interpretato da raffinatissime figure, il bel dipinto qui offerto appartiene verosimilmente al fortunato periodo inglese dell'artista, durato ben un decennio a partire dal 1752. Prima di tornare a Venezia, egli organizzò a Londra presso Prestage e Hobbs una vendita delle sue opere, il 10 febbraio del 1762. In quel catalogo, ricco di ben settanta numeri, compare una serie di quattro scene mitologiche allusive alle Stagioni, tra cui appunto una scena con Venere e Vulcano, relativa all'Inverno e corrispondente alla nostra per dimensioni.





INDICE DIPINTI ANTICHI

Andrea Del Minga	2	Pittore attivo alla corte di Rodolfo II di Praga, secc. XVI-XVII	61
Artista napoletano, sec. XVII	7, 56	Pittore attivo in Toscana, sec. XVI	53
Balassi Mario	44	Pittore caravaggesco, sec. XVII	8, 14
Benvenuti Giovanni Battista, detto l'Ortolano	33	Pittore emiliano, sec- XVII	5
Bianchi Isidoro	4	Pittore fiammingo attivo a Genova, sec. XVII	57
Borghese Ippolito	25	Pittore lombardo, inizio sec. XVI	31
Bottega di Andrea Mantegna	3	Pittore lombardo, sec. XVI	23
Cifrondi Antonio	1	Pittore lombardo, secc. XVII-XVIII	43
Codazzi Viviano	51	Pittore olandese attivo a Roma, sec. XVII	42
Costa Lorenzo	38	Pittore romano, sec. XVII	10
Della Vecchia, Pietro	34, 54	Pittore toscano, sec. XVIII	58, 59
Domenico di Michelino	11	Pittore veneto, sec. XVI	12, 52
Ficherelli Felice, detto il Riposo	30	Pittore veneto, secc. XVI-XVII	24, 35
Fra Angelico, detto Beato Angelico	29	Pittore veneziano, sec. XVII	16
Gargiulo Domenico	51	Poli Gherardo	27, 28
Ghislandi Vittore, detto Fra Galgario	46	Pseudo Salini	50
Giordano Luca	39	Puglia Giuseppe, detto il Bastaro	55
Girolamo Del Pacchia	9	Rosselli Matteo	22
Lapis Gaetano detto il Carracetto	6	Scuola di Fontainebleau, sec. XVI	17
Liberi Pietro	13	Scuola fiamminga, sec. XVII	18
Loth Johann Carl	49	Scuola lombarda, secc. XVII-XVII I	36
Maestro degli Armenti	50	Spinelli Giovanni Battista	20
Maestro degli Edifici Gotici (Jacopo Foschi?)	26	Stefano "plebanus" di Sant'Agnese	21
Maestro di Teplice	45	Stern Ludovico	32
Michelangelo del Campidoglio	47	Turchi Alessandro, detto l'Orbetto	40, 41
Michieli, Andrea, detto Andrea Vicentino	37	Verrocchi Giovan Battista	15
Montini Giovanni Battista	60	Volò Giuseppe, detto Giuseppe Vicenzino	48
Negretti Jacopo, detto Palma il Giovane	19	Zuccarelli, Francesco	62

DIPARTIMENTI FIRENZE



MOBILI E OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

CAPO DIPARTIMENTO

Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

Assistenti

Alice Sozzi
Francesca Pinna
arredi@pandolfini.it



DIPINTI DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO

Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

Assistente

Luca Del Giorgio
dipinti800@pandolfini.it



DIPINTI ANTICHI

CAPO DIPARTIMENTO

Nicolò Pitto
nicolo.pitto@pandolfini.it

Assistenti

Lorenzo Pandolfini
Luca Del Giorgio
dipintiantichi@pandolfini.it



DIPINTI ANTICHI

ESPERTO

Mario Sani
mario.sani@pandolfini.it

Assistenti

Lorenzo Pandolfini
Luca Del Giorgio
dipintiantichi@pandolfini.it



DESIGN E ARTI DECORATIVE DEL '900

CAPO DIPARTIMENTO

Jacopo Menzani
jacopo.menzani@pandolfini.it

Assistente

Mirella Ahmetovic
design@pandolfini.it



GIOIELLI

CAPO DIPARTIMENTO

Cesare Bianchi
cesare.bianchi@pandolfini.it

Assistenti

Giulia Borgogni
Anita Capecchi
gioielli@pandolfini.it



LUXURY VINTAGE FASHION

CAPO DIPARTIMENTO

Cesare Bianchi
cesare.bianchi@pandolfini.it

ESPERTO

Benedetta Manetti
benedetta.manetti@pandolfini.it

Assistenti

Giulia Borgogni
Anita Capecchi
vintage@pandolfini.it



VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO

Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

Assistente

Federico Dettori
vini@pandolfini.it



**ARCHEOLOGIA CLASSICA
ED EGIZIA**

CAPO DIPARTIMENTO

Manfredi Maria Vaccari
manfredi.vaccari@pandolfini.it



WORKS ON PAPER

CAPO DIPARTIMENTO

Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

Assistenti

Lorenzo Pandolfini
Luca Del Giorgio
wop@pandolfini.it



**SCULTURE DAL XIV
AL XIX SECOLO**

CAPO DIPARTIMENTO

Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

Assistenti

Alice Sozzi
Francesca Pinna
sculture@pandolfini.it



**WHISKY E DISTILLATI
DA COLLEZIONE**

CAPO DIPARTIMENTO

Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

Assistente

Federico Dettori
spirits@pandolfini.it



**OROLOGI DA TASCA
E DA POLSO**

CAPO DIPARTIMENTO

Cesare Bianchi
cesare.bianchi@pandolfini.it

Assistenti

Giulia Borgogni
Anita Capecchi
orologi@pandolfini.it

DIPARTIMENTI ROMA



DIPINTI ANTICHI

ESPERTO

Ludovica Trezzani
roma@pandolfini.it



**GIOIELLI E OROLOGI DA TASCA
E DA POLSO**

ESPERTO

Andrea de Miglio
andrea.demiglio@pandolfini.it

Assistenti

Giulia Borgogni
Anita Capecchi
gioielli@pandolfini.it
orologi@pandolfini.it

DIPARTIMENTI MILANO



INTERNATIONAL FINE ART

CAPO DIPARTIMENTO

Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it

Assistenti

Alice Sozzi
Francesca Pinna
fineart@pandolfini.it



ARTE ORIENTALE

CAPO DIPARTIMENTO

Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it

Assistente

asianart@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

CAPO DIPARTIMENTO

Susanne Capolongo
susanne.capolongo@pandolfini.it

Assistente

artecontemporanea@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

JUNIOR EXPERT

Carolina Santi
carolina.santi@pandolfini.it



PORCELLANE E MAIOLICHE

ESPERTO

Giulia Anversa
milano@pandolfini.it



LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO

Cristiano Collari
cristiano.collari@pandolfini.it

Assistente

Mirella Ahmetovic
libri@pandolfini.it



MONETE E MEDAGLIE

CAPO DIPARTIMENTO

Alberto Pettinaroli
alberto.pettinaroli@pandolfini.it

Assistente

numismatica@pandolfini.it

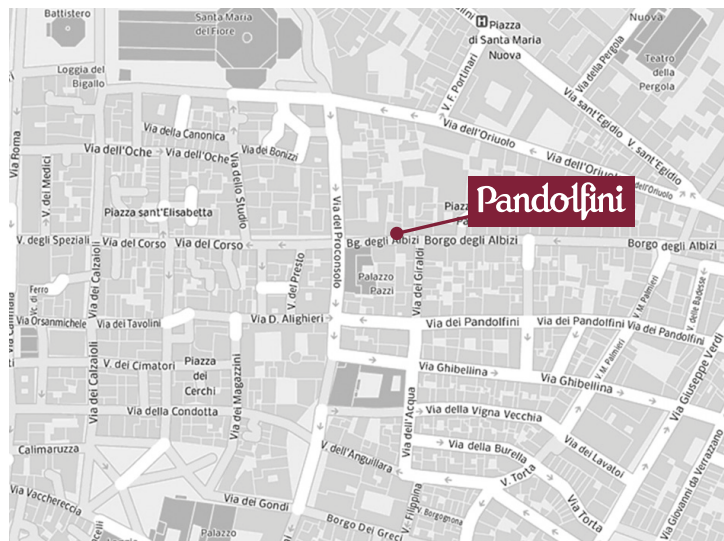


OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

CONSULENTE

Fabrizio Zanini
fabrizio.zanini@pandolfini.it

SEDI



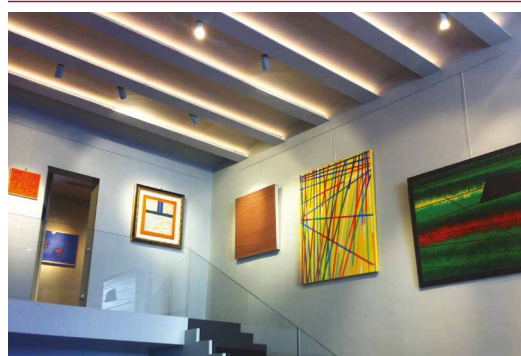
FIRENZE

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



MILANO

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



ROMA

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

INDICE

Sedi e referenti **5**

Informazioni asta **7**

Pandolfini LIVE **9**

DIPINTI ANTICHI 1-62 **11**

Indice degli artisti **143**

Sedi e dipartimenti **144-146**

Dove siamo **147**

We are here **147**

Condizioni generali di vendita **149**

Conditions of sale **154**

Come partecipare all'asta **151**

Auctions **156**

Corrispettivo d'asta e IVA **152**

Buyer's premium and V.A.T. **157**

Acquistare da Pandolfini **152**

Buying at Pandolfini **157**

Diritto di seguito **153**

Resale right **158**

Vendere da Pandolfini **153**

Selling through Pandolfini **158**

Modulo offerte **161**

Absentee and telephone bids **161**

Foto di copertina lotto 30

Seconda di copertina lotto 52

Pagina 2 lotto 34

Pagina 6 lotto 25

Pagina 8 lotto 7

Pagina 10 lotto 58

Pagina 142 lotto 19

Terza di copertina lotto 39

Siamo a disposizione per crediti fotografici e letterari agli eventuali aventi diritto che non è stato possibile identificare e contattare

CONDIZIONI DI VENDITA

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

2. Le vendite si effettuano al maggior offerente. Non sono accettati trasferimenti a terzi dei lotti già aggiudicati. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. riterrà unicamente responsabile del pagamento l'aggiudicatario. Pertanto la partecipazione all'asta in nome e per conto di terzi dovrà essere preventivamente comunicata e la Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. si riserva il diritto di non far partecipare all'asta il rappresentante, qualora ritenga non sufficientemente dimostrato il potere di rappresentanza.

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

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

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

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 ed adottare comunque qualsiasi provvedimento ritenuto utile al fine della miglior gestione dell'asta, ivi compresa la possibilità di ritirare un lotto dall'asta.

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

10. I lotti acquistati e pagati devono essere ritirati non oltre 30 (trenta) giorni dalla data dell'asta. A Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. spetteranno tutti i diritti di custodia e la stessa sarà esonerata da qualsiasi responsabilità in relazione alla custodia e all'eventuale deterioramento degli oggetti. Una volta decorso il termine sopra indicato di 30 (trenta) giorni dalla data di aggiudicazione, a Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. sarà dovuto un costo settimanale di magazzino pari ad euro 26,00.

Il ritiro dei beni acquistati avverrà direttamente presso la sede indicata dalla Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. a cura e spese dell'acquirente il quale potrà procedere personalmente ovvero tramite persona incaricata. L'acquirente potrà richiedere di utilizzare un corriere o spedizioniere per la consegna, quale servizio autonomo e distinto. In tal caso, nessuna responsabilità potrà essere imputata alla Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. per eventuali danni che il bene dovesse subire durante il trasporto; in particolare, l'acquirente, direttamente o tramite incaricato, procederà alla verifica dell'adeguatezza dell'imballaggio, anche sulla base delle caratteristiche del bene acquistato, manlevando espressamente la Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. da qualsiasi responsabilità in merito. In caso di mancato pagamento entro il termine di dieci giorni dall'asta, Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. potrà dichiarare risolta la vendita, annullando l'aggiudicazione, ovvero agire in via giudiziaria per il recupero della somma dovuta. In ipotesi di risoluzione della vendita, l'acquirente sarà tenuto al pagamento a favore di Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. di una penale pari alle provvigioni perse, dovute sia da parte del mandante che dell'acquirente. La consegna del bene potrà avvenire esclusivamente solo dopo il saldo integrale del prezzo di aggiudicazione.

11. Per i lotti contraddistinti con il simbolo (β), il venditore ricopre la qualifica di professionista. Nel caso in cui l'acquirente sia un consumatore ai sensi dell'art. 3 del Codice del Consumo le vendite concluse mediante offerte scritte senza partecipazione diretta in sala, telefoniche o offerte online costituiscono contratti a distanza ai sensi e per gli effetti degli artt. 45 e ss. del Codice del Consumo.

Salvo quanto previsto al comma che segue, ai sensi dell'art. 59, comma 1, lett. m) del Codice del Consumo, l'acquirente non potrà usufruire del diritto di recesso in quanto il contratto è da intendersi concluso in occasione di un'asta pubblica secondo la definizione di cui all'art. 45, comma 1, lett. o) del suddetto Codice del Consumo.

Per i lotti contraddistinti con il simbolo (β), in ipotesi di aste che si svolgono esclusivamente online senza possibilità di partecipazione all'asta di persona contraddistinte con la dicitura "asta a tempo", è riconosciuto all'acquirente il diritto di recesso ai sensi e per gli effetti di cui all'art. 59 del Codice del Consumo. L'acquirente potrà recedere dal contratto entro quattordici giorni dal momento in cui è entrato in possesso del bene acquistato, senza dover fornire alcuna motivazione, inviandone

comunicazione per raccomandata AR ovvero tramite PEC alla Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. all'indirizzo pandoaste@pec.pandolfini.it. A tal fine potrà essere inviata una qualsiasi dichiarazione esplicita della decisione di recedere dal contratto ovvero potrà essere utilizzata la comunicazione tipo scaricabile al seguente link: www.pandolfini.it/it/content/modulo-di-recesso.asp

Il termine sopra previsto si intende rispettato se la comunicazione relativa all'esercizio del diritto di recesso è inviata dal consumatore prima della scadenza del periodo di recesso. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l., a sua volta, provvederà a comunicare l'avvenuto recesso al venditore. Il costo per la riconsegna del bene sarà a carico dell'acquirente che provvederà quindi alla restituzione a sua cura e spese nel termine di quattordici giorni dal ricevimento da parte della Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. della comunicazione del recesso. Il termine è rispettato se l'acquirente rispedisce i beni prima della scadenza del periodo di quattordici giorni.

La Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. rimborserà il pagamento ricevuto dal consumatore per l'acquisto del bene, entro quattordici giorni dal giorno in cui è informata della decisione del consumatore di recedere dal contratto. La Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. potrà però trattenere il rimborso finché non abbia ricevuto la restituzione dei beni oggetto di recesso. Il rimborso verrà effettuato utilizzando lo stesso mezzo di pagamento usato dal consumatore per la transazione iniziale, salvo che il consumatore abbia espressamente convenuto altrimenti e a condizione che questi non debba sostenere alcun costo quale conseguenza del rimborso.

Ai fini dell'esercizio del diritto di recesso, l'acquirente si intende comunque entrato nel possesso del bene acquistato nel momento in cui siano trascorsi dieci giorni dall'avvenuto pagamento da parte dell'acquirente e lo stesso non abbia provveduto al ritiro del bene.

12. Gli acquirenti sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative e regolamenti in vigore relativamente agli oggetti sottoposti a notifica, con particolare riferimento al D.Lgs. n. 42/2004. La vendita di oggetti sottoposti alla normativa sopra indicata sarà quindi sospensivamente condizionata al mancato esercizio del diritto di prelazione da parte del Ministero competente nel termine di sessanta giorni dalla data di ricezione della denuncia così come previsto dall'art. 61 del suddetto D.Lgs. n. 42/2004. Durante il termine utile ai fini dell'esercizio del diritto di prelazione, il bene non potrà comunque essere consegnato all'acquirente ai sensi dell'art. 61, comma 4, del D.Lgs. n. 42/2004. 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.

13. Il Decreto Legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004 disciplina l'esportazione dei Beni Culturali al di fuori del territorio della Repubblica Italiana, mentre l'esportazione al di fuori della Comunità Europea è altresì assoggettata alla disciplina prevista dal Regolamento CEE n. 116/2009 del 18 dicembre 2008. L'esportazione di oggetti è regolata dalla suddetta normativa e dalle leggi doganali e tributarie in vigore. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. non risponde del rilascio dei relativi permessi previsti né può garantirne il rilascio. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. declina quindi ogni responsabilità nei confronti degli acquirenti in ordine ad eventuali restrizioni all'esportazione dei lotti aggiudicati. 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.

14. Ai sensi e per gli effetti dell'art. 22 D. Lgs n. 231/2007 (Decreto Antiriciclaggio), i clienti si impegnano a fornire tutte le informazioni necessarie ed aggiornate per consentire a Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. di

adempiere agli obblighi di adeguata verifica della clientela. Resta inteso che il perfezionamento dell'operazione è subordinato al rilascio da parte del Cliente delle informazioni richieste da Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. per l'adempimento dei suddetti obblighi. Ai sensi dell'art. 42 D. Lgs n. 231/07, Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. si riserva la facoltà di astenersi e non concludere l'operazione nel caso di impossibilità oggettiva di effettuare l'adeguata verifica della clientela.

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

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

17. I lotti contrassegnati in catalogo con il simbolo ** sono soggetti al regime IVA agevolato introdotto dall'art. 9 del D.L. 95/2025, convertito con modificazioni dalla L. 118/2025, che prevede l'applicazione dell'aliquota ridotta del 5% esclusivamente sul prezzo di aggiudicazione delle opere rientranti nelle categorie ammesse. Restano soggetti ad IVA con aliquota ordinaria (22%) i diritti d'asta.

18. I lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera di circolazione, mentre i lotti contrassegnati con (δ), da attestato di avvenuta spedizione o importazione.

19. I lotti contrassegnati con ● sono assoggettati al 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 goni vendita, successivamente alla prima, dell'opera originale, il c.d. "diritto di seguito". Detto compenso è dovuto nel caso il prezzo di vendita non sia inferiore ad €. 3.000 ed è così determinato:

- a) 4% per la parte del prezzo di vendita compresa tra €. 3.000 ed €. 50.000
- b) 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra €. 50.000,01 ed €. 200.000
- c) 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra €. 200.000,01 ed €. 350.000
- d) 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra €. 350.000,01 ed €. 500.000
- e) 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore ad €. 500.000

Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. 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 si impegna a corrispondere, oltre all'aggiudicazione, alle commissioni d'asta e alle altre spese eventualmente gravanti, anche l'importo che spetterebbe al Venditore pagare ai sensi dell'art. 152 l. 633/41, che Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. si impegna a versare al soggetto incaricato della riscossione.

20. I lotti contrassegnati con ■ sono offerti senza riserva.

21. L'informativa sul trattamento dei dati personali è consultabile sul sito internet della Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. al seguente indirizzo www.pandolfini.it/it/content/privacy.asp.

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 scritte dello stesso importo sullo stesso lotto, avrà precedenza quella ricevuta per prima.

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. offre inoltre ai propri clienti la possibilità di essere contattati telefonicamente durante l'asta per concorrere all'acquisto dei lotti proposti.

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

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

Rilanci

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

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

Ritiro lotti

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

Pandolfini fornisce un servizio di logistica con spese a carico del cliente.

Per altre informazioni si rimanda alle Condizioni Generali di Vendita.

Pagamenti

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

- contanti nei limiti di legge previsti al momento del pagamento

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

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.

- bonifico bancario presso:

MONTE DEI PASCHI DI SIENA

Via dei Pecori 8 - FIRENZE

IBAN IT 21T 01030 02800 000063650896

intestato a Pandolfini Casa d'Aste

Swift BIC PASCITMMFIR

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

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

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

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

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

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

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

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

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

Si precisano di seguito per le attribuzioni:

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

CORRISPETTIVO D'ASTA E I.V.A.

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

- 26% fino a 250.000 euro
- 22% sulla parte eccedente

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

Lotti contrassegnati con * in catalogo

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

- iva del 22% sul prezzo di aggiudicazione
- diritti d'asta del 26% fino a 250.000 euro e del 22% sulla parte eccedente

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

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

Modalità di pagamento

Il pagamento potrà avvenire nelle seguenti modalità:

- a) contanti nei limiti di legge previsti al momento del pagamento;
- 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

Filiale FIRENZE - Via dei Pecori, 8

IBAN: IT 21T 01030 02800 000063650896

BIC: PASCITMMFIR

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.

Si ricorda che per l'esportazione di opere che hanno più di 50 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.

In caso di aggiudicazione del lotto da parte di un compratore straniero, si prega il cliente di contattare immediatamente il dipartimento competente in merito all'opera acquistata per informazioni sul preventivo e per le pratiche relative all'esportazione e al trasporto delle opere in paesi esteri.

Il mancato rilascio o il ritardo del rilascio della licenza non costituisce una causa di risoluzione o annullamento della vendita, né giustifica il ritardo del pagamento da parte dell'acquirente.

VENDERE DA PANDOLFINI

Valutazioni

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

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

Mandato per la vendita

Qualora decidiate di affidare gli oggetti per la vendita, il personale Pandolfini Vi assisterà in tutte le procedure. Alla consegna degli oggetti Vi verrà rilasciato un documento (mandato a vendere) contenente la lista degli oggetti, i prezzi di riserva, la commissione e gli eventuali costi per assicurazione, foto e trasporto. Dovranno essere forniti un documento d'identità ed il codice fiscale per l'annotazione sui registri di P.S. conservati presso gli uffici Pandolfini.

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

Riserva

Il prezzo di riserva è l'importo minimo (al lordo delle commissioni) al quale l'oggetto affidato può essere venduto. Detto importo è strettamente riservato e sarà tutelato dal Banditore in sede d'asta. Qualora detto prezzo non venga raggiunto, il lotto risulterà invenduto.

Liquidazione del ricavato

Trascorsi circa 35 giorni lavorativi 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 charged with selling objects entrusted to the same by consignors as per the deeds registered at the VAT Office of Florence. In the event of mandates with representation, the effects of the sale shall be completed directly by the Seller and the Purchaser, also for the purposes of the possible application of the Consumer Code, without the assumption of any additional liability by Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. other than whatever derives from the mandate received, with Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. acting as a simple intermediary.

2. Sales shall be awarded to the highest bidder. The transfer of sold lots to third parties shall not be accepted. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall hold the successful bidder solely responsible for the payment. For this reason, participation in the auction in the name and on the behalf of third parties shall be notified in advance and Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall reserve the right to refuse to allow the representative to take part in the auction should it deem that the power of representation has not been sufficiently demonstrated.

3. The estimates in the catalogue are purely indicative and are expressed in euros. The descriptions of the lots shall be considered to be no more than an opinion and purely indicative, and shall not, therefore, entail any liability on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. Any complaints should be sent in writing within ten (10) days and, where considered valid, shall solely entail the reimbursement of the amount paid without the right to any further claims.

4. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall not issue any guarantees regarding the attribution, authenticity or origin of the goods put up for sale for which the sole person responsible shall exclusively remain the consignor. The consignor shall assume every guarantee and responsibility concerning the goods with reference to - by way of an example but not limited to - the ownership, origin, preservation and marketability of the item which is the subject of this mandate.

5. The auction shall be preceded by an exhibition during which the Director of the sale shall be available for any clarification; the purpose of the exhibition shall be to allow prospective bidders to inspect the state of preservation and the quality of the objects as well as to clarify any possible errors or inaccuracies in the catalogue. The interested parties shall undertake to examine the objects in person, possibly with the assistance of a trusted expert. All the objects shall be "sold as seen" in the same condition and state of preservation in which they are displayed.

6. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. may accept absentee bids (written or telephone bids) for the lots for sale on the precise mandate of persons who are unable to attend the auction. The lots shall always be purchased at the best price, in compliance with other bids for the same lots and with the registered reserves. The Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall not be held responsible for any mistakes in the management of any written or telephone bids whilst undertaking to scrupulously avoid any errors. Bidders are advised to carefully check the numbers of the lots, the descriptions and the figures indicated when filling in the relevant form. Absentee bids of an unlimited amount shall not be accepted. Telephone bidding requests shall only be accepted where formulated in writing before the sale. In the event of two identical absentee bids for the same lot, priority shall be given to the first one received.

7. During the auction the Auctioneer shall have the right to combine or separate the lots and to adopt any measures deemed to be useful

for the optimum management of the event, including the possibility of withdrawing a lot from the same.

8. The lots shall be awarded by the Director of the sale; in the event of a dispute, the contested lot shall be re-offered at the same session based on the last bid received. Bids placed in the salesroom shall always prevail over absentee bids as per point no. 6.

9. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may immediately request the total payment of the final price, including the buyer's premium; this should, in any case, be paid by no later than 12 p.m. on the day after the sale.

10. Lots that have been purchased and paid should be collected within 30 (thirty) days from the date of the auction.

Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. will have all the rights of storage and will be exempted from any liability in relation of the storage and possible deterioration of the object. Once above the mentioned deadline of 30 (thirty) days from the award date has elapsed, Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall be entitled to claim all the storage charges. The weekly storage fee shall amount to € 26.00.

The collection of the goods purchased shall be carried out under the responsibility and at the expense of the purchaser either in person or through an incumbent or a carrier/forwarding agent. In any case, Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall not be liable for any damage to the goods suffered during transport; in particular, the purchaser, either directly or through its incumbent, shall undertake to inspect the suitability of the packaging, also based on the characteristics of the object purchased, expressly releasing Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. from any liability in this regard.

In the event that payment is not made within the term of ten (10) days from the auction, Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. may declare the sale to have been canceled, annulling the awarding of the bid and taking legal steps in order to recover the amount due. In the event of the cancellation of the sale, the purchaser shall be obliged to pay Pandolfini CASA D'ASTE srl a penalty equal to the lost commission due by both the principal and by the purchaser. The delivery of the goods shall take place exclusively once the full balance of the final price has been paid.

11. For lots marked with the symbol (B), the seller holds the qualification of a professional. In the event that the purchaser is a consumer pursuant to art. 3 of the Consumer Code, sales completed by means of absentee bids without direct salesroom participation, in writing, by telephone or online, shall constitute distance contracts pursuant to and as an effect of articles 45 and fol. of the Consumer Code.

Pursuant to art. 59, para. 1 m) of the Consumer Code and barring the provisions of the following paragraph, the purchaser may not take advantage of the right of withdrawal since the contract shall be understood to have been concluded on the occasion of a public auction according to the definition in art. 45, para. 1 o) of the aforementioned Consumer Code.

For lots marked with the symbol (B), in the case of auctions held exclusively online without the possibility of taking part in person, indicated by the wording "timed auction", the purchaser's right of withdrawal shall be recognized pursuant to and as an effect of art. 59 of the Consumer Code. The purchaser may withdraw from the contract within fourteen (14) days from entering into possession of the object

purchased without having to provide any motivation, notifying the same by registered letter with advice of receipt or via certified email sent to Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. at pandoaste@pec.pandolfini.it. Any explicit declaration of the decision to withdraw from the contract may be sent for this purpose or the standard notification which can be downloaded from the following link: www.pandolfini.it/it/content/modulo-di-recesso.asp

The above term shall be understood to have been complied with in the event that the notification of the exercising of the right of withdrawal is sent by the consumer before the expiry of the withdrawal period. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall, in turn, undertake to notify the seller of the withdrawal. The cost of redelivering the object shall be charged to the purchaser who shall, therefore, undertake to return the same under its own responsibility and at its own expense within fourteen (14) days from when Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. receives the notification of withdrawal. The term shall be deemed to have been complied with if the purchaser returns the goods before the 14-day deadline.

Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall undertake to reimburse all the payments received from the consumer, including the delivery expenses (with the exception of any additional costs arising from the choice of a method of delivery different from the cheaper standard delivery offered), within fourteen (14) days from when it was informed of the consumer's decision to withdraw from the contract. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. may, however, withhold reimbursement until it has received the returned goods which are the subject of the withdrawal. Reimbursement may be made by employing the same method of payment used by the consumer for the initial transaction, unless the consumer has expressly agreed otherwise and on condition that the same does not have to sustain any other costs as a consequence of the reimbursement.

For the purposes of exercising the right of withdrawal, the purchaser shall, however, be understood to have entered into possession of the object purchased when ten (10) days have passed from payment by the purchaser without the same undertaking to collect the object.

12. Purchasers should undertake to comply with all the legislative measures and regulations currently in force regarding objects subject to notification, with particular reference to Italian Legislative Decree no. 42/2004. The sale of objects subject to the above regulations shall, therefore, be suspensively conditional upon the absence of the exercising of the right of pre-emption by the competent Ministry within the term of sixty (60) days from the date of receipt of the report as envisaged by art. 61 of above Legislative Decree no. 42/2004. During the period of time permitted for exercising the right of pre-emption, the object may not, however, be delivered to the purchaser pursuant to art. 61, para.4, of Legislative Decree no. 42/2004. In the event of the exercising of the right of pre-emption by the State, the successful bidder may not claim any reimbursement or indemnity from Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. or from the Seller.

13. Italian Legislative Decree no. 42 dated 22 January 2004 regulates the exportation of objects of cultural interest outside Italy, while exportation outside the European Community is regulated by EEC Regulation no. 116/2009 dated 18 December 2008. The exportation of objects is regulated by the above regulations and by the customs and tax laws in force. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall not be deemed responsible for and cannot guarantee the issuing of the relevant permits. Therefore Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall decline any responsibility vis-à-vis the purchasers with regard to any restrictions on the exportation of the lots awarded. The failure to grant the above authorizations shall not justify the cancellation of the purchase or the non-payment of the same. It should be remembered that archeological findings of Italian origin may not be exported.

14. Pursuant to and as an effect of art. 22 Legislative Decree no. 231/2007 (Anti-Money Laundering Decree), clients shall undertake to provide all the up to date information necessary for permitting Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. to fulfill the obligations regarding the adequate verification of the clientele.

It shall be understood that the completion of the operation shall be subject to the issuing by the Client of the information requested by Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. in order to fulfill the above obligations. Pursuant to art. 42 Legislative Decree no. 231/07, Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall reserve the right to abstain from and not conclude the operation in the event of the objective impossibility of carrying out an adequate verification of the clientele.

15. These regulations shall be automatically accepted by anyone participating in the auction. The Court of Florence shall have jurisdiction over any disputes that may arise.

16. Lots marked with * 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 net buyer's premium.

17. Lots marked in the catalogue with ** are subject to the reduced VAT regime introduced by Article 9 of Decree Law 95/2025, converted with amendments by Law 118/2025, which provides for the application of a reduced rate of 5% exclusively on the hammer price of works falling within the eligible categories. Auction fees remain subject to VAT at the standard rate (22%).

18. Lots marked with (λ) shall be understood to be accompanied by a certificate of free circulation, while lots marked with (◇) by a certificate attesting to the shipment or importation.

19. Lots marked with ● are subject to resale rights. Italian Legislative Decree no. 118 dated 13 February 2006 introduced royalties for the authors of works and manuscripts, and their heirs, as a fee on the price of each sale, subsequent to the first sale of the original work, the so-called "resale rights".

This fee shall be due in the event that the sale price is no less than €. 3,000 and shall be determined as follows:

- a) 4% for the part of the sale price comprised between €. 3,000 and €. 50,000
- b) 3% for the part of the sale price comprised between €. 50,000.01 and €. 200,000
- c) 1% for the part of the sale price comprised between €. 200,000.01 and €. 350,000
- d) 0.5% for the part of the sale price comprised between €. 350,000.01 and €. 500,000
- e) 0.25% for the part of the sale price above €. 500,000

Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall be obliged to pay the "resale rights" on behalf of the sellers to the Italian Society of Authors and Publishers (SIAE).

In the event that the lot is subject to so-called "resale rights" pursuant to art. 144 of Italian Law no. 633/41, in addition to the payment of the bid awarded, the auction commission and any other expenses due, the successful bidder shall also undertake to pay the amount that the Seller is obliged to pay pursuant to art. 152 of Law no. 633/41, which Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. shall pay to the subject entrusted with collecting the same.

20. Lots marked with ■ are offered without reserve.

21. The privacy policy statement regarding the processing of personal information can be consulted on the Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. website at the following address www.pandolfini.it/it/content/privacy.asp.

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

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

Bids

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

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

Collection of lots

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

Logistic service may be provided by Pandolfini with shipping costs charged to the customer.

For any other information please see General Conditions of Sale.

Payment

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

- cash within the limits established by law at the time of payment
- non-transferable bank draft or personal cheque with prior consent from the administrative office, made payable to: Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bank transfer to:
MONTE DEI PASCHI DI SIENA
Via dei Pecori 8 - FIRENZE
IBAN IT 21T 01030 02800 000063650896
headed to Pandolfini Casa d'Aste
Swift BIC PASCITMMFIR

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

BUYING AT PANDOLFINI

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

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

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

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

As concerning attributions, please note that:

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

BUYER'S PREMIUM AND VAT

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

- 26% up to € 250,000

- 22% on any excess amount

These percentages shall include VAT in accordance with current regulation

Lots marked * in the catalogue

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

- 22% VAT on the hammer price

- 26% buyer's premium up to € 250,000 and 22% on any excess amount

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

BUYING AT PANDOLFINI

Terms of payment

The following methods of payment are accepted:

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

MONTE DEI PASCHI DI SIENA

Filiale FIRENZE - Via dei Pecori, 8

IBAN: IT 21T 01030 02800 000063650896

BIC: PASCITMMFIR

Resale right

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

This payment is due for selling prices over €3,000 and is determined as follows:

- a) 4 % up to € 50,000;
- b) 3 % for the portion of the selling price between € 50,000,01 and € 200,000;
- c) 1 % for the portion of the selling price between € 200,000,01 and € 350,000;
- d) 0,5 % for the portion of the selling price between € 350,000,01 and € 500,000;
- e) 0,25 % for the portion of the selling price exceeding € 500,000.

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

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

Please remember that, in the case of the exportation of works that are over 50 years old, according to Italian law a certificate of free circulation should be requested. The waiting time for the issuing of this documentation is around forty (40) days from the presentation of the work and the relevant documents to the *Soprintendenza Belle Arti* (Superintendency of Fine Arts).

In the event that the lot is awarded to a foreign buyer, the client is requested to immediately contact the competent department regarding the work purchased for information about the estimate and the paperwork necessary for the exportation and transport of the work to a foreign country.

The failed or delayed issuing of the license shall not constitute grounds for the rescinding or annulment of the sale, nor shall it justify any delay in the payment by the purchaser.

SELLING THROUGH PANDOLFINI

Evaluations

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

Mandate of sale

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

Reserve

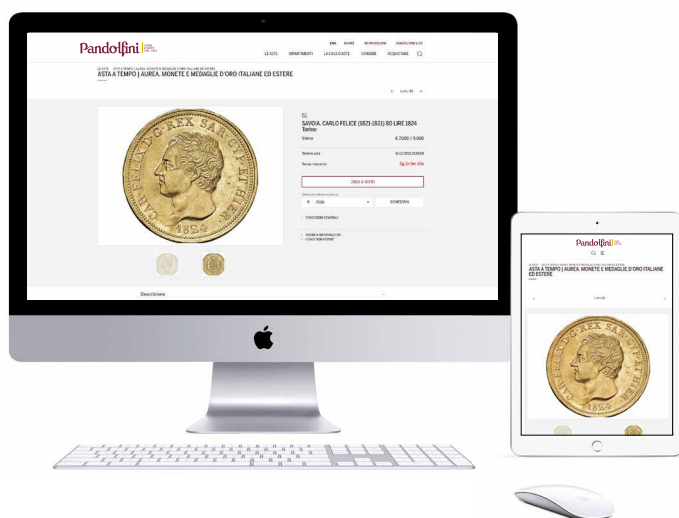
The reserve is the minimum amount (commission included) at which an object can be sold. This sum is strictly confidential and the auctioneer will ensure it remains so it during the auction. If the reserve is not reached, the lot will remain unsold.

Payment

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

Commission

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



PANDOLFINI ONLINE

IL SISTEMA PIÙ SEMPLICE PER ACQUISTARE ALL'ASTA

Potete partecipare alle aste di orologi, distillati, dipinti, arredi, sculture, vini, gioielli, orologi, disegni, curate dai nostri esperti.

- 1** Partecipare è molto semplice: andate sul nostro sito, cliccate su **ASTE** e selezionate **ASTE ONLINE**. Lì potrete scegliere la vendita di vostro interesse e consultare i cataloghi, come per le aste in presenza.
- 2** Per poter fare un'offerta è necessario **registrarsi nell'area My Pandolfini** e compilare il modulo online fornendo tutti i dati richiesti: documento d'identità valido, codice fiscale, carta di credito e referenze bancarie. Una volta effettuato l'invio dovrete **attendere una e-mail di conferma per l'abilitazione**.
- 3** Una volta abilitati potrete fare un'offerta sfogliando il catalogo e cliccando su **INVIA OFFERTA**, comparirà un pannello come illustrato qui sulla destra con le seguenti indicazioni:
 - Data e ora del termine dell'asta
 - Countdown del tempo restante
 - Pulsante offerta con inserimento prestabilito
 - Inserimento offerta massima.
- 4** Sarà sempre possibile verificare la situazione delle offerte consultando la vostra area riservata in **My Pandolfini**.
- 5** Il sistema informerà sempre sulle variazioni di offerta attraverso una e-mail, sarà quindi possibile rilanciare sino alla conclusione dell'asta.

15/01/2025 09:08:00

TERMINE ASTA

10G 16H 17M 5S

TERMINE RIMANENTE

OFFERTA LIBERA

1000 €
OFFRI

oppure

1000 ▼ EUR

LA TUA OFFERTA MASSIMA

INVIA OFFERTA MASSIMA

CONDIZIONI GENERALI

Per informazioni info@pandolfini.it



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

AMBROSIANA CASA D'ASTE DI A. POLESCHI

Via Sant'Agnese 18 - 20123 Milano
tel. 02 89459708 - fax 02 40703717
www.ambrosianacasadaste.com
info@ambrosianacasadaste.com

ANSUINI 1860 ASTE

Via Teodoro Monticelli 27 - 00197 Roma
tel. 06 87084648 - fax 06 45683961
www.ansuiniaste.com
info@ansuiniaste.com

BERTOLAMI FINE ART

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

BLINDARTE CASA D'ASTE

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

CAMBI CASA D'ASTE

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

COLASANTI CASA D'ASTE

Via Aurelia, 1249 - 00166 Roma
tel. 06 6618 3260 - fax 06 66183656
www.colasantiaste.com
info@colasantiaste.com

CAPITOLIUM ART

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

EURANTICO

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

FABIANI ARTE

via Guglielmo Marconi 44 - 51016
Montecatini Terme (PT)
tel. 0572 910502
www.fabianiarte.com
info@fabianiarte.com

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA

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

FINARTE S.P.A.

Via Paolo Sarpi 6 - 20154 Milano
tel. 02 3363801 - fax 02 28093761
www.finarte.it
info@finarte.it

INTERNATIONAL ART SALE

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

LIBRERIA ANTIQUARIA GONNELLI - CASA D'ASTE

Via Fra Giovanni Angelico, 49 - 50121 Firenze
tel. 055 268279 - fax 055 2396812
www.gonnelli.it
info@gonnelli.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

Corso Italia 6 - 50123 Firenze
tel. 055 295089 - fax 055 295139
www.maisonbibelot.com
segreteria@maisonbibelot.com

STUDIO D'ARTE MARTINI

Borgo Pietro Wuhrer 125 - 25123 Brescia
tel. 030 2425709 - fax 030 2475196
www.martiniarte.it
info@martiniarte.it

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 - 50122 Firenze
tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343
www.pandolfini.com
info@pandolfini.it

SANT'AGOSTINO

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

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

REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

I soci si impegnano a curare con la massima precisione i cataloghi di vendita, corredando i lotti proposti con

schede complete e, per i lotti più importanti, con riproduzioni fedeli.

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

Articolo 5

I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto. I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.

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

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

Articolo 6

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

Articolo 7

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

Articolo 8

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



ART ASSICURAZIONI
L'arte di assicurare l'arte
AGENZIA CATANI GAGLIANI



GIOIELLI

ASTA MILANO
27 - 28 MAGGIO 2026

Pandolfini | CASA
D'ASTE
DAL 1924

Esposizione
FIRENZE
15 - 17 Maggio
MILANO
21 - 26 Maggio

Contatti
Cesare Bianchi
cesare.bianchi@pandolfini.it

ASTA LIVE | [PANDOLFINI.COM](https://www.pandolfini.com)



OROLOGI

Esposizione

FIRENZE
16 - 18 Maggio
MILANO
21 - 26 Maggio

ASTA MILANO
28 MAGGIO 2026

Contatti

Cesare Bianchi
cesare.bianchi@pandolfini.it

Pandolfini | CASA
D'ASTE
DAL 1924

ASTA LIVE | [PANDOLFINI.COM](https://www.pandolfini.com)





Peter Paul Rubens

PANDOLFINI.COM