

Pandolfini

CASA
D'ASTE
DAL 1924



DIPINTI ANTICHI

FIRENZE

1 OTTOBRE 2026







Pandolfini | CASA
D'ASTE
DAL 1924

DIPINTI ANTICHI

Firenze

1 OTTOBRE 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 Chimenti

Francesco De Carlo

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 1 Ottobre 2026

ore 15.00

Lotti: 1- 58

ESPOSIZIONE

FIRENZE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Venerdì	25 settembre 2026	10:00 - 18:00
Sabato	26 settembre 2026	10:00 - 18:00
Domenica	27 settembre 2026	10:00 - 18:00
Lunedì	28 settembre 2026	10:00 - 18:00
Martedì	29 settembre 2026	10:00 - 18:00
Mercoledì	30 settembre 2026	10:00 - 18:00

Contatti:

info@pandolfini.it

Tel. +39 055 2340888

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26

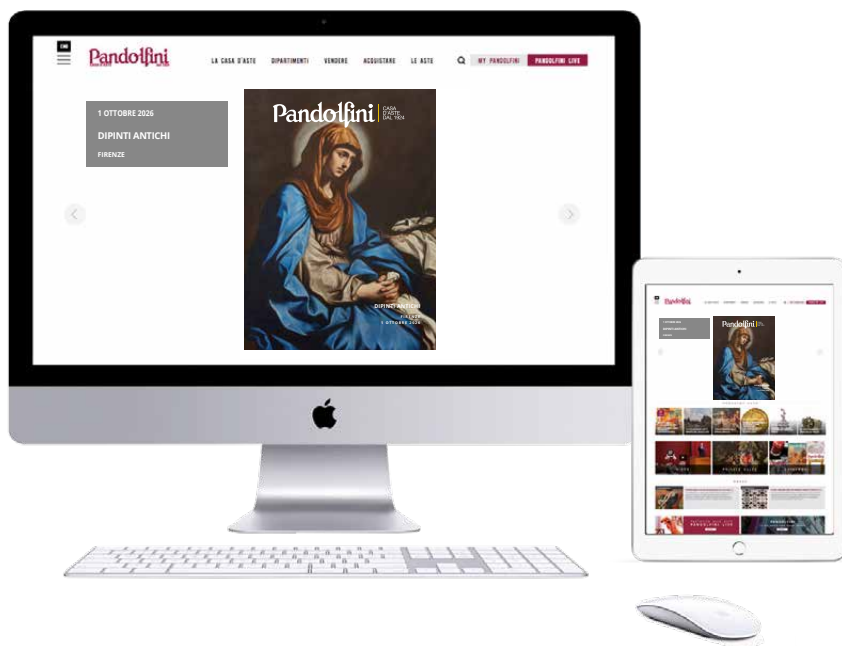
50122 Firenze

Tel. +39 055 2340888-9

Fax +39 055 244343

info@pandolfini.it





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.

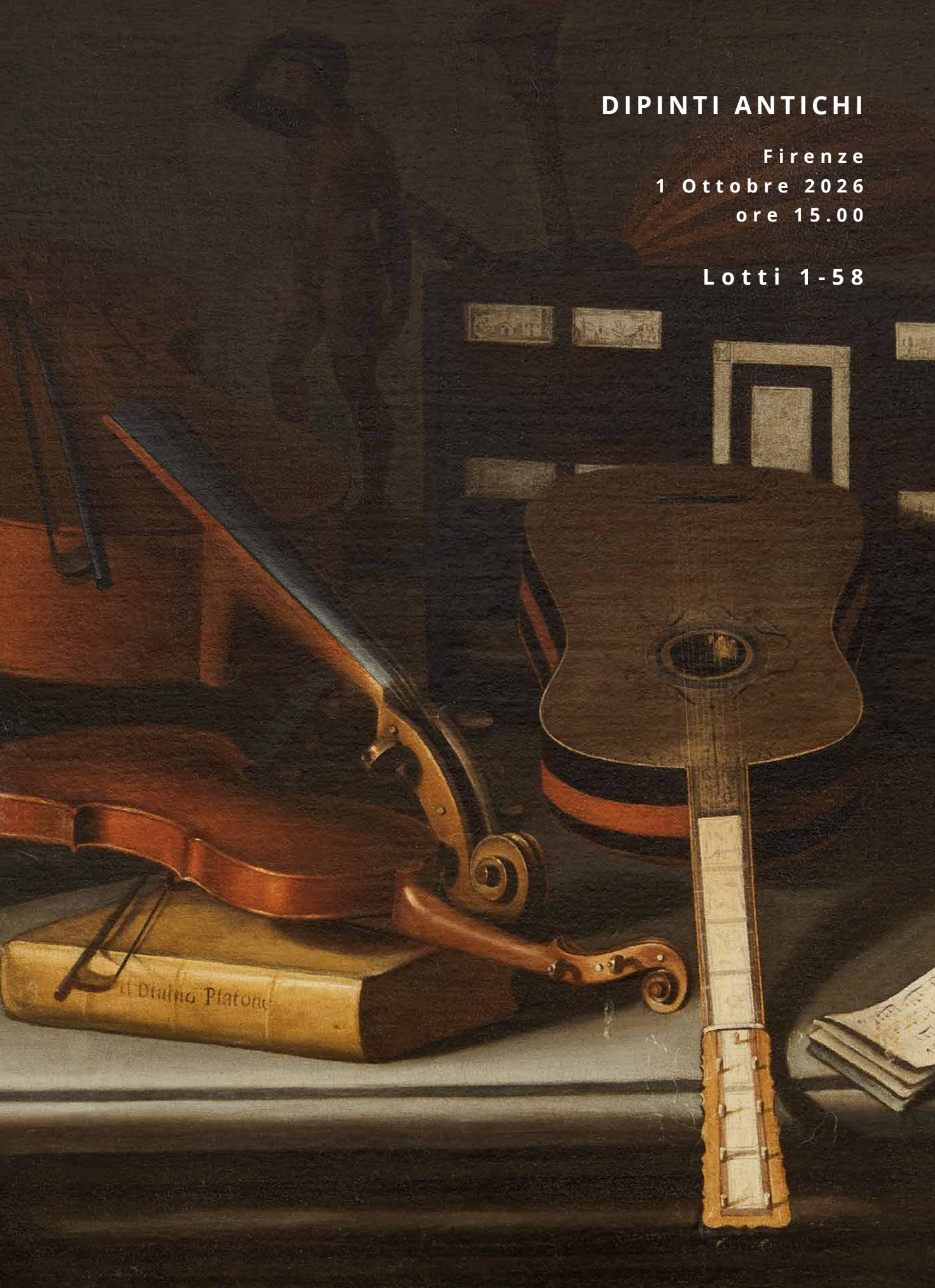




DIPINTI ANTICHI

Firenze
1 Ottobre 2026
ore 15.00

Lotti 1-58



Francesco Trevisani

(Capodistria, 1656 - Roma, 1746)

SAN PIETRO

olio su tela, diametro cm 51,5

SAINT PETER

oil on canvas, diam. 51.5 cm

€ 5.000/8.000

L'inedito dipinto qui presentato costituisce una versione autografa e di altissima qualità della composizione finora nota attraverso la tela nella Pinacoteca Vaticana pubblicata insieme ad altre due figure di Apostoli da Carlo Pietrangeli, che per primo ne ha ricostruito la committenza da parte del cardinale Pietro Ottoboni (Venezia, 1667 - Roma, 1740) nipote di papa Alessandro VIII e protagonista della scena artistica romana della prima metà del Settecento (*Alla ricerca di una serie di dipinti ottoboniani*, in "Strenna dei Romanisti" XLI, 1980, pp. 395-406).

Come accertato dallo studioso, la serie di "sedici tondi in ricche cornici quadre rappresentanti Nostro Signore, la Madonna e gli Apostoli fatti fare a posta da SS.ri Pittori viventi" fu esposta nel 1713 nel chiostro di San Salvatore in Lauro in occasione della mostra annuale organizzata dal Sodalizio dei Piceni.

Sono appunto le carte di Giuseppe Ghezzi, segretario del Sodalizio e responsabile dell'organizzazione della mostra, a fornirci i nomi degli artisti coinvolti: protagonista dell'impresa è Francesco Trevisani, il preferito del cardinale Ottoboni e dal 1698 residente nel palazzo della Cancelleria, responsabile – caso unico nella serie – di due tele su sedici, ovvero di quelle raffiguranti Cristo (non identificato) e San Pietro.

I dipinti esposti nel 1713 sono altresì ricordati nell'inventario redatto in morte di Pietro Ottoboni nel 1740, che specifica nuovamente i nomi degli artisti coinvolti e il soggetto eseguito da ognuno di essi (E.J. Olszewski, *Pietro The inventory of paintings of Cardinal Ottoboni*, New York 2004, doc. C86, *passim*).

Come è noto, la serie degli Apostoli Ottoboni è solo parzialmente identificata: ai tondi della Vaticana pubblicati da Pietrangeli se ne sono aggiunti altri quattro presentati nel 2007 alla Biennale di Palazzo Corsini dalla Galleria Fabio Massimo Megna e analizzati in quell'occasione da Anna Lo Bianco e Miriam Di Penta (*Quattro Apostoli ritrovati della collezione del cardinale Pietro Ottoboni*, Galleria Fabio Massimo Megna, Roma 2007, pp. 18-35).

Il ritrovamento del dipinto qui in oggetto, la sua splendida qualità, e l'esecuzione su una tela circolare con telaio curvo suggerisce a questo punto una riflessione ulteriore sul *San Pietro* della Pinacoteca Vaticana che, unico fra le opere identificate della serie, presenta un'immagine circolare iscritta in una tela quadrata dagli angoli a tinta neutra nascosti dalla cornice. Nell'osservare questa discrepanza Pietrangeli si chiedeva se quel dipinto avesse una storia diversa e se, eseguito autonomamente, avesse poi ispirato l'esecuzione degli altri quindici. Oggi ci si può chiedere invece se il *San Pietro* qui presentato non sia proprio il dipinto della serie ottoboniana, replicato da Trevisani nell'esemplare vaticano.

Come ha dimostrato Karin Wolfe in ripetuti interventi sull'artista, la replica delle proprie invenzioni – a volte appena variate – era pratica abituale di Francesco Trevisani sia per soddisfare le richieste di collezionisti desiderosi di possedere una prova del suo talento, che per documentare nella sua interezza una carriera di grande successo pubblico e privato: ne fanno fede, tra gli altri documenti, la biografia di Leone Pascoli, coeva all'artista, e il suo stesso inventario, ancora non pubblicato integralmente ma ampiamente commentato dalla Wolfe.

A proposito del nostro *San Pietro*, è infine significativo che lo stesso modello ritorni di nuovo, in tondo e con uguali dimensioni ma con gli attributi di San Giuseppe, in un bellissimo dipinto venduto a Londra da Christie's nel 2008, prova ulteriore del successo di questa invenzione ottoboniana.





Raffaello Piccinelli, detto Raffaello del Brescianino

(Siena, fine sec. XV - Firenze, ca. 1545)

MADONNA CON BAMBINO E SAN GIOVANNINO

olio su tavola, cm 87x67

VIRGIN AND CHILD WITH SAINT JOHN THE BAPTIST

oil on panel, 87x67 cm

€ 8.000/12.000

Provenienza

- Kansas City (MO), Nelson-Atkins Museum of Art (inv. 40-44/2);
- New York, Christie's, 3 giugno 1987, lotto n. 86.

Bibliografia

- B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collection*, Harvard University Press 1972, p. 589.

Referenze fotografiche

- Bologna, Fototeca di Federico Zeri, scheda n. 37630.

La presente tavola costituisce una pregevole testimonianza della produzione matura di Raffaello Piccinelli, detto il Brescianino, tra i protagonisti della pittura senese del primo Cinquecento. Formatosi nella cultura figurativa della Siena tardoquattrocentesca, l'artista seppe aggiornare il proprio linguaggio alla luce delle novità provenienti da Firenze, elaborando uno stile di equilibrata compostezza nel quale convivono la grazia lineare della tradizione senese e il classicismo monumentale di ascendenza raffaellesca e fra-bartolomesca.

Il dipinto propone uno dei soggetti devozionali più fortunati del Rinascimento toscano: la Vergine con il Bambino in piedi su una pedana mentre il piccolo san Giovanni Battista si accosta in atteggiamento adorante, alludendo fin dall'infanzia alla futura missione redentrice di Cristo. La composizione, costruita secondo un saldo impianto piramidale, si distingue per la naturalezza dei gesti e per il delicato dialogo di sguardi che unisce i protagonisti della scena, elementi che conferiscono all'immagine un'intensa partecipazione affettiva senza rinunciare alla misura classica propria dell'artista.

Di notevole interesse risulta anche la storia collezionistica del dipinto. La tavola appartenne infatti al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City (inv. 40-44/2), una delle più importanti raccolte pubbliche statunitensi di pittura italiana, prima di essere immessa sul mercato internazionale in occasione della vendita Christie's di New York del 3 giugno 1987 (lotto 86). La sua presenza nel fondamentale *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections* di Burton B. Fredericksen e Federico Zeri (1972, p. 589) conferma il riconoscimento critico dell'opera e ne documenta la rilevanza all'interno della fortuna collezionistica della pittura senese rinascimentale.



Pittore lombardo, sec. XV

SAN COSMA**SAN DAMIANO**coppia di dipinti, tempera su tavola, cm 72,5x23,5
(2)*Lombardo painter, 15th century***SAINT COSMAS****SAINT DAMIAN***a pair of paintings, tempera on panel, 72.5x23.5 cm*
(2)

€ 20.000/30.000

Si riporta un estratto dello studio redatto da Mauro Natale.

“Questi due delicati dipinti raffigurano i due santi medici di origine orientale Cosma e Damiano; entrambi portano i copricapi e le lunghe tuniche consone alla loro professione; il primo è riconoscibile dalla fiala di vetro con le urine che tiene in una mano; l'altro dalla scatola di medicinali e da uno strumento sottile con il quale mescolare le polveri curative. I due santi sono raffigurati davanti ad un parapetto e sullo sfondo di una magnifica superficie dorata e decorata con un raffinato motivo geometrico inciso a punzone [...].

La posizione delle due figure converge verso un centro che in origine doveva essere occupato da una Madonna con il Bambino; questo elemento è andato perduto o ancora non è stato identificato; non è neppure escluso che il piccolo polittico includesse ai lati almeno altre due figure di santi, tutte racchiuse in una ricca cornice dorata, come lasciano intendere le due centine polilobate che delimitano in alto il campo delle superfici dipinte [...].

Ancorate alla tradizione tardo gotica della pittura lombarda, queste due figure registrano tuttavia i segni del nuovo clima rinascimentale che a Milano si afferma lentamente a partire dagli anni 1460; il nuovo linguaggio, che impone di collocare le figure all'interno di uno spazio misurabile, suggerito qui dall'alto parapetto rinascimentale che delimita il piano di posa, si manifesta anche nelle armoniose proporzioni dei due santi e nel naturalismo delle pose e dei gesti, che rivela, come è il caso per il disegno delle mani, una attenta osservazione dei dati naturali. La definizione delle fisionomie, ancora incerta tra sigle stereotipate e caratterizzazione espressiva, conferma che queste due figure appartengono a una fase di passaggio della cultura figurativa settentrionale; anche la gamma cromatica luminosa della tunica di *San Damiano* e del mantello di *San Cosma* ribadisce la particolare collocazione cronologica dei due dipinti.

Questi infatti trovano elementi di confronto molto convincenti con alcune figure di santi che decorano le pareti della Cappella Ducale del Castello Sforzesco. [...] lungo le pareti una serie di santi ritratti secondo una disposizione simile a quella delle due tavole, a figura intera su di un piano di posa delimitato da un parapetto oltre il quale si estende una ricca decorazione dorata e motivi geometrici in rilievo. [...] In questa rassegna, le figure di *Sant'Alberto* e quello che rimane di un *Santo diacono* (*Lorenzo?*) sono particolarmente vicine ai due santi su tavola, sia per il disegno d'insieme sia per le tracce dei volti. Caratteri ancora più affini, rivela il pannello con *Membri della Confraternita del Santissimo Sacramento che visitano un malato*, conservato nella basilica di San Lorenzo a Milano. In questo caso, l'immobilismo statuario e delicato delle figure, la pittura luminosa e il segno grafico sottile e lineare rilevati da Miklós Boskovits coincidono con le caratteristiche tecniche e formali dei due santi, che sembrano essere stati dipinti dallo stesso maestro. Questo piccolo gruppo di opere, da collocare negli anni tra il 1470 e il 1480 circa, illustra una fase della pittura milanese contraddistinta da figure slanciate e luminose con un'esecuzione quasi miniaturistica, che da un lato tiene conto degli affreschi di Vincenzo Fodda della Cappella Portinari in Sant'Eustorgio, e dall'altra delle pitture murali della Cappella Ducale [...].”



Pittore piemontese, sec. XVI

SAN GIROLAMO

olio su tavola, cm 32x17,6

Piedmontese painter, 16th century

SAINT HIERONYMUS

oil on panel, 32x17.6 cm

€ 6.000/8.000

La tavola raffigura San Gerolamo, uno dei quattro Dottori della Chiesa latina, presentato secondo un'iconografia di intensa concentrazione spirituale. Il santo, caratterizzato dall'età avanzata e dall'espressione meditativa, è avvolto in un ampio manto dalle ricche modulazioni cromatiche che conferiscono monumentalità alla figura nonostante il ridotto formato dell'opera. La raffinata esecuzione del volto, costruito attraverso delicati passaggi chiari-scuri e una sapiente modulazione della luce, costituisce il fulcro della composizione.

La qualità dell'esecuzione, unita alla ricerca di un naturalismo misurato e alla particolare sensibilità nella definizione dell'incarnato e del panneggio, suggerisce un avvicinamento all'ambiente artistico gravitante intorno a Gaudenzio Ferrari (1475/1480 - 1546), del quale sembrano richiamare alcuni caratteri stilistici, soprattutto nella dolcezza dei volti, nella costruzione volumetrica delle forme e nella vibrante qualità luministica della superficie pittorica.

Gaudenzio rappresenta una delle personalità più alte del Rinascimento nell'Italia nord-occidentale. Attivo tra Piemonte e Lombardia, elaborò un linguaggio originale nel quale la lezione leonardesca si fonde con la tradizione figurativa lombarda e con una spiccata sensibilità narrativa. Le sue opere si distinguono per la straordinaria intensità espressiva dei volti, la morbida modellazione degli incarnati e la ricchezza cromatica, elementi che esercitarono un'influenza determinante sulla pittura piemontese del primo Cinquecento. In tale contesto si inserisce anche la presente tavola, che sembra riflettere, pur attraverso la mediazione di un maestro della sua cerchia o di un artista formatosi nella medesima cultura figurativa, alcuni dei caratteri più riconoscibili del linguaggio gaudenziano.

Per impostazione e dimensioni, l'opera potrebbe essere appartenuta a un polittico smembrato o costituire uno scomparto destinato alla devozione privata, secondo una tipologia largamente diffusa nella produzione piemontese del tempo.

Per impostazione e tipologia, il dipinto sembra avvicinare ai quattro santi di Gaudenzio Ferrari conservati presso la Pinacoteca di Palazzo dei Musei a Varallo, con i quali condivide anche delle misure molto simili (uguale altezza, più stretta in larghezza). I quattro dipinti facevano parte della predella di una pala d'altare proveniente da San Pietro a Gattinara (cfr. *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra di Varallo-Vercelli-Novara, 24 marzo-1 luglio 2018, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Roma 2018, pp. 422-427). La scelta di inserire il santo all'interno di una finta incorniciatura marmorea accumuna le tavolette di Varallo con quella qui presentata, a ulteriore dimostrazione di come sia sicuramente un dipinto in rapporto con la pittura di Gaudenzio Ferrari.



Maestro di Marradi

(attivo tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo)

SACRA FAMIGLIA TRA SANTI, ANGELI E DIO PADRE BENEDICENTE

tempera grassa su tavola, cm 35x27

THE HOLY FAMILY AMONG SAINTS, ANGELS AND GOD THE FATHER BESTOWING HIS BLESSING

tempera grassa on panel, 35x27 cm

€ 8.000/12.000

La tavola presenta una raffinata e curiosa composizione devozionale incentrata sulla Sacra Famiglia, raccolta entro uno spazio di intensa spiritualità e impreziosita dalla presenza di santi, angeli e della figura di Dio Padre benedicente, che domina la scena dall'alto secondo un impianto iconografico di ascendenza ancora pienamente quattrocentesca. L'assetto piramidale della composizione, l'equilibrio delle figure e il preziosismo della stesura pittorica rimandano alla cultura artistica fiorentina della fine del XV secolo, interpretata attraverso il linguaggio peculiare dell'ambiente toscano.

L'opera è riconducibile al cosiddetto Maestro di Marradi, personalità ancora anonima ma ben definita dalla critica, attiva tra gli ultimi decenni del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo nell'area compresa tra il Mugello, Marradi e la Romagna toscana. Il catalogo di questo maestro è costituito prevalentemente da pale d'altare e tavole destinate alla devozione privata, caratterizzate da una pittura di gusto arcaizzante, nella quale convivono il linearismo ereditato dalla tradizione fiorentina, una delicata ricerca cromatica e un'attenta resa dei dettagli decorativi.

La presente tavola si distingue per la finezza dell'esecuzione, evidente nella descrizione dei volti, nella modulazione dei panneggi e nella ricercata applicazione della tempera grassa, tecnica che permette effetti di maggiore morbidezza e trasparenza rispetto alla tradizionale tempera all'uovo. La luminosità della tavolozza, unita alla compostezza delle figure e all'eleganza del disegno, testimonia l'assimilazione delle novità introdotte dalla pittura fiorentina della cerchia di Domenico Ghirlandaio e di Filippino Lippi.

La tipologia dell'opera, le dimensioni contenute e la ricchezza iconografica suggeriscono una destinazione originaria per la devozione domestica di una committenza colta, secondo una pratica largamente diffusa nella Toscana del tardo Quattrocento. La presenza congiunta della Sacra Famiglia, dei santi intercessori e di Dio Padre enfatizza il valore meditativo dell'immagine, concepita come sintesi della storia della salvezza e strumento di preghiera privata.



Antonio di Donnino del Mazziere

(Firenze, attivo tra il terzo e quinto decennio del Cinquecento)

VENERE SPINARIA

olio su tavola, cm 78x60

SPINARIA VENUS

oil on panel, 78x60 cm

€ 15.000/25.000

Il dipinto raffigura la Venere Spinaria, iconografia rinascimentale che mostra la dea seduta mentre si estraee una spina dal piede. Il soggetto nasce dalla fusione tra il celebre modello antico dello *Spinario Capitolino* e il racconto del greco Anacreonte, secondo cui Venere, vagando dopo la morte di Adone, si ferì con una spina di rosa, tingendo con il proprio sangue le rose bianche, da allora divenute rosse.

L'invenzione della composizione è generalmente ricondotta a un affresco perduto eseguito da Raffaello per la Stufetta del cardinale Bibbiena in Vaticano, parte di un ciclo dedicato a Venere e Adone. Il modello ebbe ampia fortuna nel Cinquecento grazie alle incisioni di Marco Dente, noto come Marco da Ravenna (circa 1516), e del Maestro del Dado (1532; cfr.: A. Imolesi Pozzi, *Marco Dente: un incisore ravennate nel segno di Raffaello; le stampe delle raccolte Pincastelli*, Ravenna 2008, cat. 5 p. 67; B. Sébastien, "Venere Spinaria": fortuna di un motivo leggendario tra Antichità e Rinascimento, in *Vivendo vincere saecula*, 2022, pp. 133-151). In particolare, l'incisione di Dente, la più vicina al dipinto, sembra derivare da un disegno raffaellesco perduto, noto attraverso una copia conservata a Stoccolma e pubblicata da Konrad Oberhuber (*Raphaels Zeichnungen. IX, Entwürfee zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Berlin 1972, p. 144, fig. 145).

. Rispetto al disegno preparatorio, l'incisore arricchisce lo sfondo con un articolato paesaggio, caratterizzato da una minuziosa resa naturalistica che rivela l'influenza della grafica di Dürer.

L'opera è riferibile a Antonio di Donnino del Mazziere (Firenze, 1497-1547), pittore formatosi nella bottega di famiglia e vicino alla cultura figurativa di Franciabigio, come ricorda Giorgio Vasari. La sua produzione coniuga la lezione di Andrea del Sarto con una spiccata attenzione al racconto, al paesaggio e ai dettagli naturalistici. La sua personalità artistica è stata definita soprattutto dagli studi di Federico Zeri, che lo incluse tra gli «eccentrici fiorentini».

La tavola trova confronti significativi nella produzione dell'artista, in particolare nella resa del paesaggio. È inoltre plausibile che appartenesse a una stessa serie decorativa di una *Venere e Amore* incompiuta (Londra, Bonhams, 18 dicembre 1998, lotto 74) con la quale condivide affinità iconografiche, dimensionali e stilistiche.

L'attribuzione è ulteriormente sostenuta dal confronto con alcune teste femminili idealizzate. La resa dei capelli intrecciati, del copricapo, della fisionomia e del panneggio trova infatti puntuali riscontri.

Questi elementi, uniti alla particolare sensibilità nella resa del paesaggio e alla caratteristica attenzione per i dettagli naturalistici, consentono di ricondurre la tavola alla produzione di Antonio del Mazziere, collocandola nell'ambito della pittura fiorentina del primo Cinquecento.

Si ringrazia Marta Villadei per aver proposto l'attribuzione e per la redazione della scheda qui pubblicata.

Inoltre si ringrazia Christopher Daly per aver autonomamente riconosciuto l'autografia dell'opera al Mazziere.



Marco Dente, *Venere che si toglie una spina dal piede sinistro*, Metropolitan Museum of Art, New York.



Giorgio di Giovanni

(Siena, ca. 1500 - 1559)

MADONNA CON BAMBINO E I SANTI BERNARDINO DA SIENA E CATERINA DA SIENA

olio su tavola, cm 54x51,5, senza cornice

MADONNA AND CHILD WITH SAINTS BERNARDINO OF SIENA AND CATHERINE OF SIENA

oil on panel, 54x51.5 cm, unframed

€ 8.000/12.000

Bibliografia

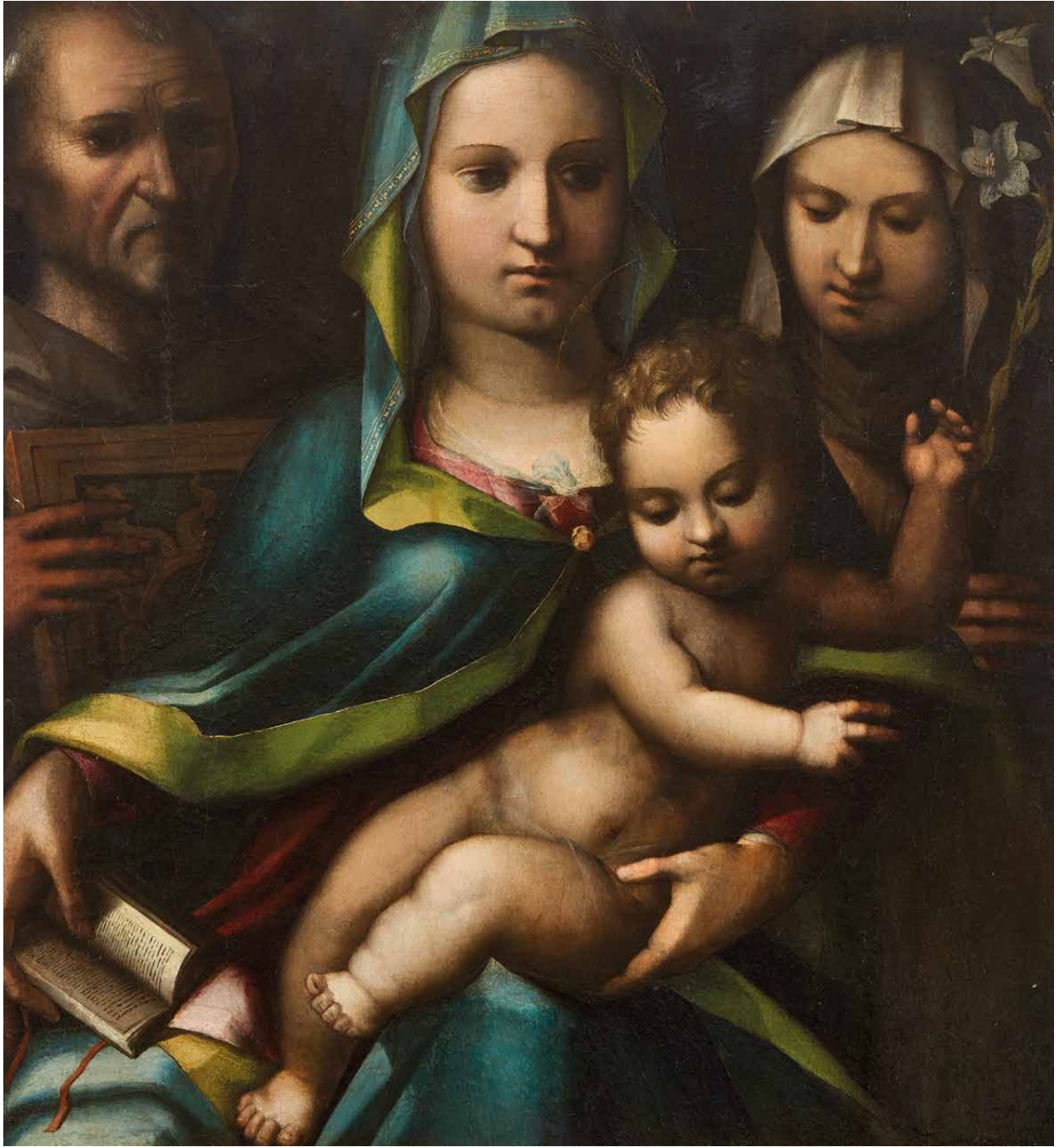
- M. Fagiani, *L'onda lunga di una stagione d'oro*, in M. Fagiani, *Un'abbazia nell'età moderna. Storia artistica di Monte Oliveto Maggiore tra Cinque e Seicento*, Siena 2025.

La tavola costituisce un significativo esempio della produzione devozionale di Giorgio di Giovanni, tra gli interpreti della pittura senese della prima metà del Cinquecento. La composizione, raccolta e intimamente meditativa, presenta la Vergine con il Bambino affiancata dai due santi maggiormente identificativi della spiritualità cittadina, san Bernardino e santa Caterina da Siena, protagonisti di una consolidata iconografia destinata tanto alla devozione privata quanto ai piccoli oratori.

L'impianto è saldo e simmetrico: la Madonna, fulcro della rappresentazione, sostiene il Bambino benedicente, mentre i due santi si dispongono ai lati in atteggiamento di composta venerazione, instaurando un dialogo spirituale con il gruppo sacro. La scelta dei protagonisti rimanda alla forte identità religiosa della committenza senese e alla fortuna iconografica dei due santi nel corso del XVI secolo.

L'opera rivela i caratteri distintivi del linguaggio maturo di Giorgio di Giovanni: un disegno preciso, la calibrata costruzione volumetrica delle figure, la morbida modulazione luministica e una tavolozza dai toni freddi e smaltati. Pur aggiornato sugli orientamenti della cultura figurativa toscana del suo tempo, il pittore mantiene saldo il legame con la tradizione senese, evidente nella pacata monumentalità delle figure, nell'equilibrio compositivo e nella delicata intensità espressiva dei volti.

La qualità esecutiva, unita allo stato raccolto della composizione e alle dimensioni contenute, suggerisce una destinazione devozionale privata, tipologia nella quale Giorgio di Giovanni esprime alcuni dei risultati più felici della propria attività.



8 ◇

Pittore spagnolo, sec. XV

SAN BARTOLOMEO

tempera e oro su tavola, cm 85x33,5

Spanish painter, 15th century

SAINT BARTHOLOMEW

tempera and gold on panel, 85x33.5 cm

€ 6.000/8.000

Il Santo è raffigurato a figura intera, secondo l'iconografia tradizionale, inserito entro uno sfondo dorato che richiama la produzione devozionale della pittura tardogotica iberica. La resa della figura, improntata a una composta monumentalità, è caratterizzata da un disegno lineare e da una raffinata stesura cromatica, mentre la doratura del fondo e delle aureole impreziosisce la superficie pittorica secondo le consuetudini della pittura spagnola del XV secolo.

Le caratteristiche tecniche e stilistiche riconducono l'opera all'ambito della produzione catalana o castigliana del Quattrocento, destinata verosimilmente a costituire uno scomparto laterale di un polittico o di una pala d'altare.



Jacob Isaaczoon van Swanenburg

(Leida, 1571 - Utrecht, 1638)

L'INVERNO CON I SUOI SEGNI ZODIACALI

olio su tavola, cm 66,5x92,5

WINTER AND ITS ZODIAC SIGNS

oil on panel, 66.5x92.5 cm

€ 10.000/15.000

L'opera si inserisce nel vasto ambito delle allegorie delle stagioni, un genere particolarmente diffuso nella pittura dell'Europa settentrionale tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, nel quale la descrizione del paesaggio e delle attività quotidiane assume una valenza simbolica legata al trascorrere del tempo e all'ordine naturale del cosmo. La composizione presenta un ampio scenario paesistico popolato da numerose figure impegnate nelle consuete attività associate alla stagione rappresentata, disposte secondo una complessa organizzazione spaziale che accompagna progressivamente lo sguardo verso la profondità del paesaggio. Gli elementi naturali, le occupazioni umane e i riferimenti astrologici concorrono così a evocare il rapporto tra il ciclo annuale, il ritmo della vita terrena e la dimensione universale del tempo.

Jacob Isaaczoon van Swanenburg appartiene alla generazione di artisti olandesi profondamente influenzati dalla cultura figurativa italiana. Formatosi a Leida e protagonista di un lungo soggiorno in Italia, in particolare a Napoli, egli assimilò i caratteri della tradizione manierista italiana, reinterpretandoli attraverso la sensibilità narrativa e descrittiva tipica della pittura dei Paesi Bassi. La sua produzione, nota soprattutto per le rappresentazioni dell'Inferno, le composizioni fantastiche e le architetture immaginarie, comprende anche soggetti allegorici e cicli dedicati alle Quattro Stagioni, nei quali emerge una particolare capacità nella costruzione scenografica dello spazio e nella molteplicità dei dettagli figurativi. La tavola rivela le qualità più significative del linguaggio di Swanenburg: una minuziosa attenzione alla resa delle figure, una raffinata definizione degli elementi paesaggistici e un accurato equilibrio tra narrazione e struttura compositiva. La luminosità dell'atmosfera, la cura descrittiva e la ricchezza degli episodi secondari testimoniano la complessità della sua formazione artistica e il gusto per immagini capaci di unire valore decorativo, osservazione della realtà e significato allegorico.

Per impostazione iconografica, qualità tecnica e interesse per la rappresentazione del paesaggio animato, il dipinto può essere ricondotto alla produzione matura dell'artista, offrendo un esempio significativo della diffusione delle allegorie stagionali nella pittura olandese del primo Seicento e della loro capacità di coniugare descrizione naturalistica e riflessione simbolica.





Maestro del Vaso a Grottesche

(attivo nel XVII secolo)

VASO DI FIORI CON TULIPANI, ANEMONI E FIORI D'ARANCIO SU UNA PILA DI LIBRI

olio su tela, cm 70,5x53

VASE OF FLOWERS WITH TULIPS, ANEMONES AND ORANGE BLOSSOMS ON A STACK OF BOOKS

oil on canvas, 70.5x53 cm

€ 8.000/12.000

La presente natura morta appartiene al ristretto gruppo di dipinti riuniti dalla critica sotto il nome convenzionale di Maestro del Vaso a Grottesche, anonima personalità attiva nei primi decenni del XVII secolo, il cui catalogo è stato progressivamente definito a partire dagli studi sulla natura morta italiana. Il corpus comprende opere accomunate dalla costante presenza di preziosi vasi di gusto rinascimentale, decorati con grottesche, mascheroni, stemmi o piccole scene figurate, che costituiscono la cifra distintiva dell'artista.

La composizione presenta un sontuoso bouquet disposto entro un elegante vaso all'antica, nel quale tulipani, gigli, garofani e altri fiori si susseguono secondo un equilibrio tanto naturale quanto sapientemente costruito. L'impianto è rigorosamente frontale e simmetrico, mentre la descrizione botanica rivela una particolare attenzione alle diverse consistenze dei petali e delle foglie, ottenute attraverso una stesura pittorica fine e controllata. La luce, morbida e diffusa, modella i volumi senza rinunciare al carattere eminentemente decorativo dell'insieme. Di particolare interesse e notevole rarità è la scelta di collocare il vaso sopra tre libri rilegati, espediente compositivo che conferisce alla scena un tono di maggiore rigore intellettuale e una raffinata ricercatezza, alludendo al gusto colto del committente o del destinatario dell'opera.

La critica ha da tempo evidenziato come il Maestro del Vaso a Grottesche non corrisponda necessariamente a un'unica personalità, bensì a un gruppo di pittori accomunati da modelli figurativi e da un repertorio compositivo estremamente riconoscibile. La loro attività sembra svilupparsi tra Lombardia, Piemonte e Roma, riflettendo una cultura figurativa nella quale confluiscono suggestioni nordiche e italiane. In particolare, l'accuratezza nella resa dei fiori e il gusto per il vaso monumentale hanno suggerito, in alcune opere del gruppo, rapporti con la pittura d'Oltralpe, non lontani dall'ambiente di Georg Flegel (1566-1638), mentre la concezione decorativa della composizione rimanda alla scuola romana.

La fortuna collezionistica di questi dipinti fu considerevole già nel Seicento, quando le nature morte con fiori costituivano uno dei generi più ricercati dalle raccolte. Oltre al loro evidente valore ornamentale, tali composizioni esprimevano il gusto per il collezionismo erudito e per la rappresentazione della natura come repertorio di rarità botaniche, senza rinunciare al tradizionale significato simbolico del fiore reciso quale allusione alla caducità della vita e della bellezza.



Bartolomeo Bettera

(Bergamo, 1639 - ca. 1699)

NATURA MORTA CON STRUMENTI MUSICALI E MAPPAMONDO

olio su tela, cm 80,5x127

STILL LIFE WITH MUSICAL INSTRUMENTS AND A TERRESTIAL GLOBE

oil on canvas, 80.5x127 cm

€ 40.000/60.000

Bibliografia

- *Bartolomeo Bettera*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco, 4 - 24 ottobre 2008), a cura di A. Cottino, Gorgonzola (MI) 2008, pp. 44-46.

Il dipinto qui presentato, pubblicato nel 2008, è da riconoscersi in una delle prove più complete e interessanti dell'attività del bergamasco Bartolomeo Bettera (1639 - ca. 1699). Egli, muovendosi dalla poetica di Evaristo Baschenis, rileva una pittura più personale grazie ai viaggi a Roma e Milano.

L'opera risale, insieme a poche altre, agli anni giovanili, tra il 1660 e 1670, momento in cui le sue tele sono più rare e di cui abbiamo meno punti di riferimento (Cottino 2008, p. 46). Cottino nella sua pubblicazione sottolinea come il dipinto, insieme ad un altro gruppo ristretto, costituisca una "pietra miliare nella produzione betteriana: qui egli [Bettera] afferma il proprio stile dissipando le sempre incombenti ombre baschesiane attraverso un nuovo modo di proiettare la luce sugli strumenti musicali quasi estranei alla tavolozza del maestro" (Cottino 2008, p. 46).





Jan Mertens van Dornicke, già Maestro del 1518

(Anversa, ca. 1470 - 1527)

PRESENTAZIONE DELLA VERGINE AL TEMPIO CON SANT'ANNA E SAN GIOACCHINO

olio su tavola, cm 148x62

THE PRESENTATION OF THE VIRGIN IN THE TEMPLE WITH SAINT ANNA AND SAINT JOACHIM

oil on panel, 148x62 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- Belgio, collezione nobiliare;
- Londra, Christie's, *Old Master Pictures*, 28 aprile 2006, lotto 31.

Jan van Dornicke era figlio dello scultore Jan Mertens I, attivo ad Anversa tra il 1473 circa e il 1509, la cui famiglia sembra avere origini nella città di Tournai. Nel 1505 il giovane artista intraprese la propria formazione nella bottega del pittore Jan Gossaert, mentre nel 1509 ottenne il titolo di maestro presso la Corporazione di San Luca di Anversa. La sua posizione all'interno dell'ambiente artistico cittadino fu rilevante, tanto da essere chiamato a ricoprire il ruolo di reggente della corporazione negli anni 1478, 1481 e 1487. Considerato uno dei protagonisti della scena pittorica anversese del tempo, Mertens guidava una bottega particolarmente attiva, nella quale si formò anche Pieter Coecke van Aelst, che in seguito divenne suo genero.

Proprio lo studio dell'attività artistica di Coecke van Aelst ha contribuito alla progressiva identificazione di Jan van Dornicke con il cosiddetto Maestro del 1518, nome convenzionale attribuito a un pittore attivo ad Anversa e derivato dalla data riportata sulle ante dipinte della grande pala lignea con la *Vita della Vergine* conservata nella Marienkirche di Lubecca. Le caratteristiche narrative dinamiche e le pose fortemente accentuate delle figure presenti nelle ante di Lubecca rappresentano elementi tipici del manierismo anversese; tuttavia, la produzione di Van Dornicke si distingue anche per la brillantezza cromatica, la solidità dell'impasto compositivo e una particolare eleganza esecutiva.

Il dipinto in esame, probabilmente identificabile come l'anta sinistra di una pala d'altare, appartiene verosimilmente alla fase iniziale dell'attività di van Dornicke. Rispetto alle opere più tarde dell'artista, esso mostra una maggiore accentuazione degli elementi manieristici e una più intensa ricchezza ornamentale. Un aspetto particolarmente significativo della sua pittura è la limitata attenzione riservata alla resa dello spazio prospettico: le figure principali della scena, incluso il cane, sono concepite quasi come forme ritagliate e prive di profondità, secondo una soluzione compositiva che richiama direttamente la pala della Marienkirche di Lubecca del 1518 (cfr. M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leida, 1974, pp. 29-33 e 74, n. 70, tavv. 70-2).

Tra gli elementi più caratteristici si distingue la posa in contrapposto di Gioacchino, motivo che trova un confronto diretto nella figura di Melchiorre nell'*Adorazione dei Magi* della pala di Lubecca e in altre composizioni attribuite al maestro. Ugualmente riconoscibile è il gesto della mano sollevata di Gioacchino, mentre assiste all'ascesa della figlia lungo la scalinata. Sotto il profilo stilistico, l'opera sembra collocarsi intorno al 1520. Essa presenta infatti affinità con la pala raffigurante *Cristo nella casa di Simone il Fariseo*, conservata presso i Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles e databile intorno al 1516, oltre a mostrare evidenti rapporti con la celebre pala della *Vita della Vergine* realizzata nel 1518 per Lubecca.



Giambattista Tiepolo

(Venezia, 1696 - Madrid, 1770)

SAN GIUSEPPE

olio su tela, cm 61x51,5

SAINT JOSEPH

oil on canvas, 61x51.5 cm

€ 50.000/80.000

Provenienza

- New York, Christie's, *Important Old Masters Paintings*, 25 gennaio 2002, lotto 75.

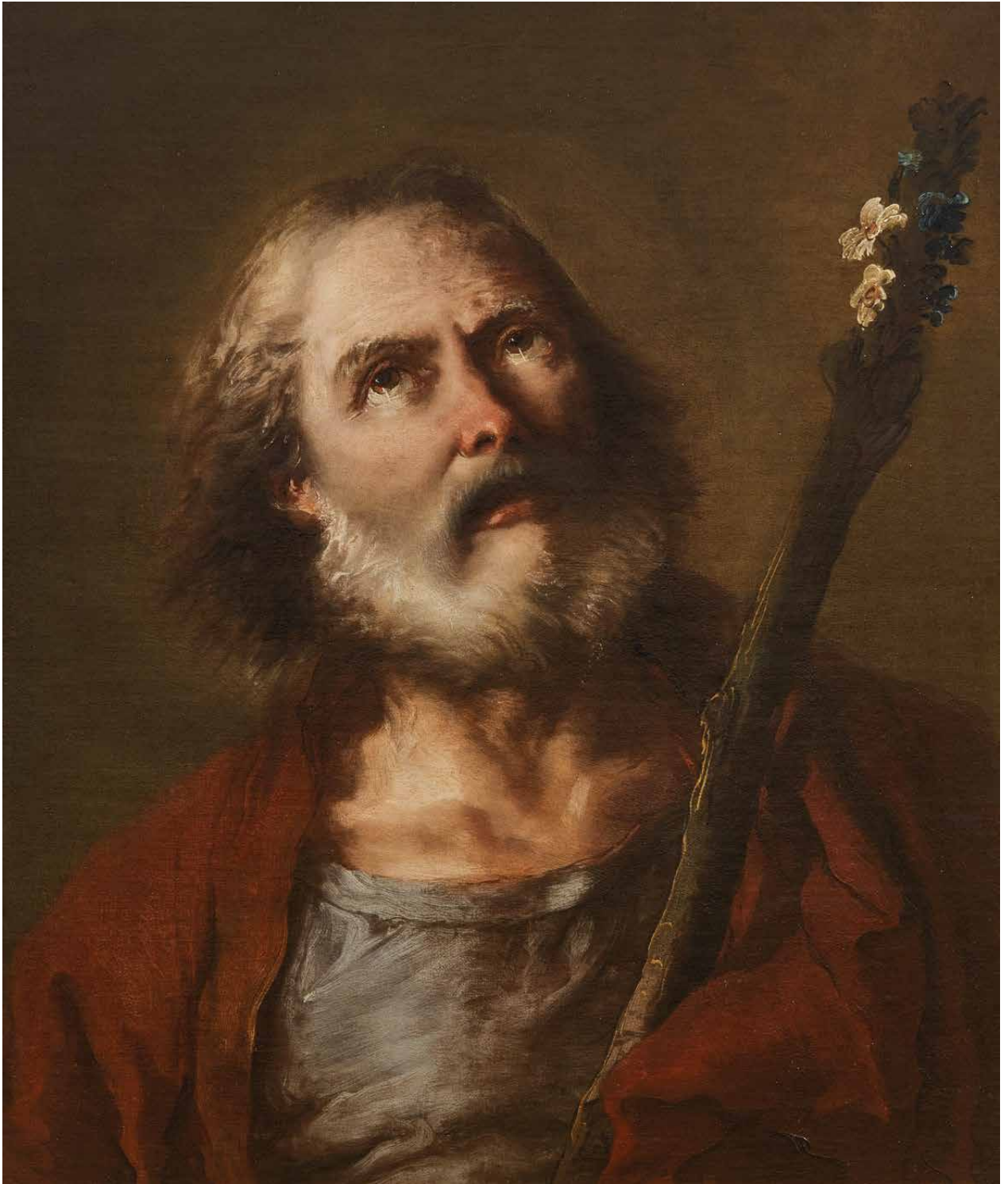
Il dipinto, presentato inedito nell'importante vendita di dipinti antichi della Christie's nel 2002, è stato ricondotto alla mano di Giambattista Tiepolo, con una datazione verso la metà degli anni '60 del Settecento, ovvero nel periodo in cui Tiepolo e i suoi figli si trovavano a Madrid per decorare il Palazzo Reale di Carlo III di Spagna.

Nel corso della sua lunga carriera, Tiepolo realizzò numerose raffigurazioni di Giuseppe, sposo della Vergine Maria e, come nel caso in questione, solitamente lo ritraeva con in mano una verga fiorita, uno dei suoi attributi.

Giambattista e suo figlio Domenico dipingevano regolarmente ritratti a mezzo busto dei santi da vendere sul mercato dell'arte per la venerazione privata. Il presente lotto potrebbe essere stato ispirato dal disegno di Giambattista raffigurante *San Giuseppe e il Bambino Gesù*, destinato a essere una delle sette pale d'altare che l'artista realizzò dopo il 1767 per la nuova chiesa del convento di S. Pascual Baylon ad Aranjuez, un rifugio reale sul fiume Tago. Di quella pala d'altare e del modello originale di Tiepolo (Courtauld Institute Galleries, Londra) sopravvivono solo alcuni frammenti (si veda: Christie's, *Important Old Masters Paintings*, 25 gennaio 2002, lotto 75).



Giandomenico Tiepolo, *San Giuseppe*, olio su tela, cm 43x34, Collezione privata, Venezia, in A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971, tav. 288.



Pittore napoletano, sec. XVII

LA NEGAZIONE DI SAN PIETRO

olio su tela, cm 132x179

Neapolitan painter, 17th century

THE DENIAL OF SAINT PETER

oil on canvas, 132x179 cm

€ 40.000/60.000

Bibliografia

- G. Papi, *Il Maestro dell'Emmaus di Pau e Filippo Vitale. Tracce dell'influenza di Cecco del Caravaggio a Napoli*, in *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogo della mostra di G. Porzio, Napoli 2008, pp. 46-47, fig. 9;

- G. Papi, *Da Spadarino a Filippo Vitale*, in *Spogliando modelli e alzando lumi. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Napoli 2014, pp. 157-161, fig. 4.

A partire almeno dal 2008, Gianni Papi ha riunito un gruppo stilisticamente coerente di dipinti, inizialmente attribuendoli a un anonimo convenzionalmente denominato Maestro dell'Emmaus di Pau e successivamente riconducendoli con maggiore convinzione a Filippo Vitale (Napoli, 1585 – 1650). Il gruppo prendeva il nome dalla *Cena in Emmaus* conservata al Musée des Beaux-Arts di Pau, cui si affiancavano tre versioni della *Negazione di san Pietro* – tutte appartenenti a collezioni private, tra cui quella qui in esame –, il *Santo portato al martirio* della collezione Fabio Massimo Megna a Roma e un *Martirio di san Sebastiano*, anch'esso in collezione privata (Papi 2008, pp. 43-47; Papi 2014, pp. 157-161). Già allora lo studioso riconosceva in questo nucleo di opere la personalità di un pittore di primo piano, capace di recepire con particolare sensibilità ed efficacia le novità introdotte da Caravaggio nella Napoli dei primi anni del Seicento.

Attraverso una serie di confronti con dipinti già saldamente inseriti nel catalogo di Filippo Vitale – come il *Sacrificio di Isacco* del Museo di Capodimonte, la *Liberazione di san Pietro* del Musée des Beaux-Arts di Nantes e un secondo *Sacrificio di Isacco* conservato al Museo Nazionale di Poznań – Papi ha quindi proposto di far confluire il catalogo del Maestro dell'Emmaus di Pau in quello del più noto pittore napoletano. Le opere del gruppo andrebbero così a costituire la fase giovanile di Vitale, ancora profondamente segnata dall'influenza caravaggesca e dunque precedente al 1617-1618, anni cui risale con l'esecuzione delle tele di Capua (sul tema è intervenuto anche con nuove proposte: G. Porzio, *Ancora su Filippo Vitale. Nuove acquisizioni*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti* 2009, Napoli 2009, pp. 112-122).



A sostegno di questa identificazione vi è anche l'assenza di opere riferibili al Maestro dell'Emmaus di Pau che possano essere datate a una fase più avanzata della sua attività. Tale mancanza rende infatti difficile ipotizzare un percorso autonomo iniziato nel secondo decennio del Seicento e sviluppatosi nei decenni successivi, rafforzando invece l'ipotesi della coincidenza con la produzione giovanile di Filippo Vitale.

Il confronto tra il san Pietro della *Negazione* qui presentata e quello dell'altra versione, in precedenza pubblicata da Papi come opera dello Spadarino (G. Papi, *Spadarino*, Soncino 2003, pp. 128-129), lascia inoltre pochi dubbi circa l'identità della mano. Particolarmente significativo è il trattamento degli occhi, stretti e fortemente espressivi, un tratto distintivo che può essere considerato una vera e propria cifra stilistica dell'artista.

La tela di grandi dimensioni raffigura san Pietro, seduto e avvolto nella consueta veste blu e arancione, nell'atto di rinnegare Cristo davanti a un armigero inginocchiato. A sinistra compare il gallo, imprescindibile attributo iconografico dell'episodio evangelico, mentre al centro, immersa nell'oscurità, si intravede la figura femminile che accusa l'apostolo.

A catalizzare lo sguardo è soprattutto il soldato posto sulla destra, caratterizzato da un profilo intensamente realistico, con la bocca appena socchiusa e la mano destra che indica il numero tre, allusione ai rinnegamenti di Pietro. Di particolare raffinatezza è la resa della cotta di maglia, sulla quale la luce si rifrange con estrema delicatezza, evidenziando i singoli anelli metallici e rivelando un'attenzione naturalistica di notevole qualità.



Seguace di Quentin Massys, sec. XVII

BANCHIERE CON CLIENTE

olio su tela, cm 120x97,5

Follower of Quentin Massys, 17th century

BANKER WITH A CLIENT

oil on canvas, 120x97.5 cm

€ 20.000/30.000

Provenienza

- Gatton Park, Surrey, Frederick John Lord Monson;
- Londra, Christie's, 12 maggio 1888, lotto 11 (come Q. Matsys);
- Detroit, collezione J.E. Scripps;
- Detroit, Institute of Arts (1889) per dono di J.E. Scripps;
- New York, Christie's, *Important Old Masters Paintings. Property of the Detroit Institute of Arts, Sold to Benefit the acquisitions fund*, 25 gennaio 2002, lotto 8.

Bibliografia

- L. Silver, *The Paintings of Quinten Massys*, Oxford 1984, pp. 213-214, cat. n. 19.1 (come replica successiva).

Il presente dipinto, pubblicato nel 1984, si inserisce nella fortunata tradizione delle scene di genere fiamminghe dedicate al tema dell'attività mercantile e finanziaria, tra i soggetti di maggiore successo nella pittura nordica del XVI e XVII secolo. La composizione deriva infatti dagli *Esattori* di Quentin Massys, conservata presso il Liechtenstein Museum di Vienna, una delle versioni più celebri elaborate dal maestro di Anversa attorno al secondo decennio del Cinquecento e destinata a una straordinaria fortuna collezionistica.

La genesi di questa invenzione iconografica affonda probabilmente le proprie radici in un prototipo oggi perduto di Jan van Eyck, ricordato da Marcantonio Michiel, che ebbe occasione di vederlo a Milano intorno al 1530. Secondo l'ipotesi avanzata da Larry Silver, tale opera potrebbe essere stata originariamente concepita come ritratto di un esponente della comunità dei mercanti e finanziari italiani residenti a Bruges (come Giovanni Arnolfini, che commissionò altre tavole a van Eyck. Per un'analisi del soggetto e delle varie copie note, si veda Silver 1984). Quentin Massys trasformò tuttavia quel modello in una scena di genere di grande efficacia narrativa, destinata a diventare un paradigma della pittura morale fiamminga.

La tela qui presentata, eseguita da un seguace del maestro nel XVII secolo, riprende con fedeltà l'impianto compositivo del celebre prototipo viennese: il banchiere, seduto al tavolo di lavoro, è colto mentre esamina e pesa le monete ricevute dal cliente, circondato da libri contabili, documenti e strumenti del mestiere accuratamente descritti. La disposizione ravvicinata delle figure, la resa analitica degli oggetti e la minuziosa definizione delle superfici metalliche e dei tessuti testimoniano la persistenza della cultura figurativa anversese, che continuò a guardare alle invenzioni di Massys ben oltre la morte del maestro.

Come nel modello cinquecentesco, anche in questa versione il soggetto assume un significato che va oltre la semplice rappresentazione di un episodio di vita quotidiana. L'attività del cambiavalute diviene infatti occasione per una riflessione sul corretto uso della ricchezza, sull'etica del commercio e sul delicato equilibrio tra profitto materiale e integrità morale, temi particolarmente sentiti nella cultura dei Paesi Bassi tra la fine del Medioevo e la prima età moderna. La precisione con cui sono raffigurati gli strumenti della professione e l'atteggiamento assorto dei protagonisti contribuiscono a conferire alla scena un carattere al tempo stesso realistico e allegorico.

La diffusione di questo modello fu eccezionale: tra XVI e XVII secolo la composizione degli *Esattori* venne riproposta in copie, varianti e derivazioni destinate sia al mercato locale sia all'esportazione, a testimonianza del duraturo successo delle invenzioni di Quentin Massys. Il dipinto qui presentato costituisce una delle più apprezzabili testimonianze di tale fortuna, conservando l'equilibrio tra osservazione naturalistica, gusto per il dettaglio e sottile contenuto morale che caratterizza la migliore tradizione della pittura fiamminga.



16*

Pieter van Mol

(Anversa, 1599 – Parigi, 1650)

AMORE E DUE SATIRI CON IL RITRATTO DI UNA GIOVANE (AMOR VINCIT OMNIA?)

olio su tela, cm 128x106

CUPID AND TWO SATYRS WITH THE PORTRAIT OF A YOUNG WOMAN (AMOR VINCIT OMNIA?)

oil on canvas, 128x106 cm

€ 12.000/18.000

Il dipinto è accompagnato da uno studio di Tommaso Borgogelli di cui si riporta un estratto.

“Questo affascinante dipinto costituisce un interessante e complesso rebus iconografico. [...] Non è certo facile giungere a un chiarimento definitivo del significato dell'episodio, tuttavia, una serie di indizi permette di formulare alcune ipotesi. Come è noto, i satiri, alludono frequentemente alla libido incontrollata, al desiderio istintivo e al lato più dissoluto della relazione amorosa. Alla luce di ciò, appare plausibile che il più anziano dei due si sia chiaramente infatuato della ragazza [nel ritratto che tiene in mano]. Amore, bloccando il vecchio satiro senza neppure che egli se ne accorga, dimostra di avere, con estrema facilità e senza il minimo sforzo, il pieno controllo su ogni pulsione. *Amor vincit omnia*: l'amore trionfa su tutto.

L'autore del dipinto ha dato vita a una rappresentazione piuttosto originale del tema, del quale non mi sono note raffigurazioni analoghe.

[...] In ogni caso, qualunque siano state le ragioni alla base dell'esecuzione di questo affascinante dipinto, si dovrà certamente riconoscere la notevole originalità compositiva e iconologica del suo amore, che approda qui a una messa in scena che, vista la distanza da altri esempi del tema, non pare affatto azzardato considerare un vero e proprio *unicum*.

Nel mettere a fuoco la personalità artistica alla quale ricondurre questo felicissimo esito, appare evidente che essa vada ricercata nel contesto pittorico delle Fiandre meridionali, visti gli scoperti rapporti che la tela mostra con il mondo rubensiano e, in modo particolare, con la lezione di van Dyck. Ciò risulta evidente nel calore della tavolozza cromatica, nonché nelle tipologie dei personaggi; in modo particolare in quella di Amore, una creatura che, con i suoi riccioli biondi e le guance lievemente arrossate, dichiara apertamente le origini del suo autore, trovando un chiaro parallelo in una raffigurazione vandyckiana del medesimo soggetto conservata al Puskin di Mosca.

Tuttavia, al di là delle affinità con i due maestri fiamminghi, il nostro pittore mantiene una propria autonomia artistica e una personalità ben definita, capace di approdare a un brano di altissimo e raffinato naturalismo nella resa del volto del vecchio satiro.

Visto il forte retaggio rubensiano e vandyckiano mostrato nella tela, mi pare che il suo autore debba necessariamente essere ricercato all'interno dell'ambiente anversese; sono inoltre convinto che egli vada individuato in una personalità di grande rilievo, sebbene ancora oggi piuttosto sfuggente ed enigmatica. Mi riferisco a Pieter van Mol, che proprio ad Anversa nacque nel 1599.

[...] Si può dunque concludere affermando che la nostra affascinante allegoria, debba appartenere a un momento di evoluzione del linguaggio di van Mol, a ridosso della partenza per la Francia, quando il fiammingo, muovendo verso un linguaggio sempre più raffinato e prezioso, appare ancora segnato da alcune reminiscenze naturalistiche, già evidenziate nella bella figura del vecchio satiro”.



Alexander Coosemans

(Anversa, 1627 - 1689)

NATURA MORTA CON FRUTTA, ARAGOSTA E ARGENTERIA

olio su tela, cm 180x120

STILL LIFE WITH FRUIT, LOBSTER, AND SILVERWARE

oil on canvas, 180x120 cm

€ 18.000/25.000

Allievo di Jan Davidsz de Heem e tra i più autorevoli interpreti della natura morta fiamminga della seconda metà del Seicento, Alexander Coosemans occupa una posizione di primo piano nell'evoluzione della *pronkstilleven*, la sontuosa natura morta di lusso destinata alle dimore dell'aristocrazia e dell'alta borghesia mercantile. Ammesso alla corporazione di San Luca di Anversa nel 1645, il pittore soggiornò in Italia tra il 1649 e il 1651, entrando in contatto con l'ambiente artistico romano e genovese e lavorando per la famiglia Doria-Pamphilj. L'esperienza italiana contribuì ad accentuare il carattere monumentale e teatrale delle sue composizioni, rendendole più dense e scenografiche rispetto a quelle del maestro de Heem.

La tela qui presentata appartiene alla fase più alta della produzione dell'artista e costituisce un esempio emblematico del gusto barocco per l'ostentazione dell'abbondanza. Su un tavolo riccamente apparecchiato si dispongono frutti maturi, un'imponente aragosta e preziosi vasi e coppe d'argento, organizzati secondo una costruzione calibrata che guida lo sguardo lungo una successione di pieni e di vuoti, di superfici riflettenti e di accesi contrasti cromatici. La monumentalità del formato amplifica l'effetto illusionistico, trasformando la natura morta in una vera e propria scena teatrale.

Elemento dominante della composizione è l'aragosta, il cui intenso colore vermiglio costituisce il fulcro cromatico dell'intero dipinto. Attorno ad essa si sviluppa un raffinato dialogo tra le diverse qualità materiche: la lucentezza dell'argenteria, la trasparenza della frutta, le foglie increspate, le scorze rugose degli agrumi e le superfici vellutate dei frutti sono rese con una straordinaria abilità tecnica. La luce, proveniente lateralmente, accende i metalli con vibranti riflessi e conferisce volume agli oggetti attraverso un sapiente gioco chiaroscuro, dimostrando quella ricerca illusionistica che rappresenta uno dei tratti più caratteristici della pittura di Coosemans.

Come nelle migliori nature morte fiamminghe del XVII secolo, il dipinto unisce alla magnificenza decorativa un sottile significato simbolico. La ricchezza dei cibi esotici e delle suppellettili preziose celebra il benessere e il prestigio del proprietario, mentre la caducità dei frutti e degli alimenti richiama, secondo la sensibilità morale dell'epoca, la fugacità dei piaceri terreni e la precarietà della condizione umana. Questa duplice lettura, al tempo stesso celebrativa e meditativa, costituisce uno degli aspetti più affascinanti della produzione dell'artista.



Antonio Bellucci

(Venezia, 1654 - Soligo, 1726)

BACCO E ARIANNA

olio su tela, cm 121x173

BACCHUS AND ARIADNE

oil on canvas, 121x173 cm

€ 15.000/25.000

Bibliografia di riferimento

- F. Magani, *Antonio Bellucci. Catalogo ragionato*, Rimini, 1995.

Tra i maggiori protagonisti della pittura veneziana tra Sei e Settecento, Antonio Bellucci interpreta il celebre episodio mitologico dell'incontro fra Bacco e Arianna con quella grazia narrativa e quella raffinata sensibilità cromatica che costituiscono i tratti distintivi della sua produzione matura. Il soggetto, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, raffigura il momento in cui il dio del vino consola Arianna, abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso, promettendole immortalità attraverso la trasformazione della sua corona in costellazione.

La composizione si sviluppa secondo un equilibrato impianto teatrale, nel quale le figure principali si dispongono in un elegante dialogo di gesti e di sguardi. L'ampio respiro scenografico è sostenuto da una luminosità calda e diffusa che modella gli incarnati con morbide sfumature, mentre i panneggi, animati da un raffinato cromatismo, conferiscono ritmo e movimento all'intera scena. La qualità della stesura pittorica, sciolta e vibrante, rivela quella piena assimilazione della cultura barocca veneziana che Bellucci seppe tradurre in un linguaggio già orientato verso le eleganze del primo Rococò.

L'artista, formatosi nell'ambiente di Pietro Liberi, Antonio Zanchi e Andrea Celesti, sviluppò ben presto una cifra personale, caratterizzata da una classicità misurata e da un luminoso decorativismo che gli assicurò una prestigiosa carriera internazionale. Attivo a Venezia, Vienna, Düsseldorf e Londra, Bellucci contribuì in modo decisivo alla diffusione della pittura veneziana nelle corti europee, anticipando quella stagione che avrebbe trovato piena espressione in Giovanni Antonio Pellegrini, Sebastiano Ricci e Giambattista Tiepolo.

Il tema di Bacco e Arianna appartiene al repertorio profano più felice dell'artista, particolarmente adatto a mettere in evidenza la sua capacità di fondere eleganza formale, sensualità misurata e atmosfera pastorale. Le fonti critiche sottolineano infatti come Bellucci raggiunga nelle composizioni mitologiche una delle espressioni più alte della propria poetica, distinguendosi per il "disegno corretto", la "morbidezza delle tinte" e la "calda e vibrante luminosità" della tessitura cromatica, caratteristiche che la presente tela manifesta con particolare evidenza.

Per dimensioni, qualità esecutiva e impostazione scenografica, il dipinto si inserisce efficacemente nella produzione destinata alla decorazione delle dimore aristocratiche, ambito nel quale Bellucci raggiunse risultati di altissimo livello, fondendo cultura classica, invenzione narrativa e raffinato gusto decorativo.

Una tela di identico soggetto e composizione ma più piccola di dimensioni e della medesima qualità è stata venduta all'asta nel 2006 a Parigi (Tajan, *Tableaux anciens & du XIX^e siècle*, lotto n. 7).



Lorenzo Lippi

(Firenze, 1606 – 1665)

SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA

olio su tela, cm 77x60

SAINT CATHERINE OF ALEXANDRIA

oil on canvas, 77x60 cm

€ 15.000/25.000

Bibliografia

- C. D'Afflitto, *Lorenzo Lippi*, Firenze 2002, p. 220.

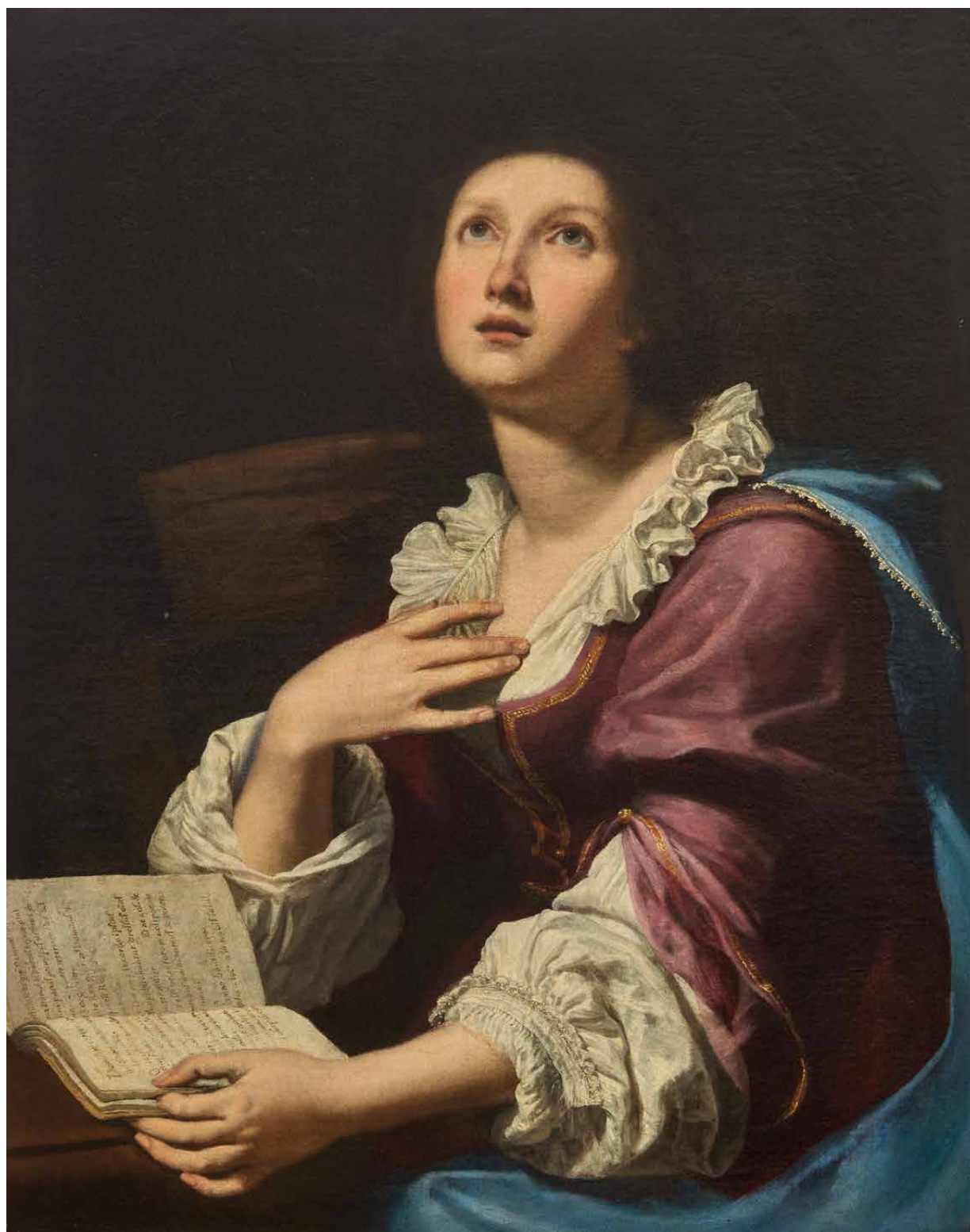
Si riporta un estratto della scheda redatta da Chiara D'Afflitto per il catalogo ragionato del pittore nel 2002.

“La tela raffigura la Santa con un libro di preghiere, la mano al petto e lo sguardo rivolto al cielo. Nel fondo si intravede un frammento della ruota di legno, con la quale subì il primo martirio. La modella non porta la corona e presenta una lunga capigliatura disciolta sulle spalle. Sul libro alcuni frammenti di frasi leggibili sembrano riferirsi a preghiere diverse, cantici di gloria e anche il Padre Nostro, rispetto al quale è difficile comprendere la congruenza con la santa raffigurata.

L'idealizzazione della figura femminile, di una bellezza pura e quasi priva di connotazioni fisiognomiche, sembrerebbe escludere l'ipotesi che ci si trovi in presenza di uno di quei ritratti in vesti di santi, di cui il Lippi era maestro, e che le fonti ricordano avesse eseguito. Ricorda infatti il Baldinucci, e gli inventari lo confermano, che per il suo miglior committente, Agnolo Galli, il Lippi avesse dipinto le quattro figlie come Santa Barbara, santa Elisabetta, Santa Agnese e Santa Caterina. La mancanza di indicazioni delle misure originarie dei ritratti delle figlie Galli non consente di ipotizzarne la coincidenza, sebbene la fisionomia della modella non compaia fra quelle del *Trionfo di David* oggi in collezione privata, contenente tutte le sorelle al completo.

I colori smaglianti delle vesti, l'abito sui toni del viola e lo scialle azzurro cielo appuntato sulla spalla, e l'esecuzione più ferma e nitida, basata sul controllo formalmente corretto dagli scorci e delle mani, avvicina questa tela alla prima fase del periodo maturo, intorno al 1640-1643”.





Luca Giordano

(Napoli, 1634 – 1705)

RATTO DI ELENA

olio su tela, cm 157,5x271,5

THE RAPE OF HELEN

oil on canvas, 157,5x271,5 cm

€ 40.000/60.000

Provenienza

- Venezia, collezione privata.

Bibliografia

- O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, pp. 36, 266, 523.

Datata intorno al 1655-1660 circa e pubblicata per la prima volta nel catalogo del 1992, si tratta di "un'ampia composizione nella quale i riecheggiamenti del Ribera ultimo si fondono in una più marcata sensibilità coloristica, di tipo pretiano, nei modi giordaneschi propri della seconda metà del sesto decennio" (Ferrari, Scavizzi 1992, p. 266, A 105).

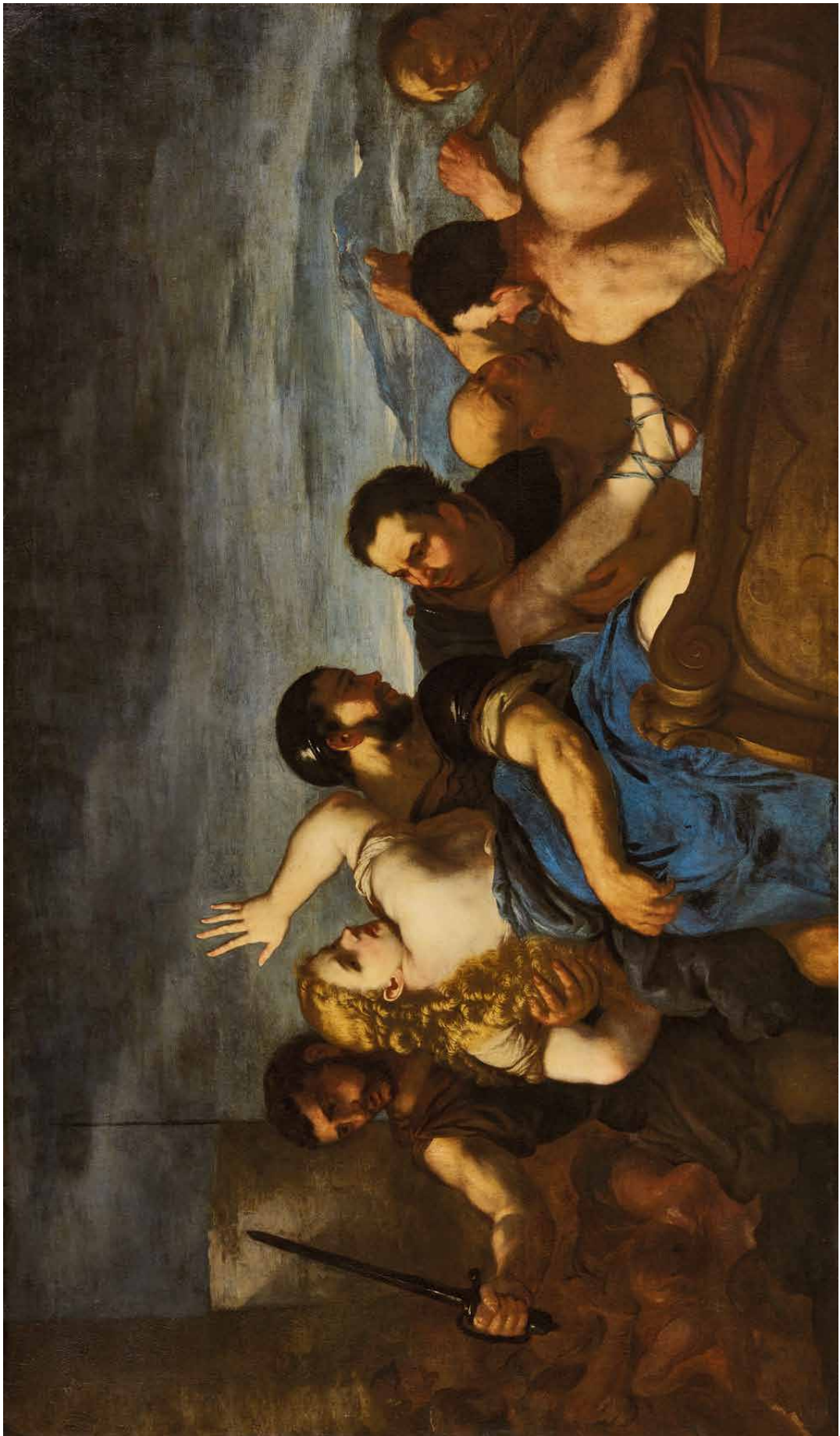
Tra le più felici interpretazioni del tema mitologico nella prima attività di Luca Giordano, il *Ratto di Elena* appartiene a quella stagione in cui il giovane maestro napoletano, poco più che ventenne, elabora una sintesi personalissima tra il vigoroso naturalismo di ascendenza riberesca e le suggestioni di Mattia Preti e del barocco romano, assimilate durante i soggiorni nella città papale e attraverso lo studio di Pietro da Cortona. In questi anni Giordano dimostra una straordinaria rapidità inventiva e una precoce maturità compositiva.

Il dipinto raffigura il momento culminante del rapimento di Elena da parte di Paride, episodio narrato dalla tradizione classica quale causa scatenante della guerra di Troia.

La scena è costruita secondo un impianto teatrale, con le figure disposte in una complessa spirale dinamica che conduce lo sguardo verso il gruppo principale. Il loro concitato intreccio, unito alla luminosità cangiante delle vesti e ai contrasti chiaroscurali, conferisce all'insieme una straordinaria tensione narrativa, mentre la pennellata sciolta e vibrante anticipa gli sviluppi più maturi della pittura dell'artista.

L'opera rivela l'interesse di Giordano per la grande pittura veneziana, evidente nell'intensità cromatica e nella ricchezza atmosferica, senza rinunciare alla saldezza plastica delle figure derivata dalla lezione di Ribera. L'ampio formato orizzontale, destinato con ogni probabilità a un'importante committenza, trova confronto con altri grandi soggetti profani e mitologici eseguiti dall'artista negli stessi anni, nei quali la narrazione epica diventa occasione per un virtuosistico dispiegamento di movimento, anatomie e colore.

Una versione più piccola e con una composizione "ripresa" dalla tela qui presentata, è quella conservata al Musée des Beaux-Arts di Caen (139x249 cm; Ferrari, Scavizzi 1992, p. 266, A106).



Matthias Stomer

(Amersfoort, ca. 1600 - post 1650)

GUARIGIONE DI TOBIA

olio su tela, cm 156x213

HEALING OF TOBIT

oil on canvas, 156x213 cm

€ 120.000/180.000

Bibliografia

- H. Pauwels, *De Schilder Matthias Stomer*, in 'Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis', 14, 1953, pp. 149-150;
- D. Bodart, *Unpublished works by Matthias Stomer*, in 'The Burlington Magazine', 118, 1976, p. 308;
- A. Zalapì, in *Dipinti caravaggeschi nelle raccolte bergamasche*, a cura di E. De Pascale e F. Rossi, Bergamo, 2000, p. 62;
- B. Nicolson, *Caravaggism in Europe, seconda edizione riveduta e ampliata da L. Vertova*, Torino, 1990, I, 181;
- G. Papi, in *Matthias Stom Un caravaggesco nelle collezioni lombarde*, Bergamo 2025, p. 166.

Il soggetto è tratto dalla Bibbia (Libro di Tobia, 11, 11-13) ed avrà molta fortuna in ambito caravaggesco. Il giovane Tobia, accompagnato dall'arcangelo Raffaele (sotto le mentite spoglie di un viandante che si offre di far da guida) parte per un lungo viaggio. Già la prima sera Tobia riesce a catturare un pesce dal fiume Tigri, e, su invito dell'arcangelo, ne estrae il cuore, il fegato e il fiele. Dopo varie vicissitudini, Tobia insieme a Raffaele, ritorna a casa dal padre Tobit e dalla madre; il ragazzo stenderà l'unguento ottenuto dalle viscere del pesce sugli occhi ciechi del padre e gli renderà la vista. Come si vede chiaramente, l'episodio rappresentato da Stom riguarda quest'ultimo brano.

Il pittore ha amato questo soggetto e lo ha frequentato almeno altre tre volte, ma sempre con iconografie molto diverse: nella fase più precoce (ancora nelle Fiandre?) nella versione oggi a L'Aia (Bredius Museum), nella meravigliosa redazione in collezione privata a Bergamo (di provenienza Scotti) e quella conservata presso la Fondazione Longhi di Firenze.

Il dipinto già nel 1932, alla vendita della collezione Rospigliosi, tenutasi a Roma dal 12 al 24 dicembre (n. 375, tav. 14), figurava come opera del grande pittore fiammingo. Viene poi citato sempre come di Stom nei testi di Henri Pauwels (*De Schilder Matthias Stomer*, in 'Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis', 14, 1953, pp. 149-150) e di Didier Bodart (*Unpublished works by Matthias Stomer*, in 'The Burlington Magazine', 118, 1976, p. 308). È poi ancora ricordato nel contributo di Angheli Zalapì nel catalogo della mostra *Dipinti caravaggeschi nelle raccolte bergamasche* (a cura di E. De Pascale e F. Rossi, Bergamo, 2000, p. 62). La studiosa italiana registra anche l'assoluta dipendenza dall'iconografia del presente dipinto da parte di Hendrick De Somer, nella tela in collezione privata ricomparsa alla mostra napoletana del 1991 (F. Bologna. In *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra a cura F. Bologna, Napoli, 1991, p. 311, scheda 2.76). Ciò ha fatto concludere a Zalapì che la *Guarigione* qui in esame debba essere collocata (visto che Stomer dovrebbe averla vista a Napoli) all'inizio del soggiorno partenopeo di Stom, cioè intorno al 1633/1634 (l'ultima traccia del precedente soggiorno romano data alla Pasqua del 1632: per i pur scarsi dati biografici del pittore si veda il catalogo della recente mostra bresciana *Matthias Stom. Un caravaggesco nelle collezioni lombarde*, a cura di G. Papi, Milano, 2025).





In seguito l'opera viene ancora elencata nel repertorio di Benedict Nicolson (*Caravaggism in Europe*, second edition revised and enlarged by L. Vertova, Torino, 1990, I, 181) e brevemente registrata nel catalogo di Brescia (G. Papi, in *Matthias Stom* cit., 2025, p. 166).

Il dipinto ritrova adesso visibilità, credo per la prima volta dopo il 1932, in occasione dell'asta Pandolfini, e ho quindi potuto esaminarlo attentamente. Non posso che confermare il parere degli studiosi precedenti che ne hanno trattato, e vi riconosco quindi un dipinto importante (anche per le grandi dimensioni e l'articolata composizione, oltretutto per la diffusa qualità) di Matthias Stom.

Come sempre non è facile datare le opere dell'artista, specialmente quelle che appartengono al periodo romano (1625 circa – post Pasqua 1632) e quelle da assegnare alla successiva fase napoletana (1633/1634 – 1638/1639).

La tela in esame si avvicina molto al grande dipinto ex Scotti (cm 198 x 246), ne recupera, seppur non puntualmente, soprattutto la posa di Tobia che sparge l'unguento sull'occhio del padre, mentre inverte la posizione dell'angelo e della madre, che pare allo stesso modo come una donna anziana molto rugosa. L'angelo è abbigliato anche questa volta con una sontuosa veste di raso lucente, sebbene con una foggia completamente diversa. Qui poi la scena viene ambientata al chiuso, probabilmente in una stanza, e il fondo è completamente scuro, rispetto alla presenza della finestra con un brano di paesaggio, e del grande tendaggio, che occupano il fondo del quadro Scotti.

Nell'opera vi sono brani di assoluta qualità, che dichiarano il notevole calibro del dipinto. Dalla figura della madre, straordinario inserto ripreso da una modella reale, raffigurata *tel quel*, alla bellissima resa delle gambe accavallate di Tobit, studiate con implacabile fedeltà alle epidermidi un po' grinzose di un anziano. Esse ricordano anche molto strettamente le gambe di Dedalo nel *Dedalo che mette le ali a Icaro*, anch'esso originariamente presso la collezione Scotti di Bergamo. Come è noto, tutte le opere ex Scotti sono state eseguite da Stom a Roma (cfr. E. De Pascale, *Caravaggeschi a Bergamo*, in *Dipinti caravaggeschi* cit., 2000, pp. 7-28) e costituiscono un baluardo per ricostruire il linguaggio del pittore durante quel periodo fondamentale, che lo vede appassionarsi e lasciarsi coinvolgere dal naturalismo di matrice caravaggesca, in tempi quanto mai maturi per farlo. Eppure Stom resterà sempre fedele anche nel decennio successivo, a Napoli e poi in Sicilia, a quella passione.

Oltre alle opere già ricordate, possono essere avvicinate stilisticamente alla *Guarigione* Rospigliosi tele come la *Liberazione di san Pietro* di ubicazione sconosciuta che ho pubblicato nel catalogo del 2025 (si veda in *Matthias Stom* cit., 2025, Fig. 15, al catalogo rimando anche per le opere citate in questo studio), oppure l'*Adamo ed Eva che piangono sul corpo di Abele* del National Museum di La Valletta, per continuare con gli *Apostoli Marco e Luca* (già Londra, Trafalgar Galleries), e con il *San Gregorio Magno* e il *Sant'Ambrogio* del Kunstmuseum di Basilea. Sono tutte opere, compresi naturalmente i due quadri Scotti che lo sono sicuramente, di ambito romano, eseguiti dunque fra la fine del terzo decennio i primi anni del quarto. Allo stesso periodo secondo me dovrebbe appartenere anche questa *Guarigione*; il fatto che Somer ne riproponga pressoché identica la composizione potrà avere anche altre spiegazioni. Altresì non è escluso che Stom, nel suo primo tempo napoletano, realizzasse opere, come questa, corrispondenti al linguaggio della fine degli anni romani.

Gianni Papi

Ludovico Mazzolino

(Ferrara, ca. 1480 - 1528)

MADONNA CON BAMBINO

olio su tavola, cm 78x58

MADONNA AND CHILD

oil on panel, 78x58 cm

€ 60.000/80.000

Esposizioni

- *Il Cinquecento a Ferrara. Mazzolino, Ortolano, Garofalo, Dosso*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 ottobre 2024 - 6 febbraio 2025.

Bibliografia

- *Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 18 febbraio - 19 giugno 2023), a cura di V. Sgarbi e M. Danieli, Cinisello Balsamo 2023, p. 17, fig. 1;

- V. Lapierre, in *Il Cinquecento a Ferrara. Mazzolino, Ortolano, Garofalo, Dosso*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 ottobre 2024 - 6 febbraio 2025), a cura di V. Sgarbi e M. Danieli, Cinisello Balsamo 2024, p. 125.

Come analizzato da Valentina Lapierre nella scheda redatta in occasione del catalogo della mostra ferrarese *Il Cinquecento a Ferrara. Mazzolino, Ortolano, Garofalo, Dosso* (2024-2025), la tavola qui presentata permette di gettare nuova luce sulla fase giovanile di Ludovico Mazzolino. Infatti, la studiosa scrive "il dipinto [...] attesta a date precoci [1505 ca.] la capacità di Ludovico di fondere la componente stilistica boccacciniana con la lezione costesca e le novità d'Olttralpe secondo una declinazione, tutta personale, in cui si intravede l'avvio dei tratti più tipici del suo stile" (p. 125).

La tavola presenta una giovanissima Madonna con il Bambino dalle braccia incrociate, elemento simbolico che rimanda alla crocifissione. Di particolare interesse e qualità sono i capelli castano-dorati della Vergine, sciolti e legati dietro la testa da un nastro e che ricadono dolcemente sulle spalle.

Un brano invece di assoluto vertice è il riquadro in alto a sinistra dove si dipana un paesaggio fluviale fortemente nordicggiante, in cui una torre e un ponte si specchiano nell'acqua. In primo piano vediamo l'ansa del fiume e un alto albero sale fino ai margini della tavola. In alto, un bellissimo gioco prospettico in cui l'asta della tenda è dipinta sopra le fronde dell'albero.





Pittore emiliano, sec. XVI

MADONNA CON BAMBINO E SAN GIOVANNINO

olio su tavola, cm 99x77,5, senza cornice

Emilian painter, 16th century

MADONNA AND CHILD WITH THE YOUNG SAINT JOHN THE BAPTISTE

oil on panel, 99x77.5 cm, unframed

€ 12.000/18.000

I primi decenni del Cinquecento rappresentano per l'Emilia un periodo di grande vivacità artistica, caratterizzato dall'incontro tra le esperienze del Rinascimento maturo e le tradizioni figurative locali. Tra le influenze più significative si impose senza dubbio quella di Raffaello, il cui linguaggio contribuì alla diffusione di una pittura improntata alla chiarezza compositiva, all'armonia delle proporzioni e alla monumentalità delle figure. Parallelamente, la cultura pittorica veneta favorì una crescente attenzione agli effetti luministici e alla morbida modulazione cromatica, elementi destinati a esercitare una profonda influenza anche sugli artisti emiliani.

Il dipinto qui presentato riflette efficacemente tali caratteri. La composizione, incentrata sulla Madonna con il Bambino e san Giovannino, si distingue per l'equilibrio dell'impianto piramidale e per la pacata intensità del dialogo degli sguardi. La luce, proveniente dall'angolo superiore sinistro e suggerita dall'apertura del pesante tendaggio verde, modella con delicatezza gli incarnati della Vergine e del Bambino, conferendo alle figure un saldo volume plastico. Più arretrata e immersa in una morbida penombra compare la figura di san Giovannino, raffigurato in atteggiamento di devota contemplazione. Sullo sfondo si apre un ampio paesaggio collinare con un borgo arroccato, risolto con toni atmosferici che ampliano lo spazio della composizione.

Dal punto di vista stilistico, la tavola rivela una cultura figurativa pienamente aggiornata sui modelli dell'Italia centro-settentrionale. La delicata idealizzazione del volto della Vergine, caratterizzato dall'ovale allungato, dal collo slanciato e dall'espressione composta, richiama infatti le eleganti tipologie diffuse nell'ambiente emiliano durante il secondo quarto del XVI secolo, mentre la morbida definizione degli incarnati e il raffinato trattamento delle vesti denotano una sensibilità cromatica che guarda alla pittura veneta. L'insieme restituisce un'immagine di grande equilibrio formale, nella quale la compostezza di ascendenza raffaellesca si fonde con una più moderna ricerca di naturalezza luministica e atmosferica.



PROSPETTIVA ARCHITETTONICA CON ARTISTI AL LAVORO

olio su tela, cm 181x116

ARCHITECTURAL CAPRICCIO WITH ARTISTS AT WORK

oil on canvas, 181x116 cm

€ 10.000/15.000

Bibliografia

- D.R. Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Roma-Milano 1993, p. 548, FG 25.

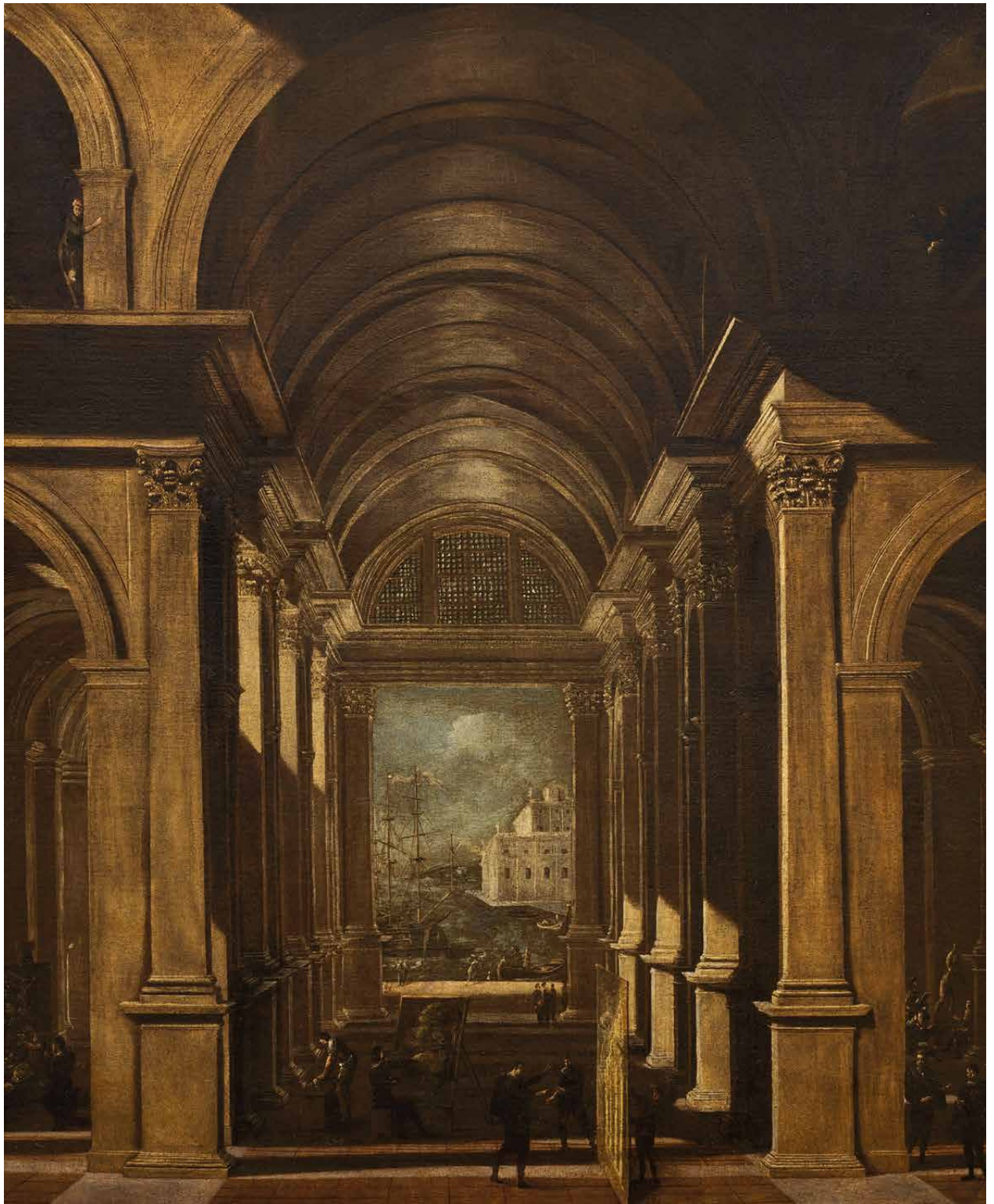
Il risarcimento della persona pittorica di Filippo Gagliardi si deve a David Marshall che ha proposto in modo del tutto convincente di identificare l'autore documentato di vedute architettoniche in San Martino ai Monti eseguite a fresco fra il 1648 e il 1654 con il Filippo "delle prospettive" cui fanno cenno varie descrizioni inventariali nonché una lettera di Salvatore Castiglione che si riferisce a lui come possibile collaboratore di Giovanni Benedetto. Se questa citazione ha suggerito di restituirgli quattro architetture di grande formato con figure del Grechetto nella collezione Pallavicini, la maggior parte delle tele a lui ascritte è stata espunta dal catalogo di Viviano Codazzi, suo esatto contemporaneo e insieme modello di riferimento con le opere romane a partire dal 1650.

L'ipotesi ha consentito di riunire un gruppo di tele del tutto coerente, distinte da scelte cromatiche e ricerche di effetti in controluce ben riconoscibili, più attente al rigore prospettico proprio della scenografia teatrale che all'evocazione realistica ma insieme romantica dell'antichità classica che distingue per larga parte l'opera di Viviano Codazzi.

Costruito sulla ripetizione di un modulo di ordine corinzio che compone una galleria coperta, il dipinto qui presentato si caratterizza soprattutto per le scene che ne animano il primo piano, tutte relative all'esercizio della pittura, come se quella sorta di canocchiale prospettico concluso da un paesaggio marino fosse in realtà una bottega di pittore.

Vediamo infatti all'estrema sinistra un pittore che aggiunge figure a una natura morta di frutta di grande formato, distinta da una pergola d'uva: un'opera che non può non evocare le grandi composizioni all'aperto di Michelangelo Cerquozzi o di Michele Pace "del Campidoglio". Nella galleria centrale, seduto al cavalletto, un altro dipinge un paesaggio, mentre due personaggi sembrano cercare la luce più favorevole per una grande prospettiva architettonica, che un terzo regge da dietro. A destra, infine, un gruppo di allievi dipinge dal modello mentre in primo piano due personaggi in abito scuro, tra cui forse un cavaliere dell'ordine di Calatrava, si affacciano allo studio. Completano la scena due figure misteriose che si sporgono dal cornicione, una perdendo addirittura l'equilibrio.

Evocazione di uno studio reale, o riflessione sui vari generi della pittura e la loro gerarchia (si ricordi a questo proposito la *Galleria di quadri* di Agostino Tassi) il nostro dipinto si caratterizza in maniera originale e curiosa nel contesto di un genere seicentesco di grande successo.



Gaspare Traversi

(Napoli, 1722 - 1770)

GIOCO DI CARTE CON GIOVANE DONNA E TRE GIOCATORI

olio su tela, cm 56x69,5

CARD GAME WITH A YOUNG WOMAN AND THREE PLAYERS

oil on canvas, 56x69.5 cm

€ 10.000/15.000

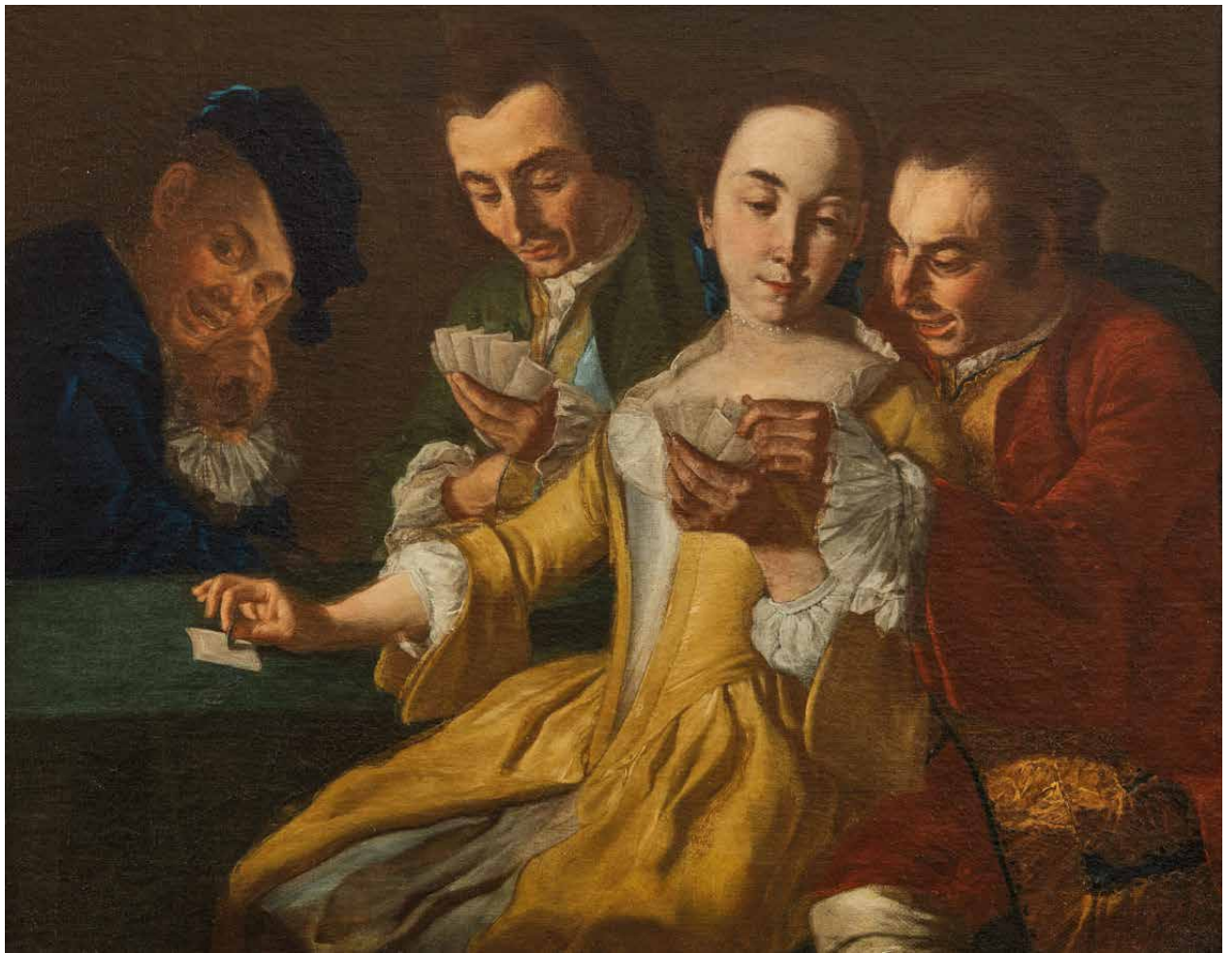
La scena di genere costituisce il terreno privilegiato sul quale Gaspare Traversi sviluppò uno dei linguaggi più originali della pittura italiana del Settecento. Lontano tanto dalla brillante mondanità veneziana quanto dalla tradizione puramente aneddotica della pittura di costume, l'artista napoletano trasformò episodi di vita quotidiana in penetranti indagini sulla natura umana, animate da una straordinaria capacità di cogliere atteggiamenti, emozioni e tensioni psicologiche.

Il dipinto raffigura quattro personaggi raccolti intorno a un tavolo durante una partita a carte. La giovane donna, elegantemente vestita, occupa una posizione centrale nella composizione e diviene il fulcro della narrazione, mentre i tre uomini che la circondano sembrano partecipare a un gioco che va ben oltre quello delle carte. Gli sguardi si intrecciano, le mani esitano, le espressioni rivelano sospetto, complicità e sottile ironia, costruendo una vicenda silenziosa che invita l'osservatore a ricostruirne il significato.

Traversi riprende un tema di lunga tradizione, già affrontato dalla pittura caravaggesca e dai maestri del naturalismo seicentesco, ma lo interpreta secondo una sensibilità pienamente settecentesca. Se in Caravaggio e nei suoi seguaci il gioco rappresentava spesso un'allegoria dell'inganno o del vizio, qui l'interesse si concentra soprattutto sulla dimensione psicologica dei protagonisti. La partita diventa così il pretesto per descrivere i rapporti sociali, la seduzione, la vanità e la continua ambiguità delle relazioni umane, elementi che costituiscono uno dei motivi più caratteristici della produzione del pittore.

Dal punto di vista stilistico l'opera appare riconducibile alla piena maturità dell'artista, quando la lezione del naturalismo napoletano viene filtrata attraverso una sensibilità ormai del tutto personale. Le fisionomie vivaci, la gestualità calibrata e la costruzione ravvicinata dello spazio trovano significativi confronti con le numerose scene di conversazione, di gioco e di vita domestica realizzate da Traversi tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento, oggi conservate nei principali musei europei e americani.

Riscoperto criticamente soltanto nel corso del Novecento, Gaspare Traversi è oggi riconosciuto come uno dei maggiori interpreti della pittura italiana del XVIII secolo. Le sue composizioni di genere, nelle quali l'osservazione del quotidiano si unisce a una straordinaria capacità narrativa e psicologica, rappresentano uno degli esiti più alti del realismo settecentesco. Per qualità esecutiva, equilibrio compositivo e intensità espressiva, il presente dipinto si inserisce pienamente in questo fortunato filone della sua produzione, offrendo una testimonianza esemplare della raffinata cultura figurativa del maestro napoletano.



PAESAGGIO CON TEAGENE E CARICLEA RAPITI DAI BRIGANTI

olio su tela, cm 105x148

LANDSCAPE WITH THE ABDUCTION OF THEAGENES AND CHARICLEA BY BANDITS

oil on canvas, 105x148 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- Vienna, Dorotheum, *Alte Meister*, 14 maggio 2005, lotto 141;
 - New York, Sotheby's, *Important Old Master Paintings*, 27 gennaio 2011, lotto 163.

Bibliografia

- F. Cappelletti, *Paul Brill e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma 2005, pp. 306-307, n. 172.

"Il giorno cominciava appena a sorridere e il sole illuminava le creste dei monti, quando degli uomini armati da briganti sbucarono da una delle colline che dominano le foci del Nilo". Così l'incipit del primo dei dieci libri delle *Etiopiche*, l'ultimo grande romanzo greco pervenutoci, composto da Eliodoro di Emesa (la moderna Homs) e variamente datato tra il terzo e il quarto secolo della nostra era, da cui è tratto il soggetto del dipinto.

Fedele a un genere che anche in lingua latina aveva dato prove di grande rilievo, il testo arricchisce con peripezie inaspettate la storia, in sé abbastanza lineare, dell'incontro, l'innamoramento e il riconoscimento finale di Teagene, discendente di Achille, e Cariclea, figlia disconosciuta del re dell'Etiopia, fino alle nozze e alla consacrazione come sacerdoti di Helios e Selene.

Riscoperto in Occidente grazie a varie traduzioni in francese (1547) e in italiano, queste ultime stampate a Venezia nel 1556, 1560 e 1586, il romanzo ispirò un certo numero di dipinti in area fiamminga e francese, oltre a porsi come modello per la novella elisabettiana e per testi di Cervantes e del Tasso, che nella Gerusalemme liberata si ispira all'infanzia di Cariclea per quella della sua Clorinda.

La storia dei due amanti si apre con il loro rapimento seguito al naufragio e al combattimento tra due bande rivali (i caduti giacciono appunto sulla spiaggia) ed è proprio questa la scena che si dipana lungo il primo piano nel nostro dipinto.

Figure insolitamente numerose e ben dettagliate nelle vesti e nei visi nonostante le esigue dimensioni compongono un corteo che si snoda lungo il sentiero roccioso che collega i diversi piani del paesaggio, dalla marina sullo sfondo alla collina incorniciata di piante frondose su cui si apre uno specchio d'acqua.





Motivi a prima vista incongrui, e generalmente superati da Bril nella fase matura della sua attività a cui il nostro dipinto appartiene, distinta da un naturalismo più convincente e in linea con la moderna pittura di paesaggio.

È tuttavia proprio questa componente fantastica la formula più idonea ad accogliere e commentare le avventure a lieto fine ma del tutto inverosimili dei due amanti: con buon anticipo sulla teoria del romanzo, si richiede qui allo spettatore una sospensione di incredulità che gli consenta di godere della storia narrata addentrandosi con i suoi protagonisti in boschi popolati da cervi e conigli saltellanti, per trovare ristoro nelle acque del lago che in maniera improbabile conclude la salita nel bosco.

Anche la tripartizione cromatica della scena, di antica ascendenza fiamminga, ne sottolinea la valenza fantastica.

La scelta di un soggetto letterario insieme colto e popolare, considerate le sue derivazioni moderne, è del tutto inusuale per Paul Bril e lascia supporre che all'origine di questo dipinto, di cui ignoriamo la provenienza, ci sia la richiesta di un collezionista sofisticato, cultore di letteratura antica e moderna.

Non è certo casuale che per adempiere a un incarico così impegnativo Bril si valesse della collaborazione di un pittore di figura, prassi del tutto insolita per quanto sappiamo dell'ultimo decennio della sua attività.

Ne risulta in definitiva un'opera insolita e affascinante, oltre che di raffinatissima esecuzione pur nelle grandi dimensioni, che conclude in maniera impreveduta la lunga e fortunata carriera italiana del pittore fiammingo.



Domenico di Jacopo di Pace, detto Beccafumi

(Monteaperti, 1486 - Siena, 1551)

MADONNA CON BAMBINO E SAN GIOVANNINO

olio su tavola, diam. cm 81

VIRGIN AND CHILD WITH SAINT JOHN THE BAPTIST

oil on panel, diam. 81 cm

€ 300.000/500.000

Bibliografia

- L. Becherucci, *Manieristi toscani*, Bergamo 1944, p. 36;
- D. Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Milano 1967, p. 114, fig. 64;
- *L'opera completa del Beccafumi*, a cura di E. Baccheschi, Milano 1977, cat. 133.

Tra i temi più ricorrenti della produzione devozionale di Domenico Beccafumi, *la Madonna con Bambino e San Giovannino* costituisce uno dei soggetti nei quali il maestro senese sperimenta con particolare libertà le proprie soluzioni compositive e luministiche. In questa tavola la Vergine, raccolta in un atteggiamento di intima meditazione, sostiene il Bambino mentre il piccolo san Giovanni si accosta con gesto devoto, instaurando un dialogo di sguardi e di movimenti che conferisce alla scena una naturalezza di intensa partecipazione affettiva.

L'opera si colloca pienamente nell'ambito della maturità dell'artista, quando il linguaggio elaborato sulla lezione di Fra' Bartolomeo, Leonardo e Michelangelo viene reinterpretato attraverso una sensibilità tipicamente senese, caratterizzata da un uso personalissimo della luce e da un raffinato cromatismo. Le figure emergono da una materia pittorica morbida e vibrante, definita da passaggi chiaroscurali di grande sottigliezza, mentre la costruzione compositiva rivela quella tensione dinamica che costituisce uno degli elementi distintivi della poetica del Beccafumi.





Donato Sanminiatielli, dopo una prima proposta di datazione della Luisa Becherucci prossima alla pala della coll. Chigi Saracini (1528), spostò l'opera ad un momento di maggior maturità, ovvero in corrispondenza della *Madonna del Cataletto* della Compagnia di Sant'Antonio Abate (1540) e alla *Nascita della Vergine* della Pinacoteca di Siena.

La qualità dell'invenzione e della stesura pittorica trova conferma nella consolidata fortuna critica dell'opera, pubblicata fin dagli studi pionieristici di Luisa Becherucci e successivamente inserita nella fondamentale monografia di Dario Sanminiatielli e nel catalogo ragionato curato da Enrico Baccheschi, dove è accolta tra le opere autografe del maestro.

Il dipinto si inserisce senza dubbio nel catalogo pittorico di Domenico Beccafumi ed è testimonianza della sua alta produzione di tondi, nati per commissioni private.

In questo specifico genere, Beccafumi si è cimentato in diverse occasioni viste le richieste intercorse e molti capolavori, ampiamente noti, sono custoditi in alcune delle più importanti e prestigiose collezioni museali italiane. Tra cui, si possono citare, la *Madonna con Bambino tra i santi Galgano e Paolo* presso la Pinacoteca di Siena (inv. 438), la *Sacra famiglia con san Giovannino e donatore* al Museo Horne di Firenze, la *Sacra famiglia con san Giovannino* della Galleria degli Uffizi (inv. 1890 n. 780), la *Sacra famiglia con san Giovannino* della Galleria d'arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, la *Madonna con Bambino fra i santi Bernardino e Caterina da Siena* nella Cappella Paolina della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma e, infine, il *Matrimonio mistico di santa Caterina da Siena con san Giovannino e santi* della Galleria Doria Pamphilj di Roma.



Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

MATER DOLENS

olio su tela, cm 115x98,5

MATER DOLENS

oil on canvas, 115x98.5 cm

€ 150.000/250.000

Provenienza

- Roma, famiglia Borghese.

Bibliografia di riferimento

- N. Turner, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue raisonné*, Roma 2017.

Ogni volta che Guercino ritrae una figura dolente, mesta o afflitta, sia essa legata al Nuovo Testamento, o a miti o altre storie antiche, le pone tra le mani un fazzoletto bianco, come a mettere in risalto la presenza delle lacrime. Un candido panno bianco che spicca contro le tinte spesso scure delle sue tele, quasi fosse una bandiera bianca issata sopra ad un'asta, ad annunciare al mondo una resa incondizionata. La resa ai sentimenti del pittore di Cento, in sincera empatia con le eroine e gli eroi che popolano le sue tele, coi quali condivide l'emozione. Il suo non è soltanto uno stilema, quanto proprio un gesto senza precedenti, giacché non vi è traccia, al di fuori dei suoi quadri, di quel lembo di immacolato tessuto, ostentato certo in maniera non casuale. Così la riscoperta di Guercino in epoca romantica, la seconda giovinezza che i suoi quadri riscossero a partire dalla fine del Settecento grazie alle stampe tratte dalle sue opere, si spiega anche con la rinnovata attenzione alla poetica dei sentimenti di Guercino quale pittore "romantico", che lo rende ancora oggi amato e attuale.

Nella tela in questione, aggiunta preziosa al catalogo del pittore centese, il sentimento è tutto per una *Mater Dolens*, che stringe il fazzoletto con le dita intrecciate. Le tinte sono quelle mature e tarde della sua produzione. Siamo attorno alla metà del secolo, quando, attenuato il contrasto chiaroscurale della giovinezza, la tavolozza comincia ad impastarsi verso una sublimazione delle figure. Tra gli innumerevoli confronti offerti dall'ampio catalogo del Guercino, quello più stringente è quello offerto dalla parte sinistra della tela conservata al Louvre con le *Lacrime di san Pietro* (INV 78; MR 265). Cosicché l'opera in esame parrebbe quasi in vista del dipinto parigino, uno studio separato a figura intera della *Mater Dolens* che, della tela francese, risulta la protagonista indiscussa. Dipinta nel 1647 per il principe romano Boncompagni Ludovisi, la tela francese giunse nelle raccolte reali francesi di Luigi XIV, solo nel 1682. (si veda: N. Turner, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue raisonné*, Rome, Ugo Bozzi Editore, 2017, p. 626, n&b, n° 332).

Si ringrazia Marco Riccomini per aver confermato l'attribuzione del dipinto e per aver redatto la scheda qui pubblicata.

Inoltre, il dipinto è accompagnato da uno studio di Nicholas Turner datato 9 giugno 2018.



Giovanni Francesco Barbieri, detto Il Guercino, *Le lacrime di San Pietro*, olio su tela, 122x159 cm, Parigi, Musée du Louvre.



29

Elena Recco

(Napoli, ca. 1680 - 1720)

GIOVANE CON CESTA DI PESCI

coppia di dipinti, olio su tela, cm 147x223

(2)

YOUNG MAN WITH A BASKET OF FISH

a pair of paintings, oil on canvas, 147x223 cm

(2)

€ 20.000/30.000



Le monumentali tela raffiguranti un *Giovane con cesta di pesci* costituiscono un'interessante e inconsueta declinazione del repertorio della pittura di natura morta napoletana tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo. L'inserimento della figura umana, rappresentata a grandezza pressoché naturale, mentre rovescia una ricca cesta colma di pescato, amplia infatti il tradizionale tema del "trionfo ittico", trasformando la composizione in una scena di genere nella quale il dato naturalistico si fonde con una marcata teatralità barocca.

Le opere si inseriscono nel solco della celebre bottega dei Recco, protagonista assoluta della natura morta napoletana. Elena, figlia di Giuseppe Recco, è ricordata già da Bernardo De Dominici come pittrice di particolare talento, tanto da essere chiamata alla corte di Carlo II di Spagna, dove avrebbe riscosso notevole apprezzamento. Sebbene il catalogo della sua produzione rimanga ancora oggi limitato e oggetto di continui aggiornamenti, le opere a lei riferite evidenziano una progressiva emancipazione dai modi paterni, con una tavolozza più chiara, una maggiore apertura luministica e un gusto decorativo che prelude alla sensibilità rocaille.





Nei dipinti in esame il protagonista diviene il tramite narrativo attraverso cui si dispiega l'abbondanza del pescato: le diverse specie marine sono descritte con attenta osservazione naturalistica, esaltate da riflessi argentei e da una sapiente modulazione luminosa che conferisce consistenza alle superfici umide delle squame. L'ampio formato verticale, raro nella produzione nota dell'artista, suggerisce una destinazione decorativa di prestigio, probabilmente per una quadreria aristocratica o per un ambiente di rappresentanza, dove la figura poteva dialogare con altri dipinti di analogo soggetto.

La costruzione compositiva richiama quella dei grandi "trionfi di pesci" sviluppati nell'ambito della bottega Recco, nei quali il repertorio marino viene organizzato secondo un calibrato equilibrio tra osservazione dal vero ed effetto scenografico. La presenza della figura introduce inoltre un riferimento alle coeve invenzioni di ambito napoletano che, tra Seicento e primo Settecento, tendevano a integrare elementi di natura morta e pittura di genere, conferendo maggiore vivacità narrativa alle composizioni.

La qualità descrittiva del pescato, il saldo impianto chiaroscurale e l'impostazione scenica permettono di collocare il dipinto nell'ambito della produzione matura di Elena Recco, artista oggi riconosciuta come una delle più interessanti personalità femminili della scuola napoletana specializzata nella natura morta.



Luca Ferrari, detto Luca da Reggio

(Reggio Emilia, 1605 - Padova, 1654)

VENERE IMPEDISCE A MENELAO DI UCCIDERE ELENA

olio su tela, cm 115x164

VENUS PREVENTS MENELAUS FROM KILLING ELENA

oil on canvas, 115x164 cm

€ 25.000/35.000

Provenienza

- Firenze, Pandolfini, *Dipinti Antichi*, 14 maggio 2025, lotto 24.

Bibliografia di confronto

- M. Pirondini, *Luca Ferrari*, Manerba 1999, pp. 139-140, 249.

La composizione qui presentata si inserisce nel fortunato gruppo di dipinti che Luca Ferrari dedicò all'episodio tratto dal II libro dell'Eneide di Virgilio, nel quale Venere interviene per impedire l'uccisione di Elena durante il sacco di Troia. Sebbene nella tradizione collezionistica il protagonista sia talvolta identificato come Menelao, la fonte virgiliana individua correttamente in Enea l'eroe trattenuto dalla dea, sua madre, nel momento culminante dell'azione. La confusione iconografica è attestata anche nella bibliografia moderna e nella storia collezionistica dell'opera.

La tela si distingue per la vigorosa impostazione barocca: le figure sono raccolte entro una serrata costruzione diagonale, mentre il gesto imperioso di Venere arresta con forza teatrale l'impeto dell'eroe. Il raffinato contrasto fra la delicata bellezza di Elena, rischiarata da una luce tersa di ascendenza reniana, e la poderosa anatomia del guerriero rivela la felice sintesi che caratterizza la maturità di Luca Ferrari, capace di coniugare l'eleganza classicista derivata dalla lezione di Guido Reni con un linguaggio più energico e naturalistico, memore delle esperienze caravaggesche diffuse nell'Italia settentrionale.

Il dipinto trova un puntuale confronto con la versione ritenuta autografa e conservata presso l'Art Gallery of South Australia di Adelaide (cm 128,3 × 169,5), generalmente datata intorno al 1650, dalla quale riprende l'impianto compositivo e la scansione delle figure. Una replica di bottega antica è conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, mentre una riduzione su rame, riconosciuta autografa da Massimo Pirondini, è custodita presso l'Indiana University Art Museum di Bloomington. Tali confronti consentono di collocare anche la presente tela nell'ambito della piena maturità dell'artista, quando Ferrari sviluppa una pittura di forte impatto narrativo e luministico, destinata a una committenza colta e aggiornata.

La qualità esecutiva, la scioltezza del ductus pittorico e l'efficace orchestrazione luministica confermano la piena adesione del dipinto al catalogo del maestro reggiano, offrendo un'ulteriore testimonianza della fortuna di uno dei suoi soggetti profani più apprezzati.



Luca da Reggio (copia da), *Venere impedisce a Menelao di uccidere Elena*, olio su tela, cm 135x171, Pinacoteca Nazionale, Bologna, © Fototeca Federico Zeri, scheda n. 55742.



Johann Liss

(Oldenburg in Holstein, 1595 - Venezia, 1630)

LUCREZIA

olio su tela, cm 54,5x44

LUCREZIA

oil on canvas, 54.5x44 cm

€ 40.000/60.000

Bibliografia di riferimento

- R. Klessmann, *Johann Liss*, catalogo della mostra (Augsburg, Rathaus, 2 agosto – 2 novembre 1975; Cleveland Museum of Art, 17 dicembre 1975 – 7 marzo 1976), Augsburg 1975;

- R. Klessmann, *Johann Liss (c. 1597-1631). A Monograph and Catalogue Raisonné*, Doornspijk 1999.

Il dipinto è accompagnato da uno studio di Ugo Ruggeri, di cui si riporta un estratto.

“Il dipinto, raffigurante una Lucrezia a mezzo busto di figura, è opera di Johann Liss (1595/97 circa - Verona 1631). Ne rilevo infatti sensibili analogie morfologiche e di stile con le opere del suo primo periodo veneziano, documentato al 1621 dal disegno dei *Gobbi* della Kunsthalle di Amburgo e segnatamente con la Coppia galante della collezione Schonborn di Pommerslfenden, nella cui figura femminile, in secondo piano a destra, è possibile cogliere modalità formali analoghe a quelle che connotano l'opera qui esaminata.

Tali risultanze denunciano ancora vivissimo quel rapporto con la cultura, nordica in genere e fiamminga in particolare, che caratterizza la prima fase italiana del Liss, e che va precisato nella conoscenza di Joedaens e soprattutto di Rubens, per un soggiorno del pittore tedesco ad Anversa - non menzionato nella biografia del Sandrart ma oggi accettato da tutti gli storici - che precede il soggiorno parigino del 1620 circa ed il successivo trasferimento a Venezia.

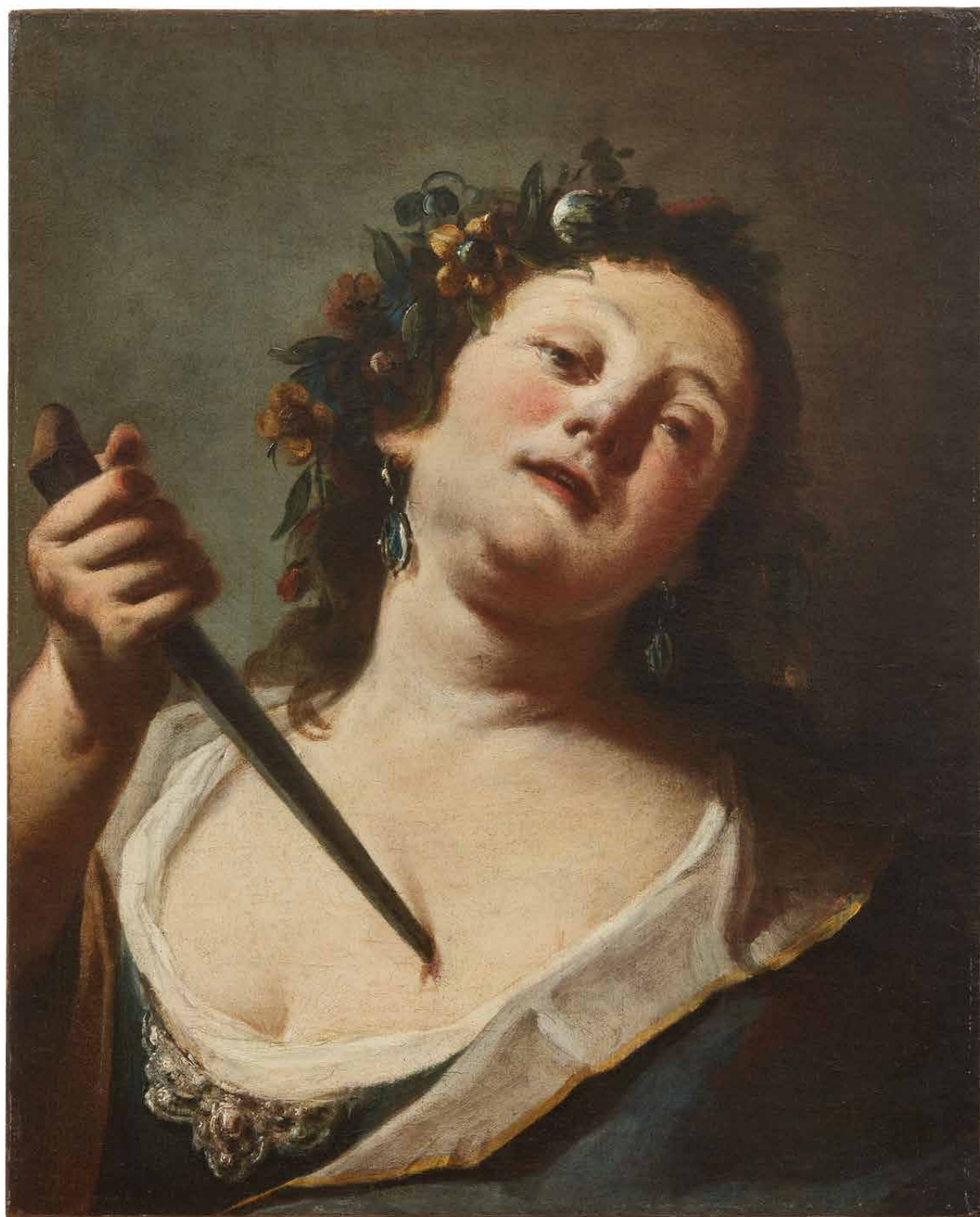
Il rapporto con Rubens investe del resto, a fasi alterne, tutto il percorso del Liss e per il dipinto può essere precisato nella dipendenza da opere tipo della *Maddalena penitente* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, che già lo Steinbart indicava quale fonte di ispirazione per la *Maddalena penitente* della Pinacoteca di Dresda, più tarda ma non dissimile dal nostro dipinto nella generalità del suo impianto formale.

Accanto al rapporto con Rubens colgo inoltre, in quest'opera, ulteriori elementi di stile che ne sorreggono la datazione al primo periodo, e soprattutto quello con Domenico Fetti presente a Venezia dal 1621 al 1623: un rapporto che mi sembra evidente nel particolare del serto floreale che corona il capo dell'eroina, così simile a soluzioni fettiane presenti in molte sue Parabole, come quella dei Vignaioli della Pinacoteca di Dresda, vicina nel particolare del tralcio di vite, citato quasi testualmente dal Liss nel *Figliol Prodigo* dell'Akademie der Bildenden Künste di Vienna, che a sua volta presenta molte analogie formali con la Lucrezia, confermandone la datazione al 1621 circa per l'analoga cronologia proposta per tale opera dalla Klessmann.

Sottolineato, infine, l'impossibilità di pensare, per questo dipinto, ad una sua esecuzione da parte di seguaci del Liss operosi a Venezia tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, direi gli unici attivi in qualche modo nella sua orbita e da lui suggestionati: il paragone con le opere di pittori quali Paolo Pagani, Gian Battista Piazzetta e Giulia Lama, esclude tale ipotesi, corroborando *a fortiori* l'attribuzione qui avanzata”.



Johann Liss, *Coppia galante* (particolare), olio su tela, cm 72,5x54,5, Collezione Ludwig Roselius, Böttcherstraße, Brema.



Pittore caravaggesco, sec. XVII

SAN GIROLAMO ASCOLTA LA TROMBA DEL GIUDIZIO UNIVERSALE

olio su tela, 214x121,5 cm

Caravaggesque painter, 17th century

SAINT JEROME HEARS THE TRUMPET OF THE LAST JUDGMENT

oil on canvas, cm 214x121,5

€ 15.000/25.000

Provenienza

- New York, Sotheby's, 19 marzo 1975, lotto 30 (come Matthias Stomer).

Bibliografia

- B. Nicolson, *Caravaggism in Europe* (seconda edizione, rivisitata e ampliata da Luisa Vertova), Torino 1990, p. 61 (come Trophime Bigot).

Il dipinto raffigura San Girolamo, uno dei soggetti più ricorrenti della pittura caravaggesca europea del XVII secolo, colto durante il momento in cui ascolta la tromba del giudizio universale. La scena, costruita mediante un intenso contrasto chiaroscurale, concentra l'attenzione sulla figura del Santo, illuminata da una luce radente che ne esalta la resa plastica e il carattere contemplativo. L'impianto compositivo e la qualità luministica testimoniano l'adesione ai modelli naturalistici derivati da Caravaggio, interpretati secondo la sensibilità dei numerosi seguaci attivi tra Italia, Francia e Paesi Bassi.

L'opera presenta una storia attributiva articolata. In occasione della vendita presso Sotheby's di New York del 19 marzo 1975 fu proposta come opera di Matthias Stomer, uno dei maggiori interpreti del caravaggismo nordico attivo in Italia. Successivamente Benedict Nicolson, nella seconda edizione del fondamentale repertorio *Caravaggism in Europe*, aggiornata da Luisa Vertova, la ricondusse invece al catalogo di Trophime Bigot, pittore francese attivo a Roma nella prima metà del Seicento e noto per le sue raffinate composizioni rischiarate da una luce concentrata.

Pur riflettendo caratteristiche comuni alla cultura caravaggesca internazionale, il dipinto si inserisce nel dibattito critico relativo alla distinzione tra la produzione di Stomer e quella di Bigot, entrambi interpreti di un linguaggio fondato su un intenso naturalismo e su un sapiente impiego degli effetti luministici.



Francesco Zaganelli

(Cotignola, ca. 1450/60 - Ravenna, 1532)

MADONNA CON BAMBINO

olio su tavola, cm 53x40,5

VIRGIN AND CHILD

oil on panel, 53x40.5 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- Collezione Ghedini.

Referenze fotografiche

- Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 59705.

La tavola presenta la Madonna con in braccio il Bambino mentre con entrambe le mani tiene delle ciliegie. Alle loro spalle, a destra una tenda scura e a sinistra invece una grotta rocciosa con un'apertura. È catalogata sulla Fototeca di Federico Zeri indistintamente sia come Bernardino sia come Francesco Zaganelli, ma alla luce degli studi degli ultimi anni, sembra corretta riconoscerla al secondo. Francesco è il più anziano di due fratelli protagonisti della scena pittorica romagnola tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, definiti da Roberto Longhi come "fratelli siamesi" per la loro stretta collaborazione artistica. Grazie alla foto in bianco e nero conservata nella Fototeca Zeri, notiamo come in un momento imprecisato, forse nell'Ottocento, il fondo fosse stato completamente dipinto di nero celando la tenda sulla destra e la caverna rocciosa sulla sinistra e che il Bambino tenesse in mano una ciliegia in più, aggiunta - forse nel medesimo momento dell'intervento sul fondo - per coprire le pudenda che invece, come tipico tra il Quattrocento e il Cinquecento, dovevano essere visibili e non coperte.



Giovanni Maria Butteri

(Firenze, ca. 1540 - 1606)

SAN GIOVANNI BATTISTA

olio su tavola, cm 69,5x101

SAINT JOHN THE BAPTIST*oil on panel, 69,5x101 cm*

€ 20.000/30.000

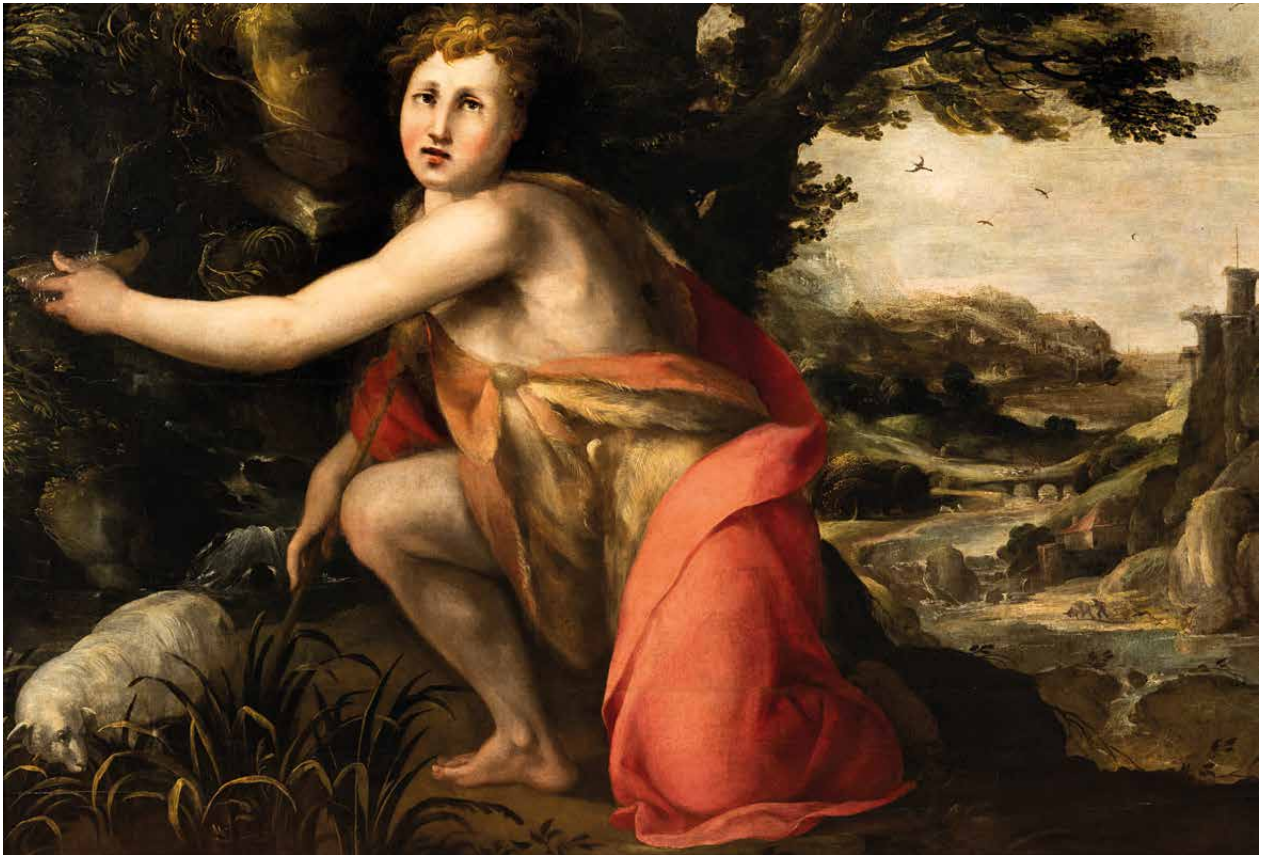
La tavola raffigura san Giovanni Battista a figura intera, secondo un'iconografia ampiamente codificata nella pittura fiorentina della seconda metà del Cinquecento. Il Santo, riconoscibile per la veste di pelle e per gli attributi che ne identificano il ruolo di Precursore, è rappresentato con un linguaggio improntato all'eleganza formale e al raffinato linearismo che caratterizzano la cultura figurativa tardomanierista.

Di straordinario impatto, al punto da catalizzare quasi l'attenzione, è il paesaggio sulla destra: come il più tradizionale paesaggio fiorentino è tutto giocato sul movimento di un corso d'acqua. Un castello arroccato sulla collina in alto a destra e un ponte a quattro arcate al centro scandiscono il corso d'acqua che scollina e scende a valle fino alla fonte da cui si abbevera il Santo.

L'opera trova convincenti confronti con la produzione di Giovanni Maria Butteri, tra i più significativi allievi di Agnolo Bronzino e collaboratore di Giorgio Vasari nelle principali imprese decorative promosse dalla corte medicea. Nella tavola emergono alcuni elementi tipici del suo linguaggio: la nitida definizione del disegno, la resa levigata degli incarnati, il panneggio scandito da pieghe sottili e ritmate e la calibrata intensità espressiva del volto, che conferisce alla figura una composta spiritualità.

La qualità esecutiva e le caratteristiche stilistiche consentono di collocare il dipinto nella maturità dell'artista, quando Butteri aveva ormai elaborato una cifra autonoma, pur mantenendo evidenti riferimenti alla lezione bronzinesca e alla cultura vasariana. La tavola testimonia la fortuna delle immagini devozionali di grande formato nella Firenze della Controriforma, dove la chiarezza narrativa e il decoro formale rispondevano pienamente alle nuove esigenze della committenza religiosa.





35

Antonio Cifrondi

(Clusone, 1656 - Brescia, 1730)

GIOVANE SEDUTA CON ROTOLO DI TESSUTO IN GREMBO

olio su tela, cm 97x72

YOUNG WOMAN SITTING WITH A ROLL OF FABRIC ON HER LAP

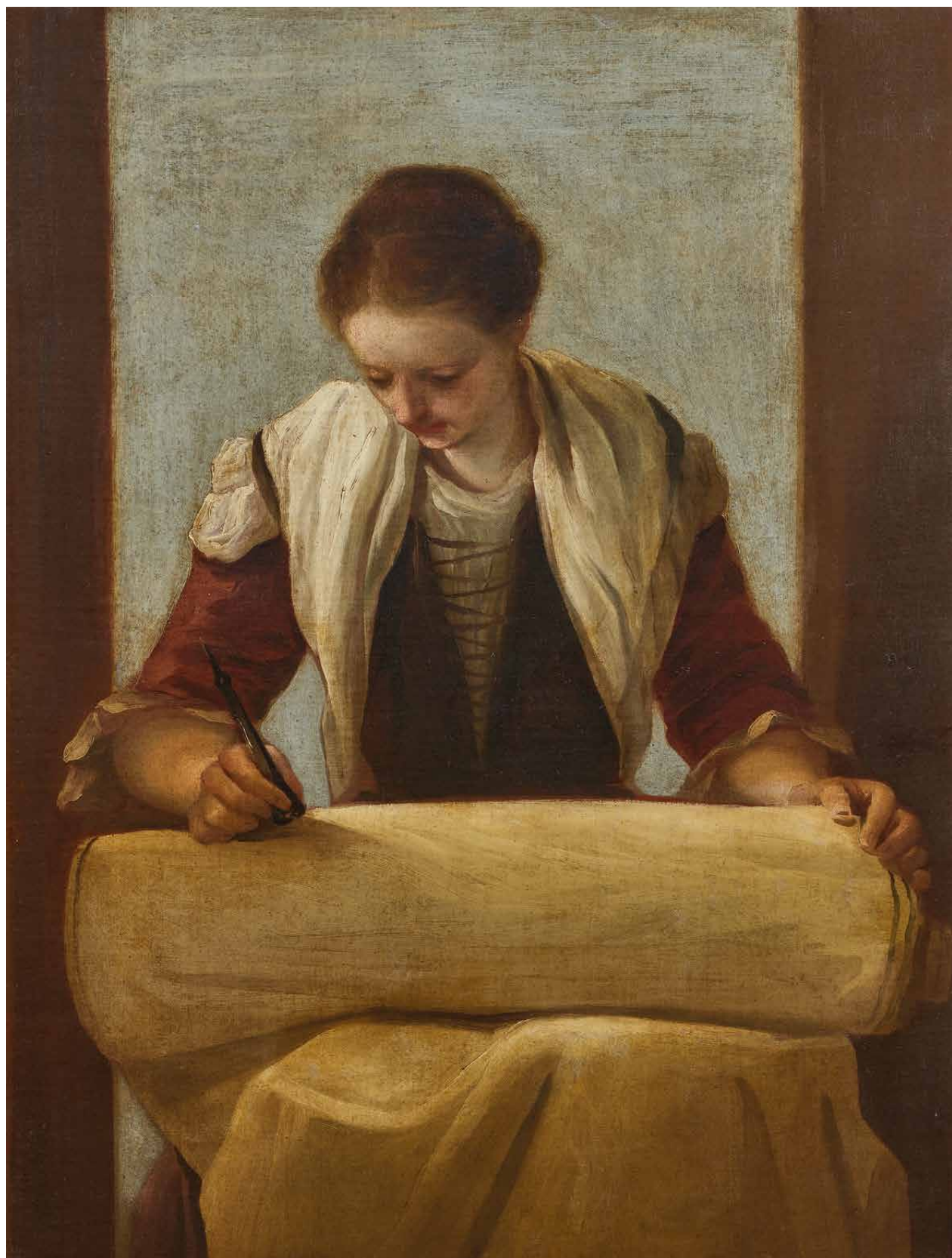
oil on canvas, 97x72 cm

€ 15.000/25.000

Il dipinto è accompagnato da uno studio di Enrico De Pascale.

"Il dipinto, inedito, è opera autografa e di notevole qualità del clusonese Antonio Cifrondi. L'immagine mostra una giovane seduta in primissimo piano con in grembo un grosso rotolo di tessuto color crema. La donna ha i capelli raccolti, indossa una vesta caratterizzata da un corpetto scuro, maniche rosso-brune, uno scialle bianco che dalle spalle le ricade sul davanti. È concentrata in un lavoro, forse di rifinitura, con lo strumento di forma conica che impugna nella mano destra. La figura si impone per il ricercato contrasto con lo sfondo chiaro all'interno del telaio della porta-finestra alle sue spalle. La tecnica pittorica è quella peculiare di Cifrondi: larghe e rapide pennellate cariche di colore liquido e cremoso orchestrate sulle predilette tonalità ocre, beige, brune, crema. Soggetto, tratti fisionomici, composizione e impostazione spaziale richiamano da vicino lavori ben noti dell'artista quali la celebre *Cucitrice* della Pinacoteca Tosia Martinengo di Brescia e la *Ragazza che rammen* da già in collezione Scarsella Ferreri. La datazione si può fissare negli anni (1722-1730) del soggiorno bresciano del pittore".





Pittore veneto, secc. XV-XVI

SAN GIROLAMO

olio su tela, cm 80x120

firmato "opus bartolomei / montagna"

Venetian painter, 15th-16th century

SAINT JEROME

oil on canvas, 80x120 cm

signed "opus bartolomei / montagna"

€ 8.000/12.000

Provenienza

- Collezione marchesa G. Cavalcabò;
- Roma, collezione Cherubini-Menchetti.

Referenze fotografiche

- Bologna, Fototeca di Federico Zeri, scheda n. 20787.

Il dipinto raffigura San Girolamo in meditazione, secondo un'iconografia poco diffusa nella pittura veneta tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento. L'impianto compositivo, il paesaggio sul fondo e la severa impostazione della figura rimandano alla cultura figurativa vicentina gravitante intorno a Bartolomeo Montagna (ca. 1450 - 1523), pur senza consentire un'attribuzione diretta al maestro.

La firma "Opus Bartolomei Montagna", da ritenersi di epoca successiva, non può essere considerata elemento probante ai fini dell'autografia. L'opera appare piuttosto riconducibile a un artista veneto attivo nell'ambito della tradizione montagnesca, caratterizzata da un linguaggio ancora debitore della cultura mantegnesca, mitigato da una più morbida sensibilità cromatica di matrice lagunare.

Il dipinto, catalogato da Federico Zeri come autografo, proviene da due collezioni romane della prima metà del Novecento: prima in quella della marchesa Cavalcabò e successivamente dalla collezione Cherubini-Menchetti.



37

Pittore fiammingo, sec. XVI

ADORAZIONE DEI MAGI

olio su tavola, cm 55x78

Flemish painter, 16th century

ADORATION OF THE MAGI

oil on panel, 55x78 cm

€ 10.000/15.000

Il dipinto raffigura il tradizionale episodio evangelico dell'*Adorazione dei Magi*, uno dei soggetti più diffusi nella pittura fiamminga del XVI secolo, particolarmente apprezzato per la possibilità di sviluppare composizioni ricche di figure, preziosi dettagli descrittivi e raffinati effetti luministici. La Vergine con il Bambino riceve l'omaggio dei tre Re d'Oriente, rappresentati secondo l'iconografia canonica nelle diverse età della vita, accompagnati da un numeroso seguito di personaggi, entro un'ambientazione architettonica di gusto nordico. L'opera rivela i caratteri tipici della produzione fiamminga cinquecentesca: accurata resa delle superfici, minuziosa attenzione agli elementi decorativi, brillante cromia e una narrazione vivace costruita attraverso una molteplicità di episodi secondari. La tecnica ad olio su tavola consente una definizione estremamente precisa dei particolari, dalle vesti impreziosite ai doni dei Magi, fino agli elementi naturalistici e architettonici dello sfondo.



Pittore emiliano, sec. XVI

ALLEGORIA DELLA FILOSOFIA

olio su tela, cm 97,5x100

*Emilian painter, 16th century***ALLEGORY OF PHILOSOPHY***oil on canvas, 97.5x100 cm*

€ 10.000/15.000

L'opera presenta una raffinata allegoria femminile identificabile con la Filosofia, rappresentata secondo un linguaggio figurativo di matrice classicista che trova le proprie radici nella cultura artistica dell'Italia centrale del pieno Cinquecento. La figura, impostata con monumentale equilibrio e caratterizzata da un saldo impianto plastico, rivela una ricerca formale che supera il mero dato devozionale o narrativo per approdare a una dimensione intellettuale, tipica della cultura umanistica.

L'anonimo autore sembra appartenere all'ambito emiliano e dimostra una formazione aperta ai principali orientamenti figurativi del suo tempo. Nella morbida costruzione dei volumi e nella calibrata fusione tra idealizzazione e naturalezza si colgono significativi punti di contatto con l'ambiente di Antonio Allegri, detto il Correggio, del quale sembrano essere recepite la dolce modulazione luminosa, la fluidità del modellato e la delicata resa atmosferica delle superfici pittoriche. Pur senza raggiungere gli esiti più dinamici del maestro di Correggio, il pittore ne assimila la sensibilità luministica e il gusto per una bellezza misurata e armoniosa.

La salda impostazione compositiva e la nobiltà dell'invenzione sembrano inoltre presupporre una conoscenza diretta della cultura romana dei primi decenni del XVI secolo e, in particolare, delle invenzioni di Raffaello, la cui influenza emerge nell'equilibrio della figura, nella compostezza del gesto e nell'ideale di armonia classica che governa l'intera composizione. Non è improbabile che l'autore abbia avuto occasione di confrontarsi con modelli raffaelleschi durante un soggiorno romano o attraverso la circolazione di cartoni e disegni derivati dalla cerchia dell'Urbinate.

La stesura cromatica, ricca di toni saturi ma sapientemente armonizzati, così come la decisa evidenza plastica, rimandano infine a una sensibilità affine a quella di Daniele da Volterra, soprattutto nella ricerca del colore.

L'opera appare dunque come un'interessante testimonianza della circolazione dei modelli figurativi tra Emilia e Roma nella metà del XVI secolo, momento nel quale la lezione correggesca si confronta con il classicismo raffaellesco e con gli sviluppi della cultura manierista centro-italiana.





Hendrik van Steenwijk I

(Kampen, ca. 1550 - Francoforte sul Meno, 1603)

ANNUNCIAZIONE

olio su tavola, cm 25,5x39,5

ANNUNCIATION

oil on panel, 25.5x39.5 cm

€ 7.000/10.000

Bibliografia di riferimento

- F. Baudouin, *Hendrick van Steenwijk (I)*, in *The Dictionary of Art*, Londra, 1996;
- J. Howarth, *The Steenwyck Family as Masters of Perspective*, Turnhout, 2008.

L'opera presenta il tradizionale episodio evangelico dell'*Annunciazione* ambientato in un monumentale interno ecclesiastico, secondo una soluzione iconografica che distingue la produzione di Hendrik van Steenwijk I, riconosciuto tra gli iniziatori della pittura di interni architettonici nei Paesi Bassi. L'Arcangelo Gabriele e la Vergine sono collocati in un vasto spazio scandito da alte volte, pilastri e arcate; mentre la rigorosa costruzione prospettica conduce lo sguardo verso il fulcro della composizione.

La luce, proveniente dalle grandi finestre laterali, modella con raffinata sensibilità gli elementi architettonici e genera un sofisticato alternarsi di chiaroscuri, cifra distintiva dell'artista. Le figure, volutamente contenute rispetto alla grandiosità dell'ambiente, assumono una funzione narrativa inserendosi armonicamente nella complessa scenografia, dove l'architettura diviene metafora dello spazio sacro e della presenza divina.

Allievo di Hans Vredeman de Vries, Hendrik van Steenwijk I fu tra i primi maestri a sviluppare il genere dell'interno di chiesa, superando gli schemi del maestro grazie a una più naturale resa della luce e a una costruzione prospettica di straordinaria efficacia. Attivo ad Aquisgrana, Anversa e infine a Francoforte, esercitò una notevole influenza sugli specialisti del genere nel Seicento, fra cui il figlio Hendrik II e Pieter Neefs I.

La qualità dell'impianto prospettico, l'accurata descrizione delle membrature architettoniche e la raffinata orchestrazione luministica consentono di ricondurre il dipinto alla produzione matura dell'artista, collocabile tra gli ultimi decenni del XVI secolo e i primi anni del XVII. L'opera costituisce una significativa testimonianza della nascita della pittura di interni architettonici olandese e fiamminga, nella quale la narrazione sacra si fonde con la ricerca illusionistica dello spazio e della luce.



Bottega di Willem van Herp I, sec. XVII

CACCIA DI ADONE

DIANA E LE SUE NINFE A CACCIA

coppia di dipinti, olio su rame, cm 66x91,5
(2)

Workshop of Willem van Herp I, 17th century

ADONIS' HUNT

DIANA AND HER NYMPHS HUNTING

a pair of paintings, oil on copper, 66x91.5 cm
(2)

€ 15.000/25.000

La presente coppia di dipinti su rame costituisce un significativo esempio della produzione della bottega di Willem van Herp il Vecchio (1614-1677), uno dei più prolifici interpreti della pittura fiamminga destinata al mercato internazionale nella seconda metà del Seicento. Attivo ad Anversa, Van Herp organizzò una bottega di notevoli dimensioni, specializzata nella realizzazione di dipinti di piccolo e medio formato destinati soprattutto all'esportazione. Grazie alla collaborazione con importanti mercanti d'arte cittadini, tra i quali spicca Matthijs Musson, le sue opere raggiunsero con particolare fortuna la penisola iberica e i territori dell'Impero spagnolo, contribuendo in maniera decisiva alla diffusione del linguaggio rubensiano al di fuori delle Fiandre. In questo contesto il supporto in rame, resistente, facilmente trasportabile e capace di esaltare la brillantezza della tavolozza, rappresentava una scelta privilegiata per una produzione rivolta al collezionismo internazionale.

I soggetti raffigurano due episodi di caccia tratti dalla mitologia classica: *La caccia di Adone*, derivata dall'invenzione di Peter Paul Rubens conservata al Princeton University Art Museum, e *Diana e le sue ninfe a caccia*, composizione per la quale non è noto un prototipo autografo del maestro di Anversa ma che trova significativi confronti in una versione attribuita a un seguace di Rubens presso il Brighton & Hove Museums e in un esemplare riferito a Willem van Herp conservato al Musée Hyacinthe-Rigaud di Perpignan.

La *Caccia di Adone* riprende con notevole fedeltà l'impianto del prototipo rubensiano, già replicato dallo stesso Van Herp in una versione su rame transitata sul mercato antiquario, adattandone la monumentalità a un formato più raccolto. La *Diana e le sue ninfe a caccia*, pur priva di un diretto antecedente rubensiano, rivela analoghi caratteri compositivi e stilistici, confermando l'interesse della bottega per soggetti mitologici destinati a una committenza internazionale.

Dal punto di vista esecutivo, entrambi i dipinti si distinguono per la brillantezza cromatica resa possibile dal supporto metallico, per la costruzione del paesaggio mediante ampie masse arboree e per una figurazione elegante ma semplificata, elementi che caratterizzano la produzione seriale di Van Herp e della sua cerchia. La vivacità narrativa, la resa sintetica delle anatomie e la scioltezza della pennellata confermano l'appartenenza delle due opere alla cultura figurativa anversese della seconda metà del Seicento, nella quale la rielaborazione delle invenzioni rubensiane costituiva uno dei principali strumenti di diffusione del linguaggio barocco fiammingo.



Pittore romano, sec. XVII

SCENA DI SACRIFICIO

olio su tela, cm 140x180

Roman painter, 17th century

SCENE OF SACRIFICE

oil on canvas, 140x180 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- Cesano Maderno, Palazzo Arese Borromeo;
- Milano, collezione privata

La composizione, sviluppata in orizzontale, è costruita secondo un equilibrato impianto classicheggiante: le figure principali occupano il centro della scena, mentre il racconto si dilata nello sfondo attraverso l'inserimento del seguito, degli armenti e del paesaggio, secondo una concezione narrativa di evidente matrice romana. La regia luministica, morbida e diffusa, modella i volumi senza indulgere in forti contrasti chiaroscurali, privilegiando un linguaggio improntato a misura, eleganza e naturalezza. L'identificazione del soggetto non appare immediata e rimane aperta a diverse interpretazioni. La presenza di un apostolo nell'atto di confrontarsi con un sovrano, accanto a un altare sul quale giace un toro destinato al sacrificio, sembra infatti rimandare a un episodio di culto pagano interrotto dalla predicazione cristiana. In questa prospettiva, si potrebbe ipotizzare che il dipinto raffiguri un episodio tratto dagli *Atti apocrifi di san Bartolomeo*, nel quale l'apostolo si oppone ai sacrifici idolatrici presso la corte del re Polimio, favorendone la conversione. Tale identificazione, tuttavia, deve essere considerata una proposta interpretativa, in assenza di attributi iconografici che consentano di riconoscere con certezza l'episodio rappresentato.

Sotto il profilo stilistico il dipinto rivela una cultura figurativa pienamente inserita nell'ambiente romano della metà del XVII secolo, dove confluiscono le esperienze classiciste derivate da Pietro da Cortona, Andrea Sacchi e Nicolas Poussin. In particolare, la tipologia dei volti, il morbido trattamento degli incarnati, il panneggio dalle ampie pieghe e la calibrata costruzione spaziale mostrano significative affinità con la produzione di Giacinto Gimignani (Pistoia, 1611 – Roma, 1681), artista formatosi nell'orbita cortonesca ma capace di sviluppare una personale interpretazione del classicismo romano.

Il confronto appare particolarmente convincente con le opere bibliche di Gimignani eseguite intorno alla metà del secolo, nelle quali la narrazione si svolge con analoga compostezza e con una raffinata ricerca di equilibrio tra monumentalità delle figure e respiro paesaggistico. Analogie si riscontrano nella fisionomia dei protagonisti, nella qualità del disegno, nella stesura pittorica levigata e nella gamma cromatica, giocata su toni caldi e armonicamente accordati. Anche l'impostazione narrativa richiama opere quali *L'alleanza di Giacobbe e Labano* e altri episodi veterotestamentari riferiti all'artista, nei quali il racconto biblico assume un carattere di solenne pacatezza, lontano tanto dagli accenti drammatici del naturalismo quanto dalla più enfatica teatralità barocca.



Alberto Carlieri

(Roma, 1672 - post 1720)

ROVINE DELL'ANTICA ROMA CON PREDICA DI UN APOSTOLO

olio su tela, cm 72,5x98

RUINS OF ANCIENT ROME WITH THE PREACHING OF AN APOSTLE

oil on canvas, 72.5x98 cm

€ 15.000/25.000

Provenienza

- Firenze, Pandolfini, *Dipinti antichi, sculture, disegni e incisioni*, 18 marzo 2003, lotto 705 (come Giovanni Paolo Panini).

In asta come opera di Giovanni Paolo Panini secondo l'opinione di Ferdinando Arisi, il dipinto va invece restituito con ogni evidenza ad Alberto Carlieri, figura ormai ben individuata nel panorama dei pittori di prospettive e capricci architettonici fioriti tra Sei e Settecento, ma le cui opere sono state a lungo ritenute prove giovanili del pittore piacentino nonostante l'intervento precoce di Hermann Voss che già nel 1959 ne aveva individuato opere firmate (*The painter of architecture Alberto Carlieri*, in "The Burlington Magazine" 101, 1959, 681, pp. 443-44).

Si deve quindi a David Marshall (*The architectural piece in 1700: the paintings of Alberto Carlieri (1672-1720), pupil of Andrea Pozzo*, in "Artibus et Historiae" 25, 2004, 50, pp. 39-126) il merito di averne risarcito il catalogo a partire dalle presunte opere giovanili di Panini, e di aver restituito la fisionomia di un pittore inconfondibile nel rigore architettonico aggiornato sulle ricerche prospettiche di Padre Pozzo, come nella grazie un po' vacua delle sue figurine.

Rimasto apparentemente ignoto a Marshall, come a Giancarlo Sestieri che più recentemente ha ripreso l'argomento, il dipinto qui esaminato è confrontabile a numerose altre prove dell'artista romano sia per quanto concerne l'architettura, ornata di rilievi e sculture figurate con soggetti classici e cristiani, sia per le figure a tinte pastello che ne animano il primo piano.



Giovanni Ghisolfi

(Milano, 1623 - 1683)

ALESSANDRO RENDE OMAGGIO AL SEPOLCRO DI ACHILLE

olio su tela, cm 98x139

ALEXANDER PAYING HOMAGE AT THE TOMB OF ACHILLES*oil on canvas, 98x139 cm*

€ 8.000/12.000

Provenienza

- New York, Christie's, 21 maggio 1992, n. 55.

Bibliografia

- D.R. Marshall, *Giovanni Ghisolfi and Achilles, Alexander and Augustus*, in "Storia dell'Arte" 98, 2000, pp. 47-75 (p. 50 e fig. 3; p. 61);
 - G. Sestieri, *Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, Roma 2015, II, p. 145, fig. 37.1.

Sconosciuto a Andrea Busiri Vici, la cui monografia su *Giovanni Ghisolfi* uscì, postuma, nel 1992, il dipinto qui offerto fu pubblicato per la prima volta da David Riley Marshall e da lui commentato in relazione al tema, raro ed erudito, della visita di Alessandro alla tomba di Achille narrato da Plutarco e da Arriano nella *Anabasis Alexandri*.

Ripreso più volte e in forme diverse da Giovanni Paolo Panini, Antonio Joli e Alberto Carlieri, il soggetto appare qui per la prima volta in un contesto architettonico di grande rilievo, caratterizzato da un porticato ionico parzialmente in rovina che inquadra ed esalta il sarcofago dell'eroe.

Elementi architettonici moto simili compaiono in un'altra tela di grandi dimensioni dell'artista romano (cfr. A. Busiri Vici, *Giovanni Ghisolfi 1623-1683. Un pittore milanese di rovine romane*, Roma 1992, p. 94, n. 51) anch'essa commentata da Marshall insieme a un raro disegno preparatorio.



QUATTRO SECOLI DI RITRATTI

Tra i generi più apprezzati dal collezionismo di ogni epoca, il ritratto costituisce una testimonianza privilegiata dell'evoluzione del gusto, della società e della rappresentazione del potere. Dal Rinascimento al Settecento, esso accompagna le trasformazioni della cultura figurativa europea, riflettendo il progressivo affermarsi dell'individuo quale protagonista della storia e della committenza. Nel Quattro e Cinquecento il ritratto diviene espressione della nuova sensibilità umanistica, privilegiando la resa fisionomica e la dignità del soggetto, mentre nel Seicento si arricchisce di una più intensa caratterizzazione psicologica e di una sontuosa enfasi capace di celebrare il prestigio delle grandi casate e delle gerarchie ecclesiastiche. Il secolo successivo, infine, introduce una rinnovata eleganza formale e una maggiore naturalezza espressiva, dando vita a immagini di raffinata immediatezza che ben interpretano il gusto dell'aristocrazia e della nascente *élite* borghese.

Per la qualità pittorica, l'importanza documentaria e il fascino senza tempo dei personaggi raffigurati, il ritratto continua a occupare un ruolo di primo piano nelle grandi collezioni d'arte antica. Dalle solenni effigi ufficiali ai più intimi ritratti di famiglia, queste opere costituiscono ancora oggi un ambito di grande interesse per collezionisti e studiosi, capaci di coniugare valore storico, ricercatezza estetica e provenienze spesso di prestigio.

Siamo lieti di presentare una selezione di importanti ritratti maschili e femminili, realizzati tra il Quattrocento e il Settecento, che documentano le diversità di uno dei generi più apprezzati della pittura europea. Il nucleo comprende opere di maestri quali Tintoretto, Lavinia Fontana, Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Pietro Vecchia, Frans Pourbus e Jacob Ferdinand Voet, offrendo un percorso attraverso scuole, stili e diverse interpretazioni della ritrattistica.

A completare la sezione figura un dipinto di particolare interesse e rara originalità: il *Ritratto di un cane carlino* di Giacomo Ceruti. Sebbene il soggetto si discosti dalla tradizionale ritrattistica umana, l'opera rivela la stessa attenzione riservata ai personaggi delle sue celebri tele. La posa solenne, la resa naturalistica e la forte caratterizzazione dell'animale testimoniano l'importanza della commissione e la capacità di Ceruti di conferire dignità e personalità anche a un soggetto tanto inconsueto, trasformandolo in un autentico ritratto.

44

Pittore lombardo, sec. XVI

SAN ROCCO E TRE COMMITTENTI

olio su tavola, cm 145,5x45

Lombard painter, 16th century

SAINT ROCH AND THREE PATRONS

oil on panel, 145.5x45 cm

€ 15.000/25.000



Baldassarre d'Este

(Reggio Emilia, 1432 – Ferrara, 1510)

RITRATTO DI GIOVANE UOMO DI PROFILO DI CASA MALATESTA

olio su tavola, cm 28x22

PORTRAIT OF A YOUNG MAN IN PROFILE FROM THE MALATESTA FAMILY

oil on panel, 28x22 cm

€ 5.000/8.000

Provenienza

- New York, Wildenstein & Co.;
- Parigi, Christie's, 25 giugno 2004, lotto 65.

Bibliografia di riferimento

- S. Buganza, *Intorno a Baldassarre d'Este e al suo soggiorno lombardo*, in "Solchi", IX, 1-3, 2006, pp. 3-69.

Referenze fotografiche

- Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 28102

Pittore di corte degli Estensi e tra i più raffinati ritrattisti attivi nella Ferrara del secondo Quattrocento, Baldassarre d'Este sviluppò un linguaggio profondamente legato alla cultura figurativa ferrarese, distinguendosi per la rigorosa resa fisionomica e per la predilezione per il ritratto di profilo, derivato dalla tradizione medagliistica e dall'esempio di Pisanello. La sua attività è documentata dapprima presso la corte sforzesca di Milano e Pavia e, dal 1469, presso Borso ed Ercole I d'Este a Ferrara, dove fu celebrato soprattutto quale ritrattista. L'opera qui presentata raffigura un giovane appartenente alla casa Malatesta, ritratto secondo l'iconografia ufficiale del profilo assoluto su fondo neutro. L'attenzione alla descrizione fisiognomica, l'eleganza lineare del contorno e la sobria definizione dell'abbigliamento rimandano ai migliori esempi della produzione ritrattistica di Baldassarre, nei quali l'indagine individuale si coniuga con l'ideale cortese della rappresentazione dinastica. La stesura pittorica sottile e la calibrata modulazione luminosa contribuiscono a conferire al volto una viva presenza psicologica, pur nel rigoroso impianto formale che caratterizza la ritrattistica ferrarese del terzo quarto del XV secolo.

La tipologia del dipinto trova stringenti confronti con i ritratti di profilo attribuiti a Baldassarre d'Este, nei quali l'artista raggiunge esiti di grande finezza descrittiva, ponendosi quale interprete di una cultura figurativa che fonde suggestioni fiamminghe, tradizione umanistica e sensibilità padana.

Non è un caso, infatti, che Zeri negli anni Settanta, quando l'opera si trovava da Wildenstein a New York attribuì il dipinto al pittore nativo di Reggio Emilia.



Bernardino Licinio

(Venezia, ca. 1485 - ca. 1560)

RITRATTO DI CONSIGLIERE VENEZIANO

olio su tela, cm 72,5x65

PORTRAIT OF A VENETIAN COUNCILLOR

oil on canvas, 72.5x65 cm

€ 20.000/30.000

Provenienza

- Collezione del Duca di Devonshire;
- Saint Louis (Missouri), Collezione della Washington University;
- New York, Sotheby's, *Old Master Paintings*, 29 maggio 2003, lotto 123 (come "attribuito a Lorenzo Lotto");
- Milano, collezione privata.

Esposizione

- *An exhibition of fifty masterworks from the City Art Museum of St. Louis*, New York, Wildenstein, 6 novembre - 13 dicembre 1958.

Bibliografia

- G. F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawing, sculptures, illuminated Mss., etc., etc.*, v. III, Cambridge 2015, p. 345 (come Lorenzo Lotto e titolato *A Male Portrait, called Giorgione*);
- J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, *A History of paintings in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, v. II, Londra 1871 (come Lorenzo Lotto);
- O. Sirén e M. W. Brockwell, *Catalogue of a Loan Exhibition of Italian Primitives in aid of the American War Relief*, New York 1917, p. 235, n. 94 (come Lorenzo Lotto);
- B. Berenson, *Lorenzo Lotto*, Milano 1955, p. 145 (come Lorenzo Lotto);
- P. Bianconi, *Tutta la pittura di Lorenzo Lotto*, Milano 1955, p. 79;
- B. Berenson, *Pittura Italiana del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, *La scuola veneta*, v. I, Londra 1958, p. 109 (come Lorenzo Lotto);
- B. Fredericksen e F. Zeri, *Census of the Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collection*, Harvard 1972, p. 247 (come scuola veneta del sec. XVI);
- B. Berenson, *Lorenzo Lotto*, Milano 1990 (ed. 1955), p. 145;
- E. M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano 2022, p. 499, fig. V.204 (come Bernardino Licinio).

Il dipinto raffigura un giovane gentiluomo a mezzo busto, colto di tre quarti su fondo scuro, secondo una tipologia ritrattistica che trova ampia diffusione nella Venezia del primo Cinquecento. L'effigiato, dallo sguardo diretto e assorto, indossa un abito nero di foggia elegante ma misurata, nel quale la sobrietà dell'abbigliamento concentra l'attenzione sull'intensa caratterizzazione fisiognomica e psicologica del volto.

L'opera si inserisce con coerenza nella produzione di Bernardino Licinio, artista formatosi nell'ambito belliniano e tra i più significativi interpreti della ritrattistica veneziana della prima metà del XVI secolo. Nella sua attività Licinio assimilò gli esiti di Giorgione e soprattutto di Tiziano, sviluppando tuttavia un linguaggio autonomo, riconoscibile per il saldo impianto compositivo, la resa naturalistica dell'incarnato e la particolare attenzione ai valori cromatici e luministici.

Nel presente dipinto la costruzione plastica del volto, ottenuta attraverso morbidi passaggi chiaroscurali, la precisione descrittiva dei lineamenti e la calibrata armonia tra figura e sfondo richiamano altri ritratti autografi dell'artista, databili tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento. Analogie si riscontrano nella tipologia compositiva e nell'indagine psicologica con il *Ritratto di giovane* già riferito a Licinio e conservato a Venezia, nonché con altri ritratti maschili ricondotti al suo catalogo dalla critica.

La qualità della stesura pittorica, l'equilibrio dell'impianto compositivo e la raffinata caratterizzazione del personaggio confermano l'adesione dell'opera ai modi più maturi del pittore, in una fase in cui la ritrattistica veneziana, sotto l'impulso delle invenzioni giorgionesche e tizianesche, privilegia una rappresentazione improntata a naturalezza, introspezione e dignità formale.



47 ◇

Pittore veneto, sec. XVI

RITRATTO DI DIGNITARIO ORIENTALE

olio su tavola, cm 49,5x37

Venetian painter, 16th century

PORTRAIT OF AN ORIENTAL DIGNITARY

oil on panel, 49.5x37 cm

€ 10.000/15.000

Il dipinto raffigura un dignitario orientale a mezzo busto, colto di tre quarti e rivolto verso sinistra. Il personaggio indossa una veste scura simil velluto semplice ma evidentemente preziosa. Il volto, caratterizzato da barba e baffi accuratamente definiti, emerge con intensità da un fondo architettonico grigio-scuro, secondo una tipologia ritrattistica largamente diffusa nell'ambito della cultura figurativa veneta del Cinquecento, così come la resa naturalistica dell'incarnato, l'attenta definizione delle stoffe e l'equilibrio compositivo.

I consolidati rapporti commerciali e diplomatici di Venezia con il Levante, hanno permesso di svilupparsi scene o ritratti di ambasciatori, mercanti e dignitari orientali che si erano recati presso la Serenissima.

Di questi rapporti, che furono naturalmente anche di carattere artistico e culturale, si può ricordare il soggiorno presso la corte ottomana di Gentile Bellini (Venezia, 1429-1507), fratello di Giovanni, il quale realizzò un celebre ritratto del sultano Mehmet II (1432-1481), oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra.





48

Jacopo Robusti, detto Tintoretto

(Venezia, 1581 - 1594)

RITRATTO DI GENTILUOMO

olio su tela, cm 50x35

PORTRAIT OF A GENTLEMAN

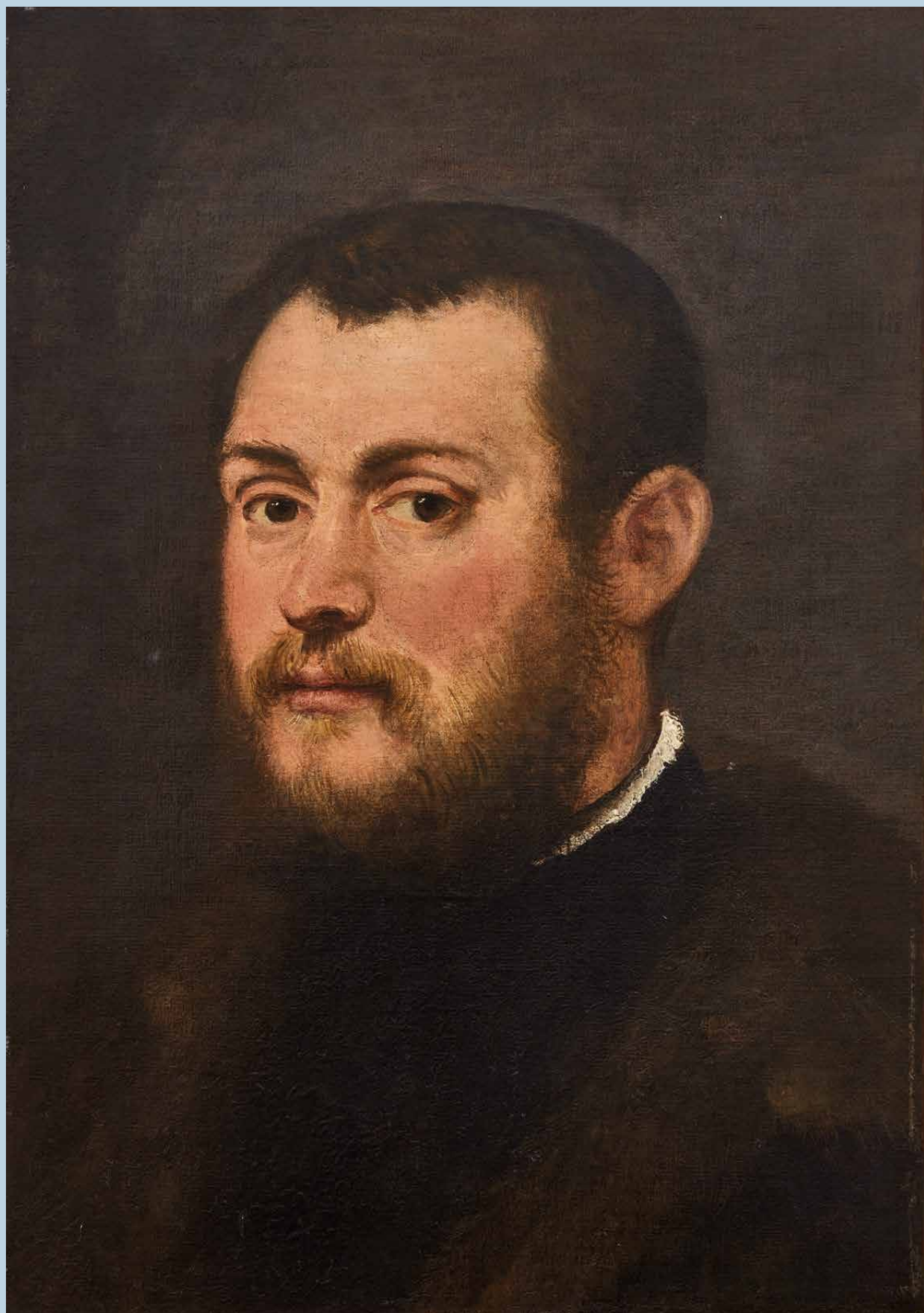
oil on canvas, 50x35 cm

€ 50.000/80.000

Provenienza

- Parigi, Hotel Lambert, Principe Adam Jerky Czartoryski (1770-1861);
- Springfield (MA), The Springfield Museum of Art (fino al 2001);
- New York, Christie's, *Important Old Master Paintings*, 25 gennaio 2002, lot. 27.





Il dipinto è stato presentato con il corretto riferimento a Tintoretto dalla Christie's del 2002 dove si riportava il parere di Paola Rossi (6 dicembre 2001).

L'opera in questione ha fatto parte in passato della collezione del principe Adam Jerzy Czartoryski (1770-1861), membro di una delle più antiche e illustri famiglie polacche. Attivo partecipante agli affari pubblici, Adam era vicino ad Alessandro I (1777-1825), zar di Russia, che accompagnò al Congresso di Vienna e dal quale ottenne la costituzione polacca del 1815, dopo che Alessandro fu riconosciuto re di Polonia dal congresso. Tuttavia, opponendosi alla successiva politica polacca di Alessandro e Nicola I, prese parte all'insurrezione del 1830 e guidò il governo provvisorio (1830-1831). Quando il governo provvisorio cadde, emigrò a Parigi, dove fu il leader del partito aristocratico polacco fino alla sua morte, avvenuta nel 1861. Uomo di cultura, fu curatore dell'università di Vilnius (1803-1823) e appassionato collezionista d'arte. Durante un viaggio a Venezia nel 1799, acquistò una serie di dipinti, tra cui probabilmente l'opera in questione. Tra i suoi acquisti figuravano due capolavori rinascimentali: il *Ritratto di una dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci e il *Ritratto di un giovane* di Raffaello, destinati a diventare i pezzi principali del museo di storia europea che sua madre, la principessa Izabella (1746-1835), aprì a Pulawy nel 1809. All'epoca dell'insurrezione del 1830, le collezioni del museo furono disperse e queste due opere furono in seguito portate segretamente a Parigi, dove Adam, su consiglio di Delacroix, aveva acquistato l'Hôtel Lambert nel 1842 per esporre le proprie collezioni.

Alla sua morte, avvenuta nel 1861, le collezioni passarono al figlio, il principe Wladyslaw (1828-1894), che le riportò in Polonia, in un nuovo museo a Cracovia che aprì al pubblico nel 1876. Entrambe le opere furono confiscate dai nazisti nel 1939 e, sebbene il Leonardo sia stato restituito alla famiglia e sia ora esposto al Museo Nazionale di Cracovia, il Raffaello rimane introvabile.

Tra le opere della sua collezione, un ruolo non secondario dovette avere questo importante ritratto di Jacopo Robusti, meglio noto come Tintoretto, al quale fu restituito nel 2002 da Paola Rossi.



Adam Jerzy Czartoryski fotografato da Felix Nadar nel 1855.

La tela si inserisce nella prestigiosa produzione ritrattistica del pittore veneto, settore nel quale il maestro veneziano seppe raggiungere risultati di straordinaria modernità, affiancando alle grandi imprese decorative destinate alle confraternite e agli edifici pubblici una continua attività al servizio del patriziato e della ricca borghesia della Serenissima. La ritrattistica costituì infatti una parte fondamentale della sua produzione, apprezzata per la rapidità esecutiva e per la straordinaria capacità di cogliere la fisionomia e il carattere del modello.

Il dipinto raffigura un gentiluomo a mezzo busto, leggermente rivolto verso sinistra, immerso in un fondo neutro che concentra ogni attenzione sulla figura. L'abito nero, impreziosito dal candido colletto e dalla camicia, riflette il gusto sobrio dell'aristocrazia veneziana della seconda metà del Cinquecento, mentre l'assenza di attributi o elementi accessori contribuisce a esaltare la forza psicologica dell'effigie.

L'opera si distingue per la vivacità della stesura pittorica, costruita mediante pennellate rapide e sintetiche che modellano il volto attraverso un raffinato gioco di luce e ombra. La materia, fluida e vibrante, definisce con pochi tocchi i capelli, la barba e le pieghe dell'abito, conferendo al personaggio una presenza immediata e intensamente naturale. Proprio questa capacità di fondere essenzialità formale e introspezione costituisce uno degli aspetti più originali della ritrattistica di Tintoretto, distante tanto dalla monumentalità ufficiale di Tiziano quanto dall'eleganza luminosa di Paolo Veronese.

Per qualità esecutiva e intensità espressiva, l'opera costituisce una significativa testimonianza della ritrattistica del grande maestro veneziano, nella quale la rappresentazione del rango sociale lascia spazio a una più profonda indagine dell'individualità del soggetto, raggiungendo quell'equilibrio fra naturalezza e nobiltà che rese i ritratti di Tintoretto fra i più apprezzati della pittura europea del XVI secolo.

Jan van der Straet, detto Giovanni Stradano

(Bruges, 1523 - 1605)

RITRATTO DI GENTILUOMO (ALESSANDRO CAPPONI?)

olio su tavola, cm 119x86,5

PORTRAIT OF A GENTLEMAN (ALESSANDRO CAPPONI?)

oil on panel, 119x86.5 cm

€ 25.000/35.000

Provenienza

- Firenze, collezione di Tommaso Stefanini
(come da bibliografia).

Bibliografia

- A. Baroni Vannucci, *Giovanni Stradano pittore e disegnatore. Note e appunti sull'attività del fiammingo dal 1574 all'anno della morte 1606*, in *Giovanni Stradano e Dante*, catalogo della mostra a cura di C. Gizzi, Milano 1994, p. 80;
- A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor*, Roma 1997, p. 149.

Tra i più significativi ritratti eseguiti da Giovanni Stradano durante la sua lunga permanenza fiorentina, questa tavola raffigura un autorevole gentiluomo seduto presso uno scrittoio, avvolto in un'elegante zimarra scura bordata di pelliccia. Nella mano destra il personaggio regge una lettera.

L'identificazione con Alessandro Capponi (1512-1587), esponente di una delle più illustri famiglie dell'aristocrazia fiorentina, è tradizionale ma non documentata in maniera definitiva. La qualità dell'abbigliamento, l'atteggiamento composto e l'insistenza sugli attributi della cultura e dell'amministrazione privata ben si accordano tuttavia con il profilo del raffinato patrizio descritto dalle fonti coeve.

Il dipinto costituisce un'interessante testimonianza dell'attività ritrattistica di Stradano, artista fiammingo formatosi ad Anversa e attivo a Firenze dalla metà degli anni Cinquanta del Cinquecento, dove entrò stabilmente nella cerchia di Giorgio Vasari e della corte medicea. Pur celebre soprattutto quale inventore di grandi cicli decorativi e straordinario disegnatore, Stradano seppe trasferire nel ritratto la sua cultura nordica, evidente nella meticolosa resa delle superfici, dei tessuti e dell'incarnato, fondendola con il linguaggio monumentale e l'equilibrio compositivo della tradizione toscano-romana. Il risultato è un'immagine di intensa presenza psicologica, nella quale la sobrietà della posa è compensata dalla ricchezza materica e dalla raffinata modulazione luministica.

L'opera è nota alla letteratura specialistica grazie agli studi fondamentali di Alessandra Baroni Vannucci, che la pubblicò dapprima nel catalogo della mostra *Giovanni Stradano e Dante* (1994) e successivamente nella monografia *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor* (1997), riferendola concordemente all'attività ritrattistica dell'artista e indicandone la provenienza dalla collezione fiorentina di Tommaso Stefanini.





Lavinia Fontana

(Bologna, 1552 - Roma, 1614)

RITRATTO DI GENTILUOMO

olio su tela, cm 103,5x79,5

PORTRAIT OF A GENTLEMAN

oil on canvas, 103.5x79.5 cm

€ 15.000/20.000

Il dipinto è accompagnato da una scheda critica di Vera Fortunati, di cui si riporta un estratto.

"Il dipinto rispecchia i caratteri della ritrattistica di Lavinia nei primissimi anni Ottanta del Cinquecento; il protagonista di età matura è rappresentato all'interno di un palazzo d'epoca, sfruttando virtuosismo prospettico e scenografico mediato dal padre Prospero Fontana e viene descritto evidenziando con puntigliosa minuzia fiammingheggianti quel particolare che possono mettere in risalto il suo ruolo di valoroso condottiero come viene celebrato nei libri di storia della città di Imola. Il gentiluomo ha una posa spavalda da guerriero con il braccio destro appoggiato al fianco e quello sinistro ripiegato sull'elsa d'oro a forma di croce con motivi traforati, intrecciati e spiraliformi. Nello stemma in alto a destra si intravede uno scudo ovale dove campeggiano tre monete con ai lati due gigli di Francia accompagnati dalla croce dei Cavalieri dell'Ordine di Santo Stefano.

[...] non mancano soluzioni diverse ad indicare un maggiore accostamento ai Carracci proprio alla ritrattistica della pittrice verso la fine degli anni Ottanta del Cinquecento.

[...] Nel nostro ritratto si raggiunge una maggiore essenzialità e una più efficace naturalezza: scompare l'ambientazione e sullo oscuro, indistinto sfondo un taglio prospettico molto ravvicinato rende il protagonista non solo imminente verso lo spettatore ma anche più sfrontato nell'atteggiamento di ostentata temerarietà: il braccio destro appoggiato sul fianco vicino al pugnale, quello sinistro con la mano che stringe l'elsa preziosamente decorata della spada. Al contrasto consueto nella ritrattistica di Lavinia fra il bianco luminoso della gorgiera ornata di pizzi e dei polsini della camicia e il nero dell'abito si aggiunge l'effetto della decorazione in oro brunito dei bottoni che riprendono la croce presente nello stemma in alto a destra e dell'elsa della spada.

In sintesi, nel nostro dipinto vi sono i segni propri alla cifra ritrattistica della Fontana [...] che suggeriscono una cronologia verso la fine degli anni Novanta del Cinquecento, all'aprirsi della pittura del nuovo secolo. In questo periodo la Fontana, abbandonato il suo precedente approccio pittorico più lucido, predilige una pittura più gessosa, ricca di bianco di piombo applicato con pennellate più strutturate, avvicinandosi maggiormente ai Carracci.

[...] Per questi motivi che ho tentato di illustrare, il ritratto è un raro, prezioso documento della ritrattistica della Fontana dedicata agli uomini d'armi particolarmente significativi".



51

Bottega di Dominikos Theotokopoulos,
detto El Greco (Jorge Manuel?), sec. XVII

RITRATTO DI FRAY HORTESIO FELIX PARAVICINO

olio su tela, cm 64x50

*Workshop of Dominikos Theotokopoulos,
known as El Greco (Jorge Manuel?), sec. XVII*

PORTRAIT OF FRAY HORTESIO FELIX PARAVICINO

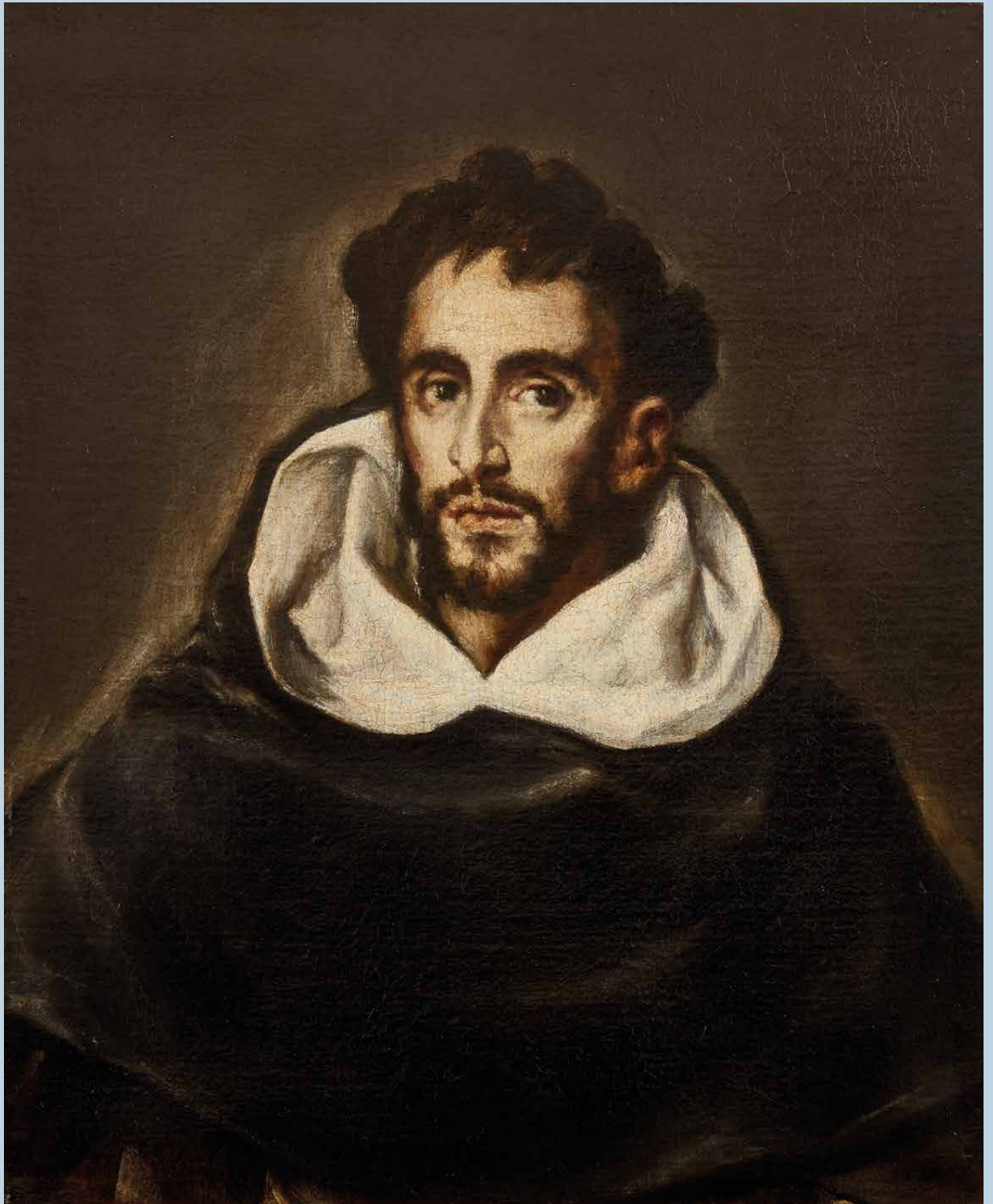
oil on canvas, 64x50 cm

€ 50.000/80.000

Provenienza

- Inghilterra, collezione privata;
- Vienna, Dorotheum, *Old Master Paintings*, 18
aprile 2012, lotto 587.





Il dipinto è stato riconosciuto da Raffael Alonso, già conservatore del Museo del Prado di Madrid, e Xavier Bray come opera realizzata da un buon aiuto della bottega di El Greco, forse da individuarsi nel figlio Jorge Manuel Theotokopoulos (1578-1631; Vienna, Dorotheum, *Old Master Paintings*, 18 aprile 2012, lotto 587).

Si tratta, in ogni caso, di una variante del ritratto conservato al Museum of Fine Arts di Boston del 1609, considerato uno dei capolavori del periodo toledano di El Greco (1541-1614), in cui Hortensio è però rappresentato a figura intera seduto su uno scranno con due libri.

Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (Madrid, 1580-1633), fu uno dei più importanti teologi e poeti religiosi spagnoli, originario della nobile famiglia dei Pallavicino.

Tra i più celebri ritratti eseguiti da El Greco, quello raffigurante Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633) occupa un posto di assoluto rilievo nella storia della ritrattistica del Siglo de Oro. Trinitario, poeta, predicatore e raffinato uomo di lettere, Paravicino fu tra i più autorevoli intellettuali della Toledo del primo Seicento e intrattenne con il maestro cretese un rapporto di sincera amicizia e reciproca stima, celebrandone il talento in alcuni celebri sonetti. Il prototipo autografo, databile intorno al 1609, è unanimemente riconosciuto come uno dei vertici della produzione tarda di El Greco e della ritrattistica europea del XVII secolo.

La tela qui presentata riprende con notevole fedeltà l'invenzione del maestro: il religioso è raffigurato a mezza figura, avvolto nel candido saio dell'Ordine della Santissima Trinità, con il volto leggermente ruotato e lo sguardo intenso e penetrante che costituisce uno degli elementi distintivi della ritrattistica grechiana. La composizione conserva l'immediatezza psicologica e la severa monumentalità del modello, mentre il fondo neutro concentra l'attenzione sull'espressione del volto e sul magistrale contrasto tra il bianco dell'abito e le tonalità più scure dell'incarnato e dello sfondo.



Jorge Manuel Theotokopoulos, *Il martirio di San Martino* (particolare), olio su tela, cm 151x107, Museo de Bellas Artes de Houston, Houston, Texas.

Dal punto di vista stilistico, l'opera manifesta tuttavia alcune caratteristiche che suggeriscono un'esecuzione riconducibile alla bottega del maestro piuttosto che alla sua mano diretta. La pennellata appare più uniforme e meno nervosa rispetto all'originale di Boston, la costruzione volumetrica è più salda e descrittiva, mentre gli effetti luministici risultano attenuati rispetto alla vibrante sensibilità cromatica che caratterizza le opere autografe di El Greco. Tali elementi sembrano avvicinare il dipinto alla produzione dell'officina toledana negli ultimi anni di attività del maestro e nel periodo immediatamente successivo alla sua scomparsa.

In questo contesto acquista particolare interesse l'ipotesi, formulata da Raffael Alonso e Xavier Bray (Dorotheum, *Old Master Paintings*, Vienna 18 aprile 2012, lotto 587), di un coinvolgimento di Jorge Manuel Theotokópoulos (1578–1631), unico figlio di El Greco, pittore e architetto, che alla morte del padre ereditò la bottega e ne proseguì l'attività. La sua produzione è costituita in larga misura da repliche e reinterpretazioni dei modelli paterni, destinate a soddisfare una committenza ancora fortemente attratta dalle invenzioni del grande maestro cretese. Tra queste, il ritratto di Paravicino fu certamente uno dei soggetti più richiesti, sia per il prestigio del personaggio sia per il valore simbolico che esso aveva assunto nella cultura toledana del tempo.

La qualità dell'esecuzione e la stretta adesione al prototipo consentono di collocare il dipinto nell'ambito della produzione di Jorge Manuel. L'opera rappresenta quindi una significativa testimonianza della fortuna delle invenzioni ritrattistiche del maestro e dell'attività della sua officina, documentando la continuità di un linguaggio figurativo destinato a esercitare una profonda influenza sulla pittura spagnola del Seicento.

Frans Pourbus il Giovane

(Anversa, ca. 1569 – Parigi, 1622)

RITRATTO DI ELEONORA DE' MEDICI GONZAGA

olio su carta applicato su tela, cm 35x21,5

PORTRAIT OF ELEONORA DE' MEDICI GONZAGA

oil on paper laid down on canvas, 35x21.5 cm

€ 30.000/50.000

Il dipinto è corredato da una scheda critica di Raffaella Morselli datata 14 Dicembre 2023.

Figlio del pittore Frans Pourbus il Vecchio e nipote di Pieter Pourbus, Frans Pourbus il Giovane (Anversa, 1569 - Parigi, 1622) fu uno dei più celebri ritrattisti europei tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Formatosi nell'ambiente fiammingo e successivamente attivo presso le principali corti italiane ed europee, raggiunse una straordinaria reputazione grazie alla capacità di unire il rigore analitico della tradizione nordica alla monumentalità e all'eleganza della ritrattistica italiana.

Dopo un primo soggiorno in Italia, nel 1600 fu chiamato alla corte di Mantova dal duca Vincenzo I Gonzaga, che lo nominò pittore di corte. Durante il suo servizio per la famiglia ducale, protrattosi fino al 1609, Pourbus divenne il principale interprete dell'immagine ufficiale dei Gonzaga, realizzando numerosi ritratti dei membri della dinastia e della cerchia aristocratica, destinati non solo alla rappresentanza familiare, ma anche alla diffusione del prestigio politico e culturale della corte mantovana presso le altre corti europee.

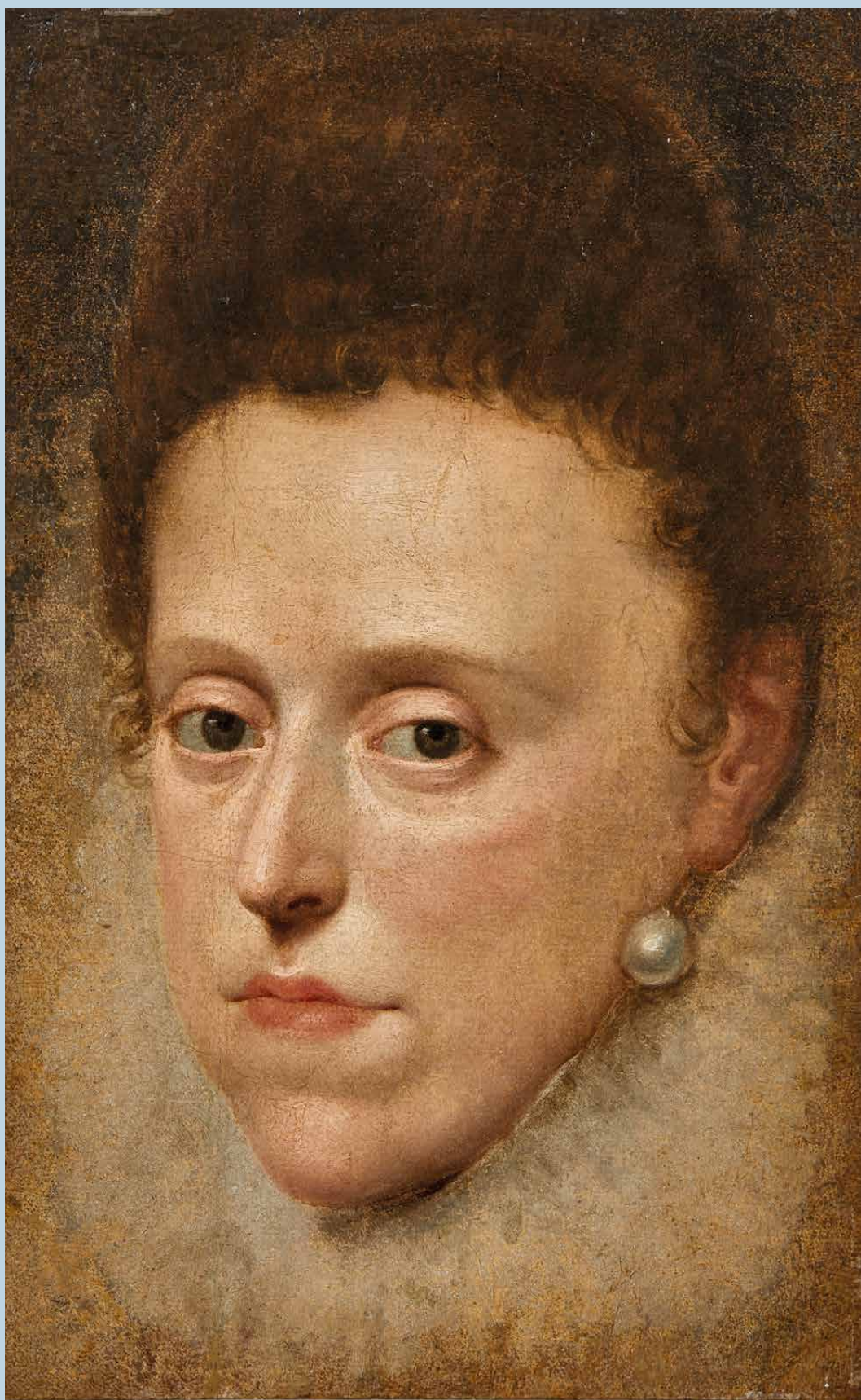
Il nostro disegno raffigura Eleonora de' Medici, figlia primogenita del granduca Francesco I de' Medici e di Giovanna d'Austria, andata in sposa nell'aprile 1584 a Vincenzo I Gonzaga, futuro duca di Mantova.

Allo stato attuale delle conoscenze non è ancora noto se sia sopravvissuto un ritratto a figura intera della duchessa. Tuttavia, la presenza del *Ritratto di Vincenzo I Gonzaga* (già Cavriani, oggi in collezione privata a Roma) lascia supporre l'esistenza di un'analoga effigie di Eleonora, probabilmente concepita come pendant (come nel caso dei dipinti di Alberto VII d'Asburgo e Isabella Clara Eugenia d'Asburgo). A questa ipotesi si aggiunge la notizia di un "Ritratto della duchessa di Mantova" firmato Francesco Pourbus e datato 1602, già nella collezione mantovana di Pietro Caminati e pubblicato nella *Gazzetta di Mantova* del 7-8 agosto 1809. La firma e la data fanno pensare che si trattasse dell'esemplare principale, dal quale sarebbero derivate numerose repliche in diversi formati, soprattutto a mezza figura, secondo la prassi abituale del pittore fiammingo.

La diffusione di tali immagini è confermata dall'inventario dei beni del Palazzo Ducale di Mantova del 1626-1627, dove sono registrati "un quadro con l'aritrato di madama Eleonora con cornice fregiata d'oro" e "un quadro con dipinto il ritratto di madama madre, mezza figura, con la cornice". È probabile che una di queste versioni corrisponda alla tela oggi conservata a Firenze, nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. n. 187), inviata nel 1654 al cardinale Leopoldo de' Medici dal suo agente veneziano Leopoldo del Sera. Un'ulteriore versione potrebbe invece essere identificata con il dipinto ricordato nell'inventario del Palazzo Ducale di Mantova del 1665 come "ritratto di madama Eleonora di mano del Purbes". Se dunque il ritratto a figura intera della duchessa rimane ancora da identificare, questo studio della testa acquista un valore del tutto particolare: l'effigiata è restituita con uno sguardo solenne e fiero, incorniciato dalla candida gorgiera e dalla sobria acconciatura, definite con una pittura delicata e vibrante. Il volto, modellato attraverso morbidi passaggi chiaroscurali, è animato dai tocchi di colore degli occhi, delle labbra e del raffinato orecchino, mentre lievi accenti luminosi ne esaltano i contorni e suggeriscono la futura elaborazione del ritratto ufficiale. Questo foglio restituisce con straordinaria immediatezza i tratti della duchessa, rivelando la raffinata sensibilità ritrattistica di Pourbus e testimoniando la profonda intesa tra il pittore fiammingo e la sua illustre committente.



Frans Pourbus il Giovane, *Ritratto di Eleonora de' Medici*, olio su tela, cm 84x67, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze, © Fototeca Federico Zeri, scheda n. 98966.



Giovan Benedetto Castiglione, detto il Grechetto

(Genova, 1609 - Mantova, 1664)

VOLTO VIRILE

olio su tela, cm 46,5x37,5

MANLY FACE

oil on canvas, 46.5x37.5 cm

€ 30.000/50.000

Il dipinto è accompagnato da uno studio di Anna Orlando, di cui riportiamo un estratto.

“Il dipinto si presenta in ottimo stato di conservazione, tale da poterne ancora apprezzare la qualità della materia pittorica in tutti i suoi spessori e una pennellata a piena pasta, energica, veloce, decisa.

Ciò ci colpisce a tutta prima è lo sguardo intenso dell'effigiato. Tuttavia, non pare poter classificare l'opera come un vero o proprio ritratto, inteso come opera eseguita con l'uomo in posa e destinata a lui medesimo. Parrebbe piuttosto un esercizio pittorico dell'artista che si misura sulla resa realistica del volto di un uomo forse da inserire in altre composizioni, o semplicemente da intendere come proprio esercizio formativo, secondo una prassi consolidata specie nel Seicento.

Le 'teste di carattere' diventano peraltro un vero e proprio 'genere' e non è escluso che vi sia a monte di questa tela un committente o un amico del pittore il cui gusto portava verso questo tipo di opere. I caratteri stilistici del dipinto paiono essere pertinenti ai modi di un grande maestro del barocco europeo, Gio. Benedetto Castiglione, detto il Grechetto. Si possono rilevare: la pennellata a tratteggio evidente; il modo di contornare gli occhi e gestire le ombre sulle volte; la tonalità della preparazione; i colori di una tavolozza essenziale dove ai bruni e al bianco si somma solo un blu scuro che quasi s'impasta con la preparazione e che non crea un risalto cromatico bensì è funzionale descrivere il buio o il cono d'ombra da cui emerge la figura.

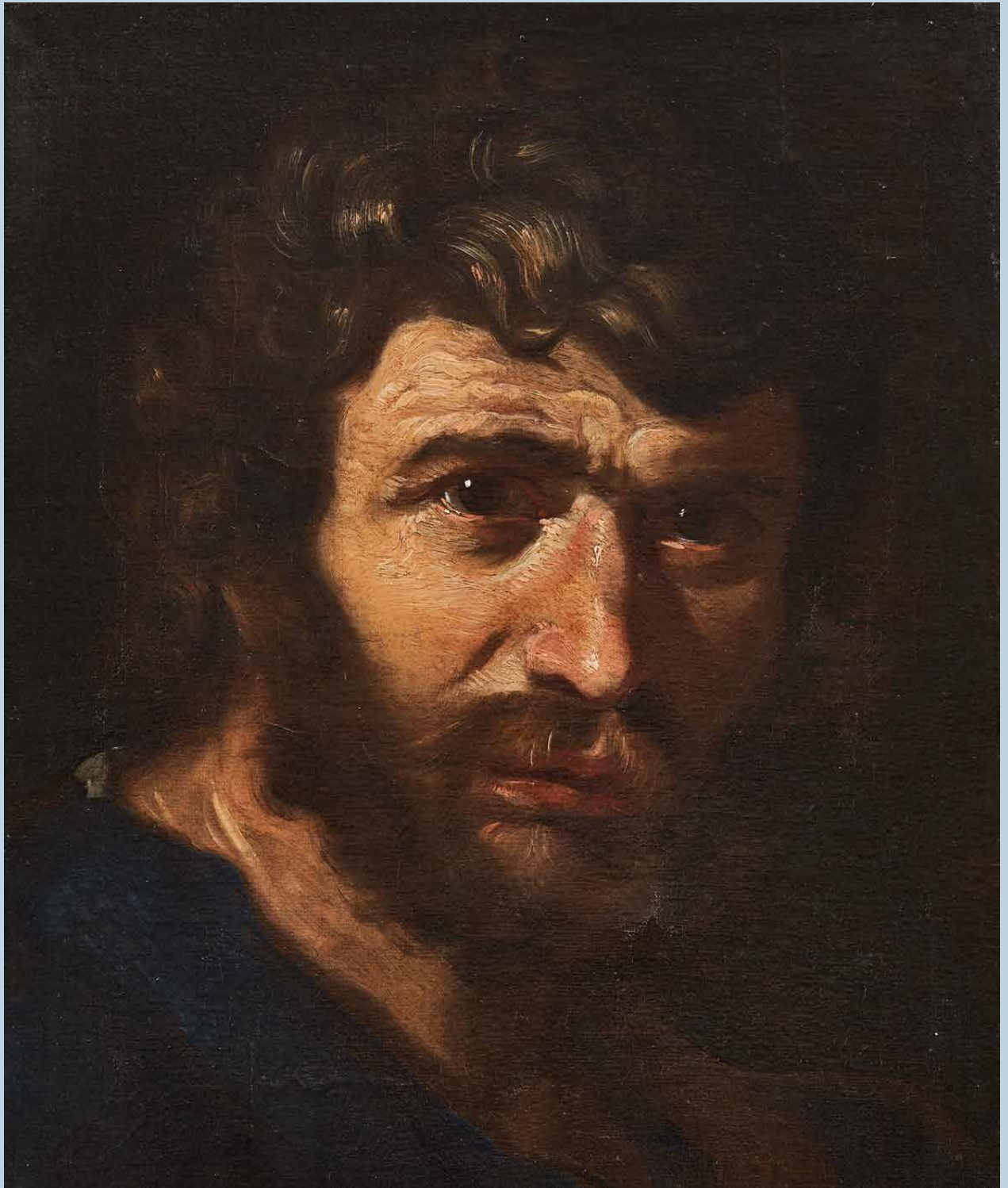
Oltre ai dati pittorici, tuttavia, quel che ci manifesta l'affinità con il Grechetto è il carattere forte di questa figura. dove, peraltro, si sente l'eco in primis di Rubens, ma anche di Bernini e di Poussin; artisti, tutti, che sono le figure chiave per la definizione della maniera personale del Castiglione.

In quest'opera paiono sommarsi e miscelarsi sia lo stile che il modo di sentire dell'uno e dell'altro senza che prevarichi nessuno di essi. Predomina, come in una summa complessa e affascinante, la verve pittorica propria del Grechetto che qui immaginiamo a Roma, durante il suo primo soggiorno, e più precisamente all'inizio di esso, intorno al 1632.

È di un certo interesse osservare la celebre acquaforte dell'*Uomo con il cappello piumato*, talvolta inteso come autoritratto, altre come ritratto del Berrini, ma che potrebbe essere il ritratto di un altro pittore. Potrebbe anche essere, nello spirito bizzarro del Grechetto ed entrando nel suo immaginario colto, complesso e intriso di temi filosofici, un ritratto ideale della figura (e del mestiere) del pittore. Ebbene, se l'immagine si ribalta, se si torna quindi a com'era nella matrice che è notoriamente nel verso opposto dell'incisione, la vicinanza di quel volto con il nostro è particolarmente evidente”.



Giovanni Battista Castiglione, *Uomo con il cappello piumato*, incisione, mm 115x130, Musei Civici di Pavia, Pavia.



Jacob Ferdinand Voet

(Anversa, 1639 - Parigi, 1689)

RITRATTO DI GIOVANE (MARIA MANCINI?)

olio su tela, in cornice dorata e intagliata, cm 55,5x47,5

PORTRAIT OF A YOUNG WOMAN (MARIA MANCINI?)

oil on canvas, in a carved and gilt frame, 55.5x47.5 cm

€ 8.000/12.000

Elegante esempio della raffinata ritrattistica di Jacob Ferdinand Voet, il dipinto raffigura una giovane donna a mezzo busto, colta con atteggiamento composto e nobile, secondo quella tipologia di ritratto che rese celebre il pittore fiammingo presso le principali corti europee della seconda metà del Seicento.

Formatosi ad Anversa e attivo soprattutto a Roma dagli anni Sessanta del XVII secolo, Voet seppe imporsi quale interprete privilegiato dell'aristocrazia romana, realizzando una vasta galleria di effigi di nobildonne appartenenti alle più influenti famiglie dell'epoca. La sua pittura si distingue per la straordinaria morbidezza dell'incarnato, la fine resa psicologica dei volti e la preziosa descrizione di sete, velluti, merletti e gioielli, elementi restituiti con una tecnica luminosa e di grande eleganza.

L'identificazione della giovane con Maria Mancini, proposta dalla tradizione collezionistica, rimane suggestiva ma non definitiva. Nipote del cardinale Mazarino e celebre protagonista della corte di Luigi XIV, Maria Mancini fu tra le figure femminili più ritratte del suo tempo e il suo volto compare in diverse versioni attribuite o riferite a Voet e alla sua cerchia.

L'opera presenta tutte le caratteristiche distintive del linguaggio dell'artista: la figura emerge su fondo scuro con una calibrata illuminazione che concentra l'attenzione sul volto, mentre la delicata torsione del busto e lo sguardo diretto conferiscono al ritratto un'immediata vitalità. La qualità esecutiva, unita all'equilibrio compositivo e alla raffinata stesura pittorica, consente di collocare il dipinto nell'ambito della produzione matura del maestro, eseguita probabilmente tra il settimo e l'ottavo decennio del XVII secolo.

Splendida è la cornice intagliata e dorata che accompagna il dipinto. Gli elementi di intaglio e, in particolare, l'elegante fascia che corre intorno alla tela permettono di riconoscerne la realizzazione in area lombarda nel pieno del Seicento, ovvero in un momento coevo al dipinto.



Pietro della Vecchia

(Venezia, 1603 - Vicenza, 1678)

RITRATTO IN VESTE DI BRUTO

olio su tela, cm 75x68,5

iscritto: "A LUCRETIA spirante accorse BRUTO, / E l' ferro ultor de l'honestà piagata/ Trasse dal corpo esangue, / E disse: hor questo sangue / Roma vi sacra, o dei, come un tributo / Per mirar poi la Tirania scacciata. / Oh Sacrificio fortunato, e quando / Vide il sole giamai, dove si spande, / O Sacerdote o vittima più grande?"

PORTRAIT AS BRUTUS

oil on canvas, 75x68.5 cm

inscribed: "A LUCRETIA spirante accorse BRUTO, / E l' ferro ultor de l'honestà piagata/ Trasse dal corpo esangue, / E disse: hor questo sangue / Roma vi sacra, o dei, come un tributo / Per mirar poi la Tirania scacciata. / Oh Sacrificio fortunato, e quando / Vide il sole giamai, dove si spande, / O Sacerdote o vittima più grande?"

€ 15.000/25.000

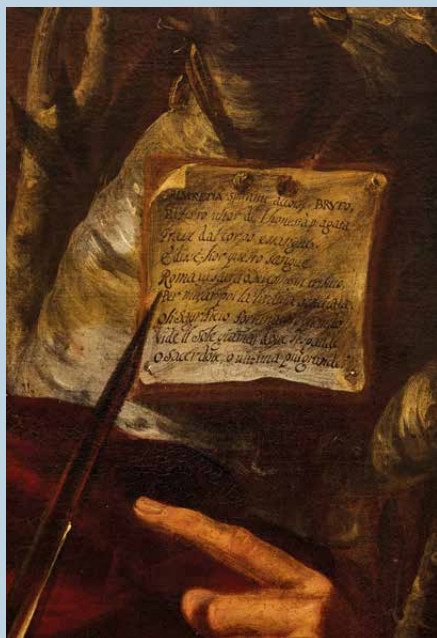
Bibliografia

- B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990, n. 122, p. 134.

Sebbene non riprodotto, e in effetti mai illustrato, il dipinto qui offerto è senza dubbio identificabile con l'opera presente nel catalogo generale di Pietro della Vecchia curato da Bernard Aikema che riporta integralmente l'iscrizione sul cartiglio appeso all'albero identificante il soggetto:

"A LUCRETIA spirante accorse BRUTO, / E l' ferro ultor de l'honestà piagata/ Trasse dal corpo esangue, / E disse: hor questo sangue / Roma vi sacra, o dei, come un tributo / Per mirar poi la Tirania scacciata. / Oh Sacrificio fortunato, e quando / Vide il sole giamai, dove si spande, / O Sacerdote o vittima più grande?"

Inconsueto nel soggetto e ancor più nella scelta di trasformare un personaggio dell'antichità romana in un ritratto allegorico e insieme estremamente realistico, quasi fosse un personaggio contemporaneo, il nostro dipinto è confrontabile con il *Jacopo Dandolo* già in collezione Podio a Bologna, anch'esso ritratto ideale di un personaggio del passato, come il nostro in armatura e identificato da una lunga iscrizione (Aikema 1992, cit., cat. 168, fig. 58).





Giacomo Ceruti, detto il Pitocchetto

(Milano, 1698-1767)

RITRATTO DI CANE CARLINO

olio su tela, cm 29,5x42

PORTRAIT OF A PUG

oil on canvas, 29.5 x 42 cm

€ 15.000/25.000

Noto soprattutto come straordinario interprete della realtà sociale del Settecento, Giacomo Ceruti, detto il Pitocchetto, dedicò una parte non marginale della propria produzione al ritratto, dimostrando una rara capacità di indagine psicologica tanto nei personaggi aristocratici quanto nei soggetti più umili. In questo contesto si inserisce anche il raffinato *Ritratto di cane carlino*, testimonianza della crescente fortuna che il ritratto animale conobbe nel XVIII secolo quale genere autonomo e simbolo della cultura e del gusto delle élite europee. Il piccolo dipinto raffigura un carlino in posa di profilo, colto con straordinaria immediatezza e naturalezza. La composizione, essenziale e priva di elementi accessori, concentra l'attenzione esclusivamente sull'animale, descritto con una sensibilità che supera la mera resa naturalistica. La luce radente modella il manto fulvo, facendo emergere le morbide variazioni del pelo e conferendo volume al corpo, mentre il caratteristico muso scuro è definito con pochi, sicuri tocchi di pennello che restituiscono lo sguardo vigile e l'indole docile del soggetto.

L'opera rivela le qualità più autentiche della pittura di Ceruti: la pennellata libera ma attentissima alla resa materica, l'equilibrio cromatico giocato su toni caldi e smorzati e quella profonda partecipazione emotiva che caratterizza tutta la sua produzione. Pur trattandosi del ritratto di un animale domestico, il pittore gli conferisce una dignità quasi umana, evitando qualsiasi compiacimento decorativo e privilegiando invece una rappresentazione sincera e partecipe.

La scelta del carlino non è casuale. Razza di origine orientale, diffusasi nelle corti europee tra Sei e Settecento, il carlino era uno dei cani prediletti dell'aristocrazia e compare frequentemente nella ritrattistica ufficiale come simbolo di fedeltà, raffinatezza e prestigio sociale. In questo caso, tuttavia, l'animale diventa protagonista assoluto della composizione, anticipando quella particolare attenzione per il ritratto animale che avrebbe trovato pieno sviluppo nella pittura europea della seconda metà del XVIII secolo.

Per qualità esecutiva, immediatezza dell'osservazione e sensibilità luministica, il dipinto si colloca convincentemente all'interno della maturità artistica di Ceruti, confermando la versatilità di un maestro capace di trasferire la propria intensa umanità anche nella rappresentazione del mondo animale. L'opera costituisce inoltre una rara testimonianza di un aspetto meno noto della sua attività, ma perfettamente coerente con la poetica di uno dei maggiori interpreti del naturalismo lombardo del Settecento.



Vittore Ghislandi, detto Fra Galgario

(Bergamo, 1655 - 1743)

RITRATTI DI GENTILUOMINI

coppia di dipinti, olio su rame, cm 7,5x7

uno firmato e datato: "Ghislandi/1673"

(2)

PAIR OF PORTRAITS OF GENTLEMEN

a pair of paintings, oil on copper, 7.5x7 cm

one signed and dated: "Ghislandi/1673"

(2)

€ 8.000/12.000

La presente coppia di ritratti costituisce una testimonianza di interesse dell'attività giovanile di Vittore Ghislandi, detto Fra Galgario, protagonista assoluto della ritrattistica lombarda tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento. Eseguiti su rame e di dimensioni eccezionalmente ridotte, i dipinti si distinguono per la loro rarità all'interno del catalogo dell'artista, documentando una produzione intima e preziosa destinata con ogni probabilità a una committenza privata.

Uno dei due esemplari reca la firma e la data «Ghislandi / 1673», elemento che consente di collocare l'esecuzione in una fase ancora precoce della carriera del pittore. Nato nel 1655, Ghislandi aveva infatti appena diciotto anni quando realizzò queste opere, precedenti tanto al suo ingresso nell'Ordine dei Minimi – da cui derivò il soprannome di Fra Galgario – quanto al definitivo consolidamento della sua fama di ritrattista. Pur trattandosi di un momento formativo, emerge già con chiarezza quella straordinaria capacità di indagine psicologica destinata a caratterizzare tutta la sua produzione.

I due gentiluomini sono raffigurati a mezzo busto, isolati contro fondi neutri che concentrano l'attenzione sulle fisionomie e sull'eleganza dell'abbigliamento. La stesura pittorica, estremamente controllata e minuziosa, sfrutta le qualità del supporto metallico per ottenere una superficie compatta e brillante, sulla quale la luce modella con delicatezza gli incarnati e restituisce con notevole precisione le diverse consistenze delle stoffe. Nonostante il formato miniaturistico, i volti possiedono una sorprendente forza espressiva, resa attraverso sottili variazioni dello sguardo e dell'atteggiamento, che conferiscono a ciascun personaggio una marcata individualità.

L'impiego del rame, assai inconsueto nella produzione di Fra Galgario, contribuisce ulteriormente al carattere esclusivo del nucleo, avvicinandolo alla tradizione delle miniature da collezione senza rinunciare a una concezione pienamente pittorica del ritratto.



Giovanna Fratellini

(Firenze, 1666 – 1731)

AUTORITRATTO

pastelli su carta, cm 74x54

SELF-PORTRAIT

pastels on paper, 74x54 cm

€ 25.000/35.000

Provenienza

- Firenze, Contessa Tamara Rucellai De Larderei;
- Firenze, Pandolfini Casa d'aste, *Vendita all'asta dei beni appartenenti all'eredità C.ssa Tamara Rucellai De Larderei*, 24 – 28 febbraio 1986, lotto n. 694 (come scuola francese, sec. XVIII).

Raffinato autoritratto eseguito a pastello da Giovanna Fratellini, una delle più importanti pittrici fiorentine tra Sei e Settecento e tra le prime artiste italiane a distinguersi nell'uso di questa tecnica. L'opera presenta l'artista secondo l'iconografia dell'autoritratto ufficiale, con uno sguardo diretto e consapevole che ne sottolinea il prestigio professionale, raggiunto in un ambiente artistico tradizionalmente dominato da figure maschili.

Allieva di Livio Mehus e successivamente di Pier Dandini, Giovanna Fratellini fu ammessa nel 1706 all'Accademia del Disegno, distinguendosi come ritrattista ricercata dalla corte medicea. Particolarmente apprezzata per i ritratti eseguiti a pastello, contribuì in maniera determinante alla diffusione di questa tecnica a Firenze nei primi decenni del XVIII secolo. L'opera evidenzia le qualità più caratteristiche della sua produzione: la delicata modulazione cromatica, il morbido trattamento dell'incarnato e la raffinata resa delle stoffe, unite a un'attenta indagine psicologica del volto. La freschezza dell'esecuzione e la sensibilità luministica confermano la piena maturità dell'artista, la cui produzione si colloca nel gusto elegante e colto della Firenze tardo-medicea.

Gli autoritratti di Giovanna Fratellini sono particolarmente rari e costituiscono una significativa testimonianza dell'affermazione professionale delle artiste italiane tra XVII e XVIII secolo, oltre a rappresentare un importante documento della ritrattistica a pastello in ambito fiorentino. Il dipinto qui presentato interpreta il genere dell'autoritratto in modo originale, raffigurando l'artista non semplicemente come effigiata, ma nell'atto stesso della creazione: Fratellini si mostra infatti intenta a dipingere il piccolo ritratto del figlio Lorenzo Maria, nato dal matrimonio con Giuliano Fratellini nel 1690.

Proprio una versione identica a quella qui presentata è conservata presso la Galleria degli Uffizi di Firenze e riprodotta anche in un'incisione coeva che ne decreta la fama raggiunta dall'opera e dalla pittrice.







ALBERTA spiritus acoris BRYTO
El ferro altar de honora pagana
Traz dal cora exangiao
E luce hor que no sangue
Roma ussara a cora non ardia
Per murtar per la ferdia a clava
Sh exortico for murtar murtar
Vide il sole giama dove si pade
O sacerdoti o ultima puignata

INDICE DIPINTI ANTICHI

Barbieri Giovanni Francesco, detto il Guercino	28	Piccinelli Raffaello, detto Raffaello del Brescianino	2
Bellucci Antonio	18	Pittore caravaggesco, sec. XVII	32
Bettera Bartolomeo	11	Pittore emiliano, sec. XVI	23, 38
Brill Paul	26	Pittore fiammingo, sec. XVI	37
Butteri Giovanni Maria	34	Pittore lombardo, sec. XV	3
Castiglione Giovan Benedetto, detto il Grechetto	53	Pittore lombardo, sec. XVI	44
Carlieri Alberto	42	Pittore napoletano, sec. XVII	14
Ceruti Giacomo, detto Il Pitocchetto	56	Pittore piemontese, sec. XVI	4
Cifrondi Antonio	35	Pittore romano, sec. XVII	41
Coosemans Alexander	17	Pittore spagnolo, sec. XV	8
d'Este Baldassarre	45	Pittore veneto, secc. XV-XVI	36
del Mazziere Antonio di Donnino	6	Pittore veneto, sec. XVI	47
della Vecchia Pietro	55	Pourbus Frans il Giovane	52
di Giovanni Giorgio	7	Recco Elena	29
di Pace Domenico di Jacopo, detto Beccafumi	27	Robusti Jacopo, detto Tintoretto	48
Ferrari Luca, detto Luca da Reggio	30	Stomer Matthias	21
Fontana Lavinia	50	Theotokopoulos Dominikos, detto El Greco (bottega di)	51
Fratellini Giovanna	58	Tiepolo Giambattista	13
Gagliardi Filippo	24	Traversi Gaspare	25
Ghislandi Vittorio, detto Fra Galgario	57	Trevisani Francesco	1
Ghisolfi Giovanni	43	van Dornicke Jan Mertens, già Maestro del 1518	12
Giordano Luca	20	van der Straet Jan, detto Giovanni Stradano	49
Licinio Bernardino	46	van Herp I Willem (bottega di)	40
Lippi Lorenzo	19	van Mol Pieter	16
Liss Johann	31	van Steenwijk I Hendrik	39
Maestro del Vaso a Grottesche	10	van Swanenbyrg Jacob Isaaczoon	9
Maestro di Marradi	5	Voet Jacob Ferdinand	54
Massys Quentin (seguace di), sec. XVII	15	Zaganelli Francesco	33
Mazzolino Ludovico	22		

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
Simona Airò
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
Simona Airò
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
Simona Airò
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
Simona Airò
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



ARGENTI

CAPO DIPARTIMENTO

Umberta Boetti Mussi
umberta.boetti@pandolfini.it

Assistente

argenti@pandolfini.it



GIOIELLI

JUNIOR EXPERT

Carlo Maria Galli
carlo.galli@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 1-58 **11**

Indice degli artisti **141**

Sedi e dipartimenti **144-144**

Dove siamo **145**

We are here **145**

Condizioni generali di vendita **147**

Conditions of sale **152**

Come partecipare all'asta **149**

Auctions **154**

Corrispettivo d'asta e IVA **150**

Buyer's premium and V.A.T. **155**

Acquistare da Pandolfini **151**

Buying at Pandolfini **155**

Diritto di seguito **151**

Resale right **156**

Vendere da Pandolfini **151**

Selling through Pandolfini **156**

Modulo offerte **159**

Absentee and telephone bids **159**

Foto di copertina lotto 28

Seconda di copertina lotto 21

Pagina 2 lotto 24

Pagina 6 lotto 48

Pagina 8 lotto 22

Pagina 10 lotto 11

Terza di copertina lotto 20

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.Lsg. 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 (◇), 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:

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none">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. | <ol style="list-style-type: none">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 riscossioni.

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 – fax 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

DIPINTI ANTICHI

1 OTTOBRE 2026

☐ **OFFERTA SCRITTA**
ABSENTEE BID

☐ **COMMISSIONE TELEFONICA**
TELEPHONE BID

Cognome | Surname

Nome | Name

Ragione Sociale | Company Name

EMAIL Fax

Indirizzo | Address

Città | City C.A.P. | Zip Code

Telefono Ab. | Phone Cell. | Mobile

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT

Il modulo dovrà essere accompagnato dalla copia di un documento di identità.
The form must be accompanied by a copy of an identity card.

NUMERO DI TELEFONO PER ESSERE CHIAMATI DURANTE L'ASTA:
TELEPHONE NUMBER DURING THE SALE:

OFFERTE ONLINE SU PANDOLFINI.COM

Il nostro ufficio confermerà tutte le offerte ricevute; nel caso non vi giungesse conferma entro il giorno successivo, vi preghiamo di contattarci al +39 055 2340888.

Le offerte dovranno pervenire presso Pandolfini Casa d'Aste almeno 12 ore prima dell'inizio dell'asta.

Vi preghiamo di considerare che Pandolfini potrà contattare i nuovi clienti per ottenere referenze bancarie e qualsiasi altra notizia che riterrà necessaria ai fini della partecipazione all'asta.

Presa visione degli oggetti posti in asta, non potendo essere presente alla vendita, incarico con la presente la direzione di Pandolfini Casa d'Aste di acquistare per mio conto e nome i lotti qui descritti fino alla concorrenza della somma a lato precisata oltre i diritti, le spese di vendita e altri eventuali costi.

Dichiaro di aver letto e di accettare i termini e le condizioni di vendita riportate in catalogo.

Our office will confirm all the offers received; in case you shouldn't receive confirmation of reception within the following day, please contact +39 055 2340888.

Bids should be submitted at least 12 hours before the auction.

Please note that Pandolfini may contact new clients to request a bank reference and further information to participate at the auction.

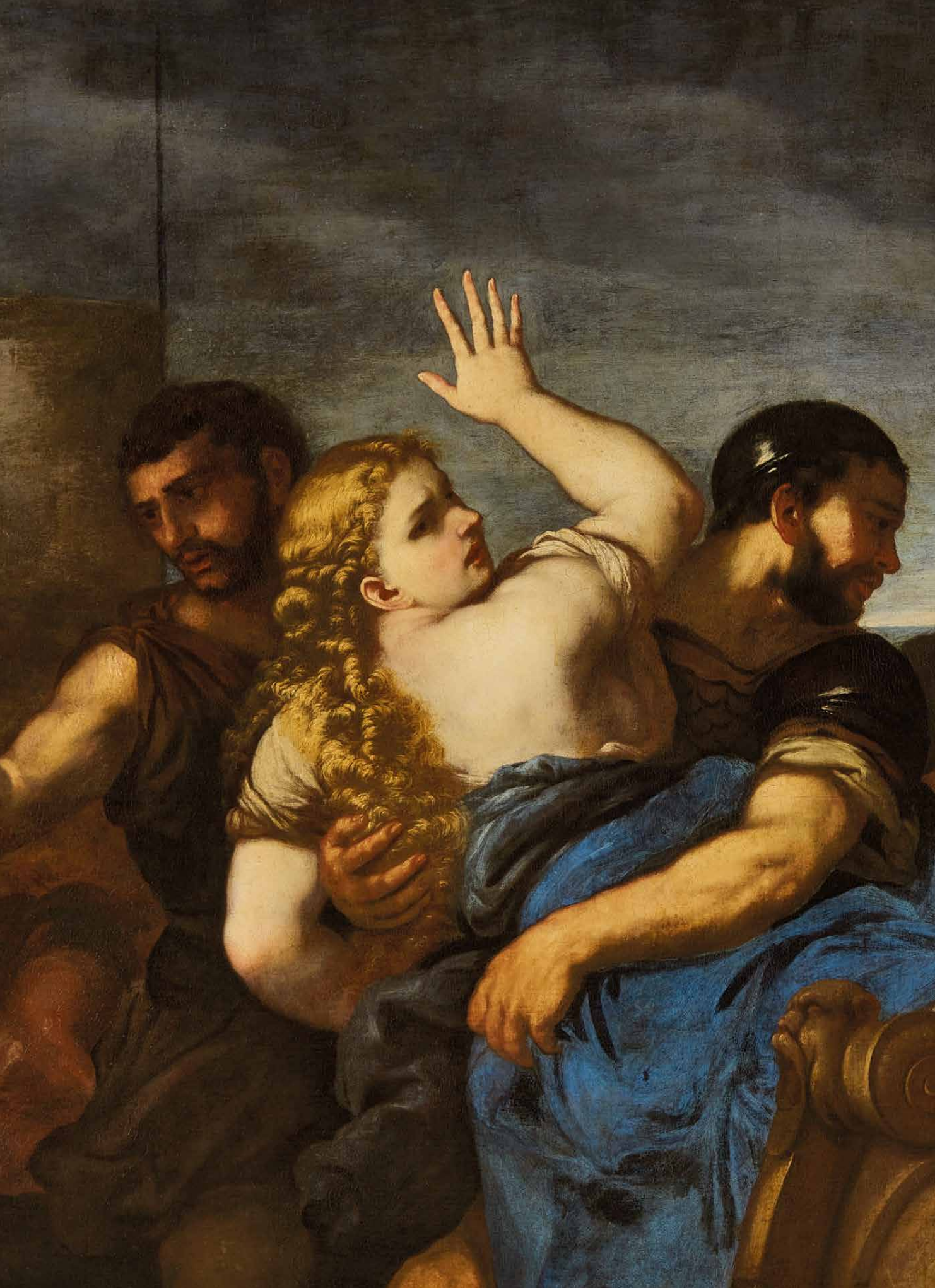
Having seen the objects included in the auction and being unable to be present during the sale, with this form I entrust Pandolfini Casa d'Aste to buy the following lots on my behalf up to the sum specified next to them, in addition to the buyer's premium plus any additional taxes on the hammer price.

I declare that I have read and agree to the sale conditions written in the catalogue.

Lotto Lot	Descrizione Description	Offerta scritta Bid
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€

Vi preghiamo di inviare il modulo via fax o email | please fax or email to + 39 055 244 343 | info@pandolfini.it

Data | Dated Firma | Signed





PANDOLFINI.COM