

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

UN SECOLO TRA COLLEZIONISMO
E MERCATO ANTIQUARIO
A FIRENZE

FIRENZE

19 OTTOBRE 2016







Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

**UN SECOLO TRA COLLEZIONISMO
E MERCATO ANTIQUARIO A FIRENZE**

Firenze
19 Ottobre 2016



Dumplings & Brini

DIREZIONE

Remo Rega
Pietro De Bernardi

RESPONSABILE AMMINISTRATIVO

Massimo Cavicchi
massimo.cavicchi@pandolfini.it

COORDINAMENTO DIPARTIMENTI

Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

UFFICIO STAMPA

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

SVILUPPO CLIENTI E ABBONAMENTI CATALOGHI

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

SEGRETERIA E CONTABILITÀ CLIENTI

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

SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Francesco Tanzi
Andrea Terreni
amministrazione@pandolfini.it

PRIVATE SALES

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

WEB E COMUNICAZIONE

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

RITIRI E CONSEGNE

Responsabile Magazzino
Marco Fabbri
marco.fabbri@pandolfini.it
Stefano Bucelli

MAGAZZINO E TRASPORTI

Tel. +39 055 2340888
logistica@pandolfini.it

INFORMAZIONI

Silvia Franchini
info@pandolfini.it

SEDI E REFERENTI

FIRENZE

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

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

MILANO

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

ROMA

Ludovica Trezzani
Mobile +39 340 5660064
www.pandolfini.it
roma@pandolfini.it



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

UN SECOLO TRA COLLEZIONISMO E MERCATO ANTIQUARIO A FIRENZE

ESPERTI PER QUESTA VENDITA

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

CAPO DIPARTIMENTO

Alberto Vianello

alberto.vianello@pandolfini.it



RESPONSABILE ESECUTIVO MILANO
MOBILI, ARREDI, OGGETTI D'ARTE

Tomaso Piva

tomaso.piva@pandolfini.it



ESPERTO PORCELLANE E MAIOLICHE

Giulia Anversa

milano@pandolfini.it



DIPINTI ANTICHI

CAPO DIPARTIMENTO

Ludovica Trezzani

roma@pandolfini.it



REPERTI ARCHEOLOGICI

CAPO DIPARTIMENTO

Neri Mannelli

neri.mannelli@pandolfini.it



ASTA

Firenze

19 ottobre 2016

ore 17.30

Lotti: 1-121

ESPOSIZIONE

Palazzo Ramirez Montalvo
Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Venerdì	14 ottobre	ore 10/13-14/19
Sabato	15 ottobre	ore 10/13-14/19
Domenica	16 ottobre	ore 10/13-14/19
Lunedì	17 ottobre	ore 10/13-14/19
Martedì	18 ottobre	ore 10/13-14/19
Mercoledì	19 ottobre	ore 10/13

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26

50122 Firenze

Tel. +39 055 2340888-9

Fax +39 055 244343

info@pandolfini.it



INDICE

Sedi e referenti **5**

Informazioni asta **7**

LOTTI 1-121 **17**

Condition report **266**

Sedi e dipartimenti **268**

Pandolfini Live **270**

Condizioni generali di vendita **271**

Conditions of sale **276**

Come partecipare all'asta **272**

Auctions **277**

Corrispettivo d'asta e IVA **273**

Buyers premium and V.A.T. **278**

Acquistare da Pandolfini **273**

Buying at Pandolfini **279**

Vendere da Pandolfini **274**

Selling through Pandolfini **279**

Modulo offerte **275**

Absentee and telephone bids **275**

Modulo abbonamenti **280**

Catalogue subscriptions **280**

Dove siamo **281**

We are here **281**

Foto di copertina lotto 19

Pagina 1 lotto 77

Pagina 2 lotto 31

Pagina 6 lotto 41

Pagina 8 lotto 93

Pagina 298 lotto 23



Sono onorato ed orgoglioso di presentare nella nostra sede di Firenze la vendita della Raccolta Romano, costituita sin dai primi anni del Novecento a Firenze.

Salvatore Romano e poi suo figlio Francesco hanno fatto parte di quelle personalità fiorentine che nella prima metà del secolo scorso, insieme a Stefano Bardini, a Giuseppe Salvadori, a Elia Volpi e ad altri nomi eccellenti che hanno fatto la storia dell'antiquariato a Firenze, hanno cambiato il volto del collezionismo italiano, europeo e soprattutto nordamericano introducendo ai grandi clienti internazionali i mobili, le opere di scultura e di pittura del Rinascimento fiorentino orientandone il gusto e creando un nuovo ambito di collezionismo.

I Romano iniziano a formare la loro raccolta negli anni '20 del Novecento quando Salvatore si trasferisce da Napoli a Firenze dove, in breve, per il gusto raffinato e il garbo che lo distingue entra in quella ristretta cerchia di antiquari, studiosi e mercanti che fanno del capoluogo toscano il cuore del mercato antiquariale e collezionistico internazionale.

Con la medesima attenzione e scrupolosità con cui suggerivano come integrare e far crescere le collezioni di coloro che li avevano eletti referenti privilegiati, Salvatore prima, e Francesco poi, costruirono, modificarono, accrebbero una loro collezione privata. Essi non furono solamente antiquari, ma si dedicarono alla ricerca e alla selezione delle testimonianze del passato con la stessa passione dei migliori collezionisti. È proprio parte di questa raccolta di famiglia, cifra distintiva del gusto raffinato che ha contraddistinto senza soluzione di continuità la vita lavorativa e personale dei Romano, che costituisce il corpus centrale dell'asta che Pandolfini presenta.

Per questa occasione abbiamo realizzato un catalogo d'interesse storico, non solo per l'importanza delle opere presentate ma per la primaria collaborazione con Andrea Bacchi - professore presso l'Università di Bologna e direttore della Fondazione Federico Zeri, e Giancarlo Gentilini - professore presso l'Università degli Studi di Perugia, che hanno redatto le schede delle sculture con approfondimenti attributivi e confronti bibliografici. Non ho ricordo di altri cataloghi di vendite all'asta realizzati con la completa collaborazione di due studiosi così importanti, tra i più profondi e stimati conoscitori della storia della scultura italiana rinascimentale e barocca. Questo volume costituisce una ulteriore novità nel panorama del mercato dell'arte che segue le numerose iniziative che hanno contraddistinto Pandolfini negli anni passati e che hanno segnato l'evoluzione del mercato nazionale.

La vendita della proprietà Romano a Firenze segna un nuovo capitolo anche nella storia del mercato antiquario fiorentino. Da Palazzo Magnani Feroni, dove le numerose opere d'arte, le sculture e i dipinti sono stati gelosamente custoditi da Salvatore, Francesco Romano e i loro eredi, le opere saranno trasferite a Palazzo Ramirez Montalvo, sede di Pandolfini, negli stessi saloni dove Johann Joachim Winckelmann, il padre dell'archeologia, giunse nell'ottobre del 1758, ospitato dal barone Von Stosch, per lavorare al catalogo delle sue gemme (che fu poi pubblicato a Firenze nel 1760) e visitò alcune delle collezioni d'arte della città, approfondendo lo studio della civiltà etrusca. Così ancora una volta s'intrecciano i destini e le anime che sono state attratte dal patrimonio artistico della nostra città.

La continuità della passione per l'arte anima ancora oggi chi si occupa di questo settore: come Salvatore e Francesco Romano hanno fatto dell'arte e dell'antiquariato una ragione di vita, così Pandolfini dal 1924 a Firenze si occupa di stimare e curare con professionalità alcune delle più importanti collezioni Italiane.

Pietro De Bernardi



Palazzo Magnani Feroni, via dei Serragli, Firenze

SALVATORE E FRANCESCO ROMANO ANTIQUARI A FIRENZE

L'epigrafe che Salvatore Romano dettò nel 1946 a sigla della donazione di un importante nucleo di sue opere alla città di Firenze riassume l'essenza del suo sentire e la sobrietà nella conduzione del suo progetto di vita dedicato all'arte:

"Per onorare la memoria di mio padre, Francesco Romano, e il mio paese natio, Meta di Sorrento, dono al comune di Firenze queste opere da me raccolte con pazienza ed amore, grato della lunga ospitalità concessami".

L'iscrizione accompagna le ceneri del grande antiquario, raccolte nel grande sarcofago sormontato da un coperchio di epoca paleocristiana che si staglia in fondo al Cenacolo di Santo Spirito, sede dalla Fondazione Salvatore Romano, che raccoglie i pezzi più rari della sua collezione e dai quali Salvatore Romano non volle separarsi neanche dopo la morte.

Erede di una dinastia di armatori, che affondava al sue radici nell'aristocratico villaggio di Meta, patria tradizionale di navigatori, situato nel bellissimo piano di Sorrento, Salvatore, nato nel 1875, venne avviato sulle orme del padre e del nonno alla scuola dei capitani di lungo corso, per poi passare a Genova grazie ad una borsa di studio in Ingegneria navale. È proprio a Genova che il suo spirito vivace e sensibile si aprì all'esperienza artistica e la sua curiosità intellettuale si orientò inizialmente verso il mondo della musica, prendendo difatti lezioni di violino grazie alla conoscenza di un allievo di Paganini.

Rimasto affascinato dalla bellezza dello strumento, ne ricercò gli esemplari più antichi e belli, avviandosi con la loro prima compravendita a quella che sarà l'attività di una vita. Ritornato a



Salvatore Romano (1875-1955) a destra con Carmine Ciardiello alle Giubbe Rosse, Firenze

Napoli, grazie al suo intuito raffinato e sensibile ed un occhio incredibile, anche se non forgiato da studi specifici, intraprese la vera e propria carriera come antiquario, diventando nel giro di dieci anni famoso ed affermato.

Tuttavia in quegli anni la sede elettiva per il mondo culturale e antiquariale, la meta di studiosi, mercanti e collezionisti che da tutto il mondo vi si recavano per godere della sua bellezza e cercare d'impossessarsi delle opere che ne testimoniavano il prestigioso passato, era Firenze, la culla del Rinascimento: ed è qui che Salvatore Romano decise di trasferirsi.

Fin dalla seconda metà dell'800, la città toscana vantava il più consolidato e importante commercio internazionale di arte antica in Italia: qui infatti Stefano Bardini (1836-1922), un megalomane e accorto affarista, accentratore dai gusti eclettici e dallo straordinario fiuto, soprattutto per la scultura, maneggiò oggetti che arricchirono i musei di mezza Europa. Alla scuola del Bardini, dietro il suo esempio o in antagonismo con lui, si formò la Firenze antiquaria, fonte inesauribile di cose belle e pregiate. L'ascesa dell'antiquario fu favorita da due fattori: le necessità economiche di molte famiglie dell'antica aristocrazia detentrici d'arte e, più tardi, lo «sventramento» del centro di Firenze, che portò al Bardini tonnellate di pietre e marmi lavorati con cui riempì le mura e le stanze delle sue scenografiche ricostruzioni: la Torre del Gallo, il Castello di Marignolle, le case dei Mozzi in Via dei Bardi.

Il capoluogo toscano era inoltre la seconda casa di collezionisti ed intellettuali inglesi, quali John Temple Leader, che ricostruì quasi dal nulla l'improbabile Castello di Vincigliata, popolandolo di



Interno di Palazzo Magnani Feroni



Francesco Romano (1910-1981)

nobili pietre e scenografici arredi; William Spence, che restaurò la fiesolana Villa Medici; l'anglo-fiorentino Federico Stibbert (1838-1906), raccogliitore ossessivo di oggetti di varia natura e provenienza che stipava nella villa di Montughi, facendone un museo senza precedenti, in stile neogotico. Vi era poi Herbert Percy Horne (1864-1916), che nel 1911 aveva comprato palazzo Corsi, in seguito sede del Museo dei capolavori da lui collezionati. Ed ancora il grande mercante Elia Volpi (1858-1938) nel 1904 aveva acquistato Palazzo Davanzati per farne un *unicum*, arredandolo come una casa in stile trecentesco, per poi venderla nel 1916 a New York, lasciando un'impronta indelebile nello sviluppo del gusto americano; sempre in città viveva Alessandro Contini Bonacossi, la cui avventurosa vicenda nel mondo dell'antiquariato internazionale è ancora da scrivere.

Firenze fu dunque il luogo ideale per Salvatore Romano per accogliere i collezionisti e direttori dei musei che arrivavano da tutto il mondo, per confrontarsi con personaggi del calibro di Bernard Berenson (1865-1959), Charles Alexander Loeser (1864-1928), lo studioso Roberto Longhi, l'artista Antonio Maraini, e tanti degli esponenti della cultura internazionale che in quegli anni avevano eletto Firenze sede privilegiata per approfondire e studiare l'arte italiana.

Tuttavia, nel contesto cittadino, se confrontato coi suoi colleghi contemporanei, tra cui annoveriamo Giuseppe Salvadori e i fratelli Bellini, Salvatore Romano intraprende un percorso molto personale, riservato, che lo tiene lontano dalle luci della ribalta e della cronache mondane, ma avvolto in un alone di mistero. I suoi spostamenti ed i suoi affari rimanevano sempre sconosciuti ai suoi colleghi. Egli non era un antiquario specializzato, ma raccoglieva oggetti di ogni epoca e genere: dipinti, soprammobili, bronzi, ceramiche, fondi oro e tele veneziane, stoffe e mobili. In ogni campo aveva sempre il pezzo d'eccezione, l'oggetto che l'antiquario aveva ricercato, con amore e perseveranza, per tutta l'Italia, seguendo il suo intuito ed occhio eccezionale, e che il suo cliente poteva acquistare senza riguardo al prezzo. Salvatore Romano era un poeta: egli descriveva con iperboli ciò che possedeva, ma non amava farsi ritrarre. Gli stessi suoi oggetti raramente venivano fotografati, mentre veniva privilegiata un'esperienza diretta dei clienti delle opere. Collezionisti

europei e americani, direttori di musei, principi e collezionisti venivano ricevuti nella più completa privacy, in controtendenza alla diffusa ostentazione del periodo: la sua migliore pubblicità risultò essere proprio quel senso di mistero che circondava la sua attività. La clientela d'alto rango veniva incontrata privatamente, prima nello studio di Via delle Belle Donne e poi nei bellissimi saloni di Palazzo Magnani Feroni in via dei Serragli, acquistato nel 1939, proprio per allestire e dare sistemazione ai suoi tesori, ma mai utilizzato come abitazione. Quando non era in viaggio per l'Italia alla ricerca di nuovi tesori, preferiva risiedere in albergo.

Il prevalente gusto per l'antiquariato non impedì però a Salvatore Romano di apprezzare l'arte contemporanea, di essere uomo del suo tempo e di frequentare artisti quali De Pisis, Silvio Loffredo, Marcucci, che di lui hanno serbato affettuosi ricordi.

Nelle sue ricerche era spesso affiancato dal figlio Francesco (1910-1981) che, depositario delle stesse affinità elettive del padre, lo seguirà nell'attività di ricerca e selezione delle opere d'arte, avendo ereditato l'incredibile occhio e la sensibilità del padre, di cui sposò anche la stessa modalità riservata e misteriosa. Al contrario del genitore, egli risiederà nel palazzo, dove i suoi figli sarebbero cresciuti in un rapporto diretto con l'arte e dove la frequentazione quotidiana con i capolavori lì custoditi avrebbe fortemente connotato tutta la famiglia in un rapporto dialettico ed inscindibile con l'arte .

L'eterna passione per l'arte portò Salvatore Romano a concepire un grande progetto, collegato al grande mistero che accompagna le voci delle casse piene di tesori custodite gelosamente e che nessuno aveva mai visto. Nel 1946, difatti, l'antiquario, in accordo con il figlio, donò al Comune di Firenze gli oggetti custoditi nelle sue misteriose casse, che si trovano oggi esposti al Cenacolo di Santo Spirito, eredità e testimonianza di una vita indissolubilmente legata all'arte. Egli gestì direttamente la collocazione e la sistemazione delle settanta opere all'interno del grande spazio restaurato del trecentesco refettorio, curandone personalmente la disposizione: tra queste possiamo ricordare i romanici *Leoni marini* campani e l'*Angelo adorante* e la *Cariatide* di Tino di Camaino.



Cenacolo di Santo Spirito, Firenze, sede della Fondazione Salvatore Romano



A close-up photograph of a marble sculpture of a cherub, likely Cupid, with curly hair and a serene expression. The sculpture is the central focus of the image, set against a plain white background. The text is overlaid on the right side of the image.

**UN SECOLO TRA COLLEZIONISMO
E MERCATO ANTIQUARIO A FIRENZE**

Firenze
19 OTTOBRE 2016
ore 17.30
Lotti 1-121

1 λ

Jacopo della Quercia

(Siena 1371 ca. - 1438)

LA PRUDENZA

mezza figura sagomata in marmo, cm 37,5x24x15

€ 15.000/25.000

Bibliografia di riferimento

F. Caglioti, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, cat. della mostra, Siena, Santa Maria della Scala, a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 78-79, n. A.21







Jacopo della Quercia, *La Giustizia*. Collezione privata (1989)



Jacopo della Quercia, *La Temperanza*. Parigi, Galerie Ratton & Ladrière (2010/2012)

Immagine di grande eleganza e vigore espressivo, che nonostante la superficie dilavata conserva ancora intatto un particolare fascino dichiarando la notevole statura del suo autore, questo marmo raffigura la *Prudenza*, una delle quattro Virtù Cardinali, caratterizzata secondo un'iconografia diffusa nel Trecento da una testa coronata trifronte, con volti di età diverse: sul retro compare infatti, sbizzato ma ben visibile, un volto senile barbato. L'opera, oggi priva della mano destra (in origine scolpita separatamente e innestata), presenta un caratteristico taglio del busto trilobato, secondo una tipologia ben attestata nella scultura tardogotica, sia per le figure incastonate nei compassi quadrilobi dei sarcofagi che per quelle poste all'apice delle cuspidi: una destinazione quest'ultima cui meglio si addice la lavorazione sul retro, dove inoltre reca lo scasso per una staffa metallica che poteva sostenere il pezzo a una certa distanza dalla parete.

Caratterizzata dalla nitida cadenza falcata del panneggio, dal piglio vigoroso della mano che afferra il panneggio e dalla connotazione carnosa dei tratti fisionomici, l'opera sembra distinguersi dai simili busti lobati di cultura veneta e magesnesca, cui la tipologia potrebbe indurci ad associarla - come, ad esempio, la serie di mezze figure di *Profeti* conservata nel Kunsthistorisches Museum di Vienna o i *Santi* della *Tomba di Paola Bianca Spinola* in San Fermo a Fano (W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, pp. 225-226, n. 148, pp. 232-233, n. 161) -, manifestando una maggiore modernità che, nel rigore formale delle pieghe, nel gesto risoluto e negli accenti naturalistici riscontrabili nei volti e nell'articolazione prensile della mano, richiama gli esordi di Jacopo della Quercia - protagonista assoluto della scultura a Siena, Lucca e Bologna nella prima metà del Quattrocento - in un momento collocabile tra la *Madonna della melagrana* nel Duomo di Ferrara (1403-8), il *Monumento sepolcrale di Ilaria del Carretto* in San Martino a Lucca (1406-8) e il *Polittico Trenta* in San Frediano (1416-22), dove le cuspidi recano figure apicali di concezione affine.

Il nostro marmo, infatti, s'imparenta strettamente con un busto inedito di collezione privata che rappresenta una figura femminile coronata in atto di sorreggere una spada, identificabile dunque nella *Giustizia*, del tutto simile nel taglio mistilineo, nelle cadenze del panneggio e nella mano artigliata, come anche nella mancanza dell'altra mano: opera già orientata verso la gioventù di Jacopo da Giancarlo Gentilini (relazione inedita, 1989). Inoltre, i due marmi qui riuniti trovano efficaci riscontri fisionomici, nelle grandi orbite dilatate, posturali, nell'accentuata torsione del polso e nell'arpeggio delle dita, e pure nella particolare ricaduta del manto sulla spalla sinistra, con altre due mezze figure di identica tipologia sagomata raffiguranti la *Temperanza* e la *Fortezza* (Parigi, Galerie Ratton & Ladrière) recentemente riferite da Francesco Caglioti (*op. cit.* 2010) proprio a Jacopo della Quercia (la *Temperanza*, poi riprodotta anche da retro in Galerie Ratton & Ladrière, *D'Agostino di Duccio à Caffieri*, catalogo della mostra, Parigi 2012, pp. 10-11) "e aiuto" (la *Fortezza*) con una datazione intorno al 1410-1415.

Per quanto nei due marmi francesi il carattere quercesco appaia più marcato, per la maggiore ampiezza della postura e l'esuberanza del panneggio, possiamo dunque ricondurre i quattro busti, raffiguranti le *Quattro Virtù Cardinali*, a una medesima struttura, come del resto confermano le misure (l'altezza della coppia, leggermente resecata in basso, è cm 35,7) e la presenza in tutti del foro squadrato tergaie per l'ancoraggio: una struttura monumentale affidata a Jacopo della Quercia verso il 1410, portata avanti con l'ovvio concorso di collaboratori in un arco temporale prolungato e forse mai ultimata, reimpiegando variamente le sculture superstiti (i busti rivelano infatti una diversa vicenda conservativa). Si tratta presumibilmente del monumento funebre celebrativo di un personaggio eminente o meglio di un apparato civile, essendo queste le qualità che regolano il comportamento dell'uomo virtuoso e l'armonia della vita sociale: assai pertinente, a tal proposito, appare quindi il richiamo di Caglioti (*op. cit.* 2010, p. 79) al marmoreo *Portale della Sala del Concistoro* in Palazzo Pubblico a Siena, eseguito da Bernardo Rossellino nel 1446, che nel progetto iniziale, approntato forse verso il 1414 quando ne furono intagliate le ante da Domenico di Niccolò dei Cori, prevedeva quattro mezze figure delle *Virtù Cardinali*.

G.G.



2

Scultore bolognese della seconda metà del sec. XVIII

VENDITORE DI FIORI

terracotta policroma, cm 30x18x10

€ 1.000/1.500

Bibliografia di riferimento

AA.VV., *Presepi e terrecotte nei musei civici di Bologna* (cat. della mostra), Bologna 1991, pp. 140-141 n. 45

La notevole qualità di questa scultura suggerisce un'attribuzione all'ambito di Angelo Piò (Bologna 1690-1770), ed un esame attento sembra rivelare come la posa del contadino tenda ad avvicinare quest'opera più ad uno studio di accademia, centrato sulla torsione del busto e sul relativo bilanciamento degli arti, che ad una rappresentazione al naturale



Scultore napoletano della seconda metà del sec. XVIII

PASTORE

terracotta policroma, cm 29x16x10

€ 2.000/3.000

Questa figura di pastore è riconducibile alla vasta produzione presepiale napoletana del Sei-Settecento, e più precisamente sembra accostabile alla maniera di Francesco Celebrano (per una rassegna della produzione di Celebrano, attivo anche come pittore e scultore in marmo, cfr. E. Catello, *Francesco Celebrano e l'arte nel presepe napoletano del '700*, Napoli 1969). Nel contesto degli studi di carattere che affollano i presepi napoletani del XVIII secolo, il pastore qui in oggetto si caratterizza per l'eleganza della postura, in uno studiato contrapposto di gambe e braccia, che può evocare quanto realizzato dal Celebrano nella veste di modellatore per la Real Fabbrica di porcellana di Napoli (si pensi alla Clio, di collezione privata, che è stata datata tra il 1770 e il 1780, cfr. G. Donatone, *Francesco Celebrano scultore ceramico nella Real Fabbrica di Napoli*, in "Centro Studi per la storia della ceramica meridionale - Quaderno", 1996, pp. 37-47). Se in molti casi, peraltro, i pastori dei presepi partenopei, rivestiti di stoffe, avevano solo le teste (o ancora mani e piedi) modellati in terracotta (E. Catello, *Anatomia del pastore*, in "Napoli nobilissima", XIX, 1980, pp. 127-130), la statuetta qui in oggetto è completamente diversa, ed è accostabile anche ai "molti pastori tutti un pezzo, in terracotta, che in arte si dicono modellati", eseguiti in gran numero, secondo A. Perrone (1896), da Angelo Viva, seguace diretto di Giuseppe Sanmartino (E. Catello, *Sanmartino*, Napoli 1988, pp. 121-123)

A.B.



Scultore toscano o
umbro-marchigiano attivo
nella seconda metà del sec. XV
prossimo a Domenico Rosselli

(Pistoia 1439 - Fossombrone 1497/1498)

SAN GIOVANNI BATTISTA GIOVINETTO

statuetta in legno dipinto su base tornita, cm 62x24x16

€ 7.000/10.000

Bibliografia

M.C. Fabbri, in *Mostra dedicata all'effigie di San Giovanni Battista*, catalogo della mostra, Firenze, Loggia Rucellai, a cura di S. Bellesi, Firenze 1994, pp. 56-57



Un'aggraziata *naivetè* caratterizza quest'affabile statuetta lignea del *Battista* adolescente in atto di benedire, già presentata in occasione di una mostra sulla raffigurazione del Precursore allestita nel 1994 presso la Loggia Rucellai di Firenze - dove San Giovanni è particolarmente venerato quale patrono della città e della potente Arte della Lana -, come opera di uno "scultore toscano della seconda metà o fine del Quattrocento" influenzato da modelli donatelliani e di Desiderio da Settignano (Fabbri, *op. cit.* 1994).

Accogliendo un tale orientamento, possiamo osservare che la concisa sintesi formale, la gestualità un po' meccanica, i tratti del volto arguti e appuntiti, con la peculiare conformazione a mandorla degli occhi e l'accentuata sporgenza del labbro superiore, così come la sottile, vibrante definizione grafica della rustica veste di pelliccia trovano suggestivi riscontri nei lavori in marmo e in pietra di Domenico Rosselli (L. Pisani, *Domenico Rosselli a Firenze e nelle Marche*, in "Prospettiva", 102, 2001, pp. 49-66): uno scultore ben noto, formatosi nella bottega di Desiderio, cui spetta il ruolo di aver esportato le novità della plastica fiorentina del primo Rinascimento a Bologna (1460-61) e poi nelle Marche, a Pesaro (1473), Urbino (1475 ca.) e Fossombrone (dal 1480 ca.), dove i fragili, stilizzati santi "fanciulli" del polittico scolpito per la Cattedrale offrono i più adeguati riscontri per prospettare un'attribuzione a questo maestro.

D'altra parte, la capigliatura posticcia (in stoppa o in cartapesta) che in origine completava la testa della figura, tale da far pensare a un "suggestivo prodotto di una religiosità popolare" eseguito per "specifiche esigenze liturgiche che ne prevedevano la temporanea esposizione o l'utilizzo in cortei processionali" (Fabbri, *op. cit.* 1994, p. 56), può chiamare in causa la produzione 'polimaterica' di varie botteghe d'intaglio attive nella Toscana meridionale e nell'area umbro marchigiana, non certo estranee alle più aggiornate sollecitazioni dei maggiori maestri fiorentini (cfr. C. Galassi, *Sculture "da vestire". Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, catalogo della mostra, Umbertide, Museo di Santa Croce, Città di Castello 2005).

G.G.



5 λ

Cristoforo Solari, detto il Gobbo

(Milano 1468 - 1524)

SAN SEBASTIANO

statuetta in marmo, cm 57x17x18

€ 15.000/20.000

Bibliografia

V. Zani, in *Botticelli, Le sculture*, Firenze 2003, pp. s.n.;

V. Zani, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, III, Milano 2014, p. 879







L'opera, di una sofisticata eleganza nella postura dinoccolata, quasi danzante, del santo martire e nel minuto intaglio che ne definisce i tratti languidi del volto e la vaporosa chioma inanelata, è stata recentemente ricondotta con efficaci argomenti da Vito Zani (Zani, *op. cit.* 2014, p. 879) a un gruppo di altre quattro statuette marmoree affini nel soggetto e negli accenti stilistici, ma anche nelle misure (le figure alte circa cm 50) e nella forma tondeggiante della base, variamente connesse all'attività di Cristoforo Lombardi: tra i principali interpreti della svolta classicista nella scultura lombarda di primo Cinquecento, celebre soprattutto per aver eseguito le effigi sepolcrali di *Ludovico il Moro e Beatrice d'Este* nella Certosa di Pavia (commissionate nel 1497 per Santa Maria delle Grazie a Milano).

Si tratta, in primo luogo, di un'altra immagine di *San Sebastiano*, ma con entrambe le mani legate dietro la schiena, e di un *Cristo alla colonna*, opere conservate nelle raccolte d'arte del Castello Sforzesco a Milano (Zani, *op. cit.* 2014, pp. 76-79, nn. 878-879) e riferite al Solari, pur col dovuto "margine di dubbio", da Maria Teresa Fiorio (in *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, Milano 2001, pp. 250-251, nn. 90-91, dove ribadisce quanto già avanzato in un articolo del 1994) che proponeva cautamente di identificarle nei *Santi Nazaro e Celso* immaginando provenissero da un medesimo altare. A queste lo stesso Zani (*op. cit.* 2003) ebbe modo di aggiungere un'altra statuetta, al tempo presso la galleria Botticelli di Firenze, raffigurante il *Cristo alla colonna*, versione in controparte di quella del Castello e "senza alcuna incertezza" scolpita dal "medesimo artista" che lo studioso era incline a ritenere uno "scultore lombardo ligure" attivo nel terzo quarto decennio del Cinquecento, peraltro senza disconoscerne le tangenze coi modi di Cristoforo Solari e ricordando un documento del

1511 che ne attesta i rapporti con la committenza genovese. Fu proprio in una postilla a questo medesimo contributo che Zani segnalò per la prima volta l'opera in esame, della quale sottolineava la consonanza coi modi del maestro milanese ravvisabile nella "formula compositiva che si richiama molto strettamente alla statua di *San Sebastiano* nel duomo di Milano, firmata da Cristoforo Solari" - databile sulla metà del secondo decennio - scoperta da Susanna Zanuso (*Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, in "Nuovi Studi", V, 2000, 8, pp. 17-33). Il suo "carattere più marcatamente solariano" rispetto alle altre statuette del gruppo è stato poi confermato da Zani (*op. cit.* 2014, p. 78) nella recente scheda sui due marmi del Castello Sforzesco, dove inoltre aggiungeva alla serie un terzo *San Sebastiano* (Milano, collezione Giulini) "uguale" alla versione conservata nel museo milanese, opera che pertanto veniva a costituire col *Cristo alla colonna* della galleria Botticelli un'analoga coppia.

Senza qui indugiare ulteriormente sulle palesi affinità che imparentano la nostra figura a questo nucleo - peraltro difficilmente riconducibile a una medesima struttura, come si è ipotizzato, e piuttosto frutto di una produzione orientata ad assecondare le molteplici domande della devozione domestica -, è opportuno rimarcare i caratteri spiccatamente solariani, come il patetismo espressivo, le ciocche minutamente inanelate, il soffuso nitore degli incarnati e l'incresparsi leggero del perizoma, aspetti che manifestano la sintonia dello scultore con l'esperienza milanese di Leonardo. Ma anche - si è visto - la virtuosistica, artificiosa postura in contrapposto, chiaramente riconducibile, al pari di quanto osservato dalla critica in altri lavori del Solari, a un'attenta conoscenza del *Laocoonte*, che il maestro aveva potuto studiare durante il soggiorno romano del 1514.

G.G.



Cristoforo Solari, *San Sebastiano*. Milano, Museo del Castello Sforzesco



Cristoforo Solari, *Cristo alla colonna*. Milano, Museo del Castello Sforzesco

6 λ

Scultore pisano della seconda metà
del sec. XIV

TESTA

marmo, cm 29x22x15

€ 4.000/6.000



7

Lorenzo Sarti

(Bologna, attivo alla metà del sec. XVIII)

PIETÀ

terracotta policroma, cm 54x48x37

Iscrizione sul retro: *Lorenzo Sarti F. / [1]722*

€ 5.000/7.000

Bibliografia

A. Bacchi, S. Massari, scheda in *The Sparkling Soul of Terracotta. Sculptures from the XVI to the XIX centuries*, cat. della mostra, Milano 2014, pp. 68, 74







Questa Pietà, datata e firmata, allo stato attuale degli studi è la più antica opera nota di Lorenzo Sarti, che fu detto "Lorenzino del Mazza" per la stretta adesione al linguaggio del suo maestro, Giuseppe Maria Mazza. Sul Sarti, che non venne mai ammesso all'Accademia Clementina, abbiamo poche notizie, fornite da Marcello Oretti e dalla letteratura periegetica (E. Riccòmini, *Vaghezza e furore: la scultura del Settecento in Emilia*, Bologna 1977, pp. 83-84; A. Bacchi, S. Massari, cit.): egli è documentato attivo ancora nel 1747, lavorò non solo a Bologna, ma anche a Modena e a Ferrara, ricevendo in particolare commissioni da Prospero Lambertini (dal 1740, papa Benedetto XIV). Questa Pietà è opera rara ed importante per la presenza di firma e data, ed è l'unico pezzo di Sarti destinato al collezionismo privato fino ad oggi identificato con certezza. La terracotta si caratterizza per il suo misurato classicismo, lontano da qualunque nota di acceso patetismo che pure il tema poteva suggerire: nella sua composizione si sente ancora l'eco dei prototipi carracceschi, a partire dalla Pietà di Annibale a Capodimonte (1600 circa).

A.B.

**GRANDE PORTA LUCERNE DI GUSTO ARCHEOLOGICO,
NAPOLI, SECOLO XIX**

in bronzo, modellato come una quercia nodosa, che sorge da una base di roccia, con quattro rami sui quali sono poste tre lucertole ed un serpente che si avvolge con le sue spire nella parte superiore del tronco e le cui fauci aperte sostengono le catenelle delle lucerne modellate a piccole tartarughe; su base quadrangolare in alabastro poggiante su zampe ferine in bronzo; alt. cm 53. *Piccole lacune e mancanze*

L'oggetto si ispira ad analoghi portalucerne rinvenuti a Pompei ed Ercolano e che furono riprodotti spesso nel corso del XIX secolo dalle fonderie napoletane

€ 2.000/3.000

Bibliografia di riferimento

Fonderie Artistiche Riunite, J. Chiurazzi & Fils, S. De Angelis & Fils Società Anonima, Catalogo 1911, Napoli 1910, p. 362, nn. 72195 e 72226





Giacomo Rossi

(Bologna 1748 – 1817)

DUE VIRTÙ

VIRTÙ

VIRTÙ

terracotta policroma, cm 14x29x6; cm 21x18x9; cm 21,5x18,2x8,9

€ 8.000/12.000

Esposizioni*Mostra del Settecento Bolognese*, Palazzo Comunale, Bologna 1935**Bibliografia**G. Zucchini, R. Longhi (a cura di), *Mostra del Settecento Bolognese*, cat. della mostra, Bologna 1935, p. 148;A. Bacchi, *Alle origini del neoclassicismo a Bologna: Ubaldo Gandolfi, Carlo Prinetti e Giacomo Rossi in San Giuliano*, in Deanna Lenzi (a cura di), "Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci", Bologna 2004, pp. 384 e 386-387

Queste tre terrecotte colorate furono presentate al pubblico per la prima volta in occasione della grande mostra bolognese del 1935. Riferite allora al caposcuola locale Giuseppe Maria Mazza (Bologna 1653-1741), sono state poi restituite a Giacomo Rossi (Bacchi *op. cit.* 2004) sulla scorta del confronto con le due figure in stucco collocate sul timpano del secondo altare di destra della chiesa di San Giuliano a Bologna (il gruppo delle Due Virtù) e con le altre due sul secondo altare di sinistra (le due terrecotte che rappresentano una Virtù ciascuna). Il cantiere plastico di San Giuliano, i cui lavori sono collocabili precisamente al 1780, costituì una sorta di incunabolo per il nascente Neoclassicismo felsineo: accanto a Rossi erano attivi in chiesa Carlo Prinetti e Ubaldo Gandolfi. Le terrecotte qui in oggetto si caratterizzano per la fattura veloce e compendiaria, con la quale l'autore ha colto i tratti essenziali delle figure rappresentate, secondo modalità operative tutto sommato anomale a quell'altezza cronologica, ma che di lì a poco sarebbero state adottate anche dal maggiore protagonista della nuova stagione artistica, Antonio Canova. Rispetto agli altri bozzetti che ci sono giunti, sempre relativi a figure in stucco di San Giuliano, opera di Prinetti (*San Matteo*) e Gandolfi (*Isaia*), queste terrecotte di Rossi sembrano senz'altro dei materiali di bottega realizzati proprio in vista della traduzione in grande di quelle invenzioni, e non può in alcun modo trattarsi di copie d'après pensate per il collezionismo.

Rossi fu personalità d'eccezione della scultura del suo tempo: proprio nelle opere databili intorno al 1780 egli pare cercare un dialogo con giganti quali Giovanni Battista Piranesi e Johann Heinrich Füssli, dialogo che non poteva instaurarsi se non a Roma, sebbene un soggiorno del bolognese nell'Urbe non sia documentato. Rossi non fu comunque un artista di rottura, riuscendo anzi a conciliare l'eredità del Settecento felsineo, in particolare proprio Gandolfi, con istanze di rinnovamento, soprattutto nordiche (oltre a Füssli, si può citare lo scultore svedese Johan Tobias Sergel).

A.B.

Giacomo Rossi, *Virtù*, Bologna, San Giuliano

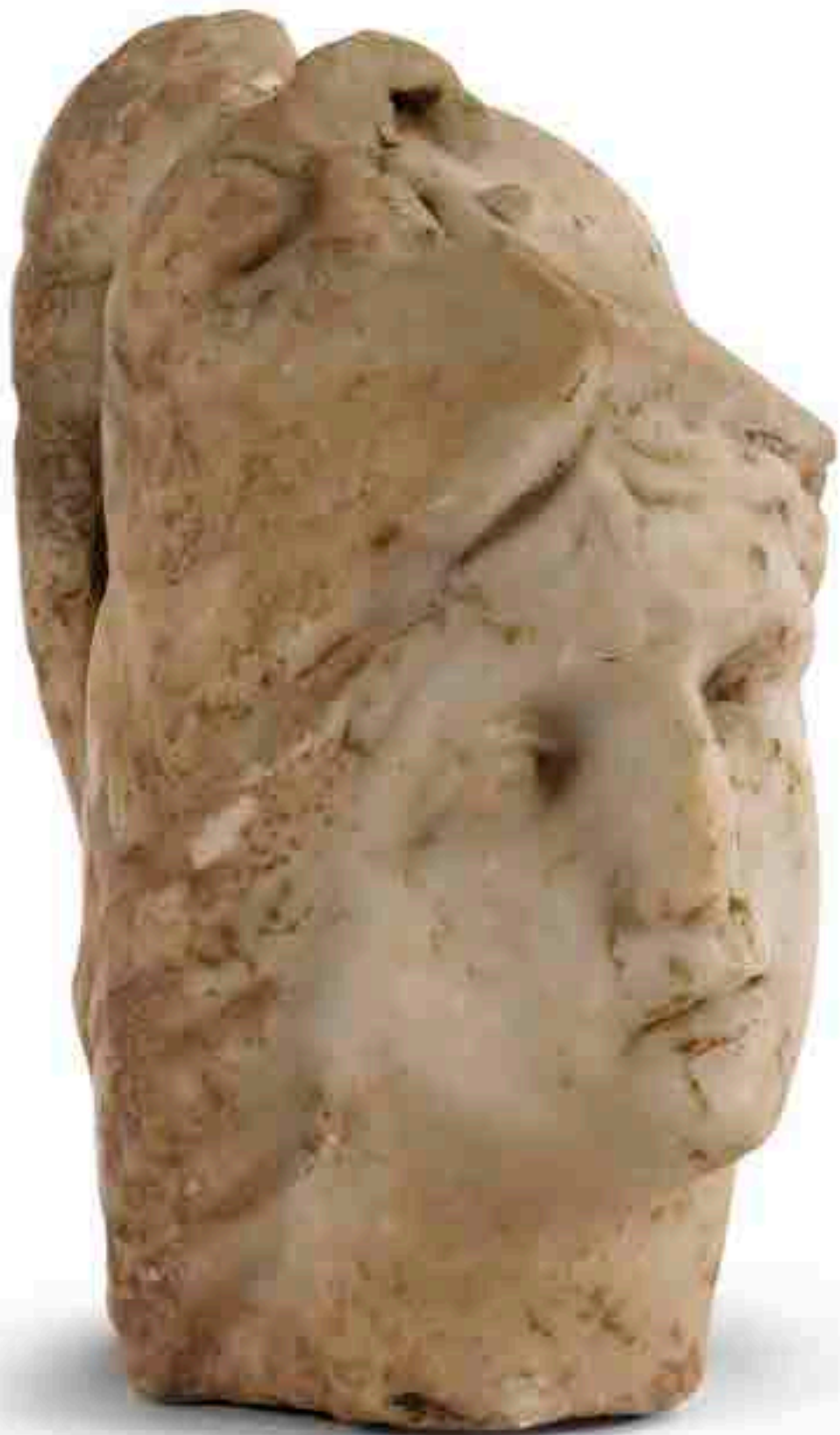


TESTA DI MINERVA, I-II SECOLO D.C.

in marmo bianco a grana fine scolpito e levigato. La piccola testa raffigura la dea, leggermente volta a destra con espressione patetica e assorta; i capelli fluenti incorniciano il volto e scendono a coprire le orecchie; sulla capigliatura la dea indossa un elmo corinzio con lungo pennacchio ondulato; alt. cm 19. *Piccole scheggiature*

€ 2.000/3.000





11

COPPIA DI COLONNE, SECOLO XVII

in marmo lumachella nera rastremate verso l'alto, corpo liscio caratterizzato da bordo a rilievo alla base e all'estremità superiore; base circolare in marmo bianco modanata su zoccolo quadrato, cm 181x32x32. *Basi di epoca posteriore*

€ 4.000/6.000



12

ACQUASANTIERA, VENETO, SECOLO XVII

in marmo rosa di Verona, vasca circolare centinata a più ordini con ampia fascia a rilievo, sostegno a balaustro su base quadrata, alt. cm 83, diam. cm 53. *Montata su basamento in marmo non pertinente*

€ 3.000/4.000



13

GRANDE CAMINO, TOSCANA, SECOLO XVI

in pietra serena; fronte modanato scolpito al centro con stemma nobiliare entro ghirlanda vegetale tra nastri pieghettati svolazzanti, cappello rettilineo decorato da diversi ordini di modanature, montanti e mensole soliti con scanalature verticali, cm 250x260x90

€ 9.000/12.000









14

GRANDE PANCA, BOLOGNA, INIZI SECOLO XVIII

in legno sagomato interamente dipinto in policromia; schienale decorato a raffigurare ghirlande di fiori e frutta tra ricche volute rocaille, centrato da vaso di forma medicea con ricco bouquet di fiori inquadrato da conchiglia entro riserva sagomata; fascia inferiore con finte gambe dipinte a marmo scolpito da cui si dipartono volute ornate da motivi fogliacei e drappi che si riuniscono al centro in una riserva sagomata; seduta con piano ribaltabile, cm 208x345x52

Già facente parte degli arredi del Palazzo del Governo di Bologna, come la panca presentata al lotto successivo di questo catalogo (lotto 15), sulla cui collocazione nel Salone della Guardia una preziosa testimonianza è fornita da G. Zucchini (*Paesaggi e rovine nella pittura bolognese*, Bologna, Tav. IV), la panca testimonia il gusto ricco e magniloquente del tempo, in cui ricchi festoni di fiori e frutta prendono vita tra finte architetture realizzate con maestria prospettica, a creare un insieme di grande impatto scenografico

€ 6.000/8.000

Bibliografia di riferimento

G. Ferrari, *Il legno e la mobilia nell'arte italiana*, Milano (1928), pp. 346-347 tav. LIV e LV

G. Zucchini, *Paesaggi e rovine nella pittura bolognese*, Bologna 1947, tav. IV



GRANDE PANCA, BOLOGNA, INIZI SECOLO XVIII

in legno sagomato interamente dipinto in policromia; schienale decorato a raffigurare ghirlande di fiori e frutta tra ricche volute *rocaille*, centrato da vaso di forma piriforme con ricco bouquet di fiori inquadrato da conchiglia entro riserva sagomata; fascia inferiore con finte gambe dipinte a marmo scolpito da cui si dipartono volute ornate da motivi fogliacei e drappi che si riuniscono al centro in una riserva sagomata; seduta con piano ribaltabile, cm 208x345x52

Già facente parte degli arredi del Palazzo del Governo di Bologna, come la panca presentata al lotto precedente di questo catalogo (lotto 14), sulla cui collocazione nel Salone della Guardia una preziosa testimonianza è fornita da G. Zucchini (*Paesaggi e rovine nella pittura bolognese*, Bologna, Tav. IV), la panca testimonia il gusto ricco e magniloquente del tempo, in cui ricchi festoni di fiori e frutta prendono vita tra finte architetture realizzate con maestria prospettica, a creare un insieme di grande impatto scenografico

€ 6.000/8.000

Bibliografia di riferimento

G. Ferrari, *Il legno e la mobilia nell'arte italiana*, Milano (1928), pp. 346-347 tav. LIV e LV

G. Zucchini, *Paesaggi e rovine nella pittura bolognese*, Bologna 1947, tav. IV



Francesco Curradi

(Firenze 1570-1661)

MADONNA CON BAMBINO, SANT'ANTONIO ABATE, SAN GIUSEPPE E SAN FRANCESCO

olio su tela, cm 260x187

siglato "F.C." in basso a sinistra

€ 15.000/20.000

Bibliografia di riferimento

B. Santi, in *Il Seicento Fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Biografie*, catalogo della mostra, Firenze, 1986, pp. 65-67

La bella tela qui presentata si può ricondurre con sicurezza alla produzione del pittore fiorentino Francesco Curradi, che insieme a Cosimo Rosselli, Domenico Passignano e Jacopo da Empoli, fu tra i capiscuola della pittura fiorentina della prima metà del Seicento.

Fu altresì uno degli interpreti più richiesti della pittura devozionale fiorentina per le sue caratteristiche di sobrietà, misticismo e umiltà e per gli schemi pittorici di facile comprensione in linea con quanto richiesto dalla pittura controriformata.

Questo aspetto fa comprendere le molte commissioni ricevute soprattutto in ambito ecclesiastico, tra cui si ricordano gli 87 fogli a sanguigna contenenti episodi della vita di Maria Maddalena de' Pazzi (impresa che consacrerà Curradi come interprete dell'iconografia ufficiale della santa più famosa e ossequiata del Seicento fiorentino, che ebbe anche modo di conoscere), la *Crocifissione* e la *Deposizione* per la Compagnia di San Niccolò al Ceppo del 1610, la *Crocifissione con Sant'Agostino e i dolenti* nella cattedrale di Volterra (1611), la *Predica di San Francesco Saverio* nella chiesa di San Giovannino degli Scolopi a Firenze (1622); le sette lunette con *Storie di Maria Maddalena* per la cappella della villa di Poggio Imperiale, simili per impostazione alle lunette realizzate con le *Storie della Vergine* nella chiesa di Santa Maria degli Angiolini degli anni trenta-quaranta del Seicento; *L'incoronazione della Vergine* per il Romitorio delle Celle nel Paradisino di Vallombrosa (1646), *La predica del Battista* in Santa Trinita a Firenze dipinta nel 1649 all'età di 79 anni.

Tra le opere curradiane meritano una menzione anche il bellissimo *Narciso al fonte* (oggi alla Galleria Palatina) e *l'Erminia tra i pastori* (oggi alla Villa della Petraia) commissionate dal cardinal Carlo dei Medici nel 1622 per il Casino di San Marco in via Larga. Questi dipinti documentano l'attività di Curradi presso la famiglia Medici e la sua capacità di cimentarsi, con sorprendenti risultati, anche in soggetti profani.

Purtroppo il Curradi non ha goduto di grande fama a causa dell'assenza di una biografia tramandata da Filippo Baldinucci che, seppur riconoscendo i suoi meriti, lo ricorda solo di passaggio nelle vite di altri artisti, in episodi che mettono in evidenza la sua personalità pia e devota; questo aspetto ha senza dubbio condizionato il giudizio critico sulla sua opera. Seppure ad un primo impatto l'arte del Curradi possa infatti sembrare mesta e ripetitiva, ad un'analisi più attenta mostra invece una grande qualità pittorica a cui si aggiunge una sentita profondità spirituale.

L'assenza della biografia baldinucciana rende anche difficile individuare una cronologia delle sue opere e precisare la data del suo viaggio a Roma, che è comunque documentato da alcuni disegni tratti da statue antiche, come il *Laocoonte* o come la *Venere de' Medici* che all'epoca si trovava ancora nella villa medicea sul Pincio. Il viaggio potrebbe essere avvenuto nel 1633, quando Curradi fu nominato cavaliere dell'Ordine di Cristo da Urbano VIII. Secondo alcune fonti, a Roma avrebbe dipinto diverse tele che furono poi acquistate dal re del Portogallo.

Gli aspetti principali della sua pittura, esemplificati perfettamente nella grande tela qui offerta, sono "il disegno controllato, la semplicità efficace delle composizioni, l'avvenenza malinconica delle figure" (B. Santi cit., p. 67). Purtroppo di questo dipinto non si conosce ancora la provenienza; più facile ipotizzare la data di realizzazione intorno agli anni trenta del Seicento per la prossimità con due grandi pale d'altare degli stessi anni: la *Madonna in gloria e santi* nella chiesa di San Frediano in Cestello e la *Madonna della Mercede con i Santi Teresa, Isidoro, Gaetano e Filippo Neri* nel duomo di Pontedera; con quest'ultima in particolare vi sono molti punti di tangenza sia nel cromatismo chiaro e sognante che nell'impostazione delle figure: nella parte alta Maria, avvolta in un manto azzurro ultraterreno, è sospesa tra le nuvole nell'atto di presentare il Bambino, mentre nella parte inferiore si ergono statuari, seppur in ginocchio, i santi Antonio, Giuseppe e Francesco, dolci intermediari verso noi fedeli.





17

GRANDE PANNELLO, FRANCIA, FINE SECOLO XIX

in pietre dure entro cornice in legno e bronzo dorato, raffigurante un vaso poggiato su piedistallo dal quale fuoriescono foglie e fiori di varia tipologia, sui quali poggiano un volatile e più in alto una farfalla; cornice in legno ebanizzato e dorato impreziosita da bordura con archetti in bronzo dorato; cm 93x62 il pannello, cm 113x82 compresa la cornice

€ 6.000/8.000



18 λ

COPPIA DI BRACCI, NAPOLI, FINE SECOLO XVII

in legno scolpito e argentato a mecca con dettagli policromi; attacco a parete in forma di rosone scolpito a foglie di acanto accartocciate, da cui si diparte un tralcio fogliaceo in forma di cornucopia, impreziosita dalla testa di un cherubino alato e terminante in una piattello scolpito a guisa di ghirlanda, alt. cm 48, lungh. cm 72

€ 2.500/3.500





19 λ

Scultore romano della seconda metà del sec. XVII

ABACUC

terracotta con tracce di doratura, cm 47x27x23

€ 30.000/50.000

Bibliografia di riferimento

O. Raggio, scheda in *The Vatican Collections. The Papacy and Art*, cat. della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art, New York 1982, p. 90, cat. 32;

I. Wardropper, *The Role of Terracotta Models in Italian Baroque Sculptural Practice*, in *From the Sculptor's Hand. Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum*, cat. della mostra, Chicago Art Institute, Chicago 1998, p. 39;

A. Villani, *I bozzetti di Gian Lorenzo Bernini nella collezione Chigi*, in "Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae", XV, 2008, pp. 454-456

C.D. Dickerson III, Anthony Sigel, scheda in *Bernini Sculpting in Clay*, cat. della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art, New York 2012, pp. 239-243





Questa terracotta riproduce la figura di Abacuc del gruppo marmoreo di *Abacuc e l'Angelo* scolpito da Gian Lorenzo Bernini, insieme ad un Daniele, per due delle nicchie della Cappella Chigi in Santa Maria della Pace a Roma, tra il 1655 ed il 1658. Una terracotta (alt. cm 52), proveniente dalla collezione del cardinale Flavio Chigi, appartiene oggi alle raccolte della Biblioteca Apostolica Vaticana. Si tratta di un modelletto di presentazione, assolutamente rifinito, che nel 1980 venne restaurato e liberato dalla patina che ne rivestiva le superfici per fingere quasi l'aspetto di un bronzetto dorato, caratteristica questa che accomuna diverse terrecotte di provenienza Chigi, che erano esposte già nel Seicento come pezzi da collezione. Ed anche sulla terracotta qui in oggetto si riconoscono tracce di doratura.

Certamente già nel XVII secolo dovettero essere realizzate più repliche da quell'invenzione assai celebre (*l'Abacuc e l'Angelo* era ad esempio riprodotto alla tavola CLVI della *Raccolta di statue antiche e moderne* di Paolo Alessandro Maffei, pubblicata a Roma nel 1704 e raffigurato nella Roma moderna di Giovanni Paolo Panini del 1759, oggi al Louvre), ed un "Modelletto dell'Abacuc con l'Angelo, del Bernini" era attestato tra le terrecotte del Museo Farsetti di Venezia dal catalogo a stampa del 1788 (*Alle origini di Canova: le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra, Roma, Fondazione Memmo, Venezia 1991, p. 148). Per la qualità del suo modellato è possibile, quindi, che questa bellissima terracotta, che avrebbe perduto la figura dell'Angelo, sia databile ancora entro il Seicento.

A.B.



Gian Lorenzo Bernini, *Abacuc e l'Angelo*, Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Chigi



Gian Lorenzo Bernini, *Abacuc e l'Angelo*, Roma, Musei Vaticani



Domenico Piò

(Bologna 1715 – Roma 1801)

VISIONE DI GESÙ BAMBINO DI SANT'ANTONIO DA PADOVA

terracotta policroma

Iscrizione sul retro: D, P, F;

€ 3.000/4.000

Bibliografia di riferimento

E. Riccòmini, *Vaghezza e furore: la scultura del Settecento in Emilia*, Bologna 1977, pp. 114-120;
 S. Tumidei, *Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale*, in *Presepi e terrecotte nei musei civici di Bologna*, cat. della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale), Bologna 1991, pp. 38 fig. 24 e 45

Questo squisito reliquiario in terracotta policroma è un prodotto tipico della plastica bolognese di pieno Settecento e la sigla sul retro, da sciogliere in "Domenico Piò Fecit", ne permette la sicura attribuzione al figlio di Angelo Gabriello Piò (1690-1769), titolare di un'attivissima bottega, nella quale si svolse la formazione di Domenico. Tra i confronti possibili all'interno del catalogo di Domenico, che lavorò prima di tutto come stuccatore, è opportuno ricordare la terracotta da presepio, firmata, con *Due contadini* (Bologna, Conservatorio di Santa Marta) e il gruppo di *San Giuseppe col Bambino*, del 1786, in stucco policromo (Riccòmini, *op. cit.*, p. 120, cat. 165), che pur non essendo in terracotta, appartiene alla stessa categoria di scultura devozionale, genere nel quale Angelo Gabriello aveva dominato la scena bolognese di metà secolo. Un precedente importante, in questo senso, è segnato ad esempio dal *San Francesco* e dal *Sant'Antonio da Padova*, suo pendant, in San Francesco a Bologna, capolavori in terracotta policroma del Piò senior (A. Mampieri, *Immagini per pregare. La scultura devozionale a Bologna tra Sette e Ottocento*, in *Il fascino della terracotta. Cesare Tiezzi, uno scultore tra Cento e Bologna (1743 – 1809)*, cat. della mostra (Cento, Pinacoteca Civica) a cura di G. Adani, C. Grimaldi Fava, A. Mampieri, Cinisello Balsamo 2011, pp. 101-102): proprio il tema del *Sant'Antonio* e *Gesù Bambino* era infatti uno dei più cari alla devozione popolare.

A.B.





Sebastiano Ricci

(Belluno 1659-Venezia 1734)

ESTASI DI SANTA TERESA

olio su tela, cm 92x49

€ 12.000/15.000

Bibliografia

A. Scarpa Sonino, *Sebastiano Ricci*, Milano, 2006, p. 182, n. 105, fig. 681

Bibliografia di riferimento

Sebastiano Ricci, catalogo della mostra a cura di A. Rizzi (Udine, Villa Manin di Passariano, 25 giugno - 31 ottobre 1989), Milano, 1989, pp. 178-179.

Il dipinto qui proposto è uno dei bozzetti preparatori per la grande pala raffigurante *l'Estasi di Santa Teresa* collocata sul secondo altare a destra della chiesa di San Marco in San Girolamo degli Scalzi a Vicenza. L'opera fu realizzata dal Ricci nel 1727 su commissione dell'ordine dei Carmelitani Scalzi, di cui Santa Teresa è la patrona, all'interno di una grande ristrutturazione affidata a Giorgio Massari tra il 1720 e il 1727.

L'assetto iconografico si ispira chiaramente al celebre gruppo marmoreo del Bernini in Santa Maria della Vittoria a Roma.

Un altro bozzetto, di più piccole dimensioni (cm 71x37), documentato anche da un'immagine nella fototeca della Fondazione Giorgio Cini, si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna mentre cinque disegni preparatori, uno dei quali sempre menzionato dalla Fondazione Giorgio Cini, sono conservati al Windsor Castle nella Royal Library.

Dell'opera si conoscono altri due bozzetti uno dei quali passato sul mercato antiquario inglese, già Parigi Martin Du Nord - De Bouvet e l'altro sempre a Vienna in collezione von Rho. Il nostro è probabilmente una prima prova pittorica della composizione e, rispetto alle altre versioni, la sua preparazione più veloce e semplificata suggerisce una datazione anteriore.





Attribuito ad Agostino Beltrano

(Napoli 1607-1656)

GIACOBBE LOTTA CON L'ANGELO; IL SOGNO DI GIACOBBE

olio su tela, cm 113x153

€ 10.000/15.000

Inedito e fino ad oggi poco studiato, il dipinto qui offerto appare attribuibile ad Agostino Beltrano in virtù dei numerosi confronti con opere firmate e spesso datate dell'artista napoletano, peraltro quasi esclusivamente dedito, ai fini della committenza privata, alla raffigurazione di episodi dell'Antico Testamento ambientati nel paesaggio. Innegabile, a questo proposito, il legame con il paesismo romantico e scapigliato di Micco Spadaro che vediamo caratterizzare il nostro dipinto e ritroviamo ad esempio, con analogia partizione spaziale, nella coppia di storie vetero-testamentarie del Beltrano esposte alla mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* (Napoli 1984, nn. 2.10 a-b, alle pagine 194-95 del catalogo). Nella prima di esse, come nel caso del dipinto qui offerto, una quinta rocciosa isola in primo piano la figura di Mosè, in atto di accogliere le tavole della Legge; fronde luminose e disordinate introducono allo sfondo dove figurine di proporzioni minori inscenano l'episodio dell'adorazione del vitello d'oro.

Non diversamente, altre opere firmate degli anni Quaranta propongono in primo piano figure di proporzioni monumentali anche se di non grande formato, sottolineate nella posa e nei gesti da ampi panneggi in cui ricorrono costantemente le tonalità del rosso acceso e del giallo dorato: le stesse che nel nostro dipinto caratterizzano le figure di Giacobbe e del suo avversario celeste. Particolarmente raffinata, nel dipinto qui offerto, è appunto la gamma cromatica che anche nelle figure dello sfondo trapassa dai grigi rosati al giallo oro.



23 Cerchia di Antonio Pisano detto Pisanello, primo quarto del sec. XV

CASSONE NUZIALE

legno dipinto, sul fronte scena galante centrata da stemma e sui fianchi motivi fogliacei, cm 96x182x69

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

€ 90.000/120.000

Bibliografia

R. Calamini e S. De Luca, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, a cura di L. Mannini, Firenze 2011, p. 152, n. 1

All'interno del genere dei cassoni, mobile per eccellenza nell'Italia rinascimentale, quelli nuziali costituiscono una tipologia a sé, appartenenti alla dote nuziale della sposa; venivano realizzati solitamente in coppia con gli stemmi dei due casati ed erano tanto più ricchi di intagli e dipinti quanto più il casato di provenienza della moglie era potente e politicamente influente, ponendosi come una vera e propria manifestazione dello status della famiglia.

Citati già da Boccaccio in un episodio del Decameron, *Ambrogiuolo e Bernabò*, in cui il protagonista si nasconde in un cassone nuziale per introdursi nella camera della donna amata, per tutto il Quattro e Cinquecento i cassoni nuziali costituiscono un genere in cui si cimentano i più grandi artisti del tempo, quali Paolo Uccello, Botticelli e ancora Ghirlandaio e Jacopo del Sellaio.

I cassoni arrivati intatti dal secolo XV sono piuttosto rari e mostrano una varietà iconografica che spazia dai soggetti mitologici o storici alle allegorie delle virtù e a scene edificanti d'amore e di fedeltà coniugale, inneggiando al corretto comportamento che gli sposi avrebbero dovuto seguire nel corso del matrimonio. Se sono piuttosto diffusi gli esempi in cui le pitture del fronte sono inquadrare da inserti in pastiglia a delimitare una sequenza pittorica (si vedano il cassone della Conquista di Napoli da parte di Carlo di Durazzo, realizzato a fine Trecento e conservato al Metropolitan di New York, e quelli del XV secolo rispettivamente al Museo Horne e a Palazzo Davanzati), più inconsueti sono i cassoni in cui, come nel nostro caso, la decorazione pittorica occupa tutto il fronte senza soluzione di continuità. Un confronto può essere avanzato con i due pannelli di cassone realizzati intorno al 1460 dalla bottega di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono, uno con il viaggio della Regina di Saba (oggi al Birmingham Museum of Art) e l'altro con l'incontro di Salomone e Saba (Museum of Fine Arts di Boston).

La delicatezza tardogotica delle figure, caratterizzata da cadenze quasi fiabesche che si coniugano a una grande attenzione al naturalismo, suggeriscono di avvicinare il nostro cassone alla cerchia di Pisanello, inserendolo dunque nel contesto dell'Italia settentrionale di inizio secolo XV. Il fronte è interamente dipinto con una scena continua che si svolge all'interno di un giardino in fiore, una sorta di hortus conclusus, tipica ambientazione di dipinti sacri che vedono come soggetto principale la Madonna (si veda ad esempio, dello stesso Pisanello, la Madonna della Quaglia del Museo di Castelvecchio a Verona), probabile allusione, in questo caso, alla castità della sposa. Al centro del giardino è il blasone della famiglia Fanzago di Clusone in val Seriana, con uno stemma coronato da una mano giurante, grembiato da otto pezzi di rosso e argenti e caricato in cuore da uno scudetto rotondo d'azzurro alla torre d'argento merlata alla guelfa, aperta e finestrata di nero. Ai lati dello stemma due coppie di giovani, riccamente abbigliati secondo la moda tardogotica, sono raffigurati di profilo l'una verso l'altro in atto di sollevare le braccia per prendersi le mani. I fianchi, infine, presentano un decoro a racemi stilizzati di foglie che inquadrano ricche melagrane









Vincenzo Consani

(Lucca 1818 – Firenze 1887)

RITRATTO DI PRELATO

terracotta con tracce di doratura, cm 50x41x24

Iscrizione sul retro: V. Consani F. 1839 M. Deachi

€ 2.000/3.000

Bibliografia di riferimento

L. Bassignana, *Vincenzo Consani: la "bellezza permanente e senza data" dell'antico*, in "Artista", II, 1990, pp. 166-179;

M. Vezzosi, *1780-1880. Dal respiro dell'antico ai moti del cuore: pittura e scultura italiana tra Neoclassicismo e tardo romanticismo*, Firenze 2003, pp. 149-151, cat. 28

Vincenzo Consani, allievo a Firenze di Luigi Pampaloni, a sua volta educato da Lorenzo Bartolini, è noto soprattutto come esponente, nel pieno Ottocento, di un Neoclassicismo appena scalfito dalle nuove istanze puriste o veriste. Il busto qui in oggetto, datato e firmato, appartiene però alla primissima attività dello scultore: di poco successiva al suo trasferimento a Firenze, nel 1835, l'opera non è ancora improntata ad un linguaggio rigidamente classicista. Consani esordì come ritrattista, nel 1836, con un busto in terracotta del cappuccino Francesco Maria Finucci (M. Capelletti, *Per l'inaugurazione del busto di Vincenzo Consani*, Lucca 1897, p. 5), e nel corso della sua carriera eseguì ben 69 busti (ibidem, p. 11). Ancora negli anni Quaranta lo scultore avrebbe oscillato tra un gusto a volte neo-quattrocentesco altre neo-barocco (A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino 2003, I, p. 227), e questo ritratto di prelado, nella vibrante modellazione dei capelli e della veste, tradisce lo studio e la conoscenza della scultura pre-canoviana.

A.B.





COFANETTO NUZIALE, MANIFATTURA GINORI A DOCCIA, 1870 CIRCA

porcellana bianca montata in bronzo dorato, cm 34x42x36

Marca N coronata in blu sul fondo

€ 4.000/6.000

La scatola è ornata sui quattro lati da bassorilievi decorati con scene mitologiche, delimitati da più ordini di cornici e intervallati negli angoli da scudi a cartiglio centrati da teste femminili a rilievo. Il contenitore poggia su una base di bronzo dorato con decoro a palmette e sorretta, negli angoli, da quattro leoni accovacciati su basette a *rocaille* di gusto ancora settecentesco. Il coperchio in porcellana, anch'esso montato in bronzo dorato, mostra una decorazione a bassorilievo coerente con quelle della scatola e intervallata da quattro elementi decorativi applicati a rilievo. Al centro della composizione, una complessa montatura di bronzo dorato, sostenuta da una cornice ornata da motivo a foglie lanceolate, cela un vano segreto collocato sotto una presa appariscente a forma di putto seduto.

Una cassetta simile, priva delle applicazioni di bronzo dorato e sormontata da un gruppo in porcellana raffigurante Bacco e Arianna (gruppo che risulta eseguito dalla manifattura



Illustrazione dall'Esposizione di Parigi del 1878

come gruppo a sé già nella seconda metà del Settecento, come si vede in L. Ginori Lisci, *La porcellana di Doccia*, Milano 1963, p. 71 fig. 45), dal chiaro significato nuziale, compare in una fotografia scattata durante l'Esposizione italiana del 1861 o di quella parigina del 1867, ma è rintracciabile anche in un'incisione relativa all'Esposizione di Parigi del 1878 insieme ad altre descritte come montate in bronzo e in ebano. Nell'immagine citata, accanto allo scrigno in porcellana coerente con il nostro ne compare uno montato in ebano e sormontato da una presa con un amorino, che richiama quello dell'opera in esame. Alla luce di questi confronti e considerando la presenza della "N" coronata, che indica una datazione compresa tra il 1870 e il 1940 circa (A. Caròla-Perrotti, I marchi del giglio di Capodimonte e della "N coronata" ferdinandea nelle porcellane di Doccia, in "Amici di Doccia-Quaderni", II, 2008, p. 73) si propone quindi una datazione attorno all'ultimo trentennio dell'Ottocento, legittimata proprio dallo stile della montatura di bronzo.

Si ringrazia la dott.ssa Rita Balleri per le ricerche d'archivio e per le preziose informazioni fornite



26 λ

Agostino Tassi

(Roma 1578-1644)

PROSPETTIVA ARCHITETTONICA CON LA STRAGE DEGLI INNOCENTI

olio su tela, cm 69x90

€ 8.000/12.000

L'inedito dipinto qui offerto propone una formula compositiva più volte sperimentata da Agostino Tassi tra la metà del secondo decennio del Seicento e i primi anni Venti. Numerose sono infatti le tele restituitegli da Patrizia Cavazzini, che a più riprese si è dedicata al catalogo e alla cronologia del pittore romano, in cui un colonnato in ombra costituisce il proscenio di un più ampio spazio teatrale composto da edifici classicheggianti accarezzati dalla luce e paralleli al piano del dipinto.

Una soluzione che ritroviamo ad esempio nell'*Imbarco della Regina di Saba* in collezione privata a Roma, che la Cavazzini riferisce al 1617 (*Agostino Tassi 1578-1644. Un paesaggista tra immaginario e realtà*. Catalogo della mostra, Roma 2008, pp. 178-79, n. 6) e ancora nel dipinto ovale di uguale soggetto nella collezione Busiri Vici (*ibidem*, p. 67, fig. 75) databile nel 1621-22, e di nuovo ulteriormente amplificato in una tela a Nantes, Musée des Beaux Arts (*ibidem*, p. 70, fig. 80), del 1628.

Di particolare interesse, nel dipinto qui presentato, il riferimento al palazzo disegnato da Michelangelo sulla piazza del Campidoglio, fonte evidente per l'edificio rinascimentale con porticato che vediamo in secondo piano, mentre il doppio ordine di colonne sullo sfondo potrebbe alludere a un'architettura romana come a una ideazione palladiana.

Il primo piano e, in misura minore, quello intermedio costituiscono lo spazio scenico su cui agiscono le figurine spiritate dei soldati e delle madri in fuga: un soggetto non troppo frequentato da Agostino Tassi quanto invece comune, sebbene con accenti diversi, tra i suoi contemporanei. Le proporzioni allungate delle figure, i loro gesti concitati e i colori brillanti trovano riscontro però in molte opere di Agostino, e suggeriscono di collocare il nostro dipinto nella prima metà degli anni Venti.





27 λ

Ubaldo Gandolfi

(San Matteo della Decima 1728-Ravenna 1781)

SAN LORENZO

olio su tela centinata, cm 145x98

€ 90.000/120.000

Esposizioni

Mostra del Settecento Bolognese, Bologna 1935.

Bibliografia

Mostra del Settecento Bolognese. Catalogo delle opere, Bologna 1935, p. 61, n. 35.

L. Bianchi, *I Gandolfi*, Roma 1936, pp. 49-50; nota 53; p. 126.

Esposto alla storica mostra del 1935 come opera di Gaetano Gandolfi ma non riprodotto nel catalogo, denso ma estremamente parco di illustrazioni, che accompagnava l'esposizione, e mai più comparso in pubblico dopo quella data, il dipinto qui offerto è rimasto sostanzialmente ignoto agli studi moderni sui Gandolfi, e alla ricognizione del *corpus* di Ubaldo e Gaetano condotta a più riprese da Donatella Biagi Maino.

Unica a farne menzione, e con viva intelligenza critica, fu Lidia Bianchi nella monografia dedicata a entrambi pubblicata nel 1936, appena un anno dopo l'esposizione bolognese: e fu appunto la Bianchi a restituirlo con lucidi e pertinenti confronti al catalogo di Ubaldo Gandolfi.

Pur in assenza di menzioni tra le fonti contemporanee, come è del resto quasi inevitabile per un dipinto destinato con ogni probabilità alla devozione privata, la paletta qui offerta si inserisce infatti agevolmente nel percorso di Ubaldo tra la seconda metà degli anni Sessanta e i primi dell'ottavo decennio del Settecento. Innumerevoli sono infatti i confronti possibili con opere documentate, a partire da quelli, più immediati, concernenti il modello e la posa della figura maschile: la ritroviamo, con minime varianti, nella possente figura del Beato Filippo Bertoni nell'omonima pala nella chiesa bolognese dei Servi probabilmente del 1765, nel *San Vincenzo Ferreri* in S. Domenico a Budrio, firmato e datato dello stesso anno, e ancora nel più tardo San Sebastiano raffigurato insieme ai SS. Antonio abate e Marco nella pala della parrocchiale di Vigoroso, del 1773.

Anche la vivace cromia, più ricca e pastosa che non in Gaetano (come già sottolineava la Bianchi) ritorna, per ovi motivi liturgici, nel San Lorenzo che insieme ad altri santi assiste in estasi all'apparizione di Cristo nell'imponente e bellissima pala di Medicina del 1766, e ancora nel *Vescovo* nella pala di Riolo, dell'anno precedente.

Più ardua l'identificazione di un possibile studio preparatorio: sebbene molto simile (ma non identica) per impostazione, la figura di San Lorenzo nel foglio dello Hessisches Landesmuseum a Darmstadt, anch'esso un tempo attribuito a Gaetano, si riferirebbe, come osserva Donatella Biagi a partire da una nota sulla montatura del foglio (*Ubaldo Gandolfi*, Torino 1990, p. 18, nota 32) a un "pallione", ovvero stendardo processionale, che non può certo identificarsi col nostro dipinto ma ne riflette forse una declinazione ulteriore o un progetto diverso.



A questo proposito desta senz'altro interesse la proposta avanzata da Jadranka Bentini in una comunicazione privata al museo di collegare il disegno a uno stendardo processionale eseguito da Ubaldo per la chiesa dei Filippini a Bologna (S. Twiehaus, *Zeichnungen Bolognas und der Emilia 16. bis 18. Jahrhundert. Graphische Sammlung des Hessisches Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt 2005, pp. 152-53, n. 99).
È possibile invece che la nostra figura, composta e insieme impo-

nente, costituisca l'elaborazione di una di quelle "accademie" che Ubaldo Gandolfi, più volte Professore di Figura all'Accademia Clementina fra il 1761 e il 1780, tracciò lungo il suo intero percorso servendosene poi per scopi diversi. Ricordiamo, tra gli altri, il foglio della Fondazione Cini a Venezia, dalla collezione Certani (inv. 32971) più immediatamente riconducibile a un San Sebastiano, ma assolutamente consonante con questa figura di San Lorenzo, esaltata nella nostra tela dalla sontuosa policromia che la distingue.



San Lorenzo, disegno preparatorio per un altare dedicato al santo, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.





Bronzista attivo nel sec. XVIII

GLADIATORE

scultura, cm 41x34x23

€ 3.000/4.000

Realizzata in bronzo a patina marrone, raffigura gladiatore su base gradinata in marmo; in equilibrio sulle due gambe, il lottatore è ritratto nel gesto di proteggersi dall'attacco dell'avversario, brandendo nella mano sinistra lo scudo, la cui superficie esterna si presenta decorata a rilievo con un volto maschile barbuto, mentre con la destra stringeva una spada, oggi perduta. L'ispirazione di questa scultura è probabilmente da rintracciare nei modelli antichi, come sembra suggerire il confronto con il *Gladiatore Borghese* oggi conservato al Museo del Louvre



Lorenzo Bartolini

(Savignano di Prato 1777 – Firenze 1850)

RITRATTO DI GIOVAN BATTISTA NICCOLINI

marmo, alt. cm 30x18x17

Iscrizione (sul retro): BARTOLINI / SCOLPÌ / FIRENZE / 1827

Montato su base in marmo verde, alt. cm 11

€ 5.000/7.000

Esposizioni*Esposizione Italiana agraria industriale tenuta in Firenze nel 1861*, Firenze 1861, n. 5837**Bibliografia di riferimento**E. Spalletti, scheda in *Lorenzo Bartolini. Mostra delle attività di tutela*, cat. della mostra (Prato, Palazzo Pretorio), Firenze 1978, p. 81, cat. 12;E. Boldrini, *Lorenzo Bartolini e Vincenzo Salvagnoli: nuovi contributi per le commissioni Niccolini e Segato tra sentimenti di stima e istanze patriottiche*, in Lorenzo Bartolini, *Atti delle giornate di studio* (Firenze 17-19 febbraio 2013) a cura di S. Bietoletti, A. Caputo, F. Falletti, Pistoia 2014, pp. 209-213;M.V. Cardi, *Lorenzo Bartolini e gli intrecci culturali tra Milano e Firenze nelle carte d'archivio*, in *ibidem*, pp. 105-106

Questo ritratto del celebre drammaturgo toscano Giovanni Battista Niccolini (1782 – 1861) è la traduzione in marmo, priva di varianti, del gesso conservato alla Gipsoteca Bartolini presso la Galleria dell'Accademia di Firenze (alt. cm 65); il modello reca un'iscrizione sul petto che recita BARTOLINI / FECE / NICCOLINI / 1827. Le vicende che portarono alla realizzazione del gesso oggi a Firenze sono state puntualmente ricostruite: all'indomani della trionfale presentazione a Firenze della tragedia di Niccolini *Antonio Foscarini*, 9 febbraio 1827, si costituì una Società per coniare una medaglia in onore del suo autore. Il conio venne commissionato al romano Giuseppe Girometti, mentre Bartolini fornì il modello, da identificare appunto nel gesso della Gipsoteca. Sebbene Eliso Schianta annotasse che lo scultore non aveva mai tradotto in marmo quell'invenzione, un busto raffigurante Niccolini, da identificarsi con quello qui in oggetto, venne presentato a Firenze dagli eredi di Bartolini all'Esposizione italiana del 1861. Una replica, estranea all'ambito della bottega di Bartolini, è da considerarsi il busto conservato a Firenze nel Teatro Niccolini.

A.B.



Lorenzo Bartolini, *Ritratto di Giovanni Battista Niccolini*, gesso, Firenze, Galleria dell'Accademia





30 λ

Scultore romano, metà sec. XVIII

ALESSANDRO MAGNO E OLIMPIA

coppia di ovali, marmo, cm 72x54x6

€ 20.000/30.000

Bibliografia di riferimento

F. Caglioti, *Fifteenth Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, a cura di N. Penny e E. Schmidt, Washington 2008, pp.106-107







Questi due ovali in marmo - raffiguranti, come indicato dalle scritte, Alessandro Magno e la madre Olimpia - si collegano ad evidenza a due rilievi rettangolari conservati nel Palazzo reale di La Granja presso Segovia, studiati da Francesco Caglioti che ha riconosciuto nell'Olimpia un originale di Desiderio da Settignano (55x33), laddove quello raffigurante Alessandro (57x36) fu realizzato solo nel corso del XVIII secolo, presumibilmente per creare un *pendant* al primo (Caglioti, *op. cit.* 2008). Ad eccezione del formato e delle dimensioni, i due rilievi qui presentati corrispondono assai puntualmente a quelli spagnoli e la variante forse più significativa è individuabile nell'elmo di Alessandro dove, nel nostro esemplare, compare anche la corona, mentre il drago marino che campeggia nell'elmo dell'esemplare spagnolo viene qui sostituito da una scena che sembra rappresentare Alessandro che doma Bucefalo. Il rilievo di Desiderio, allora ritenuto un marmo classico ('escuela griega'), venne donato nel 1738 a Isabella regina di Spagna dal cardinale Luis Antonio de Belluga y Moncada che



Scultore del XVIII secolo, *Alessandro Magno*, Segovia, palazzo reale de La Granja di San Ildefonso

aveva soggiornato lungamente a Roma. Lo scultore torinese Filippo Collino realizzò nel 1756 a Roma una coppia di rilievi ovali raffiguranti *Olimpia* e *Alessandro* (Torino, Palazzo Reale), dove la *Olimpia* è ispirata palesemente a quella di Desiderio mentre *Alessandro* è esemplato su un prototipo antico diverso da quello che ha ispirato il marmo spagnolo e quello qui presentato. La storia antica del rilievo con *Alessandro* alla Granja non si conosce, e non sappiamo se sia entrato nelle collezioni reali nel 1738 con il dono del cardinale Belluga y Moncada (e quindi provenga con tutta probabilità da Roma), ovvero se sia stato scolpito successivamente in Spagna.

La coppia di marmi qui presentati è la sola oggi nota che si ispiri direttamente a entrambi i rilievi della Granja, la cui fama è attestata a Roma (perlomeno per l'*Olimpia*) intorno alla metà del Settecento. Una collocazione cronologica e un contesto culturale non troppo diverso dovrebbero essere anche quelli in cui sono stati creati i nostri due rilievi.

A.B.



Desiderio da Settignano, *Olimpia*, Segovia, palazzo reale de La Granja di San Ildefonso



31 λ

Martin Reynbouts

(Bruxelles, attivo 1570-1619)

IL TRIONFO DI GIUDITTA

arazzo in lana e seta, cm 390x336

in basso a destra marca di Bruxelles e marca dell'arazziere Martin Reynbouts

Il lotto è corredato di uno studio di Mercedes Viale Ferrero

€ 40.000/60.000

L'arazzo presenta una ricca bordura interamente ricamata: ai quattro angoli sono figure femminili riccamente abbigliate all'antica, probabili allegorie dei quattro elementi, come sembrano indicare gli attributi che recano: una cornucopia di frutti e fiori, una fontana, una fiammella e volatili. Nella parte superiore, al centro, Giove circondato dagli dei scende dal cielo a cavallo di un'aquila recando in mano una saetta; nella fascia inferiore invece divinità marine sono raffigurate tra i flutti, mentre ai lati sono animali entro un ambiente boschivo. L'arazzo narra l'episodio biblico, scarsamente raffigurato nell'arte tessile, in cui Giuditta viene portata in trionfo dal popolo di Israele dopo aver ucciso Oloferne e aver quindi messo in fuga l'esercito assiro. Preceduta da un corteo di guerrieri in armatura e cavalli rivestiti di ricchi finimenti da parata, l'eroina è assisa su un carro dorato riccamente scolpito ed è raffigurata nell'atto di tenere nella mano destra un rametto di ulivo, attributo che caratterizza anche le ancelle che seguono il carro, a illustrazione del passo biblico *Giuditta* 15, 12-14: "Essa [Giuditta] prese in mano dei tirsi e li distribuì alle donne che erano con lei. Insieme con esse si incoronò di fronde di ulivo: precedette tutto il popolo, guidando la danza di tutte le donne, mentre ogni Israelita seguiva in armi portando corone; risuonavano inni sulle loro labbra"



Giacinto Gimignani

(Pistoia 1606 - Roma 1681)

CRISTO SALE AL CALVARIO

olio su tela, cm 123x172

siglato "G.G.F." e "PIST" in basso a destra

€ 15.000/20.000

Riferibile alla maturità di Giacinto Gimignani, l'inedito dipinto qui presentato sollecita il confronto con l'affresco di uguale soggetto eseguito dal pittore pistoiese sulla parete destra della cappella Barsotti, a sinistra nel coro della chiesa di S. Agostino a Lucca.

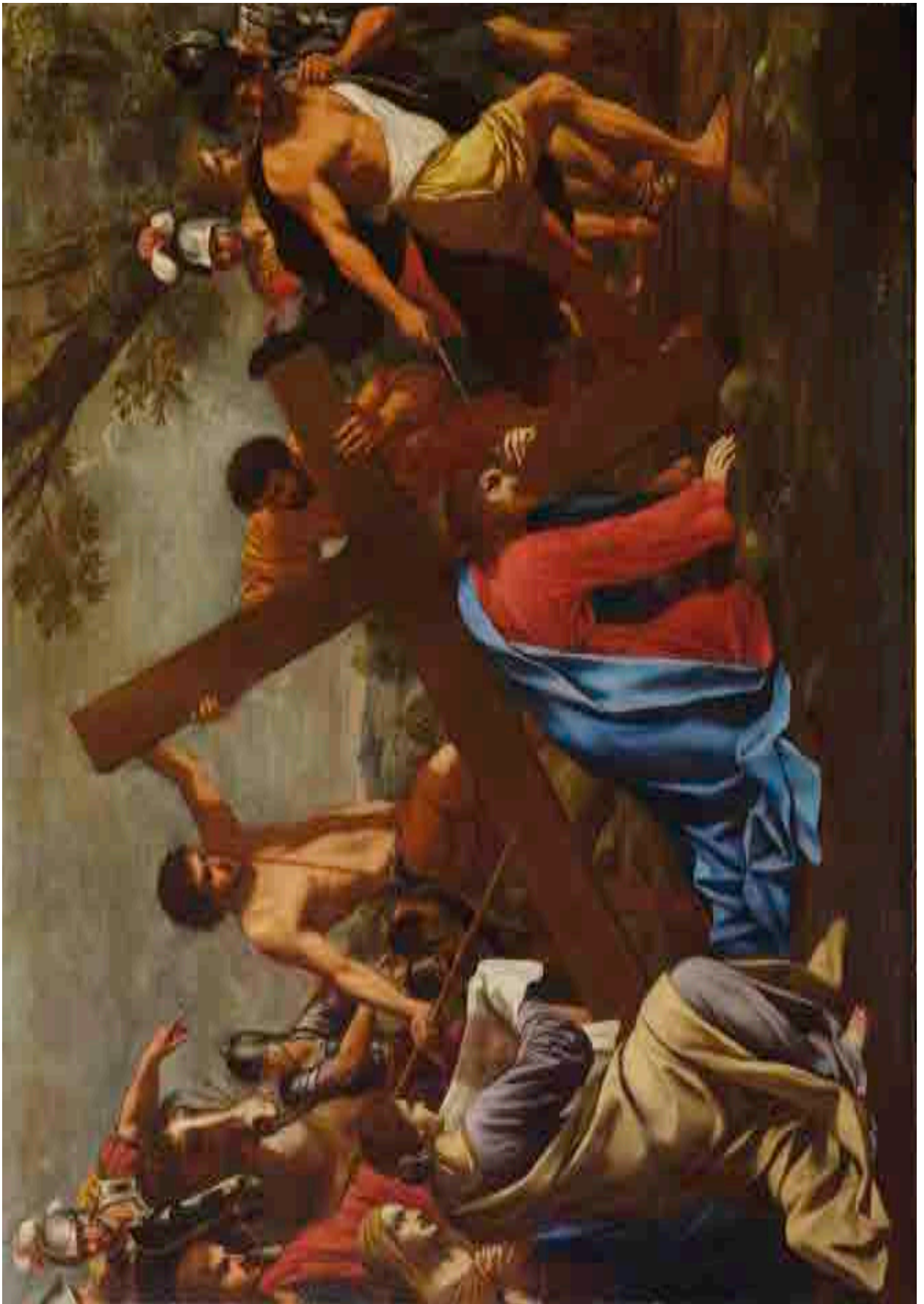
Dedicata alla Passione di Cristo, la decorazione della cappella presenta sulla parete sinistra la scena della *Flagellazione*, firmata e datata per esteso "HIACINTUS GIMIGNANUS PISTORIENSIS A. S. MDCLVII". La data del 1657 indica probabilmente la fine dei lavori comprendenti, oltre alla *Salita al Calvario* sulla parete opposta, le personificazioni delle Virtù Cardinali dipinte a fresco nelle lunette soprastanti le scene cristologiche, e figure di putti *en grisaille* ai lati di busti scolpiti (si veda in proposito U.V. Fischer, *Giacinto Gimignani 1606-1681. Eine Studie zur roemische Malerei des Seicento*, Freiburg 1975, pp. 164-65, n. 74; I. Pardini, *Gli affreschi di Giacinto Gimignani nella chiesa di S. Agostino di Lucca*, in "Rivista di archeologia storia costume" XXI, 1993, 1, pp. 47-56).

Se la scena della *Flagellazione* richiama, modificandola, la pala di uguale soggetto ma di formato verticale eseguita dal Gimignani nel 1634 per la chiesa di Santa Maria in Via a Camerino, la *Salita al Calvario* trova un confronto ancora più immediato con la tela qui offerta, che ne costituisce verosimilmente un "ricordo" ovvero una rielaborazione ulteriore.

Le principali differenze riguardano l'atteggiamento di Cristo, che nell'affresco lucchese è rivolto all'indietro, quasi ad incontrare lo sguardo di Maria che segue il corteo, e la posizione della Veronica, identica alla nostra ma posta a destra nella composizione, quasi a includere la figura del Salvatore tra due figure femminili.

Insieme a quella della cappella Bocella a destra nel coro nella stessa chiesa, non documentata altrimenti e comunque poco nota, e a una pala nella chiesa di S. Paolino, la decorazione della cappella Barsotti costituisce la produzione lucchese di Giacinto Gimignani, al ritorno da Roma e dopo una breve attività fiorentina distinta dagli affreschi in palazzo Niccolini, del 1654.

Ringraziamo Ursula Fischer Pace per il suo aiuto nella catalogazione di questo lotto.



33

Bronzista veneto degli inizi
del secolo XVIII

SANT'ANTONIO DA PADOVA

bronzo dorato, cm 31x15x11

€ 4.000/6.000

Il santo, raffigurato stante, tiene in braccio Gesù bambino e un libro nella mano destra. L'attributo del libro e la presenza di Gesù identificano chiaramente il personaggio in Sant'Antonio da Padova: se infatti sin dalle più antiche rappresentazione il Santo è effigiato con un libro in mano, simbolo della sua scienza e della predicazione ispirata ai dettami della Bibbia (si vedano a questo proposito gli affreschi di scuola giottesca nella basilica del Santo a Padova, del 1326), la presenza di Gesù Bambino si riferisce alla visione che Antonio ebbe a Camposampiero poco prima della sua morte



34

Attribuito a Cosimo Fanzago

(Clusone 1591 – Napoli 1678)

SAN BRUNO

bronzo dorato, cm 34,5x17x9

€ 6.000/8.000

Bibliografia di riferimento

A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento*, Torino 1982, p. 122 (per l'iconografia)
Paola D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011

Il santo è colto in posa stante, con una mano al petto e il volto rivolto verso l'alto in atto di contemplazione, mentre nell'altra mano è un libro; ai piedi, poggiato sulla base, una mitria decorata. Se la tonsura e il saio con cappuccio fanno ricondurre l'iconografia a un monaco, il volto emaciato e glabro possono ricordare alcune iconografie legate a San Bruno, la cui devozione trovò particolare diffusione in Italia Meridionale tra Seicento e Settecento; a conferma è la presenza della mitria, spesso raffigurata ai piedi del Santo a ricordare la sua rinuncia dell'Arcivescovado Metropolitano di Reggio Calabria



35

Scultore attivo a Napoli nel secondo quarto del sec. XIV prossimo a Tino di Camaino

(Siena 1280 ca. - Napoli 1337)

FRONTE DI SARCOFAGO CON IL CRISTO IN PIETÀ FRA LA MADONNA E SAN GIOVANNI EVANGELISTA DOLENTI

lastra a bassorilievo in marmo, cm 64x183

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

€ 20.000/30.000

Bibliografia

R. Calamini e S. De Luca, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, a cura di L. Mannini, Firenze 2011, p. 153, n. 2.



Questa rara lastra, che costituiva la parte frontale di un sarcofago a cassa (poi riadattato a fontana scalpellando le iscrizioni e i blasoni), pubblicata nel catalogo della mostra sul collezionismo e il mercato antiquario fiorentino allestita nel 2011 in Palazzo Medici Riccardi come "uno dei pezzi di maggior pregio della collezione di Salvatore Romano" e "un tipico esempio di scultura funeraria napoletana influenzata dall'opera di Tino di Camaino" (Calamini e De Luca 2011), è stata dichiarata "di interesse culturale particolarmente importante" dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (notifica del 2 maggio 2011).

Nella dettagliata relazione storico-artistica che accompagna e giustifica il provvedimento di tutela, Angelo Tartuferi, riconosciuto il "notevole livello qualitativo" e la "spiccata severità formale" dell'opera, si sofferma sugli "evidenti" riscontri stilistici, tipologici e morfologici con i monumenti funebri realizzati a Napoli e in vaste zone del Meridione da Tino di Camaino - il grande scultore senese attivo dal 1323 al servizio di Roberto d'Angiò (F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007) - e dalla sua di prolifica bottega, segnalando in particolare i frammenti della tomba di *Giovanni di Capua* (morto nel 1324/25) in San Lorenzo Maggiore a Napoli e il monumento





dell'arcivescovo *Orso Minutolo* nella Cattedrale, attribuiti a Tino di Camaino e collaboratori (F. Aceto, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e di Orso Minutolo*, in "Prospettiva", 53-56, 1988-1989, pp. 134-142), che presentano la medesima impaginazione delle figure e un lessico decorativo sostanzialmente "identico", anche nella disposizione delle iscrizioni. Assai pertinente appare inoltre il richiamo di Tartuferi al rilievo con i *Dolenti* della vasta *Crocifissione* scolpita da Tino per l'abbazia benedettina della SS. Trinità a Cava dei Tirreni, ca-

polavoro della maturità dell'artista, ravvisando nell'opera in esame analoghe soluzioni formali: "masse plastiche robuste, talvolta spigolose, contraddistinte tuttavia da incarnati turgidi e luminosi, che rievocano gli affreschi superstiti della bottega giottesca attiva in Santa Chiara a Napoli". Affinità che inducono a riferire questa lastra a "un artista napoletano che ebbe modo di studiare e interpretare con attenzione e nel tempo i modelli illustri di Tino di Camaino a Napoli".

G.G.



Tino di Camaino e bottega, *Tomba del vescovo Orso Minutolo*. Napoli, Duomo.



Tino di Camaino e bottega, *I dolenti*, parte di una *Crocifissione*. Cava dei Tirreni, Badia della SS. Trinità.

36 λ

Pieter van Lint

(Anversa 1609 - 1690)

ALLEGORIA DELLA FEDE

olio su tela, cm 113x90

siglato "P.V. Lint F." nel bordo inferiore del libro

€ 10.000/15.000

Bibliografia

A. Busiri Vici, *Peter, Hendrik e Giacomo van Lint. Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*, Roma 1987, pp. 12-13, tav. 18

La tela qui presentata, che troviamo pubblicata nel volume di Andrea Busiri Vici dedicato ai Van Lint di Anversa, è opera firmata di Pieter che fu il capostipite di questa celebre famiglia di pittori.

Si tratta di un dipinto che Pieter van Lint dipinse sicuramente a Roma dove soggiornò tra il 1633 e il 1640, momento in cui venne influenzato sia dal Caravaggio che dalla pittura di Rubens, di cui aveva già studiato i dipinti nelle chiese di Anversa durante il suo apprendistato presso Artus Wolffort.

L'opera principale che Pieter realizzò nella città eterna fu la decorazione murale della Cappella del Crocifisso in Santa Maria del Popolo, di patronato della famiglia Cybo, in cui sono raffigurate le *Storie della Croce* (*Sant'Elena che scopre la vera Croce e Sant'Eraclio che riporta a Gerusalemme la Croce ritrovata*) che rivelano le sue finissime qualità pittoriche.

Durante il periodo romano Pieter realizzò molti studi ricavati dall'antichità classica mostrando soprattutto un vivo interesse verso la statuaria come si vede anche nella nostra allegoria che si erge imponente nei suoi bianchi panneggi scultorei. Gli attributi iconografici sono però quelli, indubbi, che permettono di identificare l'immagine con un soggetto ben lontano dal mondo classico; ci troviamo infatti dinanzi ad un'allegoria della Fede Cattolica (C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1611, p. 163) con il calice del sangue di Cristo nella mano destra, il Crocifisso nella sinistra e l'elmo, giacché la Fede è armata contro il peccato.

Il dipinto, come già indicato, riporta la firma "P.V. Lint F." nel bordo inferiore del libro appoggiato al ginocchio sinistro della figura.

La pagina è aperta su una incisione raffigurante "La Resurrezione di Cristo" che rimanda all'iconografia dell'imponente tavola con il medesimo soggetto che Rubens realizzò per la Cattedrale di Nostra Signora di Anversa nel 1611-1612, ad ulteriore testimonianza dell'influenza che il pittore di Siegen ebbe sull'immaginario del Van Lint, artista eclettico ancora non conosciuto come meriterebbe.





37 λ

Intagliatore spagnolo, sec. XVII

SANTO VESCOVO

legno dorato e parzialmente policromo, cm 111x40x43

€ 5.000/7.000

Raffigurato stante, su base circolare, il vescovo regge con la mano sinistra un libro, mentre la destra teneva probabilmente un pastorale; la mitria, che lo identifica come un vescovo, è ornata da racemi e decori floreali, che impreziosiscono anche le vesti. Lungo il bordo della veste è riportato l'anno 1618, assieme a una sigla che, secondo il parere orale del professor Kurt Rossacher, può essere interpretata come la firma dello scultore Gregorio Fernandez (1576-1636). Importante scultore spagnolo, principale esponente della Scuola di Valladolid ed erede dello stile espressivo di Alonso Berruguete, Fernandez lavorò spesso assieme a Valentin Diaz, dedicandosi il primo alla scultura e il secondo alla policromia





Bernardo Cavallino

(Napoli 1616-1656)

CRISTO E L'ADULTERA

olio su tela, cm 72x101

al retro, sulla cornice e sul telaio, etichette della Mostra della Pittura Napoletana del 600 – 700 – 800, Napoli 1938

€ 60.000/80.000

Esposizioni*Mostra della Pittura Napoletana del 600 - 700 - 800*, Napoli, Castelnuovo, 1938.**Bibliografia***Piccola guida della Mostra della Pittura Napoletana del 600 – 700 – 800*, Napoli 1938, p. 71, n. 4;
La Mostra della Pittura Napoletana del 600 – 700 - 800, Napoli 1938, p. 319, n. 4.

Esposto con la corretta attribuzione alla storica mostra della pittura napoletana del 1938 ma non riprodotto nel relativo catalogo, peraltro assai parco di illustrazioni, il dipinto qui offerto è rimasto fino ad oggi assolutamente sconosciuto agli studi napoletani e a quelli sull'artista, inaugurati alla metà degli anni Ottanta dalle esposizioni curate da Ann Percy e Ann T. Lurie e culminati nella recente monografia di Nicola Spinosa.

È dunque con grande emozione che si può oggi rivedere, quasi per la prima volta, un dipinto del primo tempo di Bernardo Cavallino, e rintracciarvi i segni della sua prima formazione naturalistica nel solco del caravaggismo napoletano. Evidente, in particolare, l'esempio di Battistello Caracciolo a cui si richiama la figura reclina in primo piano, certo il risultato di uno studio accademico "dal naturale" ma insieme consapevole della pala di Battistello nella chiesa del Pio Monte della Misericordia, del 1615.

I confronti più evidenti rimandano in ogni caso alle opere di Cavallino nella seconda metà degli anni Trenta, al bivio tra il naturalismo del Maestro degli Annunci e una più sapiente e artificiosa messa in scena dei suoi episodi a figure terzine. Si possono in particolare citare il *Pagamento del tributo* e il *Ritorno del Figliol Prodigo*, entrambi nel Museo di Capodimonte, simili al nostro dipinto anche per l'ambientazione della scena e la disposizione dei personaggi sul pavimento di pietra di una stanza oscurata, quasi un palcoscenico per l'azione tratta dal Nuovo Testamento.

Giova ricordare, a questo proposito, l'assenza di altre versioni di questo soggetto tra le opere attualmente note del pittore napoletano: fu infatti respinta già da Roberto Longhi l'attribuzione a Bernardo Cavallino dell'*Adultera* del Museo di Castelvecchio a Verona, esposta a suo nome nella stessa mostra napoletana del 1938.

Si potrebbe quindi ipotizzare con qualche legittimità l'identificazione del dipinto qui offerto con l'*effigie della donna adultera di quattro palmi per tre, mano di Bernardo Cavallino*, (misure coincidenti con le nostre) censita nel 1716 nella collezione napoletana di Francesco de Palma de Artois, Duca di Sant'Elia, con la stima non indifferente di 50 ducati (cfr. G. Labrot, *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1. Collections of Painting in Naples 1600 – 1780*, 1992; The Getty Provenance Index).







IMPORTANTE COPPIA DI CASSONI, FIRENZE, SECOLO XVI

in noce ad urna, corpo scolpito a grandi baccellature e fronte centrato da uno stemma araldico entro ghirlanda; agli angoli grandi volute di foglie, fascia sottopiatto intagliata a motivo di unghiate, coperchio decorato a motivi vegetali e a scaglie; cm 63x173x60 ciascuno

€ 15.000/20.000

Bibliografia di riferimento

F. Schottmüller, *I mobili e l'abitazione del Rinascimento in Italia*, Torino 1921, p. 57 tav. 124;

A. Pedrini, *L'ambiente, il mobilio e le decorazioni del Rinascimento in Italia*, Torino 1925, p. 89 tav. 216;

G. Ferrari, *Il legno e la mobilia nell'arte italiana: la grande scultura e la mobilia della casa*, Milano, 1939, p. 305 tav. XIII;

F. Rossi (a cura di), *Il museo Horne a Firenze*, Milano 1966, foto 153





Diffusissimo già nel Tre e Quattrocento, è con l'epoca rinascimentale che il cassone diventa la tipologia di arredo principale di ogni casa, guadagnando in monumentalità e sontuosità: mentre infatti nelle case iniziano ad apparire altri tipi di mobili destinati a contenere vestiti e altri beni, come i cassettoni e gli armadi, i cassoni assumono sempre più un ruolo di rappresentanza, volto ad esprimere lo status sociale delle famiglie.

Nel clima di riscoperta dell'arte classica che caratterizza l'Italia e in particolare la Toscana nel periodo del Rinascimento, diventa di moda il cassone "a sepoltura" che, menzionato anche da Vasari, riprende il modello delle urne sepolcrali in marmo realizzate in questo periodo, a sua volta desunto dai sarcofaghi romani; il corpo è bombato e scolpito con decori di memoria classica e sormontato da un coperchio a tronco di piramide, che nel tempo si sviluppa sempre più in altezza.





Il cassone conservato al Walters Art Gallery di Baltimore

Un cassone in tutto identico ai due qui proposti si trova nel Walters Art Museum di Baltimora, ma molti sono gli esemplari che possono offrire un pertinente confronto, tutti provenienti dall'ambito culturale toscano, per poi trovare larga diffusione in tutta Italia: ad esempio il cassone nel Museo Horne a Firenze del secolo XVI, in cui le baccellature del corpo sono sostituite da volute intagliate, mentre gli angoli sono arricchiti da due figure di donna sporgenti, oppure il cassone del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, analogamente centrato da stemma e ornato agli angoli da grandi foglie; e infine la coppia di cassoni di cui uno è conservato al Museo Nazionale del Bargello a Firenze, l'altro al Metropolitan di New York, nei quali un ricco intaglio a volute abitato da figure classiche si sostituisce ai baccelli, con erme alati agli angoli



QUATTRO MATTONELLE DA PAVIMENTO, NAPOLI, METÀ SECOLO XV

in maiolica decorata in policromia con blu di cobalto,
bruno di manganese e tracce di verde ramina, cm 21x11x18

€ 1.500/2.500

Bibliografia di riferimento

A. Filangieri di Candida, *La chiesa ed il monastero di S. Giovanni a Carbonara*, Napoli 1924;

G. Donatone, *La maiolica napoletana del Rinascimento*, Napoli 1993, pp. 19-21 tav. 1, 83-84;

L. Arbace, *Il pavimento maiolicato di San Giovanni a Carbonara*, Napoli 1998;

G. Donatone, *La maiolica napoletana dagli Aragonesi al Cinquecento*, Napoli 2013, p. 14 fig. III b-c, pp. 40-42

Due mattonelle raffigurano profili maschili, le altre due femminili, tutti delineati con una sottile linea di cobalto, mentre le ombreggiature sono rese con pennellate più diluite.

La prima mattonella reca un ritratto maschile dalla folta capigliatura portata corta, sopra le orecchie, affrontato da un ramo sottile con foglie di quercia, e trova preciso riscontro in alcune mattonelle del pavimento della Cappella Caracciolo nella basilica di San Giovanni in Carbonara a Napoli (Guido Donatone, che ha a lungo studiato questa produzione, ne propone l'identificazione con il ritratto di Leonello d'Este diffuso all'epoca grazie alla medaglia di Pisanello); la seconda invece un ritratto maschile dalla folta capigliatura che scende al di sotto delle orecchie, mentre una foglia di prezzemolo su un ramo sottile riempie la campitura di fronte al ritratto. La terza mattonella raffigura un profilo femminile con la capigliatura racchiusa in una reticella che trattiene i capelli sulla fronte, trattenuta da un cercine di stoffa, un filo di perle ne adorna il lungo collo mentre s'intravede l'abito accollato da cui emerge una camicia a sottili piegoline; tutt'intorno una serie di punti riempiono le campiture vuote, così come nella quarta mattonella, raffigurante un profilo femminile con la capigliatura racchiusa in una reticella sul capo trattenuta da un cercine di stoffa che ne libera la fronte, e indosso un abito accollato con un giustacuore chiuso da una serie di piccoli bottoncini

Queste mattonelle presentano chiare affinità tipologico-stilistiche con la pavimentazione sopradescritta: il pavimento Caracciolo del Sole, tuttora in situ, rappresenta l'esempio più antico della produzione di maiolica opera di una manifattura locale, ma con forti influenze valenzane. Il tappeto maiolicato è composto da seimila mattonelle e si articola in cellule ottagonali, secondo lo schema di gusto classico alessandrino e diffuso a Napoli in seguito alle riggiole importate da Valencia, come dimostra l'applicazione delle modalità decorative tipiche delle maioliche spagnole: la foglia di perequill e il melograno, foglie di malvarosa stilizzata e uccelli esotici. Il gusto per la ritrattistica è invece secondo Donatone elemento innovativo rispetto alla normativa estetica valenciana, che non comprendeva la rappresentazione della figura umana così come la presenza d'immagini araldiche nelle mattonelle centrali del pavimento completo. La critica storico-artistica del primo Novecento aveva attribuito il pavimento a maestranze fiorentine, in virtù del facile confronto con la cosiddetta famiglia italo-moresca a zaffera. Tuttavia gli stretti rapporti ispano-napoletani nel periodo aragonese hanno portato a ricondurre l'opera a maestranze campane, data la presenza documentata di maiolicari valenziani proprio nel periodo di edificazione della cappella Sergianni Caracciolo nel 1447, e la critica presente tende pertanto a riconoscere l'origine autoctona dell'opera nel periodo aragonese.



Pavimento della cappella di Sergianni, Caracciolo del Sole, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara



Bronzista veneziano, fine sec. XVII

CRISTO RISORTO

bronzo, cm 59x32x14

€ 5.000/7.000

Già attribuito al veneziano Antonio Gai (1686-1769), questo bronzo sembra rimandare a una stagione più antica della scultura lagunare, a un momento cioè in cui si avverte ancora distintamente la lezione del grande scultore fiammingo Giusto Le Court (1627-1679). È soprattutto il vivace dinamismo dei panneggi segnati da continui affondi, scavati dolcemente in forme tondeggianti, a richiamare i modelli pienamente barocchi del grande fiammingo. Tutti i maggiori scultori attivi nella Venezia di fine Seicento (da Enrico Merengo a Giovanni Bonazza, da Michele Ongaro a Francesco Cabianca) furono segnati dal suo insegnamento, e proprio ad uno di loro andrà probabilmente assegnato questo Cristo, la cui esecuzione sembra cadere ancora dentro il Seicento. La produzione di opere in bronzo nella Venezia di questo momento è assai poco conosciuta, ma vale comunque la pena ricordare come Tommaso Temanza accenni a un impegno di Francesco Cabianca nella lavorazione del bronzo: in occasione della visita di Federico IV di Danimarca a Venezia nel 1708, la Serenissima decise infatti di donare al sovrano due cannoni di bronzo e "furono questi cannoni tutti lavorati d'intaglio di mano di esso Cabianca con molta squisitezza" (Temanza, 1738-1774, ed. 1963, p. 46).

A.B.





42 λ

Intagliatore austriaco, sec. XVIII

FIGURA FEMMINILE ALLEGORICA

legno laccato parzialmente dorato, cm 170x75x40

€ 9.000/12.000

Raffigurata stante, la scultura tiene la mano al petto e lo sguardo rivolto in basso; ad arricchire l'eleganza della figura sono i bottoni dorati della veste e le frange dello scialle, ugualmente dorate; i capelli raccolti, con riccioli ricadenti sulle spalle, sono ornati da un serto di foglie dorate che potrebbero ricondurre l'iconografia del personaggio ad una allegoria della primavera o della natura







43

**COPPIA DI GRANDI BRACCI, ITALIA CENTRALE,
SECOLO XVIII**

in legno intagliato e dorato, attacco a parete in forma di cartella sagomata, fusto scolpito a volute contrapposte con foglie di acanto e fiori intagliati, alt. cm 48, lungh. cm 102

€ 3.000/4.000

44

GRANDE PANCA, EMILIA, SECOLO XVIII

in legno sagomato interamente dipinto in policromia; schienale decorato da due grandi stemmi sormontati da corona entro cartigli e inquadri da volute e ricche ghirlande di fiori; fascia inferiore con finte gambe dipinte a mensola centrata da cartella sagomata tra volute; seduta con piano ribaltabile, cm 185x252x38

€ 4.000/6.000



45 λ

Intagliatore toscano, sec. XVII

COPPIA DI ANGELI PORTACERO

legno intagliato, dorato e parzialmente laccato, cm 70x36x28

€ 6.000/8.000

Gli angeli sono raffigurati in posizione stante, nell'atto di reggere con una mano il portacandele reso in forma di cornucopia scanalata con piattello baccellato, mentre l'altra mano poggia sul petto. La schiena è arricchita da larghe ali spiegate incise, mentre la base quadrata poggia su piedini a ricciolo





Giovan Battista Spinelli

(Bergamo o Chieti; attivo dal 1630 circa - documentato fino al 1655)

CRISTO E LA SAMARITANA AL POZZO

olio su tela, cm 128,5x99

€ 18.000/25.000

Esposizioni

Mostra della Pittura Napoletana del 600 - 700 - 800, Napoli, Castelnuovo, 1938.

Bibliografia

Piccola guida della Mostra della Pittura Napoletana del 600 - 700 - 800, Napoli 1938, p. 71, n. 1; *La Mostra della Pittura Napoletana del 600 - 700 - 800*, Napoli 1938, p. 319, n. 1.

F. Abbate, *Giovanni Battista Spinelli: la Samaritana al pozzo*, in "Paragone" 1970, 239, pp. 61-62.

N. Spinosa, in *La Pittura Napoletana da Caravaggio a Luca Giordano. Catalogo della mostra*, Napoli 1982, p. 272.

D.M. Pagano, in *Civiltà del Seicento a Napoli. Catalogo della mostra*, Napoli 1982, I, pp. 177 e 465.

N. Spinosa, *Aggiunte a Giovan Battista Spinelli*, in "Paragone" 1984, 411, p. 21.

L. Ravelli, *Considerazioni su un artista di origine bergamasca: Giovan Battista Spinelli*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti", 1985-86, pp. 837-38.

N. Spinosa - D.M. Pagano, *Giovanni Battista Spinelli*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento. IV*, Bergamo 1987, pp. 24-25, n. 8; p. 33, fig. 2.

Esposto come opera di Bernardo Cavallino alla storica mostra sulla pittura napoletana organizzata nel 1938 da Sergio Ortolani, nel cui catalogo non era tuttavia riprodotto, il dipinto qui offerto è stato pubblicato per la prima volta da Francesco Abbate nel 1970 e da lui restituito a Giovan Battista Spinelli su cui, dopo la riscoperta da parte di Roberto Longhi nel 1969, si inauguravano allora i primi studi.

L'attribuzione proposta dallo studioso napoletano è stata confermata da quanti negli anni successivi, a cominciare da Nicola Spinosa, si sono occupati dell'artista; la presenza di numerose sue opere alla mostra sul Seicento napoletano del 1984 dà conto dell'interesse con cui, dopo la fondamentale apertura longhiana, si guardava alla sua produzione capricciosa e bizzarra come a una voce in qualche modo fuori dal coro in quella scuola napoletana distinta, nella prima metà del secolo, da una sorta di polarità tra i seguaci più o meno prossimi di Caravaggio e il classicismo di Massimo Stanzione.

A quest'ultimo, secondo Bernardo De Dominicis, si sarebbe accostato Spinelli per un vero e proprio alunno verso il 1640-42: un'ipotesi che può dare ragione della chiarezza compositiva in qualche modo classica e monumentale di alcune opere, tra cui il nostro dipinto, distanti dal modello nordico che distingue altre scelte dell'artista e in particolare la sua produzione grafica nelle raccolte degli Uffizi.

Il dipinto qui presentato è stato visto in stretta contiguità con il *Giacobbe e l'angelo*, anch'esso in collezione privata e forse proveniente dalla collezione di Giosuè Acquaviva d'Aragona, duca di Atri, accostabile al nostro anche per le proporzioni delle figure e la loro ambientazione nel paesaggio.

Riscoperto da Roberto Longhi nel 1969 a partire dalle due importanti *Storie di David* agli Uffizi, Giovan Battista Spinelli fu reso noto a un pubblico più ampio in occasione della storica rassegna sul Seicento napoletano fortemente voluta da Raffaello Causa e realizzata dopo la sua scomparsa dalla Soprintendenza napoletana, nel 1984.

Oltre che con un gruppo di fogli in parte provenienti dallo storico nucleo delle collezioni medicee conservato agli Uffizi, Spinelli era presente in quell'occasione con ben dieci tele in una sala a lui dedicata: una scelta che dava conto della sua personalità appena risarcita e della sua situazione anomala nell'ambito della scuola napoletana, più che del peso che in quella scuola l'artista di origini bergamasche aveva effettivamente rivestito.

Non sappiamo dove fosse avvenuta la sua formazione, condotta in primo luogo sulle stampe degli autori nordici del Cinquecento individuati da quanti, a partire da Walter Vitzthum, si sono occupati della produzione grafica del pittore. Incisioni nordiche circolavano senza dubbio a Napoli nel tempo dell'educazione dell'artista, fra terzo e quarto decennio del secolo (come si deduce dalla probabile data circa 1630 per la pala nella chiesa della Trinità di Ortona); ma la scelta costante dei tipi bizzarri e a volte stravolti che in misura diversa rendono inconfondibili le opere di Spinelli potrebbe indurci a ricercare in area bergamasca, come sostiene Lanfranco Ravelli, le ragioni del suo programmatico rifiuto del classicismo.



Scuola veneta, sec. XVIII

SAN GIROLAMO NEL DESERTO

olio su tela, cm 112x84

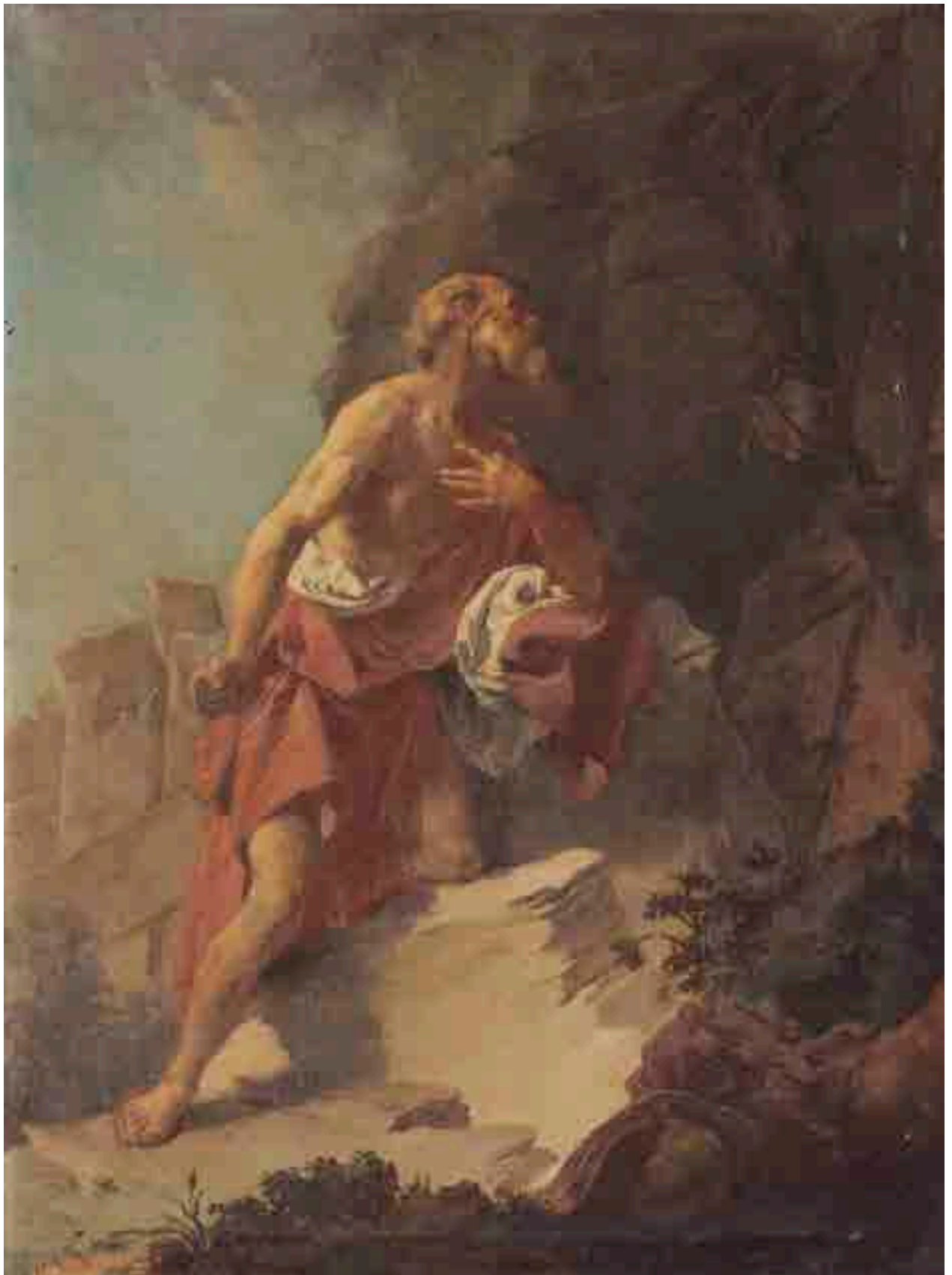
€ 15.000/20.000

Pur in assenza di riferimenti specifici, il dipinto qui offerto appare sicuramente riconducibile allo stretto ambito di Giovan Battista Piazzetta e della sua scuola, e databile intorno al quinto decennio del Settecento.

Innegabili sono infatti i confronti tra la nostra figura, certamente eseguita per il collezionismo privato, e quelle dei santi che compaiono in un esiguo gruppo di pale d'altare eseguite dal Piazzetta nella prima metà degli anni Quaranta, ben presto prese a modello dai suoi allievi. Ricordiamo in particolare il San Filippo che, insieme a Giacomo e ad altri santi in adorazione della Vergine, appare in basso a sinistra nella pala della parrocchiale di Meduno (Udine) documentata del 1744.

Lo stesso impianto compositivo e un'analoga figura di santo (questa volta Andrea) fu ripetuto da Piazzetta e dalla bottega nella pala coeva già nella chiesa di S. Andrea a Cortona, poi in quella intitolata a San Filippo. In quest'ultima chiesa si trovava anche una pala con S. Francesco di Paola (ora nel Museo Diocesano di Cortona) eseguita nel 1750 da Francesco Capella, che del Piazzetta era stato l'allievo più fedele: ed è proprio con la testa del santo in primo piano, rivolta in uno scorcio sapiente verso il registro superiore della composizione, che il nostro San Girolamo può ulteriormente confrontarsi.

Anche la raffinata tessitura cromatica del nostro dipinto, interamente giocata in una trama digradante dal rosa spento al bruno grigiastro, ravvivata da improvvise esplosioni di bianco abbagliante, coincide perfettamente con la produzione dell'ultimo Piazzetta e della sua bottega alla metà degli anni Quaranta del Settecento.



CROCE DA ALTARE DI GUSTO SEICENTESCO

in legno ebanizzato, bronzo dorato e pietre dure; base a prospetto architettonico impreziosita da applicazioni in pietre dure entro cornici in bronzo dorato, agli angoli leoni accucciati e quattro busti di cherubini a tutto tondo; ai lati della croce, i due dolenti sono raffigurati a tutto tondo in bronzo dorato e volgono lo sguardo verso la croce impreziosita da applicazioni in bronzo cesellato e pietre dure e profilata da fiocchi e teste di cherubino in bronzo; finali dei bracci a volute traforati ai lati e con vaso sagomato in alto, cm 152x51x24

Il Cristo, realizzato a tutto tondo in bronzo dorato, è raffigurato secondo la tipologia del Cristo *patiens* con la testa reclinata sulla spalla destra derivante dai prototipi di Francesco Susini e Giambologna, che ebbero grande diffusione nella seconda metà del XVI secolo; un confronto può essere avanzato con la croce di Francesco Maringhi proveniente dalla chiesa di Santa Maria Novella a Firenze

€ 6.000/8.000

Bibliografia di riferimento

D. Liscia Bemporad, *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo, Tipologie e marchi*, Firenze 1992, vol. II, pp. 41-43 scheda 17 (per il Cristo)







49

**GRANDE CREDENZA CON ALZATINA,
ITALIA CENTRALE, SECOLO XVIII**

in legno laccato e dipinto a finto marmo nei toni del verde e profilato in giallo; piano con becco di civetta mosso sui fianchi, su cui poggia una piccola alzata apribile nella parte superiore; due sportelli centrali decorati da motivi araldici e affiancati da lesene stilizzate, fianchi scantonati con sportelli ornati al centro da motivo floreale anch'essi inquadrati da lesene, base modanata su piedi a mensola, cm 128x304x81

€ 12.000/15.000



50 λ

Intagliatore tedesco, sec. XVII

VERGINE IMMACOLATA

scultura in bosso, cm 40x16x10

€ 3.500/5.000

Raffigurata nell'iconografia dell'Immacolata Concezione, la Vergine tiene in braccio il Bambino mentre schiaccia con i piedi un drago, simbolo di Satana, attorcigliato con la sua lunga coda al globo terrestre. Il globo è montato su una base riccamente intagliata a volute con profilature dorate, terminante su piedini a ricciolo



51 λ

Intagliatore dell'Italia Settentrionale,
sec. XVII

COPPIA DI DOLENTI

sculture in noce, cm 60x34x14 ciascuna

€ 4.000/6.000

Abbigliati all'antica con ampi panneggi, i volti ritratti in una posa contratta dal dolore e le braccia aperte, poggianti su piedistalli rotondi



PICCOLO CAPITELLO, II-III SECOLO D.C.

in calcare bianco scolpito, levigato e rifinito a trapano, con tracce di doratura. Piccolo capitello di ordine corinzio, decorato al centro dell'abaco con una voluta di foglie di acanto e nella parte superiore del kalathos con due gruppi di volute contrapposte, mentre sul fusto con due ordini di otto grandi foglie sovrapposte. Sulla faccia superiore, un cerchio inciso a compasso e scompartito in spicchi; alt. cm 27. *Numerose lacune e mancanze, doratura di epoca posteriore*

€ 1.000/1.500

**FRAMMENTO DI ARA, I-II SECOLO D.C.**

in marmo bianco italico a grana fine, scolpito e levigato; frammento angolare: si conserva sullo spigolo una grande voluta di acanto scolpita in alto rilievo mentre la decorazione del basamento è costituita da una serie di palmette aperte a ventaglio e racchiuse da volute al di sopra di un motivo ad ovali e dardi, resta anche parte della superficie levigata delle facce principali dell'ara che dovevano essere decorate a bassorilievo; alt. cm 57

€ 1.000/1.500

**QUATTRO FRAMMENTI ARCHITETTONICI,
FINE SECOLO XII-INIZI XIII**

in marmo bianco scolpito; frammenti pertinenti probabilmente ad un portale, decorati a motivi geometrici con volute concatenate di foglie nella parte centrale e motivi geometrici lungo i bordi; alt. cm 122, cm 93, cm 92, cm 50

€ 2.500/3.500



COPPIA DI COLONNE, SECOLO XIV

complete di base quadrata sormontata da anello svasato decorato agli angoli da foglie "à crochet" e capitello scolpito con analogo decoro, disposto su due ordini, e sormontato da abaco quadrato con modanatura, alt. cm 232

Tipica espressione del periodo gotico, il "crochet", detto anche "a uncino", è caratterizzato da una foglia innervata che, partendo dalla base del capitello, sale verso l'alto assottigliandosi e piegandosi a formare, sotto l'abaco, una forma ad uncino

€ 7.000/10.000





56 λ
Scultore veneto, sec. XVIII

PUTTO ALATO

pietra, alt. cm 57

La scultura si presenta montata come sostegno di un'acquasantiera angolare baccellata, su base quadrata (cm 105x49x49 complessivamente)

€ 3.000/5.000





57

Scultore romano, inizi sec. XVIII

MADONNA CON IL BAMBINO

altorilievo ovale in marmo, cm 53x43x6

€ 4.000/6.000

Già attribuito alla cerchia di Pierre-Etienne Monnot (1657-1733), scultore nato in Francia ma attivo a Roma, questo rilievo va a pieno titolo inserito nell'ambiente tardobarocco romano

Michelangelo Naccherino

(Firenze 1550 - Napoli 1622)

IL TEMPO CHE SVELA LA VERITÀ E CALPESTA LA MENZOGNA

gruppo statuario in marmo, cm 283x92x83

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

€ 180.000/250.000

Bibliografia

F. Loffredo, *Sculture per fontane nel Cinquecento meridionale: ricerche su casi esemplari tra l'Italia e la Spagna, con un censimento delle opere napoletane documentate*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2008-2009, pp. 238-241, n. II.1.3;

P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011, p. 268



Il gruppo del Naccherino nel giardino della villa napoletana dove era collocato prima dell'acquisto di Salvatore Romano, in una foto di inizio Novecento







Questo colossale gruppo marmoreo allegorico, acquistato da Salvatore Romano a Napoli (una foto di primo Novecento lo riproduce nel giardino di una villa partenopea, adattato a fontana all'interno di una nicchia a edicola), per quanto già riferito a Michelangelo Naccherino - personalità esemplare della svolta 'purista' e 'controriformata' del manierismo fiorentino, attivo dal 1573 a Napoli dove condivise con Pietro Bernini il primato della scultura partenopea (M. Kuhlemann, *Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster 1999) -, era a lungo sfuggito alla bibliografia sull'artista. Spetta alle recenti ricerche di Fernando Loffredo (*op. cit.* 2008-2009, pp. 138-241), condotte in collaborazione con Luigi Coiro, l'averlo identificato in un lavoro di grande importanza che l'artista, in una nota lettera del 12 novembre 1617 (trascritta da A. Parronchi, *Sculture e progetti di Michelangelo Naccherino*,

in "Prospettiva", 20, 1980, pp. 34-46, a p. 38), aveva proposto al granduca Cosimo II de' Medici, allegandone uno "schizo": un gruppo, raffigurante "tenpo verità e bugia, che di marmo sta terminato e in 6 mesi si può finire" - dunque parzialmente incompiuto quale appare nella parte bassa l'opera in esame -, che la critica riteneva perduto (Kuhlemann, *op. cit.* 1999, pp. 240-241, n. C.21) o radicalmente trasformato nel Settecento dal Corradini e dal Queirolo per la Cappella Sansevero di Sangro (A. Parronchi, *Su un progetto di Michelangelo Naccherino*, in "Prospettiva", 25, 1981, pp. 14-24).

Loffredo ha inoltre stabilito, attraverso gli opportuni riscontri documentari, che questo gruppo - come già prospettato dal Parronchi (*op. cit.* 1981) - nel 1624 era stato venduto ancora "abuzzato" (dal 1617/18 lo scultore fu infatti afflitto da un'infermità) dalla vedova Delia Vitale ai monaci della Certosa di San



Michelangelo Naccherino, *Adamo ed Eva*.
Firenze, Giardino di Boboli

Martino, insieme ad altri lavori citati nella medesima lettera del 1617 (tra cui il *Cristo risorto* tuttora nel chiostro della Certosa), come attesta una perizia del 1682 stilata per contestarne la presunta paternità di Cosimo Fanzago rivendicata da due collaboratori del maestro lombardo, il quale nel 1656 ne aveva scolpito il "pedistallo"; atto attraverso il quale si apprende la collocazione del marmo "in un cammerino avanti la camera del padre Priore" (in R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino*, Napoli 1973, p. 49).

Tale identificazione, poi ribadita da Paola D'Agostino (*op. cit.* 2011, p. 268) giudicando il marmo "effettivamente estraneo ai modi fanzaghiani", è del resto per Loffredo pure "da avallare sotto il profilo stilistico", come si evince dai confronti con le migliori sculture realizzate dal Naccherino in quei medesimi anni, alcune delle quali acquisite dallo stesso granduca di Toscana. In particolare col raffinatissimo gruppo raffigurante *Il peccato originale* collocato nella Grotta di Annalena del giardino di Boboli a Firenze, dove nella figura di Adamo si ritrova "il gioco di riccioli spumosi e arrovellati" che qui incorona la testa del Tempo e in quella di Eva la "lunga chioma" della Verità, mentre nell'articolazione compositiva si riscontra un'analoga interpretazione, più solida e pacata, dei modelli proposti da Michelangelo e Giambologna, rimeditati forse attraverso l'esempio del Francavilla.

G.G.





59

GRANDE TAVOLO, EMILIA, SECOLO XVII

in noce, piano rettangolare sotteso da quattro cassetti sfornellati sulla fascia, separati da elemento stilizzato; gambe a pilastro poggianti su base gradinata, riunite sui lati corti e centralmente da traversa lineare, cm 76x292x81

€ 5.000/7.000

Bibliografia di riferimento

L. Bandera, *Il mobile emiliano*, Milano 1972, p. 67 n. 56



60 λ

Anton Maria Maragliano

(Genova 1664-1739)

VISIONE DI GESÙ BAMBINO DI SANT'ANTONIO DA PADOVA

legno scolpito, dipinto e dorato, cm 57x43x40

€ 18.000/25.000

Bibliografia

D. Sanguineti, *Il Paradiso secondo Maragliano in cinque macchine processionali*, in F. Cervini, D. Sanguineti (a cura di), *Han tutta l'aria di Paradiso. Gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada*, Torino 2005, pp. 29-30;

D. Sanguineti, scheda in *Anton Maria Maragliano: bozzetti e piccole sculture*, cat. della mostra, Imperia Porto Maurizio, Museo del Presepe, Genova 2010, pp. 72-73, cat. 12







Questo gruppo è senz'altro riferibile all'ambito produttivo del grande scultore genovese Anton Maria Maragliano, intagliatore in legno estremamente prolifico, attivo per oltre mezzo secolo nel capoluogo ligure. Come ha scritto a proposito dei suoi gruppi Antonia Nava Cellini (*La scultura del Settecento*, Torino 1982, p. 153): "si tratta di scene che emulano schemi compositivi di pale dipinte, con l'apparizione divina che occupa, di lato, la collocazione più alta e si lega agli altri personaggi per mezzo di linee divergenti, di panneggi volanti e figure d'accompagno, soprattutto angeli e cherubini; ma l'isolamento delle forme nello spazio e la loro vera presenza tridimensionale cambia il significato della rappresentazione, anche perché la rende mutevole e godibile da più punti di vista."

Un confronto, anche a livello iconografico, piuttosto stringente è offerto dal grande gruppo (alt. cm. 140) della *Madonna con Gesù Bambino e sant'Antonio da Padova* nella chiesa di Santa Caterina a Rossiglione Superiore (Genova), opera documentata dall'atto di commissione del 30 marzo 1737, nella quale il santo si accosta, proprio come nel presente pezzo, ad un inginocchiato. La grande "cassa" del 1739 è stata in realtà riferita dalla critica ad un valido aiuto di bottega di Antonio Maria, forse il nipote Giovanni Maragliano (D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664 - 1739 "Insignis sculptor Genue"*, Genova 2013, pp. 387-388 cat. III.11).

L'opera, per le sue dimensioni, non poteva che essere un prezioso oggetto di devozione privata, quasi una riduzione miniaturistica della grandiose macchine barocche approntate da Maragliano nella Liguria a cavallo tra Sei e Settecento.

A.B.



Anton Maria Maragliano e bottega, *Madonna con il Bambino e Sant'Antonio*, Rossiglione superiore (Genova), Santa Caterina



61 λ

Bartolomeo Mazzuoli

(Siena 1674 – 1749)

VISIONE DEL BEATO AMBROGIO SANSEDONI

terracotta, cm 43x32

€ 10.000/15.000

Bibliografia

U. Schlegel, *Some Statuettes by Giuseppe Mazzuoli*, in "The Burlington Magazine", CIX, 1967, p. 392 n. 23







Giuseppe Mazzuoli, *Visione del Beato Ambrogio Sansedoni*, Siena, Palazzo Sansedoni

Questo rilievo in terracotta è stato pubblicato da Ursula Schlegel come una replica di mano di Bartolomeo Mazzuoli dalla pala marmorea raffigurante lo stesso soggetto, eseguita per la cappella di Palazzo Sansedoni a Siena dallo zio di questi, Giuseppe. Il bassorilievo senese, eseguito secondo Lione Pascoli quando l'artista era a Roma (L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, 2 voll., Roma 1730-1736, ed. Perugia 1992, pp. 932 e 939-940, nota 15), e compiuto certamente entro il 1694, data che compare in un'incisione di Arnold van Westerhouts che lo riproduce, sembra essere stato condotto con interventi di bottega: l'angelo in basso a sinistra, con il libro ed il giglio, e i due cherubini in alto a destra, non possono essere ascrivibili a Giuseppe (G. Gentilini, in *Collezione Chigi Saracini - La scultura - Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, catalogo a cura di G. Gentilini e C. Sisi, Siena 1989, II, p. 293, cat. 78). Per l'angelo in basso, in particolare, si conserva un bozzetto autografo di qualità molto superiore al marmo poi scolpito (F. Pansecchi, *Contributi a Giuseppe Mazzuoli*, in "Commentari", X, 1959, p. 40). È importante, allora, notare come nella presente terracotta manchino sia quell'angelo sia i cherubini in alto a destra (quella parte del rilievo, peraltro, reca evidenti segni di restauro, Schlegel, op. cit.): Bartolomeo Mazzuoli si sarebbe quindi ispirato non tanto al bassorilievo in marmo quanto a un primo bozzetto autografo di Giuseppe, forse privo di quei particolari (sulla difficile distinzione, in alcuni casi, delle mani di Giuseppe e del nipote Bartolomeo, cfr. da ultimo anche C. Sisi, scheda in *La collezione Chigi Saracini di Siena. Per una storia del collezionismo italiano*, cat. della mostra, Mantova, Palazzo Te, Firenze 2000, p. 70)

A.B.

62 λ

Plasticatore napoletano, metà sec. XVIII

CRISTO MORTO

terracotta policroma, cm 15x18x47

Montato su base lignea di epoca successiva, cm 20x48x19 (complessivamente)

€ 4.000/6.000

L'intenso, sofferto naturalismo che caratterizza questa terracotta policroma è evidenziato da dettagli come il sangue che affiora dalle ferite in corrispondenza del costato così come delle ginocchia e delle spalle. Proprio tali caratteristiche puntano in direzione della Napoli di pieno Settecento dove, nella raffigurazione di questo tema, un celebre modello di riferimento fu il *Cristo morto* in marmo scolpito da Matteo Bottigliero per la Cattedrale di Capua nei primi anni venti. Un'immagine che divenne ben presto fonte di ispirazione per numerose sculture realizzate soprattutto in terracotta o in legno policromi, enfatizzandone quindi la cruda drammaticità (lo si vede assai bene, ad esempio, in quello ligneo scolpito da Carmine Lantriceni per la Congrega dei Turchini a Procida).

A.B.





63

Scuola bolognese, sec. XVI

RITRATTO DI EMILIO ZAMBECCARI

olio su tela, cm 139x108

datato sulla poltrona 1587

iscritto in alto a destra "Emilius Zambeccarius miles/eques et senator bonon:/annum agens LXXVIII"

€ 8.000/12.000



64 λ

Scuola veneta, sec. XVI

RITRATTO DI GENTILDONNA

olio su tela, cm 113x97,5

€ 12.000/18.000



65 λ

Bernardo Cavallino

(Napoli 1616-1656)

LE NOZZE DI TOBIOLO E SARA

olio su tela, cm 92x120

al retro, sulla cornice e sul telaio, etichette della Mostra della Pittura Napoletana del 600 – 700 – 800, Napoli 1938

€ 40.000/60.000

Esposizioni

Mostra della Pittura Napoletana del 600 – 700 – 800, Napoli, Castelnuovo, 1938.

Bibliografia

Piccola guida della Mostra della Pittura Napoletana del 600 – 700 – 800, Napoli 1938, p. 71, n. 3;
La Mostra della Pittura Napoletana del 600 – 700-800, Napoli 1938, p. 319, n. 3.

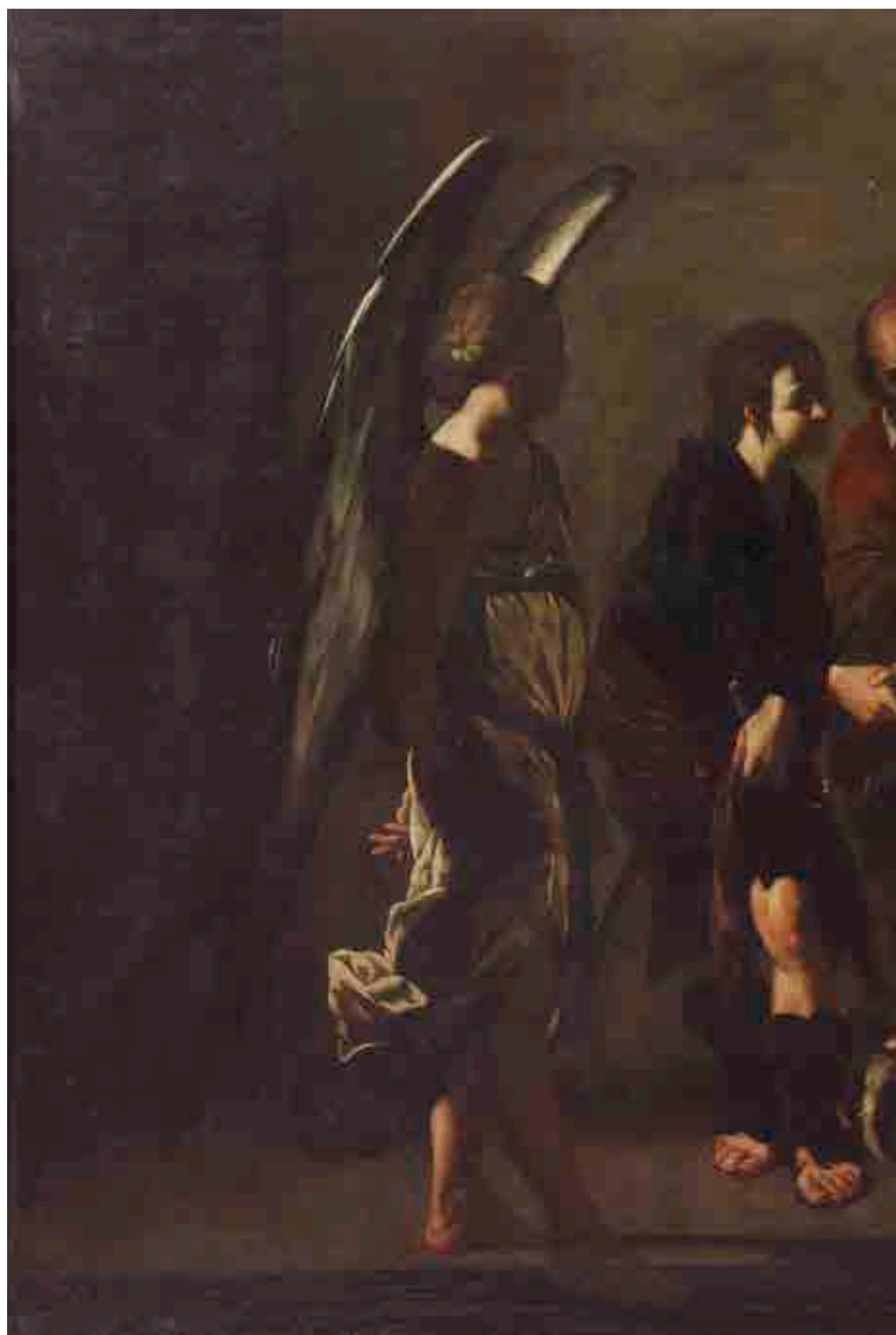
Esposto come opera di Bernardo Cavallino alla mostra della pittura napoletana del 1938 ma non riprodotto nello stringatissimo catalogo che accompagnava quella straordinaria rassegna, il dipinto qui offerto è rimasto sostanzialmente inedito e anzi del tutto sconosciuto alla critica cavalliniana e più in generale agli studi napoletani.

Ben noti ne sono invece il soggetto, tratto dal Libro di Tobia dell'Antico Testamento, e la composizione: si tratta infatti di un tema altre volte replicato da Bernardo Cavallino ed evidentemente di così grande successo da essere ripetuto anche da altri, estranei alla sua bottega.

Si può anzi affermare che, fra tutte le invenzioni ascrivibili alla giovinezza e alla prima maturità dell'artista, intorno ai primi anni Quaranta, queste *Nozze di Tobio* siano state quella di maggiore successo, tanto numerose ne sono le repliche e copie antiche che ne documentano la diffusione, da sola o accompagnata da un altro episodio dello stesso ciclo veterotestamentario, la *Guarigione di Tobia*: ne ha dato notizia per prima Ann T. Lurie nel catalogo dell'esposizione monografica sull'artista del 1984-85 (*Bernardo Cavallino of Naples (1616-1656)* pp. 98-99 e 231) e più recentemente Nicola Spinosa nel suo catalogo generale (*Grazia e tenerezza "in posa". Bernardo Cavallino e il suo tempo. 1616 – 1656*, Roma 2013, pp. 283-84; 408-9). Spinosa ha proposto anzi di riconoscere i più antichi esemplari autografi di questa serie in una coppia di tele, per la verità scarsamente leggibili nel loro modesto stato conservativo, poi passate sul mercato antiquario. Una proposta che la ricomparsa del nostro dipinto, senza dubbio migliore per qualità, spinge senz'altro a riconsiderare.

Coerentemente con le scelte compositive del giovane Cavallino e con la sua personale interpretazione del caravaggismo "a figure terzine", le nozze di Tobio e Sara sono messe in scena in uno spazio oscuro e disadorno, memore di soluzioni caravaggesche ma forse più della realtà quotidiana esperita dall'artista stesso. Ne diverge però lo straordinario e in qualche modo incongruo brano di natura in posa, degno delle invenzioni di un Giovan Battista Recco nei bagliori dorati del vasellame e nel tappeto prezioso, protetto da una tovaglia candida, su cui poggiano i cibi dell'austero festino nuziale.

Vi compare, forse per la prima volta, un tipo di figura femminile che ritroveremo appena variata nelle vesti di altri personaggi, oltre che in nuove personificazioni di Sara, come è evidente nel confronto con *l'Ester e Assuero* a Napoli presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa (N. Spinosa 2013, cit., p. 305, n. 39), o ancora nella *Madonna annunciata* a Melbourne, The National Gallery of Victoria (*ibidem*, p. 331, n. 68).









66 λ

Intagliatore senese, inizi sec. XVII

COPPIA DI PORTACERI

legno scolpito, intagliato e dorato cm 53x21x21

€ 6.000/8.000

Poggianti su base triangolare a plinto sagomato sorretta da piedini terminante a ricciolo e profilata da volute, il fusto è realizzato in foggia di vaso ornato di festoni di foglie, fiori e fiocchi, con la parte superiore decorata da intagli a unghiate e perlinature; il piattello circolare è impreziosito da corona in metallo dorato e traforato a raffigurare gigli



Cerchia di Simone De Magistris, fine sec. XVI

SAN BENEDETTO E IL MIRACOLO DEL GIOVANE SALVATO DALLE ACQUE

olio su tavola, cm 61x89

€ 7.000/10.000

Bibliografia di riferimento

A. Marabottini, *Due schede umbre e due marchigiane*, in "Commentari d'Arte", Roma, IV, 1998, pp. 124-127;
Collezione Alessandro Marabottini, Roma, 2015, pp. 53-54, scheda 6

L'interessante tavola qui offerta mette teatralmente in scena uno dei miracoli attribuiti a San Benedetto da Norcia.

Si narra l'episodio del giovane Placido che, andando a prendere l'acqua del lago, venne trascinato via dalla corrente. Placido però fu salvato grazie all'intervento miracoloso di Benedetto che, avendo assistito alla scena dalla sua cella, mandò San Mauro a soccorrere il fanciullo. Nel dipinto infatti vediamo San Benedetto sulla destra, seduto in preghiera dinanzi al Crocifisso, mentre dà disposizioni a Mauro di andare ad aiutare il giovinetto.

Sul lato sinistro del quadro si apre invece un paesaggio a indicare il mondo esterno, che è separato dalla cella del santo per tramite di una colonna di pietra serena. In questo mondo entra San Mauro che, camminando sulle acque, trae in salvo il piccolo Placido, tenendolo curiosamente per i capelli. Il bambino è raffigurato con una brocca in una mano mentre con l'altra si aggrappa alla salvifica mantellina del monaco.

Nel paesaggio sono visibili anche episodi di vita quotidiana, due giovani che si accingono a fare il bagno nel fiume e un cacciatore, preceduto dal suo cane, che è intento a sparare ad un gruppo di volatili sullo sfondo. La tavola sembra essere così un vero e proprio palcoscenico in cui si muove un'umanità variegata di cui fanno parte santi benedettini, popolani e animali ed è riconducibile, per dimensioni e affinità stilistiche, ad una tavola di analogo soggetto (*San Benedetto e il miracolo del ferro caduto nell'acqua*) forse parte di uno stesso insieme, nella collezione di Alessandro Marabottini (*op. cit.* scheda 6).

Quest'ultimo aveva proposto per il dipinto un'attribuzione al pittore marchigiano Simone De Magistris (notizie tra il 1555 e il 1613) motivandola per via del confronto tra la "scheletrica" testa del San Benedetto con quella, simile, di uno dei personaggi nella tela con l'*Esaltazione del nome di Gesù*, già per l'altare della chiesa di Santa Maria della Rocca di Offida.

Più probabile pensare che la nostra tavola con il *Miracolo di San Benedetto*, come anche quella in collezione Marabottini, sia opera di un pittore marchigiano nell'ambito di Simone de Magistris dal quale tuttavia eredita molte delle caratteristiche tipiche come l'exasperazione dei colori (si veda il paesaggio fiammeggiante) e gli atteggiamenti anticlassici delle figure, con chiari riferimenti alle stampe nordiche. Tutti elementi che rendono il dipinto offerto un esemplare di grande interesse e originalità.



68 λ

Scultore fiorentino del sec. XV/XVI, già attribuita a Dello Delli

(Firenze 1403 ca. - Spagna 1460/70 ca.)

PIETÀ

gruppo plastico in terra cruda dipinta, con parti in legno e tela,
cm 73x80x55

€ 20.000/30.000

Bibliografia

A. Parronchi, *La probabile fonte quattrocentesca della prima Pietà di Michelangelo*, in "Michelangelo", III, 1974, 9, pp. 14-21;

G. Damiani, *Delli, Daniele detto Dello*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma 1990, pp. 62-64;

G. Gentilini, *Una Pietà di Andrea della Robbia*, Firenze 1991, p. 15 nota 26;

G. Gardelli, *L'eredità di Michelangelo e la "Pietà" ritrovata di Andrea Bregno*, Roma 2007, pp. 42-53



L'intensa scultura, assai rara e intrigante, può vantare una certa notorietà in quanto attribuita da Alessandro Parronchi (*op. cit.* 1974) al rinomato scultore e pittore fiorentino Dello Delli, avanzandone l'identificazione con "un Cristo morto in grembo alla Vergine" ricordato dal Vasari nella *Vita* dedicata all'artista (1568), che sin verso il 1640 si trovava nella chiesa della SS. Annunziata di Firenze, in una cappella (la quarta a destra) realizzata intorno al 1425 su commissione dell'orafo Marco di Bartolomeo Rustici, dove oggi rimane lo sfondo con i *Dolenti ai piedi della Croce* affrescato da Bicci di Lorenzo (E. Casalini, *Un*

"Calvario" a fresco per la pietà di Dello Delli, in *La SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 1971, pp. 11-24): gruppo al quale, sempre secondo il Parronchi, Michelangelo si sarebbe ispirato per scolpire nel 1498-99 la celebre *Pietà* marmorea della Basilica Vaticana.

La suggestiva proposta attributiva del Parronchi è stata in seguito accolta da Giovanna Damiani (*op. cit.* 1990), ricordata come plausibile da Giancarlo Gentilini (*op. cit.* 1991), e più di recente rilanciata da Giuliana Gardelli (*op. cit.* 2007), che ribadisce l'importanza di quest'opera nella genesi del capolavoro



del Buonarroti, ma sembra sfuggita - o rigettata - dagli ultimi contributi sull'artista (cfr. le schede di B. Teodori e P. Motture in *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013, pp. 458-460, nn. IX.2-3, e di M. Santanicchia, in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi, a cura di A. Natali, Firenze 2012, pp. 222-223, n. 62). Dello (Daniello di Niccolò Delli), attestato anche a Siena (1425), Venezia (1427), Napoli (1446) e soprattutto in Spagna (1433 - 1446 ca., e post 1446) dove conseguì notorietà e onori lavorando come pittore e architetto per il re di Castiglia Giovanni II, fu, accanto a Donatello col quale secondo il Vasari ebbe modo di collaborare nella modellazione di alcuni cassoni per Giovanni dei Medici in "stucco, gesso, colla e matton pesto", tra i protagonisti della 'rinascita' della scultura in terracotta, avendo realizzato nei primi anni Venti un cospicuo nucleo di immagini fittili per l'Ospedale di Santa Maria Nuova, di cui si conservano un'esuberante lunetta con *l'Incoronazione di Maria* già sul portale della chiesa e ora all'interno del complesso, un'inquietante immagine di *Cristo che mostra la piaga del costato* oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, una piccola ma drammatica *Crocifissione* confluita nel monastero delle Oblate a Careggi, e una *Madonna col Bambino* all'interno di un elaborato taberna-

colo architettonico ora nel Museo Nazionale del Bargello (cfr. G. Gentilini, *Nella rinascita delle antichità*, in *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra, Impruneta, Loggiato e Chiostri della Basilica, Firenze 1980, pp. 67-99, *speciatim* pp. 74, 89-90, n. 2.1 (Santanichia, *op. cit.* 2012, Teodori, Motture, *op. cit.* 2013).

"Da queste opere emerge una personalità artistica decisa e originale, oltretutto di notevole qualità", che "dopo un iniziale linguaggio sostanzialmente gotico e linearistico" d'impronta ghibertiana matura "un rapido aggiornamento ai maggiori fatti fiorentini contemporanei", con una singolare "declinazione in senso espressionistico" e "una crudezza realistica" quale si coglie anche nel gruppo in esame (Damiani, *op. cit.* 1990, p. 63), dove la torsione accentuata della mano destra di Cristo che ricade a terra col palmo rovesciato manifesta un'esplicita sintonia con peculiari invenzioni donatelliane (Gardelli, *op. cit.* 2007, p. 50), mentre "nella caratterizzazione cruda e drammatica di fisionomie e gesti si accosta al gusto 'espressionistico' portato in quel tempo in Italia dalla scultura tedesca di devozione popolare", cui è da ricondurre anche la composizione in forma di *Vesperbild* (Gentilini, *op. cit.* 1980, pp. 74, 90).

Tali aspetti stilistici e le spiccate competenze di Dello nella modellazione dell'argilla e di altri materiali 'poveri' devono dunque indurci a riconsiderare e approfondire attentamente, nelle opportune sedi scientifiche, questa ipotesi attributiva, che trova utili riscontri nella rigogliosa esuberanza dei panneggi, in special modo nell'ampio velo minutamente plissettato di gusto tardo gotico, e nei tratti aguzzi del volto addolorato di Maria, simile alla *Madonna incoronata* e a quella *Dolente* di Santa Maria Nuova, ma anche nella sapiente definizione del corpo esangue di Cristo, che può ricordarci le precoci competenze anatomiche di Dello, secondo il Vasari "fra i primi che cominciarono a scoprire con qualche giudizio i muscoli ne'corpi ignudi".

Di fatto, per quanto problematica - giacché reinterpretata la tradizionale iconografia del *Vesperbild* con esiti davvero affini alla *Pietà* del Buonarroti, tali da dover valutare anche l'eventualità di una datazione successiva, forse in rapporto all'attività di scultori fiorentini legati all'Annunziata, come il Montorsoli (1507 - 1563) e il 'servita' Giovanni Angelo Lottini (1549 - 1629) -, l'opera ci appare una testimonianza di grande interesse anche in ragione dell'inconsueta tecnica 'polimaterica' (terra cruda modellata su un supporto ligneo con parti in tela gessata), ben attestata dalle fonti, quali *l'Introduzione alle tre Arti del Disegno* premessa dal Vasari alle *Vite*, in rapporto alla realizzazione di modelli grandi e di apparati effimeri, della quale per la sua deperibilità sopravvivono oggi ben pochi esempi. Una tecnica, negli ultimi anni ampiamente indagata e riscattata dalla critica (cfr. C. Galassi, *Sculture "da vestire". Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, catalogo della mostra, Umbertide, Museo di Santa Croce, Città di Castello 2005), che dunque può indurci a ricondurre la genesi della nostra *Pietà* all'esigenza di un apparato festivo.

G.G.





Carlo Lodi

(Bologna 1701-1765)

e Antonio Rossi

(Bologna 1700-1753)

PAESAGGIO IDEALE CON SCENA DI SACRIFICIO (Salomone dinanzi ad un idolo pagano)

olio su tela, cm 261x314

€ 40.000/60.000

Insieme al dipinto al lotto successivo, senza dubbio parte di uno stesso contesto decorativo, la grande tela qui offerta propone un esempio di altissima qualità di quella scuola pittorica fiorita a Bologna nella prima metà del Settecento per decorare, in toni di svagato disimpegno, le "stanze dei paesi" dei palazzi cittadini e delle ville del contado bolognese.

Profondamente distinta, nei suoi accenti fantastici, dal paesismo dichiaratamente arcadico fiorito a Venezia e in terraferma come dalle prove erudite della scuola romana, nostalgica dell'Antico e di Claudio di Lorena, la pittura di paesaggio fu coltivata a Bologna con altissima maestria da un piccolo gruppo di specialisti, variamente legati agli ambienti del teatro e della scenografia, e con l'intervento di importanti pittori di figura che, a differenza dei loro colleghi romani, non disdegnarono di collaborare con i loro personaggi a estese decorazioni paesistiche.

Quasi sempre di importanti dimensioni e condotti per lo più a tempera, su tela quando non direttamente su muro, i paesaggi bolognesi propongono dunque, anche sotto il profilo collezionistico, una situazione di grande originalità se paragonati alle altre scuole italiane.

Tra i suoi protagonisti spicca senza dubbio Carlo Lodi, forse il paesista di maggior successo della sua generazione, attivo ben oltre i confini dell'Emilia e anzi richiesto dalle corti di Spagna e di Sassonia. Costante la sua collaborazione con il coetaneo Antonio Rossi, a cui successe dopo la metà del secolo l'estroso Nicola Bertuzzi.

Ed è proprio ad alcune tele eseguite per il convento di San Giacomo Maggiore a Bologna nel 1753, anno estremo del sodalizio con Rossi, che i nostri paesaggi, sebbene a olio invece che a tempera su tela, possono paragonarsi per identità di soluzioni compositive (si veda il *Ritorno del Figliol Prodigo*, accolto dal padre in una esedra in tutto simile alla nostra scena di sacrificio) e stile delle figure.

Nella loro garbata compostezza, in qualche modo reminiscente del raffinato classicismo di un Donato Creti, le figurine nelle tele qui offerte presentano altresì molteplici confronti con le prove autonome di Antonio Rossi: citiamo in particolare le figure di contorno nell'*Elemosina di S. Tommaso di Villanova* nella Pinacoteca di Cento, del 1744, o *l'Ispirazione del Poeta* di raccolta privata (entrambi riprodotti da Adriano Cera, *La pittura bolognese del 700*, Milano 1994, *ad vocem*, figure 6 e 4, rispettivamente).



70

Carlo Lodi

(Bologna 1701-1765)

e Antonio Rossi

(Bologna 1700-1753)

PAESAGGIO IDEALE CON ELEZIER E REBECCA AL POZZO

olio su tela, cm 265x308

€ 40.000/60.000

Per una scheda approfondita vedere il lotto precedente



71 λ

Giovanni Bonazza

(Venezia 1654 – Padova 1736)

ANGELO ANNUNZIANTE

marmo, cm 73x33x21

€ 6.000/8.000

Bibliografia di riferimento

P. Goi, *Giunte al catalogo dei Bonazza*, in *"Per sovrana risoluzione". Studi in ricordo di Amelio Tagliaferri*, a cura di G.M. Pilo, B. Polese, Arte Documento, Quaderni 4, 1998, p. 556;

S. Guerriero, *Una Venere e Amore di Giovanni Bonazza ad Amburgo*, in *"Arte Veneta"*, LXX, 2013, pp. 204-205, fig. 5









Giovanni Bonazza, *Angelo annunziante*, San Vito al Tagliamento, Oratorio dell'Annunciazione

Questo bellissimo angelo còlto in volo nell'atto di annunciare alla Madonna il mistero dell'incarnazione tradisce immediatamente la mano di Giovanni Bonazza, uno dei massimi protagonisti della plastica veneta barocca a cavallo tra Sei e Settecento (Matej Klemenčič, in Andrea Bacchi, con la collaborazione di Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano 2000, pp. 702-704). Uno scultore non solo in grado di concepire composizioni fortemente dinamiche ma anche di movimentare in modo assai vivace la superficie delle sculture e, come vediamo in questo angelo, traslare quindi nel marmo il gusto per l'abbozzo e la fattura compendiaria, tipico della terracotta. Un confronto importante è offerto, ad esempio, dall'Angelo, datato 1700, nella chiesa parrocchiale di San Bellino. Ancora più illuminante è poi l'accostamento all'*Angelo annunziante* del gruppo dell'*Annunciata* che occupa due nicchie a lato dell'altare dell'oratorio omonimo di San Vito al Tagliamento: sebbene praticamente in controparte (ma la norma prevedeva che l'Angelo si trovasse a sinistra della Madonna, come doveva presentarsi quello qui in oggetto), l'opera di San Vito è quasi sovrapponibile alla presente statua, che presumibilmente doveva trovarsi su un altare, magari a coronamento di una macchina più complessa; perduta è, attualmente, la figura della Madonna.

A.B.

**TRE GRANDI MENSOLONI REGGIBUSTO, FIRENZE,
INIZI SECOLO XVIII**

in legno dipinto e laccato; corpo di forma troncopiramidale sagomato sul fronte ad imitare volute ed elementi vegetali, sottolineati dalla decorazione pittorica resa in monocromia; base quadrata modanata, come pure il piano di appoggio superiore, cm 190x55x40

€ 4.000/6.000





73 λ

GRANDE LANTERNA, TOSCANA, SECOLO XVIII

in legno intagliato, dipinto e dorato, corpo piriforme decorato nelle fasce con ovoli e foglie di acanto e arricchito da tre attacchi fitomorfi per le catene di sospensione, terminale scolpito ad elemento vegetale stilizzato, cm 170x58x58

€ 3.000/4.000

Bibliografia di riferimento

D. Liscia Bemporad, *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo, Tipologie e marchi*, Firenze 1992, vol. III, p. 693 n. 550 (per un esemplare di forma simile, in argento)

74

Scultore spagnolo, sec. XVII

VESCOVO

pietra, cm 49x48x27

€ 4.000/6.000



75

Scultore lombardo, fine sec. XIV

SANT'ANTONIO ABATE

pietra arenaria, cm 63x50x16,5

€ 6.000/8.000

Il santo, raffigurato con i canonici attributi del bastone a T, del libro e della campanella, è inserito entro un'edicola sorretta da colonne a tortiglione terminanti in capitello corinzio; l'arco, decorato da motivo a palmette stilizzate, riporta l'iscrizione a caratteri gotici "Sant'Antonius". L'impostazione di questo bassorilievo può essere confrontata con le edicole presenti nel grande sarcofago in marmo rosso di Verona nel Duomo Vecchio di Brescia dove è sepolto Berardo Maggi, vescovo e primo signore di Brescia, vissuto nella seconda metà del Duecento



BACINO DI ACQUASANTIERA, PROBABILMENTE MOLISE, SECOLO XVI

in marmo bianco a grana fine scolpito e levigato e rifinito a trapano; vasca di forma ellittica decorata all'interno con due serpenti che si intrecciano, resi a bassorilievo; sui lati si trovano due mascheroni di satiro ghignanti e barbati, uno giovane ed uno anziano, inquadrati da volute vegetali, cm 37x34x21. *Lacune e mancanze*

I due serpenti simboleggiano con probabilità il Maligno nella sua ipostasi più comune, quella del serpente, che viene sconfitto mediante l'acqua santa nella quale è suo malgrado immerso e l'insieme rappresenta quindi la lotta fra il Bene ed il Male con il serpente che cerca di uscire dalla vasca colma di acqua santa, luogo per lui di sofferenza

€ 8.000/12.000

Bibliografia

R. Calamini e S. De Luca, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, a cura di L. Mannini, Firenze 2011, p. 154, n. 4

Bibliografia di riferimento

F. Valente, *Croci stazionarie nei luoghi antichi del Molise*, Campobasso 2008





Giuseppe Porta detto il Salviati

(Castelnuovo di Garfagnana 1520-Venezia 1575)

GIUSEPPE ACCOGLIE I FRATELLI IN EGITTO

olio su tavola, cm 62x62

al retro della tavola e sulla cornice, etichette a stampa e a inchiostro e timbri in ceralacca si riferiscono alla collezione dei Principi di Hannover; alla Galleria Fidecommissaria della Casa di Braunschweig-Lüneburg; alla medesima collezione nel castello di Blankenburg.

€ 25.000/35.000

Provenienza

Hannover, collezione dei Principi di Hannover, inv. no. 167, prima del 1831 (come "Scarzellino di Ferrara"); Re Giorgio V (1865-1936); Galleria Fidecommissaria della casa di Braunschweig Lüneburg; loro vendita, Berlino, Paul Cassirer e Hugo Helbing, 27-28 aprile 1926, lotto 143 (come Ippolito Scarsella, invenduto); Schlöss Blankenburg, circa 1929, inv. no. 0566 (come da sigillo in ceralacca al retro); Hannover, Schloss Marienburg, vendita Sotheby's, 6 ottobre 2005, lotto 500, come "Scuola Veneziana, circa 1600"; New York, Sotheby's, 26 gennaio 2012, lotto 122 (come Giuseppe Porta, il Salviati).

Bibliografia

Verzeichnifs der Hausmann'schen Gemählde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, p.83, cat. no. 167, (come Scarzellino di Ferrara).

J. Reimers, *Katalog der zur Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzialmuseum Rudolfov. Bennigsenstr. 1 zu Hannover*, Hannover 1905. *Sammlung Bertheau*, cat. no. 379.
M. Gregori, *Fogli di taccuino: un dipinto di Giuseppe Porta detto il Salviati* in G.M. Pilo, L. de Rossi, I. Reale (a cura di), *Un'identità: custodi dell'arte e della memoria. Studi in onore di Aldo Rizzi*, Venezia 2007, p. 217-218, e p. 435, fig. 1.

Tradizionalmente riferito allo Scarsellino, come risulta dalle etichette al retro e dai cataloghi dell'illustre raccolta di provenienza, e più genericamente alla scuola veneziana del tardo Cinquecento in occasione della storica vendita organizzata da Sotheby's nel 2005, il dipinto qui offerto è stato restituito da Mina Gregori all'esiguo ma significativo catalogo di Giuseppe Porta, più noto col soprannome del suo maestro fiorentino Francesco Salviati.

Ineccepibili i confronti proposti dalla Gregori, che accosta il nostro dipinto a tre opere, curiosamente vicine alla nostra anche per il soggetto – episodi della storia di Giuseppe – sebbene assai più ampie per dimensioni: si tratta di tre tavole ora a Hampton Court (inv. 704, 709, 844) e presenti nelle collezioni reali inglesi fin dalla prima metà del XVIII secolo.

Un tempo genericamente catalogate come di scuola veneziana, le tre tavole (*La partenza di Giuseppe; Giuseppe davanti al faraone; Giuseppe spiega i sogni*) sono state attribuite al più giovane Salviati da John Shearman e successivamente a lui confermate in un catalogo curato dallo stesso studioso (*Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, pp. 218-20; nn. 231-33; figg. 194-96). La proposta è stata condivisa oralmente da Alessandro Ballarin e accettata senza riserve da David Mc Tavish, principale specialista del pittore veneziano (*Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*. Ph. D. Diss., Londra, Courtauld Institute). New York-London 1981, pp. 269-72, figg. 131-33) che le riferisce al periodo giovanile dell'artista, intorno alla metà degli anni Quaranta.

Particolarmente convincente il confronto tra la nostra tavoletta e quella raffigurante *Giuseppe spiega i sogni*, fra le tre la più complessa ed articolata, ricca di personaggi confrontabili ai nostri nei profili angolosi e negli esotici copricapi definiti dal segno affilato della Maniera ma insieme saturi di colore veneziano. Ulteriori motivi di confronto si ritrovano poi negli sfondi architettonici e paesistici della tavola citata e di quella raffigurante la partenza di Giuseppe. Modificate nel formato, comunque irregolare, le tavole di Hampton Court furono probabilmente eseguite per un insieme decorativo oggi difficilmente ricostruibile nella sua interezza, sia pure in via di ipotesi. Nonostante le diverse dimensioni dei pannelli non è impossibile che anche il dipinto qui proposto facesse parte di quell'insieme, affascinante quanto misterioso.



78

LEONE STILOFORO, ITALIA MERIDIONALE, SECOLO XIII-XIV

in tufo scolpito; leone stilizzato, stante seduto sulle zampe posteriori in posizione frontale, la coda eretta e ricurva sul lato destro; fauci semiaperte e criniera resa a ciuffi circolari; alt. 45 cm. *Scheggiature e piccole lacune*

€ 2.000/3.000



GRANDE CAPITELLO DI PARASTA, I-II SECOLO D.C.

in marmo bianco a grana fine scolpito levigato e rifinito a trapano. Il *kalathos* è rivestito da due corone di foglie d'acanto con la cima ripiegata in fuori. Al di sopra delle foglie della prima corona sorgono i caulicoli da cui nascono a loro volta "calici" a due foglie d'acanto disposte di profilo. Infine, al di sopra della foglia centrale della seconda corona, spesso con la mediazione di un calicetto nasce uno stelo che termina in un fiore al centro dell'abaco; alt. cm 57. Lacunoso sul lato destro, *scheggiature e piccole mancanze*

€ 3.000/5.000



80 λ

Giuseppe Picano?

(documentato 1767-1791)

SAN GIUSEPPE COL BAMBINO

terracotta policroma, cm 33x25x19

€ 18.000/25.000

Bibliografia di riferimento

T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, pp. 195-196.







Giuseppe Picano, *San Giuseppe con il Bambino*, Napoli, Sant'Agostino alla Zecca

Questa vivace scultura in terracotta si collega a un San Giuseppe col Bambino firmato e datato da Giuseppe Picano (A. 1771 JOSEPH PICANO S.) che si trova nella chiesa di Sant'Agostino alla Zecca di Napoli. Giuseppe, figlio di un Francesco Picano che doveva averlo avviato alla tecnica del legno intagliato (Francesco è documentato in quella veste tanto nel 1737, cfr. Vincenzo Rizzo, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*, in "Antologia di Belle Arti", nn. 25-26, 1985, p. 33, doc. 90, quanto nel 1740, cfr. Vincenzo Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal Seicento al Settecento: da Giulio Mancaglia a Giuseppe Picano (Documenti ed opere inedite)*, Parte Seconda, in "Istituto del Banco di Napoli – Quaderni dell'Archivio Storico", 2004, p. 206, doc. 63), per lungo tempo è attestato, grazie a documenti e ad opere firmate, esclusivamente come 'Scultore di legno', attivo a Napoli ma con richieste provenienti da tutto il Regno; nel dicembre 1782, ad esempio, egli riceveva la commissione per l'Immacolata Concezione sempre in legno destinata alla Chiesa Madre di San Giovanni Battista Decollato a Bivongi, in Calabria, dove l'opera tuttora si conserva (cfr. Gianfranco Solferino, *Un capolavoro di Giuseppe Picano in Calabria. L'Immacolata Concezione di Bivongi*, in "Calabria Sconosciuta", XXXI/n. 118, 2008, pp. 19-20). Nel 1781, peraltro, Picano riceve pagamenti per "tutte le sculture di marmo e stucco coi loro modelli" dell'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata a Napoli (Fittipaldi, op. cit., pp. 197-198).

La produzione in legno intagliato giunta fino a noi qualifica indubbiamente Giuseppe Picano come uno dei più dotati eredi, se non proprio un allievo diretto, del grande Giuseppe Sanmartino. L'invenzione del San Giuseppe col Bambino dovette godere di un certo successo: rispetto all'esemplare di Napoli, quello qui in oggetto presenta una fattura più corsiva, che sottolinea peraltro il carattere quasi capriccioso dei panneggi, ma anche delle carni del Bambino.



81 λ

GRANDE CREDENZA, EMILIA, SECOLO XVII

in noce, piano rettangolare con becco a civetta, tre grandi cassetti sfornellati sotto la fascia in corrispondenza dei quali si aprono al di sotto tre coppie di sportelli modanati inquadrati da lesene stilizzate; base modanata su piedi a mensola, cm 128x371x55

€ 15.000/20.000





82 λ

Scultore dell'Italia Settentrionale,
sec. XVIII

L'AVVOCATO CARTACANTA

terracotta, cm 50x24x19

Sulla base reca l'iscrizione "L'AVVOCATO CARTACANTA"

€ 5.000/7.000





83 λ

Scultore napoletano, inizi sec. XVIII

DUE ANGELI

marmo, cm 99x90x38 e cm 100x88x40

€ 18.000/25.000

È verosimile immaginare che questi due notevoli angeli in marmo appartenessero in origine al fastigio di un importante complesso altaristico. Volendo stabilirne le coordinate stilistiche, i confronti migliori sono quelli con la Napoli di primo Settecento dove le sculture di questo soggetto realizzate da Lorenzo Vaccaro (Napoli, Certosa di San Martino, cappella di San Bruno; Napoli, San Giacomo degli Spagnoli, altare maggiore) costituiscono un punto di riferimento imprescindibile anche per i nostri due *Angeli*

A.B.









Giuseppe Cades

(Roma 1750-1799)

CRISTOFORO COLOMBO DINANZI AI SOVRANI FERDINANDO E ISABELLA

olio su tela ovale, cm 176x243

iscritto al retro "Giuseppe Cades"

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

€ 35.000/50.000

Bibliografia

A.M. Clark, *An introduction to the drawings of Giuseppe Cades in Master Drawings*, 1964, vol. II, pp. 23-24 e 26, illustrato fig. 2. p. 23;

M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Parigi 1990, n. 77 A, pp. 271-272, illustrato p. 271.

Distinto per la sua forte carica teatrale, il grande ovale qui presentato è opera dell'interessante pittore Giuseppe Cades, nato a Roma nel 1750 ma di probabili origini francesi.

Artista precoce, nel 1762 e nel 1766 Cades ricevette il secondo e il primo premio per i concorsi di pittura dell'Accademia di San Luca grazie ai disegni *Amore e Psiche* (dal gruppo capitolino omonimo) e *Tobia che cura il padre cieco*. Questo secondo disegno fu considerato dal suo maestro, Domenico Corvi, talmente emancipato e ricco di spunti innovativi che egli cacciò il giovane dalla sua scuola dando il via così ad una rivalità con l'allievo che sfociò in vera e propria inimicizia.

Gli stessi caratteri innovativi sono quelli che troviamo nel dipinto qui offerto, che mostra una spiccata fantasia interpretativa senza tralasciare il tono aulico ed enfatico richiesto dalla scena rappresentata, sempre permeato però da una sottile vena di ironia, in linea con l'indole accesa di Giuseppe.

I modelli a cui si riferì Cades per elaborare questo personale linguaggio sono ripresi dal Veronese, di cui ammirava la resa del colore, da modelli fiamminghi e dalla coeva pittura francese. Senza farsi condizionare troppo dai pittori neoclassici più in voga dell'epoca, come Pompeo Batoni o Anton Raphael Mengs, Cades preferì avvicinarsi alla vena proto-romantica di Füssli e Barry le cui opere mostrano quel gusto per il racconto teatrale e in costume di cui anch'egli divenne una figura di rilievo.

L'ovale qui offerto illustra un tema raramente rappresentato. Siamo infatti dinanzi all'incontro tra Cristoforo Colombo e i sovrani cattolici Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia, patroni del viaggio in cui il navigatore genovese, cercando la rotta per le Indie, avrebbe poi scoperto l'America.

La scena rappresentata non è quella, più nota e frequente, del ritorno di Colombo, bensì la fase prima della partenza quando l'esploratore cerca di perorare la sua causa convincendo i sovrani a finanziare il suo arduo progetto. Questa ipotesi è suggerita dall'assenza, nella nostra scena, dei doni che Colombo riportò indietro dalle Americhe per omaggiare Isabella e Ferdinando. Non è dunque da escludere che il dipinto facesse parte di una serie più ampia, in cui erano descritti momenti diversi dell'impresa.

L'ovale, già pubblicato nel 1964 da Anthony M. Clark e nel 1990 da Maria Teresa Caracciolo, è stato datato dagli studiosi agli anni Ottanta del Settecento. Si tratta dunque di una prova originale di pittura di storia, che anticipa il gusto per la pittura neo-medievale che si diffonderà di lì a poco proprio all'inizio del XIX secolo. Dell'opera si conoscono anche due disegni preparatori conservati al Musée des Arts Décoratifs di Lione e al Museum of Art di Filadelfia, il secondo dei quali presenta la scena all'interno di una elaborata cornice neo-rinascimentale che suggerisce, con ogni probabilità, la collocazione originaria del nostro dipinto al centro di un soffitto decorato a fresco o in stucco.



85 λ

Pietro Orlando

(Trapani 1651 - 1699)

CALVARIO (CROCIFFISSIONE DI CRISTO E ALTRE SCENE; SALITA AL CALVARIO)

gruppo scultoreo in alabastro, cm 60x51x25

€ 25.000/35.000

Bibliografia di riferimento

I. Bruno, in I. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, III, *Scultura*, a cura di D. Patera, Palermo 1994, pp. 249-252







Opera di una squisita eleganza, certo destinata alla devozione domestica, forse nella cappellina o in una camera di una nobile dimora siciliana, l'elaborato, animatissimo gruppo raffigura la *Crocifissione di Cristo* tra i due ladroni - il "buono" in atto di rivolgersi verso il Redentore, mentre l'altro si torce all'opposto -, con la Maddalena e San Giovanni Evangelista dolenti ai piedi della Croce, includendo altri episodi collaterali che nei *Vangeli* e nell'iconografia tradizionale cadenzano la drammatica narrazione del *Calvario* sul monte Golgota: a sinistra lo svenimento della Madonna sostenuta dalle tre Pie Donne, a destra i soldati che si contendono la veste di Gesù giocando a dadi sopra un tamburo, mentre dietro di loro Longino, il centurione pentito, guarda stupito il Signore, e alcuni Farisei discutono, uno dei quali a cavallo fa da quinta alla scena in posizione simmetrica al cavaliere armato che si erge sull'altra ripa. La complessa rappresentazione è intagliata con sorprendente vivacità narrativa e un eccezionale virtuosismo tecnico, quale si coglie nella sapiente definizione anatomica e posturale dei corpi ignudi crocifissi, nella pregnanza espressiva e fisionomica dei volti, negli abiti pittoreschi che connotano i diversi personaggi con fantasiosi copricapi, armature cesellate, panneggi increspanti dal vento, come anche nella sapida presenza in primo piano di un cane accovacciato e una 'natura morta' con la gerla di vimini contenente gli arnesi utilizzati per la crocifissione accanto alla scala riversa, oltreché, sui lati, di due 'gruppi di genere' uno dei quali ci presenta un'elegante signora accompagnata dal suo figlioletto. Ma la vena narrativa e il magistero del suo

autore si rivelano in modo forse ancor più sbalorditivo nella miniaturistica predellina incavata nel basamento raffigurante un'affollata *Salita al Calvario* che si staglia su di un ampio, suggestivo sfondo di paesaggio con la veduta di Gerusalemme, includendo anche in questo caso altri momenti della Passione di Cristo: il Cireneo che condivide la fatica di Gesù, la Veronica inginocchiata per asciugarne il volto, la Vergine prostrata dal dolore, mentre sullo sfondo a sinistra s'intravedono alcune donne in attesa davanti al sepolcro la cui lastra viene sollevata da figure angeliche.

Come dichiara l'iscrizione incisa sul margine inferiore della base - "Petrus Orlando Inventor Del(ineavit et) Fecit Drepani" - sia l'intaglio che l'invenzione compositiva si devono al trapanese Pietro Orlando, che le fonti locali (G. Di Ferro, *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, Trapani 1831, pp. 203-212) ricordano come "famoso" scultore in legno, riferendogli il monumentale armadio istoriato della chiesa del Collegio dei Gesuiti (da alcuni attribuito ora al milanese Giampaolo Taurino), numerosi *Crocifissi* (Santa Maria dell'Itra; Annunziata; Carmine), animati gruppi plastici al naturale (*Cristo fra i ladroni*, Ospedale di Sant'Antonio Abate), statue (*Ecce Homo*, Santa Margherita; *Sant'Antonio da Padova*, San Francesco), ed altre opere, alcune delle quali si trovano ad Erice (M. Vitella, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*, Trapani 2004, p. 75, n. II.1), apprezzate per la perizia anatomica, la vivacità espressiva e l'animazione. Fratello di Alberto (nato nel 1653), che si dedicò invece alla scultura lapidea (statue nella chiesa della tonnara di San Giuliano) e in

stucco (*Dottori della Chiesa*, chiesa dell'Immacolata), Pietro Orlando fu attivo anche nella lavorazione del corallo - un atto del 1685 attesta che gli Orlando erano iscritti alla Corporazione dei corallari (Bruno, *op. cit.* 1994) -, arte assai fiorente a Trapani (*Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra XVIII e XIX secolo*, catalogo della mostra, Trapani, Museo Regionale, a cura di M.C. Di Natale, Trapani 2003, pp. 408-409), maturando pertanto una spiccata familiarità con la 'microscultura' e con tecniche d'intaglio funzionali alla lavorazione dell'alabastro, un genere pure ben radicato nella tradizione siciliana per il quale, del resto, si usavano i medesimi utensili dell'intaglio ligneo.

In un tale contesto l'opera che qui si presenta si staglia come un assoluto vertice qualitativo, anche in ragione dei colti riferimenti formali agli episodi più alti della scultura siciliana (il respiro narrativo dei rilievi di Antonello Gagini nel Duomo di Palermo e le vivaci predelle della statuaria gagnesca), le memorie d'invenzioni michelangiolesche (i tormentati *Ladroni* noti attraverso varie redazioni in bronzo) e le suggestive affinità con la scultura lombarda del Cinquecento (gli estrosi intagli lignei dei Del Maino, come il *Calvario* oggi nel Victoria and Albert Museum di Londra, o i vibranti marmi di Gian Giacomo della Porta), reclamando per Pietro Orlando, ingiustamente trascurato dalla recente bibliografia (cfr. M. Guttilla, *Mirabile artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, Palermo 2010), una più adeguata attenzione critica.

G.G.



86 λ

Scuola genovese, sec. XVII

CRISTO E L'ADULTERA

olio su tela, cm 111x144

€ 10.000/15.000

Bibliografia di riferimento

A. Acondon, in *La pinacoteca dei Cappuccini di Voltaggio*, Alessandria, 2001, p. 111

A. Orlando, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*, Torino, 2010, p. 133.

L'opera qui presentata, raffigurante *Cristo e l'Adultera*, è stata attribuita da Anna Orlando al Maestro di Monticelli d'Ongina il cui nome deriva dalle due tele, rese note da Arturo Carlo Quintavalle, presenti nella basilica di San Lorenzo in Monticelli d'Ongina nel piacentino, raffiguranti *La vendita di Giuseppe* e *I gioielli ritrovati nella sacca di Beniamino*.

L'autore si identifica forse con Giovanni Solaro, pittore genovese citato dalle fonti come allievo di Gioacchino Assereto, del quale non si conoscono ancora opere certe.

Esistono altri dipinti della stessa mano, uguali per soggetto ma variati nella composizione e con misure quasi identiche al nostro, uno in collezione Koelliker a Milano, il secondo passato da Boetto nel 2006 e l'altro citato da Angela Acondon nella Pinacoteca dei Cappuccini di Voltaggio ad Alessandria per i quali Anna Orlando ipotizza una stretta derivazione dalla *Cena in Emmaus* di Assereto in collezione privata genovese, documentata da una fotografia nella fototeca della Fondazione Giorgio Cini a Venezia.

Rispetto allo stile di Assereto, massimo esponente della pittura genovese del Seicento insieme a Bernardo Strozzi, quello dell'allievo mostra una pennellata meno vivace che struttura campiture di colore più semplificate.

Vi sono comunque affinità stilistiche, soprattutto per la caratterizzazione dei volti, con le opere di Assereto in particolare con il *Cristo che guarisce il cieco* (Pittsburgh, Carnegie Museum of Art) e con il *Servio Tullio con le chiome in fiamme* (Genova, Museo di Palazzo Bianco). Altri punti di contatto si possono riscontrare nella drammaticità delle raffigurazioni, nei vibranti chiaroscuri, che creano illusionistiche prospettive d'ombra, e nelle campiture di luce che isolano i personaggi in primo piano. Oltre a quelle già citate Angela Acondon attribuisce al maestro di Monticelli d'Ongina altre tredici opere sottolineando la "tempra più rudemente popolare" che le accomuna.



87 λ

Scultore marchigiano attivo
intorno alla metà del sec. XV
Maestro Domenico dal Presepio?

(documentato a Sarnano, Macerata, nel 1472)

MADONNA IN TRONO COL BAMBINO

statua in legno dipinto e dorato, cm 142x77x60

€ 60.000/80.000

Bibliografia di riferimento

M. Giannatiempo López, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra, Camerino, convento di San Domenico, a cura di R. Casciaro, Cinisello Balsamo 2006, pp. 120-121, n. 7, pp. 122-123, n. 8.









Maestro Domenico dal Presepio, *Madonna orante* e *San Giuseppe*. Sarnano (Macerata), Santa Maria di Piazza Alta

Questa monumentale *Maestà* lignea grande al vero - raffigurante la Vergine assisa in trono (privo oggi dello schienale e dei fianchi) in atto di porgere un dono, ora perduto (probabilmente una melagrana, simbolo della Passione di Cristo e dell'unità della Chiesa), al Bambin Gesù che reca un globo dorato, tradizionale attributo del *Salvator Mundi* -, declina una concezione compositiva salda e solenne, riconducibile a modelli diffusi nella scultura lapidea veneta del secondo Trecento, con accenti espressivi più arguti e terragni, quali spiccano nei tratti vivacissimi del Bambino, e con una preziosa esuberanza decorativa di gusto tardo gotico: aspetti che inducono a ricercarne la paternità tra gli intagliatori attivi durante la prima metà del Quattrocento nelle regioni adriatiche dell'Italia Centrale.

In un tale contesto la singolare conformazione del volto di Maria, dal collo e l'ovale assai allungati, la fronte alta, spaziosa e tondeggiante, le labbra e il mento prominenti, gli occhi con le palpebre profilate spalancati a manifestare gioia e uno stupore enfatizzato dalle sopracciglia inarcate e sollevate, insieme all'andamento geometrico, piramidale del panneggio, solcato da pieghe verticali che si frangono in ricadute spigolose, ci consentono di proporre un accostamento ad un gruppo di notevoli sculture in legno del territorio di Camerino, dove quest'arte fu particolarmente vivace fino a tutto il Quattrocento. Si tratta, in primo luogo, di una *Madonna orante* e un *San Giuseppe* conservati in Santa Maria di Piazza Alta a Sarnano, ritenuti parte di una complessa ancona prospettata in un lascito del 1462 (come suggerisce anche una derivazione ad affresco nell'abbazia di Piobbico anteriore al 1464) oppure, come la critica è oggi incline a supporre in base a recenti ricerche d'archivio, di un *Presepio* a figure mobili intagliato per la chiesa San Francesco poco dopo il 1470, presumibilmente da un maestro locale denominato nel 1472 "Domenico de presepio" del quale ben poco sappiamo (Giannatiempo López, *op. cit.* 2006, pp. 120-121, n. 7; E. Vissani, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra, Sarnano, Palazzo del Popolo, a cura di F. Coltrinari e A. Delpriori, Venezia 2011, pp. 110-111, n. 4, pp. 178-179, n. 39). Al "medesimo intagliatore" delle due statue di Sarnano, ossia al probabile Maestro Domenico, M. Ferretti (in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, catalogo della mostra, Torino, galleria Antichi Maestri Pittori, a cura di G. Romano, Torino 1990, p. 73) aveva da tempo riferito anche la *Madonna dell'Impollata* di Cessapalombo e un'altra *Madonna orante* oggi a Parigi nel Museo Jacquemart-André già reputata abruzzese (stilisticamente più avanzata e forse riconducibile proprio al disperso *Presepio* del 1472); proposte in seguito confermate da M. Giannatiempo López (*op. cit.* 2006, pp. 122-123, n. 8), che ha inoltre arricchito la personalità di questo scultore, "originale e isolato nel panorama della plastica lignea fiorita nella signoria dei Da Varano", attribuendogli pertinentemente anche una *Vergine annunziata* presso privati, in precedenza creduta senese, e una *Santa Lucia* tuttora in San Francesco a Sarnano, databile in un momento anteriore (in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra, Camerino, convento di San Domenico, a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo López, Milano 2002, pp. 185-187, n. 31), statua dove le spire affilate del manto offrono ulteriori riscontri alla nostra *Madonna* che ci appare la testimonianza più antica a noi nota del Maestro.

A confermare la pertinenza a questo nucleo dell'opera che qui si presenta - un tempo assai venerata, come suggerisce il velo scalpellato per applicare sulla testa una corona d'argento - concorre infine la raffinatissima policromia che, attraverso elaborate stesure di lacca e di azzurro intenso (ora virato in nero) sopra estese dorature punzonate e graffite, simula preziosi motivi tessili con esiti del tutto affini alle *Madonne* di Sarnano, di Cessapalombo, di collezione privata e del Jacquemart-André: una finitura verosimilmente affidata a un pittore di vaglia formatosi nel raggio del grande Gentile da Fabriano.

Giovanni Battista Maini

(Cassano Magnago, presso Varese 1690 – Roma 1752)

VISIONE DI SAN FRANCESCO DI PAOLA

terracotta, 58x44x10

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

€ 100.000/150.000

Bibliografia di riferimento

V. Golzio, *Le terrecotte della R. Accademia di S. Luca*, Roma 1933, p. 33;

J. Montagu, scheda in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, cat. della mostra, Philadelphia, Museum of Art, Philadelphia 2000, pp. 261, cat. 133









Giovanni Battista Maini, *Visione di San Francesco di Paola*, Roma, Accademia di San Luca

Questa terracotta è un'altra versione, pressoché identica, del rilievo all'Accademia di San Luca di Roma, lì attestato fin dal 1830, quando è citato in un inventario con la corretta attribuzione a Giovanni Battista Maini. Possibile che il modello fosse lasciato all'istituzione romana dallo stesso Maini, poi principe dell'Accademia nel 1746 e ancora nel 1747, come *morceau de réception* subito dopo la sua ammissione nel 1728, quando erano stati accordati sei mesi allo scultore per fornire una prova delle sue capacità "non avendo alcun modello" in quel momento (Montagu, op. cit.; su tutta la carriera dello scultore cfr. ora Jennifer Montagu, *Maini, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, Roma 2006, pp. 199-201). La realizzazione della terracotta si legava ad un importante lavoro di Maini, la sua partecipazione ai lavori della cappella di san Francesco di Paolo che si apre nel transetto destro di Sant'Andrea delle Fratte, un cantiere diretto dall'architetto Filippo Barigioni tra il 1726 e il 1736: nel quadro di quell'impresa Maini eseguì, per lo sguincio a sinistra della finestra nella lunetta, un rilievo in stucco raffigurante appunto quel soggetto (Mario d'Onofrio, *Sant'Andrea delle Fratte*, Roma 1971, pp. 33-37; Alfredo Marchionne Gunter, *Una segnalazione berniniana: i "Due Angioli di Marmo sbazzati" da casa Bernini a Sant'Andrea delle Fratte*, in "Studi Romani", XLV/1-2, 1997, pp. 100-101). Rispetto all'opera nella chiesa romana, la terracotta dell'Accademia di San Luca e quella qui in oggetto si distinguono per il diverso formato, perfettamente rettangolare: si trattava, quindi, non di studi preparatori, ma di repliche autografe da quell'invenzione messa in opera in Sant'Andrea delle Fratte, approntate in vista della consegna all'Accademia di San Luca di quel modello richiesto nel 1728. La terracotta qui in oggetto è in un eccellente stato conservativo (si confronti il particolare dell'Angelo che indica lo scudo con l'iscrizione CHA / RI / TAS con il medesimo passaggio nell'esemplare all'Accademia di San Luca), ma anche la qualità del modellato sembra superiore rispetto al pezzo donato nel 1728 alla raccolta dell'istituzione romana. Possibile, quindi, che Maini tenesse per sé il modello completamente autografo, indirizzandolo magari al collezionismo privato, in un momento in cui la sua posizione a Roma di "scultore primario" stava per essere sancita (1730) e onorata da una serie notevole di commissioni di grande rilevanza (dalla partecipazione ai lavori per le statue destinate al convento di Mafra in Portogallo, alla realizzazione del monumento funebre del cardinale Neri Corsini nella Cappella Corsini in San Giovanni in Laterano).

A.B.

89 λ

Giuseppe Recco

(Napoli 1634-Alicante 1695)

NATURA MORTA CON PESCI E UN GATTO

olio su tela, cm 76x102

siglato "GR" sul piano di pietra

€ 40.000/60.000

Esposizioni

Nelle antiche Cucine. Cucine, dispense, cuochi, ma anche oggetti d'uso, manufatti e documenti, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 2015

Bibliografia

Nelle antiche Cucine, catalogo della mostra a cura di M.M. Simari (Villa Medicea di Poggio a Caiano, 4 luglio - 25 ottobre 2015), Livorno, 2015, pp. 186-187

Opera tipica di Giuseppe Recco, di cui reca peraltro le iniziali, la tela qui offerta presenta numerosissimi confronti con la produzione certa dell'artista napoletano ragionevolmente ascrivibile al settimo decennio del secolo.

Numerose opere datate a partire dal 1659 e fino agli anni estremi della sua attività consentono in effetti di ricostruirla secondo un percorso cronologico scandito da date certe, cosa abbastanza eccezionale nel panorama di questo genere pittorico.

Gli elementi compositivi della "natura in posa" qui in esame e la loro disposizione sul piano di pietra angolato, come del resto le dimensioni - importanti ma ancora relativamente contenute - suggeriscono una serie di confronti con opere datate dalla critica nella seconda metà degli anni Sessanta: in primo luogo con la *Natura morta con pesci, crostacei e recipienti di rame* nella raccolta Molinari Pradelli, anch'essa siglata, ma anche, per quanto attiene agli aspetti compositivi, con *l'Interno di cucina* in collezione privata a Napoli che, come il nostro dipinto, raccoglie su un piano di pietra disposto ad angolo una serie di alimenti rustici e un rinfrescatoio, certo su parziale esempio delle affollatissime cucine dello zio, Giovan Battista Recco (per entrambe le opere citate e per ulteriori confronti si veda la voce monografica curata da Roberto Middione in *La Natura Morta in Italia* (a cura di Federico Zeri), Milano 1989, II, pp. 903-911, in particolare le figg. 1091 e 1093).

Sono senz'altro i pesci, in ogni caso, il più originale contributo di Giuseppe Recco alla natura morta napoletana, e certo il più durevole se riflettiamo alla continuazione del genere attraverso le prove dei figli, Elena e soprattutto Nicola Recco: saranno loro a traghettare il genere nel nuovo secolo, dedicandosi alla raffigurazione esclusiva dei doni del mare che per Giuseppe Recco avevano costituito l'aspetto principale, ma assolutamente non l'unico, di una lunga carriera sempre segnata dalla sperimentazione e dall'attenzione a temi e modelli diversi.





90 λ

Pietro Lombardo

(Carona, lago di Lugano, 1435 ca. - Venezia 1515)

SAN SEBASTIANO

statua in pietra dipinta, cm 175x58x40

€ 80.000/120.000

Bibliografia di riferimento

A. Markham Schulz, *La tomba Rosselli nel Santo e l'opera giovanile di Pietro Lombardo a Padova e a Venezia*, in "Il Santo", 50, 2010, 2/3, pp. 557-573







Certamente tra le sculture più importanti delle pur ricchissime raccolte della famiglia Romano e una delle novità più sensazionali emerse in occasione dell'attuale vendita, questa toccante statua lapidea di *San Sebastiano*, immaginato come un giovane dal corpo ancora acerbo e fragile ma forte nell'immobile, ascetica accettazione del suo martirio, può essere riferita con calzanti riscontri stilistici agli esordi di Pietro Lombardo, il celebre scultore e architetto caronese cui si deve l'affermazione dei modi rinascimentali a Venezia, dove fu attivo dal 1470 circa con i figli Tullio e Antonio come responsabile di numerose fabbriche e grandiosi monumenti (M. Ceriana, voce *Pietro Lombardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 519-528).

La concezione asciutta della figura, le proporzioni assai snelle e allungate, la definizione anatomica essenziale ma delicata (ad esempio nelle labbra leggermente screpolate), l'andamento reticolare d'impronta mantegnesca del perizoma, sgualcito in pieghe sfaccettate, petrose e in creste taglienti dal caratteristico andamento "a x", come pure la forma alta e ovata della base, sono peculiarità formali agevolmente riscontrabili nelle molte statue che albergano nelle prime tombe monumentali realizzate da Pietro Lombardo a Venezia, il *Monumento al doge Nicolò Marcello* (morto nel 1474) e il *Monumento al doge Pietro Mocenigo* (morto nel 1476) nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo (A. Markham Schulz, *La scultura del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento*, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012, pp. 123-201), in quest'ultimo, in particolare, nel panneggio e nella postura del guerriero in basso a sinistra e di quello sulla destra che porta il sarcofago.

Ma affinità ancor più calzanti si ravvisano nella bellissima, incisiva statua, pure in pietra dipinta, raffigurante *Sant'Eufemia* conservata nella cattedrale



Pietro Lombardo, *Sant'Eufemia*, particolare. Irsina (Matera), Santa Maria Assunta.





di Santa Maria Assunta a Irsina (Matera), l'antica Montepeloso, giunta in questa terra lontana da Padova per il munifico lascito di un notaio locale stabilitosi nella città veneta, Roberto degli Amabili, che comprendeva anche l'immagine della medesima Santa dipinta nel 1454 dal Mantegna oggi a Napoli nel Museo di Capodimonte: una statua scoperta e riferita al Mantegna stesso da Clara Gelao nel 1996 (poi in *Andrea Mantegna e la donazione de Mabilla alla cattedrale di Montepeloso*, Matera 2003), ma giustamente ricondotta a Pietro Lombardo da Matteo Ceriana (*Una nuova opera di Pietro Lombardo*, in "Venezia Arti", 11, 1997, pp. 139-143), in anni recenti oggetto di una vivace attenzione critica e mediatica. Oltre alla consueta concezione colonnare della figura e al tipico andamento frastagliato del panneggio, la *Sant'Eufemia* offre infatti al confronto col nostro *San Sebastiano* anche la conformazione della testa, caratterizzata dalla fronte tersa e tondeggiante, il sintetico intaglio dei capelli leggermente ondulati, e soprattutto una simile espressione di estatico stupore, enfatizzata dagli occhi spalancati che affiorano in orbite poco profonde, dalle tese sopracciglia inarcate e dalle morbide labbra dischiuse dietro le quali s'intravedono i denti superiori. L'inedita statua che qui si presenta, databile presumibilmente verso la fine degli anni Sessanta, sembra dunque costituire una preziosa testimonianza della giovanile attività patavina del maestro, prolungata ma più sfuggente, incentrata sull'innovativo *Monumento al giurista Antonio Rosselli* nella basilica di Sant'Antonio scolpito tra il 1464 e il 1467 (A. Markham Schulz, *op. cit.* 2010).

G.G.



Pietro Lombardo, *Monumento al doge Pietro Mocenigo*, particolari. Venezia, Santi Giovanni e Paolo.



Bottega di Giuseppe Briati, Murano, metà sec. XVIII

RARO LAMPADARIO "A CIOCCHÉ"

vetro trasparente e policromo, ventisei bracci su due ordini di palchi, alt. cm 230, diam. cm 120

€ 40.000/60.000

Questa tipologia di lampadari Ca' Rezzonico, detta "a ciocche", si caratterizza per l'andamento piramidale culminante in un ricco bouquet di fiori colorati tra motivi a guglie e vasi; tali lampadari sono solitamente ritenuti opera del più importante maestro vetraio di Venezia del secolo XVIII o della sua bottega, Giuseppe Briati. Padrone di Fornace a Murano, nato nel 1685 circa e morto il 18 gennaio 1772, all'inizio della sua attività produsse nella sua piccola fornace i cosiddetti soffiati. Fu Gastaldo dei vetrai nel 1724. Alcuni biografi asseriscono che egli abbia carpito i segreti del vetro potassico boemo durante un viaggio che avrebbe compiuto sotto mentite spoglie. Iseppo - così chiamato in laguna - ottenne dal Consiglio dei Dieci il permesso di lavorare in esclusiva il vetro alla "maniera dei boemi", oltre a privilegi e prerogative che suscitarono grande invidia tra i colleghi muranesi per la loro eccezionalità, al punto che il fortunato "paròn" si sentì più volte minacciato di morte da loro. Proprio per questo ottenne dalla Serenissima un ulteriore privilegio: lavorare il vetro a Venezia! La sua fornace "All'Angelo Raffael" aprì i fuochi in centro storico, nella fondamenta che porta ancora il suo nome, nel 1739. Produsse "deseri" e i famosi lampadari "ciocca", oggi chiamati "Ca' Rezzonico", diventando il fornitore ufficiale del doge



Giuseppe Briati in un'incisione coeva



Il lampadario in una foto d'epoca





92

GRANDE CREDENZA, TOSCANA, FINE SECOLO XVII

in noce intagliato, fronte a due sportelli inquadriati da lesene decorate con motivo a squame e centrati da losanghe che si ripetono anche sui fianchi; due cassetti appaiati sotto la fascia alternati ad altri tre cassetti più piccoli in corrispondenza delle lesene, fascia sottopiano scolpita con motivo a unghiate e a ovuli, cornice a foglie di acanto sotto i cassetti. Completa di pedana probabilmente non pertinente; cm 137x199x67, cm 18x212x90 la pedana

€ 18.000/25.000

Bibliografia di riferimento

A. Pedrini, *L'ambiente, il mobilio e le decorazioni del Rinascimento in Italia*, Torino 1925, p. 138 n. 328 e p. 140 n. 333



IL BANCHETTO DI BALDASSARRE

olio su tela, cm 275x235

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

€ 25.000/35.000

Esposizioni*Mostra del Bazzani*, Mantova, Casa del Mantegna, 10 giugno - 15 ottobre 1950**Bibliografia***Mostra del Bazzani*, Mantova, catalogo della mostra a cura di N. Ivanoff, Bergamo, 1950, p. 39
Bazzani, saggio critico e catalogo delle opere; *Mostra del Bazzani in Mantova, Casa del Mantegna*, 14 maggio - 15 ottobre 1950, a cura di N. Ivanoff, Bergamo, 1950, p. 50

La grande tela qui presentata, contraddistinta da un'esecuzione rapida e vibrante, è opera dell'artista mantovano Giuseppe Bazzani uno dei maggiori esponenti della pittura rococò in Italia.

Ispirata a una letteratura sia elegiaca che gesuitica, la sua sensibilità si esprime in un considerevole numero di opere in cui si possono cogliere anticipazioni al rococò veneziano e austriaco.

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

L'episodio raffigurato nella tela è tratto dal Libro di Daniele (V, 1-28) in cui si racconta che Baldassarre, ultimo re di Babilonia, nonostante l'assedio da parte di Ciro, preferì organizzare un banchetto anziché preoccuparsi della difesa della città. I commensali fecero inoltre libagioni nelle coppe e nel vasellame sacro del tempio di Gerusalemme che era stato a suo tempo depredato dal padre di Baldassarre, Nabucodonosor, durante la conquista della città.

L'empio festino venne però interrotto dall'apparizione miracolosa di una mano in atto di scrivere in aramaico il seguente verdetto: "Mene, Tekel, Peres," ovvero "numerato, pesato, diviso" che nell'interpretazione di Daniele indica la condanna e la fine di Babilonia e del regno di Baldassarre: "Dio ha contato il tuo regno e gli ha posto fine. Tu sei stato pesato sulle bilance e sei stato trovato insufficiente. Il tuo regno è stato diviso e dato ai Medi e ai Persiani".

Questa scritta profetica in aramaico si incide sull'architrave del colonnato che fa da quinta teatrale alla composizione; proprio verso l'alto si indirizza lo sguardo di Baldassarre che si identifica, oltre che per l'espressione angosciata, per il ricco copricapo di piume e per le vesti di un bellissimo cangiamentismo. Intorno a lui gli invitati continuano a muoversi ignari e sorridenti nello spirito leggero e vaporoso del convito.

Per i contorni vibranti delle figure e per gli effetti luministici quasi lunari il dipinto potrebbe appartenere alla fase matura del Bazzani, sebbene non sia compito facile datare le sue opere essendo rare le notizie documentarie; è tuttavia plausibile, per affinità stilistiche, l'accostamento del nostro Banchetto con opere degli anni Cinquanta del Settecento come *Ester e Assuero* del Nationalmuseum di Stoccolma o la *Figlia di Jephthe* del Museo del Louvre; in particolare con quest'ultimo quadro si ravvisa una forte similitudine tra la posa e l'espressione di Jephthe e quella di Baldassarre.



94 λ

Bottega di J.A.Feuchtmayer,
Germania, seconda metà sec. XVIII

ANGELO

legno dipinto e dorato, cm 80x55x54

€ 6.000/8.000

Bibliografia di riferimento

Wilhelm Boeck, *Joseph Anton Feuchtmayer. Wasmuth*, Tübingen 1948;
Wilhelm Boeck, *Feuchtmayer, Joseph Anton*, in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, 5, Berlin 1961, p. 108

Scultore e incisore austriaco attivo tra il sud della Germania e la Svizzera, fino alla morte avvenuta nel 1770, Feuchtmayer fu un importante esponente del gusto Rococò, prediligendo una gestualità melodrammatica e una espressività accentuata. Il panneggio mosso dalle pieghe taglienti, la posa accentuata e il volto contratto in una smorfia di dolore che caratterizzano quest'opera permettono di avanzare confronti con molte opere dell'artista e della sua bottega: si vedano ad esempio la statua della Vergine di Mimmehausen, datata 1717-1719 e conservata al Bode-Museum, le statue che ornano la cappella vescovile di Meersburg e, in particolare, l'angelo volante con liuto del Badischen Landesmuseum di Karlsruhe, realizzato nel 1740 circa





95 λ

Bottega di Francesco Bassano, fine sec. XVI

CRISTO IN CASA DI MARTA E MADDALENA

olio su tela, cm 142x182

€ 16.000/18.000





96 λ

Scultore toscano della metà del sec. XIX

BUSTO DI PRELATO

marmo, cm 86x74x49

€ 12.000/18.000





97

Louis-Robert Carrier-Belleuse

(Parigi 1848-1913)

BUSTO FEMMINILE

marmo, cm 67x53x29

Firma sul retro Louis / Carrier / Belleuse

€ 12.000/18.000





Vincenzo Meucci

(Firenze 1694-1766)

ASCENSIONE DI CRISTO

olio su tela, cm 87x72

bozzetto preparatorio per il soffitto della navata nella chiesa di San Salvatore al Vescovo a Firenze

€ 8.000/12.000

Provenienza

già collezione Carlo Ginori

Esposizioni

Gli Ultimi Medici. Il tardo Barocco a Firenze, 1670-1743, Firenze, 1974, n. 170

Bibliografia

Gli Ultimi Medici. Il tardo Barocco a Firenze, 1670-1743, Firenze, 1974, pp. 288-289, scheda 170
S. Bellesi, *Catalogo dei Pittori Fiorentini del '600 e '700, Biografia e Opere*, vol. III, Firenze, 2009, p. 119

C. Iacomelli Lenzi, *Vincenzo Meucci: (1694-1766)*, Firenze, 2014, pp. 131, 190

Bibliografia di riferimento

M. Gregori, R. P. Ciardi (a cura di), *Storia delle Arti in Toscana, Il Settecento*, Firenze, 2006

Il dipinto qui proposto, proveniente dalla collezione di Carlo Ginori, è il bozzetto preparatorio per l'affresco della volta di San Salvatore al Vescovo a Firenze raffigurante *L'Ascensione di Cristo*; l'opera si inserisce in un ciclo decorativo eseguito tra il 1737 e il 1738 su commissione dall'arcivescovo Giuseppe Martinelli che apportò una radicale trasformazione degli spazi interni della chiesa duecentesca grazie al progetto dell'architetto Bernardo Ciullini. Le decorazioni della piccola chiesa, alla quale si accede attraverso il cortile del palazzo Arcivescovile nel quale è incastonata, nonostante la bella facciata romanica bicroma si affacci su piazza dell'Olio, furono eseguite da alcuni tra gli artisti più rappresentativi del Settecento fiorentino tra cui Giovanni Domenico Ferretti, Pietro Anderlini, Mauro Soderini e Vincenzo Meucci.

Il Meucci, oltre alla volta, dipinse anche la *Resurrezione di Cristo* sulla parete destra della stessa chiesa. Nel bozzetto qui presentato ritroviamo i caratteri stilistici principali delle sue opere, l'eleganza delle figure e la ricca varietà cromatica oltre all'impostazione dello spazio ben definita.

La formazione artistica del pittore si svolse inizialmente a Firenze con lo scultore Giovacchino Fortini e successivamente tra Piacenza e Bologna, come allievo prima di Sebastiano Galeotti e poi di Giovanni Gioseffo dal Sole. Insieme a Giovanni Domenico Ferretti, che gli fu amico e rivale, oltre che compagno di studi a Bologna, Meucci collaborò all'esecuzione degli affreschi nel convento di San Domenico al Maglio a Firenze (oggi Scuola di Sanità Militare). Il suo stile originale e la sua grande abilità compositiva, che comprende sia elementi tardo-barocchi che classicisti, soprattutto per le opere a fresco, gli fecero riscuotere un grande successo tra i mecenati e i committenti più diversi come il marchese Giovanni Battista Salimbeni a Firenze, il vescovo Alessandro II Chigi-Zondadari a Siena e il cardinal Neri Corsini a Roma, per i quali eseguì soggetti religiosi, profani e celebrativi.

Tra le sue opere più importanti va menzionata senza dubbio la decorazione della cupola di San Lorenzo raffigurante la *Gloria dei Santi fiorentini* eseguita tra il 1740 e il 1742 su commissione di Anna Maria Luisa dei Medici.



Vincenzo Meucci, *Ascensione*, Firenze, San Salvatore del Vescovo.







99

LAMPADARIO, TOSCANA, SECONDA METÀ SECOLO XVIII

in vetro e cristallo, fusto a balaustro, dodici bracci sagomati da cui si dipartono collane con pendenti in cristallo sfaccettato; le stesse collane, arricchite da medaglioni ottagonali in legno laccato e dorato raffiguranti profili virili, si dipartono da un ampio anello posto alla sommità e decorato da pendenti dorati a forma di stella, alt. cm 180, diam. cm 132

Secondo quanto riportato da M. Chiarini e S. Padovani in *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti* (Firenze 1993, p. 100 fig. 2), un lampadario simile a quello in oggetto, datato alla seconda metà del secolo XVIII, doveva ornare la Sala degli Staffieri di Palazzo Pitti.

€ 8.000/12.000



100 λ

BUSTO LORICATO, SECOLO XVI

in marmo bianco a grana fine scolpito e levigato. Busto loricato con mantello fermato sulla spalla sinistra mediante una fibula circolare e centrato da un mascherone alato e barbato sulla corazza; testa maschile ispirata al ritratto di Cesare cosiddetto Chiaramonti conservato ai Musei Vaticani ma di epoca successiva; alt. cm 40. Completo di base a plinto in marmo nero; *piccole scheggiature*

€ 4.000/6.000



101

Scuola fiorentina del sec. XVIII

VENERE ED AMORE

olio su rame, cm 22x27

€ 3.000/5.000



102

Lorenzo de Caro

(Napoli 1719-1777)

CRISTO NELL'ORTO DEI GETSEMANI

olio su tela, cm 64x50

€ 8.000/12.000





ARAZZO, BRUXELLES, SECOLO XVIII

in lana e seta, completo di ricca bordura interamente decorata con fiori e vasi, raffigurante scena con figure. Sulla sinistra un soldato con spada e cappello piumato rivolge il braccio alzato verso due signore nell'atto di allontanare un giovane dal palazzo, mentre alle loro spalle un altro giovane con due pugnali nelle mani è trattenuto da una donna giovane ed una anziana: la scena si svolge nel portico di un palazzo nobiliare. Tutt'intorno corre una preziosa bordura, parzialmente integrata, che alterna nella decorazione vasi, stemmi e trofei architettonici a fiori sparsi o raccolti a mazzi;

€ 5.000/7.000



104 λ

Scuola dell'Italia Centrale, sec. XVI

MADONNA CON BAMBINO IN GLORIA CON GLI ANGELI

olio su tavola, cm 158x104

€ 15.000/20.000



105

Scultore veneto, sec. XVIII

COPPIA DI CENTURIONI

pietra di Vicenza, cm 155x50x45 ciascuna

€ 8.000/12.000







106

GRANDE LAMPADARIO, MURANO, FINE SECOLO XIX

in vetro trasparente e cristallo a sedici luci; il corpo presenta dieci bracci ricurvi sul palco inferiore e sei su quello superiore, da cui pendono gocce in cristallo sfaccettato, che si ritrovano anche nel finale, e ciascun palco è sormontato da un elemento in foggia di bulbo da cui si dipartono foglie ricadenti verso l'esterno; parte superiore arricchita da foglie e volute, alt. cm 175, diam. cm 126

€ 3.000/4.000

107

TAVOLO DA CENTRO, TOSCANA, SECOLO XVII

in noce, gambe a balaastro poggianti su base gradinata, riunite da traverse lineari, ampia fascia sottopiano; piano impiallacciato in marmo fior di pesco, cm 81x148x80

€ 3.000/4.000



Alessio Pellegrini

(Camerino, documentato 1636-1677)

SANTO IN MEDITAZIONE SUL CROCIFISSO

terracotta, cm 37x28,5

€ 1.000/1.500

Bibliografia di riferimento

M. Mazzalupi, *Il fornaio di Petignano*, in *La Crocifissione di Petignano: storia e restauro di una tela del Seicento romano*, Piev. ebovigliana 2009, p. 25 n. 8;

C. Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, 4, Scultura in terracotta, Roma 2011, pp. 67-68 cat. 49-57;

A. Bacchi, scheda in *A Taste for Sculpture: marble, terracotta and ivory*, London 2014, pp. 40-43 schede 7-8

Quest'ovale in terracotta raffigurante un santo penitente entro una cornice decorativa a motivi floreali è immediatamente accostabile alla serie di nove ovali del tutto simili oggi al Museo Nazionale di Palazzo Venezia. Cinque di essi sono firmati e variamente datati (tra il 1669 e il 1671) da Alessio Pellegrini, uno soltanto (Santa Rosa da Lima) è invece firmato da Bonaventura Pellegrini, mentre tre (tra cui San Filippo Neri) sono privi di iscrizioni. Altri due ovali, di dimensioni pressoché identiche, raffiguranti Santi vescovi, sono di recente venuti alla luce, e sebbene anch'essi privi di firma, il riferimento a Pellegrini sembra quasi ovvio. Come pure per l'esemplare qui presente, sia per la cornice a fiori (anche gli altri hanno cornici simili, ma sempre diverse), che per l'elemento decorativo in basso, una cartouche affiancata da due alette, confrontabile con quello che chiude, nella stessa posizione, l'ovale della Santa Rosa da Lima di Palazzo Venezia, o con quelli, invece in alto, dei due Santi vescovi resi noti solo recentemente.

Su Alessio Pellegrini sappiamo ancora poco, documentato soprattutto come stuccatore, attivo tra Urbino e Fano. Stilisticamente la sua produzione in stucco presenta a volte degli accenti di irrequietezza del tutto assenti nella serie di santi in terracotta a cui è da ricondurre questo ovale.

A.B.



Plasticatore toscano
o dell'Italia Settentrionale,
sec. XV/XVI

BUSTO DI CRISTO "VIR DOLORUM"

stucco dipinto in policromia, cm 51x44x18

€ 6.000/8.000

Bibliografia di riferimento

A. Bellandi, in *Catalogo del museo diocesano di Milano*, a cura di R. Casciaro, Milano 2011, p. 75

La corona di spine stretta intorno alle tempie, con le gocce di sangue che scendono sulla fronte fino a spargersi sul costato, mentre il volto si volge in basso in un'espressione di rassegnato dolore, consentono di inserire questo busto nella tipologia del *Vir dolorum*. Si tratta di una tipologia di busti che, realizzati specialmente in terracotta e stucco, trovò larga diffusione in Italia tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, grazie anche al diffondersi dei principi di rinnovata spiritualità che proprio in quegli anni venivano divulgati dagli ordini mendicanti. Simili immagini trovarono sempre più spazio tanto nelle case private quanto negli ambienti religiosi ed erano volute, grazie all'impatto emotivo capaci di suscitare, ad ispirare nei fedeli sentimenti di devozione e una riflessione su una condotta di vita basata sull'*imitatio Christi*.

Nello specifico, l'opera in esame appartiene a una tipologia della quale si conoscono altri quattro esemplari in stucco, sostanzialmente identici e quindi presumibilmente replicati da un medesimo prototipo, secondo una consuetudine tecnica assai diffusa nella plastica rinascimentale, in special modo nelle botteghe fiorentine del Quattrocento. Uno di essi, conservato nella Collezione Mercenaro presso il Museo Diocesano di Milano, in passato attribuito a Donatello e in seguito riferito in modo più generico a "Scuola fiorentina, seconda metà del XV secolo" (P. Biscottini, *Museo Diocesano di Milano*, Milano 2005, p. 121), è stato recentemente ricondotto da Alfredo Bellandi (*op. cit.* 2011) all'ambito lucchese nel primo quarto del Cinquecento. Ma l'esistenza di un esemplare nella chiesa della SS. Annunziata a Parma (gentilmente segnalato da Aldo Galli), in un allestimento di fine Settecento che suggerisce un'antica devozione, può indurci a prospettare un'origine padana, plausibile anche dal punto di vista stilistico per gli echi della scultura in terracotta di Niccolò dell'Arca, ravvisabili nell'intensità drammatica e nell'anatomia emaciata di questo modello.

G.G.



110

Scultore veneto, sec. XVIII

ALLEGORIA DELL'INVERNO

marmo, raffigurante un putto semicoperto da un mantello e recante una fiaccola in mano, cm 109x53x38

€ 4.000/6.000



Scultore veneto, sec. XVIII

ALLEGORIA DELL'ESTATE

pietra, raffigurante figura femminile recante nella mano destra foglie e ghiande con un leone accucciato ai piedi, cm 125x48x28

€ 3.000/4.000

Una simile iconografia si riscontra nelle statue delle quattro stagioni scolpite da Pietro Bernini con la collaborazione del figlio, commissionate da Leone Strozzi per la sua villa romana (oggi nella villa Aldobrandini a Frascati), dove l'Estate è raffigurata con delle messi e una falce in una mano e un leone accucciato ai piedi, in relazione ai segni zodiacali principali per ogni stagione



112

**FRAMMENTO DI TESTA DI LEONE,
VICINO ORIENTE,
III-IV SECOLO D.C.**

in marmo rosato, scolpito e levigato. Frammento pertinente ad una scultura a tutto tondo; l'animale è raffigurato con le fauci semidischiuse e la lingua che fuoriesce dalla dentatura, ben evidenziata; la criniera è resa a ciocche mediante incisioni sottili; gli occhi sono incavati e predisposti per l'inserimento della pupilla in altro materiale; alt. cm 19

€ 800/1.200



113 λ

Scultore inglese del sec. XII/XIII

TESTA DI MONACO O ABATE

in marmo nero di Tournai, scolpito e levigato; alt. cm 27. *Scheggiate diffuse, naso lacunoso*

€ 6.000/8.000

Bibliografia di riferimento

J. Hunt, *Irish Medieval Figure Sculpture*, Dublin and London, 1974

La testa è caratterizzata da capelli resi mediante ampie e profonde linee verticali, in modo però da evidenziare la tonsura, da grandi occhi amigdaloidi con indicazione della pupilla e delle palpebre, da un importante naso rettilineo e da una bocca con labbra sottili e socchiuse. Il volto si ricollega stilisticamente ai modelli della ritrattistica imperiale tardo antica, di IV e V secolo dopo Cristo, semplificandoli ed anche imbarbarendoli. Sul lato sinistro del volto si conservano le tracce di un bastone arcuato che fanno pensare ad un pastorale arcuato, il quale individuerrebbe il monaco anche come vescovo. Probabilmente la testa faceva parte di una statua in posizione eretta o di una statua colonna di un portale. Per il tipo facciale peculiare la testa può essere avvicinata alle sculture del fonte battesimale della chiesa di Ognissanti di East Meon, Hampshire, databile intorno alla prima metà del XII secolo e realizzato nel medesimo materiale



114

Scultore dell'Italia Settentrionale, inizi sec. XVI

SAN GIOVANNI E MARIA MADDALENA

due sculture in legno con tracce di policromia, cm 77x44x46 e 80x31x37 rispettivamente

€ 3.000/4.000



115

Scultore dell'Italia Settentrionale, inizi sec. XVI

PIETÀ

gruppo ligneo con tracce di policromia, cm 92x74x50

€ 3.000/4.000



116 λ

Intagliatore spagnolo, sec. XVI

SANTO E SANTA CON LIBRO

legno intagliato, dipinto e dorato, raffiguranti un Santo e una Santa,
cm 43x17x11

€ 4.000/6.000

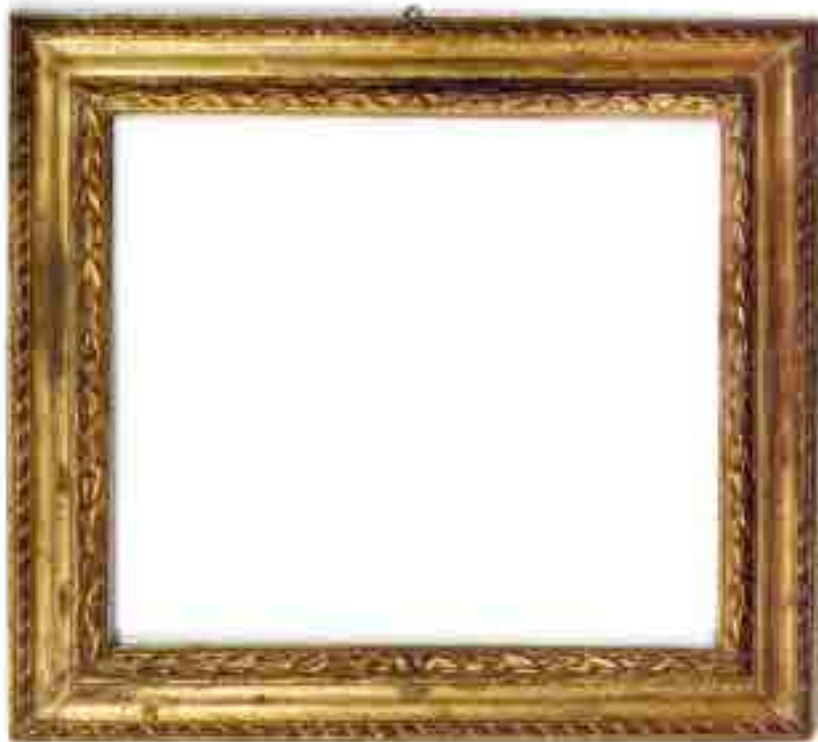


117

CORNICE, EMILIA, SECOLO XVIII

in legno intagliato e dorato, battuta scolpita a motivo di foglie lanceolate segnate nel centro da un nastro incrociato, gola mistilinea, profilo esterno rilevato a cordone ritorto; ingombro cm 126x140, luce cm 90x103

€ 2.000/3.000



118

CORNICE, EMILIA, SECOLO XVII

in legno intagliato e dorato, fascia riccamente scolpita a volute di foglie lisce intervallate ad elementi stilizzati; ingombro cm 129x102, luce cm 117x91

€ 1.500/2.000

119

**CORNICE, VENEZIA,
FINE SECOLO XVI**

in legno laccato, dorato e intagliato, larga fascia decorata a motivo di tralci fogliacei rincorrenti, battuta interna decorata da motivo perlinato e bordo esterno scolpito a dentelli; ingombro cm 96x83, luce cm 74,5x61

€ 2.000/3.000



120

**CORNICE, TOSCANA,
SECOLO XVI**

in legno intagliato, dipinto e dorato; battuta scolpita a baccellature centrate sui lati da elemento ovoidale, fascia esterna intagliata a guisa di ampie foglie di acanto stilizzate; ingombro cm 120x98, luce cm 100x78

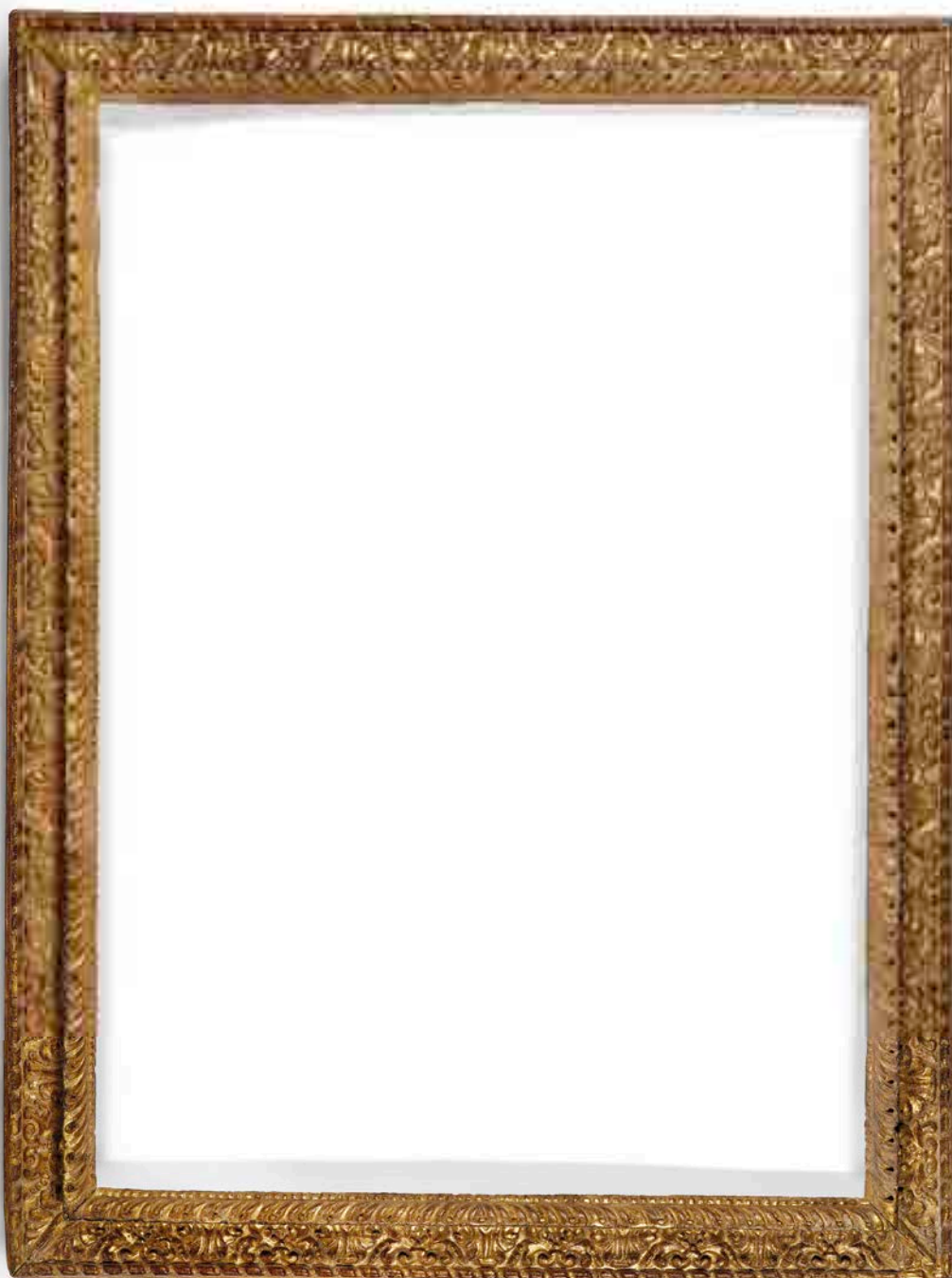
€ 1.500/2.000

121

**GRANDE CORNICE,
TOSCANA, SECOLO XVII**

in legno intagliato e dorato, battuta decorata da catena perlinata e da teoria di profonde baccellature oblique, gola scolpita a motivo di foglie aperte e fregi vegetali intervallati, bordo esterno intagliato a nastro ritorto; ingombro cm 217x165, luce cm 185x132

€ 4.000/6.000



INDICE DEGLI ARTISTI

Antonio Pisano detto Pisanello (cerchia)	23	Piò Domenico	20
Bartolini Lorenzo	29	Plasticatore napoletano, metà sec. XVIII	62
Bartolomeo Mazzuoli	61	Plasticatore toscano o dell'Italia Settentrionale, sec. XV/XVI	109
Bassano Francesco (bottega)	95	Porta Giuseppe detto il Salviati	77
Bazzani Giuseppe	93	Recco Giuseppe	89
Beltrano Agostino	22	Reynbouts Martin	31
Bonazza Giovanni	71	Ricci Sebastiano	21
Briati Giuseppe (bottega)	91	Rosselli Domenico (scultore prossimo a)	4
Bronzista veneto, inizi sec. XVIII	33	Rossi Antonio	69, 70
Bronzista veneziano, fine sec. XVII	41	Rossi Giacomo	9
Bronzista, sec. XVIII	28	Sarti Lorenzo	7
Cades Giuseppe	84	Scultore bolognese, seconda metà sec. XVIII	2
Carrier-Belleuse Louis-Robert	97	Scultore dell'Italia Settentrionale, inizi sec. XVI	114, 115
Cavallino Bernardo	38, 65	Scultore dell'Italia Settentrionale, sec. XVIII	82
Consani Vincenzo	24	Scultore fiorentino, sec. XV/XVI (già Dello Delli)	68
Curradi Francesco	16	Scultore inglese, sec. XII/XIII	113
De Caro Lorenzo	102	Scultore lombardo, fine sec. XIV	75
De Magistris Simone (cerchia)	67	Scultore marchigiano, metà sec. XV	87
Fanzago Cosimo (attribuito)	34	Scultore napoletano, inizi sec. XVIII	83
Feuchtmayer Joseph Anton (bottega)	94	Scultore napoletano, seconda metà sec. XVIII	3
Gandolfi Ubaldo	27	Scultore pisano, seconda metà sec. XIV	6
Gimignani Giacinto	32	Scultore romano, inizi sec. XVIII	57
Intagliatore austriaco, sec. XVIII	42	Scultore romano, metà sec. XVIII	30
Intagliatore dell'Italia Settentrionale, sec. XVII	51	Scultore romano, seconda metà sec. XVII	19
Intagliatore senese, inizi sec. XVII	66	Scultore spagnolo, sec. XVII	74
Intagliatore spagnolo, sec. XVI	116	Scultore toscano, metà sec. XIX	96
Intagliatore spagnolo, sec. XVII	37	Scultore veneto, sec. XVIII	56, 105, 110, 111
Intagliatore tedesco, sec. XVII	50	Scuola bolognese, sec. XVI	63
Intagliatore toscano, sec. XVII	45	Scuola fiorentina, sec. XVIII	101
Jacopo della Quercia	1	Scuola genovese, sec. XVII	86
Lodi Carlo	69, 70	Scuola Italia Centrale, sec. XVI	104
Lombardo Pietro	90	Scuola veneta, sec. XVI	64
Maini Giovanni Battista	88	Scuola veneta, sec. XVIII	47
Maragliano Anton Maria	60	Solari Cristoforo, detto il Gobbo	5
Meucci Vincenzo	98	Spinelli Giovan Battista	46
Naccherino Michelangelo	58	Tassi Agostino	26
Orlando Pietro	85	Tino di Camaino (scultore prossimo a)	35
Pellegrini Alessio	108	Van Lint Pieter	36
Picano Giuseppe?	80		

CREDITI FOTOGRAFICI

Lotto 27

© Hessisches Landesmuseum Darmstadt
Inv. nr. AE 2126, A.D. Gabbiani, Entwurf für einen Altar mit dem heiligen Laurentius, Papier, Feder, Sepia und laviert, 295x202 mm

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

INFORMAZIONI E CONDITION REPORT

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

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

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

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

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



SEDI E DIPARTIMENTI FIRENZE

ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

CAPO DIPARTIMENTO

Neri Mannelli
neri.mannelli@pandolfini.it

ASSISTENTE

Margherita Pini
archeologia@pandolfini.it



ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

JUNIOR EXPERT

Chiara Sabbadini Sodi
argenti@pandolfini.it



ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

CAPO DIPARTIMENTO

Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE

Chiara Sabbadini Sodi
artidecorative@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

CAPO DIPARTIMENTO

Jacopo Antolini
jacopo.antolini@pandolfini.it

ESPERTO

Andrea Alibrandi

ASSISTENTE

Carolina Orlandini
artecontemporanea@pandolfini.it



MOBILI E OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

CAPO DIPARTIMENTO

Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE

Margherita Pini
arredi@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO

Ludovica Trezzani
roma@pandolfini.it

ASSISTENTI

Silvia Cosi
Lorenzo Pandolfini
dipintiantichi@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO

Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

ASSISTENTE

Raffaella Calamini
dipinti800@pandolfini.it



GIOIELLI

CAPO DIPARTIMENTO

Maria Ilaria Ciatti
ilaria.ciatti@pandolfini.it



VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO

Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

ASSISTENTE

Carolina Orlandini
vini@pandolfini.it



STAMPE E DISEGNI ANTICHI E MODERNI

CAPO DIPARTIMENTO
Antonio Berni
antonio.berni@pandolfini.it

ASSISTENTE
Lorenzo Pandolfini
stampe@pandolfini.it



OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

CAPO DIPARTIMENTO
Maria Ilaria Ciatti
ilaria.ciatti@pandolfini.it

CONSULENTE
Mario Acciughi



MILANO

ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

CAPO DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
roberto.dabbene@pandolfini.it



LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO
Chiara Nicolini
chiara.nicolini@pandolfini.it



ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

CAPO DIPARTIMENTO
Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it

ASSISTENTE
Dan Paola Ye
arteorientale@pandolfini.it



MOBILI E OGGETTI D'ARTE

RESPONSABILE ESECUTIVO
Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it



PORCELLANE E MAIOLICHE

ESPERTO
Giulia Anversa
milano@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

RESPONSABILE ESECUTIVO
Glaucio Cavaciuti
glaucio.cavaciuti@pandolfini.it



ROMA

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Ludovica Trezzani
roma@pandolfini.it



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

1.

Per partecipare, registratevi nella sezione

PANDOLFINI LIVE

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

2.

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

3.

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

4.

Per partecipare ed offrire alle aste LIVE cliccate sul bottone

ENTRA IN SALA

e seguite le indicazioni di offerta.

5.

Per vedere una nostra asta dal vivo come ospite registratevi in

MY PANDOLFINI e cliccate sul link

ENTRA IN SALA

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

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

1.

To participate, sign up in the

PANDOLFINI LIVE

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

2.

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

3.

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

4.

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

ENTER THE ROOM

and follow the instructions to offer.

5.

To watch our auctions in real time as a guest sign up in
MY PANDOLFINI
and click on the button

ENTER THE ROOM

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

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

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

COME PARTECIPARE ALL'ASTA

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

Offerte scritte e telefoniche

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

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

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

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

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

Rilanci

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

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

Ritiro lotti

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

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

Per altre informazioni si rimanda alle Condizioni Generali di Vendita.

Pagamenti

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

- contanti fino a 2.999 euro

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

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.

- bonifico bancario presso:

BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA

Via Sassetti, 4 - FIRENZE

IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795

intestato a Pandolfini Casa d'Aste

Swift BIC PASCITM1W40

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

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

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

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

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

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

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

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

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

Si precisano di seguito per le attribuzioni:

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

CORRISPETTIVO D'ASTA E I.V.A.

Corrispettivo d'asta

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

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

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

Imposta Valore Aggiunto

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

Lotti contrassegnati in catalogo

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

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

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

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

Diritto di seguito

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

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

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

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

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

VENDERE DA PANDOLFINI

Valutazioni

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

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

Mandato per la vendita

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

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

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

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

Riserva

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

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

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

Liquidazione del ricavato

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

Commissioni

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

CONDITIONS OF SALE

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

AUCTIONS

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

Absentee bids and telephone bids

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

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

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

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

Bids

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

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

Collection of lots

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

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

For any other information please see General Conditions of Sale.

Payment

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

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

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

BUYING AT PANDOLFINI

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

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

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

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

As concerning attributions, please note that:

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

BUYER'S PREMIUM AND V.A.T.

Buyer's premium

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

Value Added Tax

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

Lots with symbol

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

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

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

BUYING AT PANDOLFINI

Resale right

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

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

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

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

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

SELLING THROUGH PANDOLFINI

Evaluations

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

Mandate of sale

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

Reserve

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

Payment

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

Commission

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

Cognome | Surname _____

Nome | Name _____

Ragione Sociale | Company Name _____

@EMAIL _____

Indirizzo | Address _____

Città | City _____

C.A.P. | Zip Code _____

Telefono Ab. | Phone _____

Fax _____

Cell. | Mobile _____

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT _____

PAGAMENTO | PAYMENT

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

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

VISA

MASTERCARD

CARTA # | CARD # _____

Security Code _____

Data scadenza | Expiration Date _____

Firma | Signature _____

NUOVO | NEW

RINNOVO | RENEWAL

SEGNARE LE CATEGORIE DI INTERESSE PLEASE CHECK THE CATEGORIES OF INTEREST

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

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

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

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART
2 Cataloghi | Catalogues € 80

ARCHEOLOGIA | ANTIQUITIES
2 Cataloghi | Catalogues € 50

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

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

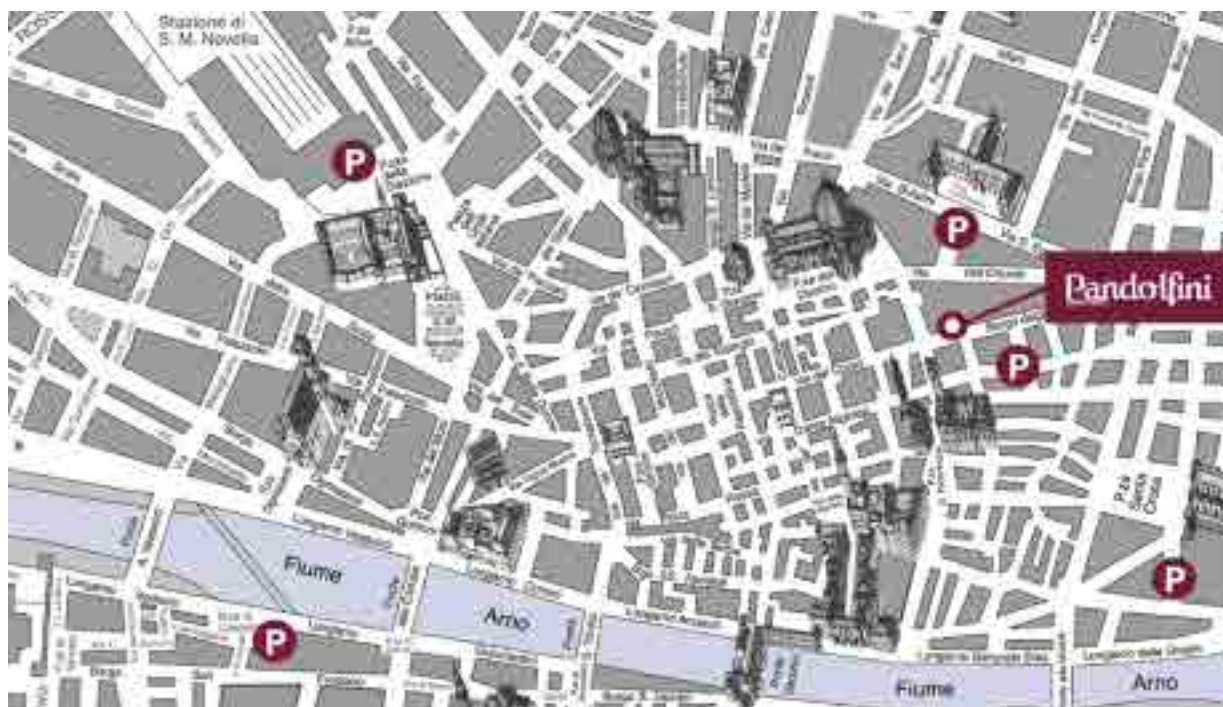
VINI | WINES
3 Cataloghi | Catalogues € 80

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

TOTALE | TOTAL €

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

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



PROSSIME ASTE

OTTOBRE

VINI E DISTILLATI DA COLLEZIONE DA CANTINE SELEZIONATE

20 OTTOBRE

Firenze, Stazione Leopolda

NOVEMBRE

IMPORTANTI MAIOLICHE RINASCIMENTALI

9 NOVEMBRE

Firenze

CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

9 NOVEMBRE

Firenze

PORCELLANE E MAIOLICHE

22 NOVEMBRE

Firenze

DIPINTI ANTICHI

23 NOVEMBRE

Firenze

DIPINTI DEL SECOLO XIX

23 NOVEMBRE

Firenze

DISEGNI E STAMPE ANTICHI E MODERNI

24 NOVEMBRE

Firenze

LIBRI ANTICHI E AUTOGRAFI

24 NOVEMBRE

Firenze

ARGENTI E NUMISMATICA

29 NOVEMBRE

Firenze

GIOIELLI E OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

30 NOVEMBRE

Firenze

Impaginazione:

Studio A&C Comunicazione - Firenze
ABC Tipografia - Sesto Fiorentino (FI)

Stampa:

ABC Tipografia - Sesto Fiorentino (FI)

Fotografie:

Francesco Girotto - Carbonera (TV)



ART ASSICURAZIONI

L'arte di assicurare l'arte

Agenzia CATANI GAGLIANI

Firenze

Tel. 055.2342717



GARAGE DEL BARGELLO

Via Ghibellina, 170/r

50122 Firenze

Tel. 055 238 1857



Banca Federico Del Vecchio

 Gruppo BancaEtruria

W E A L T H
M A N A G E M E N T

Viale Gramsci, 69 • Firenze • Tel. 055 20051

www.bancadelvecchio.it



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 4d/10 - 80125 Napoli
tel. 081 2395261 - fax 081 5935042
www.blindarte.com
e-mail: info@blindarte.com

ASTE BOLAFFI - ARCHAION

Via Cavour 17/F - 10123 Torino
tel. 011 5576300 - fax 011 5620456
www.bolaffi.it
e-mail: aste@bolaffi.it

CAMBI CASA D'ASTE

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

CAPITOLIUM ART

Via Carlo Cattaneo 55 - 25121 Brescia
tel. 030 48400 - fax 030 2054269
www.capitoliumart.it
e-mail: info@capitoliumart.it

EURANTICO

Loc. Centignano snc - 01039 Vignanello VT
tel. 0761 755675 - fax 0761 755676
www.eurantico.com
e-mail: info@eurantico.com

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA S.R.L.

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

INTERNATIONAL ART SALE S.R.L.

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

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

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

STUDIO D'ARTE MARTINI

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

MEETING ART CASA D'ASTE

Corso Adda 11 - 13100 Vercelli
tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8
www.meetingart.it
e-mail: info@meetingart.it

GALLERIA PACE

Piazza San Marco 1 - 20121 Milano
tel. 02 6590147 - fax 02 6592307
www.galleriapace.com
e-mail: pace@galleriapace.com

PANDOLFINI CASA D'ASTE

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

POLESCHI CASA D'ASTE

Foro Buonaparte 68 - 20121 Milano
tel. 02 89459708 - fax 02 86913367
www.poleschicasadaste.com
e-mail: info@poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING

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

SANT'AGOSTINO

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

VON MORENBERG CASA D'ASTE

Via Malpaga 11 - 38100 Trento
tel. 0461 263555 - fax 0461 263532
www.vonmorenberg.com
e-mail: info@vonmorenberg.com

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

REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

I soci si impegnano a curare con la massima precisione

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

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

Articolo 5

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

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

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

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

Articolo 6

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

Articolo 7

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

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

Articolo 8

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

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924



ASTA 20 OTTOBRE 2016

VINI E DISTILLATI DA COLLEZIONE DA CANTINE SELEZIONATE

Firenze
Stazione Leopolda

CAPO DIPARTIMENTO
Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

CHÂTEAU HAUT BRION 1989
Pessac-Léognan (Graves), 1er Cru Classé
5 bt
E

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

ASTA 9 NOVEMBRE 2016
IMPORTANTI MAIOLICHE RINASCIMENTALI

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

GRANDE PIATTO, URBINO, BOTTEGA FONTANA,
1550-1560 CIRCA
in maiolica dipinta in policromia raffigurante combattimento
tra cavalieri con stemma di alto prelato, diam. cm 35,9

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

ASTA 9 NOVEMBRE 2016
CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

CAPO DIPARTIMENTO
Ludovica Trezzani
roma@pandolfini.it

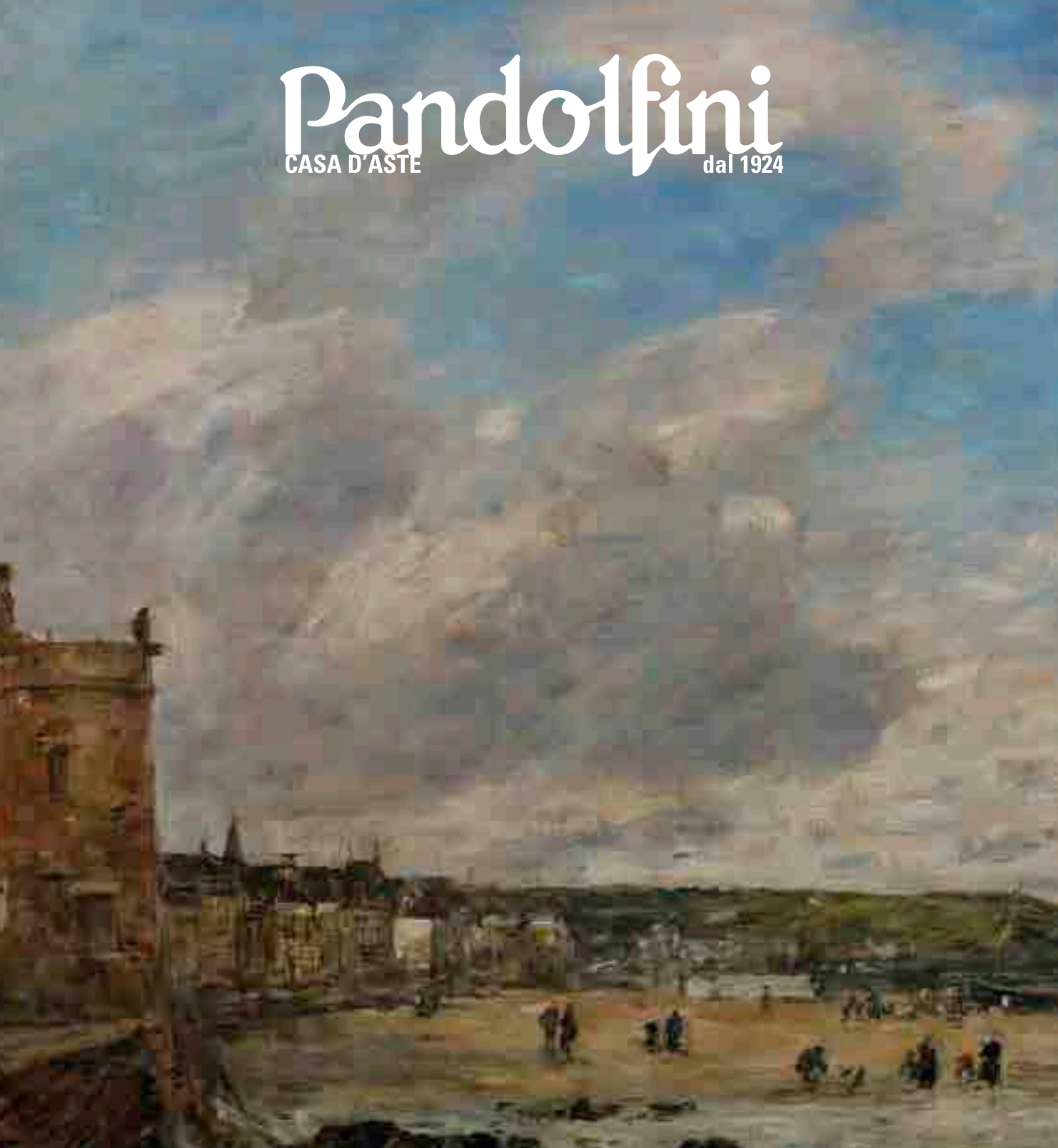
BERNARDO DI STEFANO ROSSELLI

(Firenze 1450 - 1526)
MADONNA COL BAMBINO
olio su tavola, cm 49,5x34,5

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924



ASTA 9 NOVEMBRE 2016
CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

EUGÈNE BOUDIN
(Honfleur 1824 - Deauville 1898)
TROUVILLE, LE RIVAGE
olio su tela, cm 55,5x92,5
firmato e datato "1896" in basso a sinistra

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



ASTA 9 NOVEMBRE 2016
CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

CAPO DIPARTIMENTO
Maria Ilaria Ciatti
ilaria.ciatti@pandolfini.it

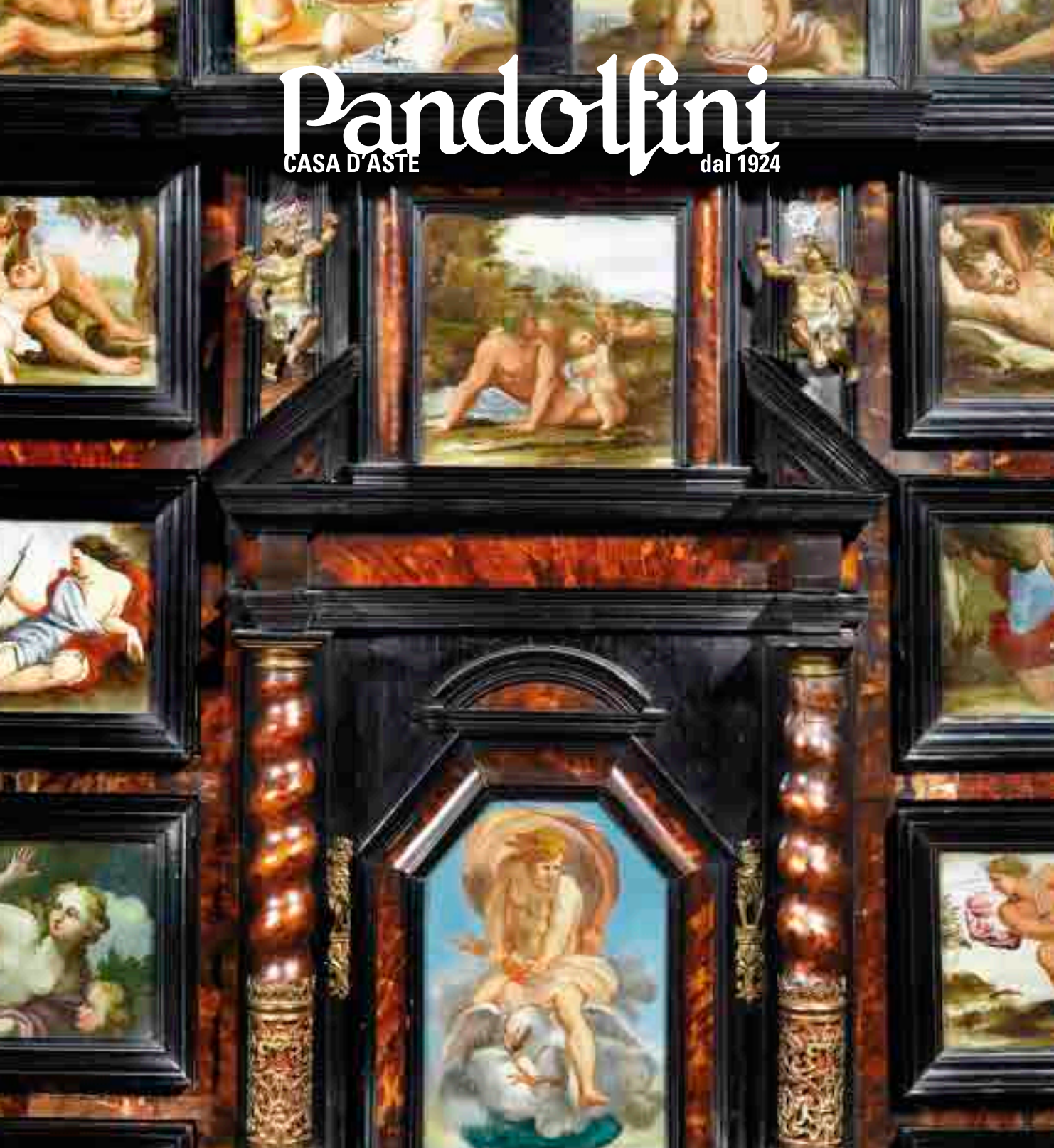
OROLOGIO CON CRONOGRAFO
DA POLSO PATEK PHILIPPE,
REF. 130, ANNO 1946,
in acciaio e oro rosa,

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924



ASTA 9 NOVEMBRE 2016 CAPOLAVORI DA COLLEZIONI ITALIANE

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

MONETIERE,
NAPOLI, SECOLO XVII
in legno ebanizzato con vetri dipinti
ad olio, cm 111,5x178x47,5

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



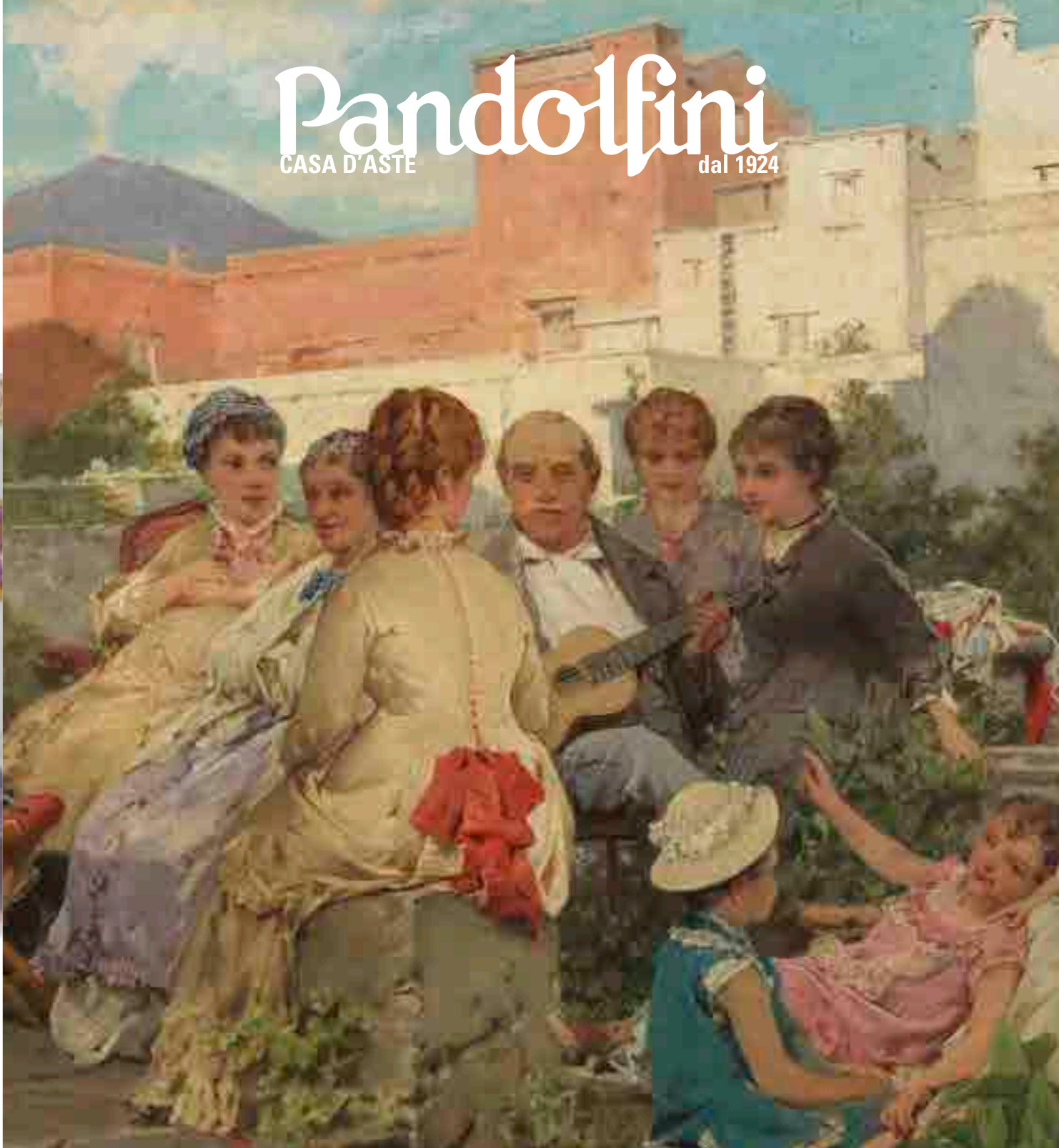
ASTA 22 NOVEMBRE 2016
MAIOLICHE E PORCELLANE DAL RINASCIMENTO AL NOVECENTO

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

BOWL, MANIFATTURA DI MEISSEN,
1730 CIRCA
in porcellana dipinta in policromia
con vedute di porti, alt. cm 8, diam. cm 16,5

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924



ASTA 23 NOVEMBRE 2016
DIPINTI DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

MICHELE TEDESCO
(Moliterno (Potenza) 1834 - Napoli 1918)
FAMIGLIA NAPOLETANA
olio su tavola, cm 39x68,5 siglato in basso a sinistra
(particolare)

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924



ASTA 24 NOVEMBRE 2016
DISEGNI E STAMPE ANTICHI E MODERNI

CAPO DIPARTIMENTO
Antonio Berni
antonio.berni@pandolfini.it

REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

(Leida 1606 - Amsterdam 1669)

CLEMENT DE JONGHE,
IL MERCANTE DI STAMPE. 1651
Acquaforte. mm 208x162.

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



ASTA 24 NOVEMBRE 2016 LIBRI ANTICHI E AUTOGRAFI

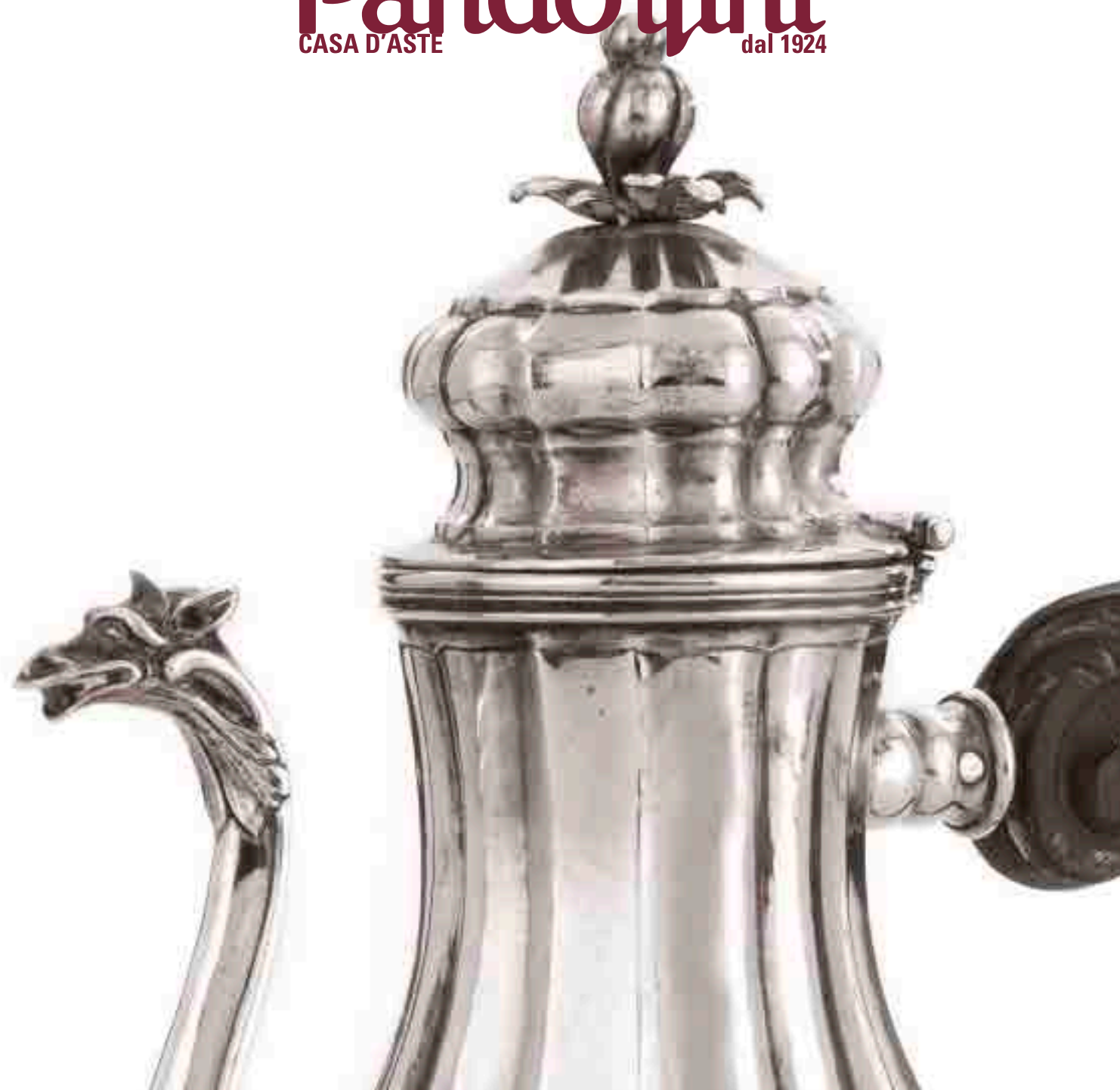
CAPO DIPARTIMENTO
Chiara Nicolini
chiara.nicolini@pandolfini.it

LEGATURA ROMANA
ALLE ARMI DI PAPA ALESSANDRO VII,
su P. Frigerio, *Vita di S. Caterina*,
Roma, V. Mascardi, 1656

Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924



ASTA 29 NOVEMBRE 2016 ARGENTI

CAPO DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
argenti@pandolfini.it

CAFFETTIERA, LUCCA, 1750 CIRCA
in argento, corpo piriforme,
base lievemente bombata,
presa in legno ebanizzato
alt. cm 28, g 915

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



ASTA 30 NOVEMBRE 2016
GIOIELLI

CAPO DIPARTIMENTO
Maria Ilaria Ciatti
ilaria.ciatti@pandolfini.it

ANELLO IN ORO BIANCO, DIAMANTI
E SMERALDO COLOMBIA
di ct 12, corredato di Certificato Gemmologico



ASTA 29 NOVEMBRE 2016 NUMISMATICA

DIPARTIMENTO
numismatica@pandolfini.it

GRANDUCATO DI TOSCANA,
PEZZA DELLA ROSA O ROSINA, 1718
Zecca di Livorno,
Cosimo III De' Medici (1670-1723),
diam. mm 31

