



Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924

IMPORTANTI DIPINTI ANTICHI

FIRENZE 17 NOVEMBRE 2015







Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

IMPORTANTI DIPINTI ANTICHI

Firenze

17 NOVEMBRE 2015

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

CONSULENTE
Lino Signaroldi

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



ARREDI E MOBILI ANTICHI 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
Francesca Paolini
francesca.paolini@pandolfini.it

ASSISTENTI
Elisabetta Accorsi
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 E OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

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

GEMMOLOGA
Luna Mancini
gioielli@pandolfini.it



MONETE E MEDAGLIE

CAPO DIPARTIMENTO
Claudio Maddalena

ASSISTENTE
Margherita Pini
numismatica@pandolfini.it



STAMPE E DISEGNI ANTICHI E MODERNI

CAPO DIPARTIMENTO
Antonio Berni
antonio.berni@pandolfini.it

ASSISTENTE
Lorenzo Pandolfini
stampe@pandolfini.it



VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

ASSISTENTE
Carolina Orlandini
vini@pandolfini.it



MILANO

ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

CAPO DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
roberto.dabbene@pandolfini.it



LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO
Chiara Nicolini
chiara.nicolini@pandolfini.it



ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

CAPO DIPARTIMENTO
Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it

ASSISTENTE
Claudia Cangioli
arteorientale@pandolfini.it



ARREDI E MOBILI ANTICHI 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
Glauco Cavaciuti
glauco.cavaciuti@pandolfini.it



ROMA

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

RESPONSABILE ESECUTIVO
Ludovica Trezzani
roma@pandolfini.it





Sant'Alfonsi
CASA DI NOSTRE

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
francesco.tanzi@pandolfini.it

WEB E COMUNICAZIONE

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

RITIRI E CONSEGNE

Marco Fabbri
marco.fabbri@pandolfini.it
Stefano Bucelli
Marco Stefanile

INFORMAZIONI

Silvia Franchini
info@pandolfini.it

SEDI E REFERENTI

FIRENZE

Borgo degli Albizi, 26
50122 Firenze
Tel. +39 055 2340888 (r.a.)
Fax +39 055 244 343
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

Giorgia Testa
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



IMPORTANTI DIPINTI ANTICHI

ESPERTI PER QUESTA VENDITA

CAPO DIPARTIMENTO

Francesca Paolini

francesca.paolini@pandolfini.it



RESPONSABILE ESECUTIVO ROMA

Ludovica Trezzani

roma@pandolfini.it



ASSISTENTE

Elisabetta Accorsi

Lorenzo Pandolfini

dipintiantichi@pandolfini.it

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.

ESPOSIZIONE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

da venerdì 13 a lunedì 16 Novembre 2015

orario: 10.00 - 13.00 / 14.00 - 19.00

ASTA

Firenze

17 NOVEMBRE 2015

ore 16.30

Lotti 201-234

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 dipartimenti **4-5**

Sedi e referenti **7**

Informazioni asta **9**

Condition report **9**

LOTTI 201-234 **13**

Indice dei dipinti **106**

Pandolfini Live **108**

Condizioni generali di vendita **109**

Conditions of sale **114**

Come partecipare all'asta **110**

Auction **115**

Corrispettivo d'asta e IVA **111**

Buyers premium and V.A.T. **116**

Acquistare da Pandolfini **111**

Buying at Pandolfini **116**

Vendere da Pandolfini **112**

Selling through Pandolfini **117**

Modulo offerte **113**

Absentee and telephone bids **113**

Modulo abbonamenti **118**

Catalogue subscriptions **118**

Dove siamo **119**

Foto di copertina Lotto 213

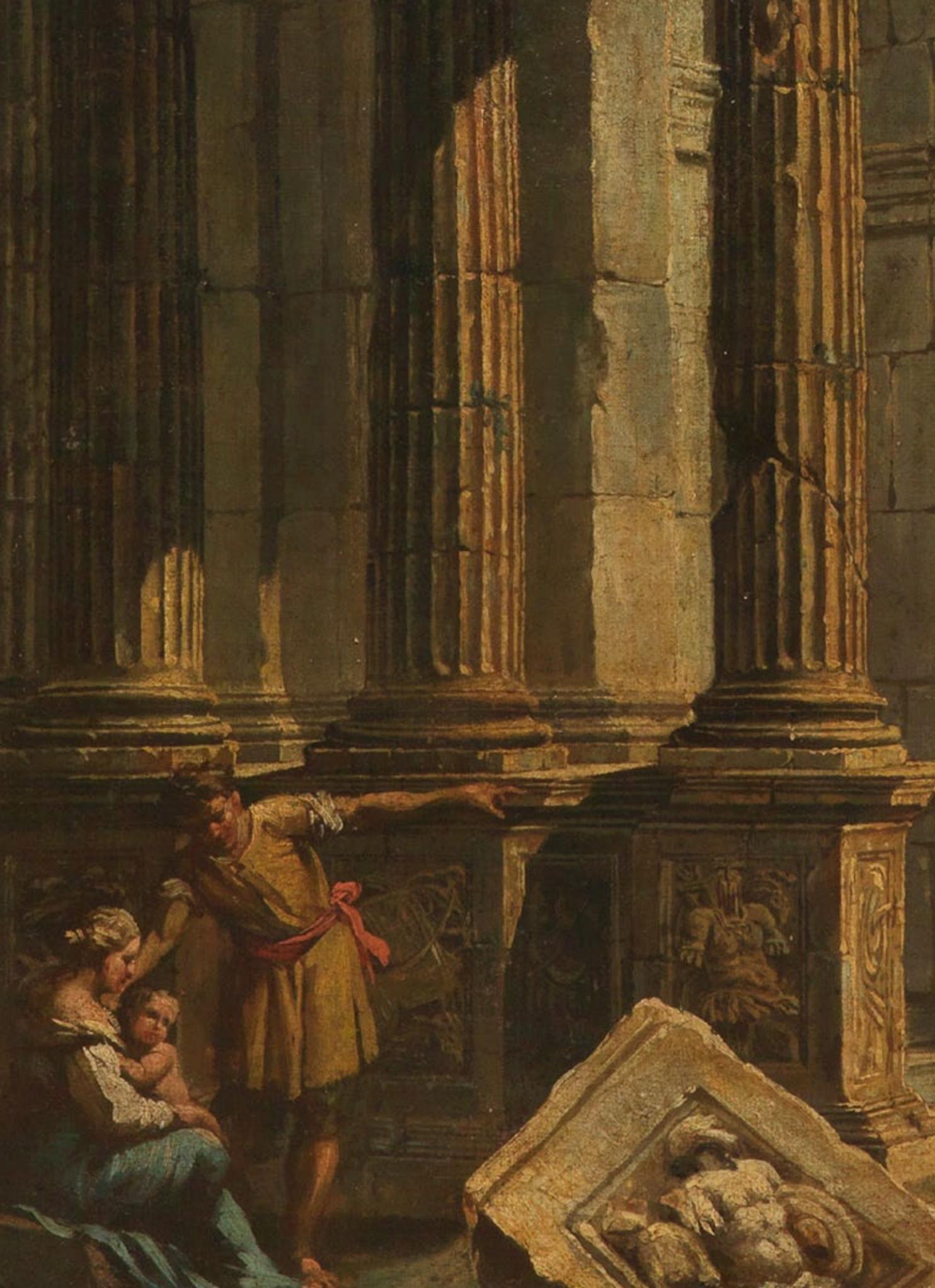
Seconda di copertina lotto 205

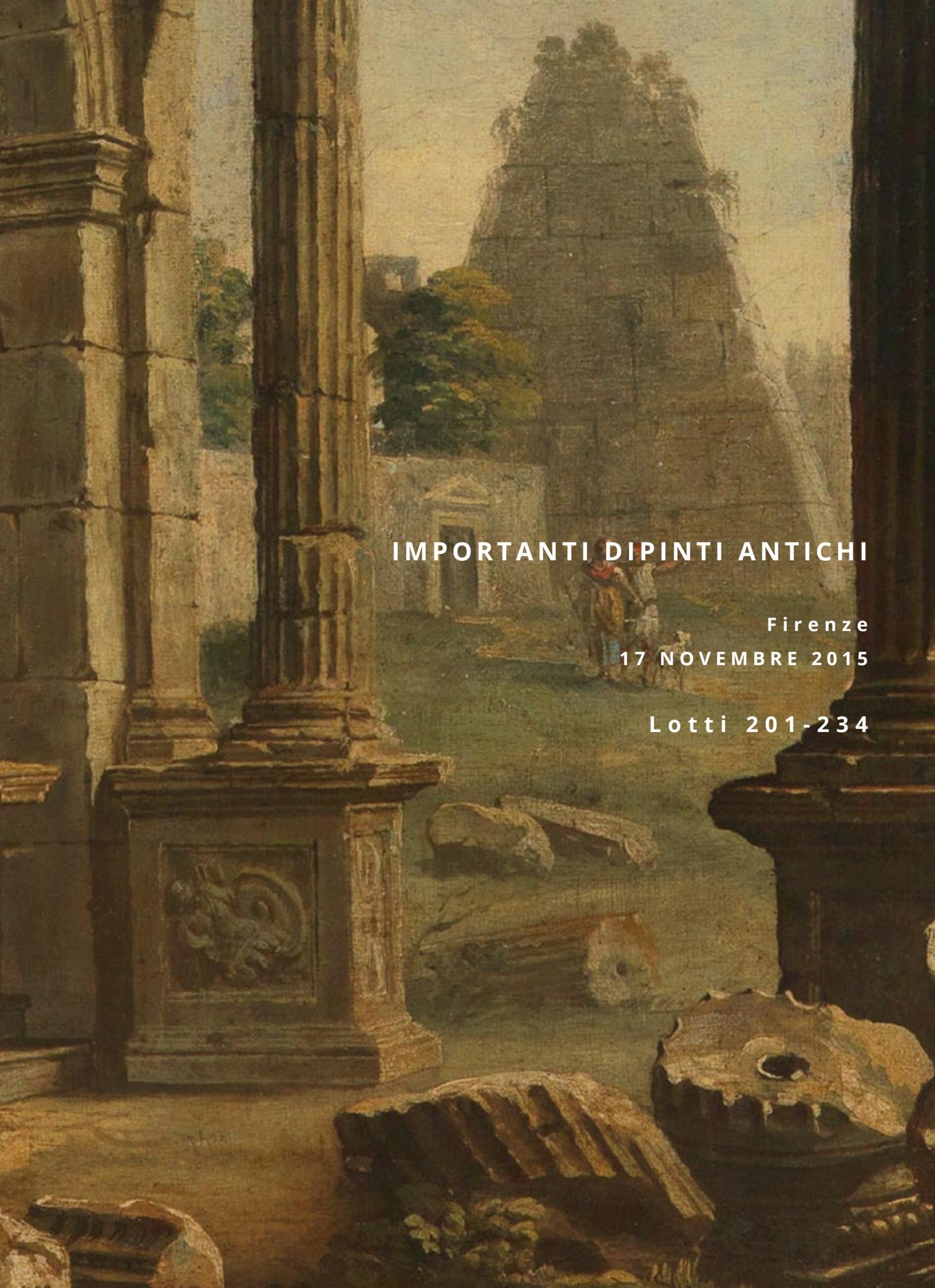
Pagina 2 lotto 222

Pagina 8 lotto 220

Pagina 10 lotto 221

Terza di copertina lotto 225





IMPORTANTI DIPINTI ANTICHI

Firenze
17 NOVEMBRE 2015

Lotti 201-234

201

Pittore fiorentino,
primo quarto del sec. XVII

ALLEGORIA DELL'ANTICO E DEL NUOVO TESTAMENTO CON SAN GIOVANNI BATTISTA

olio su tavola ottagonale parchettata, cm 95x77 entro elegante cornice a pastiglia dorata di epoca posteriore

€ 5.000/7.000





Pittore fiorentino, fine sec. XVI

MINERVA E LE MUSE SUL MONTE ELICONA

olio su tavola parchettata, cm 71x44 entro antica cornice laccata e dorata

sul retro vecchia etichetta iscritta "Monte dei Paschi di Siena" ed altre due etichette, di cui una iscritta "n.73. Zucchi / Concerto di Muse"

€ 15.000/20.000

Provenienza

collezione privata, Firenze

La tavola qui presentata raffigura la visita di Minerva alle nove Muse sul monte Elicona, narrata da Ovidio nel libro V delle *Metamorfosi*: "Alle mie orecchie è giunta notizia di una nuova fonte, fatta scaturire dal duro zoccolo di Pegaso. Per questo sono qui: volevo visitare questa meraviglia, perché ho visto nascere il cavallo alato dal sangue di Medusa". Minerva viene infatti rappresentata al cospetto delle Muse mentre una di esse le racconta della gara canora tra le dee e le Pieridi, figlie del macedone Pierio, che osarono sfidare le Muse nel canto.

Il dipinto, proveniente da una collezione privata fiorentina, fu acquistato negli anni Settanta dagli eredi con un riferimento di attribuzione al pittore tedesco Hans Rottenhammer (Monaco di Baviera 1564-Augusta 1625) che fu attivo in Italia fino al 1606, sia a Roma che a Venezia, e che ricevette importanti commissioni per la corte rudolfina. Benché il soggetto di Minerva e le Muse sul monte Elicona fu più volte affrontato da pittori fiamminghi, tra cui lo stesso Rottenhammer, il nostro dipinto sembrerebbe tuttavia meglio riconducibile all'ambiente di Jacopo Zucchi (Firenze 1541 circa-Roma 1596), nella cui direzione ci porterebbero anche le iscrizioni riportate sul retro della tavola.

Jacopo Zucchi, che fu allievo e collaboratore di Giorgio Vasari, partecipò alla decorazione del Salone dei Cinquecento e dello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze e nel 1572 si stabilì a Roma dove fu accolto alla corte di Ferdinando I de' Medici e si occupò della decorazione della Villa Medici al Pincio acquistata da Ferdinando de' Medici nel 1576, dove affrescò sotto la guida dell'umanista Pietro Angeli, il soffitto della *Sala degli Elementi*, la *Stanza degli uccelli* e il soffitto della *Sala delle Muse*, e per lo *studiolo in noce del cardinale* realizzò anche numerosi quadretti di soggetto allegorico, su tavola o su rame, che costituiscono la parte più suggestiva della sua produzione. Il nostro dipinto potrebbe quindi rientrare in questa produzione di quadretti di piccolo formato realizzati da Zucchi a soggetto mitologico e allegorico. Si tratta tuttavia di un'ipotesi che necessiterebbe di ulteriori approfondimenti. In effetti il dipinto mostra corrispondenze stilistiche ma anche taluni caratteri non del tutto affini con le opere di questo artista.



203

Carlo Dolci

(Firenze 1616 – Firenze 1686)

ECCE HOMO

olio su tavola, cm 30x22

sul retro numero 12 a bistro e l'iscrizione " IHS/ NOSTRA REDEN/ZIO/AMOR ET DESIDE/RIUM/ AS 1681/IO CARLO DOLCI MIA ETA' SESSAN.SEST"

€ 7.000/9.000

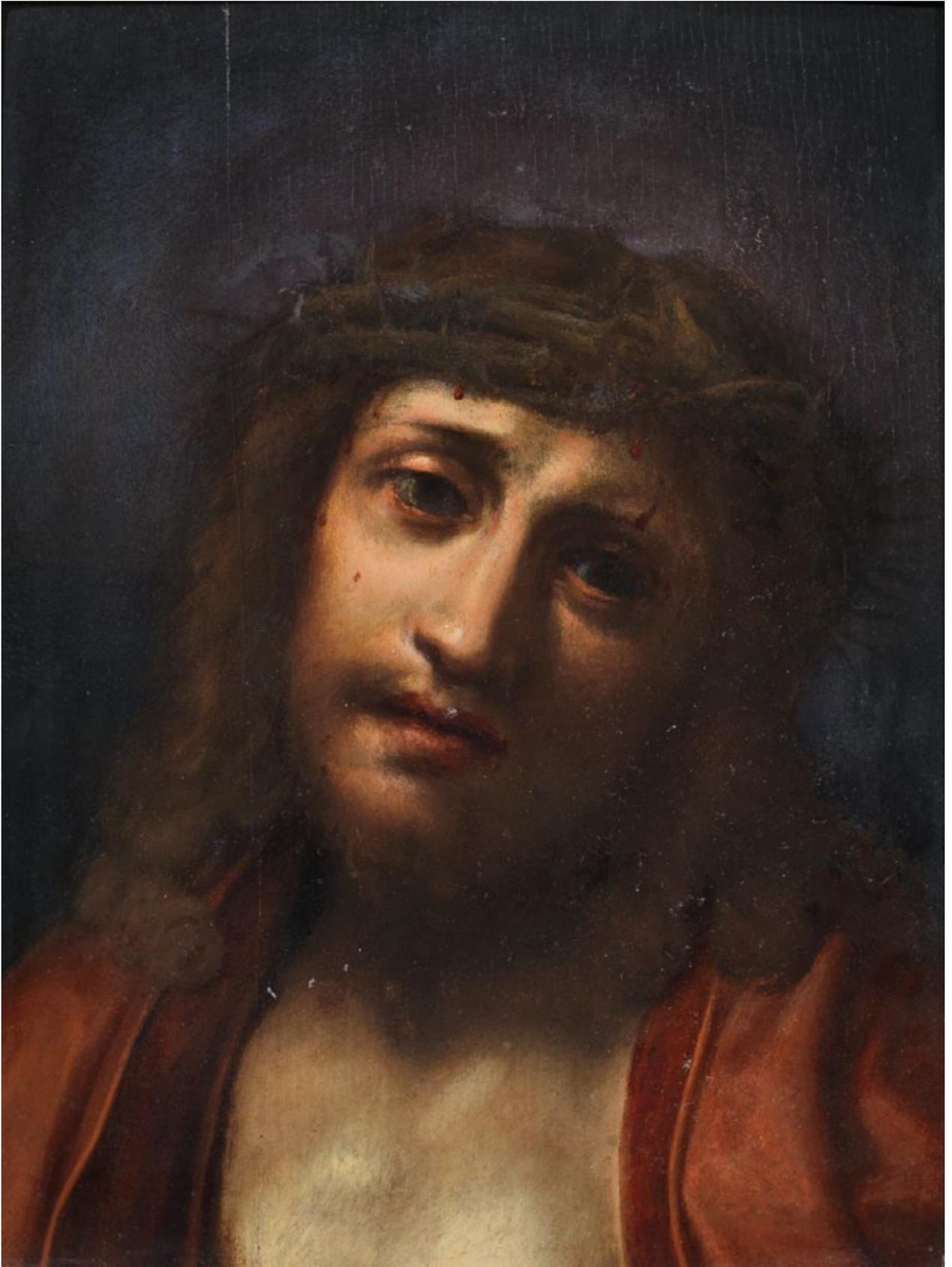
Provenienza

già collezione Casali, Trieste

Francesca Baldassari pubblica il dipinto ricordandone l'esecuzione nello stesso anno dell'*Ecce Homo* della Galleria Corsini di Firenze

Bibliografia

F. Baldassari, *Carlo Dolci, Complete Catalogue of the Paintings*, Firenze, 2015, p.165, fig. 71 a



Giacomo Francia

(Bologna 1486-1567)

MATRIMONIO MISTICO DI SANTA CATERINA E I SANTI GIOVANNINO E FRANCESCO

olio su tavola parchettata, cm 63x53 entro cornice a edicola di epoca posteriore intagliata, dipinta e dorata, cm 94,5x83,5
 Su retro etichetta iscritta "Cleveland Museum"

€ 30.000/50.000

Provenienza:

Collezione Thaw, New York, 1927;
 Van Diemen Gallery, New York, 1929;
 Parke-Bernet, vendita Schinasi, New York, 3-4
 novembre 1944, lotto 319;
 Sotheby's, Firenze, 6 maggio 1980, lotto 555
 collezione privata

Bibliografia:

N. Clerici Bagnozzi, in *Dizionario Bibliografico Bolaffi*, V, Torino 1974, p.139 (indicato come Madonna col Bambino e santi); N. Roio, *Giacomo e Giulio Raibolini detti i Francia* (Bologna 1486 ca. - Bologna 1557; Bologna 1487 - Bologna 1545) in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, 1, Bologna 1986, pp.32,37,51; E. Negro - N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, p.304 Cat. 286 ill.

Già in occasione della vendita Schinasi tenutasi nel novembre del 1944 a New York, l'opera, raffigurante il *Matrimonio mistico di Santa Caterina e i Santi Giovannino e Francesco*, era stata riferita con pareri scritti di Wilhelm Von Bode e W.R. Valentiner a Giacomo Francia. Tale attribuzione venne successivamente confermata nel 1986 da Nicosetta Roio in *Pittura bolognese del '500* ed ancora nel 1998 da E. Negro e N. Roio nel più completo e recente studio dedicato ai Francia (*Francesco Francia e la sua scuola*).

La tavola che qui presentiamo è da annoverarsi tra gli esempi migliori per la qualità esecutiva e la raffinatezza delle forme, all'interno del numeroso repertorio di opere eseguito durante la sua attività e copiosamente rappresentato nel testo di E. Negro e N. Roio. Inoltre, le peculiarità stilistiche dell'opera dichiarano l'autografia del pittore bolognese, verosimilmente negli anni Trenta, così come le corrispondenze formali con altri dipinti che affrontano il medesimo tema, certamente a lui molto caro.

Tra le opere che presentano affinità stilistiche con la nostra tavola citiamo la *Madonna con Bambino che offre una mela appoggiato a un cuscino su un parapetto* e *San Francesco della pinacoteca comunale di Faenza*, assegnata al solo Giacomo e il *Matrimonio mistico di Santa Caterina e San Giuseppe*, quest'ultima eseguita in collaborazione con il fratello Giulio, (cfr. Negro e N. Roio, 1998, cat. n. 239, p. 289; cat. n. 290, p. 305), nelle quali si rilevano affinità nella resa delicata dei lineamenti del volto della Vergine e della Santa Caterina e nella consueta brillantezza dei colori, in particolar modo i rossi e i verdi, che sfumano nei morbidi cangiantismi delle pieghe delle vesti.

Numerosi sono gli esemplari di simile soggetto e composizione, ma diversificati nei particolari per la presenza dei santi che affiancano la Sacra famiglia, nei quali si colgono legami stilistici con la nostra tavola.

Il nostro dipinto viene messo in relazione da N. Roio (1986) con opere riferite a Giacomo e Giulio, databili intorno agli anni trenta, come il tondo, assegnato a Giacomo, raffigurante la *Madonna col Bambino benedicente in piedi e San Giovannino*, già Sotheby's Firenze 10 aprile 1974, n. 158, e con la *Madonna, il Bambino e i Santi Giovannino e Caterina*, riferita a Giacomo e Giulio, proveniente dalla collezione Zambeccari di Bologna. In questi dipinti, come afferma la studiosa, "traspare un'atmosfera tutta toscana", dovuta a supposti viaggi di aggiornamento artistico dei fratelli Francia, senza dimenticare la presenza a Bologna di Giuliano Bugiardini tra il 1526 e il 1530.

Nato a Bologna intorno al 1486 Giacomo Francia studiò pittura e oreficeria insieme al fratello minore Giulio nella bottega del padre Francesco che influenzò lo stile di entrambi i figli; fino alla morte dello stesso i due fratelli collaborarono alle commissioni paterne e nel 1518 firmarono insieme la prima opera, avviando così una copiosa attività professionale nella quale le due personalità pittoriche tendono molto spesso a fondersi come documenta la doppia firma presente su numerose tele: «I. I Francia (Iacobus Iulius Francia)» (cfr. N. Roio, 1986).



Fra le opere certe assegnate al solo Giacomo ricordiamo la grande pala d'altare con la *Vergine, il Bambino e i SS. Gervasio, Protasio, Caterina, Giustina e quattro suore*, l'unica firmata per esteso e datata 1544, proveniente dalla Chiesa bolognese dei SS. Gervasio e Protasio poi passata alla Pinacoteca di Brera e l'ultima sua pala d'altare raffigurante la *Natività* con predella della Chiesa di Santa Cristina della Fondazza a Bologna. In quest'ultima opera ritroviamo alcune affinità con il nostro dipinto nella raffigurazione del volto della Vergine.

La ricca produzione dei due artisti vede alternarsi grandi pale d'altare a opere di piccolo formato eseguite su committenza di conventi e di privati bolognesi.

L'opera che qui presentiamo rientra pienamente tra i migliori esiti del pittore, sia per la delicatezza dell'incarnato, sia per l'equilibrio compositivo tra i vari santi, disposti con classica struttura piramidale.

Il dipinto sintetizza perfettamente il periodo di maturità del pittore bolognese durante il quale egli si dimostra sensibile ed atto ad accogliere le varie correnti e suggestioni artistiche che caratterizzano questo periodo storico: si evincono caratteri della tradizione fiorentina nella solida struttura del disegno alla base dell'opera, oltre che le novità dei contemporanei ferraresi, Dosso e Garofalo, nei bellissimi e dolci paesaggi sfumati nello sfondo. Nel nostro dipinto le figure solide e ben tornite in primo piano si stagliano su uno scorcio di paesaggio sopra la distesa del mare all'orizzonte e un viandante che scende la collina.

Tutti questi elementi si fondono nella tavola elaborata da Giacomo Francia, qui presentata, in cui l'artista esplica la sua indiscussa perizia tecnica e sintetizza tutte le novità del pieno Cinquecento italiano.



205

Filippo Lauri

(Roma 1623 - 1694)

OMAGGIO A PAN

olio su tela, cm 43,5x57

siglato F. L. sulla base del piedistallo

€ 30.000/50.000

"1680. Feci un quadro all'Ill.mo Sig. r Abbate francescho Maroscielli, da misura più grande che da mezza testa, con dentro un Bacchanale con Sateri e baccante che ballano attorno alla Statua del Dio delli Orti, et con putti che ornano de fiori e frutti la detta Statua, e con paesino".

Così Filippo Lauri nella "Nota de diversi quadri fatti da me... i quali sono a mio giudizio i migliori che abbia fatto..." redatta il 19 febbraio 1687 per Filippo Balducci e pubblicata dal figlio, Francesco Saverio, in appendice alla circostanziata biografia dell'artista romano (F.S. Balducci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*. A cura di Anna Matteoli, Roma 1975, pp. 167-78). Non sappiamo in realtà se il dipinto eseguito per l'Abate Marucelli, raffinato collezionista e bibliofilo, attento agli episodi più raffinati e curiosi della pittura romana del suo tempo, sia proprio quello che qui si presenta: il successo di questa invenzione, testimoniato da un certo numero di repliche, è documentato dallo stesso Lauri che nella nota citata ricorda anche "un quadro in tela da tre palmi bislungo per un Cavaliere di Sassonia con dentro un Bacanale con Satiri e baccante e fauni con il paese di bon gusto" eseguito nel 1685. Lo farebbero supporre però le iniziali apposte dall'artista sulla base dell'ara che, decorata con un rilievo classico raffigurante una scena sacrificale, allude scherzosamente alla parodia di sacrificio che costituisce il tema del dipinto. Solo eccezionalmente, infatti, Filippo Lauri siglò le sue opere destinate al collezionismo privato, peraltro inconfondibili nella raffinatezza della loro esecuzione. Ricercate dai principali collezionisti italiani e stranieri (molte sono citate ad esempio negli inventari della collezione Colonna) ed estremamente costose (fino a 100 scudi per un quadretto di un palmo e mezzo, e 160 per quelli che fossero arrivati a quattro palmi, poco più di ottanta centimetri) le opere a piccole figure dipinte su tela o, più raramente, su rame raggiunsero un tale successo da suggerire all'artista di abbandonare l'attività di frescante che fino ai primi anni Settanta aveva praticato nei palazzi e nei casini di campagna dei principi romani, dai Borghese ai Farnese, e addirittura nella galleria voluta da Alessandro VII nel palazzo del Quirinale.

Di raffinatissima esecuzione, il nostro dipinto dà conto altresì dell'abilità di Filippo Lauri nel genere della natura morta, attualmente documentato da rare composizioni di frutta firmate per esteso recentemente emerse in collezioni private ma non ricordate dalle fonti coeve all'artista.





206

Andrea Scacciati

(Firenze, 1642-1710)

COMPOSIZIONI DI FIORI ENTRO VASI IN METALLO SBALZATO

coppia di dipinti ad olio su tela, cm 38x29 ciascuno (2)

€ 15.000/20.000

Attribuzione confermata da Alberto Cottino ai proprietari





Girolamo Marchesi da Cotignola

(Cotignola 1471 circa- Roma 1540 circa)

VERGINE, SAN GIUSEPPE E SANTA CATERINA ADORANTI IL BAMBINO

olio su tavola, cm 64x51,5

€ 10.000/15.000

Il dipinto qui proposto è stato tradizionalmente riferito dalla proprietà a Bartolomeo Rameghi detto il Bagnacavallo, secondo una attribuzione formulata, come per altre simili composizioni, sulla base probabilmente di coordinate stilistiche, come il dilagante raffaellismo che interessò Bologna intorno ai primi anni Venti, condivise anche da Cotignola al quale la nostra opera è stata più correttamente ricondotta, come confermato anche da Carla Bernardini, autrice della monografia di Bagnacavallo (cfr. C. Bernardini, *Il Bagnacavallo senior. Bartolomeo Ramenghi, pittore (1484-1542). Catalogo generale*, Rimini 1990).

La tavola presenta infatti strettissime analogie stilistiche e compositive con talune opere di Girolamo da Cotignola inserendosi in un gruppo di *Sacre Famiglie* le cui variate composizioni si ampliano alla presenza di San Giovannino o di Santa Caterina. Le figure si pongono dinanzi ad una tenda che chiude lo spazio sul fondo per dare rilievo al primo piano, riservando sempre una piccola quinta laterale al paesaggio, solitamente collocato sulla sinistra.

In particolare sembra interessante il confronto della nostra tavola con il dipinto di collezione privata, già Sotheby's Parke Bernet, 16 novembre 1979 lotto 13, riprodotto nel catalogo del pittore (cfr. R. Zama, *Girolamo Marchesi da Cotignola, pittore. Catalogo generale*, Rimini 2007, n. 71 tav. XX). Il nostro dipinto presenta infatti una composizione quasi sovrapponibile a quella dell'opera appena citata, pur presentando tuttavia alcune differenze come ad esempio nell'atteggiamento del Bambino, nella presenza di un pannello bianco al di sotto di esso e nella diversa posizione della mano del San Giuseppe. Particolarmente evidenti le analogie stilistiche tra le figure dove anche la figura della Vergine, nel suo atteggiamento a mani giunte, si ripete puntuale. Ulteriori confronti si possono inoltre effettuare con altre opere dell'artista come la *Sacra Famiglia e Sposalizio mistico di Santa Caterina* di collezione privata milanese (cfr. Zama 2007, n. 60 tav. XVIII).



Scultore senese, primo/secondo decennio del XIV secolo ca.

MADONNA COL BAMBINO

legno policromato, argentatura a mecca e dorature, cm 90 × 38 × 24

€ 20.000/30.000

Bibliografia

L. Mor, in *Antiqua res. Secoli XIII-XVI*, a cura di F. Gualandi, con contributi di G. Gentilini e L. Mor, Bologna 2011, pp. 8-15, n. 3 (con bibliografia di riferimento e immagini di confronto)

Questa *Madonna col Bambino* in legno si aggiunge al *corpus* superstite della scultura gotica senese. Il nobile portamento frontale della Vergine lascia ipotizzare che in origine l'opera fosse stata concepita a figura intera: ciò sarebbe avvalorato sia dalla accentuata sporgenza del capo, destinata a compensare una visione prospettica dal basso, sia dal lieve incedere della gamba destra e dall'assenza di tracce che presuppongano l'antica presenza di un basamento. In ambito senese sono del resto più di qualcuna le statue lignee trecentesche conformate in modo simile durante epoche successive, verosimilmente per rispondere a nuove esigenze funzionali o liturgiche. In proposito citiamo il noto busto di *San Cerbone* (secondo decennio ca.) già nell'omonima cattedrale di Massa Marittima (ora al Museo d'Arte Sacra), nel quale ritorna anche l'analogo oggetto della testa, e quello della *Madonna col Bambino* (terzo decennio ca.) già nella collezione von Hirsch a Basilea. Nella nostra *Madonna* il compatto altorilievo del torso è scavato sul retro fino alle spalle e sigillato con due pannelli accostati. Ulteriori assemblaggi riguardano l'avambraccio destro, la cui mano trattiene un piccolo fuso o stelo (forse per un disperso Giglio a innesto), nonché l'avambraccio benedicente del Fanciullo e le falde del manto con ampi risvolti dipinti. Tale decorazione consiste in un vaio stilizzato a bande regolari che ricorda quella dell'imponente *San Cristoforo* in legno (ultimo quarto ca. del XIII secolo) nell'omonima chiesa di Barga, mentre sulla veste materna persiste un'argentatura a mecca, ornata con una teoria dipinta di pietre sulla bocchetta della scollatura. Il Figliolletto sorretto sulla sinistra indossa invece una tunica di pigmento rosso impreziosita da corolle vegetali dorate. L'opera, del resto, si caratterizza per l'attenzione sensibile al dato naturale - anche nella posa disinvolta delle mani e nei sinuosi capelli dorati - fino ad addolcire quasi pittoricamente la saldezza costruttiva dei volumi di eco ancora arnolfiana. La suggestione formale è però eterogenea e declina soluzioni della pittura senese, se non altro per l'elegante compostezza e il ritmo lineare del panneggio che, per esempio, ritroviamo nella *Madonna della Misericordia* (1305-1310 ca.) della chiesa di San Bartolomeo a Vertine (ora Siena, Pinacoteca Nazionale), attribuita a Memmo di Filippuccio con la collaborazione del giovane Simone Martini. Non sorprendono pertanto talune affinità con la semplificazione plastica di Tino di Camaino, soprattutto con quella della *Madonna col Bambino* della *Tomba-altare di San Ranieri* (ante 1306) presso il Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, dove l'azione introspettiva appresa solo pochi anni prima durante l'alunnato senese sotto Giovanni Pisano è filtrata da un temperamento più pacato, aggiornato alla rinnovata armonia della pittura di Simone. D'altro canto, tra lo scorcio del XIII secolo e gli inizi del secolo seguente gli scultori che si sostituirono alla taglia di Giovanni nella fabbrica del duomo si distinsero per uno stile quasi sordo all'inquietudine espressiva della lezione giovannea, appellandosi piuttosto alla *gravitas* peculiare di Nicola Pisano e Arnolfo di Cambio. In tal senso Camaino di Crescentino, padre di Tino e documentato nel cantiere senese dal 1299 al 1335 tra i maestri con salario più alto, ebbe sicuramente un ruolo rilevante, così come si deduce dalla massività di una scultura della sua cerchia quale la *Maestà* (ante 1317) nel Museo dell'Opera del Duomo, un tempo facente parte del gruppo di statue che contornavano il rosone.



La Madonna in esame si pone dunque appieno nel solco della fronda "antigiovannea", specialmente se si prende in considerazione la rispondenza compositiva con la *Madonna col Bambino* in pietra già nella lunetta della chiesa di San Michele a Volterra (oggi nel Museo d'Arte Sacra), esito di un maestro senese tra il primo e secondo decennio del XIV secolo. Ancora più emblematico il confronto con quello che può essere ritenuto il maggiore interprete di questo filone: ci si riferisce alla prima maniera di Gano di Fazio da Siena (doc. dal 1302 e morto tra il 1316 e 1317), coinvolto innanzitutto nella produzione sepolcrale e la cui unica impresa che ne riporta il nome è la *Tomba di Tommaso d'Andrea* (1303-1305 ca.) nella collegiata di Casole d'Elsa. Qui l'essenzialità geometrica di radice arnolfiana è riletta con una resa formale che esalta la linea e l'armonia della sua azione dinamica, evidenziando in particolare il debito verso l'impulso naturalistico della pittura coeva. Se il *Sepolcro di Gregorio X* (1303-1304) nel Duomo di Arezzo va ricondotto a una maestranza senese a lui molto vicina, tra le opere che sono attribuite credibilmente al catalogo di Gano vale la pena ricordare in San Domenico ad Arezzo il *Monumento funebre di Ranieri degli Ubertini* (morto tra il 1297 e 1300) e le *Storie del beato Giocchino "Piccolomini"* del 1310-1312 circa (Siena, Pinacoteca Nazionale; già in Santa Maria dei Servi). La *Tomba-altare di Santa Margherita da Cortona* nell'omonimo santuario cortonese e la *Madonna col Bambino* nel locale Museo Diocesano rientrano invece nell'ultimo periodo del maestro, ormai intento a perfezionare la propria parabola narrativa aprendosi cautamente alla tensione gotica di Giovanni Pisano. Infatti, a differenza della *Madonna annunciata*

(1310 ca.) del monastero delle Clarisse Cappuccine di Colle Val d'Elsa, scolpita in legno da un senese prossimo allo stesso Gano, in cui altrettanto esplicito è l'ascendente della celebre *Maestà* dipinta da Duccio (1308-1311) per il duomo di Siena, la scultura in oggetto risulta immune da tale orientamento. Anzi, si osserva ancora una propensione sia per lo stile genuino dell'arca di Tommaso d'Andrea, sia per la sintesi plastica che distingue un raggruppamento di statue attribuito al cosiddetto Maestro del Sepolcro Malavolti (attivo tra la fine del Duecento e gli inizi del XIV secolo), già riconosciuto come Camaino di Crescentino. In particolare, la convergenza con gli Angeli reggicortina del monumento casolese di Gano non può essere limitata a un generico apporto formale, soprattutto nell'impostazione vigorosa dei corpi, nello schematismo dei corrugamenti e nel turgore dei volti, la morfologia dei quali appare quasi sovrapponibile. Per contro nel nostro manufatto si riconosce un valore esecutivo più misurato, in parte condizionato dal differente effetto del legno policromato rispetto al nitore del marmo, tuttavia, è ammissibile che si sia dinnanzi a una derivazione coerente, se non diretta, dell'iniziale lessico di Gano. Se si tiene pure presente quello che sarebbe potuto essere l'originario slancio verticale della Vergine, l'affinità tipologica col vaio del San Cristoforo di Barga e l'adesione alla cultura figurativa degli scultori che animarono il cantiere del duomo senese agli inizi del Trecento, è plausibile che l'intaglio appena descritto risalga tra il primo e secondo decennio dello stesso secolo.

Abstract tratto da Luca Mor (2011)

BANDELLA



Bartolomeo Neroni detto il Riccio

(Siena 1505/10-1571)

SAN PIETRO MARTIRE, SANTA CATERINA DA SIENA DINANZI AL PONTEFICE, SAN GIROLAMO, CRISTO E LA SAMARITANA AL POZZO, SANTO STEFANO

SAN LORENZO, NOLI ME TANGERE, SAN GREGORIO MAGNO, DISPUTA DI SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA, SAN TOMMASO D'AQUINO

dipinti a tempera e olio magro su tavola, cm 37,5x117,5 ciascuno (2)

tavole provenienti da un gradino d'altare

€ 40.000/60.000

Provenienza

collezione privata, Bologna

Bibliografia di riferimento

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. e commento a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, voll. IV e VI.

P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena i dipinti dal XV al XVIII secolo*, Genova 1978.

A. Cornice, *Bartolomeo Neroni detto il Riccio*, in *L'Arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*, catalogo della mostra a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 3 maggio-15 settembre 1980, Roma, 1980, pp. 27-47.

M. Ciampolini, *Neroni, Bartolomeo detto il Riccio*, in *La Pittura in Italia, il Cinquecento*, Milano, 1988, p. 782.

A. De Marchi, *Bartolomeo Neroni detto il "Riccio"*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Siena, Pinacoteca Nazionale e Chiesa di S. Agostino, 16 giugno - 4 novembre 1990, Milano 1990, pp. 366-375.

A. De Marchi, *Bartolomeo Neroni detto il "Riccio"*, in *Da Sodoma a Marco Pino, pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Siena, Palazzo Chigi Saracini, Firenze, 1988, pp. 147-169.

R. Bartalini-A. Zombardo, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma, fonti documentarie e letterarie. Con un saggio di Cinzia Lacchia sulla mostra al Museo Borgogna del 1950*, Vercelli 2012, *passim*.

I due dipinti presentano, rispettivamente, tre figure di santi che accompagnano due riquadri istoriati, uno con un episodio evangelico, l'altro con la storia di una santa. Esistono delle precise rispondenze fra santi e scenette dei due pannelli, tanto da non lasciar dubbi al fatto che in origine fossero montati assieme, ai lati di un elemento centrale, probabilmente un tabernacolo eucaristico, oggi disperso.

San Pietro Martire, figura rappresentativa del sacrificio di un domenicano per la fede, è posto all'estremità sinistra del primo pannello. Ad esso si contrappone il protomartire Stefano, all'estremità destra. La scenetta della 'moderna' santa domenicana Caterina da Siena, che nel 1376 disputa col papa ad Avignone, è confrontata con l'omonima antica santa Caterina d'Alessandria che disputa con i cinquanta oratori in presenza dell'imperatore Massenzio, episodio degli esordi del IV secolo. Nelle scene più interne sono posti in parallelo i due esempi di fede rappresentati dall'incontro di Cristo con la *Samaritana al pozzo* e dall'incontro di Gesù con la Maddalena nel *Noli me tangere*.

Il fatto che i santi 'moderni' siano domenicani (oltre a Caterina da Siena e Pietro martire, troviamo Tommaso d'Aquino), indica la probabile origine dell'opera da un complesso di quell'ordine. Si potrebbe ancora restringere l'originaria appartenenza dei due pannelli a un edificio domenicano di Siena o del suo antico stato, che si estendeva dai monti del Chianti alle spiagge dell'Argentario. Infatti le svelte figurine dei santi, poste entro nicchie la cui profondità è esaltata dalla nitida percezione di luce e ombra, discendono direttamente da quelle dipinte a fresco da Domenico Beccafumi sulla facciata di Palazzo Borghesi a Siena, note attraverso un disegno del British Museum (1900,0717.30).

L'evidenza statuaria di alcuni personaggi, come la Caterina d'Alessandria, richiama Baldassarre Peruzzi, mentre il disteso senso spaziale, sia degli interni che dei paesaggi, nonché l'eleganza raffaellesca di posture e gesti, derivano dall'arte di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma. È questo il tipico accordo culturale di Bartolomeo Neroni detto il Riccio, che è definito fin da Giorgio Vasari (ed. 1906, IV p. 608, VI p. 399).

Il Neroni, stimatissimo in vita, fu colui che raccolse l'eredità artistica del primo Cinquecento senese e la trasmise alle generazioni successive. La sua personalità catalizzò a tal punto l'ambiente locale da far divenire il Riccio figura di riferimento dell'arte senese dopo la morte di

BANDELLA



Beccafumi (1549) e del Sodoma (1551) e quindi destinatario delle più importanti commissioni pubbliche alla ripresa della produzione artistica dopo il collasso seguito alla caduta della città (1555) e alla fine (1559) della Repubblica di Siena (M. Ciampolini, 1988, p. 782; A. De Marchi, 1990, p. 366).

Le due tavole in esame sono inedite, ma l'attribuzione al Neroni non lascia dubbi. Le tipologie dei personaggi corrispondono in modo palmare a quelle dei santi che affollano la pala della distrutta chiesa di Ognissanti a Siena, oggi nella locale Pinacoteca (inv. 403). Ma le somiglianze più evidenti si hanno con la tavola (inv. 477) dello stesso museo con immagini e storie di santi ed episodi biblici (A. Cornice, 1980, pp. 41-43). Quest'ultima opera è stata ritenuta la predella dell'*Incoronazione della Vergine* del Riccio nello stessa Pinacoteca (inv. 444), forse perché proviene dalla medesima chiesa di S. Francesco ad Asciano (P. Torriti, 1978, p. 114). La tavola inv. 447 in realtà non ha nessuna relazione iconografica con la pala dell'*Incoronazione* e costituisce non una predella ma un gradino d'altare, infatti, al centro, presenta la mostra del ciborio con tanto di porticina dorata con dipinto *Cristo Risorto*.

Le somiglianze fra la tavola inv. 477 e quelle in esame sono

evidenti. La conformazione compositiva è identica sia nel numero, sia nella disposizione delle scenette e dei santi, sia nelle misure, considerando l'assenza del ciborio nei due dipinti in esame. La cornice che circonda il *Cristo Risorto* della tavola senese è la stessa che racchiude ognuno dei due pannelli. Il linguaggio brioso, che stupisce per la freschezza inventiva, la luminosità del colore, la sintesi compositiva (che fanno del gradino della pinacoteca senese una delle opere migliori del Riccio, cfr. P. Torriti, 1978, p. 114; A. Cornice, 1980, p. 42), li riscontriamo anche nelle tavole in oggetto. Queste ultime mostrano simili soluzioni formali: le due scene della *Samaritana al pozzo*, sono recitate, nella tavola di Siena e in uno dei pannelli in oggetto, dalle stesse figure nei medesimi atteggiamenti. Nell'incerta cronologia del Riccio, pittore con un iter molto omogeneo (A. De Marchi, 1988, pp. 147-169), le due tavole, come quella della Pinacoteca di Siena, saranno da collocare nel 1539 o poco dopo. Infatti si può osservare come la disposizione dei santi nelle essenziali nicchie rispecchi quella usata da Beccafumi negli evangelisti del Duomo di Pisa, eseguiti appunto in quell'anno.

Marco Ciampolini

BANDELLA



Barnaba da Modena

(documentato a Genova dal 1361 – 1386)

MADONNA COL BAMBINO

tempera e oro su tavola, cm 24 x 15,5

€ 20.000/30.000

Provenienza

collezione privata, Milano

La tavola, opera ancora inedita di Barnaba, è stata tagliata in maniera irregolare. In origine doveva chiudere in alto con una centina a cinque archetti, sottolineati dalla ricca punzonatura ad archetti trilobati: rimangono le tracce del primo e del quinto, mentre la forma degli altri tre superiori può essere ricostruita confrontando la *Madonna allattante* del Museo nazionale di San Matteo a Pisa, che presenta gli archetti allineati entro un'ogiva appena pronunciata, a sua volta riquadrata con l'aggiunta dell'Annunciazione entro oculi, nei pennacchi di risulta. I pennacchi tra gli archetti erano però riempiti da decori a granitura, di cui rimangono i frammenti estremi, e non già profilati da cornicette rilevate. Molte tavole di Barnaba hanno questa struttura, con arco inquadrate e oculi negli angoli. Non dissimile poteva essere la foggia di questa anconetta mariana, con le figure a mezzo busto, in un taglio ravvicinato, che con l'intensità degli sguardi punta al coinvolgimento emotivo di chi guarda.

Nel nimbo della Vergine sono iscritte le parole "ave gratia plena dom[inus tecum]", in minuscola libraria, mentre in altre Madonne il pittore preferì eleganti capitali gotiche. Tutte le vesti erano sommerse dalla minuta crisografia bizantineggiante, più abrasa nel mantello azzurro della Madonna, estesa in origine anche sulla sua tunica rosa/rossa, più conservata sulla tunica azzurra chiara (ora deturpata da qualche ritocco verde) e sul mantello arancio risvoltato di rosa/rosso del Bambino.

Il confronto più parlante è con l'intensa *Madonna col Bambino* del Santuario della Rocchetta a Lerma, nell'alessandrino (E. Rossetti Brezzi, in *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1997, pp.31-32), dove troviamo gli stessi tratti delicati e lo stesso volto gonfio del Bambino, tornito da ombre soffuse, diverso da quelli più vivaci e chiaroscurati, memori di Ambrogio Lorenzetti, consueti al pittore. In queste opere iniziali Barnaba, che pur dovette avere radici nel mondo vitalesco, sembra intercettare qualcosa di simoniano, dal Maestro della Madonna di Palazzo Venezia o da Naddo Ceccarelli, via Avignone. Sicuramente siamo ben a monte delle più sontuose e magniloquenti Madonne già nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino (1369) e della Galleria Sabauda (1370): qui prevale il tono più intimo, nella delicatezza degli sguardi e nei gesti accennati.

La Vergine sorreggeva il Figlio con entrambe le braccia, quella destra portata in primo piano, sì che il Bambino la scavalcava con la gamba destra (si riconoscono in basso la manica rosa scoperta, la gamba di Gesù oltre l'orlo del manto arancione, il carnato della mano di Maria), mentre la mano sinistra è protesa con l'indice che si sta allungando e il dito medio impigliato in un lembo del mantello del Figlio. Questo gesto non è casuale, indica a Cristo l'umanità sofferente e peccatrice, allude al ruolo di *Maria mediatrix*. Tenero e spontaneo è come Gesù stringe con la mano sinistra il bordo del drappo che gli gira sulle spalle e pinza l'alluce del piede sinistro con la mano opposta. L'apparente *nonchalance* cela in verità una simbologia. Il motivo di Gesù Bambino che con una mano afferra il piede opposto, cioè si mette in croce, dissimula nella sorgiva immediatezza infantile un'allusione al suo sacrificio per la salvezza dell'umanità, quasi un inconscio presagio. Questo tema ebbe una vasta fortuna in Liguria, essendo anche rilanciato dalla venerata Madonna del santuario di Finalpia, presso Savona, del primissimo Quattrocento. Di rimbalzo si diffuse anche a Siena (ultimo Paolo di Giovanni Fei), per il tramite di Taddeo di Bartolo, che negli anni novanta è documentato a Genova e Savona, quindi in Lombardia (per esempio in Foppa, nella Madonna Berenson). Il suo conio dovette risalire però a Barnaba da Modena e questo dipinto di devozione individuale potrebbe costituire una delle attestazioni più antiche.

Il motivo del Bambino che afferra il piede sinistro con la mano destra è simile nella Madonna di Lerma, dove è pure il gesto di intercessione, e ricorre poi nella Madonna dello Stäedel datata 1367, nel polittico di Sant'Andrea a Ripoli, nella tavoletta già Crespi-Morbio e nella tavola del Museo civico di palazzo Madama a Torino. In queste opere il Bambino è girato sul fianco, memore di esempi lorenzettiani (vedi G. Algeri, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo. Secoli XII-XIV*, Genova 2011, pp. 205-236, anche per due derivazioni della cerchia, nel Museo diocesano di Chiavari e nel Santuario di N.S. della Costa a Sanremo). Qui e a Lerma è colto di prospetto, mentre solleva il piede verso di noi, con posa studiata ed originale.

Andrea De Marchi



211

Pittore fiorentino, metà sec. XV

SAN FRANCESCO, SANTO VESCOVO (SAN NICOLA DI BARI?), SANTA LUCIA

tempera su tavola cuspidata, fondo oro, cm 42,5x28

€ 18.000/25.000

Provenienza

collezione privata, Milano

Già riferita nella collezione di provenienza, per tradizione orale, al pittore senese Sano di Pietro, la pregevole tavola fondo oro cuspidata, raffigurante San Francesco d'Assisi, un Santo Vescovo, probabilmente S. Nicola di Bari, e Santa Lucia, impreziosita da una fine punzonatura, è per ragioni stilistiche piuttosto riconducibile all'ambiente artistico fiorentino intorno alla metà del Quattrocento. L'opera è avvicinabile a personalità artistiche come Domenico di Michelino (Firenze 1417/18-1491), pittore e miniaturista formatosi nella cerchia dell'Angelico e di Zanobi Strozzi, poi influenzato anche da Filippo Lippi. Nell'opera si riscontrano talune affinità con questo artista, come nella costruzione dei panneggi, risolti con un tenero cromatismo arricchito di cangiantismi di derivazione angelichiana, nelle peculiari fisionomie dei santi, come nel volto di Santa Lucia e in generale nell'espressione un po' attonita delle figure, sebbene declinate con cadenze maggiormente goticheggianti.



Pier Antonio Michi

(Michi, Chiesina Uzzanese primo decennio del XVII secolo – Firenze, 1656)

SALOMONE RICEVE LA REGINA DI SABA

olio su tela, cm 207x256,5

€ 35.000/55.000

Provenienza

Villa Lupezzinghi Ceoli, Titignano, Cascina di Pisa

L'opera, di provenienza *ab antiquo* oggi sconosciuta, raffigura una scena ricca di personaggi, tra i quali un re e una regina, ambientata all'interno di una costruzione in pietra in stile classico. Grazie alla lettura dei personaggi e delle loro pose è possibile riconoscere nell'episodio illustrato l'incontro di Salomone con la regina di Saba. La storia, narrata con dovizia di dettagli nel libro biblico de *I Re* (10, 1-13), ricorda che la regina dei sabei, il cui nome secondo antiche tradizioni era Machedà o Bilqis, dopo aver appreso della grande saggezza di Salomone decise di recarsi con il suo seguito alla corte del re di Israele. L'incontro tra i due sovrani avvenne nella reggia di Gerusalemme e fu accompagnato da doni provenienti dall'Africa, portati appositamente dalla regina. In cambio dei doni, Salomone dette alla sovrana "quanto ella desiderava e aveva domandato, oltre a quanto le aveva dato con mano regale". Secondo il *Kebrà Nagast*, antico testo etiope la cui traduzione letterale significa Gloria dei Re, tra Salomone e la regina nacque una breve ma intensa storia d'amore che portò alla nascita di un figlio, Menelich I, futuro sovrano d'Etiopia.

La tela, finora inedita e anonima, rappresenta, a un esame critico circostanziato, un'acquisizione importante al catalogo autografo di Pier Antonio Michi, interessante pittore toscano riscattato nei testi storico-artistici solo in tempi relativamente recenti.

Originario con probabilità di Michi, piccola frazione nel comune pistoiese di Chiesina Uzzanese, dove nacque nei primi anni del Seicento, l'artista, del quale ignoriamo al momento l'ambito formativo di appartenenza, giunse in giovane età a Firenze, dove nel 1633 si iscrisse all'Accademia del Disegno. Dopo opere realizzate per il capoluogo toscano, tra le quali abbiamo memoria oggi soltanto di un interessante affresco con il *Trionfo della Verità incoronata da Giove* eseguito nel 1638 in Palazzo Pitti, Michi operò soprattutto per le città di Pistoia e Prato, dove nel corso di vari anni realizzò dipinti degni di nota, in gran parte firmati o documentati. Aderente strettamente alla corrente naturalistica fiorentina e legato stilisticamente a maestri come Vincenzo Dandini, Lorenzo Lippi e Giovanni Martinelli, l'artista morì nella città del Giglio nel 1656 (per una traccia biografica e un elenco delle opere dell'artista si veda S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, 2009, I, pp. 202-203 e III, figg. 1086-1088; con bibliografia precedente). L'opera rappresenta l'unica tela attualmente nota dell'artista proveniente da una quadreria privata. L'assegnazione del dipinto al catalogo di Pier Antonio Michi si evince, innegabilmente, dal confronto tipologico tra le figure presenti in questa composizione e quelle visibili in alcune delle tele più interessanti dell'artista, prime fra tutte il *Battesimo di Costantino* in San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, firmata e datata 1645 (S. Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri* (I parte), in "Paragone", 1988, 459-463, p. 122 nota 91 e tav. 160a) e la pala più o meno coeva con il *Martirio di sant'Apollonia* già nella chiesa dei Santi Michele e Francesco a Carmignano, nel territorio pratese (C. Cerretelli, *Presenze significative nei primi decenni del Seicento in Il Seicento a Prato*, a cura di C. Cerretelli e R. Fantappiè, Calenzano/Firenze, 1998, pp. 75 e 87 fig. 156).



Oltre che con queste, con le quali condivide anche il rigoroso sfondato architettonico, l'opera mostra, sempre e soprattutto nelle sigle fisionomiche delle figure, contatti diretti con i *Santi in adorazione del Crocifisso* oggi conservata nel Museo Civico di Prato, documentata al 1635-1636 (C. Cerretelli, *op. cit.*, 1998, pp. 74-75) e con la poco più tarda *Madonna della Neve e santi* nell'omonima chiesa di Chiesina Uzzanese (S. Bellesi, *op. cit.*, 1988, p. 122 nota 91 e tav. 160b). Databile con probabilità intorno o poco oltre la metà degli anni quaranta del Seicento, la tela presenta una composizione perfettamente equilibrata, dove le figure, dalle vesti lucide e

vibranti, appaiono lumeggiate con forti contrasti e suggestivi passaggi chiaroscurali. Come nelle opere migliori del pittore anche questa, mostra debiti stringenti da alcuni maestri fiorentini del tempo, in particolare il già citato Vincenzo Dandini, artista al quale era stato assegnato anticamente, e forse non a caso per le stretta vicinanza di stile, la menzionata pala in San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (S. Bellesi, *Vincenzo Dandini e la pittura a Firenze alla metà del Seicento*, Ospedaletto/Pisa, 2003, pp. 137-138 n. 5).

Sandro Bellesi



213 λ

Bartolomeo Bimbi

(Firenze 1648 – 1730)

VASO DI FIORI ALL'APERTO, CON CONCHIGLIE, FRUTTA E UN UCCELLINO

olio su tela, cm 78x86,5

Firmato e datato "1721/BIMBI/...." al centro, sul piedistallo

Inedito

€ 30.000/50.000

Provenienza:

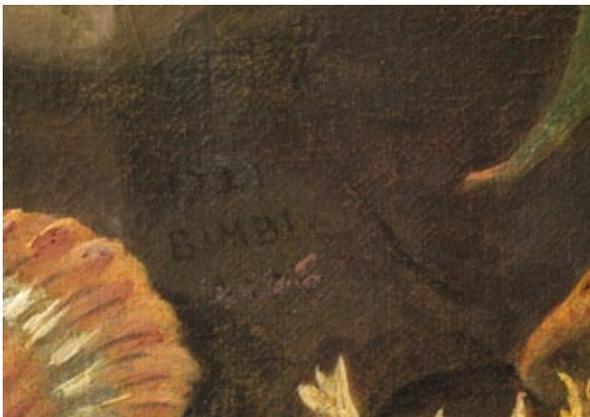
collezione privata

Sconosciuto alla letteratura artistica come al recente mercato dell'arte, lo splendido dipinto qui presentato costituisce un'aggiunta importante al pur ricco catalogo di Bartolomeo Bimbi. Sebbene infatti la sua produzione ufficiale per la corte medicea – il Gran Principe Ferdinando e il Granduca Cosimo III – sia documentata dalle celebri tele oggi in gran parte riunite nel Museo della Natura Morta nella villa di Poggio a Caiano, i numerosi dipinti eseguiti per i collezionisti italiani e stranieri che, ci dice Baldinucci, ricercavano con passione le opere dell'artista fiorentino, sono riemerse solo parzialmente dalle raccolte che li conservavano.

La nostra composizione si pone dunque come saggio esauriente della capacità straordinaria del Bimbi nel riprodurre i diversi esemplari della vita naturale accostandoli altresì con intenti di raffinata, per quanto esuberante decorazione. La tela riunisce infatti in una combinazione rara e suggestiva le conchiglie e i fiori diversi altre volte oggetto di raffigurazione esclusiva, e li presenta all'aperto in un contesto almeno all'apparenza naturale: un insieme che non trova riscontro nel catalogo del Bimbi attualmente noto. Nell'esauriente biografia dell'artista, peraltro suo contemporaneo, Francesco Saverio Baldinucci (*Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*. Edizione a cura di Anna Matteoli, Roma 1975, pp. 239-253 "Vita del pittore Bartolomeo del Bimbo") ricorda però (p. 244) "un quadro di bellissimi fiori per un forestiero, con i quali pittorescamente dispose alcuni nicchi di varie sorti": un dipinto che saremmo fortemente tentati di identificare col nostro se la data del 1721 appostavi dal pittore fiorentino non fosse in contrasto con la sequenza cronologica proposta dal biografo.

Baldinucci prosegue infatti ricordando quattro tele di sole conchiglie richieste al Bimbi dal cavalier Ferdinando Ridolfi che aveva appunto ammirato quel quadro, e soprattutto quelle commissionate dal Gran Principe Ferdinando (morto, come si sa, nel 1713) per documentare una selezione delle conchiglie rare presenti nelle commissioni medicee.

Anche in quel caso l'artista fiorentino privilegiò una presentazione "naturale" del soggetto, ben diversa dalle composizioni italiane e fiamminghe (pensiamo ad esempio a quelle di Jan van Kessel) in larga misura debitrice delle illustrazioni scientifiche. Bimbi dipinse infatti "... una gran quantità di bellissimi nicchi, con diversa e naturale disposizione posati in terra sopra sassi, fra l'erbe, con alcuni fiori nascenti fra essi....": diversi quindi dalle due splendide composizioni documentate nell'inventario del Gran Principe in cui conchiglie





d'ogni sorte e provenienza sono invece mostrate tra le pieghe di un tappeto turchesco (*Bartolomeo Bimbi. Un pittore di piante e animali alla corte dei Medici*. A cura di Silvia Meloni Trkulja e Lucia Tongiorgi Tomasi, Firenze 1998, pp. 114-15, nn. 53-54).

La raffigurazione di conchiglie in un contesto naturale trovava un precedente (in realtà molto più verosimile) nelle opere di Paolo Porpora (Napoli 1617-Roma 1673): e c'è da chiedersi se Bimbi ne avesse vista qualcuna quando appena ventenne, nel 1669, aveva trascorso qualche mese a Roma frequentando tra l'altro anche Mario dei Fiori, ormai molto anziano.

Sebbene il suo intento naturalistico e fondamentalmente descrittivo, così tipico della scuola fiorentina, diverga profondamente dall'impetuosa fantasia dell'artista napoletano, non c'è dubbio che proprio a quest'ultimo si debba una contaminazione di soggetti, all'interno del genere della natura morta, ripreso anche da Bartolomeo Bimbi in altre due tele minuziosamente descritte dal Baldinucci (cit., pp. 246-479) che le dice eseguite dall'artista

per se stesso e per proprio piacere (ma forse, diremmo noi, per mostrare a possibili clienti futuri l'ampiezza e la varietà del suo registro espressivo): "... due gran vasi d'oro in tela di due braccia e mezzo circa posati in terre erbose e alla campagna, con ogni specie di fiori...." completati da uccelletti che volano, grilli, una serpe e una tartaruga. Identificate in due tele passate sul mercato antiquario e oggi di ignota ubicazione (*Bartolomeo Bimbi...* 1998, cit., pp. 102-103, nn. 39-40) i dipinti citati, datati rispettivamente del 1716 e del 1718, tradiscono l'adesione dell'artista ai modelli romani e in particolare a quelli di Paolo Porpora.

Non lontano cronologicamente dalle tele citate, il nostro dipinto conferma altresì il passo del Baldinucci che sottolinea come il Bimbi continuasse a dipingere in età molto tarda senza mai smarrire la vista acuta e il polso fermo dei suoi anni giovanili, licenziando dunque opere per nulla inferiori a quelle che a cavallo del secolo e nel primo decennio del Settecento avevano visto il suo trionfo alla corte dei Medici.



Intagliatore attivo nella bottega di Filippo Calendario, ultimo quarto sec. XIV

SAN BARTOLOMEO APOSTOLO

scultura in legno intagliato e policromato, cm 140 × 35 ca.

€ 18.000/25.000



La statua lignea qui presentata è di eccellente qualità, appena intaccata da perdite non gravi di policromia e di materia lignea. È scavata sul retro e denuncia una tenuta coerente anche nella visione laterale, confortando l'ipotesi che sia in origine appartenuta ad un tramezzo oppure ad un manufatto altaristico. L'identificazione del santo come *san Bartolomeo* è garantita dal frammento di manico che egli impugna nella mano destra, di forma cilindrica e che presenta l'alveo dove era poi inserita la lama del coltello – di cui restano alcuni segni – usato per martirizzarlo.

La statica della figura vuol suggerire un lievissimo moto del corpo che prevede un appoggio maggiore sulla gamba destra, consentendo così di accentuare, sempre in termini minimi, sia un retrocedere serpentinato del busto, sia un gioco delle pieghe morbidamente discendenti a sinistra, sia l'accento sull'attributo del libro delle Sacre Scritture tenuto nella mano sinistra. Il vocabolario del panneggio è debitore degli stilemi dell'ultimo quarto del XIV secolo: sciolto, cadenzato e rilevato considerevolmente sul davanti del manto, racchiude un abile e sottile gioco di bilanciamento tra superfici lisce, ove la luce possa cadere ed espandersi, e zone di pieghe ove poter addensarsi. Le caratteristiche formali dell'*apostolo Bartolomeo*, insomma, indicano una cronologia tutta gotico-internazionale. Altre utili indicazioni possono venirci dall'osservazione del volto. Mentre la capigliatura mostra un intaglio – credo volutamente – poco dettagliato, sensibile e raffinata si rivela la definizione del volto, con quello scivolare attento dei piani volumetrici tanto da segnalare il serrarsi inconsapevole della mascella e lo sporgere del labbro inferiore. L'intero volto ci appare così come sprofondato in una meditazione severa e pacata al tempo stesso. La sicurezza del procedimento d'intaglio presuppone indubbiamente il riferimento a un modello su cui ci si è a lungo addestrati, ma molto raro da incontrare se non nella produzione di Filippo Calendario.

Va valutato poi il peso che sul modellato rivela avere avuto la stesura pittorica: negli incarnati, in gran parte originali, essa ricopre infatti un ruolo essenziale: l'asciutta determinazione del volto intellettuale del *Santo*, così come la direzione bassa del suo sguardo quasi risucchiato dall'imponderabile, e il serrarsi volitivo delle piccole labbra sono tutte frutto dell'interpretazione pittorica¹.

Il legame profondo che l'opera in esame intrattiene con i modelli e il bagaglio formale propri alla bottega di Filippo Calendario, il sommo architetto del Palazzo dei Dogi e autore, tra 1340 e 1355, di gran parte delle sculture che lo ornano², va colto nel realismo preciso ma idealizzato del volto, nelle spalle palesemente sfuggenti, nelle proporzioni tra testa e corpo, nell'asciuttezza elegante del panneggio, e ancora nell'impronta vitale che percorre la figura, con quella flessibile pregnanza tra contenuto e forma che mastro Filippo riusciva a conferire alle sue figurazioni. La costruzione dei bulbi oculari, la struttura delle labbra e mento rammentano inoltre quelle, ad esempio, dell'*Allegoria di Venezia* (quadrifora sulla facciata occidentale del Palazzo Ducale), o svariati volti asciutti e concentrati come quello dello sbazzapietra sul capitello degli Artigiani o quello arguto dell'*Aristoteles Dialecticus* sul capitello dei Sapienti (XX, oggi ricoverato presso il Museo dell'Opera di Palazzo ducale). A tutt'oggi non ci è nota nessuna scultura lignea sgorgata dal fervido cantiere di Calendario, ed è per questo che

l'attribuzione, così chiara nei confronti formali e stilistici, rimane avvolta da una certa incertezza perché non supportata sul piano documentario. Ma non sarebbe certo la prima volta, e Venezia non fa eccezione in questo, che una bottega scultorea fosse organizzata in modo da proporre varianti in materiale ligneo di suoi modelli in pietra e marmo. E' noto che l'arte raffinata, originalissima e di grande finezza espressiva di Filippo Calendario lasciò pochissimi riflessi e quasi nessuna eredità alle generazioni lagunari successive, fors'anche per l'infamia legata al gesto di tradimento da lui compiuto contro la Repubblica, pagato con la stessa vita. Un motivo in più per riguardare a questo nobilissimo simulacro come ad una delle rare testimonianze, stavolta arricchita da finissima policromia, della sua arte sublime³.

Serenella Castri

Note:

¹ Si osservi tra l'altro lo spessore della preparazione sul quale è poi stesa, con ripetute velature, la tempera sul volto: indizio che esplicita il procedimento di "finitura" plastico-pittorica per mano del pittore, di certo esperto in questo genere di operazioni di completamento di figure lignee.

² Il capitello dei Sapienti reca, sulla tavoletta in mano al *Pitagora*, la data 1344. Per Calendario († 1355), maestro di straordinaria 'precocità' gotica in una Venezia ancora tutta impregnata di tradizione bizantina, cfr. soprattutto il capitolo *Filippo Calendario*, del saggio di W. Wolters, *Die venezianische Skulptur von 1300 bis 1460*, in *Venedig, Kunst & Architektur*, a cura di G. Romanelli, Könemann, Köln 1997 (ed. it. Magnus 1997), pp. 156-175: 158-164 (citiamo dalla versione in lingua originale) e S. Sponza, *Pittura e scultura a Venezia nel Trecento: divergenze e convergenze*, in *La pittura nel Veneto, Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Il, Electa, Milano 1992, pp. 409-441: 418-424. Sebbene la bottega di Calendario fosse sicuramente di non poco, benché eletto numero, e fors'anche in grado di avvalersi di artisti €pei (avignonesi?) o almeno di suggestioni e fonti di respiro €peo, l'autografia e la supervisione del Maestro rimasero caratteristiche tangibili nella messa in opera dei capitelli di Palazzo ducale. Percepibili sono dunque, secondo Wolters, anche gli interventi diretti dei suoi collaboratori.

³ Il testo qui presentato è una rielaborazione della scheda n. 3 a cura della scrivente all'interno del catalogo della mostra *Scultores, Opere scelte della collezione Fornaro Gaggioli, secoli XIV-XVII* (Bologna, Antichità all'Oratorio, 26 nov. - 24 dic. 2003) a cura di Rosalia Fornaro e Giuliano Gaggioli, Bologna 2005, pp. 14-19.



215

Jacopo di Cione

(Firenze, attivo dal 1362 - 1398)

NATIVITA' DI CRISTO

tempera e oro su tavola, cm 36 x 15,7

€ 40.000/60.000

Provenienza

collezione privata, Milano

La tavola è ritagliata dall'anta sinistra di un trittichetto di devozione, che al centro doveva avere la Madonna col Bambino con eventuale contorno di altri santi, nell'anta di destra la Crocefissione, nelle cuspidi delle due ante in linea di massima l'Annunciazione. Il modello più autorevole per questo genere di trittici venne fornito da Bernardo Daddi e da Taddeo Gaddi nei due trittici rispettivamente del Museo del Bigallo (1333) e degli Staatliche Museen di Berlino (1334). Sul retro è dipinto in maniera sommaria un decoro a finto marmo, con losanga inscritta in un clipeo di gusto cosmatesco: si capisce che la tavoletta è stata resecata da una parte, corrispondente al lato destro della fronte, dove c'erano le cerniere di connessione col pannello centrale del trittico (ponendo il compasso al centro si può ipotizzare che manchino circa 2,5 cm); dall'altra parte la battuta ha probabilmente causato la perdita di un centimetro di pittura, che è stata reintegrata; in basso la resecazione ha rifilato i piedi di San Giuseppe; in alto si conserva il fregio punzonato che doveva delimitare dalla cuspidi, dalla probabile raffigurazione dell'arcangelo Gabriele.

L'autore è riconoscibile in Jacopo di Cione, verso il 1375, al tempo dell'*Incoronazione della Vergine* della Zecca (Firenze, Galleria dell'Accademia, 1372-1373), o poco oltre. Il volto di San Giuseppe, dalle ombre marcate, dal taglio lungo delle palpebre e dalla minuta resa calligrafica di barba e capigliatura, si confronta bene con i volti dei santi nella pala della Zecca. Il formato verticale di questi sportelli aveva indotto ad organizzare la composizione su più piani, partendo dal San Giuseppe pensoso, accoccolato a terra, in primo piano, risalendo su una scoscesa balza rocciosa al gruppo della Madonna col Bambino, alla mangiatoia con la capanna, alla roccia al fondo e in questo caso ad un edificio ad archi, rosa e luminoso, quale riempitivo al posto dell'annuncio ai pastori.

Nelle anconette fiorentine più diffusa è la composizione con la Vergine di profilo che adora il Bambino nella mangiatoia o ve lo sta riponendo, disponendo la capanna in maniera parallela al piano. Qui invece figure ed oggetti sono slegati, disposti per diagonali, accentuando l'indugio su dettagli più aneddotici, come tipico della pittura fiorentina del secondo Trecento. La Madonna, inoltre, è seduta a terra e tiene in braccio il Bambino, strettamente avvolto in una coperta giallo-aranciata, col dito proteso della mano destra per indicarlo o per fargli il solletico. Il prototipo autorevole per questa scelta differente era l'affresco di Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli in Santa Croce, dove è anche la figura pensosa di Giuseppe dislocata in primo piano, dalla parte opposta. Nell'affresco di Taddeo è abolita la coltrice tradizionale, la Vergine è distesa sulla nuda terra, ed abbraccia affettuosamente il Figlio, stretto nelle fasce da neonato. L'invenzione venne quindi riflessa in alcune anconette, reintegrando la coltrice, a partire dallo stesso Taddeo, nel trittico di Berlino del 1334 (dove la Madonna allatta il Bambino), e da Bernardo Daddi, nel trittico del Bigallo del 1333 e in tante altre sue opere.





Di Jacopo di Cione ricordiamo altre *Natività di Cristo* provenienti dall'anta sinistra di un altare. Quella del Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum dell'Aja propone la Vergine di profilo, adorante il Bambino disteso nella mangiatoia e in alto l'annuncio ai pastori (nel museo olandese esiste anche il *pendant* con la *Crocefissione*; la decorazione dell'oro è simile a quella della tavoletta in esame, ma più semplice, senza la fascia di archetti trilobati). Un trittichino già von Kaulbach e poi Moretti (cfr. *Da Bernardo Daddi a Giorgio Vasari. Galleria Moretti*, Firenze 1999, pp. 50-55), presenta la Madonna con le mani giunte, seduta sotto la capanna, mentre adora il Bambino nella mangiatoia. In posa analoga è in un trittico della New York Historical Society (inv. 1867.11), entro riquadro meno sviluppato in verticale, perché sovrapposto ad un San Cristoforo. La Vergine seduta a terra e abbracciata al Bambino, verso cui china il capo, è nell'anta sinistra di un trittico con al centro *l'Incoronazione della Vergine* delle collezioni reali d'Inghilterra, ad Hampton Court (inv. 1220), entro una scena paesaggistica più dilatata, includente in alto l'annuncio ai pastori. Un' *Adorazione dei magi* di Jacopo (già Firenze, Frascione, quindi Londra, Sotheby's, 5 dicembre 2012, lotto 15, cm 21 x 14,9, riprodotta da



M.Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, fig. 104) doveva venire pure dall'anta sinistra di un trittico, ma certo non era sottoposta alla *Natività* in esame, per le proporzioni più minute delle figure, per i dettagli diversi dell'abbigliamento, in particolare di Giuseppe che appare diversamente giovanile. Il motivo del Bambino avvolto strettamente in un'ampia coperta ricorre nell'opera di Jacopo, in alcune ancone con la Madonna dell'Umiltà: in quella già Stoclet, datata 1362, che è un suo capolavoro giovanile, e in quella della Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 132 dep.). Tuniche e mantelli di Maria e Giuseppe sono impreziositi da ricchi fregi dorati a missione. Sul terreno tra i due è una brocca in argento meccato, in parte lacunosa, allusiva al bagno del Bambino, e il bastone da viaggio con la bisaccia di Giuseppe, gettata a terra. Questo motivo anedddotico si trova anche nel trittico di Pietro Nelli del Portland Art Museum e in quello del Maestro del Bargello del Walters Art Museum di Baltimora, e verrà ripreso più tardi da pittori come Bicci di Lorenzo, nella pala con la *Natività di Cristo* in San Giovannino dei Cavalieri a Firenze.

Andrea De Marchi



Jacques Courtois

(Saint-Hyppolite 1621-Roma 1675)

IL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO

olio su tela, cm 128x174

€ 8.000/12.000

Provenienza

collezione Gerini, Firenze;

Finarte, Roma, asta 663 del 22 novembre 1988, n. 185;

Christie's, Milano, asta del 26 maggio 2009, n. 16; collezione privata, Roma

Bibliografia*Raccolta di ottanta stampe rappresentante i quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini*, 1759.

Il edizione, Firenze 1786, I, tav. XXXVIII; *Catalogo e stima de' quadri e bronzi esistenti nella Galleria del Sig. Marchese Giovanni Gerini a Firenze*, Firenze 1825, n. 33; L. Trezzani, *Quadri romani in una raccolta fiorentina: dipinti inediti dalla collezione Gerini*, in "Paragone" LIV, 2003, n. s. 47/48, pp. 162-64 e p. 167, nota 19; fig. 22

Inciso da Giuseppe Zocchi per il catalogo illustrato della collezione Gerini, il dipinto compare per la prima volta nell'inventario che nel 1733, alla morte del marchese Carlo Francesco, ne descrive il palazzo gentilizio in via del Cocomero (oggi via Ricasoli) e la consistenza della raccolta. Lo riconosciamo infatti nella "prima camera passata la Galleria" dove al n. 336 è descritto "un quadro del Borgognone entrovi la sommersione dell'esercito di Faraone con cornice intagliata e dorata alto br. 3 largo br. 3 e 15, sc. 130" (M. Ingendaay, *La collezione Gerini a Firenze: documenti inediti relativi a quadri, disegni e incisioni*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 51, 2007, p. 473; M.T. Di Dedda, *Volterrano, Rosa, Mehus, Dolci, Borgognone e la quadreria del Marchese Carlo Gerini (1616-1673): documenti e dipinti inediti*, in "Storia dell'Arte" 19, 2008, p. 66, n. 336).

E' possibile tuttavia che il dipinto, riconosciuto al Courtois in occasione del passaggio in asta nel 1988 e successivamente pubblicato da Ludovica Trezzani, possa identificarsi con quello ricordato da Filippo Baldinucci nella sua biografia dell'artista come eseguito per il cardinale Carlo de' Medici e descritto appunto come "il passaggio del popolo Ebreo nel Mar Rosso colla Sommersione del Faraone" (*Notizie de' Professori del Disegno... (1681-1728)*, Firenze 1974, V, p. 215).

Numerosi e ben più importanti furono in effetti i dipinti donati dal cardinale Carlo de' Medici al suo Gentiluomo di Camera e Cavallerizzo Maggiore, il marchese Carlo Gerini (1616-1673): tra questi opere di Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Giovanni Bilivert e Giorgio Vasari, come risulta da documenti pubblicati da Elena Fumagalli e Martina Ingenday, mentre non vi è traccia riguardante un simile passaggio per la tela qui presentata.

Non è dubbio però che anche il nostro dipinto, se diverso da quello ricordato da Filippo Baldinucci nelle collezioni medicee, vada collocato in immediata contiguità (come scrive il biografo fiorentino) con le pitture murali eseguite da Giacomo Courtois fra il 1658 e il 1659 sulle pareti dell'oratorio della Congregazione Prima Primaria presso il Collegio Romano, dove il pittore era entrato come novizio nel dicembre del 1657. Trova infatti confronto con una delle lunette dedicate alle eroine del Vecchio Testamento, in questo caso a Maria, sorella di Mosè. Non conosciamo invece la tela di uguale soggetto eseguita per l'ambasciatore veneziano Niccolò Sagredo nel 1656. Il tema del passaggio del Mar Rosso sarà ripreso anche da Guglielmo Courtois in un dipinto già presso Wildenstein a New York.



Artista caravaggesco del primo quarto del XVII secolo

CRISTO TRA DUE MANIGOLDI

olio su tela, cm. 98,5X136,5 entro cornice coeva "Salvator Rosa"

sulla cornice, due etichette novecentesche parzialmente a stampa: "CORSINI ROMA. Numero 22. Quartier (...) Principe/Al 3° Piano d'Ingresso" e "Prop. B. PANDOLFINI/PROV. CASA CORSINI/Inv. N 293 Nota n. 39"

€ 60.000/80.000

Provenienza

già collezione Corsi, Firenze;
collezione privata

Bibliografia

D. Pegazzano, *Corsi* (parte prima), in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*. 1, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto (Pisa) 2015, pp. 93-94, 112, fig. 5

Proveniente dalla collezione Corsi di Firenze e ora per la prima volta sul mercato dell'arte, il dipinto qui offerto è stato identificato da Donatella Pegazzano con la "Presenza di Cristo di notte" citata senza indicazione di autore nell'inventario della collezione romana di Monsignor Lorenzo Corsi, redatto nel 1640 in vista del suo ritorno a Firenze; lo ritroviamo in altre descrizioni inventariali successive alla morte del prelado fiorentino (1656) e in particolare in quella redatta dal pittore Francesco Cozza nel 1659 quando, in occasione del trasferimento della raccolta nel palazzo della famiglia Corsi in via Tornabuoni a Firenze, il dipinto è ulteriormente descritto come "viene dal Caravaggio", un'indicazione più utile a stabilirne l'orizzonte formale che l'effettivo modello, se mai ci sia stato.

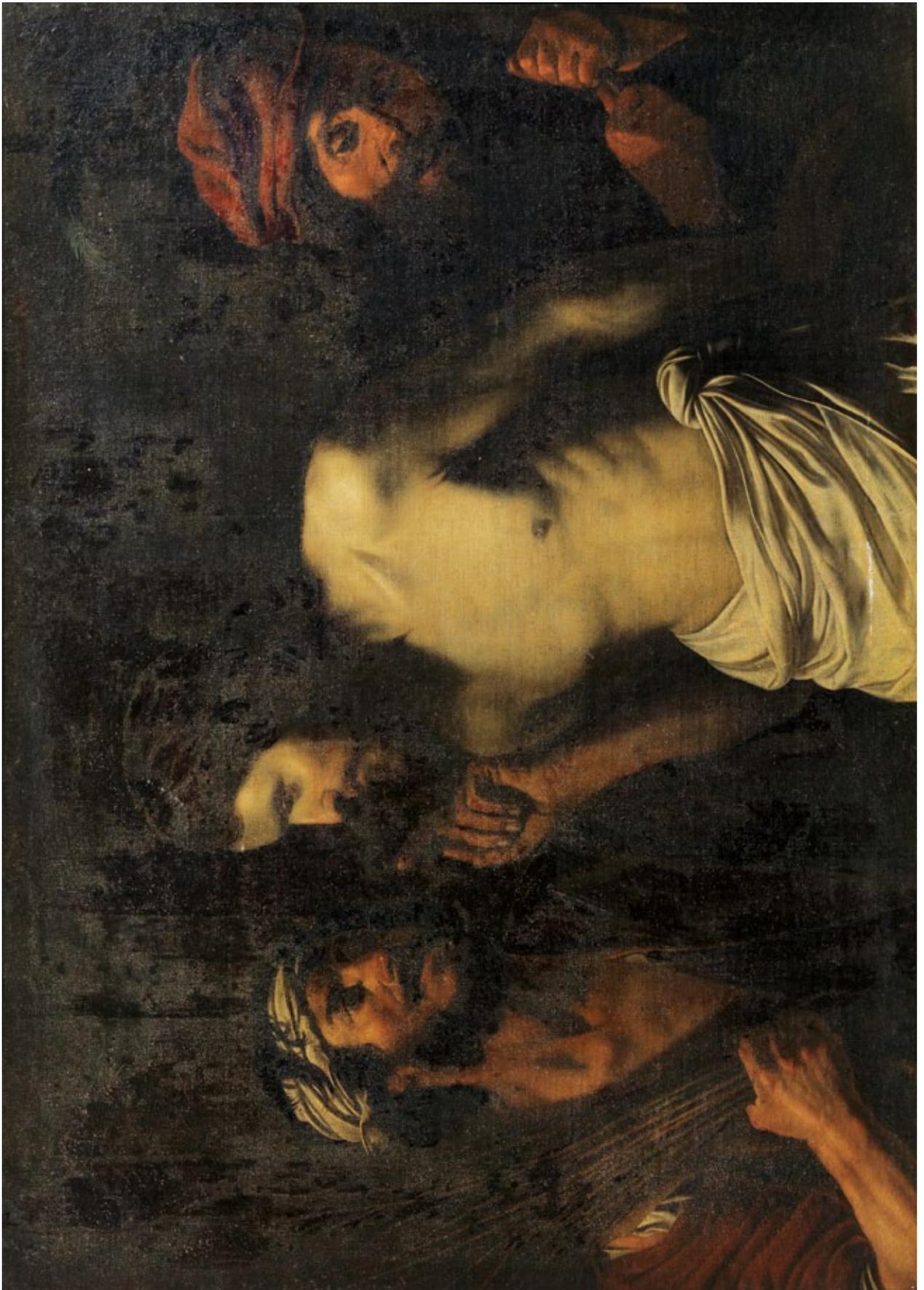
Come è evidente, si tratta infatti di una composizione originale per quanto strettamente legata ai capolavori della prima stagione post-caravaggesca, e in particolare a quelli di Bartolomeo Manfredi: ricordiamo come possibile precedente del nostro dipinto la bellissima *Flagellazione di Cristo* un tempo a Londra presso Patrick Matthiesen (Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe*. II edizione, Torino 1990, II, fig. 325).

E' in effetti a questo episodio della Passione, piuttosto che a quello raffigurato da Michelangelo Merisi nella tela già a palazzo Mattei, che il nostro dipinto si richiama nella sua composizione a sole tre figure: quella di Cristo già spogliato della tunica e coperto solo dalle pieghe annodate del perizoma richiama appunto il nudo plastico e lievemente chiaroscurato del già citato dipinto manfrediano, mentre più caricate e quasi bestiali appaiono le figure dei suoi tormentatori.

Pubblicato dalla Pegazzano come possibile opera di Dirck van Baburen, il dipinto non pare, per la verità, riconducibile all'artista di Utrecht, attivo a Roma nel secondo decennio del secolo e noto in particolare per le tele documentate in San Pietro in Montorio: ed è appunto il confronto con la sua *Cattura di Cristo* a Roma nella Galleria Borghese a sottolineare importanti divergenze stilistiche rispetto al dipinto qui presentato.

Più convincente potrebbe sembrare invece il confronto con le rare opere riferibili al soggiorno italiano di Theodor Rombouts, presente a Roma circa il 1616, documentato a Firenze fra il 1621 e il 1624, e nuovamente ad Anversa, sua città natale, nel 1625.

Possibili confronti sono infatti istituibili tra le figure laterali della nostra composizione e le rare opere firmate dell'artista fiammingo riferibili al suo soggiorno italiano o appena più tarde: al *Concerto* (o, più esattamente, *Arrivo del liutista*) a Roma nella Galleria Corsini con un'antica attribuzione al Caravaggio stesso, e nell'inconsueto dipinto firmato raffigurante a figura intera un musicista e una cantante nell'Atkins Museum di Lawrence, Kansas: proposte che per il momento, e in attesa di un restauro che meglio riveli i caratteri del nostro dipinto, converrà lasciare nel campo delle semplici ipotesi.



Agnolo di Polo de' Vetri

(Firenze, 1470 – Arezzo, 1528)

CRISTO GIOVINETTO, 1510 circa

busto ad altorilievo in stucco dipinto, cm 57,3 (50 cm senza lo zoccolo in legno)x48,5x17,5
sul retro, nel piano della base in legno, cartiglio con la seguente iscrizione: "Proprietà del Senatore Morelli 99";
sul retro della base iscrizione a bistro su carta, solo in parte leggibile, con riferimenti alla collocazione del busto

€ 30.000/50.000

Provenienza

già collezione senatore Giovanni Morelli;
collezione privata, Brescia

Bibliografia di riferimento

P. Bacci, *Agnolo di Polo allievo del Verrocchio*, in "Rivista d'Arte", III, 9, 1905, pp. 159-171; P. Francioni, *La Madonna del Presepe nella Pieve di Terranova e... Agnolo di Polo*, San Giovanni Valdarno 1997; L. Lorenzi, *Agnolo di Polo. Scultura in terracotta dipinta nella Firenze di fine Quattrocento*, Ferrara 1998; L. Pisani, *Appunti su Agnolo di Polo*, in "Zbornik za umetnostno Zgodovino", XL, 2004, pp. 114-126; P. Helas, *Ondulationen zur Christusbüste in Italien (ca. 1460 - 1525)*, in *Kopf / Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di J. Kohl e R. Müller, München - Berlin 2007, pp. 153-209; L.A. Waldman, *The terracotta sculptor Agnolo di Polo de' Vetri: the prison, the pievano, the Pratese, and the cook*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 51, 2007 (2009), pp. 337-350.

Questa gentile, soave effigie adolescenziale, assorta in segreti pensieri velati da una struggente malinconia, costituisce una rarissima interpretazione plastica autonoma dell'immagine di *Cristo giovinetto*, come si deduce dalla concezione tipologica, iconografica e formale del tutto affine ai molti busti in terracotta e in stucco dipinto raffiguranti il *Redentore* adulto prodotti a Firenze tra Quattro e Cinquecento da numerosi artisti di cultura verrocchiesca, nel clima di riforma spirituale e sociale promosso dalla predicazione del Savonarola che nel dicembre 1494 aveva proclamato "Gesù re di Fiorenza". Tali affinità - che, come meglio vedremo, la imparentano in particolare con i busti di *Cristo* realizzati da Agnolo di Polo - sono agevolmente riscontrabili, pur nella diversa età rappresentata, in un medesimo andamento dei capelli, bipartiti sulla fronte, lisci fino alle orecchie e inanellati sulle spalle, nelle simili fattezze del volto, terso, amabile e incline a una solenne mestizia, secondo l'aspetto di Gesù tramandato da una popolare fonte apocrifia (*Epistula Lentuli ad Romanos de Christo Jesu*), e persino nella foggia della veste: una semplice tunica purpurea, impreziosita lungo lo scollo da un gallone, con un manto azzurro appoggiato sulla spalla sinistra.

Una tale identificazione, cui concorre l'assenza di attributi specifici che possano far pensare a un giovane santo, è confermata da una lunga iscrizione, forse settecentesca, vergata a penna su di un foglio incollato sul retro del rustico zoccolo in legno del busto (presumibilmente non coevo): una memoria, purtroppo in buona parte illeggibile, dove si ricorda come il proprietario di questa "immagine di Gesù Cristo Salvatore di gesso colorito", conservata nella sua casa già da molto tempo ("che avemo antica"), l'avesse fatta porre ad un certo "Giuseppe di Ferdinando" sopra una "muraglia" per "la venerazione pubblica".

Nella speranza che una più approfondita indagine paleografica dell'iscrizione, agevolata da un restauro del supporto cartaceo, possa rivelarci l'antica provenienza del busto, e forse l'identità della famiglia che lo aveva commissionato, è intanto opportuno sottolineare che, come attesta un'elegante etichetta a stampa in forma di cartiglio pure affissa sul retro ove si legge "Proprietà del Senatore Morelli 99", l'opera appartenne in seguito a Giovanni Morelli (Verona 1816 - Milano 1891), autorevole politico e storico dell'arte celebre per il suo contributo scientifico alle metodologie della *connoisseurship*. Dedito sin dal 1842 a un appassionato impegno collezionistico, Morelli riuni una cospicua e qualificata raccolta d'arte, allestita nelle sale della sua abitazione in via del Pontaccio a Milano e alla sua morte in buona parte confluita per volontà testamentaria all'Accademia Carrara di Bergamo, che includeva anche alcune importanti sculture del Rinascimento fiorentino in stucco e terracotta (una *Madonna* ghibertiana, da lui attribuita a Jacopo della Quercia, una della cerchia di Donatello, e un *Angelo* di Benedetto da Maiano).

Come abbiamo accennato l'immagine isolata, iconica di Cristo adolescente è assai inconsueta nell'arte fiorentina del Rinascimento - tre le poche testimonianze confrontabili si segnalano una terracotta ricondotta talora a Giovanni della Robbia (Washington, National Gallery of Art) e una riferibile a Benedetto Buglioni (San Pietroburgo, Ermitage) -, dove invece abbondano fin dalla metà del Quattrocento i busti che raffigurano Gesù e San Giovanni Battista bambini o fanciulli, secondo un'iconografia funzionale all'educazione religiosa e civile dell'infanzia sollecitata dalle prediche e dagli scritti del domenicano Giovanni Dominici, dalle 'compagnie di dottrina' e dalle sacre rappresentazioni. Plausibile dunque che quest'opera, in cui sembra di poter cogliere nei tratti dolcissimi, quasi femminili del volto e nell'espressione ineffabile suggestioni leonardesche, rifletta studi o pensieri di Leonardo da Vinci, al quale infatti tra il maggio e l'ottobre del 1504, quando l'artista si trovava a Firenze, Isabella d'Este, duchessa di Mantova, richiese insistentemente "uno Christo giovinetto de anni circa duodeci, che seria di quella età che l'haveva quando disputò nel tempio, et facto cum quella dolcezza et suavità de aire che aveti per arte peculiare in excellentia". Un incarico, forse mai espletato, che si riverbera in alcuni dipinti della cerchia o di seguaci del maestro utilmente confrontabili col busto in esame, come il *Cristo giovane* riferito agli esordi del Correggio intorno al 1510 (Washington, National



Gallery of Art) e soprattutto quello, forse precedente, attribuito a Giovanni Antonio Boltraffio o Marco d'Oggiono (Madrid, Museo Lazaro Galdiano).

Quanto detto converge con l'attribuzione qui proposta ad Agnolo di Polo, ricordato dal Vasari nelle *Vite* (1568) accanto ai più illustri "discepoli" del Verrocchio - lo stesso Leonardo, Perugino, Francesco di Simone Ferrucci, Lorenzo di Credi -, seppure stigmatizzato da un lapidario ritratto morale, lusinghiero quanto elusivo, in ragione delle sue qualità confluite talora in una produzione seriale e divulgativa: "fu suo allievo ancora Agnolo di Polo, che di terra lavorò molto praticamente, ed ha pieno la città di cose di sua mano; e se avesse voluto attender all'arte da senno, avrebbe fatte cose bellissime".

Agnolo, 'figlio d'arte' - il padre era formatore di maschere, il fratello incisore di pietre preziose e medaglista, il nonno aveva lavorato per le vetrate della Cattedrale, da cui il soprannome "de vetri" -, risulta documentato per la prima volta a Pistoia, dove nel 1495 modellò una statua della *Maddalena* per l'Ospedale della Morte (già New York, Metropolitan Museum, poi vendita Sotheby's, febbraio 2013) e nel 1498 per la Sapienza una mezza figura del *Redentore*, oggi nel locale Museo Civico: genere nel quale fu particolarmente versato come testimoniano i numerosi busti consimili che gli si attribuiscono (Firenze, Museo Horne; già New York, galleria Piero Corsini, etc.). Responsabile di svariati gruppi plastici (*Dolenti*, Pistoia, Spirito Santo; *Sepoltura di Cristo*, Firenze, San Salvatore al Monte; *Pietà*, Terranuova Bracciolini, S. Maria; etc.), come attesta nel 1514 una commissione pratese relativa a una perduta *Pietà* in terracotta dipinta, realizzò tra il 1500 e il 1516 diverse affollate scene della *Passione di Cristo* per il Sacro Monte di San Vivaldo a Montaione. I documenti, purtroppo perlopiù riferiti a opere perdute (*Apostoli* e altre figure per San Lorenzo in Mugello,

1512-14), ne confermano il consistente impegno nella statuaria fittile, anche di piccole dimensioni (sette statuette per il cuoco della Signoria fiorentina, 1525), confluito poco prima della morte nel monumentale altare della *Cappella Spadari* nella SS. Annunziata di Arezzo (1526-28). Attivo in prevalenza per una committenza attenta alle istanze della devozione popolare, in anni segnati dalla spiritualità rigorista del Savonarola, Agnolo fu l'efficace divulgatore di un'arte devota, espressa attraverso immagini in terracotta dipinta di notevole impatto per il loro naturalismo semplice, conciso ed un linguaggio conforme ai valori della tradizione, prossime alla pittura austera di Fra' Bartolomeo e della 'scuola di San Marco' come pure alla plastica invetriata di Benedetto Buglioni e di Giovanni della Robbia, del quale fu collaboratore attestato nel 1517.

In questo percorso stilisticamente piuttosto omogeneo l'inedita opera che qui si presenta trova riscontri così numerosi e puntuali da rendere superflua una disamina attributiva dettagliata, esprimendo al meglio le qualità plastiche del maestro, incline a un'affabile sintesi espressiva con modi levigati e tondeggianti. Nelle molte immagini del *Redentore* modellate da Agnolo, sia come busti sia come figure all'interno di gruppi scultorei, ricorrono dunque le stesse peculiarità formali, come le lunghe chiome lisce e fluide che si avvolgono in morbide spire ai lati del collo arricciandosi a 'lumachella' nelle punte, l'andamento soffice del panneggio scandito da regolari pieghe parallele, e persino l'ornato puntiforme del gallone che spesso assume una sagoma a 'T', mentre le fattezze gentili e terse del volto, caratterizzato dal setto nasale affilato, dalla fronte spaziosa, dal mento e le labbra leggermente appuntite, le ritroviamo declinate con i medesimi tratti nelle teste femminili o in quelle raffiguranti *San Giovanni Evangelista* e il giovane *Battista*.

Giancarlo Gentilini



219

Bartolomeo Bimbi

(Settignano 1648 – Firenze 1729)

FIORI IN UN VASO DI CRISTALLO, CILIEGIE E CARAMICHE

olio su tela, cm 79x133,5

€ 30.000/40.000

Corredato da pareri scritti di Mina Gregori e Sandro Bellesi





220

Pittore fiorentino, metà sec. XVIII

RINALDO E ARMIDA

olio su tela, cm 279x174

€ 35.000/55.000

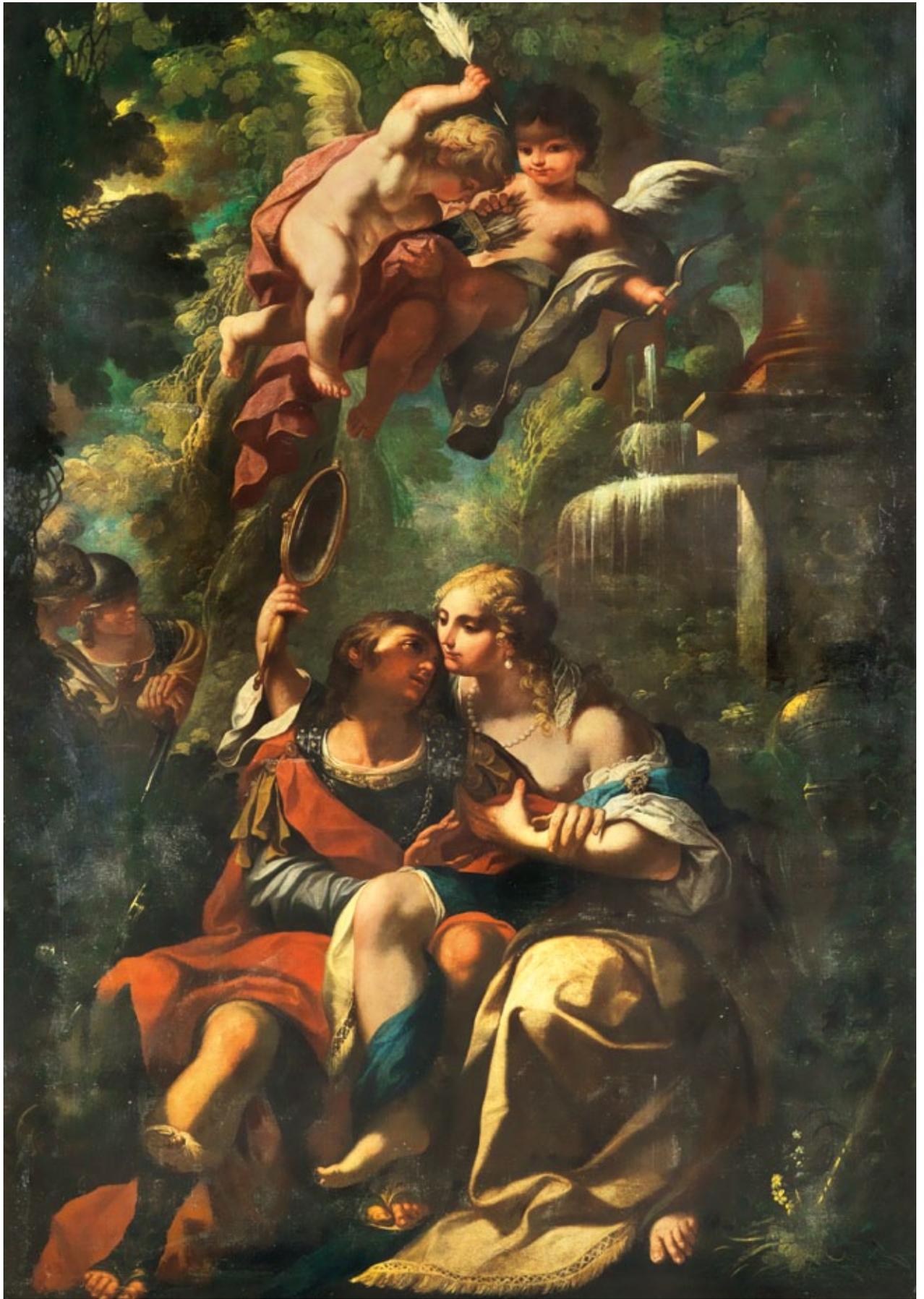
Provenienza

Villa Pucci di Granaiole (Castelfiorentino)
collezione privata, Montecatini

Secondo la tradizione fiorentina del pieno Settecento l'opera riflette un interesse marcato per la pittura bolognese contemporanea che possiamo cogliere nell'evidenza statuaria e nella resa tornita delle figure poste in primo piano, che introducono lo sfondo di paesaggio, e nei passaggi di luce ed ombra che creano volume.

La scena raffigura in primo piano Rinaldo e Armida, immersi in una vegetazione lussureggiante, sulla destra una fontana zampillante d'acqua e sulla sinistra si intravedono Carlo e Ubaldo, andati alla ricerca del loro compagno, che sorprendono i due amanti. Il giovane guerriero cristiano è trattenuto dalla maga Armida nel giardino incantato. Rinaldo volge languidamente lo sguardo verso la giovane donna che lo ha trasformato in uno schiavo d'amore. Questa suggestiva storia d'amore e di magia, raccontata da Torquato Tasso nella "Gerusalemme liberata", è stata fonte di ispirazione per molti artisti soprattutto di epoca barocca che hanno raffigurato l'abbandono amoroso dei due amanti.





221

Vittorio Barbieri

(Firenze 1674-1775 circa)

SAN GIOVANNINO ORANTE

marmo bianco, alt. cm 86 poggiate su
colonna scanalata in legno, dipinto a finto
marmo, alt. 110,5 cm

€ 30.000/50.000

Bibliografia

M. Visonà, *Classicismo e sensibilità nella scultura
di Vittorio Barbieri*, in «Paragone», 42, 1991,
pp.39-67

L'opera è pubblicata da Mara Visonà in un
ampio e approfondito studio dedicato allo
scultore fiorentino Vittorio Barbieri.





Onorio Marinari

(Firenze 1627 – 1715)

SANT'AGNESE

olio su tela, cm 76,5 x 65

€ 60.000/80.000

Provenienza

già Palazzo Feroni, Firenze;
per successione ereditaria, collezione privata,
Firenze

Il dipinto raffigura una giovane donna elegantemente abbigliata, facilmente identificabile in Sant'Agnese per la presenza della palma del martirio nella mano destra e dell'agnello, caratteristici attributi iconografici della giovanissima martire cristiana, uccisa a causa della propria fede durante le persecuzioni di Diocleziano all'inizio del IV secolo d.C.

La tela è riferibile per via stilistica al pittore fiorentino Onorio Marinari, cugino e allievo di Carlo Dolci, di cui egli fu indubbiamente il miglior seguace. Nella bottega del maestro dovette entrare con buona probabilità già nella prima metà degli anni Quaranta del Seicento, probabilmente continuando la collaborazione con il padre Gismondo, anch'egli pittore come da consolidata tradizione familiare. Dopo aver a lungo affiancato il celebre cugino nel far fronte alle sempre più pressanti richieste della committenza, Marinari divenne pittore pienamente indipendente e ricercatissimo dall'aristocrazia fiorentina. Tra i suoi numerosi committenti spiccano alcuni membri della famiglia granducale: Vittoria della Rovere, Cosimo III de' Medici, il figlio di quest'ultimo, il Gran Principe Ferdinando e il cardinale Francesco Maria. Possiamo ragionevolmente affermare di essere di fronte ad un'opera della piena maturità di Marinari: l'evidente sicurezza stilistica e compositiva acquisita dal pittore si esprime qui in un linguaggio personale che ormai, pur gemmato dalla consueta ripresa dei modelli di Dolci, non si limita alla pedissequa imitazione del maestro ma rivaleggia con la sua altissima perfezione formale. Marinari, infatti, raggiunge in questa tela un'estrema finezza tecnica, evidente nella resa quasi virtuosistica dei panneggi, nell'incarnato smaltato del volto appena acceso dal leggero rossore delle guance, dalla scelta dei sottili contrasti cromatici della veste.

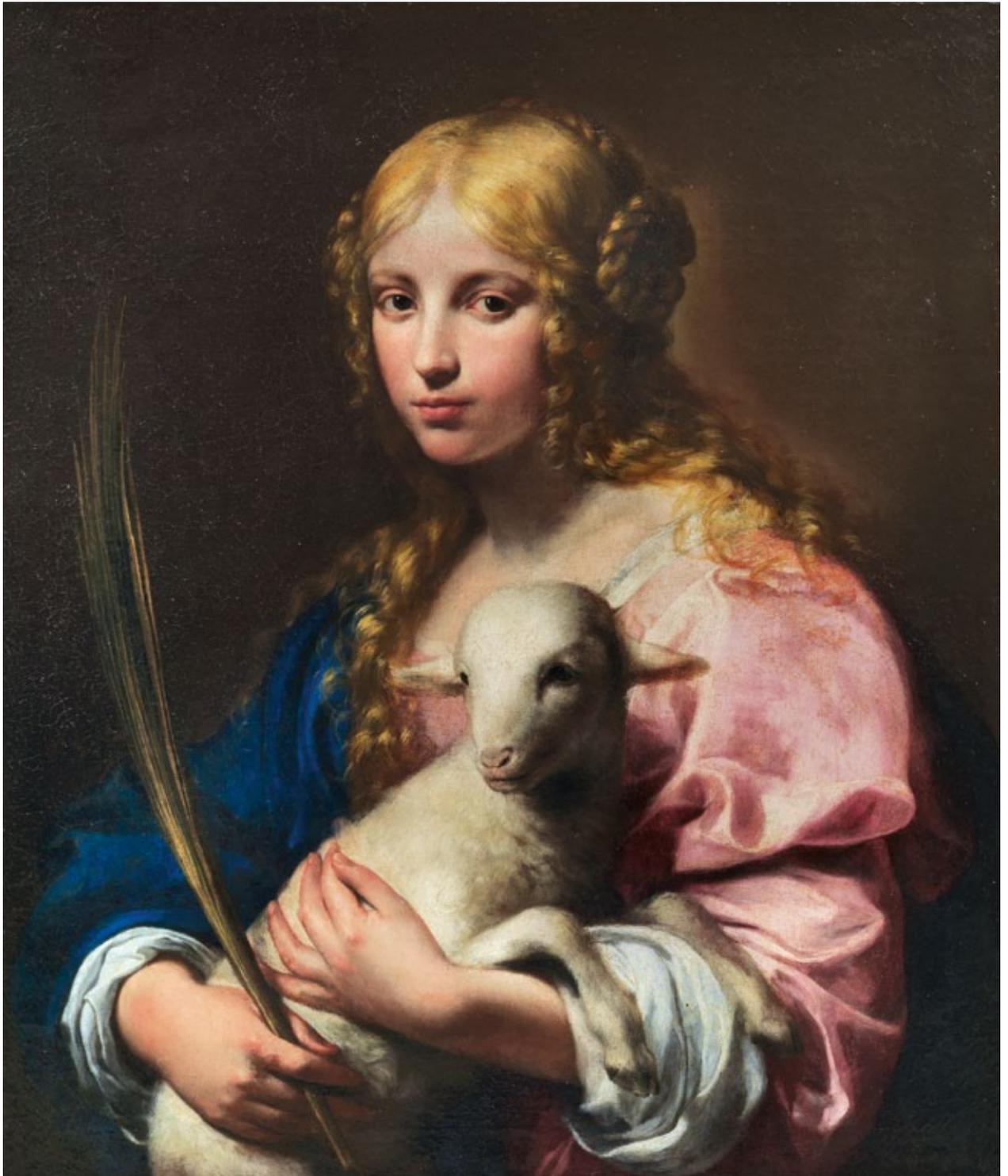
Non mancano, in questa Sant'Agnese, le cifre stilistiche peculiari di Marinari: assolutamente caratteristici risultano, infatti, la tonalità bionda dei capelli della fanciulla disposti in ciocche di boccoli che in parte ricadono lungo il volto, in parte sono raccolti ai lati della testa e sulla nuca a comporre una complicata acconciatura e l'esecuzione delle mani, da considerarsi quasi una firma del pittore, con le dita dalla tipica forma conica distese sul vello dell'agnello che la santa tiene in grembo, altro brano di rilevante qualità pittorica e di evidente gusto naturalistico.

Il volto regolare della giovane, inoltre, con lo sguardo diretto verso lo spettatore, richiama analoghe tipologie marinariane, specie un'altra *Sant'Agnese*, quella oggi conservata presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (della quale esiste una replica autografa di collezione privata; cfr. S. Benassai, *Onorio Marinari pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Firenze, 2011, n. 49), i cui occhi, al pari di quelli della modella che prestò il volto alla nostra santa, appaiono incorniciati dalle regolari linee arcuate delle sopracciglia.

Lo schema compositivo di questo dipinto, invece, era già stato utilizzato da Marinari in un'ulteriore versione dello stesso soggetto [cfr. G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole, 1983, p. L05, n. 527] caratterizzata, tuttavia, da una più distesa trattazione del panneggio che induce a datare la tela agli anni Settanta del secolo (cfr. S. Benassai, op. cit., p. 127, n. 47).

Varie sono, infatti, le versioni autografe di Marinari di questo soggetto, assai frequente nella pittura fiorentina del Seicento - si ricorda, a titolo di esempio, la magnifica *Teresa Bucherelli in veste di Sant'Agnese* di Carlo Dolci - per le sue implicazioni di carattere morale volte ad esaltare i valori di purezza e integrità femminile attraverso la rappresentazione della giovanissima vergine Agnese, considerata fulgido esempio di tali virtù.

Diversi esemplari di tele raffiguranti tale soggetto eseguite da Marinari sono ricordati dalle fonti e dai documenti d'archivio. Di un quadro di Onorio con una "Sant'Agnese con un agnellino in collo" conservato in casa Samminiati a Firenze scrive il biografo Francesco Saverio Baldinucci (*Vite di artisti dei secoli XVI-XVII, 1725-1730*, ed. a cura di A. Matteoli, Roma, 1975, p. 56), definendolo significativamente "molto bello". Tre dipinti analoghi risultano,

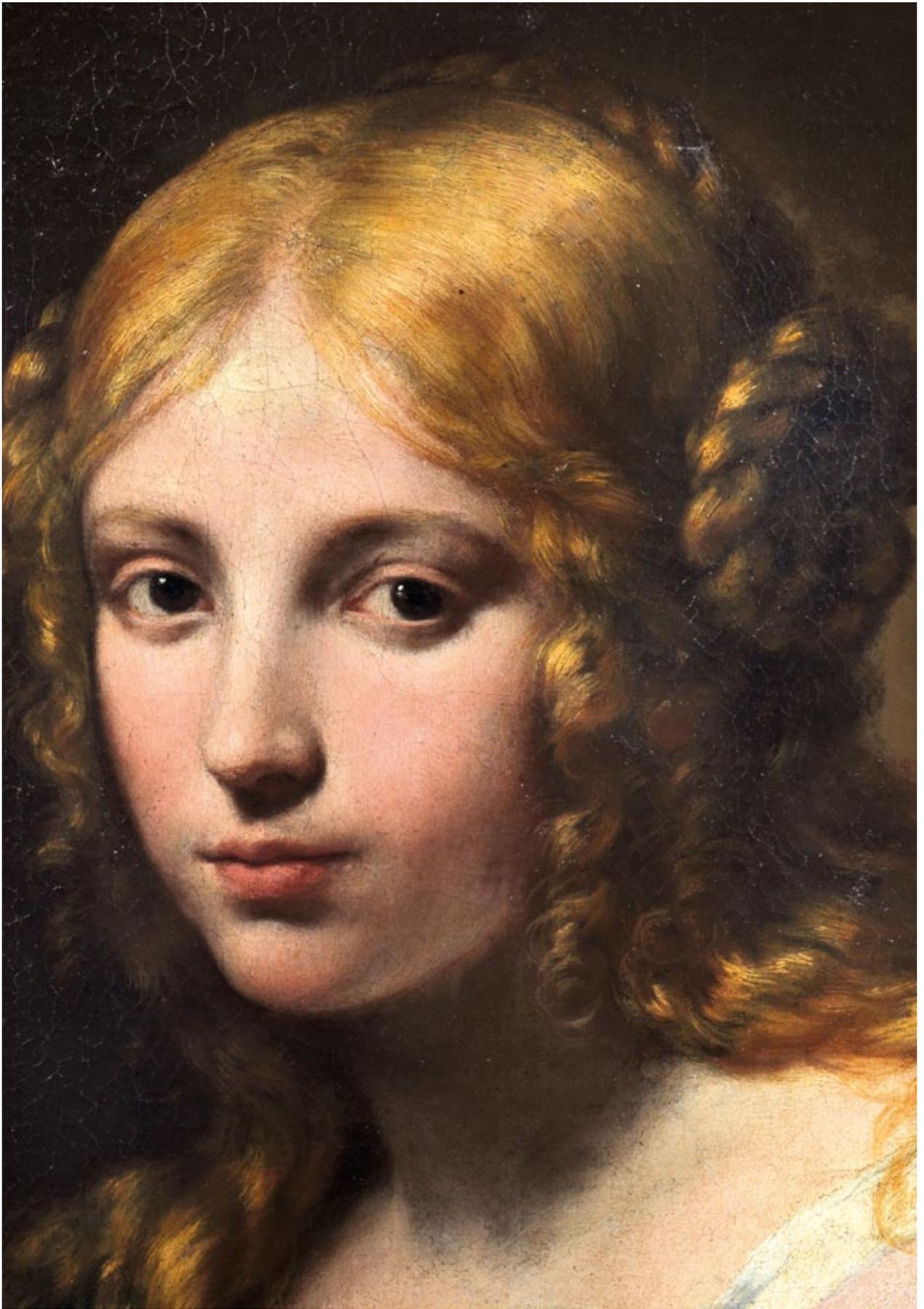


inoltre, menzionati nei cataloghi delle Esposizioni fiorentine organizzate nel chiostro della basilica della Santissima Annunziata in occasione della festa di San Luca: uno, di proprietà del cavalier Marmi, esposto nel 1729, un secondo, di proprietà Uguccioni, esposto nel 1737 e, infine, un terzo, della raccolta Rosi, che comparve nella mostra del 1767 [cfr. F. Borroni Salvadori, Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, XVIII, 1974, pp. 100-101]. Si ha, altresì, notizia di "Una S. Agnese in mezza figura al naturale, con cornice dorata e intagliata" nell'inventario dei beni di Giovan Gualberto Guicciardini, compilato nel febbraio 1,727; anno nel quale il dipinto pervenne nella raccolta di Maria Maddalena Gondi Guicciardini (cfr. Archivio di Stato di Firenze, Panciatichi, n.

109, c. 103r, ed. in S. Bellesi, Note sulla collezione Guicciardini e su due gruppi bronzei del Soldani Benzi, in *"Antichità viva"*, XXXII, 5, 1993, p. 31 nota 12).

Eseguita, com'è detto, nella fase matura dell'attività del pittore fiorentino, la tela qui in esame vide la luce, presumibilmente, tra la seconda metà degli anni ottanta e i primi anni novanta del Seicento, un periodo al quale risalgono alcuni dei capolavori del pittore fiorentino, quali un'altra versione della Sant'Agnese, ora in collezione privata londinese, e la magnifica Santa Cristina di Bolsena che distrugge gli idoli di raccolta privata newyorkese (cfr. S. Benassai, op. cit., pp. 158-159, nn. 88-89).

Silvia Benassai



Giovanni Battista Ramenghi, detto il Bagnacavallo

(Bologna, 1521 – 1601)

NOZZE MISTICHE DI SANTA CATERINA

olio su tavola, cm 84x69,5, in cornice intagliata e dorata

€ 40.000/60.000

Provenienza

Christie's, Londra, 9 aprile 1990, lot 59;
collezione privata

In asta a Londra con il corretto riferimento al Bagnacavallo junior, la tavola qui offerta presenta il tema preferito dal pittore bolognese, o più verosimilmente dai suoi committenti, e da lui più frequentemente proposto sebbene con invenzioni compositive sempre diverse. Tra le diverse versioni, di cui alcune commentate da Elisabetta Sambo (*In margine al Bagnacavallo junior*, in "Paragone" 37, 1986, 431-33, pp. 59-65) è quella nella Gemäldegalerie di Dresda, accompagnata da un disegno all'Albertina di Vienna, a offrire i più stretti confronti con la nostra.

Databile nella piena maturità dell'artista, tra sesto e settimo decennio del Cinquecento, l'opera compendia in sé tutti gli elementi che contribuirono a definire la cultura formale del più giovane Ramenghi, dal classicismo sotteso all'equilibrio monumentale del gruppo, alla palese citazione di Raffaello nella figura del San Giuseppe, fino alla raffinatezza della Maniera toско-romana ispiratrice dei colori iridescenti e del ritmo flessuoso della Santa Caterina.

Elementi, questi ultimi, che ci conducono in prossimità della pala firmata per esteso nella Pinacoteca di Bologna raffigurante la Vergine in trono accompagnata da cinque santi e dal piccolo Giovanni Battista da cui ha preso le mosse la restituzione del catalogo del pittore, a lungo misconosciuto, e che nuovi elementi documentari suggeriscono oggi di datare nel 1563 (M. Danieli, *Precisazioni su Giovan Battista Ramenghi detto il Bagnacavallo junior*, in "Storia e Critica delle Arti" 2, 2001, pp. 162-85).





Scuola umbro-abruzzese, metà sec. XIV

MADONNA

scultura lignea policroma, alt. cm 147

€ 20.000/30.000

Provenienza

collezione privata, Parma

Bibliografia

E. Carli, Per il "Maestro della Santa Caterina Gualino", in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984, I, pp. 59-63; G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento. II. L'Umbria alla sinistra del Tevere*, in "Prospettiva", 38, 1984, p. 41; G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino 1991, p. 81, nota n. 12; M. Lucco, *Opere d'arte da una collezione privata*, Parma 1993, p. 18-19.

La scultura è stata pubblicata per la prima volta nel 1984 da Enzo Carli (in *"Studi in onore di Giulio Carlo Argan"*) proponendone l'identificazione in una Vergine annunciata in quanto priva di caratteri e attributi iconografici che consentissero di riconoscerla una santa. Carli riteneva che questa opera facesse parte di un gruppo sceltissimo di statue lignee ricostruito dal Previtali nel 1965 (*"Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento. Il "Maestro della Santa Caterina Gualino"* in "Paragone" 181, 1965) e riferito ad una personalità da lui convenzionalmente denominata "Maestro della Santa Caterina Gualino". Carli rilevava, pur nella diversa impostazione, affinità formali tra la nostra statua e la Madonna con Bambino di collezione privata esposta nel 1961 alla Mostra dell'Antiquariato di Firenze, quali il modulo facciale allungato, il naso affilato, le labbra sottili e sensibili, le arcate orbitali rialzate e fortemente scandite. Riguardo alla provenienza, Carli propendeva per collocare la statua in ambito umbro-abruzzese, dove a seguito di movimenti di artisti, reciproci contatti e assimilazione di modelli iconografici si costituisce un'area stilistica caratterizzata da una cospicua serie di sculture dovute ad artefici diversi, tutte databili entro il secondo decennio del Trecento. La nostra opera presenta una figura altocinta, dalle spalle robustamente costruite, dai panneggi ricchi e mossi, con la serpeggiante vicenda lineare del bellissimo bordo dorato del manto. Lo studioso riteneva possibile riferire questa opera all'ultima fase del "Maestro della Santa Caterina Gualino", proponendone una datazione intorno al 1330-1335. D'altra parte, Previtali nel 1991 fece osservare che la bella Vergine annunciata (sulla quale nutriva dubbi dal punto di vista iconografico) mostrava alcuni tratti estranei a questo gruppo, come ad esempio nell'uso dei punzoni che "non rende agevole l'inserzione nel catalogo del maestro della Santa Caterina Gualino". In seguito la statua è stata nuovamente presa in esame da Mauro Lucco nel 1993 in un'attenta scheda specifica, nella quale lo studioso ripercorre gli studi compiuti, in particolare dal punto di vista iconografico e stilistico, riferendo l'opera ad un anonimo artista di ambito umbro-abruzzese.

Inconsueta è la posizione delle braccia: la mano sinistra sembrerebbe protesa per sorreggere un Bambino, di cui però non esiste traccia, ma Carli faceva notare che il braccio sinistro proteso in avanti in segno di saluto, si trova nella Vergine dell'Annunciazione scolpita nel 1394 da Piero d'Angelo per la chiesa di Benabbio e che la mano destra forse reggeva un libro. Dunque, la mancanza di tracce del punto di attaccatura portava Carli a scartare l'ipotesi che la Vergine potesse tenere in braccio un bambino, ma che possa trattarsi di una Vergine annunciata fu poi messo in dubbio, come già indicato, dal Previtali e successivamente dal Lucco stesso il quale, facendo riferimento agli studi di Michael Baxandall (*Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento, 1978*), rileva che il gesto di benevolenza soleva essere compiuto stendendo la mano destra e non la sinistra. Nonostante l'assenza di un ancoraggio oggi visibile, Mauro Lucco ipotizza pertanto che l'opera raffiguri una Madonna col bambino stante, ricalcando i modelli che circolavano in quegli anni in Italia e consueti al gusto gotico francese. Senza qui escludere l'ipotesi che si tratti di una Vergine annunciata dalla posa assai insolita, forse in atto di sostenere tra le mani un cartiglio srotolato, sembra più plausibile ritenerla in origine una Madonna col Bambino intagliato separatamente, secondo una modalità tecnica ben attestata in area centroitaliana, cosa che meglio spiega la postura sollevata, protesa e inarcata delle mani, l'intaglio un po' indefinito sul ventre, l'andamento 'a culla' del manto e la bacchetta di legno scolpita tra le dita della mano destra che poteva costituire lo stelo di un fiore (forse in metallo) offerto al figlio.



Un'attenta analisi stilistica, consentiva inoltre a Lucco di avanzare una datazione tra il 1330 e il 1350: infatti, si tratta ancora di una scultura cava sul retro, ma che presenta un'accurata lavorazione sui lati, a testimonianza di un graduale avanzamento nel processo di affrancamento della figura dalla parete. Inoltre la statua si distingue dalle altre opere del "Maestro della Santa Caterina Gualino" per solidità volumetrica, monumentalità e vivezza naturalistica, "colta com'è in un lento e solenne incedere, più che nell'elegantissima stasi dell'hanchement gotico, o nella perfetta immobilità" che si ritrova nelle altre opere del gruppo. L'opera dà l'impressione di appartenere ad una generazione culturale più moderna del "Maestro della Santa Caterina Gualino", "staccatasi quasi da una sua costola, ma non per questo necessariamente distanziata di molti anni".

Come indica Lucco nel suo contributo, la nostra Madonna presenta un diverso modulo proporzionale tra le varie parti

del corpo, soprattutto tra testa e busto, le spalle ben aperte diverse da quelle delle altre opere di poco precedenti nelle quali le spalle risultano esili e gracili e di conseguenza le teste troppo abbondanti. Il punzone che cinge il perimetro della veste impreziosisce la bella figura e rappresenta un termine post-quem piuttosto rilevante: questa innovazione tecnica, infatti, non è mai stata usata prima degli anni venti del XIV secolo. La scultura si distingue per la figura longilinea dolcemente modulata e animata dalle sporgenze dei gomiti che determinano ampie pieghe del manto; essa costituisce per i suoi caratteri rivoluzionari ed innovativi una testimonianza importante della crescita espressiva e plastica che l'arte scultorea stava compiendo sulla metà del XIV secolo in tali aree meno esplorate. Allo stato attuale degli studi Mauro Lucco propende per ricondurla a un seguace del Maestro della Santa Caterina Gualino, attivo nell'area umbro abruzzese negli anni tra il 1330 e il 1350.



225

Giuseppe Zais

(Forno di Canale, Belluno, 1709 – Treviso 1781)

PAESAGGIO BOSCOLO CON CONTADINI E CASE IN LONTANANZA

PAESAGGIO FLUVIALE CON GIOVANE PESCATRICE E ANIMALI

coppia di dipinti a olio su tela, cm 95,5x131 ciascuno (2)

€ 30.000/50.000

Splendidi esempi della produzione di Giuseppe Zais, le tele qui presentate devono probabilmente situarsi negli anni della maturità del pittore agordino, intorno al settimo decennio del secolo. Ancora sensibile, nel primo dipinto, il richiamo ai modelli paesistici di Marco Ricci, in particolare nelle scelte cromatiche e nell'ambientazione agreste, mentre la tela compagna mostra la piena adesione ai motivi decisamente arcadici proposti da Francesco Zuccarelli, presente a Venezia fin dalla metà degli anni Trenta. E' appunto sul suo esempio che Giuseppe Zais, iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani dal 1748, si allontana progressivamente dal relativo naturalismo dei giovanili paesaggi agresti per aderire alla formula decorativa e alla tavolozza chiara e luminosa con cui il maestro di Pitigliano aveva incontrato il favore dei collezionisti veneziani e di terraferma. Ai suoi modelli si deve appunto il motivo delle giovani pastorelle intente alla pesca appena sotto la cascata, come la luminosa apertura sui monti azzurrini in lontananza. Innumerevoli, e in fondo superflui, i possibili confronti con la produzione dell'artista agordino, per lo più in collezione privata oltre che all'Accademia di Venezia, che conserva altresì l'unica opera datata, del 1765.





Francesca Volò Smiller, detta Francesca Vincenzina

(Milano 1657 - 1700)

ROSE, UVA E GELSOMINI ALL'APERTO

olio su tela, cm 73x94

€ 35.000/55.000

Provenienza

collezione privata, Brescia

Bibliografia

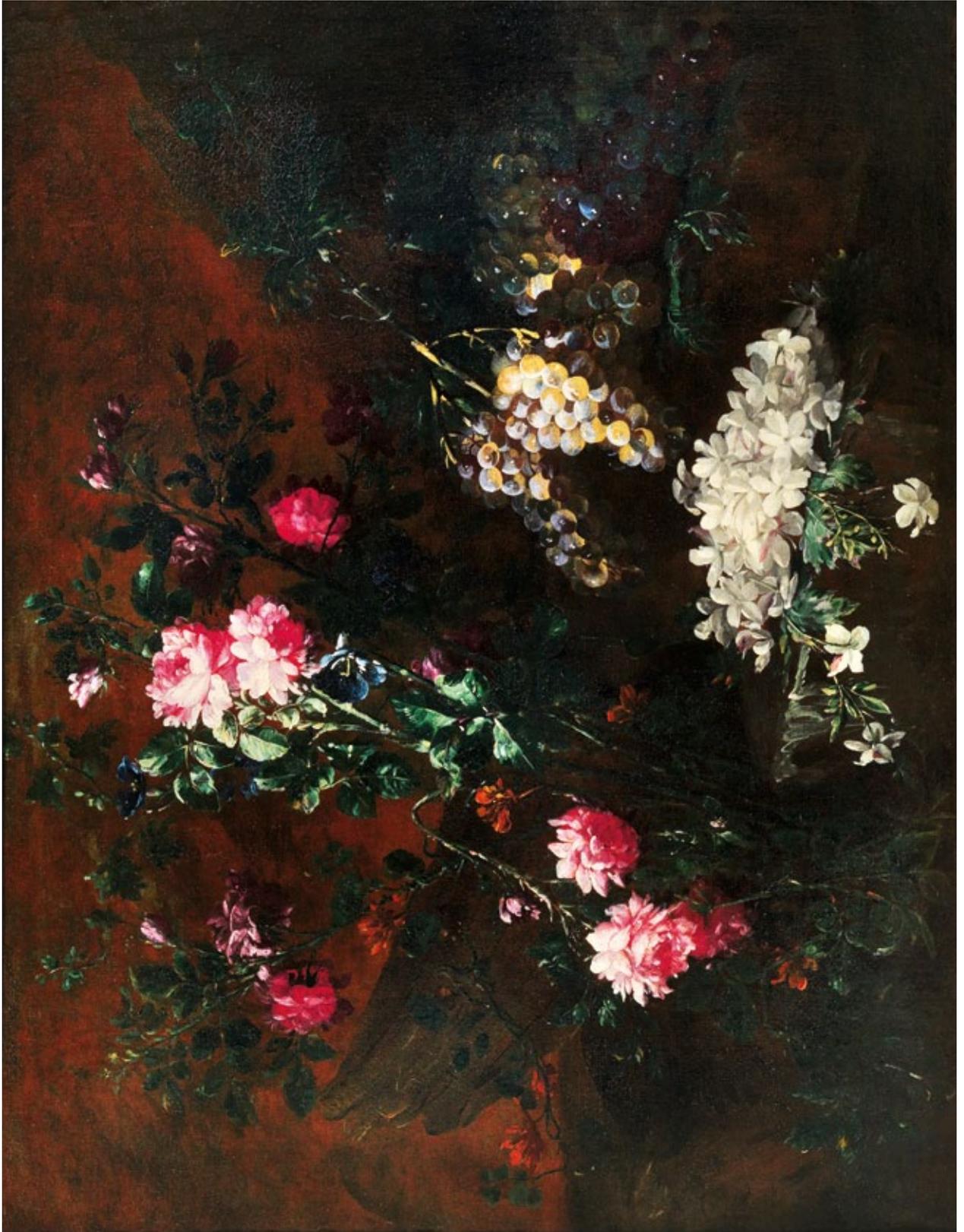
G. e U. Bocchi, *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore 1998, pp. 104 e 106, fig. 104; A. Cottino, *I fiori di Francesca*, Legnano 2007, p.17.

L'attribuzione è confermata anche da un parere scritto di Alberto Cottino

Citato nel 1983 da Ferdinando Bologna, e pubblicato per la prima volta da Ulisse e Gianluca Bocchi, il dipinto qui offerto è da considerarsi *pendant* di una composizione firmata per esteso "FRANCESCA VICENZINA FECIT" (Bocchi, 1998, fig. 103): insieme a quella costituisce dunque uno dei rari punti di partenza per la ricostruzione del catalogo dell'artista milanese. La sua appartenenza alla famiglia del francese italianizzato Vincenzo Volò, detto Vincenzino dei Fiori, padre di Margherita Caffi e del più giovane e noto Giuseppe Vincenzino oltre che della stessa Francesca, aveva reso difficile fino a quel momento identificare il suo contributo alla produzione di quella fiorente bottega. Come Margherita, infatti, Francesca dispone all'aperto e con grande libertà compositiva fiori recisi o disposti in vaso i cui colori scintillanti (prediletti il rosa, il bianco e il giallo) emergono dal fondo scuro. Rispetto a quelli della Caffi, i fiori di Francesca Vincenzina, talvolta accompagnati da verdure, risaltano per la loro precisa definizione, come poi quelli del più famoso Giuseppe, e sono appunto questi i dati che emergono dall'esame dello splendido dipinto qui proposto, importante anche per dimensioni.

Priva di date certe, l'attività dell'artista si svolse a Milano per almeno due decenni, riscuotendo ampio successo presso il collezionismo locale, come indicano le citazioni inventariali. Inaugurata dalle ricerche di Ferdinando Bologna in occasione di una mostra romana, la restituzione di questa importante personalità artistica ha avuto il suo culmine nell'esposizione *I fiori di Francesca* tenuta nell'autunno 2007 presso la Galleria Romigioli a Legnano, a cura di Alberto Cottino.





Artista attivo a Roma alla metà del XVIII secolo

CAPRICCI ARCHITETTONICI CON FIGURE

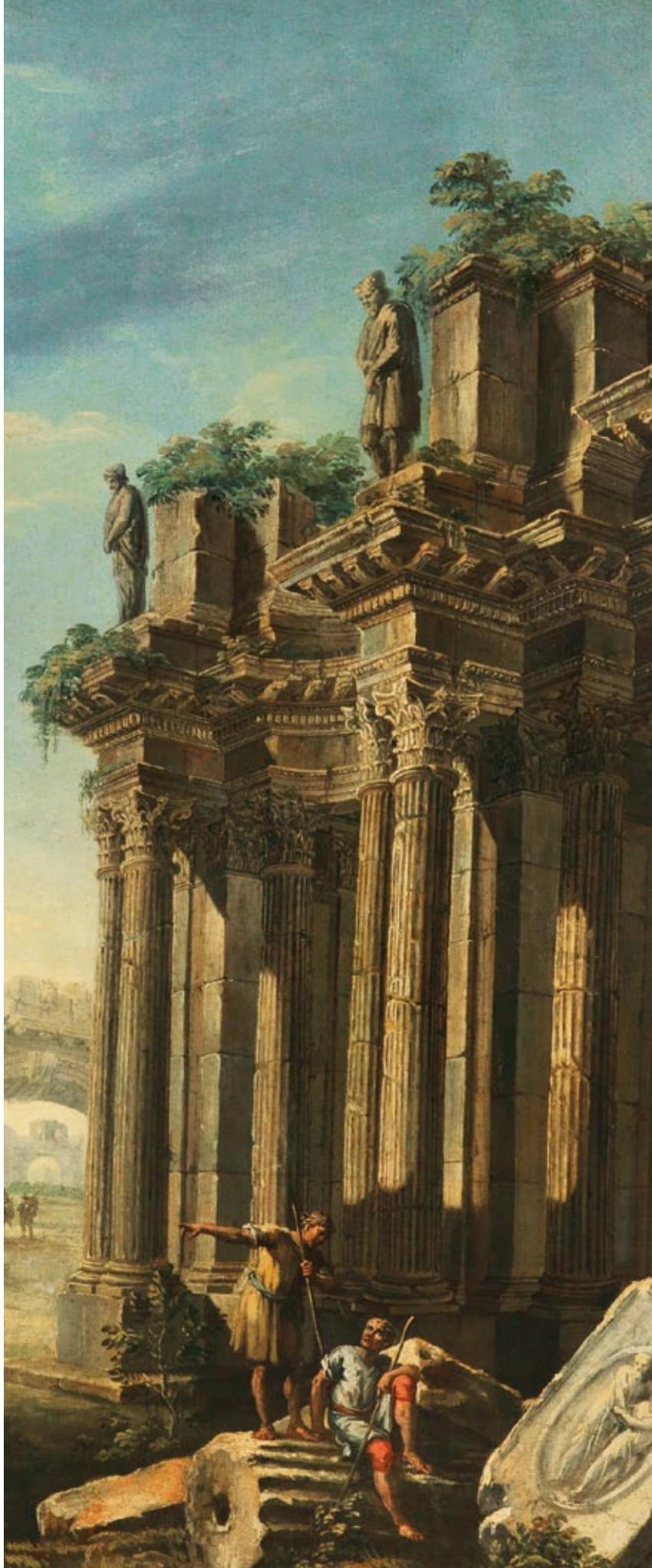
coppia di dipinti a olio su tela, cm 98x73 (2)

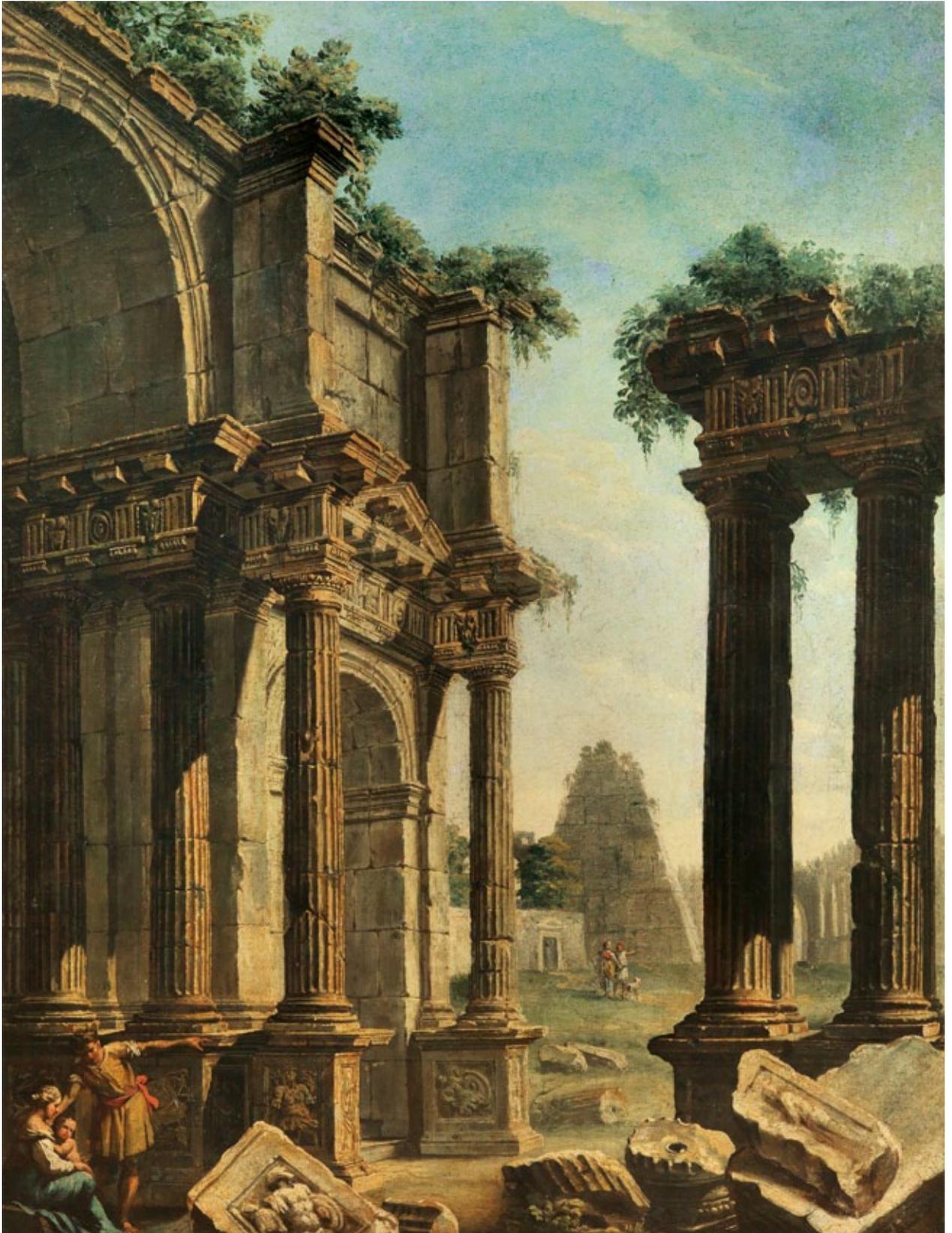
€ 60.000/80.000

Ispirati a edifici di età imperiale – un arco trionfale con un tratto di mura e la piramide Cestia sullo sfondo; una facciata monumentale di ordine corinzio ornata da statue di barbari prigionieri, quali le sculture di età traianea riutilizzate per l'arco di Costantino – i capricci architettonici qui presentati si iscrivono nel clima fervido della Roma di metà Settecento quando, nell'ambiente internazionale richiamato dal Grand Tour, architetti e disegnatori si dedicano al rilievo dei monumenti antichi della città e dei dintorni, spingendosi peraltro nell'Italia meridionale e ben oltre i confini della penisola per documentare le vestigia del passato, ad uso dei viaggiatori stranieri ma anche nella ricerca di modelli architettonici inediti e filologicamente corretti per le dimore aristocratiche da progettare nel gusto più moderno e aggiornato.

Tra i protagonisti di questo momento, è senza dubbio Jean-Louis Clérisseau (Parigi 1721-Auteuil 1820) a Roma dal 1749 presso l'Accademia di Francia, e dal 1755 responsabile dell'équipe di disegnatori ingaggiati da James Adam per riprodurre i complessi termali romani e, nel 1757, le rovine imperiali di Spalato pubblicate a Londra nel 1764. Accanto a lui, Antonio Zucchi (Venezia 1726- Roma 1795) che nel 1766 si trasferisce in Inghilterra per collaborare con gli architetti Robert e James Adam alla decorazione di interno delle residenze ispirate all'antico da loro progettate per l'aristocrazia inglese. Ed è appunto alle straordinarie tempere dell'artista francese, spesso completate dalle "macchiette" del veneziano e alle tele eseguite da quest'ultimo per i nobili committenti dello studio Adam (si vedano quelle per Osterley Park, del 1767) che le tele qui presentate, veri e propri capricci vedutistici su basi archeologiche, si accostano nella precisa definizione degli elementi architettonici che compongono l'ordine dorico dell'arco trionfale e lo scenografico frontespizio corinzio in parziale rovina coronato dalle statue dei barbari.

Lo stile delle nostre macchiette, ancora legato al lontano modello ghisolfiano e comunque di gusto tipicamente romano non consente tuttavia di avanzare il nome di Antonio Zucchi, qui richiamato solo per evidenziare una singolare coincidenza di gusto, fondamentalmente diverso e più moderno di quello, fino allora imperante, di Giovanni Paolo Panini.







228

Michele Antonio Rapous

(Torino 1730 - 1819)

FIORI E FRUTTA ALL'APERTO

coppia di dipinti ad olio su tela, cm 61x105 ciascuno (2)

€ 25.000/35.000

Provenienza

Ferdinando di Savoia, Duca di Genova;

collezione privata;

Falanga Antichità, Milano;

collezione privata





229

Michele Antonio Rapous

(Torino 1730 - 1819)

FIORI E FRUTTA ALL'APERTO

coppia di dipinti ad olio su tela, cm 61x105 ciascuno (2)

€ 25.000/35.000

Provenienza

Ferdinando di Savoia, Duca di Genova;
collezione privata;
Falanga Antichità, Milano;
collezione privata





230

Giovanni Martinelli

(Montevarchi, Arezzo 1600-1604 – Firenze, 1659)

ANGELICA E MEDORO

olio su tela, cm 155,5x181 entro antica cornice con intagli dorati a motivi fogliati e classici, laccata color ocra-rosato

€ 30.000/50.000

Provenienza

Villa Lupezzinghi Ceoli, Titignano, Cascina di Pisa

La tela presenta una scena idilliaca, ambientata in un ameno sfondo paesistico prossimo all'imbrunire, con un giovane uomo e un'avvenente figura femminile accompagnata da due coppie di putti, tutti raffigurati in primissimo piano. In base alla particolarità della posa dell'uomo intento a scrivere con una penna o stilo qualcosa sulla corteccia di un albero è possibile identificare nei due protagonisti del dipinto Angelica e Medoro, coppia di innamorati resa celebre da Lodovico Ariosto nel suo *Orlando furioso*. In base a questo poema apprendiamo che Medoro, soldato saraceno, per rendere noto al mondo intero il suo amore per Angelica, principessa del Catai, scrive i propri nomi sulla corteccia di un albero. Il tema, apprezzato in ambito artistico italiano soprattutto in età barocca, sottolinea, paradigmaticamente, il successo e la diffusione del poema ariostesco, dal quale furono tratte, insieme a episodi della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, numerose redazioni pittoriche e scultoree. Interessanti alternative ai più correnti soggetti storici o mitologici, le scene ispirate ai poemi cavallereschi italiani incrementarono notevolmente il panorama artistico-iconografico seicentesco, alla costante ricerca di nuove fonti tematiche di rappresentazione.

I caratteri stilistici e la particolarità tipologica delle figure inducono ad ascrivere convincentemente il dipinto a Giovanni Martinelli, figura di punta della corrente naturalistica fiorentina, al quale è stata dedicata nel 2011 una mostra monografica nella sua cittadina di origine, Montevarchi (*Giovanni Martinelli pittore di Montevarchi. Maestro del Seicento fiorentino*, catalogo della mostra a cura di A. Baldinotti, B. Santi e R. Spinelli, Montevarchi, Firenze, 2011).

Nato tra il 1600 e il 1604, Martinelli compì i suoi studi artistici a Firenze, dove all'inizio degli anni venti è documentato nella scuola di Jacopo Ligozzi, pittore al quale rimase legato per vari anni. Poco dopo aver dato inizio a un'attività indipendente, l'artista si recò con probabilità a Roma, città nella quale ebbe modo di accostarsi alla corrente post-caravaggesca di chiara impronta naturalistica legata, in quel tempo, a vari artisti italiani e d'oltralpe. Al rientro in patria dette il via a una serrata attività segnata da dipinti su tela e ad affresco che sancirono entro breve tempo la sua affermazione professionale, testimoniata dall'acquisizione del titolo di accademico nel 1637 all'Accademia del Disegno a Firenze, onorificenza conferita solo agli artisti più importanti. Portavoce della corrente naturalistica a Firenze, insieme a Lorenzo Lippi e a Vincenzo Dandini, Martinelli si specializzò soprattutto nei quadri da cavalletto, destinati in gran parte alle più prestigiose quadrerie toscane, raffiguranti per lo più singole figure, soprattutto personificazioni allegoriche.

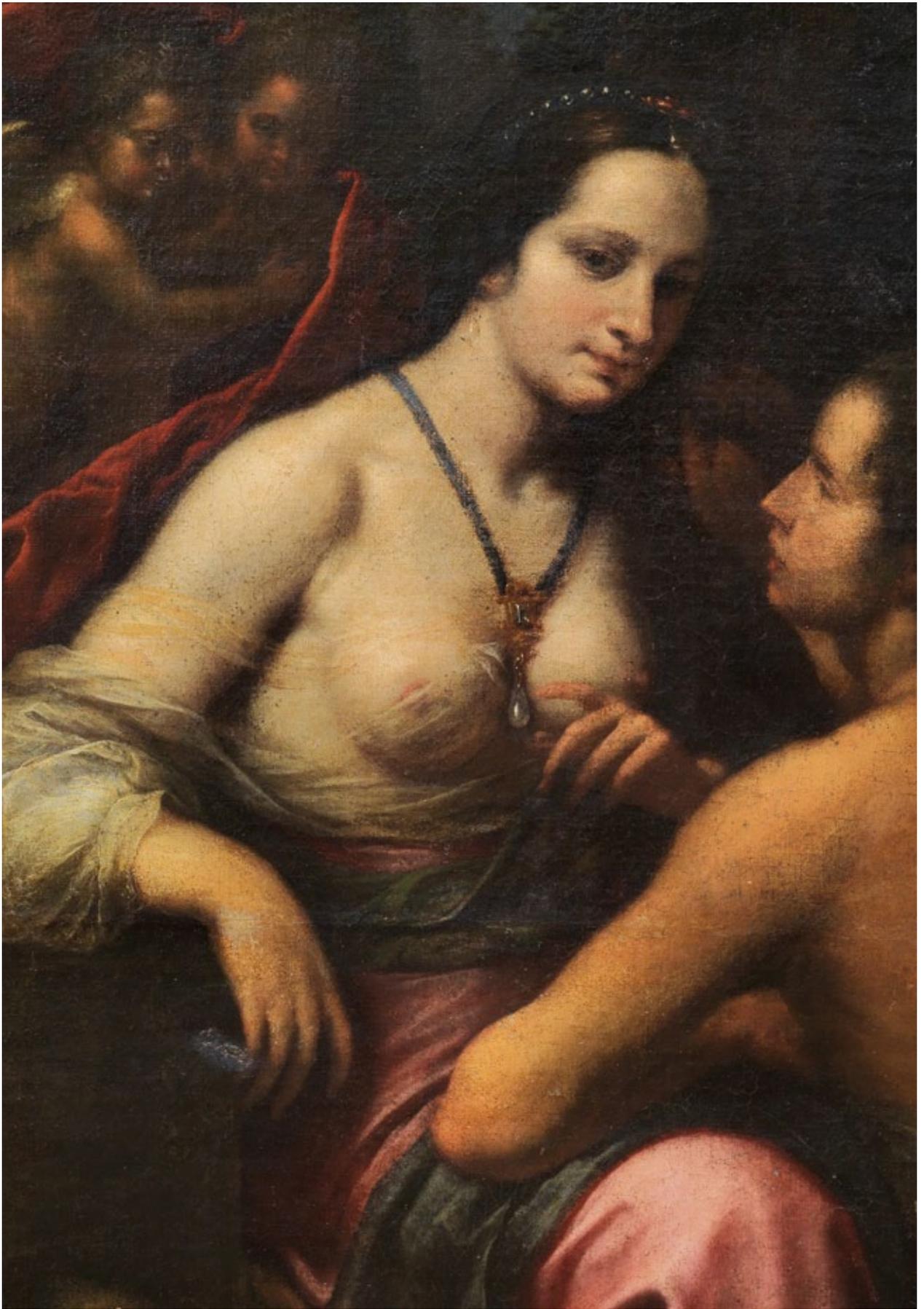


Autore anche di interessanti dipinti con nature morte, l'artista morì nel capoluogo mediceo nel 1659 (per l'artista si veda *Giovanni Martinelli pittore, op. cit.* e *Giovanni Martinelli da Montevarchi pittore in Firenze*, a cura di L. Canonici, Firenze, 2011).

L'opera, della quale è nota una redazione di bottega già sul mercato antiquario fiorentino (F. Baldassari in *Giovanni Martinelli da Montevarchi, op. cit.*, p. 97 fig. 37), presenta i caratteri tipici della produzione matura del pittore e appare databile intorno o poco oltre la metà degli anni Quaranta del Seicento. Comparabile a

dipinti martinelliani di vario tipo, la tela evidenzia affinità stringenti nella formulazione della figura muliebre, la più interessante delle due principali, con alcune delle pitture più note licenziate dall'artista, tra le quali appare sufficiente menzionare, per maggiori rispondenze tipologiche, le *Tre Grazie* sul mercato antiquario a Londra e l'*Allegoria della Fama* degli Uffizi (S. Bellesi in *Giovanni Martinelli da Montevarchi, op. cit.*, p. 54 fig. 13 e p. 60 fig. 19).

Sandro Bellesi



231

Denijs Calvaert

(Anversa, c. 1540 – Bologna 1619)

NOZZE MISTICHE DI SANTA CATERINA

olio su tavola, cm 72x54, in cornice intagliata e dorata

€ 30.000/50.000

Provenienza

collezione privata, Bologna

Tradizionalmente riferita a Calvaert nella raccolta di provenienza, e forse identificabile (per motivi di discendenza familiare) con un dipinto di tale soggetto descritto nel Seicento in casa Angelelli a Bologna, la tavola qui presentata offre numerosi confronti con la produzione pubblica dell'artista anversese, più che con i preziosi rametti a piccole figure e colori squillanti da lui destinati alla devozione domestica dei suoi concittadini d'adozione, o più semplicemente al collezionismo privato.

Sono però inconfondibili le fisionomie dei sacri personaggi, protagonisti di un evento domestico e quasi familiare che riunisce, in maniera un po' incongrua, la Sacra Famiglia completata dal precursore bambino, e lo sposalizio mistico della giovane santa: documento di quella affettuosa devozione domestica che caratterizza tanta parte della pittura controriformata del secondo Cinquecento bolognese.

I maggiori punti di contatto sono offerti da pale eseguite da Calvaert nell'ultimo periodo della sua attività pubblica, quali la *Madonna e Santi* nel convento di San Luca a Bologna, del 1606, e soprattutto la *Madonna col Bambino e San Francesco* eseguita nel 1607 e ora a Greenville (South Carolina, Bob Jones University, Collection of Sacred Art), accompagnata dal disegno un tempo a Londra presso Yvonne Tan Bunzl (1970).

Ben leggibili sotto la vernice ingiallita, i riccioli d'oro filato della giovane santa coronata di nastri e gioielli lasciano intuire la tecnica magistrale del pittore fiammingo, così felicemente italianizzato da accogliere quale maestro nella sua bottega un'intera generazione di pittori bolognesi.



Giuseppe Zais

(Forno di Canale, Belluno 1709 – Treviso 1781)

PAESAGGIO CON PASTORE E PASTORELLE PRESSO UN FIUME

PAESAGGIO CON PASTORI E UN BIMBO, CON PONTE IN LONTANANZA

Coppia di dipinti a olio su tela, cm 38,5x45,5 ciascuno (2)

€ 18.000/22.000

Provenienza

collezione privata Vicenza;
collezione privata, Roma

Bibliografia

E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982, fig. 257 (il primo dipinto).

Corredati da paperi scritti di Egidio Martini, Rodolfo Pallucchini, Carlo Volpe e da brevi indicazioni attributive di Giuliano Briganti.

Riferiti nel 1978 al catalogo dell'artista agordino in una comunicazione privata al proprietario, i dipinti *pendants* qui offerti sono stati pubblicati da Egidio Martini nella seconda e più ricca edizione della sua opera fondamentale dedicata alla pittura veneziana del Settecento. La sua opinione era stata peraltro condivisa dai maggiori specialisti di pittura italiana del secolo scorso, tra cui Rodolfo Pallucchini e Carlo Volpe, che ne scrissero diffusamente per quanto in forma privata.

Nella difficoltà di stabilire una cronologia sia pure approssimativa del ricco catalogo di Giuseppe Zais, di cui solo il *Paesaggio con fontana classica* nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, offerto nel 1765 quale *pièce de réception* reca una data certa, tutti gli studiosi citati concordano nel riferire i dipinti ad una fase matura dell'attività dell'artista, ormai indipendente dai suoi primi possibili maestri, Francesco Simonini e, più specificamente per quel che attiene al paesaggio, Francesco Zuccarelli.

È in effetti negli anni del soggiorno inglese di quest'ultimo, fra il 1752 e il 1762, che Giuseppe Zais, privo di un concorrente diretto in patria, raggiunse il successo presso i collezionisti veneziani e lo stesso console Smith. Fu tuttavia negli anni Sessanta, periodo a cui queste tele sono state riferite, che Zais diede le prove più felici della sua attività, schiarendo la sua tavolozza e proponendo quella sua personale forma di Arcadia di cui anche la coppia di tele qui esaminata offre una precisa testimonianza, nella commistione di motivi ideali e realistici.



Famiglia Crespi

(Bologna, sec. XVIII)

FUGA IN EGITTO

olio su tela, cm 94,5X74,5

€ 25.000/35.000

Provenienza

collezione privata, Bologna

collezione privata, Roma

In un bosco buio appaiono d'un tratto tre figure, anzi quattro. Sono un giovane angelo scalzo, che conduce per le redini l'asino su cui siede Maria col Bimbo in braccio. Il fianco lo guarda Giuseppe, che avanza aiutandosi con un bastone. Non si ode un rumore, Maria porta l'indice alle labbra, per invitare tutti a tacere e non svegliare il piccolo che dorme, gli occhi chiusi, il capo poggiato sopra la spalla nuda. Incedono lentamente, sotto lo sguardo supino di un bove pasciuto e di qualche pecora (si direbbe, appena accennata a risparmio sulla tela). Ma cala la sera, la luce lontana che filtra tra i rami e le frasche comincia ad ingiallire e bisognerà trovare un riparo per la notte. La storia è raccontata nella parte iniziale nel solo Vangelo di Matteo, ed è detta "Vangelo dell'infanzia" (Mt 1-2). Fuggivano quei tre dalla persecuzione ordita da Erode Ascalonita detto Il Grande, re della Giudea sotto il protettorato romano che, per eliminare il messia annunciato dall'arrivo dei Magi a Gerusalemme, ordinò lo sterminio di tutti i neonati maschi nel territorio di Betlemme. Avisato in sogno da un angelo, Giuseppe radunò in fretta la famiglia e pochi averi e fuggì in Egitto. La strada per arrivarci dalla Galilea è oggi piuttosto asciutta e desertica salvo, forse, il tratto iniziale e, sospetto, lo era anche ai tempi dello Spagnuolo, come era noto Crespi a Bologna. I rari alberi lungo quel cammino li si troverebbero deviando verso Gerusalemme, ma quella era proprio la direzione da evitare. Ma il bosco immaginato è quello di grandi querce, con le siepi di prugnolo e biancospino, proprio della collina bolognese e la parete sulla destra è di argilla scagliosa, l'arenaria friosa di un calanco. I placidi armenti che assistono impassibili al passaggio del grupo sacro pascolano anche in altre tele dello Spagnuolo e della sua cerchia, vendute alla *Fiera di Poggio a Caiano* degli Uffizi¹. Tanto affollato era quel mercato ed altri, assieme a quello (come la *Scena di Mercato* della Pinacoteca Nazionale di Bologna)², che allo Spagnuolo vennero attribuiti anche alcuni disegni fiorentini con mucche, pecore e cani a matita rossa³, ché certo aveva pur dovuto ben guardare e forse anche studiare, seppure non su quei fogli. Alcuni fragili, altri tra i quali una *Fuga in Egitto*⁴, abili ma troppo precisi per la mano guizzante e il segno pastoso di Crespi, testimoniano del lavoro della sua larga bottega, quella che andrà chiamata "Famiglia Crespi" e che comprendeva, oltre agli alunni, inizialmente numerosi, anche i suoi non pochi figli ed il famigliaio Ludovico Mattioli. Alla Famiglia andrà ricondotta anche questa *Fuga in Egitto*, ideata sotto la guida del capofamiglia, che potremmo immaginare più divertito attorno alla macchia sbavata degli alberi e sul bagliore del fondo che sui tre, anzi quattro, che marciano felpati in primo piano, al calare delle prime luci vespertine.

Marco Riccòmini

Note

¹ M. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, pp. 312-314, n. 270.

² Merriman 1980, p. 314, n. 272.

³ Si vedano, tra tutti, i nn. 20339 F. Studio di bue accovacciato [recto]; studio parziale di bue [verso]. Matita rossa e tracce di gesso bianco su carta grigia, mm 219 x 286. *Bibliografia*: M. Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi. I disegni e le stampe. Catalogo ragionato*, Torino 2014, p.181; 20347 F. Studi di animali al pascolo. Matita rossa, mm 186 x 234. In alto a destra, a matita: "Spagnoletto". *Bibliografia*: Riccòmini 2014, p.181.

⁴ Inv. n. 4415 S. *Fuga in Egitto*. Matita rossa, mm 194 x 261. *Bibliografia*: Riccòmini 2014, n. R. 53, p.181.



234

Maestro dei Vasi a Grottesche

(attivo tra il XVI e il XVII secolo)

GRANDI VASI IN METALLO SBALZATO CON ANSE A FORMA DI SATIRO

coppia di dipinti ad olio su tela, cm 94x116 ciascuno (2)

€ 15.000/20.000

Provenienza

collezione privata, Bologna





INDICE DIPINTI ANTICHI

Artista attivo a Roma alla metà del XVIII secolo	227	Martinelli Giovanni	230
Artista caravaggesco del primo quarto del XVII secolo	217	Maestro dei Vasi a Grottesche	234
Barbieri Vittorio	221	Michi Pier Antonio	212
Bimbi Bartolomeo	213, 219	Neroni Bartolomeo detto il Riccio	209
Calvaert Denijs	231	Pittore fiorentino, metà sec. XV	211
Courtois Jacques	216	Pittore fiorentino, fine sec. XVI	202
Crespi Famiglia	233	Pittore fiorentino, primo quarto del sec. XVII	201
da Cotignola Girolamo Marchesi	207	Pittore fiorentino, metà sec. XVIII	220
da Modena Barnaba	210	Ramenghi Giovanni Battista, detto il Bagnacavallo	223
di Cione Jacopo	215	Rapous Michele Antonio	228, 229
di Polo de' Vetri Agnolo	218	Scacciati Andrea	206
Dolci Carlo	203	Scultore senese, primo/secondo decennio del XIV secolo ca.	208
Francia Giacomo	204	Scuola umbro-abruzzese, metà sec. XIV	224
Intagliatore attivo nella bottega di Filippo Calendario, ultimo quarto sec. XIV	214	Volò Smiller Francesca, detta Francesca Vicenzina	226
Lauri Filippo	205	Zais Giuseppe	225, 232
Marinari Onorio	222		



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 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.

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'imbballaggio 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 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 Sasseti, 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 sul 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 dipinti s'intendono incorniciati se non altrimenti specificato.
13. I lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera di circolazione o attestato di temporanea importazione artistica in Italia.
14. 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.

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.

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.

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.

Diritto di seguito

Il decreto Legislativo n. 118 del 13 febbraio 2006 ha introdotto il diritto degli autori di opere e di manoscritti, ed ai 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% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 3.000 ed € 50.000;
- b) 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 50.000,01 ed € 200.000;
- c) 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 200.000,01 ed € 350.000;
- d) 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 350.000,01 ed € 500.000;
- e) 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore ad € 500.000.

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

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.

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 €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.

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 €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 Sassetti, 4
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. If not specified, paintings are to be considered framed.
13. For lots with the symbol (λ), an export licence or a temporary importation licence is available.
14. 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.

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% V.A.T. on the hammer price. 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.

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.

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.

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) % for the portion of the selling price
between € 3.000 and € 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).

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.

Cognome | Surname _____

Nome | Name _____

Ragione Sociale | Company Name _____

@EMAIL _____

Indirizzo | Address _____

Città | City _____

C.A.P. | Zip Code _____

Telefono Ab. | Phone _____

Fax _____

Cell. | Mobile _____

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT _____

PAGAMENTO | PAYMENT

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

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

VISA MASTERCARD

CARTA # | CARD # _____

Security Code _____

Data scadenza | Expiration Date _____

Firma | Signature _____

NUOVO | NEW RINNOVO | RENEWAL

**SEGNARE LE CATEGORIE DI INTERESSE
PLEASE CHECK THE CATEGORIES OF INTEREST**

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

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

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

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART € 80
2 Cataloghi | Catalogues

ARCHEOLOGIA | ANTIQUITIES € 50
2 Cataloghi | Catalogues

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

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

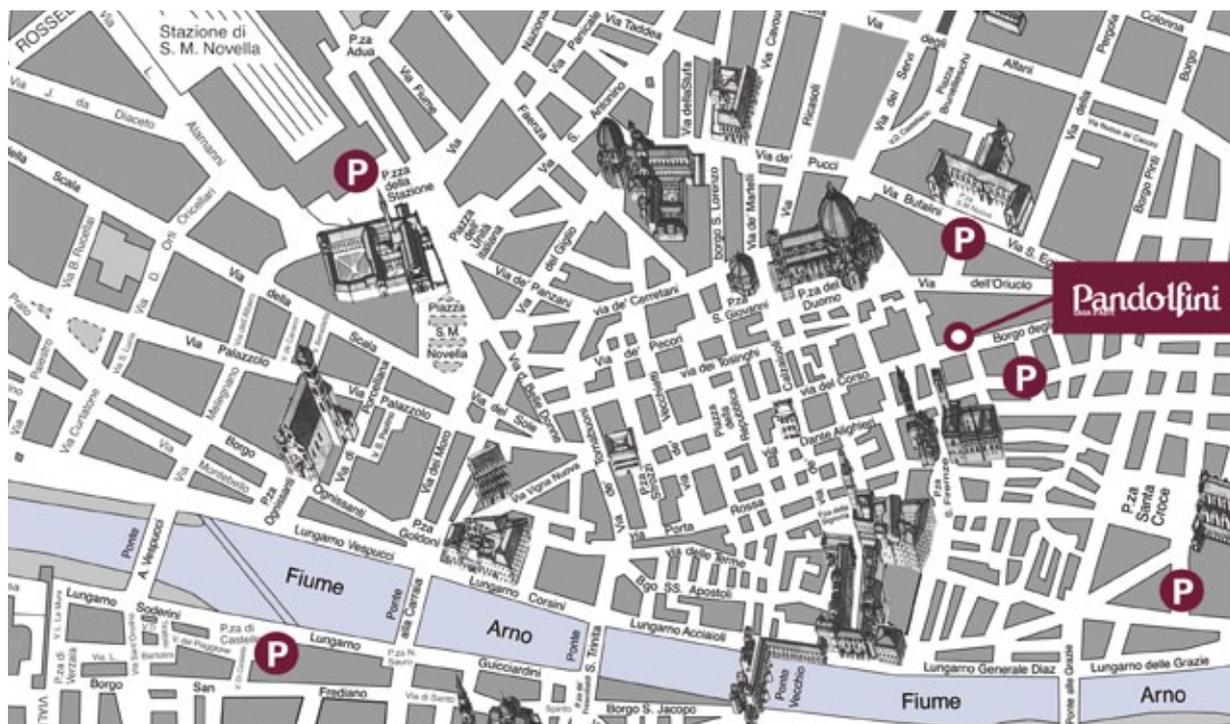
VINI | WINES € 80
3 Cataloghi | Catalogues

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

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

NOVEMBRE 2015

DICEMBRE 2015

DIPINTI DAL XVI AL XX SECOLO

17 NOVEMBRE
Firenze

40 SELEZIONATI DIPINTI DELL'800

17 NOVEMBRE
Firenze

STAMPE E DISEGNI

18 NOVEMBRE
Firenze

**IMPORTANTI MOBILI ARREDI E OGGETTI D'ARTE
PORCELLANE E MAIOLICHE**

19 NOVEMBRE
Firenze

GIOIELLI E OROLOGI DA POLSO

1 DICEMBRE
Firenze

ARGENTI E NUMISMATICA

2 DICEMBRE
Firenze

ARTE ORIENTALE

3 DICEMBRE
Firenze

VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

11 DICEMBRE
Centro Svizzero - Milano

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA - ARTI DECORATIVE

15 DICEMBRE
Firenze

Impaginazione:

Grafiche Cappelli S.r.l. - Osmannoro (FI)

Stampa:

Grafiche Cappelli S.r.l. - Osmannoro (FI)

Fotografie:

IndustrialFoto - Osmannoro (FI)



ART ASSICURAZIONI

L'arte di assicurare l'arte

Agenzia CATANI GAGLIANI

Firenze

Tel. 055.2342717



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 Wuhrer 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



DIPINTI DAL XVI AL XX SECOLO

ASTA 17 NOVEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 13 al 16 novembre 2015
orario 10-13/14-19

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

CAPI DIPARTIMENTO
Francesca Paolini
francesca.paolini@pandolfini.it
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

Virgilio Ripari
(Asola, Mantova 1843 - Milano 1902)
LA WALLY
olio su tela, cm 105x61
sul retro: etichetta "Mostra delle Opere di Tranquillo Cremona
e dell'arte lombarda del suo tempo"
Stima € 25.000/35.000



40 SELEZIONATI DIPINTI DELL'800

ASTA 17 NOVEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 13 al 16 novembre 2015
orario 10-13/14-19

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

Carlo Bossoli
(Davesco (Lugano) 1815 - Torino 1884)
PELLEGRINAGGIO
ALLA MADONNA DELL'ARCO
tempera su carta riportata su tela, cm 95x66,5
firmato e datato "1849" in basso a destra
Stima € 40.000/50.000

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



STAMPE E DISEGNI

ASTA 18 NOVEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 13 al 16 novembre 2015
orario 10-13/14-19

CAPO DIPARTIMENTO
Antonio Berni
antonio.berni@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

Giambattista Piazzetta
(Venezia 1683 - 1753)

TESTA DI GIOVANE DONNA

Gessetto nero con rialzi a gessetto bianco
su carta vergellata con filigrana "Ancora entro cerchio singolo
sormontato da stella a sei punte". mm 397x305.

Stima € 20.000/30.000

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



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

ASTA 19 NOVEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 13 al 16 novembre 2015
orario 10-13/14-19

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

PICCOLO SECRETAIRE,
ATTRIBUITO A GIUSEPPE MAGGIOLINI,
MILANO, FINE DEL SECOLO XVIII
in noce intarsiato in legno di rosa, tulipè, palissandro,
amarena, acero e bosso, cm 102x56x60

Stima € 18.000/25.000

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



GIOIELLI

ASTA 1 DICEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 27 al 30 novembre 2015
orario 10, 13/14, 19

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

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

COLLANA, BUCCELLATI, ANNI '70,
IN ORO BIANCO, ORO ROSA, ORO GIALLO,
AMETISTA E DIAMANTI

Realizzata ad una fila di elementi ovali cesellati impreziositi da motivi a stella in brillanti, al centro un pendente amovibile con ametista cabochon

Stima € 15.000/20.000

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



OROLOGI DA POLSO

ASTA 1 DICEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 27 al 30 novembre 2015
orario 10-13/14-19

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

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

OROLOGIO DA POLSO ROLEX OYSTER
COSMOGRAPH DAYTONA REF. 6265/6263
SERIALE N. 6'047'472, 1979 CIRCA, IN ACCIAIO
Stima € 14.000/20.000

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



ARGENTI E NUMISMATICA

ASTA 2 DICEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 27 al 30 novembre 2015
orario 10-13/14-19

CAPI DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
roberto.dabbene@pandolfini.it
Claudio Maddalena
numismatica@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

GRANDE CENTROTAVOLA, TIFFANY,
FINE SECOLO XIX
in argento sterling, tesa decorata
con il motivo del "crisantemo",
cm 61x47, g 7400

Stima € 10.000/15.000

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



ARTE ORIENTALE

ASTA 3 DICEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 27 al 30 novembre 2015
orario 10-13/14-19

CAPO DIPARTIMENTO
Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

INTAGLIO CINA DINASTIA QING SEC. XVIII-XIX
in giada celadon verde pallido con inclusioni color ruggine,
finemente modellata nella forma di fenice poggiate
su una roccia traforata, alt. cm 19,5,
poggiate su base in legno lavorata al traforo

Stima € 8.000/12.000

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

ASTA 11 DICEMBRE 2015

Milano, Centro Svizzero

Via Palestro, 92

Venerdì 11 dicembre 2015, ore 14.30

CAPO DIPARTIMENTO

Francesco Tanzi

francesco.tanzi@pandolfini.it

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

ASTA 15 DICEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 11 al 14 dicembre 2015
orario 10-13/14-19

CAPO DIPARTIMENTO
Jacopo Antolini
jacopo.antolini@pandolfini.it

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

Jean Hans Arp
(Strasburgo 1886 - Basilea 1966)
TORSE FRUIT
bronzo, cm 37,5x14x13; es. VIII/X
all'interno numerato e siglato in rilievo HA, eseguito nel 1961
Realizzato dalla fonderia Rudier
Stima € 15.000/25.000



ARTI DECORATIVE DEL XX SECOLO

ASTA 15 DICEMBRE 2015
esposizione Firenze
dal 11 al 14 dicembre 2015
orario 10-13/14-19

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASTA LIVE SU PANDOLFINI.COM

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

Gio Ponti
(Milano 1891-1979)
LE ATTIVITÀ GENTILI, 1924
Manifattura Richard Ginori, Pittoria di Doccia
Porcellana dipinta a terzo fuoco.
Firma e data sul retro, alt. cm 3,4, diam. cm 32,8.
Stima € 10.000/15.000





PANDOLFINI.COM