

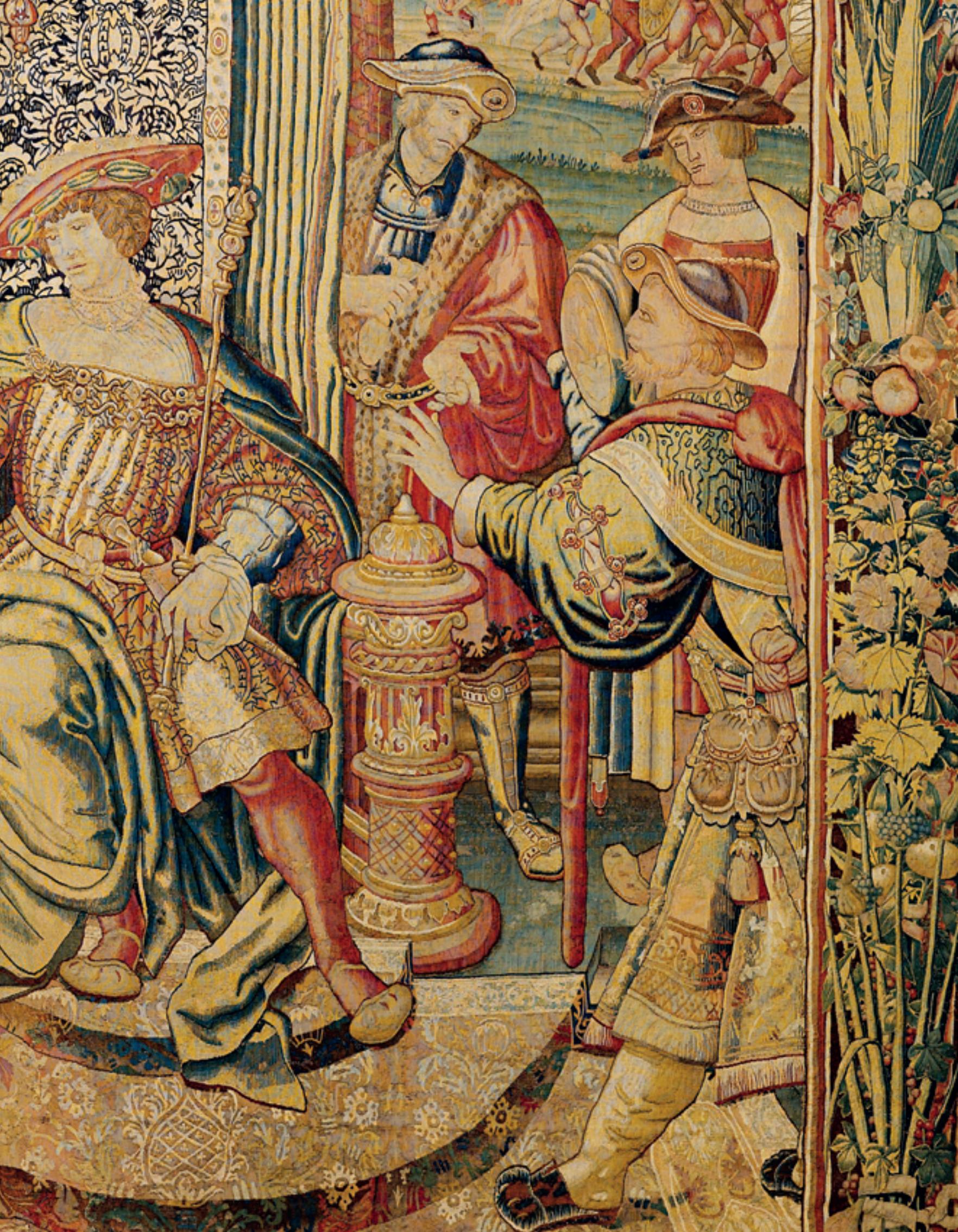
Pandolfini

CASA D'ASTE dal 1924

OPERE DI ECCEZIONALE
INTERESSE STORICO-ARTISTICO

28 SETTEMBRE 2017











Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

**OPERE DI ECCEZIONALE
INTERESSE STORICO-ARTISTICO**

28 SETTEMBRE 2017



Pantheon Firenze
CASA DI ASTE

DIREZIONE

Pietro De Bernardi

RESPONSABILE AMMINISTRATIVO

Massimo Cavicchi
massimo.cavicchi@pandolfini.it

COORDINATORE GENERALE

Francesco Consolati
francesco.consolati@pandolfini.it

COORDINAMENTO DIPARTIMENTI

Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

UFFICIO STAMPA

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

SVILUPPO CLIENTI E ABBONAMENTI CATALOGHI

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

SEGRETERIA E CONTABILITÀ CLIENTI

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

SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Francesco Tanzi
Andrea Terreni
amministrazione@pandolfini.it

PRIVATE SALES

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

WEB E COMUNICAZIONE

Elena Capannoli
elena.capannoli@pandolfini.it

RITIRI E CONSEGNE

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

MAGAZZINO E TRASPORTI

Tel. +39 055 2340888
logistica@pandolfini.it

INFORMAZIONI

Silvia Franchini
info@pandolfini.it

SEDI E REFERENTI

FIRENZE

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

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

MILANO

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

ROMA

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



OPERE DI ECCEZIONALE INTERESSE STORICO-ARTISTICO

ASTA

Firenze

28 settembre 2017

ore 18.30

ESPOSIZIONE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Venerdì	22 settembre	ore 10.00/19.00
Sabato	23 settembre	ore 10.00/19.00
Domenica	24 settembre	ore 10.00/19.00
Lunedì	25 settembre	ore 10.00/18.00
Martedì	26 settembre	ore 10.00/19.00
Mercoledì	27 settembre	ore 10.00/19.00
Giovedì	28 settembre	ore 10.00/13.00



INDICE

Sedi e referenti **7**

Informazioni asta **9**

OPERE DI ECCEZIONALE INTERESSE STORICO-ARTISTICO **16**

Sedi e dipartimenti **96**

Pandolfini Live **98**

Condizioni generali di vendita **99**

Conditions of sale **104**

Come partecipare all'asta **100**

Auctions **105**

Corrispettivo d'asta e IVA **101**

Buyers premium and V.A.T. **106**

Acquistare da Pandolfini **101**

Buying at Pandolfini **106**

Vendere da Pandolfini **102**

Selling through Pandolfini **107**

Modulo offerte **103**

Absentee and telephone bids **103**

Modulo abbonamenti **108**

Catalogue subscriptions **108**

Dove siamo **109**

We are here **109**

Crediti fotografici **110**

Condition report **110**

Seconda di copertina lotto 6

Pagina 1 lotto 6

Pagina 2 lotto 1

Pagina 3 lotto 3

Pagina 4 lotto 4

Pagina 8 lotto 14

Pagina 10 lotto 11

Pagina 13 lotto 13

Pagina 16 lotto 10

Pagina 112 lotto 7

Terza di copertina lotto 2



Pietro De Bernardi

Seguendo il nostro spirito fortemente innovativo che ci ha portato negli anni a realizzare molte iniziative che hanno segnato il mercato dell'arte in Italia e all'estero, presentiamo con questo catalogo la prima vendita dedicata esclusivamente ad opere dichiarate di eccezionale interesse storico-artistico da parte del Ministero per i Beni e per le Attività Culturali.

Allo stato attuale, se da un lato le norme che regolano l'apposizione del vincolo da parte delle Soprintendenze hanno l'indubbio merito di mirare alla conservazione e valorizzazione del patrimonio storico artistico del nostro paese, dall'altro contribuiscono a rendere sempre più difficile selezionare opere significative, con provenienze prestigiose, da proporre con valori realisticamente vicini al mercato.

Abbiamo deciso di presentare questa nuova iniziativa, che riteniamo possa essere di grande interesse, perché si propone di mostrare al pubblico dei collezionisti italiani, privati e istituzionali – ma anche agli stranieri residenti in Italia – la possibilità di entrare in possesso di opere di grande importanza, attribuzione certa e riconosciute di particolare rilievo per la storia dell'arte italiana o, più semplicemente, permette di custodire nella propria collezione un'opera da Museo.

Nella nostra lunga storia aziendale abbiamo notato che, negli ultimi anni, le opere notificate hanno ottenuto sul mercato un sempre crescente apprezzamento data la loro indiscutibile qualità e importanza.

Lo scorso anno ad esempio, in una delle nostre vendite, un dipinto di Antonio Puccinelli, notificato in sede di esposizione, è stato aggiudicato per quasi 150 mila euro contro una stima di catalogo di 10/15 mila euro.

Per questo e per altri risultati osservati sul mercato nazionale ci siamo convinti che la parola "notifica" non debba intimorire, ma anzi debba rappresentare per il collezionista o per le istituzioni un certificato di garanzia assoluta.

Tutti i dipartimenti si sono impegnati nel progetto per offrire le migliori opportunità di scelta fra opere che il Ministero ha dichiarato di eccezionale interesse storico artistico, augurandoci che anche questa nostra iniziativa possa rappresentare un contributo concreto e positivo al mercato dell'arte italiano.



LA SEDE DI PANDOLFINI: PALAZZO RAMIREZ DE MONTALVO UN IMMOBILE DI ECCEZIONALE INTERESSE STORICO-ARTISTICO



Stemma del soffitto del salone di palazzo Ramirez de Montalvo

La Casa d'Aste Pandolfini ha sede nel centro storico di Firenze all'interno di Palazzo Ramirez de Montalvo, un edificio sottoposto dal 1936 al vincolo architettonico e dunque tutelato dallo Stato in quanto parte del patrimonio nazionale e opera di rilevanza storico-artistica.

Il palazzo prende il nome da Don Antonio Ramirez de Montalvo, originario della Spagna, primo cameriere alla corte del Granduca Cosimo de' Medici che giunse a Firenze al seguito della sua precedente padrona, la nobildonna Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo dal 1539. Il suo servizio a corte gli valse il dono, da parte del granduca, di una casa torre nelle vicinanze dell'antica San Pier Maggiore già appartenuta alla famiglia Bonafede. Montalvo acquistò in seguito altre case attigue appartenenti a Cosimo de' Pazzi, agli Adimari e un terreno lungo la strada. Oltre alla casa torre, nel 1568 il Granduca gli fornì i servizi del suo architetto di corte, Bartolomeo Ammannati, materiali pregiati (come i legni per il tetto e per gli infissi) e anche un consistente aiuto in denaro per la realizzazione di un nuovo palazzo che sorgesse al posto delle case acquistate. L'edificio è posto strategicamente davanti a via de' Giraldi, in modo da sfruttare la luce offerta dallo slargo dirimpetto che al palazzo dona il giusto risalto. L'architettura mostra forti similitudini con il palazzo Giugni Frascetti, anche detto da Firenzuola, sia per le finestre inginocchiate al pian terreno, sia per le grandi cartelle rettangolari che sorreggono gli stemmi, scolpiti con la ricercatezza tipica dell'Ammannati.

Negli anni successivi fu realizzata la sfarzosa facciata su Borgo degli Albizi, decorata da magnifici graffiti progettati da un altro artista di corte, Giorgio Vasari, su indicazioni iconografiche di Vincenzo Borghini. Pare che alla realizzazione partecipò anche il giovane Bernardino Poccetti, poi richiestissimo affrescatore per numerosi edifici fiorentini. Gli affreschi illustrano nella parte inferiore le virtù dell'animo che più convenivano a un principe, ovvero la modestia e la fedeltà, la prudenza e la costanza, mentre nella parte superiore sono raffigurati gli effetti di tali virtù, cioè l'obbedienza, la segretezza e la vigilanza. Lo stemma dei Medici, accompagnato da un'iscrizione, campeggia sulla facciata come ringraziamento all'artefice della fortuna del proprietario.

Gli affreschi, mai ridipinti in passato, sono stati oggetto di un grande restauro curato dalla Soprintendenza negli ultimi decenni del secolo scorso; alcuni frammenti, oggetti di stacco, sono stati rimossi dalla facciata e recentemente riportati in sede per essere esposti a decoro delle scale del palazzo.

L'edificio rimase di proprietà dei Ramirez de Montalvo per circa tre secoli. Vi abitò anche la venerabile Eleonora Ramirez de Montalvo, fondatrice nel 1650 delle Suore Minime Ancelle della Santissima Trinità (dette "montalve"), con sede presso l'Istituto della Quiete.

Nel 1645 venne affittato una prima volta a Mons. Annibale Bentivoglio, nunzio apostolico, e a metà del Settecento una seconda volta al barone Filippo de Stoch, appassionato studioso e collezionista di arte antica che esercitava nel palazzo anche l'attività di spia per conto del governo inglese. In quel periodo vi dimorò anche Johann Joachim Winckelmann, il più famoso archeologo del Settecento, che nel Palazzo redasse un completo catalogo della collezione di gemme raccolta dal de Stoch, poi pubblicato a Roma nel 1760.

L'ultima discendente della famiglia Montalvo fu la marchesa Giulia, che lasciò il palazzo ai due figli Francesco e Ferdinando Matteucci. Nell'Ottocento l'edificio fu venduto a una società immobiliare che



Camino in pietra di Alfonso Parigi il Vecchio, 1572

lo divide in appartamenti, apportando numerose trasformazioni. Il palazzo appare nell'elenco redatto nel 1901 dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, quale edificio monumentale da considerare patrimonio artistico nazionale, ed è sottoposto a vincolo architettonico dal 1936.

L'accesso è attraverso un grande androne decorato da una bella cancellata in ferro battuto coronata da uno stemma familiare che introduce ad un cortile centrale a pianta rettangolare con arcate e loggetta; dal cortile uno scalone conduce gli ampi saloni del primo piano, dove si svolge l'attività della Casa d'Aste.

Il salone centrale è decorato da un soffitto a cassettoni cinquecentesco al cui centro è posto un grande stemma intagliato e dipinto con le armi dei Ramirez de Montalvo, e dal monumentale camino in pietra serena eseguito da Alfonso Parigi il Vecchio nel 1572 su disegno dell'Ammannati che presenta in alto un'iscrizione e il busto del cortigiano spagnolo che fece costruire il palazzo, Antonio Ramirez di Montalvo. Un altro grande stemma in legno dipinto, opera del XVII secolo dalla scuola del pittore fiorentino Pier Dandini nei primi decenni del XVII secolo è visibile sopra il camino. Alcune delle sale contigue al salone presentano decorazioni ad affresco in stile neoclassico eseguiti dal pratese Luigi Catani e commissionati da Lorenzo Maria de Montalvo.



(Ed. Alinari) P. L. N. 2987. FIRENZE - Borgo degli Albizzi, Palazzo Ramirez De Montalvo (Ammannati.)

Palazzo Ramirez de Montalvo, foto Alinari del 1890 circa





OPERE DI ECCEZIONALE
INTERESSE STORICO-ARTISTICO

Margaritone d'Arezzo

(Arezzo, 1240 circa – 1290)

SAN FRANCESCO D'ASSISI

tempera grassa su tavola, cm 71x29,5

€ 100.000/150.000

Bibliografia di riferimento

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, 6 voll. (Firenze, 1966-1987), 2, 1967, pp. 89-93

Commento, a cura di P. Barocchi, II, 1, ibid. 1969, pp. 324-345

R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 38 ss.

A. M. Maetzke, Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo, in "Bollettino d'arte", LVIII, 1973, pp. 95-112

M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, *Introduzione*, in *I codici miniati dugenteschi nell'Archivio capitolare del duomo di Arezzo*, a cura di R. Passalacqua, Firenze 1980, pp. 7 e ss.

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.

L'interessante dipinto su tavola qui offerto spicca per rarità in quanto riconducibile alla mano del pittore aretino Margarito d'Arezzo, attivo nel XIII secolo nella sua città natale. È stato Vasari, suo conterraneo, a renderlo noto e a celebrarlo con il superlativo di "Margaritone" attribuendogli molte opere anche di scultura lignea e architettura, secondo una concezione rinascimentale di artista poliedrico. Tuttavia, in base agli studi più recenti, sappiamo che sono supposizioni senza fondamento. L'unico documento in cui Margaritone viene menzionato risale al 1262: «in claustro Sancti Michaelis coram Margarito pictore filio quondam Magnani» ed è conservato nell'Archivio dei monaci camaldolesi di Arezzo (Bettarini - Barocchi, 1969, p. 344).

Il documento del 1262 appare molto interessante perché si fa riferimento alla sua professione di pittore, confermata anche dalla presenza della firma, "Margaritus de Aritio me fecit", su molte tavole giunte fino a noi. Nelle tavole purtroppo sono quasi sempre assenti le date e questo ha portato inizialmente i critici (Garrison; Salmi; Ragghianti) a collocare le opere di Margaritone tra il 1260 e il 1290 ritendendolo quindi un tardo seguace del Maestro del Bigallo, che lavorò nella prima metà del Duecento. Vasari stesso, affermando erroneamente nella prima edizione delle *Vite* che l'artista moriva nel 1316, aveva alimentato questa tendenza a classificarlo come pittore "ritardatario". Con Roberto Longhi è arrivata la prima rivalutazione dell'artista a cui ha fatto seguito una corretta anticipazione della cronologia entro la metà del Duecento; Longhi lo riteneva il più importante pittore aretino del tempo e lo definiva "un incantevole caposcuola della prima metà del secolo", elogiandone la freschezza e l'originalità pittorica.

In questo modo le caratteristiche più "arcaiche" della pittura di Margaritone non sono da interpretate come un segno di provincialismo ma piuttosto come tratti stilistici di un vero pioniere della storia dell'arte.

Tra le poche opere datate di Margaritone va ricordata la *Madonna in trono col Bambino* e ai lati *l'Annuncio a Gioacchino* e due *Santi* dalla chiesa Santa Maria a Montelungo e oggi nel Museo Statale di Arte Medioevale e Moderna di Arezzo, firmata e tradizionalmente datata 1250 in virtù di un'iscrizione seicentesca, nella chiesa dove era collocata: "Dei perinsignis imago a Margaritone Aretino depicta MCCL". Questa datazione è compatibile con le opere di Margaritone che hanno affinità stilistiche con quelle di pittori attivi alla metà del XIII secolo come appunto il fiorentino Maestro del Bigallo e il lucchese Bonaventura Berlinghieri. Questi pittori erano accomunati dalla rappresentazione di figure con linee di contorno pronunciate senza particolare interesse per gli effetti di volumetria, ma piuttosto per una resa iconica dei soggetti.

Il dipinto qui presentato dipende direttamente da una delle tavole di Margaritone con l'immagine di *San Francesco d'Assisi* conservate al Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Arezzo, in particolare quella proveniente dal Convento di Sargiano (fig. 1); l'altra, proveniente invece dalla chiesa di San Francesco a Ganghereto (Terranuova Bracciolini, fig. 2), è il prototipo di una produzione autografa e di bottega tra cui si ricordano le tavole conservate alla Pinacoteca Vaticana, alla Pinacoteca Civica

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Ufficio Esportazione di Roma, ai sensi del Decreto Legislativo 42/2004 del 24 dicembre 2013



di Castiglion Fiorentino, alla Pinacoteca Nazionale di Siena e nella chiesa di San Francesco di Ripa a Roma. Il *San Francesco* proveniente da Sargiano è ritenuto l'unico autografo di Margaritone dalla Maetzke (1973, p. 108) che considerava la tavola già a Ganghereto, e quelle da essa derivanti, delle repliche di bottega di fine Duecento; di parere diverso invece era la Ciardi (1980, p. 8) che riteneva invece autografo l'intero gruppo delle tavole citate.

La tavola qui offerta ha un carattere di rarità in virtù della sua stretta dipendenza dal *San Francesco* di Sargiano, ripreso nel carattere ritrattistico del volto emaciato e dei grandi occhi infossati, nel disegno delle lumeggiature della veste, nell'effigie allungata del santo che ha un libro nella mano sinistra, mentre tiene la destra sollevata all'altezza del petto con il palmo a mostrare le stimmate. Con il prototipo di Sargiano il nostro *San Francesco* condivide altresì una medesima tipologia espressiva, la forma longilinea del corpo e delle mani, l'andamento delle pieghe del saio intorno al viso, sul petto, sulle maniche e nelle gambe, mostrando, senza dubbio, una maggior raffinatezza rispetto all'esemplare di Ganghereto. Si discosta invece dal quel modello essenzialmente per due elementi: l'assenza della punta del cappuccio, che non è visibile poiché nascosta dall'aureola, e per la presenza su quest'ultima di sei incavi che dovevano contenere delle pietre preziose (anche sulla copertina del libro è visibile una pietra incastonata). Non è al momento accertabile se l'aureola sia coeva all'esecuzione della figura oppure frutto di un intervento successivo della fine del secolo. Confrontando però il nostro dipinto con quello di Sargiano e con le altre varianti, nessuna delle



Fig. 1 Margaritone d'Arezzo, *San Francesco*, tavola, cm 108x51, Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna; dipinto proveniente dal Convento di Sargiano (Arezzo)



Fig. 2 Margaritone d'Arezzo, *San Francesco*, tavola, cm 106x45, Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna; dipinto proveniente dalla Chiesa di San Francesco a Ganghereto (Terranuova Bracciolini)

quali presenta l'aureola con incavi di alloggiamenti per pietre, è possibile ritenere che si sia trattato di un'aggiunta posteriore volta a impreziosire l'opera. Rispetto alle tavole sopra menzionate del Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Arezzo, la nostra ha dimensioni più ridotte; possiamo pensare che la sua collocazione originaria sia stata su un pilastro di una chiesa, proprio come i due esemplari del museo. La datazione proposta è intorno alla metà del Duecento.

Si tratta di un'opera che riveste carattere di grande importanza, non solo perché riconducibile alla mano di un raro maestro ma anche per il soggetto che si attiene alla elaborazione e diffusione dell'immagine di San Francesco intorno alla metà del secolo XIII.

L'iconografia del santo, morto nel 1226 e canonizzato nel 1228, si stava codificando infatti in quegli anni in particolare grazie all'opera del pittore Bonaventura Berlinghieri che nel 1235 realizzò una delle prime rappresentazioni pittoriche di Francesco (fig. 3). La tavola, conservata nella chiesa di San Francesco a Pescia, mostra l'immagine del santo in piedi, con il cappuccio intorno alla testa, la mano destra che sorregge un libro, mentre la sinistra è aperta in un gesto che indica la condivisione del messaggio evangelico. La tavola di Bonaventura Berlinghieri va ricordata per il suo carattere innovativo perché a questa rappresentazione iconica del santo si aggiungono, sulle fasce laterali, le storie della sua vita. Prima di questo esempio invece le storie erano illustrate in pannelli separati al di fuori della tavola. Bonaventura Berlinghieri, dunque, fonde nella sua opera l'aspetto sacro a quello più storico e divulgativo, ribadendo così la forza del messaggio francescano.



Fig. 3 Bonaventura Berlinghieri, *San Francesco d'Assisi ed episodi della vita del santo*, tavola, cm 160x123, Pescia, Chiesa di San Francesco

Taddeo di Bartolo

(Siena, 1362 circa -1422)

SAN PIETRO MARTIRE
AMBROGIO SANSEDONI
SANTO VESCOVO
SAN LUCA
SAN MATTEO
SANTO VESCOVO
SANTO STEFANO
SAN TOMMASO D'AQUINO

otto dipinti da un polittico a tempera su tavola a fondo oro, misura approssimativa di ogni pannello cm 47x22
 (8)

€ 150.000/200.000

Provenienza

Gubbio, Chiesa di San Domenico
 R.I. Nevi, rettore della chiesa americana di San Paolo a Roma, (vendita Galleria Sangiorgi, 22-27 aprile 1907, lotto 336)
 Firenze, Collezione Conte Uberto Serristori
 Sotheby's, Asta Serristori, Firenze, maggio 1977, n. 46

Esposizioni

Mostra dei Tesori Segreti delle Case Fiorentine, Firenze 1960, n. 10, tav. 9

Bibliografia

E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*, ms., 13 voll., Siena, 1835 circa, (Firenze 1976-78), vol. III, p. 498
 F. Mason Perkins, *Ancora dei dipinti sconosciuti della scuola senese*, "Rassegna d'Arte senese", IV, 1908, p. 8
 F. Mason Perkins, *Pitture senesi poco conosciute*, "La Diana. Rassegna d'Arte e Vita Senese", Anno VI, 1931, Fs. I, pp. 22-23, tav. II
 R. Van Marle, *Le scuole della pittura italiana*, traduzione di Alba Buitoni, 1938, vol. II, p. 622, n. I
 F. Mason Perkins, *Pittori senesi*, 1934, pp. 55-56, tav. 57
 B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Centrale and North Italian Schools*, 1968, vol. I, p. 419
 Sotheby Parke Bernet Italia, Palazzo Serristori. Vendita comprendente importanti dipinti antichi..... 9-16 maggio 1977, p. 39, n. 46;
 G.E. Solberg, *Taddeo di Bartolo: his life and work*, New York University, 1991, fig. 251
 G.E. Solberg, *Taddeo di Bartolo a polyptych to reconstruct*, Memphis, "Brooks Museum bulletin: Essays on the collection", 1994

Taddeo di Bartolo è stato un importante artista senese attivo in Italia centrosettentrionale dalla seconda metà del XIV al primo ventennio del XV secolo.

Giorgio Vasari (*Le Vite*, II, 1967, p. 309) ipotizzava che fosse figlio del pittore Bartolo di Fredi, e quindi fratello del pittore Andrea di Bartolo, mentre invece era figlio del barbiere Bartolo di Mino. Nel 1389 è iscritto nella matricola dei pittori senesi e proprio a quell'anno risale la sua prima opera sicura: la *Madonna col Bambino e Santi* per la cappella di San Paolo a Collegalli, presso Montaione che si ascrive pienamente ad uno stile tardo gotico.

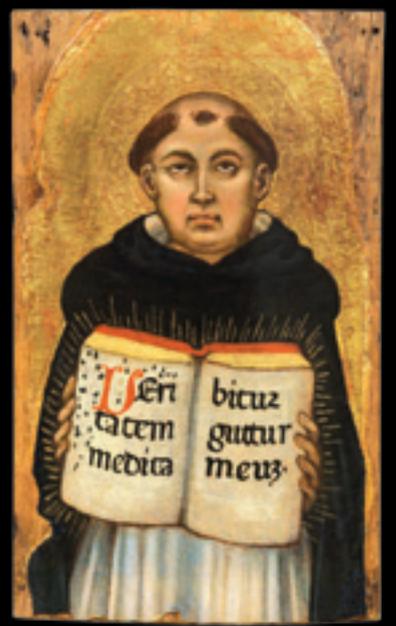
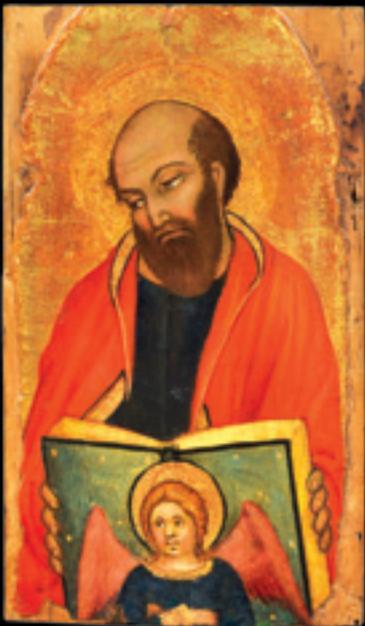
Nel 1393 è a Genova, dove Cattaneo Spinola gli commissiona due dipinti per la chiesa di San Luca. Tra il 1395 e il 1397 fu a Pisa dove realizzò un polittico per la chiesa di San Francesco e una *Madonna con Bambino in trono e Santi* per la chiesa di San Paolo all'Orto. A quegli anni risale anche un ciclo di affreschi con *Storie del transito di Maria* nella cappella Sardi Campigli della stessa chiesa francescana.

A Siena nuovamente nel 1400 lavorò a un trittico per l'Oratorio di Santa Caterina della Notte e un *Giudizio Universale*, perduto, per il Duomo. L'anno successivo, nel 1401, Taddeo si cimentò nella sua opera più importante, il trittico per il Duomo di Montepulciano che mostra nel pannello centrale la monumentale figura della *Madonna assunta attorniata da angeli, con i dodici apostoli intorno alla tomba vuota della Madonna*. Sopra l'Assunta vediamo l'*Incoronazione della Vergine*. Le tre scene sono da leggersi dal basso verso l'alto, secondo la sequenza temporale, partendo dalla *Morte della Vergine*, l'*Assunzione* e l'*Incoronazione*. Nei pannelli laterali sono presenti *Santi e sante* in adorazione della Vergine, mentre sui quattro pilastri che delimitano i pannelli vi sono dodici *Dottori della chiesa*. Nelle cuspidi laterali vediamo infine l'*Angelo annunciante* e la *Madonna Annunziata* mentre la predella raffigura *Scene della vita di Gesù*.

La pala di Montepulciano rappresenta forse l'apice della produzione dell'artista dove sono più evidenti le sue radici artistiche senesi, con richiami a Simone Martini soprattutto nella dolcezza

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze ai sensi del D.M. del 17 dicembre 1982

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.



dei lineamenti delle figure femminili, che in questi anni si uniscono a un'attenzione per il dettaglio naturalistico che pone l'artista in linea con le tendenze del Gotico internazionale.

Firmato e datato 1403 è il polittico per la chiesa di San Francesco al Prato a Perugia, poi smembrato e oggi in buona parte conservato alla Galleria Nazionale dell'Umbria: si trattava di un altare a



Fig. 1 Ipotesi ricostruttiva del polittico di Taddeo di Bartolo un tempo nella chiesa di San Domenico a Gubbio.

Nel registro inferiore:

al centro: Taddeo di Bartolo, *Madonna con Bambino*, tavola, cm 175,5x88,7, Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum

alle estremità: Taddeo di Bartolo, *Santo vescovo e Santa Caterina d'Alessandria*, tavola, cm 149,6x43,5 e cm 150,2x44,5, New Orleans Museum of Art, New Orleans (LA) (Louisiana), Collezione S.H. Kress

ai lati della Madonna con Bambino: Taddeo di Bartolo, *San Giovanni Battista, San Giacomo Maggiore*, tavola, cm 148,6x43,8 e cm 149,6x43,5 Memphis Brooks Museum of Art, Memphis (TN) (Tennessee), Collezione S.H. Kress

Nel registro intermedio, da sinistra verso destra: Taddeo di Bartolo, *Ambrogio Sansedoni, Santo vescovo, San Pietro martire, San Tommaso d'Aquino, Santo vescovo, Santo Stefano*

Nel registro superiore, da sinistra verso destra: Taddeo di Bartolo, *San Luca, San Matteo* (mancanti *San Giovanni* e *San Marco*)

doppia faccia con cinque tavole per ogni prospetto e due fiancate dipinte. A Siena Taddeo dipinse gli affreschi nel coro del Duomo (perduti), le *Storie della vita della Vergine* nella cappella del Palazzo Pubblico (1406-1408) e un ciclo di *Uomini illustri* nell'Anticappella (1413-1414).

Artista assai prolifico, fu attivo anche a San Gimignano, dove nella controfacciata nella Collegiata e sulle pareti attigue dipinse un *Giudizio Universale*.

I numerosi soggiorni fuori dai confini della città natale gli consentirono di conoscere situazioni culturali differenti dando la possibilità al suo stile, debitore della lezione di Simone Martini, di trasformarsi sulla base delle influenze di Barnaba da Modena, conosciuto a Pisa, dei maestri veneti Turone da Verona e Altichiero e del tardogotico umbro di Gentile da Fabriano.

Da Barnaba da Modena Taddeo di Bartolo riprese l'uso del chiaroscuro più denso rispetto a quello della pittura senese o la rivisitazione di certi elementi arcaici come la lumeggiatura delle vesti alla maniera bizantina.

Nel giro di pochi anni dalla sua prima opera, il polittico di Collegalli, vediamo come lo stile di Taddeo di Bartolo sia maturato incredibilmente passando da figure leggere, quasi senza peso, a personaggi assai più imponenti, di una plasticità tangibile e un convincente sviluppo spaziale.

La più importante opera pittorica nel periodo tardo, databile intorno al 1418, è la *Madonna con il Bambino* del Fogg Art Museum di Cambridge (MA). Questa tavola, come spiegato dopo, doveva costituire la parte centrale del polittico per la Chiesa di San Domenico a Gubbio di cui si ritiene facessero parte anche i nostri otto santi a mezza figura qui presentati (vedi ipotesi ricostruttiva del polittico alla figura 1).

Anche i pannelli Kress con santi a figura intera: *San Giovanni Battista e San Giacomo Maggiore* al Memphis Brooks Museum of Art e *Santa Caterina* e un *Santo vescovo* al New Orleans Museum of Art,



Fig. 2 Taddeo di Bartolo, *Santo vescovo*
New Orleans Museum of Art, New Orleans (LA)
(Louisiana), Collezione S.H. Kress

secondo il parere della studiosa Gail Solberg, fanno parte del periodo della maturità dell'artista. Questo si può sostenere grazie ai confronti stilistici con opere più mature di Taddeo tra cui gli *Uomini illustri* dell'Anticappella del Palazzo Pubblico di Siena che hanno molti punti di contatto con i santi tra cui una innovativa tridimensionalità.

Sempre secondo le ricerche di Gail Solberg i quattro santi Kress dovevano far parte di un complesso unitario, condividendo non solo misure, forme e armonia stilistica, ma anche lo stesso tipo di pavimento e di oro nello sfondo, le decorazioni dei drappi decorati con le medesime punzonature e la collocazione all'interno di una stessa tipologia di arco acuto. Questi fattori hanno indotto a presupporre con sicurezza che i quattro santi facessero parte dei pannelli laterali di un polittico con al centro l'immagine della *Madonna con il Bambino* del Fogg Art Museum.

Il polittico in questione è quello proveniente dalla chiesa di San Domenico a Gubbio di cui ci parla nel 1835 Ettore Romagnoli all'interno della sua *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*.

Romagnoli descrive "una tavola col fondo d'oro, dipintovi la Vergine col S. Bambino in collo, e intorno una corona di piccoli angeli assai graziosi. Da piedi ha questa iscrizione: TA/DE/US/SEN/ISP/INX/IT.H/OC./OPUS/1418 (Romagnoli cit., p. 498).

Ed è proprio quello che troviamo nella *Madonna con il Bambino* del Fogg Art Museum che presenta nella parte bassa del dipinto un "girotondo" di angeli che ruotano attorno alla figura di Maria muovendo un cartiglio, e ancora più sotto, l'iscrizione all'interno di formelle polilobate.

Dal 1843 l'altare è stato purtroppo rimosso dalla chiesa di San Domenico e successivamente diviso tra vari collezionisti privati americani.

Il polittico doveva presentarsi almeno per i quattro santi a figura intera e la *Madonna con il*





Bambino conforme ai modelli tipici della bottega di Taddeo e in generale dei polittici senesi dell'epoca, in particolare la proporzione tra le figure doveva essere molto vicina a quella del grande altare di Taddeo di Bartolo conservato presso la Pinacoteca di Volterra (Fototeca Zeri, busta 0085; fasc. 2, scheda 6356).

Trattandosi di un'opera realizzata per una chiesa domenicana, ciò che in base a questa ricostruzione mancherebbe sono figure di santi legati a questo ordine, patroni del luogo per cui il dipinto era stato realizzato.

È a questo punto che entrano in scena i nostri otto dipinti raffiguranti evangelisti e santi (di cui tre domenicani), citati nel 1908 da Mason Perkins come "parti laterali di un grande polittico" quando parla della Madonna Fogg.

Essi per stile, provenienza, proporzioni potrebbero trovare una giusta collocazione proprio nel polittico di San Domenico a Gubbio.

Per le dimensioni dei pannelli (un'altezza di circa 47 cm) è improbabile che i santi fossero collocati nella predella o nelle lesene di raccordo, ma dovevano occupare piuttosto una posizione più elevata sopra il registro principale, quindi sopra la Madonna, il Bambino e i santi a figura intera. Mason Perkins ricorda che questi santi erano in collezione Serristori a Firenze nel 1908 ma che provenivano dalla Collezione Nevi-Caccialupi di Roma in cui erano citate altre opere provenienti da Gubbio rendendo possibile l'arrivo dalla stessa città dei nostri santi a mezza figura.

Le figure di San Luca e San Matteo, che si identificano per via dei simboli riportati sul libro, il toro alato e l'angelo, dovevano probabilmente far parte di un gruppo di quattro con gli altri due Evangelisti Giovanni e Marco ed essere collocati in un registro superiore rispetto agli altri sei santi



Fig. 3 Taddeo di Bartolo, *Madonna con Bambino*, Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum



(i tre domenicani e i due vescovi) secondo un'impostazione simile a quella che si vede nell'altare Rinuccini a Santa Croce di Giovanni del Biondo (Fototeca Zeri, busta 0051, fasc. 1, scheda 2060).

Grazie a questo confronto possiamo provare a suggerire una ipotetica ricostruzione, seppure incompleta, di quello che doveva essere l'altare di San Domenico (fig.1).

In base a questa ricostruzione si chiarisce il motivo della notifica per le nostre tavolette da considerarsi l'ultimo esemplare rimasto in Italia di quello che doveva essere uno straordinario polittico i cui pannelli principali si trovano adesso in musei americani.

Gli otto santi qui offerti, pur essendo frammenti di una composizione più grande, mostrano le caratteristiche proprie dell'evoluzione dello stile di Taddeo di Bartolo caratterizzato da una sapiente fluidità di linee, un'accentuata resa dei volumi grazie al chiaroscuro, una delicatezza nei lineamenti dei volti. Le linee sinuose dei mantelli dei due santi vescovi sono la controparte goticeggiante di figure più solide come il San Pietro martire, il San Tommaso d'Aquino e il Beato Ambrogio Sansedoni che mostrano una maggior plasticità e una resa volumetrica piena senza essere però mai pesanti.

Infine Santo Stefano e i due Evangelisti Luca e Matteo, sono condotti con agilità di tratto nella descrizione dei dettagli delle vesti (soprattutto nelle bordature dorate) e confermano la padronanza dei mezzi tecnici di Taddeo che si esprimeva con grande maestria non solo nelle opere di grandi dimensioni, ma anche nei dettagli che andavano a comporre le sue elaborate macchine d'altare.



Fig. 4 Taddeo di Bartolo, *Santa Caterina d'Alessandria*, New Orleans Museum of Art, New Orleans (LA) (Louisiana), Collezione S.H. Kress

3

Guidoccio Cozzarelli

(Siena, 1450-1517)

SAN GIOVANNI DOLENTE

tempera grassa su tavola, diam. cm 28,5

€ 25.000/35.000

Guidoccio Cozzarelli fu allievo e collaboratore di Matteo di Giovanni, con il quale talvolta viene confuso data la prossimità dei due stili.

Le opere di Guidoccio, rispetto a quelle del maestro, sono meno aperte alle proposte artistiche esterne ma connotate da una spiccata sensibilità al chiaroscuro e al cromatismo.

Cozzarelli fu anche apprezzato miniatore, tra le sue opere possiamo ricordare la pergamena custodita nell'Archivio di Stato a Siena e le miniature del duomo di Siena degli anni ottanta del Quattrocento. Proprio a questi anni va ricondotto il suo periodo più felice quando realizzò per il convento francescano osservante di Sinalunga il *Battesimo di Cristo* e una *Madonna con il Bambino incoronata dagli angeli alla presenza di Dio Padre e dei santi Simone e Taddeo*, firmata e datata 1486. Il raffinato tondo qui presentato, che doveva far parte di un gruppo poi smembrato del pittore senese, forse la parte terminale di una croce, rientra tra le opere degli anni Ottanta del Quattrocento per le evidenti affinità stilistiche con i suoi lavori più celebri.

La preziosa aureola, i capelli biondi trattati come fili d'oro e il volto sofferente del santo in cui le lacrime sono rappresentate con grande ricercatezza, rimandano senza dubbio al brillante e fantasioso lavoro di Guidoccio come miniatore; invece nella vivida scelta cromatica del pannello carminio e nell'ombreggiare spigoloso del viso troviamo il legame con la maniera dolce di Matteo di Giovanni, da cui deriva anche la sinuosità della figura.

La scheda tecnico-artistica redatta dalla Soprintendenza di Milano qualifica la piccola tavola come elemento molto importante per la ricostruzione del *corpus* pittorico del Cozzarelli e per la conseguente ricostruzione del suo lavoro nella prima maturità.

Nelle pale d'altare o nelle tavole votive il Cozzarelli risulta artista più statico nelle pose e nelle espressioni, seppur sempre scrupoloso nell'esecuzione, mentre è proprio nelle opere di minore formato che si dimostra pittore spigliato e vivace.

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio Milano ai sensi del D.DR Lazio del 10 luglio 2006

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.



4

Maestro della Madonna di Schleissheim

(fine sec. XV- inizi sec. XVI)

MADONNA CON BAMBINO

olio su tavola circolare, diam. cm 44

€ 30.000/50.000

Provenienza

Firenze, Palazzo Serristori

Bibliografia

Sotheby Parke Bernet Italia, *Palazzo Serristori. Vendita comprendente importanti dipinti antichi.....*, 9-16 maggio 1977, p. 47, n. 53;
F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, I, p. 153.

Presentato alla storica asta Serristori come opera di Antonio del Massaro, detto il Pastura, il dipinto qui offerto è stato vincolato dal Ministero per i Beni Culturali come appartenente, più genericamente, alla scuola del Pinturicchio. Recenti acquisizioni degli studi perugineschi suggeriscono oggi di riferirlo al Maestro della Madonna di Schleissheim, un artista presumibilmente attivo nella bottega fiorentina del Perugino tra gli anni Novanta del Quattrocento e l'inizio del decennio successivo.

Con questo nome, derivato dalla *Madonna col Bambino, San Girolamo e San Giovannino* ora nella Pinacoteca di Monaco, è infatti catalogato (ma senza illustrazione) negli indici di Filippo Todini dedicati alla pittura umbra, mentre altri confronti ancora più espliciti rimandano alla *Madonna col Bambino e San Giovannino* ora a Firenze nell'Oratorio di S. Martino dei Buonomini, riferito allo stesso Maestro (cfr. Nicoletta Baldini, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile*. Catalogo della mostra a cura di R.C. Protopisani, Firenze 2005, p. 106, n. 16).

Altri elementi del nostro dipinto, e in particolare il Bambino benedicente posto su un cuscino, suggeriscono il confronto con la *Madonna col Bambino* già nella galleria Volterra a Firenze, da alcuni riferita al cosiddetto "Rocco Zoppo", citato da Vasari tra gli aiuti di Perugino nella Cappella Sistina.



Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze ai sensi del D.M. del 17 dicembre 1982

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.



Piero di Cosimo

(Firenze, 1462-1522)

TRITONI E NEREIDI, CON SATIRI E ITTIOCENTAURO

1500-1505 CIRCA

tempera su tavola, cm 37x158

€ 130.000/150.000

Provenienza

Firenze, Palazzo Vespucci, poi Salviati
Collezione Davis, Newport, 1880
Collezione S.J. Freedberg, 1946
Collezione Maria Callas, 1975
Milano, Altomani & Sons

Esposizioni

Piero di Cosimo 1462-1522. Pittore eccentrico tra Rinascimento e Maniera, Firenze, Uffizi (23 giugno -27 settembre 2015), n. 36 a

Referenze fotografiche

Fototeca Zeri, busta 0182; fasc. 4, scheda 14125

Bibliografia

L'opera completa di Piero di Cosimo, a cura di M. Bacci, Milano 1976, pp. 90-91, scheda e fig. 27
Piero di Cosimo 1462-1522. Pittore eccentrico tra Rinascimento e Maniera, catalogo della mostra a cura di E. Capretti, A. Forlani Tempesti, S. Padovani, D. Parenti, Firenze 2015, pp. 284-285, n. 36 a-b
Bryn Schockmel, *To Each His (or Her) Own: Piero di Cosimo's Bacchanals for the Palazzo Vespucci*, "North Street Review", Boston University, 15 aprile 2016

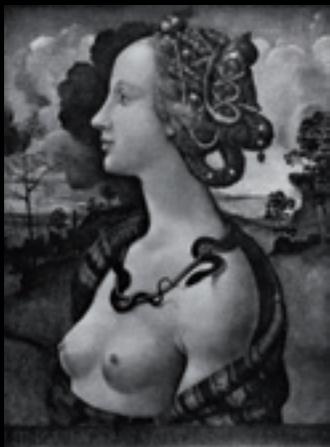


Fig. 1 Piero di Cosimo, *Ritratto di Simonetta Cattaneo Vespucci come Cleopatra con l'aspide al collo*, tempera su tavola, cm 57x42, Chantilly, Musée Condé

"Giocondo e facile pittore, forte e armonioso colorista, che risuscitava liberamente col suo pennello le favole pagane".

Così Gabriele d'Annunzio descrive Piero di Cosimo ne *Il Piacere*, dandoci subito l'idea delle doti di questo artista insolito, unico e singolare che stupisce tuttora per l'irrequietezza e la libertà d'invenzione.

Piero di Cosimo, o più correttamente di Pietro di Lorenzo, era figlio Lorenzo di Pietro d'Antonio artigiano che lavorava il ferro. Il nome con cui è conosciuto lo ereditò però dal pittore Cosimo Rosselli di cui fu apprendista dal 1480.

Sappiamo da Giorgio Vasari, fonte principale sulla vita di Piero di Cosimo, che il maestro "lo prese più che volentieri, e fra molti discepoli ch'egli aveva, vedendolo crescere, con gli anni e con la virtù gli portò amore come a figliuolo, e per tale lo tenne sempre" (*Le Vite*, vol. IV, p. 60).

Le influenze stilistiche principali dell'arte di Piero vengono, più che da Cosimo Rosselli, da Filippino Lippi, Domenico Ghirlandaio e Luca Signorelli, senza dimenticare la forte impronta lasciata da Leonardo da Vinci per le soluzioni atmosferiche e il delicato luminismo.

Piero si qualifica come pittore innovativo nel panorama della pittura del secondo Quattrocento fiorentino per la grande fantasia e la capacità analitica di rappresentare la realtà tipica dei fiamminghi. Ed è proprio grazie allo studio della pittura fiamminga che l'artista raggiunge una finezza di dettagli, una cura e un'attenzione nella sua arte riuscendo a unire il disegno toscano al cromatismo dei veneti.

Rientra a buon diritto tra le opere più originali dell'artista la spumeggiante tavola qui offerta raffigurante *Tritoni e nereidi, con satiri ed ittio centauro* che è stata esposta nel 2015 alla mostra monografica *Piero di Cosimo 1462-1522. Pittore eccentrico tra Rinascimento e Maniera* presso la Galleria degli Uffizi (23 giugno -27 settembre 2015).

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico delle Marche, con D.Lgs del 22 gennaio 2004, in data 6 luglio 2004

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.



Nella scheda di catalogo della mostra Elena Capretti cerca di ricostruire la committenza di questa tavola che probabilmente costituiva, insieme al suo *pendant*: *Tritoni e nereidi, con satiri*, fig. 4 (oggi a Washington, D.C. Collection of Catherine Blanton and Sidney J. Freedberg), “un fregio all’interno del fornimento ligneo di una camera, forse al margine superiore di una spalliera”.

I due dipinti condividono la stessa composizione a fregio continuo con una teoria di personaggi marini: nereidi, tritoni – creature mitologiche con la parte superiore umana e quella inferiore pisciforme – oltre a piccoli satiri.

Le figure, che sono posizionate simmetricamente in primo piano, sembrano lanciarsi in una danza giocosa e travolgente che dal mare li fa arrivare fino alla spiaggia dove le onde depositano conchiglie variegata descritte minuziosamente.

Le tavole dovevano formare un fregio ornamentale continuo, secondo un modulo figurativo derivante dalla scultura dei sarcofagi di età romana di cui troviamo proprio un esemplare con una nereide seduta su un ittio centauro anche alla Galleria degli Uffizi (si veda *Piero di Cosimo 1462-1522* cit., pp. 286-287, n. 37). Questo riferimento indica l’interesse sempre vivo degli artisti della seconda metà del Quattrocento per i modelli derivati dalla classicità.

I due cortei marini come indica E. Capretti “avrebbero potuto accompagnare le «storie bacchanarie» dipinte dall’artista per una stanza della dimora di Giovanni Vespucci in via dei Servi, di cui dovevano far parte le famosissime *Storie di Bacco e Sileno* a Worcester e Cambridge (...) tritoni e nereidi sarebbero dunque stati la controparte marina dei satiri e delle menadi fra i protagonisti dei dipinti principali”. L’inserimento dei satiri nella nostra processione marina è un’innovazione che Piero verosimilmente ideò per collegare i fregi proprio alle *Storie di Bacco e Sileno, la scoperta del miele* (fig. 2) e le *disavventure di Sileno* (fig. 3).

I quattro dipinti dovevano così far parte di un unico episodio compositivo relativo alla celebrazione di un matrimonio; del resto mostrano coerenza anche dal punto di vista stilistico poiché le figure



Fig. 2 Piero di Cosimo, *Storie di Bacco e Sileno, la scoperta del miele*, olio su tavola, cm 80x128,5, Worcester (Mass.) Art Museum



Fig. 3 Piero di Cosimo, *Storie di Bacco e Sileno, le disavventure di Sileno*, olio su tavola, cm 76,2x126,5, Cambridge (Mass.) Fogg Art Museum



Fig. 4 Piero di Cosimo, *Tritoni e nereidi, con satiri*, tavola, cm 37x158, Washington, D.C, Collection of Catherine Blanton and Sidney J. Freedberg

dei fregi condividono la stessa freschezza compositiva delle movimentate creature che popolano le due tavole di Worcester e Cambridge.

Vasari cita come lavoro per Giovanni Vespucci "che stava dirimpetto a S. Michele della via de' Servi, oggi di Pier Salviati, alcune storie baccanarie che sono intorno a una camera; nelle quali fece sì strani fauni, satiri, silvani e putti, e baccanti, che è una meraviglia vedere la diversità de'zaini e delle vesti, e la varietà delle cere caprine, con una grazia ed imitazione verissima". Queste "storie baccanarie" sono poi state riconosciute come le già citate *Storie di Sileno* da Waagen nel 1857 con riferimento a Piero di Cosimo e da Ulmann nel 1896 in relazione al ciclo descritto dal Vasari avvalorando così l'illustre committenza Vespucci.

I Vespucci furono una delle più importanti famiglie nobiliari fiorentine tra XV e XVI secolo; tra i personaggi più noti che appartennero alla famiglia vanno menzionati l'esploratore Amerigo e la bellissima nobildonna genovese Simonetta Cattaneo che nel 1469 sposò Marco Vespucci. Della donna più bella del Rinascimento, amata anche da Giuliano dei Medici, proprio Piero di Cosimo realizzò un ritratto famosissimo nel quale è raffigurata come *Cleopatra con l'aspide al collo* e che ora si trova al Museo Condé di Chantilly (fig. 1).

Un altro personaggio di spicco della famiglia fu certamente Guidantonio Vespucci (1436-1501) statista, diplomatico e uomo di lettere. Con il nipote Amerigo, si recò in Francia come ambasciatore del re Luigi XI. Fu Guidantonio a comprare, nel marzo del 1499, la casa in via de' Servi, appartenuta a Lorenzo il Magnifico, e venduta poi nel 1533 a Piero Salviati.

Meno conosciuto è Giovanni Vespucci (1476-1549), figlio di Guidantonio che era letterato e latinista.

Nel 1500 Giovanni sposò Namiciana di Benedetto Nerli, ed è possibile che *Le storie di Sileno* di Piero siano state commissionate proprio per il loro matrimonio; sebbene Vasari affermi che sia stato Giovanni il committente è più verosimile che sia stato il padre Guidantonio a patrocinare la commissione come regalo di nozze per gli sposi. Le opere avrebbero potuto essere ammirate

nella camera da letto della coppia che era aperta anche ai visitatori per mostrare la cultura e lo status dei padroni di casa.

L'argomento scelto, oltre a essere giocoso, doveva essere istruttivo e incoraggiare gli sposi ad essere degni del loro nuovo ruolo nella conduzione della vita familiare in modo da renderla feconda e dolce come il miele.

Naturalmente, come indicato nella tavola *Le disavventure di Sileno*, l'amore sebbene dolce come miele può essere talvolta doloroso, come la puntura della vespa; esattamente come capita al maldestro protagonista che nel tentativo di raccogliere il prezioso nettare viene punto dall'insetto. Un insetto non casuale la "vespa" che allude al nome della famiglia committente.

I dipinti avrebbero dovuto evidenziare inoltre l'educazione umanistica dello sposo Giovanni, vista la derivazione del tema dai *Fasti* di Ovidio e mostrare il ruolo di Namiciana come moglie amorosa, madre e custode della casa, considerati i numerosi riferimenti iconografici alla maternità presenti nel quadro (si veda la satiresca che allatta in primo piano a sinistra del dipinto di Worcester, fig. 2) Piero di Cosimo riesce così a creare un ciclo di dipinti che a prima vista sembrano unicamente giocosi e divertenti, ma che nascondono un livello interpretativo più profondo con significati ben precisi per i destinatari e i loro ospiti.

Nella relazione tecnico scientifica redatta dalla Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, il notevole interesse del nostro pannello, a cui è seguita la notifica, deriva inoltre dall'estrema rarità delle opere di Piero di Cosimo nelle collezioni pubbliche italiane con conseguente danno al patrimonio storico-culturale per una possibile uscita dall'Italia.

Tra le particolarità legate alla nostra tavola raffigurante *Tritoni e nereidi, con satiri ed ittiocentauri* ricordiamo che negli anni Settanta del secolo scorso fu di proprietà della grande cantante lirica Maria Callas, probabile rimembranza delle sponde mitiche della sua madre patria greca.



6

Manifattura di Bruxelles, secondo quarto del secolo XVI

DAVID DÀ A URIA UNA MISSIVA

trama in lana e seta, cm 420x362

€ 30.000/40.000

Provenienza

Villa medicea di Lappoggi, Firenze
Parma, collezione privata

Bibliografia di riferimento

P. Junquera De Vega, C. Herrero Carretero, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional. I: siglo XVI*, Madrid 1986, p. 99;
N. Forti Grazzini, *Arazzi e arazzieri in Lombardia tra tardo Gotico e Rinascimento*, in *Le Arti Decorative in Lombardia nell'età moderna: 1480-1780*, Milano 2000, p. 25 e fig.

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali con D.M. 21/09/1977.

The Italian Soprintendenza considers this work to be of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.



Fig. 1 Interno della Villa medicea di Lappoggi, Firenze



Nell'arazzo qui proposto è da riconoscersi l'episodio biblico raccontato nel secondo libro di Samuele, in cui David consegna al capitano Uria una missiva per il comandante loab.

All'origine dell'episodio, probabilmente lo stesso raffigurato in un arazzo del Museo di Cluny a Parigi, è la celebre storia d'amore tra il re David e la moglie di Uria, Betsabea, una donna bellissima di cui David si invaghisce quando, passeggiando un pomeriggio sull'alta terrazza della sua reggia, la vede fare il bagno. Dopo che Betsabea, sedotta da David, resta incinta, il re tenta uno stratagemma per far sì che Uria riconosca il figlio come suo: con una scusa lo richiama a Gerusalemme dall'assedio di Rabbat-Ammon, oggi Amman in Giordania, per fargli passare la notte con la moglie. Le cose, però, non vanno secondo i suoi piani; per due sere consecutive, infatti, Uria si rifiuta di andare a dormire a casa con la moglie, non ritenendo corretto godere degli agi della sua casa e di sua moglie mentre il suo comandante e i suoi compagni di battaglia sono accampati in tende in aperta campagna. Nonostante David tenti con ogni mezzo di convincerlo, anche facendolo ubriacare, Uria si mantiene fedele ai suoi principi di lealtà militaresca, ed è proprio questa lealtà a costargli la vita: il giorno successivo David consegna ad Uria, in procinto di riunirsi al suo esercito, una lettera sigillata per loab, comandante

in capo durante l'assedio di Rabbat-Ammon, nella quale il re ordina a loab di mettere "Uria nel luogo dove sapeva che il nemico aveva uomini valorosi. Gli uomini della città fecero una sortita e attaccarono loab; parecchi della truppa e fra gli ufficiali di Davide caddero, e perì anche Uria l'Hittita". Passati i giorni di lutto, David può accogliere Betsabea come sposa presso la sua casa, dove nasce il loro figlio. L'accaduto, però, non resta impunito: Jahvé, adiratosi, invia a David il profeta Natan per rinfacciargli quanto successo, e poco tempo dopo il figlio avuto con Betsabea muore in seguito a una malattia.

Al centro della scena è raffigurato re David che, seduto su un ricco trono sotto un baldacchino, tiene nella mano sinistra lo scettro, simbolo di regalità, mentre con la destra indica Uria, genuflesso accanto a lui. Tra i due, in piedi, è un cortigiano, in atto di porgere all'inconsapevole Uria la lettera che lo condanna a morte. Sullo sfondo, in alto a destra, è raffigurata una scena di battaglia in una piana di fronte ad una città: si tratta forse del luogo di assedio presso il quale si trova il destinatario della lettera, il comandante loab, e dove presto Uria troverà la morte.

L'arazzo, probabilmente parte di una serie dedicata alle storie del re David, è forse una replica di una versione più preziosa. La mancanza delle marche dell'arazziere e della città è verosimilmente riconducibile



Fig. 2 *David dà a Uria la missiva mortale*, Musée National de la Renaissance, Ecouen, 1510-1515 circa





alla sostituzione delle cimose originali che anticamente bordavano la scena, tuttavia la manifattura sembra riconducibile ad un gruppo di arazzi di Bruxelles da datarsi nel secondo quarto del XVI secolo che risentono dello stile di Bernard van Orley, pittore di corte al quale venne spesso affidata la realizzazione di disegni per le importanti serie di arazzi che si andavano realizzando in quegli anni. Tra Quattro e Cinquecento, infatti, le manifatture di Bruxelles vedono aumentare il loro prestigio, parallelamente a un crescente mecenatismo, e agli arazzi viene spesso affidato l'importante compito di veicolare messaggi allegorici e moralistici volti all'“educazione morale” dei destinatari; i disegni di questi arazzi vengono quindi commissionati ai più rinomati pittori del tempo. Insieme alle serie che raccontano per immagini la Passione di Cristo, anche le storie di David sono spesso protagoniste: unto dal profeta Samuele e dotato del dono della profezia, il re rappresenta un modello per i regnanti europei, un peccatore pentitosi per i peccati commessi, guerriero, uomo di stato e comandante. Un personaggio chiave nell'arte cristiana, considerato come un diretto antenato di Cristo, e quindi annoverato spesso tra i temi preferiti degli arazzieri di Bruxelles nella prima metà del secolo XVI: le storie di re David furono tessute

per il re Manuele I di Portogallo, per Enrico VIII di Inghilterra e anche il Cardinal Quiroga le aveva appese nella cattedrale di Toledo; ancora, si può annoverare la serie di dieci arazzi oggi presso il Musée National de la Renaissance a Ecoen, eseguita in collaborazione con tessitori di Bruxelles su disegno di Jan van Roome nel 1510-1515 circa (vedi fig. 2). Nell'arazzo proposto in questa sede, l'impianto compositivo trova confronti con l'episodio in cui *Romolo dà la legge al popolo romano* nel palazzo di San Ildefonso a Segovia (P. Junquera De Vega, C. Herrero Carretero, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional. I: siglo XVI*, Madrid 1986, p. 99), su disegno di Bernard van Orley. Altro modello che potrebbe aver influenzato l'autore del cartone è l'arazzo realizzato verso il 1510-1515 in una manifattura milanese raffigurante *La testa di Pompeo presentata a Cesare* (oggi nel Museo delle Arti Decorative di Parigi, vedi fig. 3), tratto forse dal cartone del pittore Bernardo Zenale (N. Forti Grazzini, *Arazzi e arazzieri in Lombardia tra tardo Gotico e Rinascimento*, in *Le Arti Decorative in Lombardia nell'età moderna: 1480-1780*, Milano 2000, p. 25 e fig.): come nel nostro arazzo, anche qui il trono è posto al centro della scena su uno sfondo paesistico.



Fig. 3 *La testa di Pompeo presentata a Cesare*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1510-1515

Nicolas Régnier

(Maubeuge, 1591- Venezia, 1667)

ALLEGORIA DELL'ESTATE

olio su tela, cm 59x158

al retro, sul telaio, etichetta della mostra Caravaggio and his Followers, Cleveland, Museum of Art, 1971-72 e altra etichetta dello stesso museo

€ 80.000/120.000

Provenienza

Locko Park (Derbyshire), collezione Drury Lowe (inizi XX secolo);

Roma, collezione Andrea Busiri Vici.

Esposizioni

Caravaggio and his Followers, Cleveland, Museum of Art, 1971-72, n. 77;

Valentin et les Caravagesques Français, Roma, Villa Medici - Parigi, Grand Palais, 1973-74, n. 22

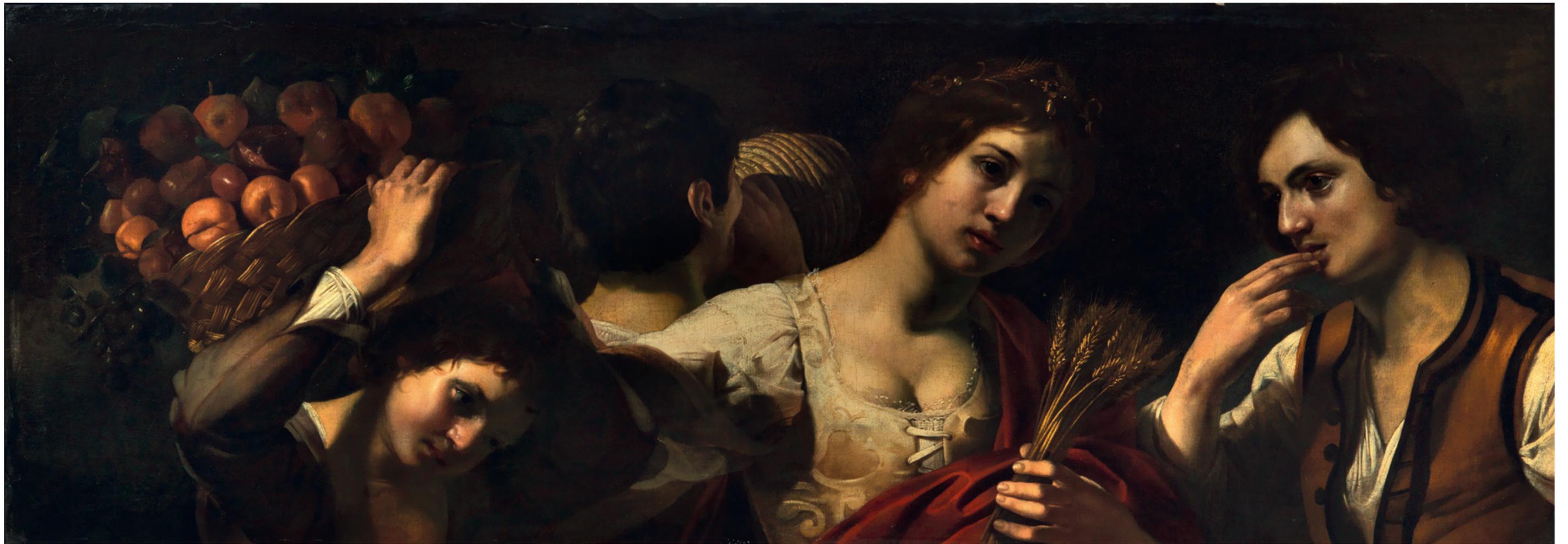
The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.

Da tempo noto agli studi caravaggeschi, lo splendido dipinto qui offerto ritorna in pubblico per la prima volta dopo la storica mostra sui seguaci francesi di Michelangelo Merisi organizzata a Villa Medici nel 1973, poco dopo la rassegna del museo di Cleveland curata da Richard Spear nel 1971. Fu proprio nella sua recensione a quella mostra, dove il dipinto era stato esposto come di artista ignoto, che Erich Schleier propose per la prima volta l'attribuzione a Nicolas Régnier, e il collegamento con i dipinti raffiguranti le allegorie dell'Autunno e dell'Inverno, allora nella collezione di Benedict Nicolson e oggi nel museo di Princeton (figg.1-2).

Bibliografia

J.P. Richter, *Catalogue of Pictures at Locko Park*, London 1901, pp. 90-91, n. 229; B. Nicolson, *Bartolomeo Manfredi*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th Birthday*, London - New York 1967, p. 111, tav. XXI, fig. 5; *Caravaggio and his Followers*. Catalogo della mostra a cura di R. Spear, Cleveland 1971, pp. 192-94, n. 77; E. Schleier, "Caravaggio e caravaggeschi nelle gallerie di Firenze" *Zur Ausstellung in Palazzo Pitti*, in "Kunstchronik" XXIV, 1971, 4, p. 90; M. Gregori, *Caravaggio OK*, in "Bolaffiarte" 1971, 14, p. 9, ill.; B. Nicolson, *Caravaggesques at Cleveland*, in "The Burlington Magazine" CXIV, 1972, 827, p. 117; M. Gregori, *Caravaggio dopo la mostra di Cleveland*, in "Paragone" 1972, 263, p. 55; M. Gregori, *Notizie su Agostino Verrocchi e un'ipotesi su Giovanni Battista Crescenzi*, in "Paragone" 1973, 275, p. 55, nota 38, figg. 28 e 29 a; *Valentin et les Caravagesques Français*. Catalogo della mostra a cura di A. Brejon de Lavergnée e J.P. Cuzin, Roma-Parigi, 1973-74, pp. 84-86, n. 22; p. 250; P.L. Fantelli, Niccolò Renieri "pittor fiammingo", in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte" IX, 1974, pp. 102-103, n. 88; fig. 40 a p. 188; A. Brejon de Lavergnée - J.P. Cuzin, *Une oeuvre de Nicolas Régnier au Musée des Beaux Arts de Lyon*, in "Bulletin des musées et monuments lyonnais" V, 1976, 4, p. 463; B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979, p. 80; L. Salerno, *La natura morta italiana 1560 - 1805*, Roma 1984, pp. 428-29; J.P. Cuzin, in *Dopo Caravaggio. Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*. Catalogo della mostra (Cremona 1988) Milano 1987, pp. 45, 49, 106, ill.; M. Mojana, *Valentin de Boulogne*, Milano 1989, pp. 27-28, ill.; A. Cottino, *La natura morta caravaggesca a Roma*, in *La natura morta in Italia*. A cura di F. Zeri, Milano 1989, II, pp. 698 e 705, fig. 831; B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*. Seconda edizione, Torino 1990, I, p. 159; III, fig. 964; F. Cappelletti, in *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*. Catalogo della mostra (Brescia, 1998-1998), Milano 1998, p. 308; A. Lemoine, *L'iter di un caravaggesco nordico: Nicolas Régnier e il movimento naturalista*, in "Paragone" 2000, 601, pp. 50-51, 69, nota 38; A. Mazza, *La galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Milano 2001, p. 214; N. Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582 - 1622)*, Weimar 2004, p. 175; A. Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca.1588 - 1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007, p. 42, ill. color; cat. 10

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Segretariato regionale per la Liguria, Ufficio Tutela Beni Culturali ai sensi del D.lgs. 42/2004 del 18 aprile 2017





A Roma e a Parigi il nostro dipinto fu appunto esposto insieme alle altre due Stagioni, consentendo la verifica di un'ipotesi avanzata fino a quel momento solo in base a fotografie, e di cui non si è mai più in seguito dubitato. L'esistenza di un quarto dipinto, *Allegoria della Primavera*, fu segnalata in quell'occasione da Giuliano Briganti senza che l'opera fosse pubblicata; al momento non se ne ha alcuna traccia.

Gli studi successivi non hanno più messo in dubbio l'attribuzione a Régnier né il collegamento con le altre due tele del ciclo delle Stagioni, le cui dimensioni leggermente inferiori a quelle del nostro dipinto, ingrandito in alto, sono probabilmente quelle originarie. È stata riconosciuta tuttavia la migliore qualità dell'Allegoria dell'Estate, o più precisamente il suo maggior fascino dovuto a una composizione più varia ed equilibrata esaltata dai colori accesi e luminosi, oltre che da un migliore stato conservativo.

Alcuni studiosi, in particolare Mina Gregori, hanno poi avanzato l'ipotesi di una collaborazione con un pittore di natura morta, forse Pietro Paolo Bonzi, a cui si dovrebbe l'esecuzione della splendida cesta di frutta che il ragazzo in primo piano a sinistra reca sulle spalle: un'ipotesi che non trova riscontro nei dati tecnici del nostro dipinto mentre, viceversa, la perizia dell'artista francese nel campo della natura morta è stata messa in luce dall'esame di sue opere documentate, prima fra tutte la *Cena in Emmaus* dipinta per il marchese Vincenzo Giustiniani e ora a Potsdam, Sanssouci, ma anche il *Fauno* (o *Bacco*) di raccolta privata.





Ricordato da Joachim von Sandrart come seguace di Bartolomeo Manfredi, e anzi uno dei protagonisti più autorevoli della “manfrediana methodus”, Nicolas Régnier riprende in questa composizione una figura, quella dell'uomo di spalle che beve dal fiasco, dipinta per la prima volta da Manfredi nella *Scena di osteria con suonatore di liuto* un tempo esposta al County Museum di Los Angeles, poi presso Robilant e Voena (cfr. *Beyond Caravaggio*. Catalogo della mostra a cura di Letizia Treves, Londra 2016, pp. 78-79, n. 12).

La popolarità di quel dipinto tra i caravaggeschi francesi è documentata dalla copia trattata da Nicolas Tournier e incisa da Haussard (Parigi, Louvre; in deposito a Le Mans, Musée du Tessé; B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*. II edizione, Torino 1990, II, figure 308 e 310).

La stessa figura ritorna, in un diverso contesto, nel cosiddetto *Concerto dal bassorilievo* di Valentin de Boulogne al Louvre (cfr. *Valentin de Boulogne. Réinventer Caravage*. Catalogo della mostra a cura di Keith Christiansen e Annick Lemoine, Parigi 2017, pp. 12-13 e 153-55, n. 23).

Ma se in quel caso il motivo si legava al tema della dissolutezza contrapposta alla temperanza, oltre che associarsi alla semplice scena di osteria, nel nostro caso il bevitore di spalle allude piuttosto all'arsura indotta dal calore dell'estate.

Strepitoso “pezzo di bravura” nella resa della paglia intrecciata, questo dettaglio conferma l'abilità

di Régnier negli inserti di natura morta, ma vale altresì a segnare la profondità dello spazio che include la figura, esiguo ma non privo di respiro prospettico.

Visti di sotto in su, come posto in evidenza dal giovane con la cesta di frutta, i quattro personaggi compongono un fregio che dobbiamo immaginare posto a una certa altezza e completato dalle altre stagioni del ciclo in una ritmica alternanza tra figure frontali e di profilo, con al centro quella più intimamente legata al tema: forse una fanciulla in veste di Flora, nella *Primavera* ancora sconosciuta; Cerere nel nostro dipinto; Bacco nell'*Autunno*, e il consueto vecchio intabarrato nell'allegoria dell'Inverno.

Una datazione ai primi anni del soggiorno romano, dopo il 1617, è stata proposta da Annick Lemoine per questa serie di dipinti.



Fig. 1 Nicolas Régnier, *Allegoria dell'Autunno*, olio su tela, cm 54 x 169, Princeton University Art Museum



Fig. 2 Nicola Régnier, *Allegoria dell'Inverno*, olio su tela, cm 54 x 169, Princeton University Art Museum

Artista Caravaggesco del XVII secolo

SAN GIROLAMO IN MEDITAZIONE

olio su tela, cm 176x137

€ 70.000/90.000

Provenienza

Padova, collezione privata;
Finarte, Roma, asta del 14 novembre 2006, lotto 13

Bibliografia

C. Semenzato, *Un San Gerolamo del Saraceni*, in "Arte Veneta", XX, 1966, pp. 259-261
C. Donzelli, G.M.Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, p. 367
A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Milano 1968, p. 138, scheda n. 138.
M. Gallo, scheda di catalogo Finarte, Roma 14/11/2006 (come Hendrick Terbrugghen)
M. Gallo, *Un precedente del Giona sul letamaio di Jan Lievens (1631): il San Girolamo penitente in atto di studiare le sacre scritture (ca. 1610-15), possibile incunabolo di Hendrik Ter Brugghen*, in Atti della Giornata di Studi "Quesiti Caravaggeschi", (2012) Pontedera, 2014, pp. 205-223, fig. 3; riprodotto in quarta di copertina.

Publicato per la prima volta come opera di Carlo Saraceni – attribuzione respinta da Anna Ottani Cavina nella sua monografia sull'artista veneziano e non più presa in considerazione dagli studi più recenti – il dipinto qui offerto è comparso in pubblico per la prima volta in un'asta Finarte del 2006 come opera di Hendrick ter Brugghen, una proposta argomentata nel catalogo di vendita da una lunga scheda di Marco Gallo.

Lo stesso studioso è recentemente tornato a occuparsi del dipinto, ripercorrendone le vicende, allargando i possibili confronti a personalità diverse del mondo artistico olandese e ipotizzando che, a prescindere da una paternità difficilmente dimostrabile – quella di un giovanissimo Hendrick ter Brugghen non ancora tornato in patria dal soggiorno romano – il nostro dipinto fosse conosciuto olttralpe, come indicano alcune derivazioni che certificano la diffusione di questo modello in ambiente nordico.

Tra queste, per l'appunto, un'incisione di Jan Lievens (fig. 1) che propone lo stesso soggetto raffigurando Girolamo come anziano eremita, per quanto attorniato dai simboli della dignità vescovile, nella stessa posa di spossato abbandono con cui è raffigurato nel nostro dipinto.

Lo stesso modello, sebbene più elaborato, ritorna nel noto dipinto dell'artista olandese, il *Giobbe* nella National Gallery of Canada a Ottawa, del 1631: una data che si è giustamente voluto estendere all'incisione e che sembra porre un termine cronologico preciso per la conoscenza della nostra tela nel mondo dei caravaggisti di Utrecht.



Fig. 1 Jan Lievens, *San Girolamo in meditazione dentro una grotta*, acquaforte, mm 245x210, Frankfurt-am-Main, Städelsches Kunstinstitut

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dalla Direzione per i Beni Culturali e Paesaggistici, il direttore regionale del Lazio, ai sensi del D.Lgs. 22.01.2004 del 1 luglio 2009

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.



9

Michelangelo Cerquozzi

(Roma, 1602 - 1660)

AUTORITRATTO NELLO STUDIO

olio su tela, cm 51x42,5

iscritto al retro "di Michelangelo delle Bambocciate"

€ 15.000/20.000

Provenienza

Firenze, collezione Capponi

Bibliografia

Serie degli uomini i più illustri nella Pittura, Scultura e Architettura con i loro Elogi e Ritratti incisi in rame..., VIII, Firenze 1774, p. 131, n. 1; E. Cropper, *Michelangelo Cerquozzi's Self-Portrait: the Real Studio and the Suffering Model*, in *Ars Naturam Aduvans. Festschrift für Matthias Winner*. A cura di Victoria von Flemming e Sebastian Schütze, Magonza 1996, pp. 401-12, fig. 5; L. Loriggio, *Un nuovo inventario dei beni di Michelangelo Cerquozzi stimato da Mario dei Fiori*, in "Rivista d'Arte", 2011, p. 300 e nota 45.

Inciso da Benedetto Eredi come illustrazione dell'*Elogio* di Michelangelo Cerquozzi pubblicato nella *Serie degli uomini illustri*, dove è ricordato in casa Capponi a Firenze, il dipinto può forse identificarsi con il "Ritratto, mano et effigie di Michel Angelo delle Battaglie fattosi mentre dipingeva in Roma" offerto in vendita nel 1673 a Giuseppe Maria Casarenghi, agente del cardinal Leopoldo de' Medici, che lo ricercava per la nota collezione di autoritratti di artisti riunita dal cardinale e oggi agli Uffizi. Come documentato dalla corrispondenza a suo tempo pubblicata da Prinz e citata da Elizabeth Cropper, il dipinto non fu ritenuto adatto a quella raccolta perché eseguito molto tempo prima e ormai poco somigliante al pittore, morto quasi sessantenne circa un decennio prima; Cerquozzi vi si era infatti raffigurato intorno ai quarant'anni di età, quella che appunto dimostra nel dipinto qui proposto.

Non sappiamo se l'autoritratto visto da Casarenghi sia, come è molto verosimile, la versione qui offerta, presente almeno dal 1774 in casa Capponi a Firenze, oppure quella, praticamente identica, entrata a metà Ottocento nella collezione Pallavicini a Roma (L. Laureati, in G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma 1983, p. 190, fig. 5.57; qui figura 1). L'esistenza di almeno due repliche autografe di questo dipinto è in ogni caso un documento prezioso del successo raggiunto fin dai primi anni Quaranta del Seicento da Michelangelo Cerquozzi grazie alla sua produzione di battaglie, nature morte e scene popolari (ma non solo) a piccole figure, e della consapevolezza che di tale successo l'artista stesso coltivava presso il suo pubblico.



Opera per cui è in corso il procedimento di dichiarazione di interesse culturale da parte del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Genova, in data 1 giugno 2017

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.





Fig. 1 Michelangelo Cerquozzi, *Autoritratto nello studio*, olio su tela, cm 56,8 × 47,7, Roma, Galleria Pallavicini

L'Autoritratto nello studio documenta altresì un'altra invenzione molto nota del pittore romano, il cosiddetto *Buon ladrone*, eseguito in più versioni (per cui si veda Laura Laureati, in *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellanten in Rom des Barock*. Catalogo della mostra a cura di D. Levine e E. Mai (Colonia e Utrecht, 1991-1992), Milano 1991, pp. 160-61, n. 9.10, ill., qui figura 2). Gli inventari romani attualmente noti ne ricordano un esemplare nella collezione del cardinal Flavio Chigi (1692) e addirittura due (di cui uno di formato circolare) in quella di Livio Odescalchi (1713), mentre una versione su pietra di paragone e dunque più pregiata, citata nel testamento del pittore e dunque presente nel suo studio fino al 1660, fu da lui destinata a Monsignor Salvetti.

Non conosciamo invece dipinti di Cerquozzi raffiguranti San Girolamo, soggetto presumibile del quadro che – almeno apparentemente – egli sta dipingendo nella scena che lo ritrae al lavoro. Apparentemente, per l'appunto: sebbene l'anziano modello in ginocchio, lacero nelle vesti ma caratterizzato dagli occhiali e dal libro, attributi del santo, compaia con tutt'altra caratterizzazione in scene popolari dipinte da Michelangelo Cerquozzi (tra cui le *Nozze dei contadini* già in collezione Gerini a Firenze) sarebbe davvero difficile immaginarlo protagonista di una scena sacra in cui fosse raffigurato di spalle, così come il pittore seduto al cavalletto dovrebbe presumibilmente vederlo.

Si tratta quindi piuttosto di un "manifesto" sui metodi del pittore



romano, che lavorava sul modello “preso dalla strada”, come prima di lui Caravaggio e i suoi seguaci. Nella sua biografia dell’artista, Filippo Baldinucci ricorda appunto come Cerquozzi “insieme a Jacinto Brandi, suo amicissimo, usava tenere nella propria casa un naturale, dal quale studiava per le figure piccole, che erano il suo personale talento, e il Brandi per le grandi” (*Notizie dei Professori del Disegno...* ed. 1846, IV, p. 513). Nello stesso tempo però Cerquozzi non disdegnava copiare la

scultura antica e contemporanea, come indica la testina, probabilmente in gesso, posata ai piedi dell’artista nel nostro dipinto. Il testamento del pittore e il suo inventario descrivono appunto, tra gli arredi della casa “alla Selciata del Pincio” e i materiali dello studio al secondo piano, teste di marmo, sculture e rilievi in marmo e in terracotta, e figure in gesso: tutte furono legate agli allievi insieme a “ogni altra cosa che serve per la pittura” (Laureati, 1983, cit., pp. 378-385).



Fig. 2 Michelangelo Cerquozzi, *Buon ladrone*, olio su tela, cm 41 × 23,5, Roma, mercato antiquario.



10

Luca Giordano

(Napoli, 1634 - 1705)

LA VISIONE APOCALITTICA DI SAN GIOVANNI

olio su tela, cm 166x166

€ 80.000/120.000

Esposizioni

Secolul de our al picturii napolitano, Bucarest 1972; *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, Napoli 1972; *Tra luci e ombre. La pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano*. Rimini, Museo della Città, 1996-97; *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683 - 1759)*, Napoli, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997 - 15 marzo 1998; *Luca Giordano 1634 - 1705*. Napoli, Castel Sant'Elmo - Museo di Capodimonte 3 marzo - 3 giugno 2001; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno - 7 ottobre 2001; *Rubens e la nascita del Barocco*. Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 2016 - 26 febbraio 2017.

Bibliografia

Secolul de our al picturii napolitano. Catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Bucarest 1972 (s. p.); R. Middione, in *Bozzetti, modelli e grisailles dal XVI al XVIII secolo*. Catalogo della mostra (Torgiano), Perugia 1988, p. 56; D.M. Pagano, in *O Século de Ouro da Pintura Napolitana*. Catalogo della mostra (San Paolo del Brasile - Rio de Janeiro 1989) Roma 1989, p. 80; O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990, p. 178 (non ill.); O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano, L'opera completa*, Napoli 1992, I, p. 355, A 688; D.M. Pagano, in *Tra luci e ombre. La pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano*. Catalogo della mostra (Rimini, 1996-97) Napoli 1996, pp. 164-65; R. Lattuada, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683 - 1759)*. Catalogo della mostra, Napoli 1996, p. 179, 1.22; R. Middione, in *Luca Giordano 1634 - 1705*. Catalogo della mostra, Napoli 2001, pp. 354-55, 126c; M. Hermoso Cuesta, *La Pintura de Luca Jordan en las colecciones españolas*. Ph. D. Diss, (Università di Saragozza, 2005) Ann Arbor (MI) 2007, III, pp. 1749-50, P. 437; *Rubens e la nascita del Barocco*. Catalogo della mostra, Milano 2016.

Reso noto per la prima volta da Nicola Spinosa in occasione delle mostre di Napoli e Bucarest, il dipinto qui offerto è stato analizzato in relazione a un bozzetto su tela di forma rettangolare di cui il nostro dipinto ripete la composizione nei suoi elementi essenziali e praticamente senza alcuna variante, se non appunto quelle dovute al diverso formato (*Luca Giordano 1634 - 1705*. Catalogo della mostra, Napoli 2001, pp. 354-55, 126b).

Entrambe le tele raffigurano quindi la visione apocalittica ricevuta a Patmos da Giovanni, e in particolare il passo che si riferisce alla donna vestita di sole con la luna sotto i suoi piedi e coronata di stelle - immagine della Chiesa sposa del Signore ma in genere erroneamente associata alla Vergine Maria - il cui Figlio appena partorito è minacciato dalla Bestia, il dragone simbolo delle forze del Male.

È essenzialmente la figura di Giovanni, e il paesaggio roccioso che fa da sfondo alla sua visione profetica, a distinguere il soggetto del nostro dipinto da quello, certamente più usuale e infatti più volte raffigurato da Luca Giordano, della vittoria dell'arcangelo Michele sul demone, talvolta associata alla caduta degli angeli ribelli.

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archeologici, Architettonici, Artistici e Storici, Divisione V, con D.Lgs. 490/1999 del 12 ottobre 1998

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.





Anche per questo motivo, il nostro dipinto e l'altra tela citata, anch'essa in collezione privata, sono stati collegati da Roberto Middione a un passo di Bernardo De Dominici, che nella sua "vita" del pittore napoletano ricorda una "Caduta di Lucifero co' suoi seguaci" dipinta da Luca Giordano per un apparato delle Quarant'Ore nella chiesa di Santa Brigida a Napoli.

Dovremmo ritenere, in questo caso, che il dipinto verticale costituisca un bozzetto d'insieme per quest'opera – non documentata altrimenti – e che il nostro possa esserne invece un "ricordo" ad uso di un collezionista o eventualmente dello stesso committente, come sembra suggerire l'elegante e curatissima cornice a *trompe l'oeil* che iscrive la composizione in un campo quadrato, quasi la visione apocalittica si spalancasse al di là di un'apertura circolare in pietra scolpita. Numerosi, in ogni caso, i confronti tematici e compositivi con altre opere dell'artista napoletano, per lo più riferibili al suo ultimo tempo tra la Spagna e Napoli. Citiamo, tra le altre, il *Trionfo di San Michele arcangelo*, noto attraverso una copia di Francisco Bayeu nel Palazzo Reale di Madrid, e un *San Michele in lotta con Lucifero davanti alla Madonna col Bambino e alla Trinità*, anch'esso a Palazzo Reale; il tema della visione giovannea ritorna invece in un dipinto a El Pardo, Casita del Principe (*San Giovanni ha la visione dell'Immacolata Concezione*, fig. 1) del 1687.

Una datazione all'ultimo decennio del Seicento, o più precisamente al soggiorno spagnolo di Luca Giordano fra il 1692 e il 1702, appare generalmente condivisa dalla critica.



Fig. 1 Luca Giordano, *San Giovanni ha la visione dell'Immacolata Concezione*, olio su tela, cm 115x134, El Pardo, Casita del Principe



11

Real Fabbrica di Capodimonte

TABACCHIERA 1745 CIRCA

in porcellana tenera modellata e ornata a pennello in monocromo rosso ferro con scene di battaglia e a bassorilievo sul coperchio con l'effigie di Carlo di Borbone, cm 5x6,5x6,5

€ 18.000/25.000

Provenienza

Collezione Francesco Stazzi, Milano;
Collezione privata, Milano

Bibliografia

F. Stazzi, *Capodimonte*, Milano 1972, p. 25, tav. VIII;
A. Carola Perrotti (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda 1743-1806*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 19 dicembre 1986 - 30 aprile 1987, Napoli 1986, p. 235

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo con D. SR Lombardia del 3/8/2016.

The Italian Soprintendenza considers this work to be of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.





La tabacchiera, di forma circolare, è decorata a “scene di battaglia” in monocromo rosso ferro sul corpo della scatola, anche sotto la case e all’interno del coperchio. La parte superiore è ornata con l’effigie a mezzo busto, acroma a bassorilievo, di Carlo di Borbone (Madrid 20 gennaio 1716 - Madrid 14 dicembre 1788), Duca di Parma e Piacenza con il nome di Carlo I dal 1731 al 1735, re di Napoli e Sicilia dal 1735 al 1759 e da quest’anno fino alla morte re di Spagna con il nome di Carlo III (vedi fig. 1), qui raffigurato con le insegne del Toson d’Oro. Le scene di battaglia, i cui modelli iconografici più lontani sono generalmente riconosciuti nelle incisioni fiamminghe del XVII e XVIII secolo e nella pittura di Antonio Tempesta, vedono protagonisti sotto la base un duello tra un cavaliere e un fante, e sul corpo un fuciliere inginocchiato (non è un caso forse che Carlo III avesse riorganizzato il suo esercito nel 1740 con un corpo speciale di fucilieri di Montagna) e un cavaliere al galoppo separati tra loro da paesaggi con rovine e piccole selve.

Il pregiato astuccio, che non possiede alcuna marca in ragione di un ipotetico quanto raro omaggio al re, cui probabilmente era destinato, appartiene alla reale manifattura di Capodimonte ed è ascrivibile agli anni 1745 circa.

La raffinata scatola è infatti nota da tempo agli studiosi e ai collezionisti, da quando nel 1972 Francesco Stazzi (op. cit., p. 25, tav. VIII) la pubblicò come appartenente alla sua collezione privata e la mise in relazione con la notizia documentaria, riportata da Camillo Minieri Riccio (*Gli artefici ed*



Fig. 1 Sei Ducati, Carlo III, 1753

i miniatori della Real Fabrica della porcellana di Napoli, 1878, rist. anast. in “Storia delle porcellane in Napoli e sue vicende”, 1980), secondo la quale nel 1744 il capo modellatore della manifattura di Capodimonte Giuseppe Gricci (1719 circa - 1771) aveva realizzato un medaglione “con il ritratto del re”, probabilmente identificabile con quello attualmente conservato al Museo Civico di Torino (inv. 3048/C) (vedi fig. 2) molto prossima all’effigie modellata sul coperchio della nostra tabacchiera. Ancora lo Stazzi avanza l’ipotesi che il soggetto del decoro fosse ispirato





Fig. 2 Medaglione con ritratto di Carlo III,
Museo Civico di Torino

al “fatto d’armi di Velletri”, quando nell’agosto del 1744 lo stesso re dimostrò particolare perizia militare. All’inizio dell’anno 1744 il principe di Lobkowitz, all’epoca governatore del ducato di Milano e comandante dell’esercito imperiale in Italia, marciò alla testa dell’esercito austriaco verso la conquista del Regno di Napoli. A marzo il Re Carlo si mise alla testa del proprio esercito, partendo da Napoli e marciando verso il nemico. Ad agosto l’accampamento del re fu circondato dalle truppe austriache comandate dall’irlandese Brown, colonnello di un reggimento di corazze al servizio dell’imperatore, di cui fu ciambellano nel 1734. Tuttavia la tempestiva reazione di Carlo III portò a una schiacciante vittoria che ebbe all’epoca una notevole risonanza. La famosa battaglia s’inserisce infatti nelle vicende dinastiche italiane e in particolare nella guerra di successione austriaca scoppiata dopo l’ascesa al trono di Maria Teresa d’Austria. Con il trattato di Worms l’anno precedente, il regno di Gran Bretagna, quello di Sardegna e l’Arciducato d’Austria si impegnavano ad allontanare i Borboni da Napoli e dalla Sicilia, in cambio della cessione al Re di Sardegna, da parte dell’Austria, di Piacenza e di parte della Lombardia. La Francia e la Spagna sottoscrissero quindi



un nuovo patto contro i firmatari del trattato di Worms, fra l'altro con l'intento di ottenere anche i Ducati di Milano e di Parma. Nell'anno precedente, dopo un periodo sperimentale tra il 1740 e il 1743, il giovane Re Carlo III aveva impiantato una fabbrica, in una parte del giardino della reggia di Capodimonte, dai cui forni uscì solo porcellana a pasta tenera. In seguito Carlo III, divenuto re di Spagna, trasferirà nel 1759 la sua residenza e la stessa manifattura a Buen Retiro nei pressi di Madrid, salpando da Napoli per la Spagna il 6 ottobre 1759 insieme con Maria Amalia di Sassonia sulla nave Fenice.

L'ipotesi di una produzione celebrativa, associata anche alla presenza del ritratto, che determina l'esecuzione della tabacchiera, ben s'inserisce all'interno di questo periodo, e la sua iconografia pittorica, in virtù di quanto sopradescritto, ne circoscriverebbe la datazione fissandola intorno al precoce biennio 1744-1745.

I soggetti a battaglie rimasero sempre poco comuni nella produzione campana e perlopiù diffusi nel suo primo periodo, soprattutto riprodotti in policromia in oggetti da tavola o più facilmente in "giuochi" da caffè. I primi riferimenti alla decorazione "a scene di battaglia e caccia" nella manifattura campana risalgono al 30 settembre 1744, quando sotto la direzione del pittore piacentino Giovanni Caselli (1698-1752) si inizia a miniare "il giuoco con delle battaglie" (C. Minieri Riccio, *Delle porcellane*

della Real Fabbrica di Napoli, delle vendite fattene, e delle loro tariffe, IV, Memoria letta all'Accademia Pontoniana nella tornata del 7 aprile 1878, Napoli 1878, p.11). Altri pittori della reale manifattura furono impegnati in simili decorazioni istoriate, fra i quali Giuseppe Della Torre e i suoi figli, che ne fecero uno dei loro temi prediletti (F. Stazzi, op. cit., pp. 162-163). Angela Carola Perrotti (op. cit., p. 235) menziona la nostra tabacchiera nel catalogo realizzato in occasione dell'importante mostra sulla porcellana dei Borbone tenutasi al Museo Archeologico di Napoli nel 1986, ricordandola come esempio per la decorazione, appunto delle tabacchiere, ispirata alle scene di battaglia. Si è soliti distinguere le decorazioni del caposcuola Giovanni Caselli per via della sua tecnica puntinata, che è stata identificata anche in quest'opera ascrivibili al maestro per la sola parte dipinta: proprio il fatto che la tabacchiera non mostri confronti per tipologia decorativa con altre della stessa produzione, ne farebbe quindi un importante e precoce unicum, rispetto ad altri rari oggetti prodotti dalla stessa fabbrica con iconografie affini. La straordinaria associazione storico-iconografica fa assumere a questa tabacchiera un significativo valore commemorativo e storico: la probabile destinazione reale e la datazione intorno al biennio 1744-1745, per ovvi nessi con gli avvenimenti rappresentati e con la storia della manifattura, ne evidenziano la rilevanza.



12

José De Madrazo

(Santander, 1781- Madrid, 1859)

LA FELICITÀ ETERNA

olio su tela, 210 x 189

firmato e datato sulla tavola tenuta dall'amorino a sinistra: "J. de Mádraso f.t. Roma / 1813".

€ 40.000/60.000

Iscrizioni

"Felices / qui amant / custod." (a sinistra); " Felices / qui custod. / amando" (a destra)
("Felici coloro che amano custodendo"; "Felici coloro che custodiscono amando")

Bibliografia

V. Cardarera, *Don José de Madrazo*, in "El Artista", T. II, XXVI, 1835, p. 308.
J. Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid, 1868, p. 316.
M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 399.
A. Vegue y Goldon-F.J. Sanchez Cantón, *Tres salas del Museo Romántico, Donación Vega Inclán, Catálogo*, Madrid, 1921, p. 73.
B. de Pantorba, *Don José de Madrazo*, in "Arte Español", XVII, 1947, p. 67.
J. Jordàn de Urries y de la Colina, *José de Madrazo en Italia (1803-1819)*, in "Archivo Espanol de Arte", 65, 1992, p. 368, n. 38.
F. de Madrazo, *Recuerdos de mi vida*. In *Federico de Madrazo*. Catalogo della mostra a cura di C. Gonzàlo Lopez, Madrid 1994, p. 16.
F. de Madrazo, *Federico de Madrazo, Epistolario*, Madrid, 1994, alla data 28-2-1840.
José de Madrazo (1781-1859). Catalogo della mostra a cura di J.L. Diez, Madrid, 1998, p. 412, n. 69.
La Maestà di Roma. Catalogo della mostra, Roma 2003, riprodotto a p. 638, fig. 33.
Francesco Leone, *José Madrazo a Roma: la Felicità Eterna del 1813*, Roma 2012.

La storia del dipinto qui offerto, straordinario documento della committenza reale spagnola a Roma, è stata ricostruita da Francesco Leone grazie ai documenti e alle fonti biografiche resi noti da vari studiosi ancor prima che l'opera venisse identificata in una collezione privata italiana e riprodotta, senza commento, nel catalogo della fondamentale rassegna sulle arti a Roma nel primo Ottocento, tenuta nel 2003.

Come risulta dalla lista autografa delle proprie opere stilata da José de Madrazo nel 1835 e dai "Ricordi" di Federico de Madrazo (1815-1894), figlio dell'artista, la grande tela fu eseguita su commissione del re Carlo IV di Spagna, in esilio a Roma dal luglio del 1812, e destinata alla residenza del deposedo monarca presso il convento di Sant'Alessio sull'Aventino, soppresso dai francesi nel 1810.

Descritto come decorazione del soffitto della sala che racchiudeva la collezione di quadri antichi e moderni del re, il dipinto risulta poi inventariato tra le 688 opere di proprietà di Carlo IV e della regina Maria Luisa spedite a Madrid nel 1818, a seguito della restaurazione della dinastia borbonica sul trono di Spagna.

È di nuovo Federico de Madrazo a informarci del ritorno in Italia della tela, quale dono del re Ferdinando VII, figlio di Carlo IV, alla nipote (nonché quarta moglie) Maria Cristina di Borbone, principessa delle Due Sicilie, in occasione delle nozze avvenute nel 1829. Risale certo al trasferimento presso il Palazzo Reale di Napoli la cornice, tuttora conservata, recante nei quattro angoli i gigli borbonici, e i sigilli in ceralacca con le armi dei Borbone di Napoli ancora parzialmente visibili al retro.

L'identificazione del dipinto qui offerto, di cui si ignora la storia più recente, con l'opera citata dalle fonti biografiche è ulteriormente documentata dal "ricordo" a penna e acquarello recante un'iscrizione che ne certifica la data di esecuzione e i passaggi tra le diverse residenze dei Borbone, un tempo conservato presso gli eredi Madrazo (cfr. José de Madrazo, 1998, p. 412, n. 69).

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo con Decreto Legislativo del 3 giugno 2010

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.



La commissione del sovrano spagnolo nel 1813 segna senza dubbio il vertice della carriera romana di José de Madrazo, giunto nella Città Eterna nel 1806 dopo una prima formazione presso l'Accademia de San Fernando a Madrid e un fervido biennio a Parigi, alla scuola del maggior pittore d'Europa, Jacques-Louis David. Avendo riscosso un importante successo già nel 1807 con la *Morte di Viriato* (Madrid, Museo del Prado), punto di incontro tra il Neoclassicismo davidiano e le più antiche suggestioni di Nicolas Poussin, Madrazo pagò in prima persona la propria opposizione al regno di Giuseppe Bonaparte in Spagna, finendo addirittura imprigionato a Castel Sant'Angelo.

L'arrivo a Roma del monarca esiliato imprime una svolta alla carriera del giovane artista spagnolo, che nel 1813 oltre alla *Felicità Eterna* firma altri capolavori, primo fra tutti il *Trionfo dell'Amor Divino sull'Amor Profano* (Madrid, Prado) splendido esempio di quel Neoclassicismo venato di sensibilità romantica e quasi impercettibilmente riscaldato da un più

moderno sentire che alla stessa data ritroviamo nelle tele di Tommaso Minardi come nei marmi di Antonio Canova.

Colta esercitazione sui temi del classicismo cristiano guidata dalle indicazioni dell'Iconologia di Cesare Ripa per quel che riguarda gli attributi della bella figura femminile come dei geni alati che l'accompagnano, la *Felicità Eterna* recupera altresì il modello raffaellesco della Poesia sulla volta della Segnatura, non senza il ricordo della *Galatea* alla Farnesina.

È comunque interessante osservare come questa palese celebrazione della legittimità della monarchia spagnola in una prospettiva antibonapartista non abbia impedito al Madrazo di essere chiamato a collaborare, negli stessi anni 1812-13, alla decorazione delle sale del Quirinale destinate ad accogliere l'Imperatore per una visita che non ebbe mai luogo, come si sa, ma costituì l'occasione di riunire i maggiori artisti europei per la creazione di un insieme che, per quanto mutilo, segna il vertice del Neoclassicismo a Roma.



Giacomo Favretto

(Venezia 1849 – Venezia 1887)

G. FAVRETTO

EL DIFETO XE NEL MANEGO

olio su tela, cm 71x106,5

firmato in basso a destra

retro: etichetta con n. 415; retro del telaio: etichetta dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Milano del 1881, etichetta della III Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1899, due etichette della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1932, etichetta con n. 5

Stima a richiesta

Provenienza

Collezione senatore V.S. Breda, Ponte di Brenta
Collezione privata, Milano

Esposizioni

Esposizione Nazionale del 1881 in Milano, Milano 1881, n. 14

III Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia 1899, n. 9

XVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia 1932, n. 21

Bibliografia

R. Barbiera, *Zig-Zag per l'Esposizione Nazionale*, Milano 1881, p. 140

Belle Arti. Esposizione nazionale in Milano nel 1881, catalogo ufficiale illustrato, Milano 1881, p. 89 n. 14

El difeto xe nel manego, in "Esposizione Italiana del 1881 in Milano", n. 39, 1881, p. 307, ill. 308

El difeto xe nel manego (disegno dell'autore), in "Milano e l'Esposizione Italiana", nn. 8-9, Milano 1881, p. 68

Pittura. Buon viaggio, dipinto a olio di G. Favretto di Venezia, in "L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano", n. 18, Milano 1881, p. 142

Menini, *Fra quadri e statue, impressioni e chiacchiere*, Bergamo 1882, p. 109

C. Boito, *La Mostra Nazionale di Belle Arti in Venezia*, in "Nuova Antologia", anno XXII, III serie, vol. XII, fasc. XXI, Roma, 1 novembre 1887, p. 53

R.B., *Un pittore del popolo. Giacomo Favretto*, in "L'Illustrazione Popolare", vol. XXIV, n. 26, 1887, Milano, 26 giugno 1887, p. 401

D. Fadiga, *Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Venezia 1887*, Venezia, 7 aprile 1887, pp. 52, 64

Giacomo Favretto, "Illustrazione Popolare Artistica dell'Esposizione di Venezia 1887", n. 8, Venezia, 19 giugno 1887

A. Centelli, *Giacomo Favretto e le sue opere*, in "L'Illustrazione Italiana", Milano, 16 giugno 1887, p. 437

P. Fambri, *Giacomo Favretto*, in "L'Indisposizione", n. 4, Venezia, 19 giugno 1887, p. 2

«Anche nel 1881 Favretto partecipa alla rassegna milanese di Brera e presenta sei quadri. Oltre al già ricordato *Alla benedizione*, ci sono cinque nuove composizioni: *Nell'oratorio*, *Nina*, un acquerello molto apprezzato dagli artisti milanesi, *Una riva a Venezia*, *Buon viaggio*, dipinto che non ottiene grandi lodi, ma costituisce il prototipo di molte successive varianti sul tema, che ritroveremo a breve. Ma è *El difeto xe nel manego* il dipinto che ottiene grande successo di pubblico e di critica, viene a più riprese pubblicato sulla stampa dell'epoca e diverrà insieme a *Il Sorcio* il più conosciuto e popolare dell'artista. ("L'illustrazione Popolare Artistica dell'Esposizione di Venezia 1887" in occasione della morte del pittore farà dono agli abbonati di "un'elegante riproduzione cromolitografica montata in cartoncino di quel gioiello artistico di GIACOMO FAVRETTO che è: EL DIFETO XE NEL MANEGO")».

(*Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, catalogo della mostra a cura di P. Serafini, Cinisello Balsamo 2010, pp. 21, 34 nota 135)

È con un senso di sacralità e rispetto, quello che si riserva solo ai grandi eventi, che ospitiamo nelle nostre sale e nel nostro catalogo l'opera *El difeto xe nel manego* del 1881 uno dei rari capolavori del maestro veneziano ancora in mano privata.



Opera dichiarata di interesse artistico e storico particolarmente importante dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano a tutti gli effetti della legge del 1 giugno 1939, n. 1089, con decreto ministeriale del 23 febbraio 1952.





(segue Bibliografia)

P.G. Molmenti, "L'illustrazione Italiana", 1887, pp. 442, 449

G.A. Munaro, "L'Esposizione Artistica Illustrata", Venezia, 29 maggio 1887, p. 66

P. Orefice, "L'Esposizione Artistica Illustrata", Venezia, 19 maggio 1887, p. 67

G.C. Sicco, *Giacomo Favretto e le sue opere*, Torino 1887, tav. III

P.G. Molmenti, *Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. Giacomo Favretto*, (con due sonetti di Giuseppe Mantica), Roma 1895, pp. 20-21, ill. a p. 11

F. Nani Mocenigo, *Artisti veneziani del secolo XIX. Note ed appunti*, Venezia 1898, p. 22

III *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia 1899, p. 20 n. 9

B. Cervelli, *Un quadro del Favretto*, in "Natura ed Arte", VIII, n. 13, Milano-Roma, giugno 1898-99, p. 62

B. De Luca, *III Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, Bari 1899, p. 32

U. Fleres, *Esposizione Artistica Internazionale di Venezia. Mostra retrospettiva del pittore Giacomo Favretto*, Roma 1899, pp. 100, 102

P. Orefice, *Giacomo Favretto. Conferenze di P. Orefice*, Venezia 1899, p. 12

S.D. Paoletti, *L'Arte alla III Esposizione Internazionale di Venezia*, (estratto dal giornale "L'Alto Adige" di Trento), Trento 1899, p. 20, n. 9

V. Pica, *L'Arte Mondiale a Venezia nel 1899. VIII. Pittori Italiani*, Bergamo 1899, p. 103

M. Pilo, *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Sala B. La Mostra retrospettiva Favretto*, in "Gazzetta Letteraria", n. 29, Milano-Torino, 22 luglio 1899, p. 226

G. Secretant, "L'illustrazione Italiana", 14 maggio 1899, p. 319

Catalogo, III Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia, 1899, pp. 21, 30

F. Nani Mocenigo, *Della Letteratura Veneziana del secolo XIX. Notizie ed Appunti*, Venezia 1901, p. 228

L. Brosch, *Giacomo Favretto*, in "Die Kunst Unserer Zeit", Lieferung 3, München 1902, p. 46

P. Piroli, *Guida-Catalogo della Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia*, Roma 1919, p. 81

G. Damerini, *La pittura italiana alla XVIII Biennale*, in "Rivista di Venezia", Venezia, maggio 1932

A.L., *Favretto*, in "Gente nostra", Roma, 11 dicembre 1932

A. Paci - Perini, XVIII Biennale di Venezia, in "Artista Moderno", anno XXI, nn. 14, 15, 16, Torino, luglio-agosto 1932

D. Varagnolo, *Trent'anni d'Arte Veneziana (1870-1900)*, in *XVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1932, p. 43, n. 21

A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1934, p. 222

XVIII Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, in "Almanacco Veneto", Venezia 1933

G. Nicodemi, E.M. Dufflocq, *Le Arti italiane del XIX e XX secolo*, Milano 1935, p. 103

Il contesto in cui il dipinto è inserito, cioè la vendita dedicata alle *Opere di eccezionale interesse storico-artistico*, è già di per sé conferma dell'attenzione dedicata all'opera dagli osservatori preposti alla custodia del patrimonio italiano, che hanno così eliminato il rischio che un tale capolavoro lasciasse il nostro paese.

La rilevanza del dipinto è aumentata anche dalla rarità di opere dell'artista veneziano ancora in mano privata, dato che gran parte della sua produzione, notevole per qualità ed importanza, è custodita e visibile nei grandi musei italiani e stranieri. Potremmo anzi aggiungere che l'opera presentata in questa vendita è l'unico grande capolavoro di Favretto comparso in un'asta pubblica italiana o internazionale negli ultimi decenni.

È quindi con grande piacere che condividiamo con voi il privilegio di ammirare questo capolavoro e ringraziamo Roberto Capitani senza il quale ciò non sarebbe stato possibile.

«(...) Di un altro quadro, i visitatori leggono il titolo scritto sulla cornice, guardano e sorridono. È il dipinto *El difeto xe nel manego*. Due giovanotte robuste dalle forme alquanto procaci, han portato un ombrello da aggiustare ad un vecchio ombrellaio ambulante: e gli stanno davanti in tono un po' beffardo. Il vecchio, che le ha squadrate, apre l'ombrello, e voltandosi verso di loro, con un sorriso furbesco, dice loro: *El difeto xe nel manego*. Composizione briosa, trattata, come sempre, da maestro.

A quest'ultimo dipinto, che diverrà poi uno dei più famosi dell'intera produzione del Nostro, lo stesso giornale dedica un intero articolo: "Un tema che proponiamo ai critici d'arte è lo studio della stretta relazione che passa fra gli ingegni veneziani. Il medesimo sale condisce le arguzie di Goldoni, di Gallina, del Gozzi e di Favretto. Il nostro pittore è poeta comico e si vivace pennelleggiatore della vita. In quasi tutti i quadri Favretto questa nota comica scatta fuori: sia che ora ci mostri le donne spaurite che saltano sulle sedie per sfuggire il topolino, sia che ci trasporti fra le cartacce dell'antiquario di piazza, sia che unisca insieme l'umorismo e la serietà nel restauratore di quadri, dove si presentano due rovine, quella della tela e quella dell'uomo. *El difeto xe nel manego* era il quadro che fermava maggiormente i visitatori dell'esposizione di Belle Arti: alla solita maniera ardita, al disegno come sempre svelto ed elegante, il colore biacceso, ma giustamente intonato in mezzo a' contrasti; però questo quadro ha in più degli altri il motto, un pochino libero, ma che si fa perdonare in grazia della sua spontaneità. Il pittore scelse una giornata piovosa: tre ragazze han portato l'ombrello rotto dal vecchio rappezzatore, ridendo e cianciandolo. Esse erano andate là per dar la baja a lui, licenza ch'è propria della gioventù spensierata, ma il vecchio sa rispondere allo scherzo: e dopo aver esaminato l'ombrello colla gravità d'un medico che tocca il polso a un ammalato, sentenza dov'è il difetto. E le ragazze son là, fra l'intendere e il non intendere, che vorrebbero fare le gnorri, ma a loro insaputa scoppia fuori la risata in coro».

(*Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, catalogo della mostra a cura di P. Serafini, Cinisello Balsamo 2010, pp. 59-60)

«Per la cadenza popolare dell'opera ed il colore dei vestiti esso va posto vicino al famoso "El difeto xe nel manego" del 1881, che è uno dei quadri più noti di Favretto. L'ombrellaio rileva che il difetto sta nel manico dell'ombrello da riparare e ciò crea una nota scherzosa, tipica di Favretto, della sua parlata, della sua pittura e il suo comportamento di artista veneziano dell'Ottocento vicino al teatro di Giacinto Gallina.

Le cronache d'arte del suo tempo rivelano il gioco di parole e si soffermano compiaciute. Ecco, ad esempio, la citazione dell' "Illustrazione italiana" del 1887 nella descrizione del quadro: "Il buon vecchio, serio serio, emette il suo giudizio come un bravo medico. Le tre popolane maliziose ridono a quella sentenza, ma l'ombrellaio ha già trovato il ripiego, e si prepar a fare l'ufficio suo di far servire ancora quel vecchio arnese».

(G. Perocco, R. Trevisan, *Giacomo Favretto*, Torino 1986, p. 27)



G. Favretti

(segue Bibliografia)

E. Somarè, *I Maestri della Pittura italiana dell'Ottocento*. Favretto, Milano 1935, p. 49, tav. XXIX

A.V., *Giacomo Favretto nel cinquantenario della morte*, in "L'Avvenire d'Italia", Roma, 20 agosto 1937

N. Barbantini, *Biennale 1932. Il labirinto e la strada*, Edizione Il Tridente, Venezia 1945, p. 108

C. Battaglia, *Pittori dell'800. Giacomo Favretto, veneziano*, in "Giornale di Sicilia", Palermo, 20 marzo 1949

U. Galletti, E. Camesasca, *Enciclopedia della Pittura italiana*, Milano 1950, p. 905

G. Lorenzetti, *Favretto*, in "La Biennale di Venezia", n. 2, Venezia, ottobre 1950, p. 7

A. Margotti, *La Biennale di Venezia. Il "bluff" degli astrattisti*, in "Pomeriggio", Bologna, 29 settembre 1950

G.L. Marini, *Favretto Giacomo*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani dall'XI al XX secolo*, vol. IV, Torino 1972, p. 340

G. Perocco, R. Trevisan, *Giacomo Favretto*, Torino 1986, pp. 27, 127

Giacomo Favretto 1849-1887, a cura di R. Trevisan, Venezia 1999, pp. 40-41

Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 23 aprile - 11 luglio 2010; Venezia, Museo Correr, 31 luglio - 21 novembre 2010) a cura di P. Serafini, Cinisello Balsamo 2010, pp. 21, 34 nota 135, 59-60, 71 note 22-23

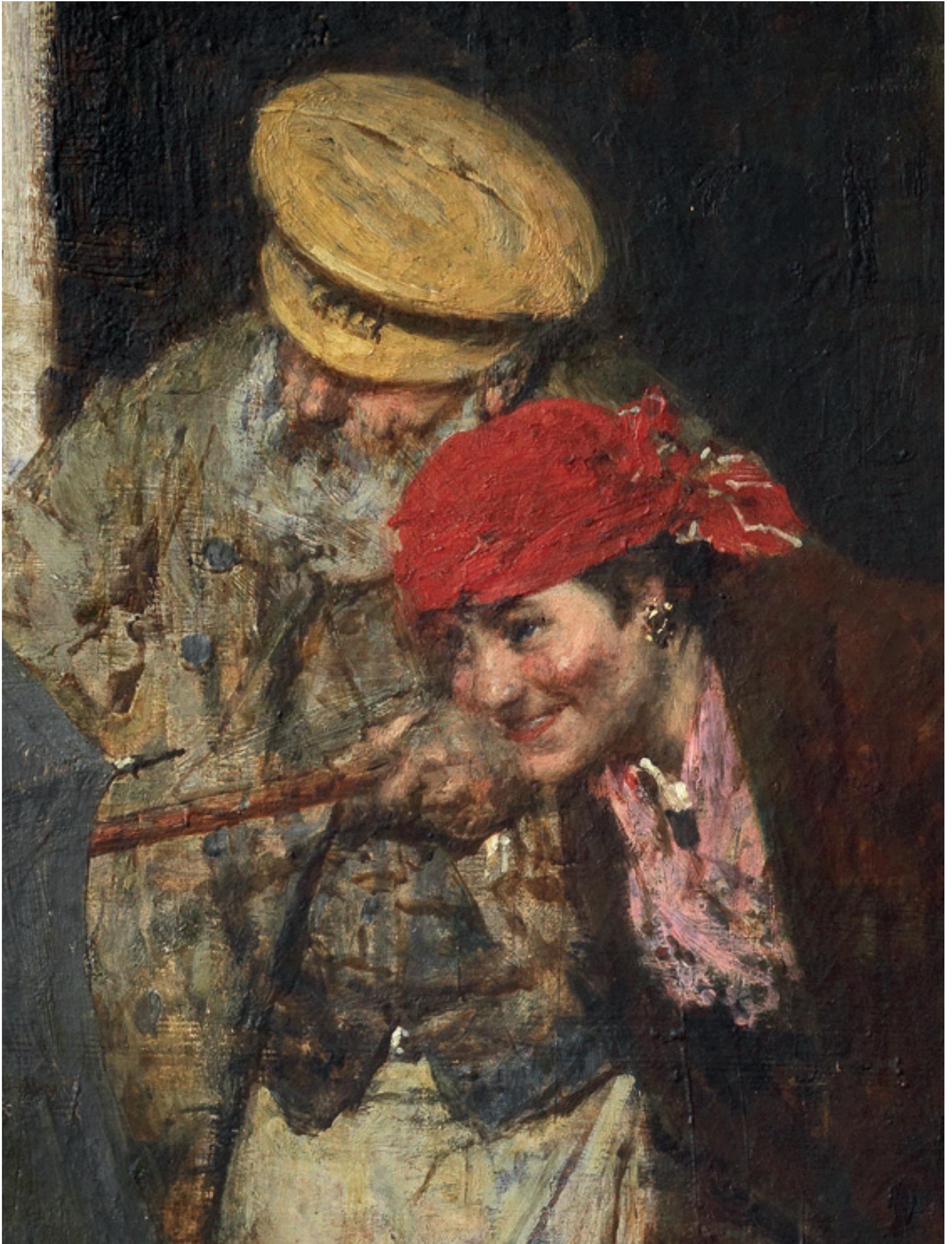
The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.



Fotografia del dipinto, 1900-1930 circa (Fototeca della Fondazione Federico Zeri, n. 138250)



Vedute di Venezia nel XIX secolo





CA' FAVRETTO

«... Qualche ritratto, qualche quadretto di genere ed un posticino di assistente alla scuola di Elementi di figura dell'Accademia lo misero presto in grado di alloggiare la famiglia in un alloggio comodo e pulito in Calle della Rosa a San Cassiano di fianco allo storico palazzo Cornaro che fu della regina di Cipro ed ora è sede del Monte di Pietà.

S'entrava in un cortiletto sul quale s'apriva uno di quegli atri, tanto caratteristici dell'architettura veneziana, che attraversano in tutta la lunghezza i palazzi e si ripetono in tutti i piani. Cortile ed atrio erano il magazzino d'un negoziante d'antichità, ingombri di una quantità di pezzi scultorici, architettonici ed ornamentali di marmo, di legno e di metallo di ogni epoca e stile, e fra essi c'era un banco da falegname al quale lavorava un simpatico vecchio, il padre di Favretto che, fido al vecchio mestiere fu, sempre lui a fabbricargli i telai, le sagome delle cornici, cavalletti e quanti lavori di falegnameria occorrono bene spesso ai pittori. Un'erta scala portava dal primo al secondo piano, dove era l'alloggio. Una camera stretta e lunga gli serviva di studio ed una finestra bifora rivolta a sud-ovest gli lasciava entrare in tutto il pomeriggio il sole, che irradiava anche attraverso le cortine quella luce dorata che restava nelle sue tele.

... Un nonnulla gli forniva il soggetto, i motivi gli nascevano con la massima spontaneità sotto il pennello, nell'esecuzione procedeva con piena sicurezza; in pochi giorni ultimava i quadri, che trovavano ben presto il compratore, e tanto rapidamente crebbero i suoi guadagni che nel 1880 (l'anno del Vandalismo, esposto a Brera, premiato ed acquistato da quell'Accademia), nello spazio di poco più di sei mesi, fra vendite e premi, incassò circa sessantamila lire.

Non so se d'allora in poi i suoi proventi siano conservati sempre in quella misura. Ma credo di sì, perché quantunque la sua cagionevole salute lo obbligasse a frequenti soste nel lavoro, la sua produzione fu sempre grande ed i suoi prezzi aumentarono. Negozianti forestieri di quadri gli compravano e commettevano opere, molte passavano direttamente dallo studio alla casa del mecenate, e con tutto ciò, alle principali Esposizioni italiane non mancava mai, anzi era quasi sempre rappresentato da più quadri. In quest'ultima Esposizione Nazionale ne aveva tre; venduti subito nei primi giorni, gli

fruttarono oltre quarantamila lire.

Tre o quattro anni addietro divenne proprietario di tutta la casa nella quale abitava, le fece fare i restauri necessari alla solidità, la fece pulire e decorò l'atrio a terreno di cassapanche di legno dipinte antiche, così caratteristiche dei palazzi veneziani, e di qualche frammento statuario. Nelle camere superiori aveva vecchi mobili di stile, qualche buon ritratto antico, ma tutto ciò per appagamento intimo nel suo gusto, niente per amor di lusso o di ostentazione. Si fece anche, in un ala più bassa del primo piano, un nuovo studio che prendeva luce da due finestre prospicienti, a tramontana, il Canal Grande, e da un lucernario. Ma di questo non si servì, tranne forse in questi ultimi tempi, non sapendo staccarsi da quello di prima.

Nel suo studio s'erano venuti man mano accumulando una quantità straordinaria di oggetti i più disparati.

Le pareti erano completamente coperte di drappi d'ogni materia e colore, intercalati da qualche tela sua abbozzata, da qualche pezzo d'affresco di Tiepolo, da qualche bella incisione antica; sopra alcuni mobili del '700, di legno intagliato, dipinti a biacca e filettati d'oro, rotti ma autentici, fotografie accatastate, statuette in biscuit, vasi, gingilli interessanti di colore o di forma; dal soffitto pendevano oggetti di vetro o di metallo. Un pezzo d'uscio vecchio e tarlato, un ombrellone di cotone colorato, un arcolaio e simili arnesi erano parti organiche di questo strano arredamento. I cassetti di tutta la casa erano pieni, rigurgitanti d'abiti d'ogni stoffa e colore; erano scialli, gonnelle, giubboncini sdrusciti ne' quali si era imbattuto per la strada, il cui colore lo aveva sedotto e che si era fatto cedere dalle popolane che li portavano, cambiandoli loro con de' nuovi; erano velade goldoniane, e mantiglie, e zendadi, e vesti di seta e di broccato (...).

da G. Lavini, *Giacomo Favretto*, in "Gazzetta Letteraria", Milano-Torino, 18 e 25 giugno 1887



Ca' Favretto sul Canal Grande a Venezia



Lo studio di Favretto

14

Joseph Hickel

(Leipa, Boemia 1736 – Vienna, 1807)

ALLEGORIA IN ONORE DELL'EREDE AL TRONO DI NAPOLI

olio su tela, cm 182x221

€ 30.000/50.000

Provenienza

Napoli, collezione privata;
Milano, Porro & C., 3 aprile 2003, n. 36

Il raffinatissimo dipinto qui offerto, restituito a Joseph Hickel, pittore di corte di Giuseppe II d'Asburgo in occasione della vendita milanese del 2003, allude con ogni evidenza alla successione al trono di Napoli da parte di Francesco, secondo figlio maschio di Ferdinando IV e di Carolina d'Asburgo - Lorena.

Non pare dubbio, infatti, che i genietti alati accanto al protagonista e a lui molto somiglianti nei tratti alludano, rispettivamente, al fratello maggiore Carlo Tito, morto ad appena tre anni nel gennaio del 1778 (sua la corona di fiori caduta al suolo) e alla sorella Carolina, scomparsa a cinque anni nel 1780. La composizione celebra dunque il nuovo stato di erede al trono di Francesco, nato nel 1777, futuro re delle Due Sicilie, su cui regnerà a partire dal 1825 e fino al 1830.

I dati biografici dei figli di Ferdinando e Carolina suggeriscono quindi un plausibile termine di datazione poco dopo il 1780 almeno per l'ideazione del nostro dipinto, pressoché coevo, dunque, alla più esplicita composizione di Pompeo Batoni – *Allegoria per la morte di due figli di Ferdinando IV* – dipinta a Roma nel 1780 e ora alla Reggia di Caserta. Rispetto a quel dipinto carico di emozione – identificato da Nicola Spinosa ed esposto in occasione della storica rassegna "Civiltà del Settecento a Napoli" organizzata da Raffaello Causa nel 1977, la tela qui offerta propone una versione più lieve degli eventi famigliari dei Borbone di Napoli, celebrandone la continuità dinastica nella persona del nuovo erede al trono. Una datazione a ridosso degli eventi, peraltro più logica di quella fin qui proposta alla fine del Settecento, sembra preferibile anche sotto il profilo dei dati stilistici.

L'attività di Joseph Hickel quale ritrattista di casa d'Asburgo, e in particolare di Giuseppe II, fratello della regina di Napoli, risale comunque al 1771 dopo che l'Imperatrice Maria Teresa aveva sostenuto i suoi studi e un viaggio di formazione presso le principali corti italiane.

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Regionale per i Beni e le Attività Culturali della Campania con D.Lgs. 490/1999 del 23 luglio 2003

The Italian Soprintendenza considers this painting to be a work of national importance and requires it to remain in Italy; it cannot therefore be exported from Italy.



SEDI E DIPARTIMENTI FIRENZE

ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

CAPO DIPARTIMENTO
Neri Mannelli
neri.mannelli@pandolfini.it



ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

JUNIOR EXPERT
Chiara Sabbadini Sodi
argenti@pandolfini.it



ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE
Chiara Sabbadini Sodi
artidecorative@pandolfini.it



DIPINTI, DISEGNI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

ASSISTENTE
Raffaella Calamini
dipinti800@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

ESPERTO
Jacopo Boni
jacopo.boni@pandolfini.it



MOBILI E OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

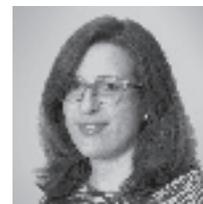
CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE
Margherita Pini
arredi@pandolfini.it



GIOIELLI

GEMMOLOGA
Maria Vittoria Bignardi
gioielli@pandolfini.it



OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

CAPO DIPARTIMENTO
Pietro De Bernardi
orologi@pandolfini.it

CONSULENTE
Mario Acciughi



VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

ASSISTENTE
Carolina Orlandini
vini@pandolfini.it



AUTO CLASSICHE

ESPERTO
Claude Benassai
automobilia@pandolfini.it



MILANO

ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

CAPO DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
roberto.dabbene@pandolfini.it



ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

CAPO DIPARTIMENTO
Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it



ASSISTENTE
Dan Paola Ye
arteorientale@pandolfini.it

PORCELLANE E MAIOLICHE

ESPERTO
Giulia Anversa
milano@pandolfini.it



MONETE E MEDAGLIE

CAPO DIPARTIMENTO
Alessio Montagano
alessio.montagano@pandolfini.it



ASSISTENTE
Margherita Pini
numismatica@pandolfini.it

LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO
Chiara Nicolini
chiara.nicolini@pandolfini.it



MOBILI E OGGETTI D'ARTE

RESPONSABILE ESECUTIVO
Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

RESPONSABILE ESECUTIVO
Glauco Cavaciuti
glauco.cavaciuti@pandolfini.it



ASSISTENTE
Carolina Orlandini
artecontemporanea@pandolfini.it

AUTO CLASSICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Marco Makaus
marco.makaus@pandolfini.it



ROMA

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Ludovica Trezzani
ludovica.trezzani@pandolfini.it



ASSISTENTI
Silvia Cosi

Lorenzo Pandolfini
dipintiantichi@pandolfini.it

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

1.

Per partecipare, registratevi nella sezione

PANDOLFINI LIVE

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

2.

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

3.

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

4.

Per partecipare ed offrire alle aste LIVE cliccate sul bottone

ENTRA IN SALA

e seguite le indicazioni di offerta.

5.

Per vedere una nostra asta dal vivo come ospite registratevi in

MY PANDOLFINI

e cliccate sul link

ENTRA IN SALA

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

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

1.

To participate, sign up in the

PANDOLFINI LIVE

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

2.

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

3.

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

4.

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

ENTER THE ROOM

and follow the instructions to offer.

5.

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

MY PANDOLFINI

and click on the button

ENTER THE ROOM

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

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

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

COME PARTECIPARE ALL'ASTA

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

Offerte scritte e telefoniche

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

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

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

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

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

Rilanci

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

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

Ritiro lotti

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

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

Per altre informazioni si rimanda alle Condizioni Generali di Vendita.

Pagamenti

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

- contanti fino a 2.999 euro
- assegno circolare non trasferibile o assegno bancario previo accordo con la Direzione amministrativa. intestato a:
Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bonifico bancario presso:
BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA
Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795
intestato a Pandolfini Casa d'Aste
Swift BIC PASCITM1W40

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

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

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

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

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

Dette valutazioni, puramente indicative, si basano 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 lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera di circolazione o attestato di temporanea importazione artistica in Italia.
13. Il peso degli oggetti in argento è calcolato al netto delle parti in metallo, vetro e cristallo. Per gli argenti con basi appesantite il peso non è riportato.
14. I lotti contrassegnati con ● sono assoggettati al diritto di seguito.

CORRISPETTIVO D'ASTA E I.V.A.

Corrispettivo d'asta

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

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

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

Imposta Valore Aggiunto

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

Lotti contrassegnati in catalogo

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

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

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

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

Diritto di seguito

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

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

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

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

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

VENDERE DA PANDOLFINI

Valutazioni

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

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

Mandato per la vendita

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

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

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

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

Riserva

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

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

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

Liquidazione del ricavato

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

Commissioni

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

OPERE DI ECCEZIONALE INTERESSE STORICO-ARTISTICO
28 SETTEMBRE 2017

OFFERTE ONLINE SU PANDOLFINI.COM

Cognome - *Surname* _____

Nome - *Name* _____

Ragione Sociale - *Company Name* _____

@EMAIL _____

Indirizzo - *Address* _____

Città - *City* _____ C.A.P. - *Zip Code* _____

Telefono Ab. - *Phone* _____

Cell. - *Mobile* _____

Fax _____

Cod. Fisc o Partita IVA - *VAT* _____

Banca - *Bank* _____

Il modulo dovrà essere inviato via fax: +39 055 244343, o via mail: info@pandolfini.it.

Il nostro ufficio confermerà tutte le offerte ricevute; nel caso non vi giungesse la conferma entro il giorno successivo, vi preghiamo di reinviare il modulo.

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

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

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

The form must be sent by fax: +39 055 244343, or by email: info@pandolfini.it

Our office will confirm all the offers received; in case you shouldn't receive confirmation of reception within the following day, please reforward the form.

Offers must be sent to Pandolfini Casa d'Aste within 12 hours before the beginning of the auction.

Having seen the objects included in the auction and being unable to be present during the sale, with this form I entrust Pandolfini Casa d'Aste to buy the following lots on my behalf till the sum specified next to them, in addition to the buyer's commission, is reached.

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

Data - Date

Firma | Signature

Il modulo dovrà essere accompagnato dalla copia di un documento di identità.

The form must be accompanied by a copy of an identity card.

Lotto Lot	Descrizione Description	Offerta scritta Bid

CONDITIONS OF SALE

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

AUCTIONS

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

Absentee bids and telephone bids

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

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

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

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

Bids

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

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

Collection of lots

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

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

For any other information please see General Conditions of Sale.

Payment

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

- cash up to € 2.999
- non-transferable bank draft or personal cheque with prior consent from the administrative office, made payable to: Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bank transfer to: BANCA MONTE DEI PASCHI
DI SIENA Filiale 1874 Sede di Firenze:
Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN: IT 25 D 01030 02827 000006496795,
Swift BIC - PASCITM1W40

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

BUYING AT PANDOLFINI

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

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

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

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

As concerning attributions, please note that:

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

BUYER'S PREMIUM AND V.A.T.

Buyer's premium

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

Value Added Tax

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

Lots with symbol

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

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

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

BUYING AT PANDOLFINI

Resale right

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

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

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

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

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

SELLING THROUGH PANDOLFINI

Evaluations

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

Mandate of sale

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

Reserve

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

Payment

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

Commission

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

Cognome | Surname _____

Nome | Name _____

Ragione Sociale | Company Name _____

@EMAIL _____

Indirizzo | Address _____

Città | City _____

C.A.P. | Zip Code _____

Telefono Ab. | Phone _____

Fax _____

Cell. | Mobile _____

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT _____

PAGAMENTO | PAYMENT

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

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

VISA MASTERCARD

CARTA # | CARD # _____

Security Code _____

Data scadenza | Expiration Date _____

Firma | Signature _____

NUOVO | NEW RINNOVO | RENEWAL

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

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

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

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

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART € 80
2 Cataloghi | Catalogues

ARCHEOLOGIA | ANTIQUITIES € 50
2 Cataloghi | Catalogues

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

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

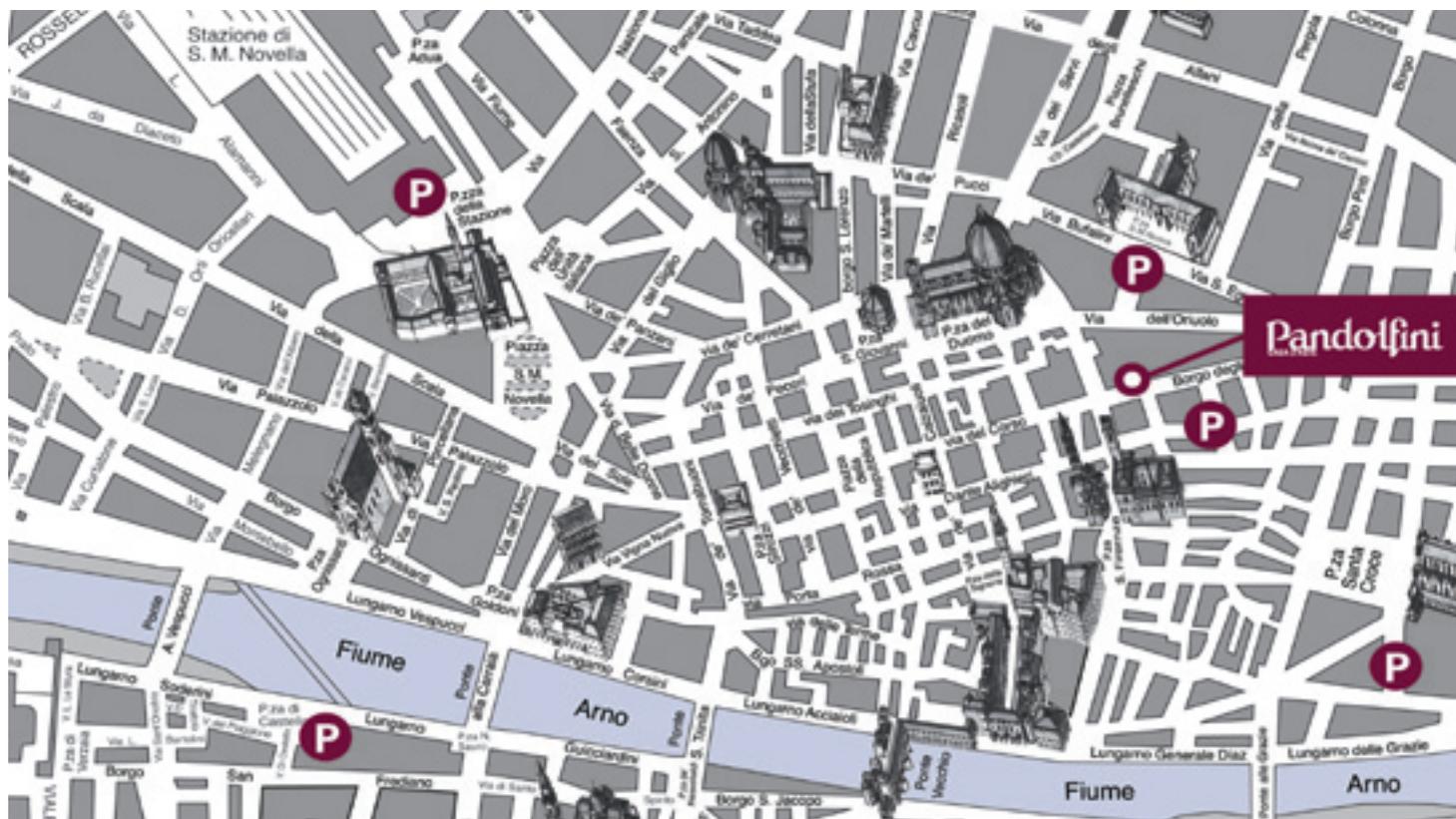
VINI | WINES € 80
3 Cataloghi | Catalogues

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

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



Impaginazione:

Daniele Rettori - Firenze

Stampa:

Conti Tipocolor S.p.A. - Settimello, Calenzano (FI)

Fotografie:

Francesco Giroto Fotografo - Carbonera (TV)
IndustrialFoto - Osmannoro (FI)



ART ASSICURAZIONI

L'arte di assicurare l'arte

Agenzia CATANI GAGLIANI

Firenze

Tel. 055.2342717



GARAGE DEL BARGELLO

Via Ghibellina, 170/r

50122 Firenze

Tel. 055 238 1857

CREDITI FOTOGRAFICI

Palazzo Ramirez de Montalvo

p. 15 - © Archivi Alinari, Firenze

Lotto 1

Margaritone d'Arezzo, *San Francesco*, Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna - © Fototeca Zeri, scheda 1003, busta 0016, fasc. 1

Margaritone d'Arezzo, *San Francesco*, Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna - © Fototeca Zeri, scheda 1004, busta 0016, fasc. 1

Bonaventura Berlinghieri, *San Francesco d'Assisi ed episodi della vita del santo*, Pescia Chiesa di San Francesco - © Fototeca Zeri, scheda 1425, busta 0015, fasc. 5

Lotto 2

Taddeo di Bartolo, *Madonna con Bambino*, Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum - © Fototeca Zeri, scheda 7802, busta 0085, fasc. 4

Taddeo di Bartolo, *Santo vescovo e Santa Caterina d'Alessandria*, New Orleans Museum of Art, New Orleans (LA) (Louisiana), Collezione S.H. Kress - © Fototeca Zeri, scheda 7828, busta 0086, fasc. 2

Taddeo di Bartolo, *San Giovanni Battista, San Giacomo Maggiore*, Memphis Brooks Museum of Art, Memphis (TN) (Tennessee), Collezione S.H. Kress - © Fototeca Zeri, scheda 7827, busta 0086, fasc. 2

Lotto 5

Piero di Cosimo, *Storie di Bacco e Sileno, la scoperta del miele*, Worcester (Mass.) Art Museum - © Fototeca Zeri, scheda 14128, busta 0182, fasc. 4

Piero di Cosimo, *Storie di Bacco e Sileno, le disavventure di Sileno*, Cambridge (Mass.) Fogg Art Museum - © Fototeca Zeri, scheda 14127, busta 0182, fasc. 4

Piero di Cosimo, *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra con l'aspide al collo*, Chantilly, Musée Condé - © Fototeca Zeri, scheda 14121, busta 0182, fasc. 4

Lotto 7

Nicolas Régnier, *Allegoria dell'Autunno*, Princeton University Art Museum - © Princeton University Art Museum

Nicola Régnier, *Allegoria dell'Inverno*, Princeton University Art Museum - © Princeton University Art Museum

Lotto 9

Michelangelo Cerquozzi, *Studio del pittore*, Roma, Galleria Pallavicini - © Fototeca Zeri, scheda 50346, busta 0507, fasc. 2

Michelangelo Cerquozzi, *Buon ladrone*, Roma, mercato antiquario, già collezione Giustiniani - © Fototeca Zeri, scheda 50367, busta 0507, fasc. 2

Lotto 13

Fototeca Fondazione Federico Zeri, inv. 138250

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

INFORMAZIONI E CONDITION REPORT

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

È possibile richiedere maggiori informazioni sui lotti ai dipartimenti competenti, pur rimanendo esclusiva responsabilità dell'acquirente

accertarsi personalmente dello stato di conservazione degli oggetti. Per maggiori dettagli si vedano le condizioni generali di vendita pubblicate alla fine del presente catalogo.



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

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

ASTE BOLAFFI

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

CAMBI CASA D'ASTE

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

CAPITOLIUM ART

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

EURANTICO

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

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA S.R.L.

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

INTERNATIONAL ART SALE S.R.L.

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

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

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

STUDIO D'ARTE MARTINI

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

MEETING ART CASA D'ASTE

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

PANDOLFINI CASA D'ASTE

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

POLESCHI CASA D'ASTE

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

PORRO & C. ART CONSULTING

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

SANT'AGOSTINO

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

VON MORENBERG CASA D'ASTE

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

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

REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

I soci si impegnano a curare con la massima precisione

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

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

Articolo 5

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

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

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

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

Articolo 6

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

Articolo 7

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

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

Articolo 8

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





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