



**MERAVIGLIE**  
**ATTO II**

*La Gioia a Colori*  
*Volume II*

Veneto Banca SpA in LCA  
e altre proprietà

**BONINO**  
*auctions par excellence*

BONINO  
*auctions par excellence*

**Responsabile per la Catalogazione**

Matteo Smolizza  
M. +44 7931 605834 / M. +39 346.1299980  
matteo.smolizza@bonino.us

**Responsabile per le Relazioni con la clientela**

Adela Mara  
T. 06.8075228 / M. 349.3881633  
adela.mara@bonino.us

**Catalogo e Media**

<i>Matteo Smolizza</i>	<i>Testi di catalogo</i>
<i>Davide Trevisan</i>	<i>Ricerca</i>
<i>Giovanni Boffano</i>	<i>Gestione immagini</i>
<i>Francesco Maragno</i>	<i>Ideazione e progettazione grafica</i>
<i>Elena Li Causi</i>	<i>Revisione testi</i>

Casa di Vendite

**Claudia Bonino**

Via Filippo Civinini 21-37 00197 Roma  
T. 06.8075228

www.bonino.us  
www.goforarts.com

BONINO  
*auctions par excellence*

**MERAVIGLIE**

**ATTO II**

*La Gioia a Colori*

*Volume II*

Veneto Banca SpA in LCA

e altre proprietà

in copertina:

**Veduta di Verona, l'Adige a San Giorgio in Braida, 1710-1720 ca.,  
Caspar van Wittel, Vanvitelli (1653 - 1736), (lotto 309)**

Diritti

Testi: © Matteo Smolizza

Immagini: © Andrea Parisi, Fabrizio Perilli, Matteo Smolizza, Gianluca Poldi

Modello asta MS3B: © Matteo Smolizza

Diritti generali: © Bonino Atlantic Ltd



## INDICE DEI LOTTI

279. Emilio Tadini (1927 - 2002) . Il poeta assassinato, 1990
280. Antonio Vivarini (1418 - 1484) , o Bartolomeo Vivarini (1432 circa-1499) o bottega Vivarini. Madonna con Bambino, 1460-1470 ca.
281. Luigi Serena (1855 - 1911) . Signora con ventaglio, 1895-1900
282. Andrea Mantegna (1431 - 1506) , cerchia di, o Gentile Bellini (14291507), cerchia di. Federico I Gonzaga (?), 1475-1525
283. Domenico Morone (1442 - 1518) , attribuito a. Adorazione dei Magi (“Natus est redemptor Mondi”), 1490 -1500 circa
284. Francesco de' Maineri (1460 - 1509) . Testa del Battista, 1502-1508 circa
285. Enrico Baj (1924 - 2003) . Profilo sinistro, 1980
286. Beppe Ciardi (1875 - 1932) . Bambine nella barca (La riparazione delle reti), 1911
287. Maurizio D'Agostini (1946) . Saturno (il portatore di vecchiaia, o saggezza), 2002
288. Rocco Marconi (1480 - 1529) . Davide con la testa di Golia, 1515-1525
289. Federico Barocci (1535 - 1612) , ambito di. Sacra Famiglia
290. Tommaso Manzuoli, detto Maso da San Friano (1531 - 1571) . San Sebastiano
291. Arturo Faldi (1856 - 1911) . Giovane di profilo
292. Antonio Mancini (1852 - 1930) . Innamorata, 1910
293. Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518 - 1594) , bottega di; Marietta del Tintoretto (1554 circa – 1590) (?); o Cesare Vecellio (1521 –1601) (?). Flora o Ritratto femminile (Irene di Spilimbergo?), 1580-1590 ca.
294. Ettore Tito (1859 - 1941) . Bambini al bagno (Il tuffo), 1910-15 circa
295. Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane (1544 - 1628) . Ritratto di giovane uomo barbato
296. Francesco Fanelli (1869 - 1924) . Il lago di Massaciuccoli, 1896
297. Antiveduto Gramatica (1571 - 1626) . Allegoria della Giustizia e della Pace
298. Oscar Ghiglia (1876 - 1945) . Natura morta, 1936-1937
299. Carlo Saraceni (1579 - 1620) , e bottega. “Madonna con Bambino, sant’Anna e angelo”, detta anche “Madonna del sonno” o “Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant’Elisabetta”, 1610-1615
300. Roma. I quarto del XVII secolo. Ritratto di vecchio con barba
301. Fiorenzo Tomea (1910 - 1960) . Lago d’Iseo, 1947
302. Guido Reni (1575 - 1642) . San Francesco
303. Damien Steven Hirst (1965) . Spot painting (LIPIDS - Dimyristin - Penis Talks), 2007
304. Simone Cantarini (1612 - 1648) . San Gerolamo
305. Edgardo Mannucci (1904 - 1986) . Idea n .1, 1960
306. Jusepe de Ribera (1591 - 1652) , da. Giacobbe con il gregge di Labano, 1640-1660
307. Verona. Prima metà del XVII secolo (1600 - 1650) . Testa d'uomo
308. Shōzō Shimamoto (1928 - 2013)ōzō Shimamoto (1928 - 2013) . Performance in China 03, 2007
309. Caspar van Wittel, Vanvitelli (1653 - 1736) . Veduta di Verona, l'Adige a San Giorgio in Braida, 1710-1720 ca.
310. Francesco Trevisani (1656 - 1746) . Autoritratto con cappello istriano, 1713-1715 circa
311. Lino Bianchi Barriviera (1906 - 1985) . Lalibelà. Medani Alem
312. Federico Zandomeneghi (1841 - 1917) . Al bagno
313. Tommaso Porta (1686 - 1768) . Paesaggio fluviale con arco roccioso, 1755 circa
314. Andrea Casali (1705 - 1784) , attribuito a. Madonna con Bambino (da Guido Reni)
315. Alessandro Milesi (1856 - 1945) . Idillio, 1882 circa
316. Veneto. Il quarto del XVIII secolo. Cristo e l'adultera
317. Carlo Saraceni (1579 - 1620) . Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne
318. Maurice Utrillo (1883 - 1955) . Le Moulin de la Galette à Montmartre, 1934
319. Italia. XVII secolo. San Pasquale Baylon e San Gerolamo nel deserto
320. Ennio Morlotti (1910 - 1992) . Paesaggio, 1966
321. Carlo Maratti (1625 - 1713) , da. Omnia vincit Amor
322. Agostino Ugolini (1755 - 1824) . Madonna con Bambino e San Giovanni Battista
323. Federigo Andreotti (1847 - 1930) . La lettura, 1900
324. Pierre-François-Joseph De Glimes ou Deglim (1744 - 1800) . Bagnanti
325. Telemaco Signorini (1835 - 1901) . Ritratto, Bambina di Riomaggiore (La Nené), 1887
326. Domenico Maggiotto (1712 - 1794) . Madonna orante
327. Lucio Fontana (1899 - 1968) . Concetto spaziale, 1960
328. Jean-Baptiste-François Génillion (1750 - 1829). Veduta di una baia con veliero
329. Julio Le Parc (1928) . Modulation 327, theme 73 à variation, 1979
330. Charles-François Poerson (1653 - 1725) , attribuito a. Flora, 1677 circa
331. Antonio Mancini (1852 - 1930) . Ritratto di Guido Boggiani, 1895
332. Henri de Toulouse-Lautrec (1864 - 1901) . Quattro studi di cane (recto); due studi del muso di un cane e due studi di orso (verso), 1877-1884
333. Guglielmo Ciardi (1842 - 1917) . L'aratura (Il lavoro nei campi), 1872 circa
334. Ludovico Carracci (1555 - 1619) , attribuito a. Erminia e i pastori, 1592-1593 ca.
335. Valerico Laccetti (1836 - 1909) . Paesaggio con pecore, 1875 circa
336. Edgardo Mannucci (1904 - 1986) . Idea n. 4, 1972
337. Guglielmo Ciardi (1842 - 1917) . Lungo il viale, 1875 ca.
338. Mattia Moreni (1920 - 1999) . La Signora Santunione rompe e rirompe per avere un riordino, 1981
339. Luigi Nono (1850 - 1918) . Il bimbo malato, 1885

340. Rubens Santoro (1859 - 1941) . Venezia - Squero di San Trovaso
341. Emma Ciardi (1879 - 1933) . Paesaggio con sfilata di carrozze, 1903
342. Renato Guttuso (1911 - 1987) . Mario Valeri Manera
343. Ernesto Fontana (1837 - 1918) . Civetteria, 1869
344. Raffaello Sorbi (1844 - 1931) . I musicanti (Serenata)
345. Antonio Mancini (1852 - 1930) . Al mio Signore, 1908
346. Noè Bordignon (1841 - 1920) . Il mese di Maria a Venezia, 1884
347. Ottorino Stefani (1928 - 2016) . Tramonto, 1973
348. Peter Pearson (1955 circa) . Dublin from the air, 2015
349. Guglielmo Ciardi (1842 - 1917) . Coppia di paesaggi costieri, 1884-1885
350. Giuseppe Cesetti (1902 - 1990) . Paesaggio
351. Luigi Nono (1850 - 1918) . Vice mamma, 1882
352. Giacomo Favretto (1849 - 1887) . Fantasticando, 1884-1887
353. William Henry Haines (1812 - 1884) . Ca' d'Oro a Venezia
354. Guglielmo Ciardi (1842 - 1917) . Laguna, 1880
355. Vincenzo Cabianca (1827 - 1902) . Soldato, 1860 circa
356. Maurizio D'Agostini (1946) . Mercurio (il messaggero alato), 2008
357. Beppe Ciardi (1875 - 1932) . Spiaggia marina, 1923-1925 circa
358. Mario Schifano (1934 - 1998) . Senza titolo, 1983
359. Guglielmo Ciardi (1842 - 1917) . Ottobre, 1907 circa
360. Dosso Dossi (1489 - 1542) , seguace di. Testa virile
361. Beppe Ciardi (1875 - 1932) . Il ritorno delle barche da pesca, 1920 circa
362. Mattia Moreni (1920 - 1999) .  
Esempio n. 1 di aspetto dipinto da un caso patologico: una idea è una idea solo se ha pensato a tutto il resto;  
la penombra è la pena dell'ombra che lotta contro la luce, 1983
363. Ettore Tito (1859 - 1941) . La gomena, 1910-1915 ca.
364. Giuseppe Uncini (1929 - 2008) . Composizioni astratte (recto verso), 1978-1980
365. Pittore marchigiano del I quarto del XVI secolo. Madonna col Bambino (da Raffaello), 1505-1515
366. Eugenio Gignous (1850 - 1906) . Riviera ligure
367. Giovanni Battista Torriglia (1857 - 1937) . Cadetto dell'Andrea Doria
368. Enrico Benetta (1977 circa) . In alto a sinistra si affacciano le stelle, 2005
369. Roma. I quarto del XVII secolo. San Carlo Borromeo, 1610-1620 circa
370. Enrico Benetta (1977 circa) . Ho respirato il profumo del vento, 2004
371. Ettore Tito (1859 - 1941) . Bambino sul canale con margherita, 1925-1930
372. Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518 - 1594) , seguace di. Testa di vecchio
373. Virgilio Guidi (1891 - 1984) . Paesaggio veneto, 1927 circa (recto); Paesaggio, 1928 circa (verso)
374. Onorio Marinari (1627 - 1715) . Maddalena
375. Anton Zoran Mušič (1909 - 2005)šič (1909 - 2005) . Ecran naturel, 1960
376. Michele Tosini, detto anche Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (1503 - 1577) , ambito di. Ritratto di nobildonna
377. Franz Alt (1821 - 1914) . Vicolo dei Miracoli, Verona
378. Domenico Morelli (1823 - 1901) . Il volto nel velo, 1880 circa



**CATALOGO**



279. EMILIO TADINI (1927 - 2002)

*Il poeta assassinato, 1990*

Olio su tela  
54 x 65 cm

*Firma*

“Tadini” sul verso

*Altre iscrizioni*

“Il poeta assassinato” sul verso

*Provenienza*

Studio Marconi, Milano (1990); Veneto Banca SpA in LCA

Stato di conservazione

Supporto: 95%

Superficie: 95%

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_st\_284*

Stima: € 2500 - 3500

Un punto centrale nella produzione di Tadini è il dialogo tra letteratura e pittura, che lo porta ad essere illustratore di scrittori sia nell'ambito di edizioni a stampa (ex multis, Louis F. Céline, "Scandalo negli abissi", illustrazioni di Emilio Tadini, a cura di Ernesto Ferrero, Genova, 1992) sia nei propri dipinti. L'opera in esame, databile alla fine degli anni Ottanta, rappresenta probabilmente la riflessione di Tadini su "Il poeta assassinato" di Guillaume Apollinaire, apparso in Italia in più edizioni, tra cui quella per i tipi de "Il Formichiere", a Milano, nel 1976, e, proprio nel 1990 in due edizioni, per i tipi di Orsa Maggiore, Settimo Milanese, e Studio Editoriale a Milano. Proprio l'apparizione in libreria di queste due edizioni insieme alla data di vendita dell'opera a Veneto Banca (12 luglio 1990), consente di datare l'opera ai primi mesi del 1990. Tadini mostra un uomo in abito verde, ben riconoscibile come pittore da due tubetti di colore in tasca, che si porta una mano al fianco, ha perso l'equilibrio e sta per cadere dalla tela. Un uomo in costume fugge sul lato del dipinto, scalzo, su una base grigia, con soltanto una casupola rossa contro l'orizzonte azzurrissimo. Tratto anatomico: le lunghe gambe, la piccola testa. Assistiamo quindi ad una scena tragica? Probabilmente Tadini alludeva semplicemente alla voglia di scappare al mare, nel caldissimo giugno-luglio meneghino (come solleva lamentare la critica d'arte Rossana Bossaglia, "ben più rovente di agosto"), lasciando perdere gli impegni intellettuali. Opposte, infatti, le direzioni dell'uomo in giacca e cravatta che cade e del muscoloso nuotatore. Questa lettura, che consente di datare ulteriormente l'opera al passaggio tra luglio e agosto del 1990, costituisce un ulteriore collegamento con la raccolta di novelle pubblicate da Apollinaire con il titolo "Il Poeta Assassinato".

Dopo un'attenta meditazione sull'opera di Rabelais, Apollinaire dichiara di aver inventato un nuovo genere letterario, quello "lirico-satirico". Il lungo racconto che apre e intitola la raccolta racconta la vita intera di Croniamantal, alter-ego di Apollinaire stesso. «E che vita! Una sarabanda ininterrotta di situazioni inverosimili, fiabesche ed esilaranti, trasposte con una cromaticità stilistica cangiante e multiforme (sembra quasi di ascoltare i Gong di "The Flying Teapot"); i riferimenti al contemporaneo vengono puntualmente deformati, rivestiti e trascesi da una massiccia dose di raccordi a miti, leggende e simboli che vengono svuotati dai loro abituali rimandi e che si piegano di continuo all'ilarità travolgente di Apollinaire» (the Cosmic Jocker, De Baser, 21 marzo 2017).

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







280. ANTONIO VIVARINI (1418 - 1484) ,  
O BARTOLOMEO VIVARINI (1432 CIRCA-1499)  
O BOTTEGA VIVARINI

*Madonna con Bambino, 1460-1470 ca.*  
Olio su tavola  
52x37 cm

*Provenienza*  
Galleria Moretti, Firenze

*Certificati*  
expertise di Egidio Martini, senza data (Bartolomeo Vivarini);  
expertise di Luciano Bellosi, del 25 maggio 2000 (Bartolomeo  
Vivarini); expertise di Mauro Lucco (Antonio Vivarini)

*Vincoli*  
Il dipinto è stato oggetto di una procedura di avvio dell'interesse  
culturale (come opera di Quirizio da Murano), attualmente in  
fase di revisione.

*Stato di conservazione*  
Supporto: 80% (tavola di pioppo,  
assottigliata e parchettata)  
Superficie: 85% (presenza di impurità e ingiallimento  
complessivo; verniciatura protettiva non  
omogenea, relativamente datata; pochi  
ritocchi; abrasioni e lacune sparse;  
integrazioni sul bordo sinistro e alla base;  
piccoli sollevamenti; leggera spulitura;  
imbrunimento della azzurrite)

*Codice foto HD: 23.07.19\_dipi\_ma\_sm\_1*

Stima: € 80000 - 120000

La tavola raffigurante la "Madonna con Bambino" in esame si innesta nella complessa vicenda della bottega dei Vivarini, famiglia di pittori originari di Padova che si trasferiscono a Murano nel XIV secolo stabilendo nell'isola celebre per la lavorazione del vetro uno dei fulcri innovatori dell'arte veneziana nella seconda metà del Quattrocento. Il capostipite, Michele, è di professione vetraio; i figli, Antonio (1418 circa - 1476/1484) e Bartolomeo (1430 circa - dopo il 1491), saranno pittori di grande fama, così come il nipote Alvise (1442/1453-1503/1505), figlio di Antonio, con cui si conclude la bottega, di cui è in principio nune tutelare il cognato di Antonio e Bartolomeo, un pittore di origine tedesca, Giovanni di Alemagna (1399 circa - 1450) e in cui fioriscono numerosi talenti, come Quirizio da Murano (attivo a Venezia tra il 1460 ed il 1478), Andrea di Giovanni detto Andrea da Murano (documentato tra il 1462 e il 1502) e Lazzaro Bastiani (1429-1512).

L'immagine trova riscontro, con sottili differenze, sia nella produzione di Antonio, sia in quella di Bartolomeo - di cui d'altra parte gli studi hanno mostrato la ampia collaborazione, e non di rado la confusione - ma al tempo stesso presenta scostamenti qualitativi rispetto al floruit di entrambi, che per lo più hanno portato gli studiosi a ritenerla un'opera di transizione: della vecchiaia del primo ovvero del periodo di formazione del secondo, o ancora nell'avvicendamento tra i due, senza escludere la possibilità di un'altra personalità precocemente connessa alla bottega.

Per primo Egidio Martini (1919-2011) - cui è oggi dedicata l'omonima pinacoteca al Museo di Ca' Rezzonico a Venezia - ha accreditato l'opera al catalogo di Bartolomeo, prendendo le mosse dalla identificazione della modella impiegata per la figura della Madonna «sempre la stessa che vediamo negli altri sui dipinti» e osservando i passaggi di migliore qualità del dipinto, come per esempio «la mano della Madonna posta sul petto del Bambino, trattato anch'esso con una modellazione e un segno nervoso ben definiti», presenti anche nella «"Madonna con Bambino" che si trova alla Galleria Sabauda di Torino, in quella del Museo Correr di Venezia (Cat. G. Mariacher, 1957, p. 236) e ancora in quella del trittico della chiesa di S. Giovanni in Bragora, pure a Venezia: opere tutte della sua maturità, da collocare cronologicamente , come la qui in esame, tra il 1465 e il 1478, cioè in un momento in cui Bartolomeo, superata l'influenza del Mantegna, addolcisce la sua pittura avvicinandosi a quella più umana e pittorica di Giovanni Bellini».

La attribuzione a Bartolomeo è stata autonomamente proposta anche da Luciano Bellosi nel 2000, con una formula prudentiale («mi pare») che gli consente di guardare anche all'altro polo attributivo della tavola in esame, il fratello maggiore Antonio: «Le aureole decorate da finte lettere cufiche messe a oro sono una caratteristica molto particolare della pittura padovana di metà Quattrocento e si ritrovano anche nella bottega del fratello di Bartolomeo, Antonio Vivarini; ad esempio, nel Sant'Ambrogio e nel San Nicola da Bari già nella Chiesa della Salute e ora nel Seminario Patriarcale di Venezia. Anche nel politico di Bologna, datato 1450, a cui collabora lo stesso Bartolomeo, si ritrovano aureole decorate in modo simile, seppure non identico. Siamo, insomma, nella fase giovanile del pittore veneto, quando egli non è ancora così siglato come nelle sue opere più tipiche». «Tuttavia, il volto, con i grandi bulbi oculari, accentuati dalle palpebre superiori abbassate (quello sinistro più stretto perché più scorciato), con l'accento al doppio mento, è molto caratteristico di Bartolomeo Vivarini; così come lo sono le mani dalle dita lunghe, sottili e nervose, o la luminosità degli incarnati».



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Richiamato anch'egli il paragone con la "Madonna" di Washington, Bellosi sottolinea la precocità dell'opera attraverso i riferimenti a Bellini: «Bellissima è la faccina del Bambino, con le guance teneramente rosate, che irradia una freschezza da far venire in mente i rapporti precoci di Bartolomeo Vivarini col Giovanni Bellini più antico. Anche il paesaggio, umido e brumoso, ricorda vagamente quelli più giovanili del Bellini e si concilia con la scelta naturalistica che Bartolomeo Vivarini attua nella sua fase più antica, come, ad esempio, nella stupenda tavola del Museo di Capodimonte a Napoli, del 1465», di contro alla sua opzione normale che sarà il fondo oro.

Mauro Lucco, in un approfondito saggio inedito e non datato, propende invece per l'attribuzione della tavola ad Antonio, pur mantenendo aperta, a sua volta, l'opzione di Bartolomeo. Preliminarmente lo studioso ricorda che «il modo di presentazione, il rapporto affettuoso e fisico tra madre e figlio, nella realtà serena e feriale del paesaggio, indica chiaramente un dipinto di devozione domestica, una di quelle immagini tanto comunemente prodotte a Venezia nel Quattrocento da essere presenti quasi in ogni stanza di casa». Così inquadrata la fortunatissima iconografia della "Madonna con Bambino" ambientata in aperta campagna «il cui motore fu la grande arte di Bellini», Lucco legge nella tavola in esame un gusto assestatosi nella generazione precedente a quella di Bellini, cioè prima del 1460. Esclusa la attribuzione a Quirizio da Murano, che era stata avanzata in sede di dichiarazione dell'interesse culturale, ritiene più «fondata, anche se non totalmente soddisfacente [...] la proposta di considerare il nostro dipinto come opera di Bartolomeo Vivarini, o della sua bottega: il senso generale della composizione è tratto infatti dalla cosiddetta "Madonna Davis" del Metropolitan Museum di New York (inv. 30.95.277), firmata dall'artista e datata 1472». Inoltre il «volto della Madonna [...] corrisponde assai bene, al di là del rovesciamento in controparte, a quello della Vergine orante nel Museo Vetrario di Murano che reca in basso la scritta: "Opvs. Batolomei. Viarini.

de.Murano. An. Dom. MCCCCLVIII [...] Al pari del San Giovanni da Capistrano del Louvre, recante l'identica data, si tratterebbe della prima opera documentata dell'artista da solo, libero dalla tutela del fratello maggiore Antonio. Ma la relazione spaziale tra figura e ambiente è nel nostro dipinto talmente diversa da quella di fine anni Cinquanta, con la Vergine che giganteggia sulla bassa pianura in una monumentalità inimmaginabile per quel tempo, da far pensare necessariamente non al 1459, ma al 1472 della Madonna Davis». Lo studioso considera allora la tenuta estetica della tavola in esame, che gli suggerisce la sensazione quasi di «un abile montaggio a mosaicatura di modelli diversi, incrementata anche dalle "sgrammaticature" proporzionali: il bimbo, ad esempio, pare troppo cresciuto rispetto alla madre, [...], la metà superiore del suo corpo appare troppo piccola rispetto a quella inferiore», per cogliere infine nella «seconda piega che si forma dietro al suo ginocchio destro» «un poco curiosa» la derivazione da «un'altra Madonna di Bartolomeo, già nella collezione di Italcio Brass a Venezia, e oggi di ubicazione ignota, e la stessa mano della Vergine che lo sorregge da sotto viene precisamente, anche se in controparte, dallo stesso quadro», che egli data agli anni settanta in base alla coerenza stilistica - in particolare l'invenzione della mano sul petto - con la "Madonna" del Museo Correr (in.v 16), quella del Museo Sanna, Sassari (in. 18903, cat. 109), quella del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.; acc. 1904.19), nonché la variante della National Gallery di Washington: in «tutte queste tavole, la mano sinistra della Vergine posta davanti al petto del bambino è talmente simile a quella del dipinto qui in discussione da non lasciare dubbi sulla sua collocazione cronologica». Anche la figura del Bambino, secondo Lucco, conferma la datazione «tanto sono vivi i ricordi di opere come la Madonna in trono della Galleria Colonna di Roma, firmata e data 1471 [...] e pungenti gli anticipi di altre, come quella al centro del trittico di San Giovanni in Bragora, del 1478.





Forse il punto più vicino toccato dal nostro Cristo bambino è col suo omologo nella Madonna Johnson del Museo di Philadelphia (n. 157), che già punta verso le ovalizzazioni dei volti, anni Ottanta, promosse dal nipote Alvise Vivarini». Per Lucco, la conclusione piana di questi paragoni è che «anziché novella invenzione, marcatore di un momento di svolta nella carriera dell'artista, l'opera sembra rivelarsi derivativa, prodotto che si avvicina di più a un artigianato di ottimo livello che alle vette inventive dell'arte». Per lo specialista, tuttavia, proprio questa osservazione deve suggerire uno scatto interpretativo, innanzitutto con la rinuncia all'idea che «la crescita di un artista più giovane all'interno di una bottega comporta un calo uniformemente accelerato, sino all'inevitabile scomparsa, del membro più anziano, anche molti anni prima della sua morte; come se fosse naturale che chi era stato per tanti anni il capo-bottega si ritirasse volentieri dal lavoro [ . Al contrario,] nessuno avrebbe mai mollato volontariamente il mestiere da cui traeva il proprio sostentamento, sino al momento in cui ne fosse stato impedito dalle esaurite possibilità del fisico. Oltre che di loro stessi, si trattava infatti di assicurare un futuro anche alle loro vedove, spesso assai giovani». Ciò suggerisce a Lucco di spostare il focus attributivo da Bartolomeo ad Antonio. «Nella bottega vivariniana, Bartolomeo rappresentava la parte minoritaria della diade dei titolari, e suo nipote Alvise, figlio di Antonio, il membro più giovane; il "capo" era appunto Antonio, a cui Bartolomeo era affiancato già dal polittico della Certosa di Bologna, del 1450». Nella sua interpretazione della bottega vivariniana, Antonio si occupa «delle opere da esportare lungo le coste Adriatiche, ove la mentalità era di solito più conservatrice, e più incline ad accogliere quelle di un "finto Rinascimento" in cui qualche variegatura più aggiornata non muta la sostanza strutturale antica; Bartolomeo invece di quelle per lo stato veneto e le sue città, che avevano gusti un poco più moderni; e Alvise addirittura si sarebbe tirato fuori da questa logica, presentandosi come la punta di diamante dell'attualità, con opere allineate alle maggiori novità del momento.» In questo contesto la «data a cui su faceva solitamente risalire la totale uscita di scena di Antonio era il 1467 del Polittico di Santa Maria Vetere di Andria, oggi nella Pinacoteca Provinciale di Bari, firmato da solo e datato in quell'anno [...] ma all'epoca l'artista aveva poco più di cinquant'anni, e lo cosa appare di fatto poco credibile per uno scomparso non si sa esattamente quando, fra i 9 e i 17 anni dopo. [...] se è rimasto attivo, come sembrerebbe logico, può allora la nostra tavola spettargli, negli anni Settanta del Quattrocento?». Lucco ritiene di sì, anche sulla scorta della testimonianza di Sansovino ("Venetia città nobilissima, et singolare, con aggiunta ... di d. G. Martinioni, Venezia, 1663, p. 185: «Antonio Vivarino del 1470 ... lasciò diverse opere di sua mano; ma consumate da gli anni» nella chiesa veneziana di Sant'Aponal), che viene confermata dalle stesse «indicazioni cronologiche ricavabili dal dipinto in questione [...] Il residuo di esilità tardo gotica che rende la nostra Madonna troppo alta e magra rispetto alla contemporanea robustezza di Bartolomeo, e insieme il senso di cedevolezza della sua carne, aliena alle ferose ribattiture del fratello, indicano che, all'interno della bottega vivariniana, negli anni in cui lo stile di Bartolomeo è all'apice del suo sviluppo, siamo in presenza di una mano diversa». Pur non potendo «indicare dei precisi confronti con opere documentate di Antonio, dal momento che nulla è oggi noto della sua produzione fino al 1476, se non al 1484; tuttavia, l'unico modo di ricostruire storicamente, e di tentare di capire come potessero essere quelle opere è, tenendo fermo



lo spirito generale di un corpus, immaginarle come sviluppo evolutivo di quelle cronologicamente più vicine.» Lo studioso ritiene, così, che Antonio, nella parte estrema della vita, abbia provato ad «adeguarsi fra prove ed errori, al passo dei tempi», talché «i risultati non positivi, potessero a volte superare quelli riusciti, giustificando così l'auto-relegarsi a mercati sempre più provinciali, e l'eventuale atto critico degli "utenti" di dimenticare, o addirittura di abbandonare alla distruzione successiva, quei prodotti». Pur rilevando che «a prima vista non parrebbe che la nostra tavola possa spettare ad Antonio Vivarini, ma, pur in tale presunta diversità, a me par di avvertire» - scrive - «la stessa aria di famiglia» con la «Santa Chiara» dell'altare del 1451 oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 6559; che peraltro si presta ad un paragone con la tavola di Bartolomeo nello stesso Museo, anch'essa datata al 1451, inv. 6685), o col «San Giacomo» nella tavola del Petit Palais di Avignon (inv. 246), «scomparto probabile del politico di San Giacomo Maggiore a Bologna, documentato del 1462, in cui la figura di San Petronio spetta alla collaborazione di Bartolomeo». «Nella Santa Chiara, la mano che regge il libro è, in controparte, molto simile a quella della nostra Madonna, che sostiene il bambino seduto sopra». Lo studioso prende in esame il composito stile della famiglia Vivarini («l'aria di famiglia») come sfondo a cui ancorare i cambiamenti, mantenendo quindi in parallelo l'analisi soprattutto delle produzioni di Antonio e Bartolomeo, per seguire i mutamenti dell'uno in rapporto a quelli dell'altro. In questa prospettiva, non ritiene «così improbabile che, nel corso degli anni, l'ovalizzazione tondeggiante del volto della "Madonna" Davia Bargellini a Bologna, potesse smagrirsi e assottigliarsi fino a raggiungere il modulo più asciutto di quella qui in discussione.



1.



2.



9.



10.



3.



4.



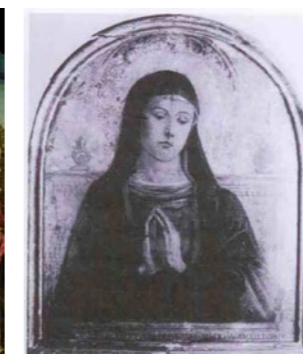
11.



12.



5.



6.



13.



14.



7.



8.



15.



16.

#### Paragoni

1. Bartolomeo Vivarini, Madonna con Bambino, Galleria Sabauda, Torino
2. Bartolomeo Vivarini, Madonna con Bambino, Museo Correr
3. Bartolomeo Vivarini, Madonna con Bambino, San Giovanni in Bragora, Venezia
4. Antonio e Bartolomeo Vivarini, Polittico della Certosa di Bologna, dettaglio, Pinacoteca Nazionale di Bologna
5. Bartolomeo Vivarini, Madonna con santi, Pinacoteca Nazionale di Capodimonte, Napoli
6. Bartolomeo Vivarini, Madonna Orante, 1459, Museo Vetrario, Murano
7. Bartolomeo Vivarini, Madonna Davis, 1472, Metropolitan Museum of Art, New York
8. Bartolomeo Vivarini, Madonna con Bambino, già collezione Italcico Brass, Venezia
9. Bartolomeo Vivarini, Madonna con Bambino, Museo Correr, Venezia
10. Bartolomeo Vivarini, Madonna con Bambino, Museo Sanna, Sassari
11. Bartolomeo Vivarini, Madonna con Bambino, 1480 ca., Fogg Art Museum, Cambridge
12. Bartolomeo Vivarini, Madonna con Bambino, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
13. Antonio Vivarini, Altare di San Gerolamo, dettaglio di Santa Chiara, Kunsthistorisches Museum, Vienna
14. Antonio Vivarini, I santi Pietro e Giacomo, Musée du Petit Palais, Parigi
15. Bartolomeo Vivarini, Santa Chiara, Kunsthistorisches Museum, Vienna
16. Bartolomeo Vivarini, Madonna con Bambino, Museo Davia Bargellini, Bologna



Anche i minimi brani di paesaggio qui presenti mi sembrano avere la stessa silenziosa vuotaggine della fantasia ambientale di Antonio. Questa idea dell'ultimo sviluppo di Antonio sarebbe poi richiesta dalla derivazione, sopra accennata, dalla "Madonna Davis" di Bartolomeo, del 1472. Ma vi è ancora in questa nostra tavola un dettaglio che a me pare decisivo ai fini della attribuzione. Non conosco infatti in tutta la pittura veneziana altro esempio di quelle pieghe rigide, geometricamente cannulate, dello zendale trasparente della Vergine, che terminano tutte alla stessa altezza sul suo petto, se non quello del drappo d'onore alle spalle della sua omonima, nella tavola Davia Bargellini; che già nel 1987, contrariamente all'opinione allora corrente, avevo rivendicato al solo Antonio Vivarini, anziché ad Antonio e Bartolomeo insieme. Allo stesso modo, infatti, esse appaiono il frutto di una plissettatura quasi irrigidita con l'amico».

La conclusione dello studioso è pertanto in favore della attribuzione della tavola ad Antonio: «Oso dunque immaginare, almeno come ipotesi di lavoro che la futura ricerca dovrebbe incaricarsi di confermare, che ci troviamo di fronte all'opera più tarda di Antonio Vivarini, nei primissimi anni Settanta del Quattrocento; che certo non muta il suo grado nella pittura veneziana, tanto più alto negli anni giovanili, ma potrebbe aiutarci a chiarire, pur nel suo aspetto di gentile retroguardia, il momento più oscuro e deserto della sua vicenda». Rebecca Müller - autrice del più recente catalogo della pittura vivariana, "Die Vivarini: Bildproduktion in Venedig 1440 Bis 1505", Regensburg, 2023 - su base fotografica, esprime una opinione piuttosto sovrapponibile nella lettura stilistica, collocando l'opera all'inizio dell'età moderna («an early modern painting»), dove «il gesto giocoso del bambino riflette più direttamente i dipinti di Giovanni Bellini» («the playful gesture of the Child is more reflecting paintings by

Giovanni Bellini»), quindi la fase formativa dei Vivarini, mentre appaiono assenti i tratti caratteristici dell'ultima produzione della bottega, percorsi da Alvise Vivarini («I cannot see any typical motif of his Madonnas», «his strong modelling and finish of the painting surface»; comunicazione del 26 settembre 2023). Nell'opinione della specialista, l'opera va ricondotta alla attività «di un distante seguace di Bartolomeo Vivarini, sebbene con caratteristiche personali, che ha visto Bellini e Alvise, ma che non ha tratto molto da loro». Si tratta dunque di un artista che respira «l'aria di famiglia» dei Vivarini, secondo la definizione di Lucco, formatosi in una cultura belliniana, più antica di quella di Bartolomeo, e che segue, a distanza e con tratto autonomo, l'evolversi dello stile di famiglia, fino alla confluenza delle esperienze di Bartolomeo maturo e del principio di Alvise, cioè proprio agli anni Settanta del Quattrocento.

Nel settembre 2023 sono state condotte da Gianluca Poldi approfondite analisi scientifiche sulle opere, in particolare: riprese fotografiche in luce diffusa, radente o semiradente; riflettografia in infrarosso in 2 bande spettrali (IRR = range 850-1000 nm ca.; IRR1000 = range spettrale 1060-1080 nm ca.); infrarosso in falso colore; spettrometria di riflettanza; microscopia ottica digitale (relazione del 15 ottobre 2023), oltre alla ripresa all'ultravioletto (UV), realizzata dalla casa d'aste. Le riprese in riflettografia in infrarosso hanno messo in evidenza «un triplice disegno soggiacente: un segno inciso sottile nelle pieghe del manto, come abbastanza tipico fin dal Trecento dove si impiegava l'azzurrite; un disegno di contorno a pennello e inchiostro neo di tipo carbonioso, che segna anche le pieghe e vari dettagli delle figure; infine una accurata lavorazione a tratteggio di tipo chiaroscurale nei volti, più evidente nel Bambino, dove il pittore studia attentamente il volume prima di stendere il colore per le ombre.



Infrarosso 1000



Infrarosso 1000



Luce visibile



Infrarosso



Luce visibile



Infrarosso



Infrarosso 850



Luce visibile



Il tratteggio è peculiare, non parallelo ma sovente a tratti brevi, quasi a seguire la curvatura del viso. L'underdrawing lineare di contorno mostra, specie sotto alcune parti del viso della Madonna, come nella parte superiore delle labbra, nelle sopracciglia e nell'arco delle palpebre, anche un tratto particolarmente fine, che può riferirsi all'impiego di un modello per il trasferimento 1:1 mediante carta carbone (o simili), secondo una delle prassi tradizionali. Piccole varianti tra disegno preparatorio e pittura si notano nella gamba sinistra del Bambino». L'opera si conferma così ad un tempo connessa alla bottega vivariana (addirittura attraverso l'impiego di un disegno di trasferimento da altra opera o da prototipo secondo il tipico modello di lavoro delle botteghe venete, impiegato ancora un secolo dopo in quella di Tiziano), e caratterizzato sia da un ricco disegno preparatorio, che garantisce un gradiente di invenzione, rimarcato anche dalla ulteriore libertà che l'artista si prende, rispetto al disegno, nel dipingere la gamba sinistra del Bambino.

Sul piano del colore, le «indagini spettroscopiche mediante spettrometria di riflettanza (vis-RS) e le microscopie digitali hanno permesso di identificare vari pigmenti della materia originale, tra i quali una azzurrite di ottima qualità nelle stesure azzurre del cielo [...] e - assai scura e in parte ridipinta [...] - nel manto quasi nero». «Un verde di rame (non identificato) è usato, in miscela con pigmento giallo, nella veste del Bambino, così come, variamente mescolato con biacca, nel paesaggio; e grani di verde (probabilmente il medesimo verde rameico) sono pure aggiunti agli incarnati, a base soprattutto di biacca e vermiglione finemente macinato. Nella veste rossa della Vergine si impiega una lacca rossa con stemperate in qualche area rare particelle di azzurrite». In conclusione, «La struttura delle pennellate, sottili e parallele, è tipico dell'impiego di tempera, fatto che suggerisce una datazione antecedente agli anni Ottanta del XV secolo, in ambito veneto: presumibilmente anni Sessanta-Settanta». Trova così conferma, anche sul piano dei materiali, la datazione al 1460-1470 rilevata sul piano stilistico dagli specialisti, ed in particolare l'attenta lettura di Mauro Lucco, suffragata anche dal complesso lavoro di preparazione grafica sottostante alla pittura visibile, rispetto alla quale è anche rilevante la qualità della azzurrite impiegata nella tavola, quale segno del rango dell'autore. Siamo quindi, con molta probabilità di fronte all'ultima opera nota di Antonio Vivarini, esito estremo della sua ricerca ed anche testimonianza della perdurante coesione stilistica e operativa di una delle più fortunate botteghe del Quattrocento veneziano.

Ringraziamo la dottoressa Rebecca Müller e il dottore Gianluca Poldi per il prezioso supporto nella compilazione dell'opera.



UV



Infrarosso

281. LUIGI SERENA (1855 - 1911)

*Signora con ventaglio*, 1895-1900

Olio su tela  
55 X 45 cm

*Firma*

"L.Serena" al recto

*Altre iscrizioni*

A tergo della cornice, riferimenti ad un passaggio d'asta in gessetto bianco, scarsamente leggibili

*Elementi distintivi*

Al verso etichetta "I A library", con riguardo ad una precedente collocazione, ed etichetta con riferimento all'inventario della banca

*Provenienza*

Galleria d'Arte Martinazzo, Montebelluna; Banca Popolare di Asolo e Montebelluna; Veneto Banca Holding; Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*

O. Stefani, "Luigi Serena 1855-1911", Ponzano Veneto, 2006, p. 119, 147, tav. 111

*Certificati*

Fotocertificato di Ottorino Stefani del 2 aprile 1999



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

Stato di conservazione

Supporto: 85% (reintelo)

Superficie: 85% (cadute di colore e ritocchi, sparsi)

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_sm\_55*

Stima: € 3000 - 5000

Luigi Serena, pittore d'elezione della borghesia trevigiana a cavallo tra '800 e '900, non ebbe allievi diretti, ma fu ammirato dagli artisti più giovani per il suo spirito bohémien e antiborghese, anche quale riferimento morale, diventando una pietra miliare nell'orizzonte artistico della Marca. Saranno proprio gli artisti dell'avanguardia, in testa Arturo Martini, a promuovere la mostra postuma di Serena poco dopo la sua morte nel 1911. Pur operando prevalentemente in provincia, l'artista partecipò con successo alle più importanti esposizioni del tempo: a Venezia (1881), Milano (1883), Torino (1884), Firenze (1886), Parigi (1888) e Monaco (1890). Fu tra gli invitati alla Biennale veneziana del 1897 (Eugenio Manzano, "Treviso", in "La Pittura in Italia. L'Ottocento", Milano, 1990, p. 213).

Come osserva Ottorino Stefani nella nota di certificazione, «il Ritratto di signora appartiene al periodo della piena maturità artistica di Luigi Serena (1895-1900), interprete acuto dei tratti psicologici e della personalità del soggetto che rivela un carattere deciso e volitivo. Sul piano strettamente pittorico l'opera si impone per la forza straordinaria dei colori: il rosa dell'incarnato, il bianco argentato ed il nero, esaltati dal





ventaglio e dallo sfondo rosso che ricorda antichi dipinti pompeiani", in consonanza con le scelte cromatiche di Serena al termine del secolo, in particolare il rapporto tra bianco, grigio e nero (cfr. "Donna che prega", 1897-1898, in Ottorino Stefani, a cura di, "Luigi Serena. 1855-1911", Ponzano Veneto, 2006, p. 99, tav. 70).

A giudizio dello specialista, il dipinto - così vicino alla lezione di Pompeo Molmenti, esemplata nel "Ritratto di giovane signora" di Ca' Pesaro - è «uno dei punti più alti dell'intero percorso artistico del pittore montebellunese». E difatti, tra «i ritratti femminili, Signora con ventaglio appare come un omaggio alla

grande ritrattistica della pittura veneta a partire dalle origini, soprattutto per l'audace impostazione compositiva e cromatica, che trova una sottile corrispondenza nell'espressione volitiva e narcisistica del volto. Qui veramente l'artista montebellunese si è dimostrato particolarmente attratto dal motivo ispiratore soprattutto come "sistema" di segni e colori che contengono un suggestivo messaggio estetico: siamo cioè nell'ambito di un'arte per cui la "forma" diventa "autosignificante" in quanto esalta i "valori decorativi" capaci di resistere nel tempo anche di fronte alle inevitabili svolte del gusto e delle mode predominanti di una determinata civiltà" (ibidem, p. 119).





282. ANDREA MANTEGNA (1431 - 1506) , CERCHIA DI,  
O GENTILE BELLINI (1429/1507), CERCHIA DI

*Federico I Gonzaga (?), 1475-1525*

Olio su tavola  
57,5x41,5 cm

*Elementi distintivi*

al verso su due traverse della parchettatura, in pennarello nero, «LK 115»; al retro della cornice, in alto in gesso bianco «483», sull'asse destro in gesso giallo «OMP/1036139» in relazione a passaggi d'asta

*Provenienza*

Bruno Lorenzelli, Bergamo; Collezione Carlo Orsi, Milano

*Stato di conservazione*

Supporto: 70% (tavola assottigliata e parchettata)  
Superficie: 70% (numerose cadute di colore, abrasioni e ritocchi anche nel viso e nel cappello, anche con materia eccedente; sollevamenti)

*Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_kl\_sm\_1*

Stima: € 50000 - 70000

Diretta ed enorme è stata l'influenza di Andrea Mantegna (1431-1506) nelle città del centro-nord Italia in cui lavorò nella seconda metà del XV secolo, diffondendo il gusto "archeologico", attraverso il recupero della cultura e di motivi artistici classici, unitamente alla passione rinascimentale per la resa meticolosa ed al contempo idealizzata della realtà.

Gli è particolarmente vicino, anche per ragioni familiari (Mantegna ne sposa la sorella Nicolosia), Gentile Bellini (1429-1507), pittore e medaglista della Repubblica di Venezia, figlio maggiore di Jacopo (1396?-1470?) e fratello di Giovanni (1427/1430 circa - 1516) che rinnova la ritrattistica veneziana, riducendo il peso del rilievo plastico in favore di immagini piane descritte con linee di contorno incise, entro cui si incastonano i colori in morbido chiaroscuro: con esiti di una eleganza distante e senza tempo che in breve lo rendono il ritrattista più ricercato dall'aristocrazia lagunare.

La tavola in asta è assai fascinosa, avvolta in due misteri tra loro connessi, l'autore e il soggetto.

Sul piano dell'autografia, è stata finora attribuito al veronese Francesco Bonsignori (1455-1519), che nel 1487 si trasferisce da Venezia a Mantova, nel 1490 entra nella bottega di Mantegna e tra il 1491 e il 1492 lo assiste nella decorazione del palazzo di Marmirolo, legandosi sempre più alla famiglia regnante, i Gonzaga, che gli conferiscono, a fianco al maestro, la carica di pittore di corte sino al 1505. Figlio d'arte - il padre Alberto è pittore dilettante - e fratello di Bernardino e Girolamo anch'essi pittori, Bonsignori si perfeziona a Verona sotto la guida di Francesco Benaglio (1430 circa-1492) fino al 1480, e poi a Venezia dove è influenzato dai Bellini. Un'opera, datata di pugno di Bonsignori "1487", ci assicura circa il suo stile all'arrivo in città, il famoso "Ritratto di uomo anziano" conservato alla National Gallery di Londra (NG736). L'impatto con Mantegna si legge nella forte tridimensionalità e nella attenzione disegnativa, elementi che si attenueranno molto nel tempo, in favore di una maggiore "morbidezza" dei volumi, affidati prevalentemente alle sfumature di colore,

secondo la lezione di Gentile Bellini. Bonsignori raggiunge così un suo canone rappresentativo della figura umana, scandagliabile con un approccio "morelliano": i dettagli morfologici - naso, bocca, occhi etc - si standardizzano per modellato e forma, consentendo importanti indicazioni anche per il nostro dipinto. Si vedano, per esempio, i differenti personaggi della "Madonna con quattro santi" (1490-1510 circa, National Gallery, Londra, inv. NG3091): il secondo in particolare per il morbido modellato, per la fattura degli occhi - pupille e orbite - delle labbra; il santo più a sinistra, rivolto verso l'osservatore, invece, per i capelli realizzati in modo grafico. Similmente, la "Testa di santa", conservata al Museo Poldi-Pezzoli, Milano, e anch'essa databile al discepolato con Mantegna, mostra l'interesse di Bonsignori per i dettagli decorativi: il ricamo sulla veste della santa può infatti essere agevolmente accostato, sia per la rapida costruzione delle forme sia per gli effetti luministici, tutti ottenuti con pennellate dense e sicure, al collare indossato dal personaggio ritratto nella nostra tavola.

È anche possibile raffrontare il ritratto in esame direttamente con l'opera di Gentile Bellini, nell'ipotesi di attribuzione ad un autore della sua cerchia. Per esempio, il "Ritratto del Doge Giovanni Mocenigo", oggi conservato al Museo Correr, in Venezia, databile al 1478-1485, presenta una impostazione medagliistica simile e si avvicina assai alla nostra tavola, fermo il diverso registro qualitativo, anche sul piano della tecnica e della fisionomia. Innanzitutto, si osservi la profilatura in nero entro la quale è contenuto il colore, visibile all'infrarosso anche nel nostro dipinto. Poi, il trattamento della bocca, la linea quasi identica della guancia, del setto nasale, dello zigomo e delle rughe. Nel "Ritratto di Doge", forse Pasquale Malipiero (in carica dal 1457 al 1462), conservato al Boston Museum of Fine Arts, nonostante il precario stato conservativo, la definizione della borsa dell'occhio e della zampa di gallina, così come l'ombreggiatura della radice del naso sembra offrire un modello anatomico alla nostra tavola. Nell'opera, precoce rispetto ai contatti tra Bonsignori e i Bellini (che risalgono al 1480), la volumetria affidata alla sfumatura, che consente una grande morbidezza e vivacità del carnato, sembra a monte della nostra tavola. Anche l'attaccatura di fronte e setto nasale, nelle tre opere, è trattata in modo analogo.

Al fine di raccogliere ulteriori elementi utili a circoscrivere l'attribuzione, nel settembre 2023, il dipinto è stato oggetto di un ampio set di analisi scientifiche, ad opera di Gianluca Poldi: riprese fotografiche in luce diffusa, radente o semiradente; riflettografia in infrarosso in 2 bande spettrali (range 850-1000 nm ca. e 1060-1080 nm ca.); infrarosso in falso colore; spettrometria di riflettanza e microscopia ottica digitale. Inoltre la casa d'aste ha effettuato una dettagliata ripresa all'ultravioletto (UV).

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





In infrarosso sono emerse tracce di disegno soggiacente nella definizione dell'orecchio e ha preso maggiore evidenza il disegno di profilatura, già visibile ad occhio nudo, consentendo di leggere meglio l'arretramento del punto di giuntura tra fronte e setto nasale. Dalla lettura coordinata di infrarosso, di ultravioletto e, in luce visibile, del diverso orientamento delle pennellate, è stato possibile osservare come l'intera figura, profilo e copricapo, abbia avuto sia una predisposizione inizialmente più ampia, di circa 1 cm, sia una seconda più stretta: apparentemente il pittore ha inizialmente dedicato alla figura un'area maggiore; ha dunque dipinto una prima versione più contenuta di quella attuale, che invece occupa uno spazio, per così dire a metà, tra lo spazio sagomato e la prima stesura. In particolare l'avanzare della fronte, sino al confine determinato dal disegno, è molto ben leggibile nella luce ultravioletta, che mostra anche l'importante ampliamento della pappagorgia, sotto la quale (così come sotto al colletto di pelliccia, dipinto sull'incarnato già ultimato) si innesta la prima stesura del collo, poi in parte coperta. Nel copricapo, una linea prosegue dalla fronte al culmine arretrata di circa 1 cm rispetto allo attuale confine. Apparentemente anche sotto al naso si legge una forma che può suggerire un precedente posizionamento, leggermente più alto e arretrato. Del tutto afferente alla stesura pittorica originale, ed eccezionale per qualità, appare la realizzazione libera e assai sicura del collare dorato, con l'attenta definizione degli elefanti turrati in prospettiva e volumetria molto efficaci ottenute con un chiaroscuro sapientemente lumeggiato. Allo stesso modo, pregevole è la resa della bordatura di pelliccia - purtroppo oggetto di ampi ritocchi -, con attenzione anche all'emergere dei peli, analoghi al trattamento dei capelli con tratti lineari.

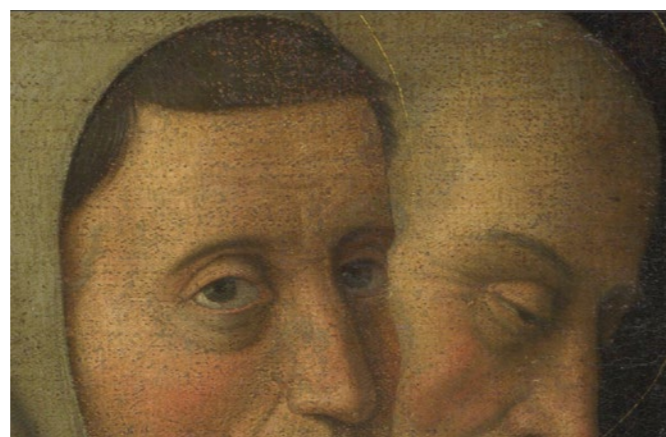
Lo studio dei pigmenti ha messo in vista uno «sfondo costituito da un mix di ocre o terre con parti di vermiglione finemente macinato e pigmento nero, sopra la preparazione bianca». Il vermiglione è impiegato anche «nel copricapo e, miscelato a biacca e poco pigmento azzurro, nei carnati». Giallo di piombo



1. 2.



4.



6.



5.

e vermiglione sono impiegati «nella definizione raffinata della catena con elefanti».

Nel loro complesso le evidenze emerse mostrano che il dipinto ha rilevanti elementi di invenzione e per materiali è databile tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento.

Così esclusa l'ipotesi di una copia da un dipinto precedente, la tavola deve essere stata realizzata in diretta connessione con il personaggio ritratto.

L'impostazione, di profilo netto, evoca la medagliistica romana, secondo un modello largamente coltivato da Mantegna che dal 1460 è attivo a Mantova alla corte di Ludovico II (in alcune fonti definito anche Ludovico III), da cui irradia l'umanesimo pittorico patavino. Proprio alla corte di Mantova è connessa la nostra tavola. Al collo dell'effigiato si riconosce infatti il collare d'oro di un prestigioso ordine cavalleresco danese, prima noto come «Ordine di Santa Maria o Confraternita o



3.



7.



Fraternità» e poi come «Ordine dell'Elefante» (Gianfrancesco Pivati, "Nuovo dizionario scientifico e curioso sacro profano", tomo terzo, Venezia, 1746, p. 485): la fattura appartiene alla fase di transizione, compaiono già gli elefanti turrati, alternati a elementi tondi raggiati che ricordano delle stelle, ma il pendente, apparentemente ospitante due spade incrociate, non è ancora quello in uso dalla fine del Quattrocento, un grande elefante turrato. Come si evince dagli archivi dell'Ordine (J.H.F. Berlin, "Der Elefant-Orden und seine Ritter", Copenhagen, 1846, p. 58), tra le personalità di spicco così decorate da re Cristiano I di Danimarca (1426-1481), si annoverano tre Gonzaga - Federico I, Ludovico III e Barbara - e altri due personaggi (Germiniano da Treviso e Edoardo Giustiani), di cui non sono note raffigurazioni per eventuali confronti. Il legame tra i marchesi di Mantova e la corona danese si era infatti intensificato, durante gli anni del regno di Cristiano I, la cui moglie Dorotea era la sorella di Barbara Hohenzollern di Brandeburgo, sposa di Ludovico.

#### Paragoni

1. Mantegna, Ritratto di Francesco Gonzaga da ragazzo, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli
2. Bonsignori, Ritratto di uomo anziano, 1487, National Gallery, Londra
3. Bonsignori, Testa di Santa, Museo Poldi Pezzoli, Milano
4. Bonsignori, Madonna e Bambino con quattro santi, National Gallery, Londra
5. Bonsignori, Madonna e Bambino con quattro santi, National Gallery, Londra, dettaglio
6. Bonsignori, Madonna e Bambino con quattro santi, National Gallery, Londra, dettaglio
7. Bonsignori o Scuola Ferrarese, Ritratto di giovane, Wallace collection, Londra, inv. P539
8. Bonsignori, Ritratto di Francesco II Gonzaga, National Gallery of Ireland, Dublino, NGI.2019
9. Gentile Bellini, Ritratto del doge Giovanni Mocenigo, Museo Correr, Venezia
10. Gentile Bellini, Ritratto di doge, forse Pasquale Malipiero, Boston Museum of Fine Arts, 36.934
11. Gentile Bellini, Il Sultano Maometto II, post 1480, bronzo, Galleria Franchetti, Venezia, Ca' d'Oro
12. Andrea Mantegna, Camera Picta, Mantova, particolare con Ludovico II
13. Bartolomeo Melioli, Ludovico II Gonzaga, 1475, recto
14. Mantegna, Camera degli Sposi, Palazzo Ducale di Mantova, dettaglio di Federico I Gonzaga



8.



9.



10.



12.



11.



13.



14.



I candidati alla identificazione sono quindi due, entrambi marchesi di Mantova: Ludovico II Gonzaga, detto il Turco (1412-1478), insignito dell'ordine nel 1474, ed il figlio Federico I Gonzaga (1441-1484), nominato cavaliere addirittura prima del padre, il 1 dicembre 1462, poco più che ventunenne (Pivati, 1746, p. 485), in seno alle trattative per il suo matrimonio (l'8 settembre era stato stipulato il contratto di fidanzamento, verosimilmente incoraggiato dalla madre, con la principessa di origini tedesche Margherita di Wittelsbach).

Nella complessità di giudizio determinata dal dover fare paragoni con ritratti fortemente stereotipati, il parere degli specialisti circa l'identificazione è diviso. Giancarlo Malacarne, specialista di araldica e genealogia gonzaghesca, rileva «qualche somiglianza con Ludovico II Gonzaga» ma sottolinea che «a quell'età (che si riscontra più o meno sul ritratto) il marchese di Mantova portava capelli cortissimi». Maggiori somiglianze riscontra con «Federico I», segnalando tuttavia nell'uomo ritratto una età, a suo parere, più avanzata ed è cauto nella assegnazione in assenza di un «rimando iconografico», di «uno stemma o di un'impresa» (comunicazioni del 23 e 30 ottobre 2023). Mattia Vinco esclude l'identificazione con «Ludovico III [= II] Gonzaga, la cui iconografia ci è nota da varie testimonianze, tra cui gli affreschi della Camera degli Sposi di Andrea Mantegna». Ritiene possibile l'identificazione con «un personaggio quattrocentesco (della corte gonzaghesca o estense), ma la materia pittorica e la pettinatura fanno pensare a un'opera già del primo quarto del XVI secolo, probabilmente dell'Italia settentrionale, derivata da un prototipo più antico», senza che si possa «circoscriverne ulteriormente l'ambito geografico», o «assegnarla all'ambito veronese». Al contrario, Paolo Bertelli, su base fotografica «per aspetto» non ritiene l'opera «distante» da Francesco Bonsignori, alla monografia del quale sta lavorando. Non concorda con l'identificazione con Federico I Gonzaga, per ragioni fisionomiche, preferendo l'ipotesi relativa a Ludovico II Gonzaga («In effetti fu lui ad essere insignito, nel 1474 del collare non dell'Ordine dell'Elefante (che risale al Seicento), ma quello della Compagnia della Madre di Dio, composto da un medaglione con la Vergine e il Bambino, sorretto da una catena d'oro dove si alternavano torri portate da elefanti. Che è il collare che si vede nel dipinto»); anche se la domanda sul personaggio ritrattato «non ha una risposta facile. Non conosco ritratti di profilo del marchese, se non quello della Camera Picta e la medagliistica. L'esame di quanto il dipinto presenta ha degli aspetti positivi ma anche delle non perfette coincidenze, come nella zona buccale, e del mento» anche se «alcune medaglie, come quella del Melioli, presentano un aspetto più coerente anche in queste parti» (comunicazione del 13 novembre 2023). Se si assume che il pittore abbia ritratto il marchese regnante ovvero, a memoria o partendo dalla suggestione di immagini esistenti, il marchese da poco defunto, si può ritenere che l'opera in esame sia stata dipinta tra il 1478 e il 1488. In questo lasso di tempo, Federico I aveva tra 37 e 43 anni, una età che collima perfettamente con il dipinto in studio. Un confronto iconografico può essere fatto con il suo ritratto nell'affresco della parete ovest, detto «dell'Incontro», nella Camera degli Sposi realizzata da Mantegna tra il 1465 e il 1474. Analogie fisionomiche intercorrono nella curvatura del naso, nella linea del profilo, nei capelli lunghi sulla nuca e nell'ingrossata base cervicale. Peraltro, il dipinto in esame appartiene ad una produzione ritrattistica di grande successo nella corte gonzaghesca: la stessa tipologia figurativa, profilo numismatico con l'analogia berretta rossa, è sperimentata da Mantegna nel piccolo «Ritratto di Francesco Gonzaga da

ragazzo», futuro cardinale e fratello di Federico I, datato al 1460-62 e oggi conservato al Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli (inv. Q60). Si può ora ulteriormente sondare il tema attributivo, considerando come autore più probabile Francesco Bonsignori - molto lodato da Vasari come ritrattista tra i veronesi che lavorarono per i Gonzaga - al suo arrivo a Mantova o un coevo artista anonimo, ma strettamente legato a Mantegna e a Gentile Bellini. La gran parte delle opere di Bonsignori a Mantova sono pale d'altare e ritratti di committenza gonzaghesca, molti di questi utilizzati come regali a sovrani stranieri di tutti gli stati italiani e ai principi di Francia e Germania. Anche gli Sforza, duchi di Milano, commissionarono a Bonsignori ritratti dei Gonzaga per le proprie raccolte. Moltissime furono anche le opere dipinte da Bonsignori perché rimanessero «in famiglia», in particolare durante la signoria di Francesco II Gonzaga (1455-1519), cui l'artista fu molto legato: per esempio, nel 1494 il ritratto della figlia di Francesco, Eleonora, ad un anno di età (1493-1550 circa); nel 1495 il ritratto del futuro cardinale Ippolito, di nuovo ad un anno di età; sempre nel 1495 l'affresco commemorativo della battaglia di Fornovo (6 luglio 1495, in cui, sotto il comando di Francesco Gonzaga, Mantova, Venezia e Milano sconfiggono Carlo VIII di Francia e i suoi alleati italiani); nel 1499 il ritratto di Isabella d'Este, quarta marchesa di Mantova, che spesso inviava in dono alle sue «cortigiane» i suoi ritratti; nel 1506 una «Ultima Cena» per il monastero di Francesco de' Zoccolanti a Mantova, in cui compaiono, insieme al cardinale Sigismondo Gonzaga (1469-1525) e ad Eleonora Gonzaga, Federico Gonzaga, erede al marchesato, inginocchiato davanti al padre Francesco; nel 1509, il ritratto di Elisabetta Gonzaga (1471-1526; Uffizi, Firenze) e quello di Emilia Pia di Montefeltro (1470-1528) (MD Museum, Baltimora). A conferma della scivolosa complessità attributiva di questi lavori, un ritratto a gesso di Francesco Gonzaga (Galleria Nazionale, Dublino), firmato da Bonsignori, per la sua alta qualità è stato alternativamente attribuito anche ad Andrea Mantegna e Giovanni Bellini. L'insieme dei dati emersi portano a pensare



ad un autore costantemente in contatto con la lezione di Gentile Bellini e di Mantegna - probabilmente Bonsignori - dotato di una spiccata autonomia stilistica e di un interesse per il dato di realtà che valica la distanza di ruolo tra pittore e ritrattato: il modello, infatti, - elemento che accentua la rarità e l'interesse dell'opera - è rappresentato quasi trasandato - i capelli, in particolare - di contro all'importanza sociale sottolineata dalla decorazione araldica e dall'impostazione medagliistica.

Ringraziamo il Professor Paolo Bertelli e i Dottori Gian Carlo Malacarne, Gianluca Poldi e Mattia Vinco per il prezioso supporto dato alla catalogazione dell'opera.



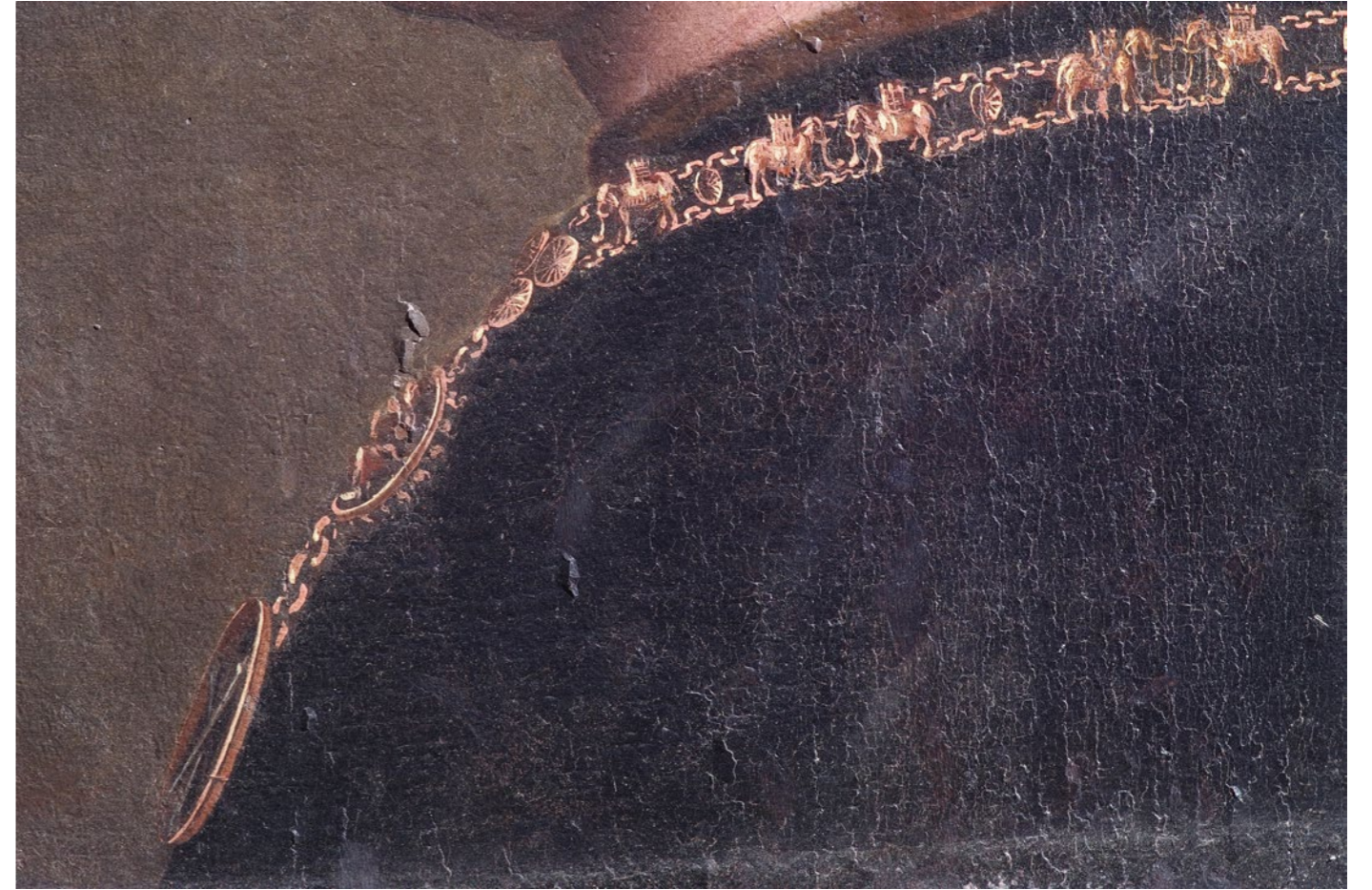




Luce Visibile



Infrarosso



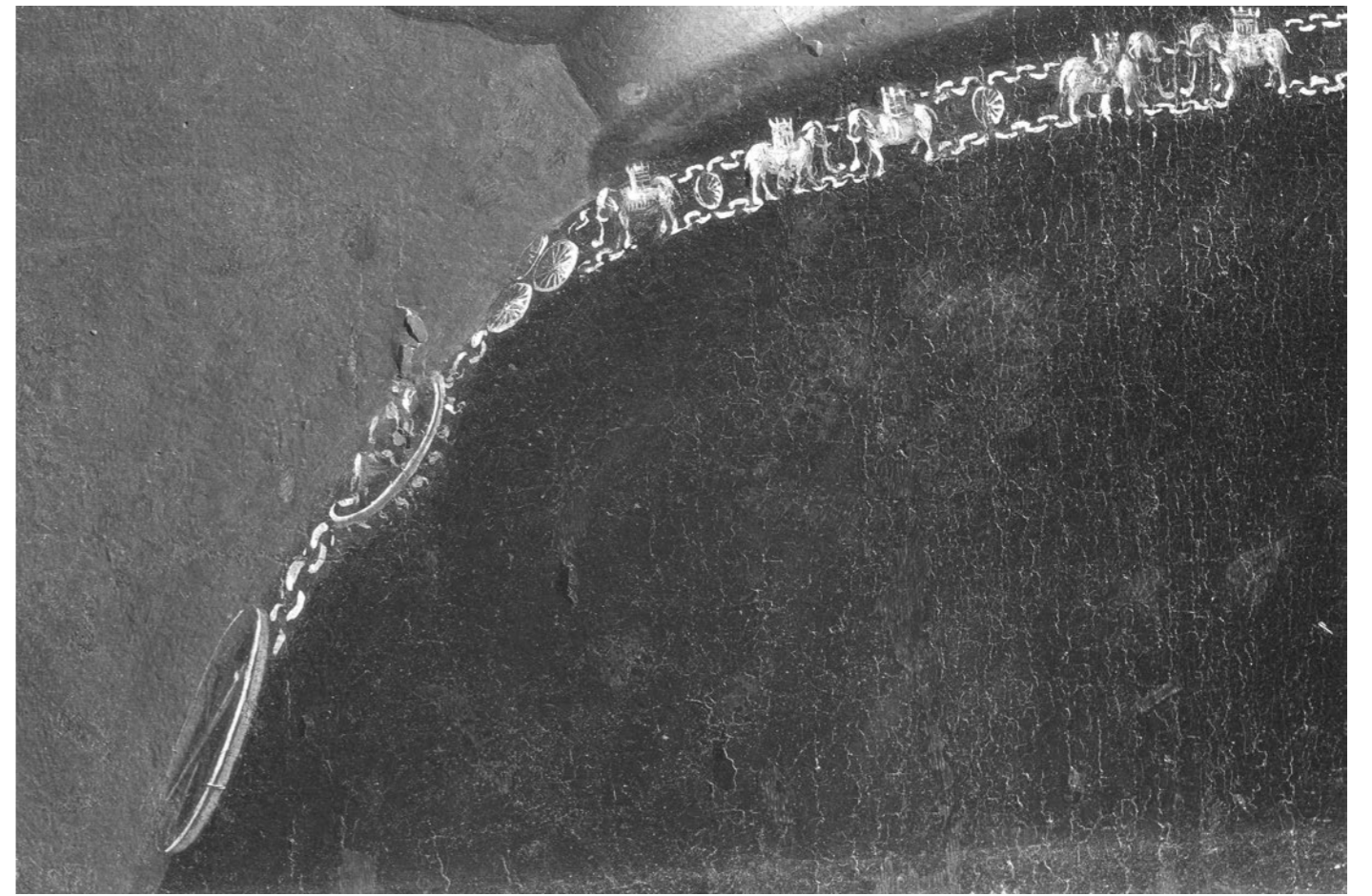
Luce Visibile



UV



Infrarosso 1000



Infrarosso





Luce Visibile



Infrarosso



UV



UV



283. DOMENICO MORONE (1442 - 1518) , ATTRIBUITO A

*Adorazione dei Magi* ("Natus est redemptor Mundi"), 1490-1500 circa

Carbone, tempera e olio su tavola  
61 x 45,4 cm

#### Altre iscrizioni

Sul recto della tavola, nell'angolo inferiore sinistro, cartiglio con iscrizione nera «NATVS ES / REDEMPTOR / MONDI» a guisa di titolo

#### Elementi distintivi

sul retro della tavola, nell'angolo superiore destro, con caratteri stampati forse in relazione a inventario d'asta, «2 8 6 W» (?) (parzialmente visibile in UV); segni a gesso bianco

#### Provenienza

Galleria Moretti, Firenze

#### Certificati

expertise di Mina Gregori, datato 7 dicembre 2007 (in copia)

#### Vincoli

l'opera è dotata di libera circolazione

#### Stato di conservazione

Supporto: 80% (due traverse lignee di supporto orizzontali, fissate con vecchi chiodi, apparentemente forgiati; residui di fasce di carta applicate ai margini; tracce di umidità)  
Superficie: 75% (ritocchi; riprese pittoriche a sottolineare bordi e dettagli; alcuni sollevamenti con orientamento verticale; abrasioni; vernice protettiva)

Codice foto HD: 23.07.19\_dipi\_ma\_sm\_6

Stima: € 70000 - 100000

La tavola è stata identificata da Mina Gregori nel 2007 come opera sicura di Domenico Morone, esponente di punta del Rinascimento veronese: «Tutti gli elementi che arricchiscono la pittura del veronese Domenico Morone vi sono presenti e confermano le doti di fantasia ereditate dal mondo tardogotico e l'intelligenza nell'accogliere le novità rinascimentali che contraddistinsero la sua opera».

Suggerendo una datazione alla maturità dell'artista - di cui una pietra miliare è la prestigiosa commissione, nel 1494 da parte del Marchese di Mantova Francesco II Gonzaga, della tela raffigurante la "Cacciata dei Bonacolsi" (Palazzo Ducale, Mantova) - la studiosa sottolinea la avvenuta acquisizione, nella tavola in esame, delle novità sviluppatesi «a Padova nell'ambiente mantegnesco e a Venezia in direzione del Carpaccio. Tali elementi sono mirabilmente rappresentati in quest'opera. L'architettura dell'edificio con il tetto in rovina è allusivo alla fine del mondo pagano, e lo conferma il bassorilievo spezzato con il nudo privo della testa. In questa struttura il Morone evidenzia la sua appartenenza al mondo rinascimentale nella esatta prospettiva, negli elementi classici realizzati con gusto pittorico, nell'alternanza di colonne bianche e verdi e nel

realismo con cui sono descritte le assi rustiche che chiudono alcuni degli archi». E infatti nel «paesaggio sono pure evidenti i ricordi mantegneschi, mentre il corteo è l'occasione perché il Morone sfoggi vestiti e copricapi fantasiosi e rappresenti i cavallini rampanti che spesso ha inserito nei suoi dipinti. In primo piano il giovane paggio che regge la spada è un inserto moderno che si ricollega ai tondi che il Morone ha dipinto in competizione con il Carpaccio».

La minuta analisi dei dettagli - il paesaggio, le figure e gli animali - ha consentito di avvicinare la tavola in esame anche a due tele veronesi, al passaggio tra '400 e '500, pubblicate da Mattia Vinco, con datazione intorno al 1510 (M. Vinco, "Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona", Milano, 2018, pp. 346-347, cat. 113): si tratta di episodi della guerra tra romani e sabini, per cui Bernard Berenson aveva suggerito l'attribuzione al veronese Francesco dai Libri (1450-1503/1506) e che, principalmente nella fattura del paesaggio, collimano con l'opera nota di Michele da Verona (1470 - 1535/1544), che, formatosi nella bottega di Morone a fianco al figlio di questi, Francesco (1471-1529), ottiene la qualifica di pittore nel 1492, a 22 anni. In questa ipotesi il gruppo così costituito - la tavola in esame e le due tele - sarebbe da datare ai primi anni del nuovo secolo, nella raggiunta maturità di Michele. Vinco, inoltre, rileva, per le tele, che «una datazione al 1505-1510, che bene si attaglia alle ampie aperture dello sfondo, porta ad escludere dai possibili autori sia il nome di Giovanni Maria Falconetto, all'epoca già influenzato dalla cultura pinturicchiesca, sia quello di Filippo da Verona, autore tra il 1509 e 1511 dell'"Arianna a Nasso" del Rijksmuseum di Amsterdam (cat. 93) e della "Madonna allattante il Bambino" del Museo di Castelvecchio a Verona (inv. 895-1B123)». Ed in effetti con il prendere in considerazione, anche per la nostra tavola, Falconetto (1468-1534/1535) e Filippo da Verona (documentato tra il 1510 e il 1515) per così dire si completa il panorama della pittura veronese del Rinascimento, riportando l'attenzione sulla proposta di Mina Gregori in favore di Domenico Morone, o un artista a lui molto vicino, e con una datazione prima del passaggio del secolo.

Le analisi tecniche, condotta sull'opera da Gianluca Poldi nell'ottobre 2023 (riprese fotografiche in luce diffusa, radente o semiradente, riflettografia in infrarosso in 2 bande spettrali, infrarosso in falso colore, spettrometria di riflettanza e microscopia ottica digitale), hanno infatti pienamente confermato la datazione alla seconda metà del Quattrocento, mettendo in luce «un accurato disegno soggiacente di contorno, svolto a pennello o penna e inchiostro nero di tipo carbonioso, assai dettagliato e, almeno in varie zone, a mano libera, sintomo di un disegnatore sicuro. Poche linee vengono riprese e precisate graficamente prima di passare alla coloritura. Più complessa era la struttura del manto della Vergine, a base di azzurrite, oggi blu scuro, quasi nero, con l'ordinamento delle pieghe attentamente disegnato. E pure degna di nota appare la definizione grafica delle rocce sullo sfondo. Sottili incisioni sono state praticate per la costruzione delle architetture, sia a riga sia a compasso, e seguite con poche varianti in fase pittorica.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Mentre per i sacri attori principali lo spazio nelle architetture è riservato, altre figure sono state invece tracciate sopra l'edificio già disegnato: è il caso dei due pastori a sinistra, uno dei quali volto a intercettare lo sguardo dell'osservatore, i quali sono aggiunti a penna, con curata grafica, insieme al parapetto su cui poggiano, escamotage compositivo che permette di inserire il cartiglio con la scritta, che le analisi certificano come originale». L'uso del disegno in fasi successive, sin dalla prima strutturazione dell'opera, con modi e finalità diverse, nonché la sovrapposizione delle forme (appunto, per esempio, il parapetto in mattoni e i personaggi a sinistra sovrapposti al basamento di una colonna), confermano che la tavola è di invenzione.

L'esame dei pigmenti suggerisce inoltre di anticipare la datazione ai primi anni ottanta, in consonanza con una osservazione svolta da Mina Gregori secondo la quale «il Morone si presenta già in fase evoluta nella 'Madonna col Bambino' del 1483». Infatti, rileva Gianluca Poldi, tra «i pigmenti si segnala la presenza diffusa di azzurre nelle campiture azzurre (cielo e abiti). Nello sfondo scuro delle due nicchie con statue nell'ordine superiore dell'architettura, come pure nelle colonne azzurre, è presente un pigmento dalla risposta rossa intensa in IR falso colore, compatibile nel caso in esame con indaco (miscelato con parti di giallo nelle colonne), pigmento usato, sebbene di rado, in area veneta tra 1450 e 1480 circa, più frequentemente in mescolanza per ottenere peculiari toni di verde e violetto, ma qualche volta anche da solo o con biacca, come azzurro». E ancora: «La struttura delle pennellate, sottili e parallele, suggerisce l'impiego di tempera, almeno in varie finiture, ma anche in qualche parte è compatibile con stesure a olio». Proprio l'uso combinato di olio e tempera è un elemento di transizione, tra la pittura a tempera su tavola ancora in voga nella prima metà del Quattrocento e l'imporsi dell'olio su tela, che rafforza l'ipotesi di una datazione precoce. Cosicché, conclude Poldi, alla «luce delle indagini svolte, l'opera risulta coerente con l'epoca indicata», cioè «il XV secolo, seconda metà». La stessa resa pittorica, spigliata e sicura, indice di una velocità di pensiero, accostata a un disegno costruito sia a mano libera sia molto dettagliatamente, unitamente all'uso di una «tecnica mista» pone la tavola nel pieno dell'umanesimo attardato della ricca provincia veneta. Tra i segnali di questa cultura, oltre ai richiami classici e alla stessa morfologia del paesaggio e delle montagne in particolare - che agiscono come fattori innovatori rispetto alla impostazione tardo-gotica del corteo - sono le pareidolie inserite tra i reperti archeologici antichi murati nell'architettura: per esempio, la pietra angolare (a destra del ginocchio della statua di profilo al primo piano, al centro del dipinto), di ascendenza mantegnesca (si veda, ex multis, la conformazione delle nuvole nel "San Sebastiano" del Musée du Louvre, inv. RF 1766) e frequente anche in pittori coevi come Giorgione o Pinturicchio ("Martirio di San Sebastiano", Appartamento Borgia, Città del Vaticano).

Ringraziamo il Dottor Gianluca Poldi per il prezioso supporto dato alla schedatura dell'opera.



1.



2.



3.



#### Paragoni

1. Domenico Morone, La cacciata dei Bonacolsi, dettaglio, 1494, Palazzo Ducale, Mantova
2. Michele da Verona, Crocifissione per il monastero di San Giorgio in Braida, Pinacoteca di Brera, Milano
3. Filippo da Verona, Sant'Antonio predice la liberazione di Padova dal dominio di Ezzelino, 1510, Scuola del Santo, Padova





UV







Luce naturale



Infrarosso



Infrarosso 1000



Luce naturale



Infrarosso



Infrarosso 1000



Luce naturale



Infrarosso



Infrarosso 1000



Luce naturale



Infrarosso



Luce radente



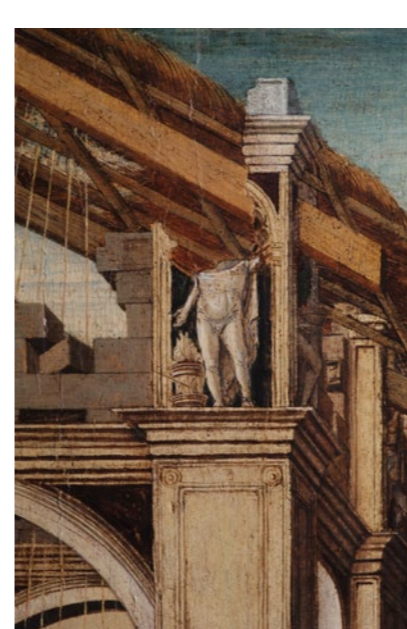
Luce naturale



Luce naturale



Luce naturale



Luce naturale



Infrarosso



Retro in luce naturale



284. FRANCESCO DE' MAINERI (1460 - 1509)

*Testa del Battista, 1502-1508 circa*

Olio su tavola  
31 x 39,5 cm

*Firma*

sul margine del piatto, alcuni segni incisi a colore fresco «III»  
«S.L.L.F.» (?) «IIII» «T T T M IIIII» (?)

*Altre iscrizioni*

al retro della tavola in basso capovolto, in inchiostro nero,  
«IOs: PITE. LEODI»

*Elementi distintivi*

al verso sulla cornice in alto in pennarello nero «LK 22»  
poi cassato in pennarello rosso e corretto in «L.K. 251»;  
sulla tavola in pennarello nero «N°22 [cassato e di difficile  
interpretazione]», in pennarello rosso «LK 251»

*Provenienza*

Ercole I d'Este, duca di Ferrara (?; "quadro cum la testa de S.  
Zoane bat.ta"); Collezione Gallarati Scotti, Milano (?); Collezione  
Giorgio Baratti, Milano; Collezione Koelliker (marzo 2001)

*Bibliografia*

A. Venturi, "Gian Francesco de' Maineri pittore", "Archivio  
Storico dell'Arte", I, 1888, pp. 88-89; L. Cogliati Arano, "Andrea  
Solario", Milano, 1965, fig. 40; I. La Costa, Scheda n. 11, in V.  
Sgarbi, a cura di, "Il male. Esercizi di pittura crudele", catalogo  
della mostra (Torino, Palazzina di Caccia di Stupinigi), Milano  
2005, pp. 69 (ill.), 314, (Andrea Solario); M. Bacchi, Scheda  
n. 48, in M. Pulini e M. Abati, a cura di, "La croce, la testa, il  
piatto. Storie di San Giovanni Battista", catalogo della mostra  
(Cesena, Galleria Comunale d'Arte-Biblioteca Malatestiana),  
Cesena, 2010, pp. 208-209

*Esposizioni*

V. Sgarbi, a cura di, "Il male. Esercizi di pittura crudele", Torino,  
Palazzina di Caccia di Stupinigi, Milano 2005 (Andrea Solario);  
M. Pulini e M. Abati, a cura di, "La croce, la testa, il piatto.  
Storie di San Giovanni Battista", Cesena, Galleria Comunale  
d'Arte-Biblioteca Malatestiana, Cesena, 2010 (come Maineri)

*Certificati*

Scheda di Andrea Donati del 22 dicembre 2023  
(Maineri, attribuito a)

Stato di conservazione

Supporto: 90% (retro tavola non liscio e recante  
i segni del taglio)  
Superficie: 90% (piccole abrasioni e ritocchi anche nei  
capelli e nello sfondo nero)

Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_kl\_sm\_2

Stima: € 35000 - 45000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi  
e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da  
parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il  
paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

Di grande devozione godette nel Medioevo la reliquia della  
testa mozzata di San Giovanni Battista. «Sparse in tutta  
l'Europa esistevano una dozzina o più di teste del Battista,  
sacre reliquie che molte chiese si contendevano [...] Sugli  
altari se ne collocavano delle riproduzioni tridimensionali per  
commemorare la decapitazione del santo, prefigurante la  
Passione di Cristo [...] I poteri terapeutici attribuiti alla reliquia  
spiegano l'enorme popolarità ch'essa ebbe nel Medioevo»  
(David Alan Brown, "Andrea Solario", Milano, 1987, p.  
161). Fra le versioni esistenti, le più prestigiose sono quella  
conservata nella Basilica di San Silvestro, perciò chiamata "in  
capite", a Roma, «traslata durante il pontificato di Innocenzo  
II (1130-1143) e portata in processione fino al 1411 e quella  
nella cattedrale di Amiens, secondo la tradizione condotta  
da Costantinopoli durante la Quarta Crociata» (Bacchi 2010,  
p. 208). «Come puntualizza Panofsky (1962) "nel corso dei  
secoli XIV e XV il bacile con la testa del Battista era divenuto  
un'immagine devozionale a se stante, molto popolare nei paesi  
setentrionali e nell'Italia del Nord", dove entrò a far parte del  
repertorio figurativo per la prima volta con Giovanni Bellini  
("Testa del Battista", 1465-1470 ca, Pesaro, Musei Civici,  
[alternativamente attribuita a Marco Zoppo]) per poi essere  
ripresa dai pittori cosiddetti leonardeschi, decretandone la  
fortuna per tutto il secolo corrente» (Bacchi 2010, p. 208).

L'invenzione del prototipo pittorico, con la testa del Battista  
poggiata sul piatto, è oggetto di discussione critica. Al Louvre è  
conservato un disegno, apparentemente preparatorio: «si tratta  
infatti di uno studio molto accurato, eseguito ad acquerello,  
carboncino e certo copiato dal vero; in ogni caso di tale  
impressionante precisione da rivaleggiare con quella di una  
fotografia». Suida aveva ipotizzato «una presunta opera perduta  
di Leonardo», ma a parere della maggior parte degli specialisti  
l'invenzione va accreditata ad Andrea Solario (Brown 1987, p.  
161), di cui esiste una tavola conservata nello stesso museo e  
datata 1507, realizzata per Georges d'Amboise (1460-1510).  
Ritorna sul tema una replica anonima, oggi alla National Gallery  
di Londra, in stretta relazione con la famiglia Amboise (è infatti  
datata 11 febbraio 1511, giorno della morte del governatore di  
Milano Charles II d'Amboise, nipote del cardinale) ed al Solario  
è stata ascritta anche la tavola ora in esame, proveniente dalla  
collezione Koelliker (La Costa 2005, scheda 11, p. 314): «Nel  
dipinto Koelliker, dunque, dettagli come le palpebre socchiuse,  
le pupille rivoltate, la bocca aperta in una smorfia, i capelli  
scompigliati e lo scorcio prospettico volutamente impietoso nel  
sottolineare l'approssimativa anatomia della sezione cervicale,  
sono espedienti sfruttati dall'artista per suscitare una risposta  
empatica nell'osservatore, che nell'orrore deve riscoprire la  
pietà e la venerazione per il santo».







9.



1.



2.



7.



8.



3.



4.



10.



11.



5.



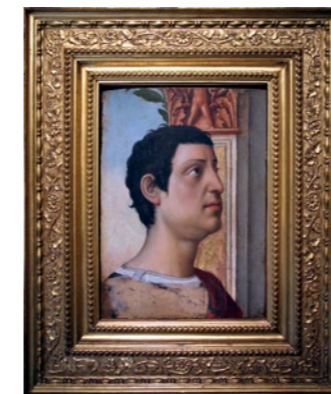
6.

#### Paragoni

1. Giovanni Bellini o Marco Zoppo, Testa del Battista, Musei Civici, Pesaro
2. Andrea Solario, att. a, Testa del Battista, Louvre
3. Andrea Solario, Testa del Battista, Louvre
4. Andrea Solario, Testa del Battista, con cornice, Louvre
5. Andrea Solario, Testa del Battista, dettaglio, Louvre

La figura di Georges d'Amboise, cardinale, governatore francese del Ducato di Milano (1499-1500), principale consigliere di Luigi XII e mecenate francese, sembra centrale nello specializzarsi della nostra iconografia. Come scrive David Alan Brown (1987, p. 161), è probabile che il dipinto del Louvre sia stato realizzato a Milano e poi portato da lui in Francia: «il supporto è infatti costituito da tela fina incollata su tavola di pioppo, una essenza comunemente usata in Italia, ma non nel nord Europa». L'ipotesi che il Solario abbia inventato questa iconografia per il Cardinal d'Amboise non si basa solo sul fatto che il dipinto è datato all'anno «in cui l'artista entrò al suo servizio, ma anche su quello che il cardinale aveva una speciale devozione per San Giovanni, la cui immagine compare nel suo sigillo ufficiale e si ripete spesso» nel castello di Gaillon, proprietà e residenza estiva dell'arcivescovo di Rouen, carica ricoperta dal prelado tra il 1495 e il 1510. «Molto probabilmente, dunque, è proprio il patrono di Andrea [Solario] che contempla la testa mozzata: [...] la minuscola figura di d'Amboise riflessa nel piatto attesta la sua fede, nel momento in cui invoca i miracolosi poteri terapeutici della reliquia, che secondo la credenza popolare curava ogni genere di febbre, coliche e gotta. Le sue condizioni peggiorarono mentre il Solario era al suo servizio, e pochi mesi dopo il ritorno dell'artista in Italia egli era già morto; gli ultimi anni della sua vita furono segnati da una frenetica attività, interrotta da periodi di forzato riposo. Egli sembrava trovare a Gaillon un rifugio spirituale dove poter interrogare la propria coscienza, lontano dagli affari di stato e dalle cerimonie di corte; ed il Solario eseguì per lui una straordinaria serie di immagini devozionali a mezzo busto, a cominciare dalla "Testa del Battista", su cui si basa la sua fama. A queste immagini affascinanti e impressionanti com'erano, d'Amboise rivolgeva le sue preghiere per ottenere la salvezza eterna. È probabile che le piccole tavole del Solario, necessariamente portatili, abbiano spesso accompagnato il cardinale nei suoi viaggi; quando era infermo, o comunque occupato a Gaillon, egli probabilmente ne adornava la biblioteca, dove, come sappiamo, erano esposti i suoi più bei dipinti, insieme ai codici miniati che aveva comperato dalla

vedova del re aragonese di Napoli, morto in esilio» (Brown 1987, pp. 163, 165). Isabella La Costa (2005) richiama una seconda tavola di identico soggetto, del parmense Giovan Francesco Maineri, datata 1508 e conservata alla Pinacoteca di Brera. Proprio Maineri è la seconda, e più persuasiva, ipotesi attribuita per la tavola Koelliker, cui aderiscono Michela Bacchi (2010, in seno ad una mostra curata da Massimo Pulini) e Andrea Donati, in una recente scheda sull'opera (22 dicembre 2023). Il dipinto Koelliker si stacca, infatti, dalle copie francesi «molto esatte (tranne che per l'aggiunta di un'aureola)» ed anche da quelle presumibilmente eseguite a Milano, che, «come la versione di Antonio Solario del 1508 all'Ambrosiana, sono precise per quanto riguarda la testa ma non per il piatto» (Brown 1987, p. 161). L'immagine realizzata da Maineri – in entrambe le versioni note, quella di Brera e quella Koelliker messa in relazione da Luisa Cogliati Arano (1965, fig. 40) con la collezione ambrosiana dei duchi Gallarati Scotti – è solo superficialmente simile alla tavola del Louvre: essa «espone in primo piano il collo troncato di un Battista dagli occhi aperti. Il santo del Solario trionfa invece serenamente sulla sofferenza e la morte: se non fosse per il suo pallore, potremmo credere che stia solo dormendo» (Brown 1987, p. 162). Maineri, inoltre, è autonomo da Solario «sia nella disposizione della testa sul piatto, volta verso sinistra e non verso destra come nella tavola francese, sia nel punto di vista prescelto, il taglio della ferita è ben visibile non occultato dai capelli o dalla coppa, la descrizione delle vertebre, dei muscoli e delle vene recise dalla decapitazione è precisa e analitica», proprio come avviene nel dipinto Koelliker «con il collo troncato in primo piano, le pupille rovesciate, la traccia dei denti sotto il margine superiore della bocca socchiusa e i capelli scompigliati» (Bacchi 2010, p. 208). Come ricorda Donati (2023), «nel 1502 Maineri dipinse un dipinto di analogo soggetto per il duca Ercole I d'Este: "quadro cum la testa de S. Zoane bat.ta" (Adolfo Venturi, "Gian Francesco de' Maineri pittore", "Archivio Storico dell'Arte", I, 1888, pp. 88-89). Ciò consente di ipotizzare che Maineri sia l'inventore del fortunato prototipo, importato in ambito milanese da Solario, o quantomeno che la versione del Louvre, data a Solario, e quella di Brera, data a Maineri, rappresentino invenzioni autonome (Bacchi 2010, p. 208). Su questo presupposto, come ricorda Bacchi, già Silla Zamboni ("Pittori di Ercole I d'Este", Cinisello Balsamo, 1975) aveva collegato la tavola di Brera con la committenza estense, posizione cui concorre anche la tavola Koelliker, al retro della quale – secondo l'interpretazione di Gianluca Poldi (relazione dell'ottobre 2023, scheda 1) si legge una «scritta in nero a pennello al verso, antica (forse originale) e capovolta rispetto all'orientamento dell'effigie dipinta, che recita "IOs : PITE . LEODI ." dove IOs può essere abbreviazione di IOHANNES e riferirsi sia al santo ritratto, sia eventualmente al committente o all'autore.» Deve essere considerata invece una copia la analoga "Testa" attribuita al Maineri e conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Secondo Andrea Donati, «Il dipinto Koelliker, già Gallarati Scotti, è un'evoluzione di quello braidense, firmato da Giovan Francesco Maineri, e, per la sua altissima qualità, si afferma come autentica variante d'autore. Viene eliminata innanzitutto l'aureola, abbassata la prospettiva dello sguardo, sostituito il marmo policromo con un piano di appoggio monocromo, impreziosito il piede del piatto di metallo con una fascia cesellata in oro, eliminato il sangue in eccedenza, ridotte le escrescenze carnali e venose al solo taglio della testa, espanse le ciocche oltre il bordo del piatto.



12.



13.

6. Andrea Solario, Testa del Battista, National Gallery, Londra

7. Andrea Solario, Testa del Battista, dettaglio, National Gallery, Londra

8. Antonio Solario, Testa del Battista, Pinacoteca Ambrosiana, Milano

9. Giovan Francesco Maineri, Testa del Battista, Pinacoteca di Brera, Milano

10. Giovan Francesco Maineri, da, Testa del Battista, Pinacoteca Nazionale di Ferrara

11. Giovan Francesco Maineri, Cristo portacroce, Uffizi, Firenze

12. Giovan Francesco Maineri, Ritratto di Alessandro Faruffino, Pinacoteca Nazionale, Bologna

13. vessillo processionale, Chieri, 1847

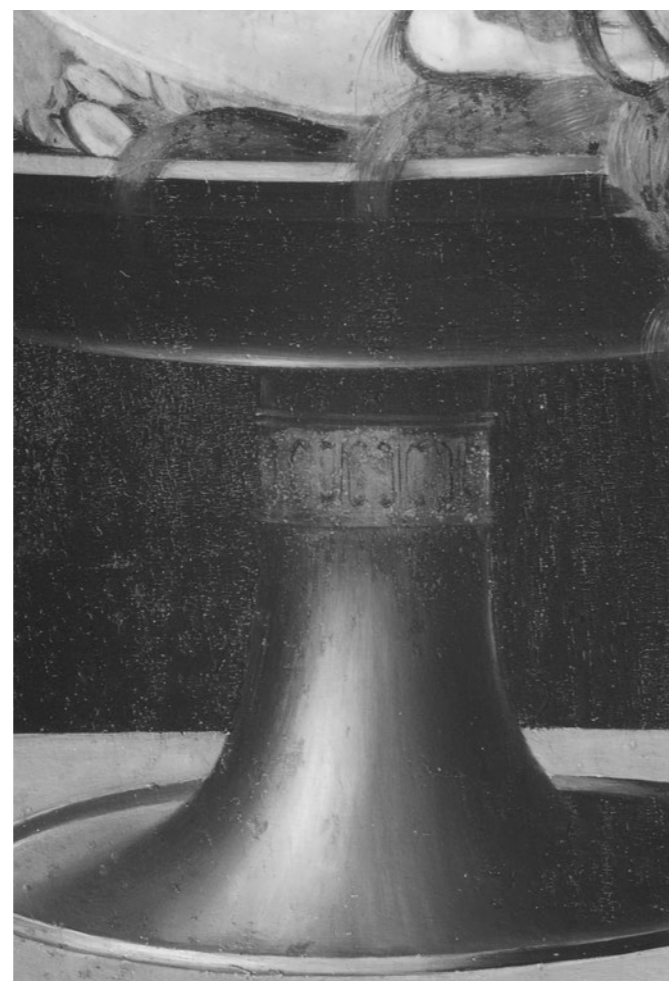


Le due versioni avevano in comune il supporto ligneo, prima che il dipinto braidense venisse trasportato su tela, e quasi le stesse dimensioni, giacché la versione Gallarati Scotti è inferiore in altezza di soli tre centimetri. Quest'ultima si presenta come un ulteriore affondo creativo di un'immagine già profondamente scandagliata dal punto di vista tecnico e iconografico. Il crudo verismo viene sublimato in una sintesi virtuosistica degli elementi figurativi, trattati con tecnica miniaturistica e con raffinato illusionismo ottico». Lo studioso richiama inoltre un documento del 1540, già pubblicato da Luisa Cogliati Arano nel 1966 ("Andrea Solario", Milano, pp. 113-115), che attesta un legame di parentela tra i Solari e i Maineri, ancorché a quella data i due protagonisti dell'invenzione figurativa fossero ormai deceduti da decenni. La tavola è stata oggetto di investigazioni scientifiche a cura di Gianluca Poldi nell'ottobre 2023, in particolare riprese fotografiche in luce diffusa, radente o semiradente, riflettografia in infrarosso in 2 bande spettrali (850-1000 nm ca. e 1060-1080 nm ca.), infrarosso in falso colore. E così emerso che l'opera «è dipinta su una tavola di legno chiaro, forse pioppo, curiosamente non lisciata al retro, dove presenta segni della sega o del mezzo da taglio più che della sgorbia: fatto raro, che potrebbe indicare, anche per lo stato di pulizia del legno, che fosse poi inserita in una struttura con il fondo chiuso, rendendo il verso della tavola invisibile», fatto tanto più rilevante poiché il verso ospita la già ricordata iscrizione «IOs : PITE . LEODI .». Interessante osservare che il disegno sottostante (underdrawing) deve essere alquanto sottile, in quanto, trasparente all'IR, che ha comunque consentito di leggere la decorazione quasi illeggibile del piede dell'alzata. Come noto il tema è sviluppato anche in un altro dipinto proveniente dalla collezione Gallarati Scotti, la tavola con "Salomè con la testa del Battista" di Giovanni Agostino da Lodi, datata intorno al 1512-1515, che quindi seguirebbe a stretto giro le sperimentazioni Maineri-Solario (Cristina Quattrini, scheda n. 44, in Mauro Natale, a cura di, "Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo", catalogo della mostra - Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 2014-2015 - Milano, 2014, pp. 266-269). Se si considerano in successione le poche date certe delle opere sul tema (1502: fonte estense su Maineri; 1507: Andrea Solario, tavola del Louvre; 1508: Antonio Solario, tavola di Brera, e Maineri, tavola di Brera) e si pone come limite temporale il 1509, data del più polito ritratto di Alessandro Faruffin, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, oltre la quale non è attestata la attività di Maineri, emerge per la tavola in esame una datazione di primo Cinquecento, tra il 1502 e il 1508. Sul bordo del piatto, solo sulla parte sinistra, l'autore ha peraltro inciso nel colore fresco alcuni segni, raccolti in quattro gruppi, forse da mettere in relazione con una firma ed una data comuffate. Nel secondo gruppo si riconosce chiaramente una «F», abbreviazione forse di «Fecit», mentre nell'ultimo gruppo, scarsamente leggibile, pare scorgersi in coda il numero 5 («lllll»), preceduto da altri segni. Oltre questo limite si apre l'ulteriore e incontrollata fortuna del tema, fortunatissimo, di cui sono prova la replica anonima in morte di Charles II d'Amboise (1511), oggi alla National Gallery di Londra, la tavola dello Pseudo-Boccaccino (1512-1515), in cui l'idea è inserita in un contesto figurativo innovato, e infine la copia della Pinacoteca Nazionale di Ferrara. L'immagine del modello di Maineri è peraltro curiosamente ripresa in un vessillo processionale piemontese del 1847, relativo al comune di Chieri, forse in qualche modo connesso con i Gallarati Scotti, che avevano anche titolo di Marchesi di Cerano ed erano legati alla corte di Torino.

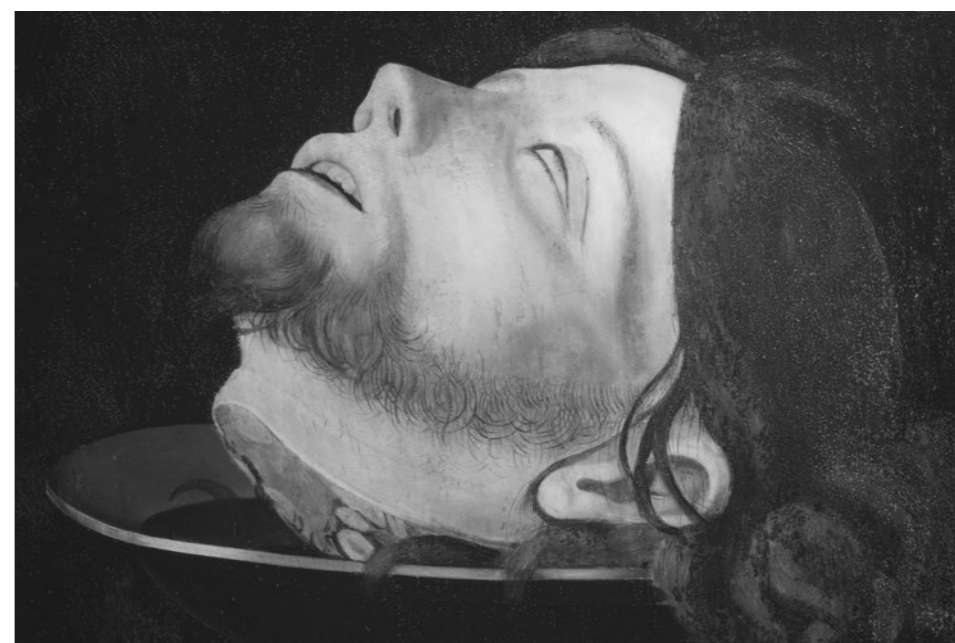
Si ringraziano i Dottori Andrea Donati e Gianluca Poldi per il prezioso supporto dato alla catalogazione dell'opera.



Infrarosso



Infrarosso



Infrarosso



Infrarosso 1000





UV





285. ENRICO BAJ (1924 - 2003)

*Profilo sinistro, 1980*

Tecnica mista (tessuto, pittura, ready made in plastica)  
24 x 18 cm

*Firma*

"baj" al recto

*Altre iscrizioni*

"NERO SATINATO", con riguardo alla finitura della cornice

*Bibliografia*

Martina Corgnati, Roberta Cerini, "Catalogo generale delle opere di Enrico Baj dal 1972 al 1996", Milano 1997, p. 242 n. 1989

Stato di conservazione

Supporto: 95%

Superficie: 95%

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_22*

Stima: € 10000 - 15000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





286. BEPPE CIARDI (1875 - 1932)

*Bambine nella barca (La riparazione delle reti)*, 1911

Olio su tela  
60 x 80 cm

*Firma*

"Beppe Ciardi" al recto in basso a destra

*Data*

"1911"

*Altre iscrizioni*

firma per autentica al verso della tela "Siro Durini" (a penna o a matita)

*Elementi distintivi*

sul telaio, numero di inventario a pastello al retro del telaio "362-02"; timbro Galleria Carini sottoscritto "Siro Carini"; sulla tela firma "Siro Carini"; timbro non ben riconoscibile "GALLERIA D'ARTE Edizioni..."

*Provenienza*

Galleria Carini, Milano

*Bibliografia*

"Catalogo Mostra d'Arte", catalogo della mostra, Milano, 1931, n. 8; Antonio Parronchi, "Beppe Ciardi. Catalogo ragionato dei dipinti", Torino, 2019, tav. a colori n. 24, p. 112, n. 90

*Esposizioni*

"Mostra d'Arte", Montecatini, Locanda Maggiore, giugno-ottobre 1931

Stato di conservazione

Supporto: 90%

Superficie: 80% (cadute di colore e ridipinture)

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.14\_dipi\_ld\_sm\_1*

Stima: € 10000 - 15000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*











UV



287. MAURIZIO D'AGOSTINI (1946)

*Saturno (il portatore di vecchiaia, o saggezza), 2002*  
Terracotta semire dipinta  
50 x 42,6 x 48,2 cm

**Firma**

"M D" inciso su una falda

**Data**

"2002" inciso su una falda

**Altre iscrizioni**

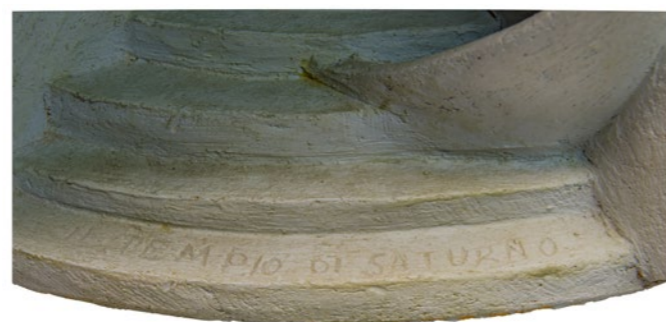
titolo inciso sulla base ("IL TEMPIO DI SATURNO")

**Provenienza**

Veneto Banca SpA in LCA

**Bibliografia**

D. Gegghele, a cura di, Maurizio D'Agostini, *Scultures*, Cornuda, 2005, p. 52 (ill.)  
B. Buscaroli, a cura di, Maurizio D'Agostini, *Immaginazione, materia e sentimento*, Vicenza, 2006, p. 27  
M. Rossi, *Materia e sentimento riuniti da Maurizio D'Agostini. 40 opere di scultura e pastelli al LAMeC, Basilica Palladiana*, in *Il Giornale di Vicenza*, 17.06.2006  
M. Rossi, *Un artista che traduce nella forma ciò che sogna. Al LAMeC l'antologica a cura di Beatrice Buscaroli*, in *La Voce dei Berici*, 09.07.2006  
R. Amaglio, *D'Agostini. Il fantasticare diventa scultura*, in *La domenica di Vicenza*, 27.07.2006  
F. Girardello, *I Pianeti, l'invenzione cosmica di Maurizio D'Agostini*, in *Catalogo della mostra alla Fondazione G. B. Cima da Conegliano*, 2009  
G. Grossato, *D'Agostini sulle tracce di Holst, e i pianeti diventano sculture*, in *Il Giornale di Vicenza*, 9 luglio 2009  
M. Valediano, *Un argonauta lungo rotte enigmatiche*, in *Il Giornale di Vicenza*, 18 novembre 2009  
C. Franchetti, a cura di, *I pianeti di Maurizio D'Agostini. Omaggio a Gustav Holst*, Sondrio, 2011, pp. 32-33 (ill.)  
G. Grossato, *I pianeti di Maurizio D'Agostini*, in *Artantis*, Palermo, luglio-agosto 2011  
G. Grossato, *I pianeti di Maurizio D'Agostini a casa dell'astronomo Piazzzi*, in *Il Giornale di Vicenza*, 11 maggio 2011  
Aa. Vv., *Enciclopedia Artisti contemporanei*, Roma, 2013, pp. 128-129  
B. Buscaroli e P. Levi, testi di, *I pianeti di Maurizio D'Agostini. Omaggio a Gustav Holst*, Costa di Mezzate, 2016, pp. 9, 11, 16-17 (ill.)  
D. Radini Tedeschi e S. Pieralice, *"Atlante dell'Arte"*, Novara, 2020, sub vocem  
M. Veladiano, *Maurizio D'Agostini nell'"Atlante dell'Arte"*, in *Il Giornale di Vicenza*, 28.07.2020, p. 39  
A. Keran, *I pianeti di Maurizio D'Agostini. La chiave metafisica della Materia*, in *Amedit*, autunno 2020



**Esposizioni**

B. Buscaroli, a cura di, Maurizio D'Agostini, *Immaginazione, materia e sentimento*, LAMeC Basilica Palladiana, Vicenza, 17 giugno - 27 agosto 2006  
F. Girardello, a cura di, *I Pianeti. L'invenzione cosmica di Maurizio D'Agostini*, Fondazione Giovanni Battista Cima, Conegliano, 1 maggio - 14 giugno 2009  
C. Franchetti, a cura di, *I pianeti di Maurizio D'Agostini. Omaggio a Gustav Holst*, Teatro Comunale Giuseppe Piazzzi, Sondrio, 24 aprile - 15 maggio 2011  
Aa. Vv., *"I sette pianeti. Omaggio a Gustav Holst"*, mostra itinerante nelle sedi di Veneto Banca di Bari (Palazzo Barone Ferrara), Fabriano, Verona, Verbania, 2014  
B. Buscaroli e P. Levi, a cura di, *I pianeti di Maurizio D'Agostini. Omaggio a Gustav Holst*, Veneto Banca, 2016

**Stato di conservazione**

Supporto: 85% (danni minori)  
Superficie: 90%

**Codice foto HD:** 19.12.20\_scul\_vb\_sm\_1915

**Stima:** € 1200 - 1500

L'opera fa parte di una serie realizzata da D'Agostini nei primi anni 2000 sui pianeti, dedicata a Gustav Holst (1874-1934), che ebbe successo mondiale con la suite "The Planets". «Mi appassionai - racconta l'artista, che già nel 1999 aveva tratteggiato a pastello l'Uomo degli astri (Buscaroli e Levi 2016, p. 11) - alla suite musicale de "I sette pianeti" di Gustav Holst a casa di amici, i coniugi Borgato. Paola e Luigi Borgato sono costruttori di pianoforti. Quella sera mi invitarono a cena. Con noi c'era anche il pianista Igor Roma. Era una bellissima serata d'Autunno del 2001 e dopo cena, per concludere quel caloroso e gioviale incontro, Igor si accomodò al pianoforte (un pianoforte Borgato a coda, naturalmente!), un eccezionale strumento nero come la notte e lucido come uno specchio. E lì, con le sue dita che correvano furiosamente sulla tastiera, Igor mi fece conoscere Marte portatore di guerra di Gustav Holst. L'impatto fu immediato, rimasi letteralmente catturato da quei suoni potenti, che in parte già conoscevo per averli sentiti in alcune colonne

sonore di film d'azione. Confesso che non conoscevo Holst, il compositore, ma la sua musica, un po', sì! Stavo trascorrendo un periodo di crisi creativa, come mi è sempre accaduto, a fasi alterne. Mi trovavo in una situazione in cui avevo grande necessità, assoluto bisogno di una scintilla che accendesse la miccia della mia fantasia creativa e Marte portatore di guerra fu vera dinamite! Quella famosa sera, rincasando, la mia anima stava meravigliosamente bene. Mi venne in mente un progetto ambizioso, superbo: avrei realizzato i miei sette pianeti sulla base delle musiche di Gustav Holst. Ascoltando il divino Holst nacquero nell'arco di sette anni i miei personaggi. Ero inebriato da quelle musiche. Il mio scopo consisteva nel materializzare quei suoni secondo le mie visioni, riuscire a creare delle sculture che fossero in grado di rappresentare le musiche che ascoltavo. Fu una impresa di cui vado molto fiero, una ricerca e una sperimentazione che mi ha portato molto lontano, nel mondo esaltante del mistero e dell'inconscio.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



E così nacquero in ordine temporale Giove, Saturno, Marte, Venere, Nettuno, Mercurio e Urano.» (M. D'Agostini, estratto dal *Carnet de voyage*, in Buscaroli e Levi 2016, p. 11). La portata allegorica di ogni pianeta è ben sintetizzata da Beatrice Buscaroli nella introduzione alla mostra del 2016 (p. 9): «la seduzione di Venere, la regalità musicale di Giove, l'assolutezza imperativa di Marte, la fluidità turbinosa di Saturno, la dimensione proteiforme e vibratile di Mercurio, la gravità mistica di Nettuno, la struttura labirintica di Urano».

Il ciclo - nel suo svolgersi negli anni - consente a D'Agostini di richiamare la memoria del proprio apprendistato nell'incisione, nello sbalzo e nel disegno presso la Scuola d'Arte e Mestieri di Vicenza, unendoli all'esperienza della scultura monumentale, ed all'approfondimento della ceramica, che dal 2004 inizia a dipingere con oli e acrilici al modo degli antichi (Buscaroli e Levi 2016, p. 37). Nasce così un modo di fare scultura che dichiara il proprio legame con la musica, ma che è prima di tutto di impronta teatrale, con il definirsi di personaggi che sono in realtà maschere e abiti almeno quanto idee.

Di ogni scultura della serie esistono diversi disegni preparatori, che ne rivelano la genesi: Saturno è originariamente immaginato come un uomo che del suo enorme mantello fa un vero e proprio edificio a cui si accede da scale, mentre gli anelli derivano sembrano derivare dalla progressiva modificazione della tesa di un cappello. (Franchetti 2011, p. 30; Buscaroli e Levi 2016, p. 16).

Del ciclo D'Agostini ha realizzato, a richiesta, esemplari in bronzo.



288. ROCCO MARCONI (1480 - 1529)

*Davide con la testa di Golia, 1515-1525*

Olio su tavola

78,5 x 64,8 cm

#### *Elementi distintivi*

al verso della cornice, sull'asse superiore, in pennarello nero «LK 1338»; sull'asse sinistro, di difficile lettura, in lapis, «156»; sull'angolo inferiore sinistro, etichetta quadrata bianca, in penna «338/2000». Sull'asse superiore del telaio, su un bollino rosso, in penna «106»; lungo l'asse sinistro etichetta stampata «...NSPEED LIMITED, ... SHOUSE WALK. SE11, ... none 020-7735 0566», «REF.», compilato in penna «2922», «Christie, old. Modern Masters, lot 106». Seguono tre etichette identiche stampate con codice a barre «1169 0313»

#### *Provenienza*

Conolly family, Castletown, presso Celbridge nella contea di Kildare, Irlanda (1734-1960); probabilmente acquisito da Tom Conolly (1734-1803) nel 1758 durante il Grand Tour, passato per discendenza, attraverso il maggiore Edward Michael Conolly, C.M.G. (1874-1956), al nipote William Francis Conolly-Carew, sesto Barone Carew, C.B.E. (1905-1994), figlio di Catherine, Lady Carew, née Conolly; Christie's, Londra, 25 novembre 1960, l. 27 (come Giorgione); Christie's, Londra, 9 luglio 2003, l. 106 (come «Venetian School, circa 1530»)

#### *Bibliografia*

Christie's, Londra, 25 novembre 1960, l. 27 (Giorgione); Christie's, Londra, 9 luglio 2003, l. 106 (Venetian School, circa 1530); E. M. Dal Pozzolo, "Quale religiosità in Giorgione?", in G. Cecchetto, a cura di, "Le tende cristiane nella Castellana", Atti del Convegno (Castelfranco Veneto, 11-18-25 novembre 1996), Castelfranco Veneto 1997, pp. 126-127, 137-138 note 34-35, p. 152, ill. 17 (Marconi, attribuito a); E. M. Dal Pozzolo, "Tra Cariani e Rocco Marconi", in "Venezia Cinquecento", VII, n. 13, gennaio-giugno 1997, p. 10 (Marconi); G. Fossaluzza, "Davide e Gionatan con la testa di Golia", in E. M. Dal Pozzolo, "Giorgione", Milano 2009, p. 207, ill. 173 (Marconi)

#### *Esposizioni*

Londra, Royal Academy, Winter Exhibition, 1908, n. 29 (come "Early italian"); Dublino, National Gallery of Ireland, 1922; Robilant & Voena Milano-Londra, 2022

#### *Certificati*

scheda di Giorgio Fossaluzza del settembre 2009 (in formato digitale)

#### *Vincoli*

Opera in temporanea importazione

#### Stato di conservazione

Supporto: 75% (almeno una giuntura verticale; leggera convessità; una lunga frattura verticale conseguente a pressione, senza rilevanti cadute pittoriche; fratture consolidate al margine inferiore; minori danni da tarli, di maggiore entità nell'angolo inferiore destro; tavola parchettata)

Superficie: 70% (per alcuni millimetri nella parte superiore e a destra la tavola non è dipinta; leggeri rigonfiamenti, spari e stabilizzati, soprattutto nella metà superiore; cadute di colore diffuse e integrazioni anche sui volti, in misura minore sul volto centrale)

Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_f\_sm\_6

Stima: € 130000 - 150000

La sala IX delle Gallerie dell'Accademia – la più importante collezione di arte veneziana e veneta dal XIV al XVIII secolo – è dedicata ai comprimari che, attivi anche in Terraferma, sulla scorta dei Bellini e di Palma il Vecchio e accanto a Tiziano, disegnano il nuovo panorama della pittura lagunare a inizio Cinquecento: Lorenzo Lotto, Palma il Vecchio e Rocco Marconi. Proprio al catalogo di Rocco Marconi appartiene la «notevole tavola» in esame, «già in Inghilterra nella collezione Conolly, esibita nel 1908 alla Royal Academy di Londra e nel 1922 alla National Gallery of Ireland, e apparsa in asta – con l'attribuzione a Giorgione – a Londra nel 1960» (Dal Pozzolo 1997a).

Proprio dalla scheda di catalogo della esposizione alla Royal Academy, si apprende l'illustre provenienza collezionistica. Probabilmente acquistata in Italia nel 1758, durante il Grand Tour, da Tom Conolly (1734-1803), la tavola è rimasta fino al 1960 presso la dimora di famiglia a Castletown presso Celbridge, nella contea irlandese di Kildare, passando per via ereditaria fino a William Francis Conolly-Carew, sesto Barone Carew (1905-1994), commendatore dell'Ordine dell'Impero Britannico e cavaliere del Venerabile ordine di San Giovanni. Castletown House, «la più ampia e la prima casa di campagna palladiana in Irlanda» (Christie's 2003), «fu fatta costruire dal capostipite William Conolly (1662-1729), Presidente della Camera dei Comuni irlandese, a partire dal 1723 con l'apporto progettuale di Alessandro Galilei ed Edward Lovett Pearce. Tale residenza passò in eredità al pronipote Tom Conolly nel 1758. La decorazione interna della dimora, su progetto di William Chambers, venne realizzata tra il 1760 e il 1770, al tempo della consorte di Tom Conolly (1734-1802), Lady Louisa, figlia di Charles Lennox, 2° duca di Richmond e pronipote di Carlo II d'Inghilterra» (Fossaluzza 2009, p. 1).

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





La scoperta della corretta attribuzione della tavola si deve ad Anchise Tempestini - fototecario dal 1967 al 2003 del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Gesellschaft e eminente studioso dei Bellini e della loro scuola - che a Rocco Marconi ha dedicato alcuni fondamentali contributi (inter alias, "Addenda to Rocco Marconi", in "The Burlington Magazine", CXVI (1974), 856, p. 391; "I pittori bergamaschi del primo Cinquecento", in "Antichità viva", XV (1976), pp. 57 s.; "La Sacra Conversazione nella pittura veneta dal 1500 al 1516", in "La pittura nel Veneto. Il Cinquecento", Milano 1999, III, pp. 943, 946). Si trova infatti, sulla scheda 182715, inventariata da Ulrich Middeldorf come "Giorgione", una sua annotazione a matita "Rocco Marconi (?) (AT)", con biffatura del precedente riferimento. Anchise Tempestini ha confermato, in supporto alla presente catalogazione, che «il dipinto che raffigura David con la testa di Golia è sicuramente un'opera della maturità di Rocco Marconi, databile al 1525 circa» (comunicazione del 4 gennaio 2024). Centrale per la datazione dell'opera è il rapporto con il "Compianto sul Cristo morto", una pala (444x312 cm) che si trovava, fino alla soppressione napoleonica del 1810, nella chiesa di Santa Maria dei Servi ed è oggi conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Essa è infatti attribuita da tutte le fonti storiche a Rocco Marconi, a partire da Marco Boschini («La tavola doppio l'altar de' Barbieri; dove è Cristo deposto di Croce, con le Marie, & un Santo Servita, con bellissimo paese, è tavola molto grande, e maestosa è la più bella che facesse Rocco Marconi», in "Le minere della pittura", Venezia, edizioni del 1664 e 1674), seguito dalle guide storiche di Venezia di Domenico Martinelli ("Il ritratto di Venezia", Venezia, 1684) e Antonio Maria Zanetti ("Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. sino al presente 1733", Venezia, 1733; e "Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V", Venezia, 1771), nonché da tutte le voci più autorevoli del XIX secolo, tra cui Appiani, Fumagalli, Edwards e Cicognara. La critica moderna - con importanti eccezioni - riferisce invece la pala a Giovanni Bellini (1427 o 1430 circa - 1516) e aiuti, datandola per lo più al 1515-1516. In favore di Marconi si sono espressi Bereson, per la piena autografia a Marconi nel 1895 (e per un'opera di collaborazione con Bellini nel 1919 - parere quest'ultimo seguito da Moschini Marconi nel 1955 e Gibbons nel 1962) -, Heinemann (1962) e Tempestini (2000, 2009). Tempestini ha offerto un ulteriore affondo critico sul "Compianto" «un'opera inconfondibile di Rocco Marconi, pur se la storia dell'arte italiana del XX secolo la assegna sempre a Giovanni Bellini. Su questo dipinto Fritz Heinemann, 1962, I, p. 119, cat.S. 202, ha costruito una delle sue schede migliori, sostenendo il fatto che l'autore è attivo negli anni di Tiziano e di Palma il Vecchio, rilevando che è eseguito su tela, supporto che Giovanni Bellini adotta solo per le opere destinate al Palazzo Ducale e al Camerino d'alabastro di Alfonso I d'Este. Deve essere fatto risalire al 1525 circa» (comunicazione dell'8 gennaio 2024). Si trova così confermata, nella sua lettura, la datazione del dipinto in esame allo stesso anno. In effetti, il trattamento dei volti maschili nella pala richiama quello della tavola, ed in particolare il Cristo deposto si lascia avvicinare al volto del ragazzo in armi. Enrico Maria Dal Pozzolo - che ha riconfermato l'assegnazione dell'opera a Marconi nel corso della presente schedatura (comunicazione del 5 gennaio 2024) - nel renderla nota agli studi nel 2007, ha sottolineato che «una relazione strettissima, quasi simbiotica»

tra Giovanni Bellini e Rocco Marconi «sarebbe ulteriormente attestata se davvero si dovesse a Rocco in prima persona la stesura di quel capolavoro che è il grande "Compianto sul Cristo morto"». A questo proposito, precisa lo specialista, che «Di certo, se un'ideazione belliniana è tutt'altro che escludibile, vista la grandiosità solenne dell'impianto e la sintonia con le coeve realizzazioni del maestro, molto difficilmente l'esecuzione tanto del paese quanto delle figure spetta a Giovanni, mentre a ben vedere svariati dettagli alludono con insistenza alla mano di Rocco. Un Rocco, però, enormemente cresciuto rispetto agli standards di partenza, e ormai accordato sulle prospettive della nuova pittura di Tiziano e Sebastiano, mentre brani come la testa di Maria ammettono la conoscenza di celebri prove giorgionesche (penso alla "Giuditta" dell'Ermitage e alle "Tre età" Pitti). D'altra parte tale allargamento dell'orizzonte ispirativo è confermato, non molto dopo il 1510 che si può supporre per il "Compianto", da un pressoché inedito "David e Gionata" che discuto in altra sede, dove - dall'iconografia all'impianto, dal gioco di sguardi fino all'alberello in controluce - si dichiara palese la derivazione giorgionesca e prototizianesca e già un indubitabile contatto con Palma il Vecchio. Davvero a questo punto, e saremo forse sul 1515, Rocco non si preclude altre esperienze: basti considerare quanto la "Madonna col Bambino tra i santi Giovannino e Andrea" già sul mercato viennese ricordi certe creazioni di Altobello Melone, seppur interpretato in termini inequivocabilmente veneziani» (Dal Pozzolo 1997b, p. 10). In un secondo contributo di maggiore approfondimento sul dipinto in esame, pressoché contemporaneo, Dal Pozzolo, dopo aver ricordato il "David con la testa di Golia" al Kunsthistorisches Museum di Vienna, «[t]alora considerato un autografo giorgionesco, ma piuttosto di cerchia, e forse databile non troppo lungi dal 1510» ed altre fonti per questo soggetto nella produzione di Giorgione, richiama «la singolare fortuna iconografica di un tema - quello dell'invidia di Saul nell'accogliere il giovane eroe vittorioso - in cui l'accento è spostato dall'episodio ai conflittuali moti psicologici che lo accompagnano, risultando tra l'altro un po' ambiguo nella presentazione dei personaggi». Segnala quindi come la tavola in esame possa essere traccia di un'alternativa soluzione iconografica, in cui, entro lo «affine impianto compositivo, la figura principale sembra troppo giovanile per credere che si tratti di Saul». Prendendo le mosse dalla attribuzione a Giorgione, con cui la tela in esame era apparsa in asta nel 1960, Dal Pozzolo avverte, che, per «quanto non sostenibile, il riferimento al maestro porta una qualche base di verità, trattandosi di cosa che ha tutta l'aria di spettare a Rocco Marconi, in una fase 'giorgionesca' segnata pure dal contatto con l'opera di Palma il Vecchio e del primo Tiziano, al punto da rendere non escludibile l'esistenza di un perduto prototipo». Lo studioso reinterpreta così il tema figurativo: «Imperniato sull'intenso gioco di sguardi tra i due personaggi, il dipinto probabilmente descrive il legame d'amicizia tra "David e Gionata", figlio di Saul», anche se «non è certo che il maggiore in armi sia David» (Dal Pozzolo 1997a, pp. 126-127 e p. 127, n. 35). Il tema iconografico - al di fuori dei riferimenti a Giorgione - resta rarissimo, il che costituisce un ulteriore fattore di interesse della tavola in asta: infatti, «se è indubbio che l'episodio dell'uccisione di Golia ebbe qualche fortuna tra miniatori e incisori, e che - ad esempio - Jacopo Bellini nei suoi disegni a Londra e a Parigi lo replica per ben quattro volte, considerando le applicazioni pittoriche ci si imbatte in pochissimi casi isolati.



[Oltre alla tavola in esame, un] dipinto della bottega di Mantegna al Kunsthistorisches Museum di Vienna (pendant a un Sacrificio di Isacco) e una tavola di Cima da Conegliano alla National Gallery di Londra con David e Gionata, peraltro non immune al sospetto di un influsso giorgionesco. [...] Poi – apparentemente – nulla: nessun pezzo nei cataloghi di Giovanni e Gentile Bellini, di Carpaccio, di Bartolomeo Montagna, del Buonconsiglio, di Diana, e, prima ancora, dei tre Vivarini, di Antonello, Pisanello, Gentile da Fabriano ecc. E se con pazienza si scorrono gli “Indici” delle pitture venete del Rinascimento redatti da Berenson o il repertorio belliniano di Heinemann, con migliaia di pezzi schedati, non si recupera alcuna segnalazione» (Dal Pozzolo 1997a, pp. 126-127).

Sul piano stilistico, Dal Pozzolo sottolinea che «il modulo con la testa di David suggerisce il confronto con vari esempi di Palma il Vecchio: ad esempio con la Madonna nella tavola della Galleria Colonna a Roma e con il pastore inginocchiato nella Pala di Zogno, che dovrebbero cadere non lungi dalla metà del secondo decennio (cfr. Ph. Rylands, “Palma il Vecchio. L’opera completa”, Milano, 1988, pp. 205, 209)». Sul rapporto con un prototipo giorgionesco, lo studioso precisa che «non si può affermare con sicurezza» «che il dipinto derivi da un perduto originale di Giorgione o del primo Tiziano»: «tuttavia è innegabile che la matrice culturale dell’opera sia da riconoscersi nella produzione della cerchia giorgionesca degli ultimi anni del primo decennio del secolo, in particolare del giovane Tiziano. Infatti il senso dello sguardo dei due protagonisti e dell’albero sullo sfondo si chiarisce alla luce del concerto campestre del Louvre» (Dal Pozzolo 1997a, p. 127, n. 35).

Anche Giorgio Fossaluzza si è espresso in favore della piena attribuzione della tavola in esame a Rocco Marconi, sia in una scheda critica redatta nel 2009, sia nel corpus del corpo catalogico di Giorgione, apparso nel 2009 per cura di Enrico Maria Dal Pozzolo: «Per quanto riguarda l’attribuzione del dipinto si coglie questa occasione, e la fortunata possibilità dell’esame diretto dell’opera, per sciogliere ogni riserva circa il riferimento a Rocco Marconi. Si sottolinea il fatto che viene così ad aggiungersi al catalogo delle opere autografe del maestro, di certo piuttosto esiguo, un esempio affatto raro dal punto di vista ideativo.»

Fossaluzza inquadra prima di tutto il soggetto, alla luce della fonte biblica, offrendo anche una interpretazione etico-politica della scena, «da leggere in chiave antitirannica»: «Davide è presentato sulla destra in armatura mentre trattiene l’enorme spada e si rivolge a Gionatan che assicura in equilibrio sul davanzale la testa mozzata del gigante Golia afferrandola per i capelli. Come noto, il pastore Davide, “fulvo di capelli e di bell’aspetto”, era entrato a servizio di re Saul come scudiero. Aveva accettato la sfida del gigante filisteo che terrorizzava il popolo ebreo. Con l’aiuto di dio lo sconfigge tramortendolo con un sasso lanciato con la fionda per poi decapitarlo con la sua stessa spada. La vittoria lo rese popolare presso gli ebrei e, in particolare, gli valse l’amicizia di Gionatan, il figlio maggiore e il favorito di re Saul. Dal testo biblico sono presentati entrambi come coraggiosi guerrieri e devoti servitori di Dio; i due “conducevano un patto d’amicizia. Gionatan capiva che Davide aveva lo spirito di Dio” (1 Sa 18.1). Il momento di intenso colloquio tra i due giovani, lo sguardo volitivo di Davide, trovano in queste osservazioni del testo biblico, da non trascurarsi, l’interpretazione più aderente: si esprime l’ammirazione, l’intuizione del mandato divino che muove l’atto eroico compiuto. Davide dimostra capacità individuali

insospettite, la sua prova è capace di donare la libertà al suo popolo» (Fossaluzza 2009, p. 3).

Riprendendo una ipotesi avanzata anche da Dal Pozzolo, Fossaluzza ricorda, tra le altre, una versione del “Davide con la testa di Golia”, di Giorgione, - in cui è Davide in armatura a tenere la testa di Golia - che si trovava in collezione Vendramin a Venezia documentata nei disegni di un taccuino secentesco che riproduceva la quadreria (cfr. T. Borenius, “The picture Gallery of Andrea Vendramin”, London 1923, pp. 22-24, tav. 3): «Vi sono quindi motivi per ritenere che il dipinto in oggetto possa derivare, o meglio, possa elaborare un modello spettante a Giorgione o alla sua cerchia, diverso da quello che presenta il solo Davide con la testa di Golia. Il taglio compositivo, la presenza del davanzale in primo piano, la resa del movimento bloccato delle figure trovano corrispondenza in ogni caso nei modelli di Giorgione e del suo ambito, con riferimento anche a quello Vendramin.



#### Paragoni

1. Giovanni Bellini e aiuti o Rocco Marconi, Compianto sul Cristo morto, Gallerie dell'Accademia, Venezia
2. Giovanni Bellini e aiuti o Rocco Marconi, Compianto sul Cristo morto, dettaglio, Gallerie dell'Accademia, Venezia
3. Rocco Marconi, Cristo e l'adultera, Lowe Art Museum, Coral Gables, USA
4. Rocco Marconi, Cristo fra Marta e Maria, Los Angeles County Museum
5. Rocco Marconi, Cristo e l'adultera, Galleria Corsini, Roma
6. Rocco Marconi, Cristo e l'adultera, Gallerie dell'Accademia, Venezia
7. Rocco Marconi, Cristo e i santi Pietro e Andrea, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia
8. Pseudo Marconi, I Santi Giovanni Battista, Nicola da Bari e Andrea Apostolo, Alte Pinakothek, Monaco
9. Pseudo Marconi, Il Redentore tra i santi Giovanni Battista e Pietro, Gallerie dell'Accademia, Venezia
10. Giorgione, da, Davide con la testa di Golia, Kunsthistorisches Museum, Wien
11. Giorgione, Ritratto come David, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig
12. Dosso Dossi, Davide con la testa di Golia, Galleria Borghese, Roma
13. Tiziano, Concerto campestre, Louvre



3.



4.



5.



6.



1.



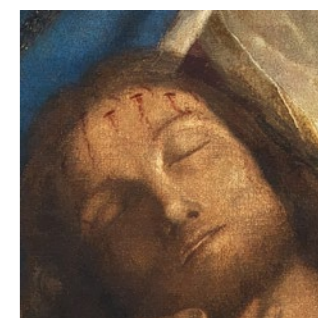
7.



9.



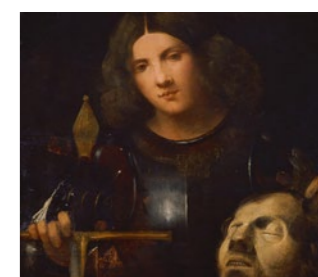
11.



2.



8.



10.



13.



12.



Il rapporto tra fondale architettonico a destra e apertura paesaggistica a sinistra si deve ritenere, invece, ispirato a composizioni attestate soprattutto in fase immediatamente successiva a Giorgione e messe in voga soprattutto dal giovane Tiziano». Lo studioso data l'opera più avanti rispetto a Dal Pozzolo (1515 circa) e poco prima di Tempestini (1525 circa): «si ha motivo di ritenere l'opera spettante alla fase di Marconi che corrisponde ai primissimi anni Venti, avendo a riferimento gli esempi sicuri e più rappresentativi riconosciuti al maestro veneziano». «Le peculiarità esecutive che Rocco Marconi dimostra in questo specifico momento si colgono anche nella resa levigata degli incarnati di Davide, nel pannello semplificato della manica della camicia bianca, nella stesura della lacca rossa del berretto di Gionatan come se si trattasse di uno smalto, nei riflessi sulle vesti di quest'ultimo con effetti di cangiante sul verde. Si tratta dell'appropriazione della tecnica pittorica per "zone cromatiche" di Tiziano a cui ben corrisponde la valorizzazione dei toni data non solo dalla luce radente, ma anche dalla luce naturale che promana dall'apertura paesaggistica, dal raccordo tra le nuvole di fondo attraversate dall'esile albero e la testa di Gionatan» e «si può avvertire in questo la sua attenzione rivolta anche allo stile di Palma il Vecchio» (Fossaluzza 2009, p. 4).

L'opera assume, per Fossaluzza, anche il ruolo di ulteriore conferma nella distinzione tra la produzione di Marconi e quella di un suo anonimo capace collaboratore: «A quest'ultima personalità - convenzionalmente denominata "pseudo Rocco Marconi", che, è da sottolineare, non ha nulla di meno qualitativamente rispetto all'ultima fase del maestro stesso - sono state riconosciute ultimamente opere assai significative che un tempo facevano parte del catalogo del Marconi nella fase più matura, cioè negli ultimi anni Venti del Cinquecento. Il confronto tra la pala con il "Cristo e i santi Pietro e Andrea" della basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia, l'unica pala d'altare firmata dal Marconi, assegnabile agli anni 1520-1525, e due altri dipinti d'altare piuttosto noti del suo catalogo: "I Santi Giovanni Battista, Nicola da Bari e Andrea Apostolo" dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera con data del 1530 (contenuta nell'iscrizione apocrifa) e il "Cristo e i santi Pietro e Giovanni Battista" delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, rende evidente che si tratta di opere di due personalità distinte, ma strettamente legate dal punto di vista dello stile, come si trattasse di maestro e allievo. Tale proposta di distinzione di personalità avanzata da Dal Pozzolo (1997a) è sostenuta con altre motivazioni da Fossaluzza (Cfr. "L'eredità di Isabella. Indagine sul collezionismo privato nelle terre gonzaghesche", catalogo della mostra a cura di C. Micheli, Mantova, Palazzo della ragione, 20 settembre-27 ottobre 2002, pp. 240-241 cat. 18) nell'occasione di assegnare allo "Pseudo Marconi" l'Adorazione dei magi su tavola di grandi dimensioni (cm 117x162), allora in collezione privata mantovana. Lo "Pseudo Marconi" si differenzia chiaramente dal maestro, tra l'altro, per un'esecutività più minuziosa, per certa insistenza descrittiva che riguarda le fisionomie come pure i panneggi» (Fossaluzza 2009, pp. 2-3).

«Tenuto conto di questa problematica, richiamata per comodità e chiarezza in termini del tutto schematici, la paternità di Rocco Marconi anziché del suo emulo del "Davide e Gionatan con la testa di Golia" si può fondare sul confronto privilegiato proprio con la pala firmata dei "Santi Giovanni e Paolo" in Venezia. Inoltre, una conferma si ricava guardando alle versioni firmate che affrontano il tema a lui congeniale del "Cristo e

l'adultera", realizzato a mezze figure come dipinto da stanza di grandi dimensioni: Coral Gables, University of Miami, Lowe Art Gallery; Venezia, Gallerie dell'Accademia; Saltsjöbaden, Collezione E. Warren (cfr. De Vecchi 1980, p. 357 fig.1, p. 358 fig. 3, p. 359 figg. 2 e 3). Si aggiunga il riferimento al "Cristo fra Marta e Maria", pure firmato, San Pietroburgo, Ermitage (cfr. De Vecchi 1980, p. 358, fig. 5). Anche per questo gruppo di opere, come per le citate pale d'altare, è agevole distinguere la mano di Rocco Marconi da quella del suo emulo che ripete con varianti gli stessi soggetti. Tenuto conto di tale classificazione è indubbio che spetti a Marconi la versione del "Cristo fra Marta e Maria" del County Museum di Los Angeles (si veda immagine a piedi pagina), opera di alta qualità assegnabile agli anni Venti (Cfr. Berenson, 1957, II, fig. 908). È da ritenersi forse solo di poco successiva alla pala dei Santi Giovanni e Paolo. Si porta l'attenzione su quest'opera, in particolare, perché i riscontri con il "Davide e Gionatan con la testa di Golia" si fanno quanto mai diretti. Si ponga a confronto la figura del giovanetto a capo scoperto alla destra di Cristo con quella di Gionatan. Corrisponde alla perfezione la sottolineatura dei tratti somatici attraverso la luce radente, certa compattezza della materia cromatica che distingue Rocco Marconi da altri maestri contemporanei che si avvalgono di un tonalismo più effusivo che, abbinato a un'inclinazione espressiva sentimentale, ha fatto meritare loro la qualifica di neogiorgioneschi, come ad esempio Paris Bordon e Bonifacio Veronese in fase giovanile» (Fossaluzza 2009, pp. 2-3).

La tavola è stata sottoposta, nell'ottobre 2023, ad una serie di analisi scientifiche, a cura di Gianluca Poldi: riprese fotografiche in luce diffusa, radente o semiradente, riflettografia in infrarosso in 2 bande spettrali (range spettrali, 850-1000 nm ca. e 1060-1080 nm ca.) e infrarosso in falso colore. In particolare dalle riprese all'infrarosso non è emerso il disegno sottostante, salvo poche tracce attorno al naso di Golia. Al contrario i ripensamenti sono evidenti anche a occhio nudo dove la pellicola pittorica è consunta, ad esempio, nell'area delle mani.



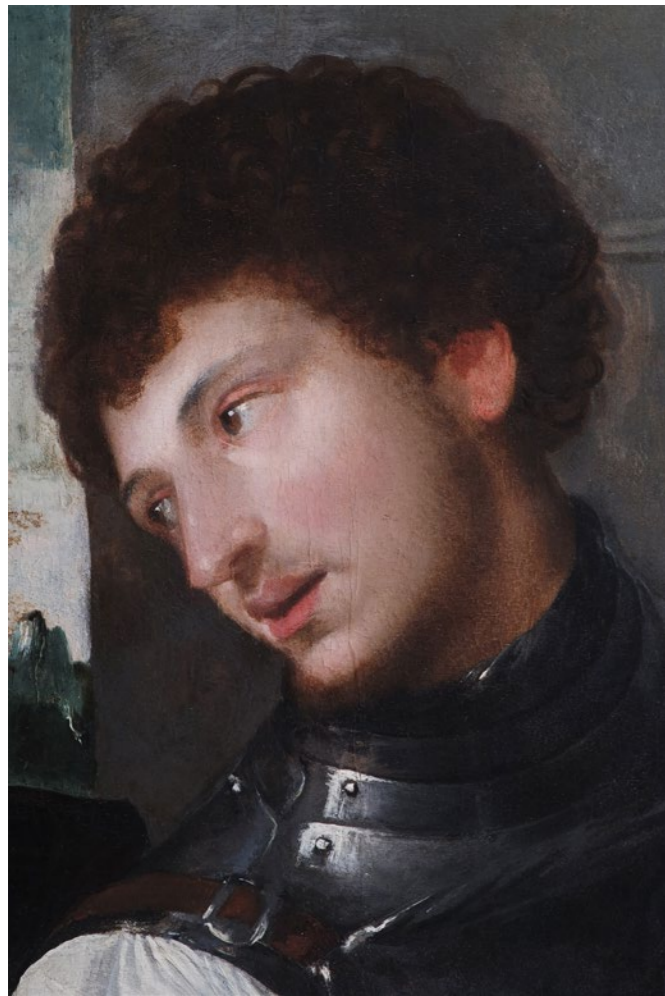
Entrambi gli elementi sono traccia di una esecuzione rapida e sicura, con le caratteristiche tipiche della invenzione originale. Il dipinto in esame diviene così ad un tempo una testimonianza eccezionale dell'opera di Rocco Marconi, e della sua capacità di unire le esperienze della tarda bottega dei Bellini, la lezione di Giorgione e di Palma il Vecchio e le novità promosse da

Tiziano, ponendosi nel crocevia tra le maggiori personalità dell'arte a Venezia nel primo quarto del XVI secolo.

Ringraziamo per il prezioso supporto nella schedatura i Professori Enrico Maria Dal Pozzolo e Anchise Tempestini.



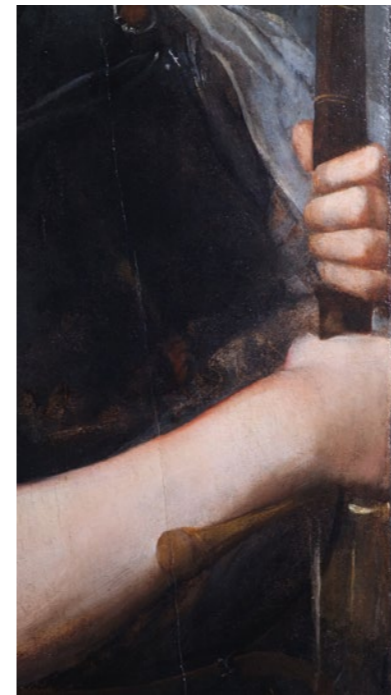




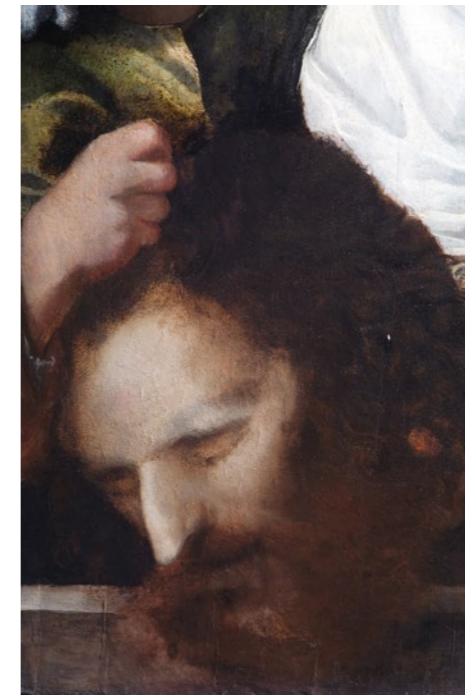
Luce naturale



Infrarosso



Luce naturale



Luce naturale



Luce naturale



Infrarosso 850



Infrarosso 1000



Infrarosso



Infrarosso



Infrarosso



289. FEDERICO BAROCCI (1535 - 1612) , AMBITO DI

*Sacra Famiglia*

Inchiostro, matita, biacca e gessi su carta, applicata su foglio di rifodero in adesione a cartoncino  
32,7 x 26,5 cm

*Altre iscrizioni*

al verso della cornice, iscrizione a inchiostro nero "Morichi" (?)

*Elementi distintivi*

a lato della cornice una targhetta di collezione con recante il riferimento di inventario "241"

*Provenienza*

Conti Morichi, Macerata (possibile); Toraldo d'Aragnona, baroni di Badolato e principi di Massa Lubrense, per discendenza

*Stato di conservazione*

Supporto: 65% (rifodero, perdita di porzioni della carta, danni da tarli, umidità, roditori e sovraesposizione luminosa)  
Superficie: 75% (abrasioni, ondulature, danni da umidità, ritocchi e integrazioni)

Codice foto HD: 23.03.30\_dise\_tc\_sm\_52

Stima: € 3000 - 5000

La Madonna, coronata, sfoglia il Sacro Libro, tenendo Gesù al petto: Giuseppe ed un profeta (o un evangelista) osservano, con distanza emotiva - che suggerisce contemplazione e interrogazione - assai maggiore dello spazio fisico che li divide dall'evento. La scena è inquadrata da una tenda, secondo un espediente di derivazione veneta, mentre lo sfondo accenna alla scalinata di un tempio in via di costruzione. La venuta di Cristo, il legame della Madre e del Bambino e la fondazione della Chiesa sono proposti dal pittore come un fatto solo. Il tratto è efficace, la suggestione del movimento è ovunque, a partire da Maria che appare quasi sollevarsi, anche grazie alle abili lumeggiature a gessetto.

L'invenzione è certamente originale, come suggeriscono i numerosi pentimenti (tra tutti, la testa del Bambino e il piede del Santo), e la quadrettatura indica la destinazione in grande formato, verosimilmente per una pala d'altare.

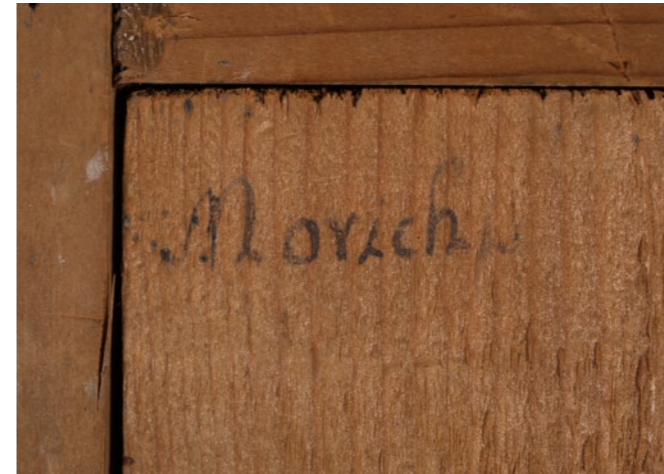
Il foglio, anche nelle fisionomie, ricorda i modi di Federico Barocci - ecco l'impostazione della "Madonna col Bambino tra i Santi Geronzio e Maria Maddalena e una famiglia di devoti (Pio Sodalizio dei Piceni, Roma) -, ma se ne distanzia sul piano esecutivo, per la minore vaporosità e velocità, suggerendo una collocazione prossima alla prima attività del maestro, se non nella generazione precedente di artisti, fioriti tra Romagna e Marche.

Rilevante la annotazione "Morichi", al verso della cornice, che può rimandare alla famiglia comitale Morichi di San Ginesio, presso Macerata, fiorita intorno al 1520, quando la città divenne il principale centro politico e amministrativo delle Marche. Si ricordano almeno due soggiorni di Barocci a Macerata, il primo verso il 1585 ed il secondo, intorno al 1605, cui risale, secondo Bellori, una grande tela per l'altare maggiore della chiesa dei cappuccini, con la "Concezione, con gloria di angeli, San Francesco, San Giovanni Battista, San Bonaventura e San'Antonio da Padova (Giovanni Spadoni, "Federico Barocci a Macerata e il bozzetto di un quadro incendiato dai Francesi nel 1799", pp. 86-92, in "Studi e notizie di Federico Barocci", a cura della Brigata urbinata degli amici dei monumenti, Firenze, 1913).

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*









290. TOMMASO MANZUOLI,  
DETTO MASO DA SAN FRIANO (1531 - 1571)

*San Sebastiano*

Olio su tavola  
98,4 x 73,5 cm

*Altre iscrizioni*

al verso, in inchiostro nero «9», a seguire più in basso «GIOV.  
ANT. BAZZI DETTO IL SODOMA FECE ANNO 1527 SIENA».

*Elementi distintivi*

tracce di un sigillo in ceralacca e di un timbro a inchiostro con  
stemma arcivescovile scudato; una etichetta con iscrizione  
«92» a penna; tre etichette moderne con numero «256376»  
dattiloscritto; una etichetta moderna con «CALABRESE» a  
penna.

*Provenienza*

Cambi, Genova, 15.6.2022, l. 315 ("Scuola italiana del XVI  
secolo, San Sebastiano", € 15.100)

*Vincoli*

Certificato di libera esportazione (2022), «Scuola italiana del  
XVI secolo, San Sebastiano...»

Stato di conservazione

Supporto: 90%  
Superficie: 80% (cadute di colore e ridipinture sparse,  
forse anche ulteriori a quelle visibili in UV)

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_12*

Stima: € 15000 - 20000

L'opera è stata restituita, con certezza, al manierista fiorentino Tommaso Manzuoli, detto Maso da San Friano, da Carlo Falciani (comunicazione del 18 settembre 2023). In passato, come si nota osservando l'antica iscrizione su retro, la tavola era stata erroneamente attribuita a Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma (1477-1549), per poi passare recentemente in asta con un'indicazione più generica ("Scuola italiana del XVI secolo"). Maso da San Friano, è stato un vivace interprete del tardo manierismo nella Firenze della seconda metà del Cinquecento. Stando alle parole del Vasari, è stato allievo di Pier Francesco Foschi; eccellente copista dei grandi maestri come Pontorno e Andrea del Sarto, e in particolar modo Michelangelo, seppe evolversi in esiti autonomi e originali. Sebbene la sua esistenza sia stata breve - morì sulla soglia dei quaranta anni - lo vediamo attivo nella decorazione artistica delle più prestigiose chiese cittadine, tra cui San Pier Maggiore, Santa Felicità e Ognissanti, partecipando, nel 1571, anche alla decorazione del celebre Studiolo di Francesco I a Palazzo Pitti.

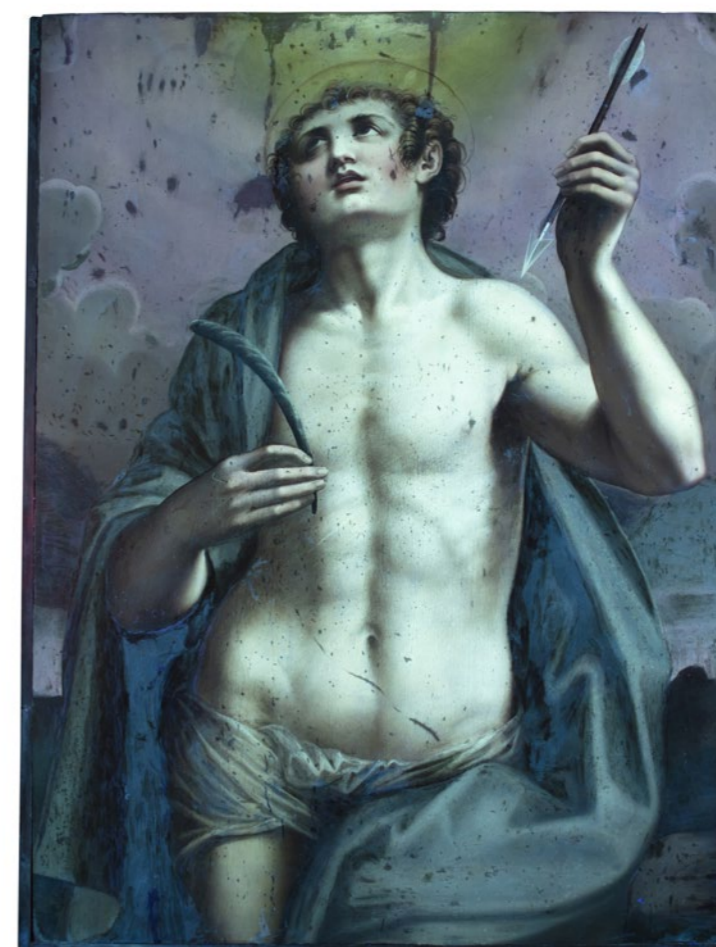
Il soggetto è san Sebastiano, giovane militare romano vissuto nella seconda metà del III secolo, come illustrato dagli attributi iconografici della freccia impugnata con la mano sinistra e dalla palma del martirio brandita dalla destra, a immortalare la gloria eterna.

Ringraziamo il Professor Carlo Falciani per il supporto nella catalogazione dell'opera.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







UV





291. ARTURO FALDI (1856 - 1911)

*Giovane di profilo*

Olio su cartoncino compresso

26,4 x 18 cm

*Firma*

"A. Faldi" al recto

*Altre iscrizioni*

al verso, annotazione di inizio novecento, forse in relazione al soggetto dell'opera; annotazione per la cessione dell'opera datata "05/07/2016" da parte di "Marco Peritore"

*Elementi distintivi*

cinque etichette di inventario

*Provenienza*

Collezione Peritore, Catania

*Stato di conservazione*

Supporto: 90% (leggeri danni ai margini, scivolamento dell'opera rispetto alla luce della cornice)

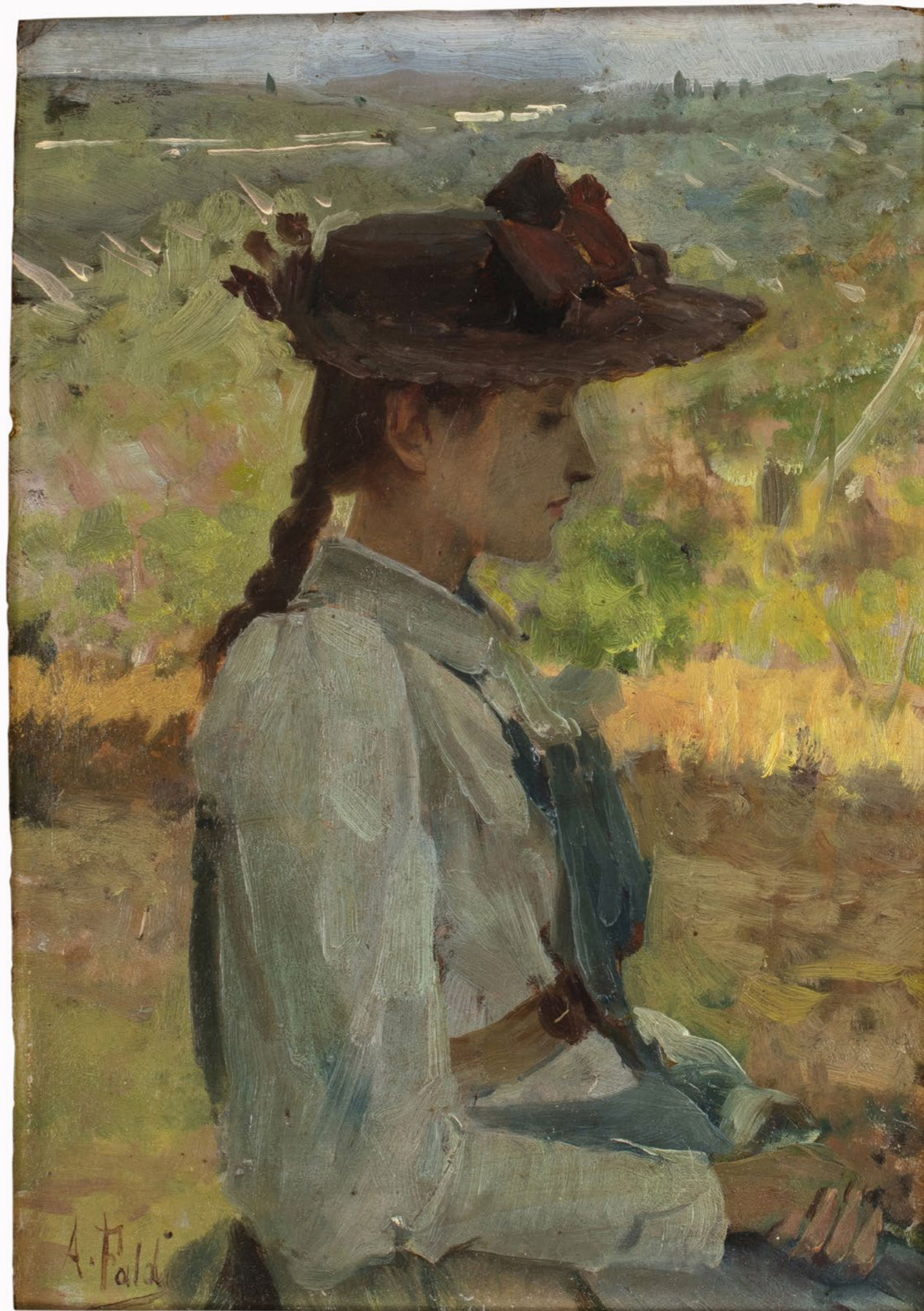
Superficie: 90%

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_23*

Stima: € 1500 - 2500

Il fiorentino Faldi studiò alla cittadina Accademia di belle arti, dove ebbe come maestri Giovanni Muzzioli e Michele Gordigiani. Intorno ai 25, ormai ben formato sulla pittura di soggetto storico e mitologico che allora occupava grande parte dell'insegnamento, si avvicina ai Macchiaioli. Incoraggiato dal successo di una sua opera, "Paysanne d'Italie", esposta al Salon di Parigi, si concentra su soggetti realistici, di vita quotidiana, ed in particolare sul rapporto tra attività contadina e natura. Due suoi dipinti ebbero l'onore di essere acquistati da Re Umberto I: "Luna di miele", donato dalla Corona al Galleria civica d'arte moderna e contemporanea di Torino, e "Dio li accompagni", donato alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma ed oggi nello studio del Primo Presidente della Corte di Cassazione. Ormai acclamato pittore, molto ricercato dalle élite toscane, Faldi divenne professore e poi presidente dell'Accademia di belle arti di Firenze. Di questa capacità di unire eleganza e realismo è testimonianza il ritratto su tavola in asta, una giovanissima e bella ragazza di profilo, di cui si legge anche il leggero imbarazzo, proiettata contro la compagna.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





292. ANTONIO MANCINI (1852 - 1930)

*Innamorata*, 1910  
Olio su tela  
132 x 133 cm

*Firma*  
"A Mancini" al recto

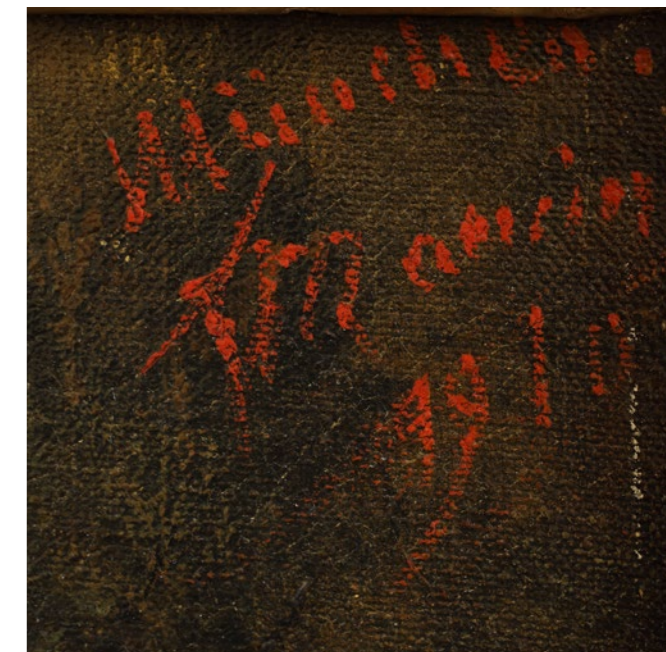
*Data*  
"1910" al recto

*Altre iscrizioni*  
"München", al recto

*Elementi distintivi*  
al verso, su etichetta lacerata "127"; a pennello sul telaio "40";  
altre tre etichette bianche o con numero di inventario

*Provenienza*  
collezione Otto Messinger, Roma;  
collezione Alberto Fassini, Roma

*Bibliografia*  
Monaco di Baviera, 1910 ca (La collezione Messinger), cat. non ill.; L. Ozzola, "Artisti contemporanei: Antonio Mancini", in "Emporium", vol. XXXIII, n. 198, giugno 1911, p. 420, ill., e p. 428; L. Ozzola, "L'arte contemporanea alla esposizione di Roma del 1911", Roma, 1911, p. 22; "Esposizione internazionale di Roma. Catalogo della mostra di Belle Arti Roma 1911", Bergamo, 1911, p. 12, n. 91; E. Giannelli, "Artisti napoletani viventi. Pittori, scultori, incisori, architetti", Napoli, 1916, p. 310; Catálogo del tercer Salón de Otoño Fundado por la Asociación de Pintores y Esclultores, Madrid, ottobre 1922, p. 32, n. 403 ("Enamorada"); G. Gatti, "Pittori italiani dall'800 a oggi", Roma, 1925, p. 114; P. A. Corna, "Dizionario della Storia dell'Arte in Italia", vol. II, Piacenza, 1930 (ed. or. 1911), p. 76; A. Lancellotti, "Le mostre romane del cinquantenario", Roma s.d. ma post 1930 (ed. or. 1911), p. 76; Emilio Cecchi, "La collezione d'Arte del Barone Alberto Fassini. Vol. III, Pitture del secolo XIX e del secolo corrente", Milano-Roma, 1931, s.n.p., ripr. tav. LXXIX; A. Lancellotti, "Antonio Mancini" in "Les Hirondelles. Art - Coutumes - Paysages", a. IX, n. 8, agosto 1931, p. 163, ill.; A. M. Comanducci, "I pittori italiani dell'Ottocento", Milano, 1934, p. 389; A. Schettini, 1953, p. 235; M. Borghi, "Galleria d'artisti italiani. Antonio Mancini", in "Rivista delle province", a cura dell'Unione delle Province d'Italia, Roma, 1960, p. 47; D. Cecchi, "Antonio Mancini", Torino, 1966, pp. 241 e 248; Don Riccardo, "Artecatalogo dell'Ottocento. "Vesuvio" dei pittori napoletani", vol. II, Roma, 1973, p. 294; Don Riccardo, "800". Profilo storico della Pittura Italiana, Roma, 1975, p. 93; C. Virno, "Antonio Mancini. Catalogo ragionato dell'opera", vol. I, "La pittura a olio su tela, tavola, carta e specchio", Roma, 2019, cat. 653, pp. 376-377, ill. 653



*Esposizioni*  
Amatori e Cultori, Roma, 1910; Salòn de Otoño, 1931; Prima Quadriennale, Roma, 1931

Stato di conservazione  
Supporto: 85% (rifodero)  
Superficie: 85%

Codice foto HD: 23.07.25\_dipi\_ss\_sm\_1

Stima: € 20000 - 30000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



Tra il 1910 e il 1911, Antonio Mancini realizzò per il barone Otto Messinger, collezionista di antichità e mercante d'arte, cinque dipinti di analoghe dimensioni, di forma quadrata, raffiguranti una figura femminile seduta: "Liutista" (Vino 2019, cat. 632), "Rococò" (cat. 654), "Suonatrice" (cat. 655), "Geltrude" (652) e, appunto, "Innamorata" (cat. 653).

Per lo meno per tre di questi dipinti (catt. 652, 653, 655), posa la stessa modella e in due di essi (cat. 652, 653) sostanzialmente ripetendo la posizione: seduta, una mano sfiora il viso, l'altra tiene dei fiori ed un vaso domina la parte destra. Si tratta di una signorina tedesca, tale Gertrude, che compare a Monaco di Baviera insieme a Mancini in una foto pubblicata da Emilio Cecchi nel 1931 (fig. 39, p. 522). Entrambe le tele ebbero notevole fortuna. La prima venne acquistata dal Museo Revoltella, Trieste, nel 1911, all'Esposizione universale di Roma. Oltre dieci anni dopo, nell'ottobre del 1922, Mancini scrive a Messinger, che si trova a Madrid: «Vidi la Geltrude al Museo Rivoltella [sic] e bene collocata è la pittura. A Trieste vi

conobbi il direttore dell'elegante museo Rivoltella che mi dava varie notizie del prezzo della Geltrude (L. 25.000) e come fu ben pagata ne sono contento. La tela piace e mi rallegrava molto». Le nostre tela rimase invece nella collezione Messinger, da cui passò al barone Alberto Fassini: ben due delle maggiori raccolte mancinate. Esibita all'Esposizione internazionale del 1911 a Roma, colpì la critica per l'attitudine pensosa. Il Lancellotti la descrisse come «una donna che guarda lontano come assorta». Più severo il successivo giudizio di Emilio Cecchi, che, nel catalogo della collezione Fassini, la considera meno riuscita degli altri ritratti femminili della serie.

In realtà, Mancini sperimenta, nelle cinque tele soluzioni cromatiche piuttosto differenti. Il nostro dipinto è giocato su una ambientazione scura, accentuata anche dalla scelta della veste, per far risaltare l'incarnato della fanciulla, anche attraverso l'accostamento di giallo e di rosso nel bel vaso, nei fiori sparsi sul mobile e nel collegamento visivo con quelli tenuti in mano dalla ragazza. Molto notevole anche il gioco della cornice alle





sue spalle, che apre uno spazio analogo a quello in cui si trova l'osservatore: realizzando, per così dire, un raddoppiamento al centro dei quali è la sontuosa scena borghese: la elegante cornice reale sembra richiamare il decoro di quella dipinta, in una assonanza probabilmente voluta. L'espedito è utilizzato, ma con un taglio prospettico meno audace, anche nella tela triestina. Un dipinto, quindi, compositivamente molto riuscito e di grande difficoltà cromatica, per l'obiettivo di far emergere la figura da un interno in ombra che si anima di accesi riflessi.

I contenuti della scheda sono largamente dovuti alle ricerche svolte per il catalogo ragionato dell'artista da Cinzia Virno (in particolare, schede 632, 652-655). Ringraziamo Cinzia Virno per aver confermato la autenticità dell'opera su base fotografica (comunicazione dell'8 agosto 2023).



293. JACOPO ROBUSTI DETTO IL TINTORETTO (1518 - 1594),  
BOTTEGA DI; MARIETTA DEL TINTORETTO  
(1554 CIRCA – 1590) (?);  
O CESARE VECELLIO (1521 –1601) (?)

*Flora o Ritratto femminile (Irene di Spilimbergo?)*, 1580-1590 ca.  
Olio su tela  
50 x 40 cm

#### *Elementi distintivi*

sul telaio, in pennarello nero, «L.K 768 / SAF»; etichetta in carta legata con filo rosso sull'angolo sinistro del verso, in penna nera, «L.K. 768»

#### *Provenienza*

Collezione Safarik, San Michele in Teverina; Collezione Koelliker (settembre 2002)

#### *Stato di conservazione*

Supporto: 80% (rintelo, telaio sostituito)  
Superficie: 65% (diffuse cadute di colore, anche nel volto, fondo consunto)

*Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_f\_sm\_3*

Stima: € 25000 - 35000

Nel Cinquecento veneziano il ritratto gode il suo periodo di maggiore diffusione e fortuna, sulla scorta dei capolavori realizzati da grandi maestri come Tiziano, Veronese e Tintoretto. Il "Ritratto di fanciulla" che qui si presenta nella nuda forza della pittura originale, a seguito di una accurata pulizia e non ancora reintegrato, è stato a lungo conservato nella collezione di Eduard A. Safarik (1928-2015), grande conoscitore della pittura veneta, di laguna e d'entroterra, tra Quattrocento e Settecento. Si possono accennare, per argomento, i suoi contributi sulle vedute londinesi di Canaletto (1961), Sebastiano del Piombo (1963), Veronese (1964, 1968, 1988), il Settecento veneziano nelle collezioni cecoslovacche (1964), Cariani (1972, 1984), Forabosco (1973, 1996), Francesco e Pietro Calzetta (1974), Girolamo e Giulio Campagnola (1974), Mazzoni (1974), Camillo Capelli (1975), Liss (1975), Caprioli (1976), Eismann (1976), Ruschi (1976), Caroto (1977), Negri (1978), Catena (1979), Pallucchini (1981, 1984, 2001), Fetti (1984, 1985, 1990, 1996; di Fetti Safarik ha curato anche il catalogo ragionato nel 1991), la pittura del Seicento a Venezia (1988, 1989, 2003), la natura morta nel Veneto (1989), Tinelli (1990), Johann Kupezky (1964, 1972, 2001).

Safarik riteneva la piccola tela in esame un autoritratto di Marietta Robusti (1554 circa – 1590), figlia di Jacopo Tintoretto (1518 circa – 1594), pittrice oltre misura rara, nonostante la precoce fama. Scrive di lei Carlo Ridolfi ne "Le Maraviglie dell'arte" (1648, pp. 71-72) che fu «particolare dote però di Marietta il saper far bene i ritratti [...] Ritrasse inoltre molti gentiluomini, e Dame Venetiane, quali incontravano volentieri il praticar seco, essendo ripiena di tratti gentili, e trattenendole col canto, e col suono.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

Fece di più il ritratto di Iacopo Strada antiquario di Massimiliano Imperadore, ci sui fece egli dono à quella Maestà, come di opera rara: onde invaghitosi Cesare del di lei valore la fece ricercare al Pade, e la stessa istanza glie ne fece Filippo II. Rè di Spagna, e l'Arciduca Ferdinando. Ma il Tintoretto più tosto si compiacque di vederla maritata in Mario Augusta Gioielliere, per vederla sempre appresso, amandola teneramente, che di rimanerne privo, benché favorita d'Prencipi. Lavorò anco altre opere d'inventione, & alcune ne trasse dal Padre. Fece molti ritratti di orefici amici del marito, alcuni de' quali habbiamo veduti: ma col mandare delle famiglie, molti se ne sono smarriti». Tuttavia, la personalità di Marietta resta ad oggi sfuggente, con un solo dipinto assegnatole dalla maggioranza della critica, un "Ritratto femminile", oggi agli Uffizi (inv. 1890 – 1898), un secondo "Ritratto femminile", che evidenzia un certo scarto di stile rispetto al primo, conservato alla Galleria Borghese (inv. 093), ed infine un "Ritratto di giovane donna", al Prado (inv. P000383), di pennellata più sciolta, attribuitole in alternativa al padre Jacopo.

Secondo la severa sintesi di Marsel Grosso, la «difficoltà di riconoscere personalità distinte all'interno della bottega paterna ha reso vano qualsiasi sforzo di restituire una sua coerente fisionomia artistica: la Tintoretta continua a rimanere una pittrice senza opere», così come cadono « nel vuoto tutti i tentativi di riconoscere il suo volto nella pletora di ritratti muliebri attribuiti a Tintoretto o alla bottega» (Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 88, 2017, s.v.). In questa prospettiva, la tela in esame esemplifica, per così dire, il problema cardine della ritrattistica veneziana del secondo Cinquecento, cioè il sovrapporsi di autori che operano l'uno a fianco all'altro nelle botteghe o intorno ai modelli di Tiziano, Tintoretto e Veronese. Nonostante lo stato conservativo, sul piano stilistico una certa similitudine si ravvisa con Cesare Vecellio (1521 –1601), cugino di Tiziano, formatosi alla sua bottega, per esempio osservando la "Primavera" e l'"Inverno", datati da Federico Zeri intorno al 1560-1570 e da Eleonora Zadra intorno al 1590 (E. Zadra, "Le quattro stagioni", pp. 193-197, in Tiziana Conte, a cura di, "Cesare Vecellio 1521 ca. - 1601", Belluno, 2001), conservata a Palazzo Piloni, a Belluno: soprattutto per quanto riguarda la semplificazione formale e la anatomia dei volti, costruita su linee curve. Le forme del volto e il trattamento dei capelli con pennellate curvilinee e parallele che accentuano i punti di luce, in effetti, ritornano assai marcate in molte opere di Cesare, tra cui il "Viaggio a Betlemme" e, per la capigliatura, la figura femminile nelle "Nozze di Cana", nel soffitto della chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta a Lentiai (Belluno), nonché, ancora per il viso, la "Madonna con il Bambino in gloria, San Fabiano, San Sebastiano e il podestà Loredan" della cattedrale di Belluno.





Più distante appare il raffronto con la raffinata materia pittorica di Parrasio Michiel (1516–1578) - anch'egli strettamente legato all'insegnamento di Tiziano e di cui esiste un "Ritratto di Signora", assai simile nella composizione, oggi presso la Barnes Foundation, Philadelphia (inv. BF837) - e con i dipinti di Andrea Vicentino (1542 circa -1618), a Venezia dalla metà degli anni Settanta del Cinquecento, dove lavora con Tintoretto, attribuzione che, infatti, la specialista del pittore, Elena Frosio, esclude (comunicazione del 25 settembre 2023). Tra i paragoni possibili, mantiene comunque consistenza il suggerimento di Safarik in favore di Marietta: infatti, il nostro ritratto appare distante dalle tele degli Uffizi e della Borghese, ma mostra una certa affinità di struttura - il volto, gli occhi soprattutto - con il dipinto del Prado, appunto attribuito anche al padre e maestro. Di qui la assegnazione dell'opera alla bottega di Tintoretto.

Per quanto attiene al soggetto, la composizione si lascia interpretare come una allegoria di "Flora". Non è escluso però un elemento realistico: la figura è rappresentata a mezzo busto in posa di tre quarti e con un'espressione a tratti allusiva, che designa una gentildonna bionda. A impreziosirne la bellezza un filo di perle stretto alla base del collo e colorati addobbi floreali nell'acconciatura. L'abito poi, riccamente guarnito da un velo che allude alle forme sottostanti, si presenta pretenzioso e complesso nella sua decorazione, con nastri e sete pregiate. Se l'opera appare lontana dai ritratti di posa, non si può escludere che sia omaggio ad un personaggio della storia di Venezia, anche recente, forse Irene di Spilimbergo (1538 -1559), la poetessa e pittrice friulana, allieva di Tiziano e morta a 21 anni, di cui la fama fu subito grandissima benché anche in questo caso non si conosca nessuna opera certa ed un solo ritratto, forse di Gian Paolo Pace, conservato alla National Gallery of Art, di Washington (1560 ca.) ne restituisce le fattezze.

Ringraziamo la Dottoressa Elena Frosio per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.



1.



2.



3.



5.



4.



6.

#### Paragoni

1. Tintoretto, Ritratto di giovane, Museo del Prado
2. Marietta Robusti, Autoritratto, Galleria Borghese, Roma
3. Marietta Robusti, Autoritratto, Uffizi
4. Cesare Vecellio, Primavera, Palazzo Piloni, Belluno
5. Parrasio Micheli - Veronese, Ritratto di Signora, BF837, Barnes Foundation, Philadelphia
6. Gian Paolo Pace, attr. a, Ritratto di Irene di Spilimbergo, National Gallery of Art, Washington, 1560 ca.





UV





294. ETTORE TITO (1859 - 1941)

*Bambini al bagno (Il tuffo)*, 1910-15 circa

Olio su tavola  
113,9 x 76,6 cm

*Firma*

“E. Tito” in basso a destra al recto

*Elementi distintivi*

Al verso, etichetta della XIII Esposizione Internazionale della Città di Venezia, 1922 (626); “H5” a matita

*Provenienza*

collezione Luigi Zeloni (?)

*Bibliografia*

“Arte Italiana Contemporanea”, catalogo della mostra, Milano, 1921, p. 92, p. 108, n. 21; B., “Cronache. L’Esposizione ‘Arte Italiana Contemporanea’ alla Galleria Pesaro, in “Emporium”, LIV, 1921, 323, pp. 303-318, p. 313; Raffaele Calzini, “Belle Arti. Riapertura”, in “L’Illustrazione italiana”, XLVIII, 1921, 49, pp. 670-674, p. 674 ill.; Guido Marangoni, “La mostra ‘Arte italiana contemporanea’ alla Galleria Pesaro”, in “La Cultura Moderna”, XXI, 1921, 11, pp. 645-652, p. 649; Guido Marangoni, “L’arte italiana contemporanea alla Galleria Pesaro”, in “Lidel”, III, 1921, 11, pp. 16-23, p. 19; “XIII Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia. 1922. Catalogo”, catalogo della mostra, Milano, 1922, p. 31, n. 38; “XIII Esposizione Internazionale d’Arte a Venezia”, supplemento al n. 31 di “L’Illustrazione Italiana”, Milano 1922, p. 2; A.L., “Ettore Tito”, in “Gente Nostra”, V, 1933, 14, p. 3; Stefano Cecchetto, Luisa Turchi, a cura di, “Bell’Italia la pittura di paesaggio dai macchiaioli ai neovedutisti veneti 1850-1950”, catalogo della mostra, Venezia, 2015, pp. 64-65, n. 5; “Gli artisti e le opere. Ettore Tito”, in Stefano Cecchetto, Luisa Turchi, a cura di, “Bell’Italia la pittura di paesaggio dai macchiaioli ai neovedutisti veneti 1850-1950”, catalogo della mostra, Venezia, 2015, p. 188; Angelo Enrico, Francesco Luigi Maspes, a cura di, “Ettore Tito. Catalogo ragionato delle opere”, Crocetta del Montello, 2020, pp. 309-310, n. 237

*Esposizioni*

Galleria Pesaro, Milano, 1921; “XIII Esposizione Internazionale d’Arte”, Venezia, 1922 (n. 38, 626); “Bell’Italia la pittura di paesaggio dai macchiaioli ai neovedutisti veneti 1850-1950”, Centro Culturale Bafile Rio Terrà, Caorle, 2015

*Stato di conservazione*

Supporto: 85% (fessurazione lunghe i punti originali di giunzione della tavola)  
Superficie: 80% (ritocchi, vernice protettiva)

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_6*

Stima: € 70000 - 100000

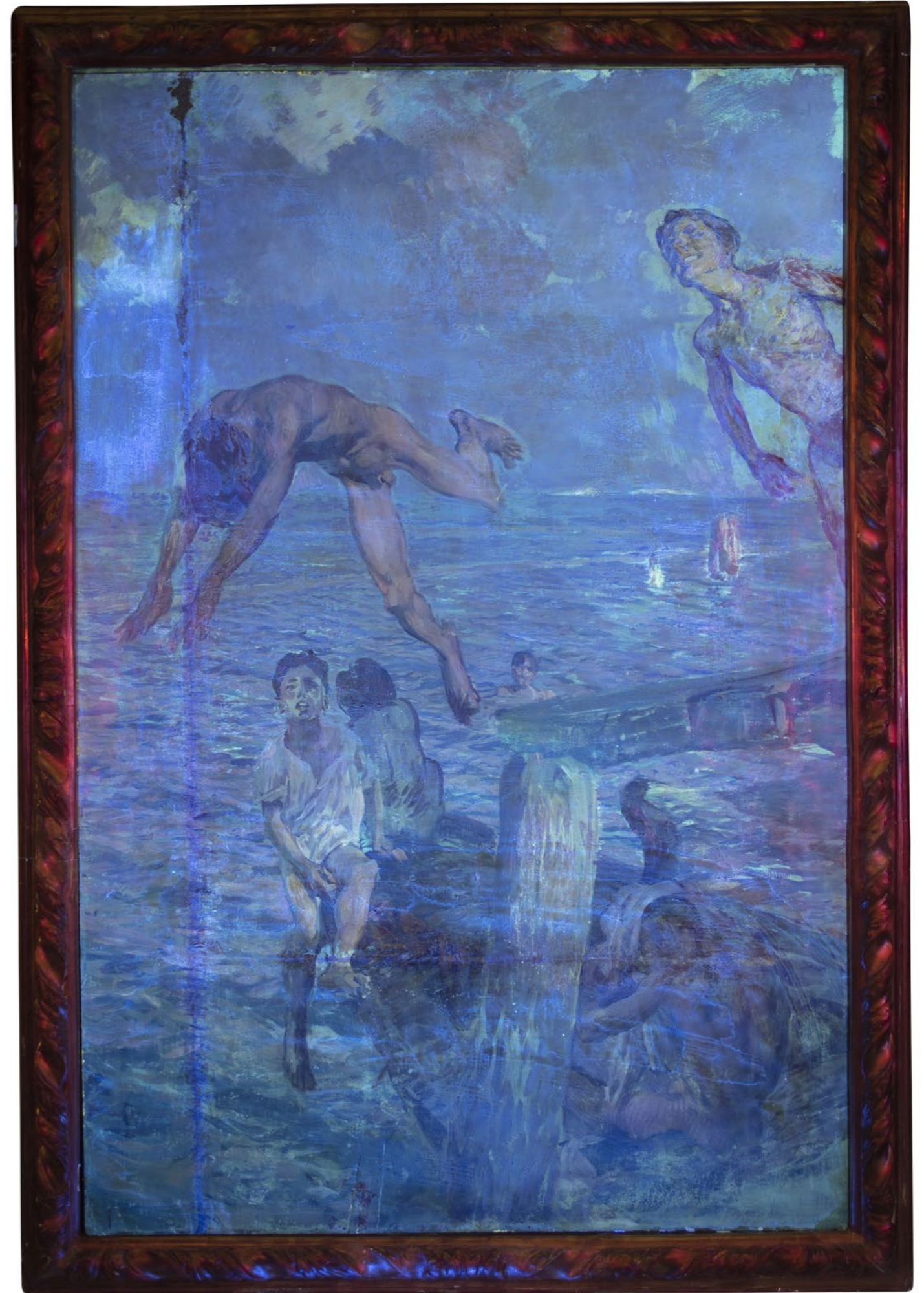
Le scene di vita quotidiana nella laguna veneta assumono nella pittura di Ettore Tito, a partire dagli ultimi anni dell’Ottocento, dei connotati quasi epici, che permettono una sovrapposizione con i temi simbolisti. I lavoratori sono rappresentati in maniera maestosa ed eroica con corpi baldanzosi e vesti mosse dal vento, le bagnanti si immergono nell’acqua con la stessa naturalezza di ninfe e ondine (“In laguna”, 1899, Udine, Casa Cavazzini – Museo di Arte Moderna e Contemporanea; “La nascita di Venere”, 1903, Venezia, Galleria Internazionale d’Arte Moderna Ca’ Pesaro; “L’Alga”, 1907 circa, Mora, Museo Zorn; “Creature del mare”, 1909 circa). Esposto nel 1921 alla Galleria Pesaro e l’anno successivo alla Biennale di Venezia, il dipinto “Bambini al bagno (Il tuffo)” fa parte di quella serie di opere in cui il vitalismo delle figure crea un rapporto panico con l’ambiente naturale (“Il bagno, 1909 circa, Parigi, Musée d’Orsay). Disegnatore magistrale, negli anni Novanta dell’Ottocento ha lavorato come illustratore per la rivista inglese “The Graphic” e per la casa editrice statunitense Scribner’s, Tito immerge i corpi efebici e in perenne movimento in un ambiente naturale acceso dalla luce di Joaquín Sorolla, che aveva avuto modo di apprezzare alla Biennale del 1914. Proprio da tale data ricorrono, infatti, nella sua produzione giovani nudi dai corpi guizzanti sullo sfondo di marine di un azzurro abbagliante rese con un segno deciso (“Spiaggia di Bellaria”, 1914 circa; “Bimbi in riva al mare al tramonto”, 1915-20; “Mare a Pellestrina”, 1922 circa). «Movimento, luce, realizzazione del vero: ecco le formule nelle quali si modella la sua arte», queste sono le coordinate della pittura di Tito individuate da Raffaele Calzini (Raffaele Calzini, “Ettore Tito”, in “Mostra individuale del pittore Ettore Tito”, catalogo della mostra, Galleria Pesaro, Milano, 1928). In costante ricerca della vita, raffigurata ‘hic et nunc’, l’artista rivaleggia con la fotografia in un ardita composizione costruita attraverso un elegante intreccio di linee rette e curve e i giochi cromatici di luci e ombre in cui i corpi stessi si fanno moto. Così, infatti, affermava Felice Carena nella commemorazione di Tito pronunciata all’Accademia d’Italia: «Tito non avrebbe mai potuto dipingere una cosa che non esprimesse, non dico un pensiero, ma un atto, un’azione, un moto» (Felice Carena, “Commemorazione di Ettore Tito”, in “Annuario della Reale Accademia d’Italia”, XIV, 1941).

Teresa Sacchi Lodispoto

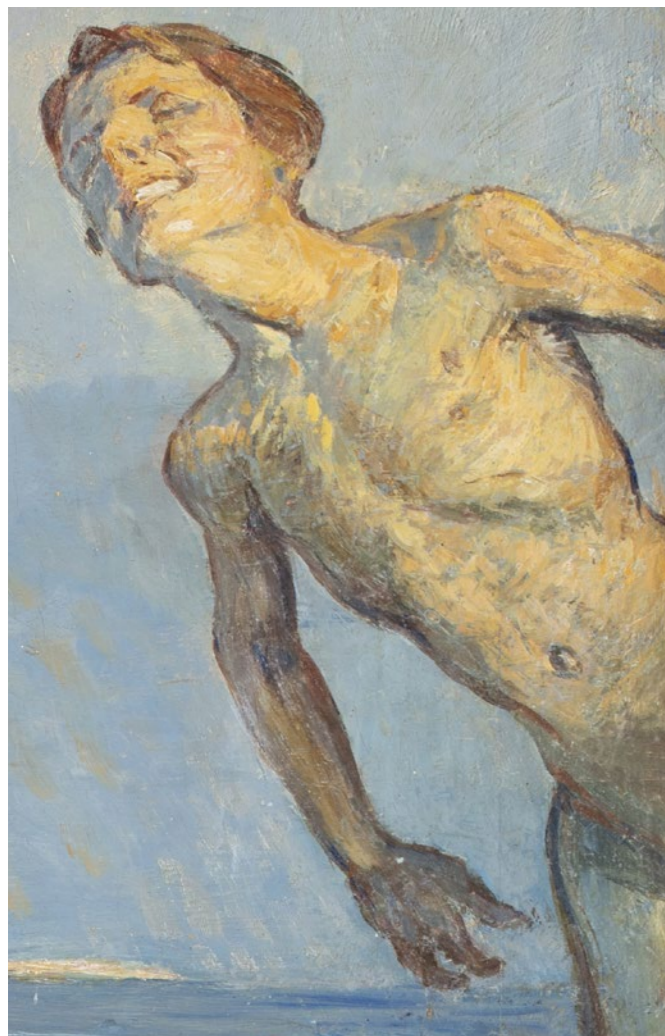
*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell’opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*











295. JACOPO NEGRETTI,  
DETTO PALMA IL GIOVANE (1544 - 1628)

*Ritratto di giovane uomo barbato*

Olio su tela  
41,3 x 29,7 cm

*Altre iscrizioni*

al verso del telaio, a matita una indicazione scarsamente leggibile «ho t, l. 29 ya Carsu 162» (?)

*Elementi distintivi*

al verso della cornice e del telaio, in pennarello nero, «LK 58»

*Bibliografia*

D.S. Pepper, "Annibale Carracci's Venetian Portraits", in "Arte documento", XIII, 1999, pp. 200 e 203 (ill. fig. 8)

Stato di conservazione

Supporto: 80% (reintelo)

Superficie: 85% (alcune cadute di colore e ritocchi di diverso periodo nella parte sinistra del volto, nello sfondo, nel colletto e nella fronte, come pure, a sinistra, tra occhio e tempia, e ai margini destro e inferiore; ridotta consunzione della materia pittorica, per esempio nell'occhio a sinistra)

Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_f\_sm\_1

Stima: € 70000 - 100000



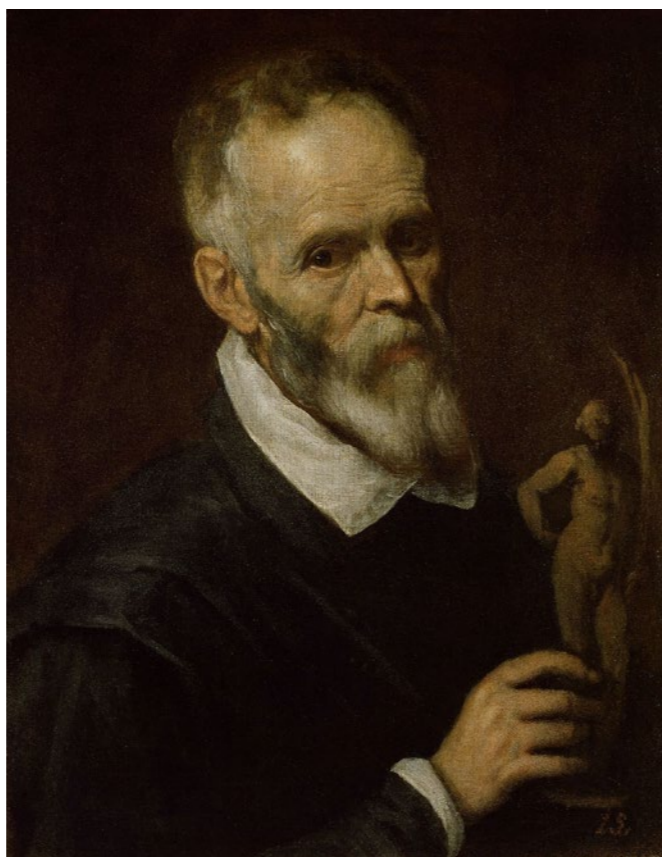
*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



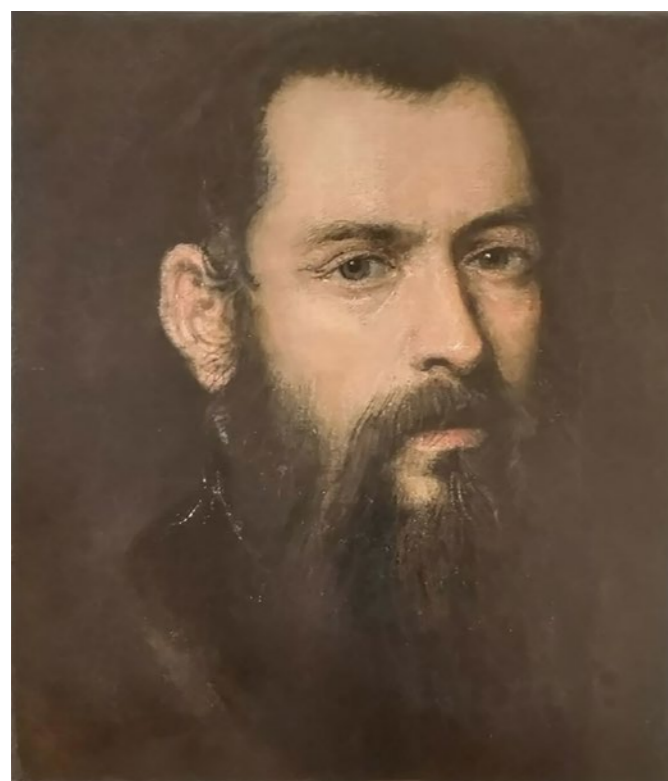
Nella produzione veneta del Cinquecento la ritrattistica assume un ruolo significativo e di distinzione sociale. Vi si dedicano grandi maestri come Tiziano, Tintoretto e Veronese, e la diffusione di questo genere pittorico diviene presto enorme. La collocazione del nostro dipinto è stata a lungo dibattuta per la sua qualità e capacità di richiamare modelli illustri anche distanti, da Venezia all'Emilia, infine approdando alla persuasiva restituzione al corpus di Palma il Giovane. L'opera è stata pubblicata da Pepper nel 1999 come "Portrait oil sketch of a bearded man", insieme a due ritratti analoghi, tutti con attribuzione ad Annibale Carracci: «We now turn to three portraits that I believe illustrate Annibale's deepening fascination with Titian. Malvasia reports that Annibale had painted a copy of Titian's St. Peter Martyr to learn directly from the master. The three portrait presented here (figs. 7, 8, 9) shared the saturated colors of Titian's palette, the free brush work of Annibale's Venetian manner, and the gaze of the subject directed toward the observer noted in Palazzo Pitti painting. In all three we find the spontaneity and vivacity we have come to expect in Annibale's portraits». Notevole che lo stesso Pepper, nel prendere in esame la storia attributiva dei ritratti in pubblicazione, rimarchi come «typical» le concorrenziali attribuzioni a Palma il Giovane, Leandro Bassano e Domenico Tintoretto (Pepper 1999, p. 200). Infatti, anche per la tela in esame, l'attribuzione a Carracci non è condivisa da Daniele Benati che per i «caratteri marcatamente veneti» avvicina l'opera «a Palma il Giovane o a un artista a lui affine» (comunicazione del 23 ottobre 2023).



1.



3.



2.

**Paragoni**

1. Palma il Giovane, Autoritratto in atto di dipingere, Pinacoteca di Brera
2. Tintoretto, Ritratto di uomo barbato, Musei civici di Padova
3. Palma il giovane, Ritratto di scultore, Kunsthistorisches Museum, Wien





Nell'ottobre 2023, a cura di Gianluca Poldi, la tela è stata sottoposta ad approfondimenti diagnostici: Riprese fotografiche in luce diffusa, radente o semiradente; riflettografia in infrarosso in 2 bande spettrali (850-1000 nm ca., 1060-1080 nm ca.), infrarosso in falso colore (IRC). La notevole qualità dell'impasto dell'incarnato si unisce ad una materia pittorica bene conservata. Tra il naso e le arcate oculari sono percepibili tracce riconducibili a underdrawing. L'analisi TIR (transmitted infrared light) ha fatto emergere la figura di un volto maschile sottostante, ugualmente di tre quarti, rivolto però in direzione opposta rispetto l'effigiato (Poldi, ottobre 2023). Questo aspetto – il volto sotto il volto visibile – è focale per confermare che il ritratto non solo è di invenzione, ma dipinto di getto su precedenti pensieri dell'autore. L'inclinazione e la qualità esecutiva ricordano, in controparte (cioè nello stesso senso del profilo visibile all'infrarosso), il profilo maschile di Tintoretto conservato ai Musei Civici di Padova (inv. 772), frammento di analoga dimensione (35x30 cm) da una tela maggiore e esso stesso al centro di una complessa vicenda attributiva: dalla generica intitolazione alla "scuola tizianesca", ripresa nel 1991 da Romani, alla restituzione a Tintoretto operata da Davide Banzato soltanto nel 2009, in raffronto in particolare alla "Testa virile" della National Gallery of Scotland (n. 689), un altro frammento, e al "Busto di Gentiluomo" del Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. 701) (Paola Rossi, scheda di, Davide Banzato e Franca Pellegrini, a cura di, "Lo spirito e il corpo 1550-1650. Cento anni di ritratti a Padova nell'età di Galileo", 2009, Milano, cat. 2, pp. 86-87).

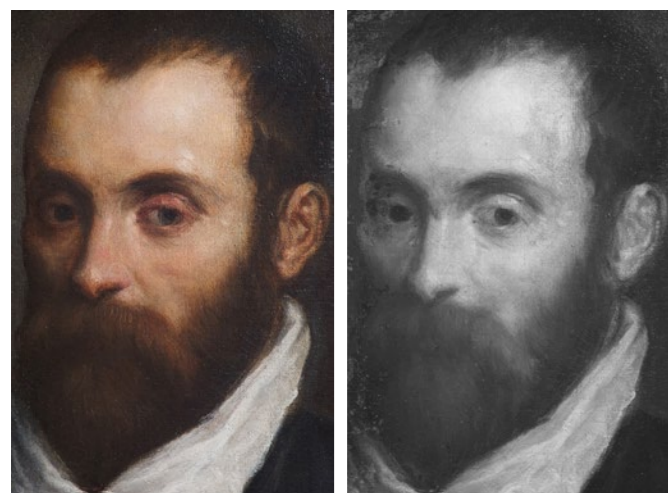
Approfondendo le analisi nel Cinquecento veneto, secondo il suggerimento di Benati, per stile e fisionomia il ritratto è stato confrontato ampiamente con la produzione di Jacopo

Negretti con cui mostra stretta coerenza. Salta all'occhio, per esempio, la vicinanza allo "Autoritratto in atto di dipingere una Resurrezione" realizzato dal pittore veneziano intorno al 1580 e conservato oggi presso la Pinacoteca di Brera, Milano (inv. 426). Esaminata l'opera in immagini ad alta risoluzione a luce visibile e TIR, Stefania Mason Rinaldi, curatrice del catalogo ragionato dell'artista (Palma il Giovane 1548 - 1628; disegni e dipinti, Milano 1990), supporta la potenziale attribuzione a Palma. Nel corso degli studi sul dipinto era emersa la possibilità che si trattasse di un autoritratto del veneziano, ipotesi che, nel confronto con gli autoritratti noti, la studiosa non considera certa (comunicazione del 29 ottobre 2023).

Frederick Ilchman, su base fotografica è confidente che il ritratto non sia di Tintoretto e concorda con l'opinione espressa da Stefania Mason Rinaldi in favore di Palma o di un artista a lui vicino (« I am confident that this portrait is not by Jacopo Tintoretto, an artist I know very well. I am Inclined to go with Stefania Mason's view that this man was painted by Palma Giovane, or an artist close to him»). Il Prof. Ilchman suggerisce, a questo proposito, il confronto con il "Ritratto di scultore" («a finer example (more refined, more detailed) more refined, more detailed») but has some similarities» con il dipinto in studio), di Palma il Giovane conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna: «note the similar ear, the white collar, and so on» (comunicazione del 29 dicembre 2023).

Anche Andrea Donati concorda con l'attribuzione a Palma il Giovane (comunicazione del 17 novembre 2023).

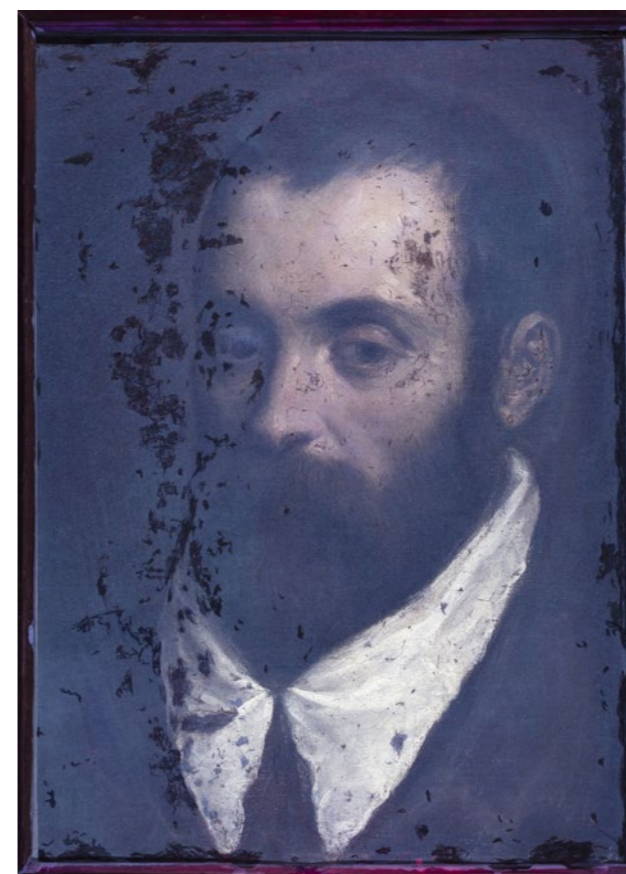
Ringraziamo i Professori Daniele Benati, Frederick Ilchman e Stefania Mason Rinaldi e i dottori Andrea Benati e Gianluca Poldi per il supporto nella catalogazione dell'opera.



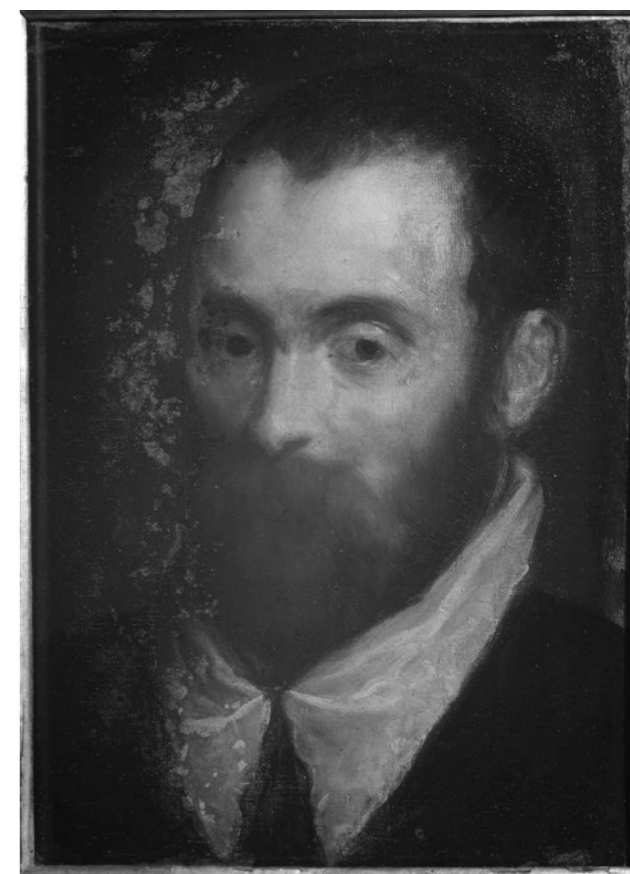
Infrarosso



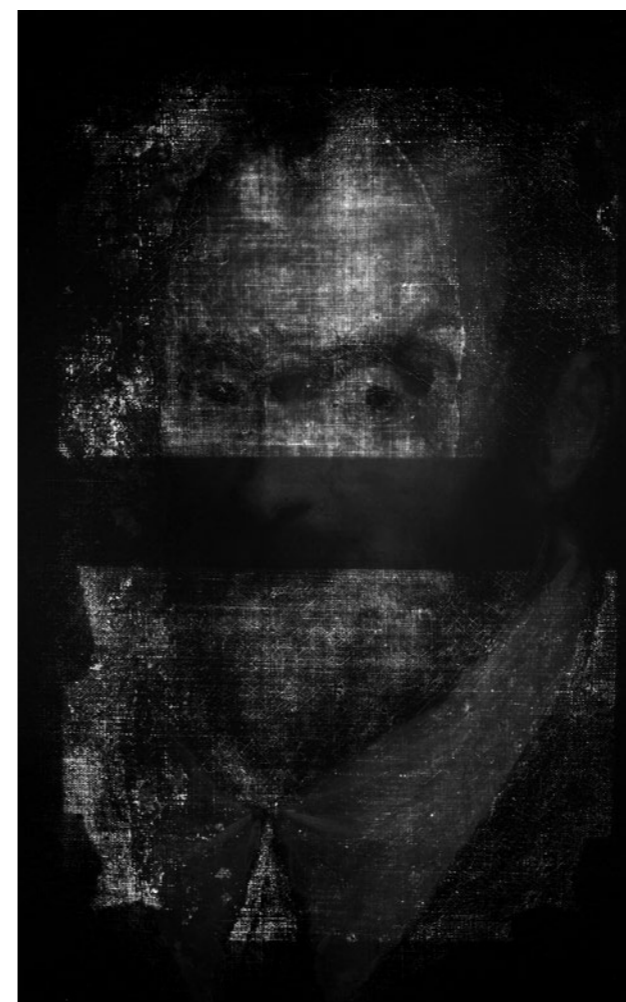
Infrarosso trasmesso foto al verso



UV



Infrarosso 1000



Infrarosso trasmesso



Infrarosso trasmesso con evidenza del profilo sottostante



296. FRANCESCO FANELLI (1869 - 1924)

*Il lago di Massaciuccoli, 1896*

Olio su tavola  
48,9 x 111,8 cm

*Firma*

"F. Fanelli" al recto

*Data*

"96"

*Altre iscrizioni*

"Torre del lago" al recto

*Bibliografia*

G. Bacci di Capaci, a cura di, "Francesco Fanelli, trasparenze solari", Lucca 2012, p. 46

*Esposizioni*

Lucca 2012

Stato di conservazione

Supporto: 90%

Superficie: 85% (riprese pittoriche, in particolare nelle nuvole)

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_11*

Stima: € 12000 - 15000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



«Dipinge con la schiettezza che è propria della sua scuola, non preoccupandosi di tecniche e di teorie. Predilige della natura gli aspetti tenui e malinconici» (Fiorentina Primavera - 1922)

Fanelli muove i primi passi in sintonia con la tradizione pittorica livornese, in particolare sotto l'influenza di Silvestro Lega e degli artisti Macchiaioli fiorentini, per poi deviare verso le nuove impressioni francesi, importate in Toscana da Alfredo Müller. Nel 1892 frequenta la Scuola libera del Nudo presso l'Accademia di belle arti di Firenze con l'amico Ferruccio Pagni e partecipa a mostre ed esposizioni nazionali con quadri riprodotti dal vero nell'area di Torre del Lago (Acque ferme, In Capanna, Padule di Massaciuccoli); con lo stesso Pagni, Guglielmo Amedeo Lori, Raffaello Gambogi, i fratelli Angiolo e Ludovico Tommasi e Plinio Nomellini fonda presso villa Orlando di Torre del Lago un cenacolo artistico-musicale e ricreativo ribattezzato Club La Bohème in onore dell'opera di Giacomo Puccini. Soggetti preferiti e fonti di ispirazione sono i paesaggi del Lago di Massaciuccoli - di cui è in asta una delle migliori versioni - e i colori suggestivi della costa tirrenica livornese, sempre rappresentati con notevole aderenza al vero.



UV





297. ANTIVEDUTO GRAMATICA (1571 - 1626)

*Allegoria della Giustizia e della Pace*

Olio su tela

112,4 x 149,2 cm

*Provenienza*

Collezioni Sabaude (inventario del 1635) o collezione Paolo o Gian Luigi Mercati (inventari del 6 ottobre 1622 e 17 maggio 1628)

*Bibliografia*

A. Baudi di Vesme, "La Regia Pinacoteca di Torino", in "Le Gallerie nazionali italiane", a. III, 1897, p. 47, n. 317 (possibile); F. Cappelletti, L. Testa, "Il trattenimento dei virtuosi; le collezioni sicentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma", Roma, 1994, p. 80, n. 40 (possibile); G. Papi, "Antiveduto Gramatica", Soncino, 1995, p. 120 cat. 69, p. 178 fig. 42; H. Ph. Riedl, "Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626). Leben und Werk", Stoccarda, 1996, p. 186, nn. 65 o 66; L. Sickel, "Zwei römische Privatsammler des frühen seicento: Ippolito Gricciotto, Paolo Mercati und die Nachfolger Caravaggios" in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 33, 2006, pp. 197-223 (possibile); A. Cottino, "Antiveduto Gramatica, Allegoria della Giustizia e della Pace", in P. Carofano, a cura di, "Nella luce di Caravaggio. Dipingere di maniera e con l'esempi avanti dal naturale", catalogo della mostra, Montale, 2011, pp. 36-39, scheda 4; A. Cottino, "Antiveduto Gramatica, Allegoria della Giustizia e della Pace", in P. Carofano, a cura di, "I bari a confronto. Il giovane Caravaggio nella casa del cardinale Francesco Maria del Monte", catalogo della mostra, Pontedera, 2012, pp. 36-39; P. Carofano, scheda in A. Geretti, a cura di, "Padri e figli", catalogo della mostra, Udine, 2018, pp. 194-195; P. Carofano, scheda in, P. Carofano, a cura di, "Caravaggio e il suo tempo tra naturalismo e classicismo", catalogo della mostra, Mesagne, 2023, pp. 52-53

*Esposizioni*

"Nella luce di Caravaggio. Dipingere di maniera e con l'esempi avanti dal naturale", Montale, Villa Castello La Smilea, a cura di P. Carofano, 2011; "I bari a confronto. Il giovane Caravaggio nella casa del cardinale Francesco Maria del Monte", Monte Santa Maria Tiberina, Palazzo Museo Bourbon del Monte, a cura di P. Carofano, 2012; P. Carofano, "Padri e figli", Illegio, Casa delle Esposizioni, a cura di A. Geretti, Udine, 2018; "Caravaggio e il suo tempo. Tra naturalismo e classicismo", Mesagne, Castello, a cura di P. Carofano, 2023

*Certificati*

expertise di Gianni Papi, 2008 (in copia); expertise di Isabella Pascucci, 2018 (in copia)

*Vincoli*

Certificato di libera esportazione (2020),  
«A. Grammatica e collaboratori»

*Stato di conservazione*

Supporto: 80% (reintelo e telaio sostituito)  
Superficie: 80% (cadute e ridipinture;  
una mancanza risarcita lunga quasi quanto il  
dipinto nel registro inferiore)

Numero componenti del lotto: 1

Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_1

Stima: € 200000 - 300000

L'opera è da riferirsi al pittore Antiveduto Gramatica, di famiglia senese, attivo a Roma a cavallo tra XVI e XVII secolo, tra i protagonisti del mondo artistico della Città Eterna, celebre tra suoi contemporanei per la sua accurata capacità nel dipingere le teste. Amico di Caravaggio, legato come questi al cardinal Francesco Maria Bourbon del Monte Santa Maria (1549-1626), divenne Principe dell'Accademia di San Luca nel 1624, fu a capo di una laboriosa bottega capace di produrre grandi tele e anche opere che turisti illustri potessero portare con sé a casa ritornando da un viaggio a Roma.

Nel 1995, Gianni Papi inserisce l'opera nella monografia su Antiveduto Gramatica, condividendo, su base fotografica, l'attribuzione suggerita in primis da Mina Gregori (Papi 1995, p. 120), leggendovi anche il rapporto con Rutilio Manetti «in certe affinità luministiche e nel gusto per una pittura robusta, di spessore» che lo porta a proporre una datazione all'«ultimo lustro della attività di Antiveduto», cioè tra il 1621 e il 1626; e ne conferma ulteriormente la piena autografia, dopo aver visionato la tela direttamente, in una scheda inedita del 2008. La verifica dal vero gli consente di sottolineare i tratti distintivi di Antiveduto soprattutto nella «eleganza compositiva», nella «qualità del bell'insero dell'amorino di destra, che ha un evidente somiglianza tipologica (e di livello esecutivo) con l'angelo del 'San Girolamo' pubblicato per primo da Roberto Longhi (cat. 28 della mia monografia) e con quello di destra che compare nel 'San Carlo Borromeo con due angeli e i simboli della Passione' (cat. 44 della mia monografia), e la notevole resa delle mani della Giustizia, nonché il bellissimo brano di natura morta (e Antiveduto era probabilmente un grande autore di brani di questo tipo, si veda G. Papi, 2006, pp. 59-71), costituito dalla bilancia», «lasciando semmai un limitato margine di collaborazione al figlio [Imperiale, ...] nella figura dell'amorino col caduceo a sinistra».

Lo studioso ipotizza che l'opera sia quella citata nell'inventario del 1635 delle collezioni sabaude redatto all'epoca di Vittorio Amedeo I di Savoia (pubblicato in Baudi di Vesme 1897, p. 47, n. 317): «La Giustizia e la Pace, che si bacciano, con un corno. Dell'Antiveduto. Mediocre» (supponendo che "corno" sia un lapsus per "corvo"), oppure quella relativa al quadro che nel 1628 si trovava nella quadreria di un gentiluomo romano, Paolo Mercati (erroneamente confuso con il padre Gian Luigi da tutti gli studiosi, tranne, come si vedrà, Pascucci), collezionista "residente nel rione di S. Eustachio", insieme ad altre opere caravaggesche di Riminaldi, Manfredi, Honthorst e dello stesso Gramatica. Questa seconda ipotesi deriva dall'identificazione proposta da Helmut Philipp Riedl (Riedl 1998, p. 86 no. 65) in base all'inventario pubblicato da Francesca Cappelletti e Laura Testa nel 1994 (p. 80 n.40): «Una iustitia et Pax osculatae sunt quadro un poco più grande che da imperatore opera della bo.me di Antiveduto della Gram.ca [...]».

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Alberto Cottino conferma la piena assegnazione del dipinto a Gramatica, «del quale anzi dev'esser considerato un capolavoro: si veda la morbida trattazione del manto ricamato della Giustizia, o la carezzevole stesura delle ombre (e la raffinatezza dei giochi di controlloce, come nell'amorino di destra), o ancora la fresca luminosità della pelle delle fanciulle», concordando anche su una datazione tarda, per il «singolare sapore postclassicista, che evidentemente sottolinea un allontanamento, almeno temporaneo, dalla sua personale versione del naturalismo caravaggesco» (Cottino 2011, pp. 36 e 38). A proposito della provenienza, egli preferisce la seconda ipotesi, non condividendo il presunto errore ("corno" per "corvo") notato da Papi: l'identificazione con l'inventario Mercati consente, infatti, sia una maggiore adesione circa il soggetto sia un riscontro diretto per le misure, «quadro un poco più grande che da Imperatore» (Cottino 2011, p. 38), cioè superiore a 90x130 cm, come è effettivamente la tela in esame (112,4x149,2 cm). Pierluigi Carofano, invece, anticipa la datazione intorno al 1615, riconoscendovi «una delle prove di maggiore forza della fase post caravaggesca di Gramatica, di un delicato classicismo che guarda verso i maestri emiliani, Domenichino e Lanfranco in particolare», e prediligendo, come Cottino, la identificazione, pur allo stato aleatoria, con la menzione dell'inventario Mercati (Carofano 2023, p. 52).

Infine anche Isabella Pascucci, in uno studio inedito del 2008, conferma la piena autografia di Gramatica, identificando peraltro una ulteriore menzione del dipinto nell'inventario di casa Mercati del 6 ottobre 1622, pubblicato da Lothar Sickel nel 2006, «11 Una Justitia et Pax di Antiveduto», chiaramente con effetti sulla datazione, che andrà anticipata rispetto alla proposta di Papi (1621-1626), forse persino al primo decennio del secolo valorizzando il progetto iconografico - una celebrazione della pace e della giustizia - in relazione alla conclusione, nel 1601, della guerra Franco-Piemontese. Pascucci, peraltro, legge entrambi gli inventari Mercati, come riferiti a Paolo Mercati, e non a Gian Luigi, secondo la ipotesi di Francesca Cappelletti e Laura Testa, «una svista non da poco, dal momento che Gian Luigi, morto proprio nel 1628 (da qui, probabilmente, il fraintendimento delle studiosi) possedeva solamente due dipinti, laddove il collezionista, l'umanista e il cultore dell'arte era suo figlio Paolo» (Pascucci 2018, p. 8). Paolo Mercati, secondo la ricostruzione di Sickel, lasciò la famiglia - tradizionalmente dedita al diritto - per prendere i voti, ma non perse l'interesse per le lettere classiche, ed in particolare gli vengono ascritti alcuni «sensuali inni d'amore», come «Labro rosso e Notte è giorno d'amante», cosicché si apre l'ipotesi che egli sia stato non solo il proprietario, ma anche il committente dell'opera, in celebrazione del suo protettore, il

potente cardinal Pietro Aldobrandini (+1621), cui Clemente VIII affidò le trattative, felicemente riuscite nel 1601 nel Trattato di Lione, circa la conclusione della guerra tra il Regno di Francia e il Ducato di Savoia per il controllo del Marchesato di Saluzzo. Mercati dedicò al tema anche due carmi: "In Reditu Illustrissimi et Reverendissimi Cardinalis Aldobrandini Clementis VIII Pont Max Nepotis Ex Legation Galliarum", e "De Pace Inita inter Herculum IV Gall Regem Et Carolum Emanuele Sabaudiae Ducem" (Pascucci 2018, pp. 8-9). Potrebbe essere quindi questo il motore iconografico del dipinto: un fatto storico, celebrato con un richiamo biblico sulla pace e lo reinterpreta in modo marcatamente erotico. Peraltro, questa spiegazione offrirebbe anche una soluzione di continuità tra le due opere note agli inventari, quella Mercati, più grande e eccellente per qualità realizzata per l'uomo che ha realizzato, con la pace, un grande servizio alla corte di Torino (era stato proprio il Duca di Savoia Carlo Emanuele I ad affidare l'arbitrato a papa Clemente VIII) e la seconda, forse una replica in dimensioni minori e minore anche per qualità (come attestano gli stessi inventari), destinata proprio alla quadreria sabauda. Il dipinto raffigura, infatti, le personificazioni della Giustizia e della Pace colte in atteggiamento erotico, seguendo alla lettera le parole citate nel salmo 84 che descrivono l'atto del bacio («Iustitia et Pax osculatae sunt»). In esteso: «Ascolterò che cosa dice Dio, il Signore: egli annunzia la pace per il suo

popolo, per i suoi fedeli, per chi ritorna a lui con tutto il cuore. / La sua salvezza è vicina a chi lo teme / e la sua gloria abiterà la nostra terra. / Misericordia e verità s'incontreranno, / giustizia e pace si baceranno. / La verità germoglierà dalla terra / e la giustizia si affaccerà dal cielo». Il passo biblico preconizza un futuro di giustizia e pace per il popolo di Israele liberato dalla schiavitù e in cammino verso la terra promessa: ma gli stessi versi non divengono un augurio per il Ducato di Savoia, prima in confronto militare con una grande potenza, la Francia, e ora salvaguardato da una pace ottenuta con equilibrio e giustizia dall'Aldobrandini? L'identificazione delle virtù bibliche è affidata agli attributi che accompagnano le due figure, seguendo le canoniche indicazioni tratteggiate nell'apparato illustrativo della "Iconologia" di Cesare Ripa (1593): la Giustizia, con la benda, la corona e la bilancia, e la Pace, con la corona di olivo e le spighe di grano. Inoltre, la presenza del caduceo in mano ad un putto, nella sua accezione generale di rimando a Mercurio, può essere collegata al commercio che si sviluppa e prospera in un clima caratterizzato dalla pace e dalla giustizia (soprattutto con gli stati confinanti), ovvero considerata - come suggerisce Cottino (2011, p. 36, e 2012, cat. 15) - un rimando colto al repertorio di Vincenzo Cartari ("Le Imagini con la Sposizione de i Dei degli Antichi", Venezia, 1556): il caduceo «al suo apparire faceva cadere tutte le discordie, & fu perciò la insegna della pace.





Onde la portavano gli ambasciatori, che andavano per quella, li quali furono ancho poi chiamati Caduceatori», nel che si potrebbe leggere un riferimento al ruolo del delegato pontificio Aldobrandini. Mentre il fascio di verghe in allusione alla giustizia, richiama nuovamente il Ripa, poiché «era portato anticamente in Roma da littori innanzi à Consoli, & al Tribuno della Plebe, per mostrar che non si deve rimanere di castigare, ove richieda la Giustizia, né si deve esser precipitoso: ma dar tempo a maturare il giuditio nello sciorre delle verghe» (Ripa, 1593, ed. cons. 1618, p. 162). Analogo ragionamento può svolgersi per l'eclissi che appare sull'angolo superiore sinistro: stando alle parole di Erodoto, è da considerarsi emblema di pace in quanto, nel VI secolo, fu proprio la repentina trasformazione del giorno in notte che mise fine al lungo perpetrarsi degli scontri tra Lidi e Medi, portando così i rivali alla tregua. Anche in questo caso, è possibile una interpretazione ulteriore, con riguardo alla cultura poetica del Mercati: l'eclisse di sole «potrebbe essere allusiv[a] al concetto di congiunzione (sole-luna = Pace e Giustizia)», accentuato dal «raffinato gioco di sfioramenti, sguardi e sorrisi tra le due giovani in primo piano, pallide protagoniste di un'effusione da slow motion ambiguamente scivolante tra castità ed erotismo» (Cottino 2011, p. 36, e 2012, cat. 15). Una più puntuale e approfondita analisi iconografica del complesso tema umanistico si legge nello studio di Pascucci (2018), cui va dato il merito di aver offerto, con l'identificazione della figura di Paolo Mercati, una chiave di volta per la contestualizzazione e la interpretazione dell'opera.



298. OSCAR GHIGLIA (1876 - 1945)

*Natura morta, 1936-1937*

Olio su cartone

32,8 x 37,4 cm

*Firma*

in alto a destra, "O. Ghiglia"

*Bibliografia*

L. Ghiglia e S. Zampieri, a cura di, "Oscar Ghiglia. Catalogo generale", Cinisello Balsamo, 2022, p. 418, n. 723

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_24*

Stato di conservazione

Supporto: 95%

Superficie: 90%

Stima: € 35000 - 45000



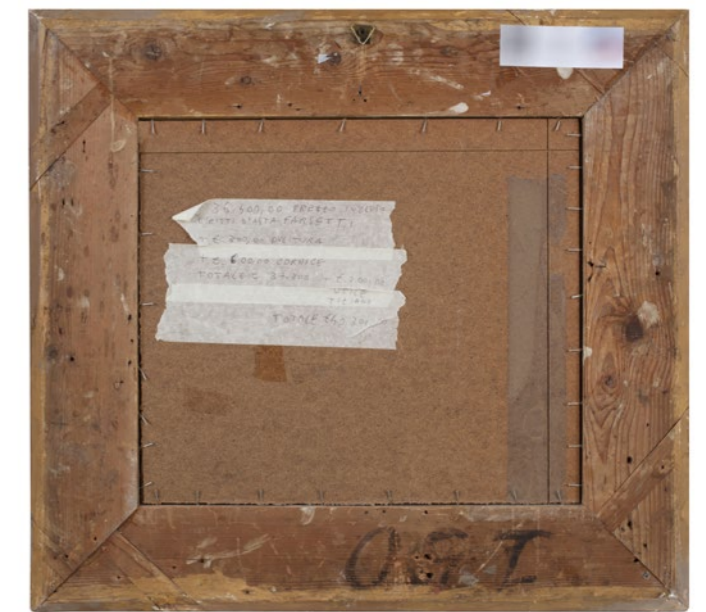
*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Allievo di Giovanni Fattori, amico e sodale di Llewelyn Lloyd e Amedeo Modigliani, collaboratore della rivista "Leonardo" di Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, Oscar Ghiglia è uno dei maggiori artisti post-macchiaioli. Il costante legame con Ugo Ojetti e con il collezionista Gustavo Sforzi, che aveva contribuito alla diffusione in Italia dell'opera di Paul Cézanne, lo colloca nell'ambito di una modernità lontana dalle avanguardie e in tale veste nel primo dopoguerra affronta il dibattito sul "ritorno all'ordine" e partecipa nel 1921 alla mostra "Arte Italiana contemporanea" curata da Ojetti alla Galleria Pesaro e nel 1923 alla Prima Mostra del Novecento Italiano di Margherita Sarfatti. Il rapporto con la realtà, indagata attraverso il paesaggio, il ritratto e la natura morta, è 'conditio sine qua non' della sua produzione. Erede della tradizione macchiaiola nell'introduzione alla prima monografia su Fattori, da lui stesso redatta, afferma: «la pittura è fondata unicamente sulla legge del saper trovare il tono giusto d'un colore e costringerlo nel suo giusto spazio» (Oscar Ghiglia, "L'opera di Giovanni Fattori, Firenze, 1913). Gli fa eco nel 1920 Ojetti: «la pittura è, infatti per lui non un modo d'inventare o sognare, ma un modo di capire, ordinare, dominare, godere il vero e renderlo con l'arte prezioso, durevole e desiderabile»

(Ugo Ojetti, "Il pittore Oscar Ghiglia", in "Dedalo", I, 1920, 1, pp. 114-132, pp. 116-117). Isolatosi progressivamente con l'avvento del fascismo, attorno alla metà degli anni Trenta «dopo anni di dialogo serrato tra oggetto e sfondo, decide di 'emancipare'», nelle nature morte, «l'oggetto per renderlo interprete assoluto della figurazione» (Stefano Zampieri, "L'opera pittorica di Oscar Ghiglia", in Leonardo Ghiglia e Stefano Zampieri, a cura di, "Oscar Ghiglia. Catalogo generale", cit., pp. 17-69, p. 58). In queste opere, dal formato spesso quadrato per meglio esaltare l'oggetto, che costituiscono una sorta di ritmata meditazione sulla forma, lo sfondo è ridotto a panni accesi o a pareti azzurre bicolori e gli oggetti sono spinti in primo piano per favorire una visione ravvicinata e fotografica come nel caso di queste mele dalla superficie tanto lucida da apparire riflettente. Si tratta di un «faticoso tentativo di far coincidere visione interiore e immagine reale» (Leonardo Ghiglia, "È musica la pittura...musica grande". Fortuna e sfortuna critica di un elusivo compositore figurativo" in Leonardo Ghiglia e Stefano Zampieri, a cura di, "Oscar Ghiglia., cit., pp. 71-, p. 96) in cui il tema perde progressivamente importanza a favore della pittura come atto puro. Teresa Sacchi Lodispoto





299. CARLO SARACENI (1579 - 1620) E BOTTEGA

*"Madonna con Bambino, sant'Anna e angelo", detta anche "Madonna del sonno" o "Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant'Elisabetta", 1610-1615*

Olio su tela

89,5 x 125 cm

*Elementi distintivi*

sulla cornice al verso, in pennarello nero, «LK1516»; sull'asse superiore del telaio, in pennarello nero, «LI»; sull'asse inferiore, etichetta battuta a macchina, applicata con tre puntine «"MADONNA CON BAMBINO, S. GIOVANNINO E S.ANNA" di Saraceni. (Acquistato all'asta della Galleria IL PRATO di Firenze il 20/11/70 per £.507.060)»

*Provenienza*

Giovan Angelo Altemps (1587-1620; inv. del 1618-1619, «un quadro grande» di «Carlo Venetiano» raffigurante «la Madonna, Santa Elisabetta e Nostro Signore con un angelo»); Galleria Il Prato, Firenze, 20.11.1970; Collezione Koelliker (novembre 2002)

*Bibliografia*

G. Papi, scheda in, G. Papi, a cura di, "La "schola" del Caravaggio. Dipinti della Collezione Koelliker", catalogo della mostra, a cura di G. Papi, Milano 2006, pp. 106-107, cat. 25 (Saraceni); S. Benedetti, "The 'schola' of Caravaggio. Ariccia", «The Burlington Magazine», CIL, feb. 2007, p. 129 (Saraceni e bottega); Y. Primarosa, "L'originale ritrovato. Carlo Saraceni e l' "Angelo che veglia il Bambino Gesù con la Vergine e sant'Anna" tra repliche autografe, derivazioni e copie", in P. Di Loreto, a cura di, "Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui Grandi Maestri", Roma, 2018, pp. 174-180 (collaboratori di Saraceni, su prototipo di Saraceni); Y. Primarosa, "Nuova luce su Carlo Saraceni: La Madonna del Pilar di S. Maria in Monserrato e altri inediti", in «Storia dell'Arte», Inverno 2018, pp. 73-74 e 75 nn. 18-19, (collaboratori di Saraceni, su prototipo di Saraceni)

*Esposizioni*

G. Papi, a cura di, "La "schola" del Caravaggio. Dipinti della Collezione Koelliker", (Ariccia, Palazzo Chigi), 13 ottobre 2006 - 11 febbraio 2007, Ariccia, Palazzo Chigi

Stato di conservazione

Supporto: 80% (reintelo; riduzione di alcuni centimetri sul lato sinistro)  
Superficie: 85% (cadute di colore diffuse, anche sui visi; forse uno sfondamento della tela; riprese pittoriche e vernice protettiva, anche sulla testa del Bambino)

Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_f\_sm\_7

Stima: € 130000 - 160000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Il veneziano Carlo Saraceni (1579 circa –1620) fu uno dei primi seguaci di Caravaggio, cui, per usare le parole di Roberto Longhi, diede una interpretazione «neo-giorgionesca» fondendo il realismo del maestro lombardo con la pittura tonale di impronta veneta. Giunse a Roma nel 1598 dove frequenta la bottega dello scultore vicentino Camillo Mariani (1567-1611) per passare presto a servizio del pittore tedesco Adam Elsheimer (1578-1610). Tra il 1609 e il 1610 dipinge il “Transito della Vergine”, preferito dai Carmelitani scalzi alla “Morte della Vergine” di Caravaggio, per decorare seconda cappella a sinistra della chiesa trasteverina di Santa Maria della Scala. Come testimoniano altre prestigiose committenze – dalla decorazione a fresco della sala regia del Quirinale alle tele per San Lorenzo in Lucina e Santa Maria dell’Anima, sino al teleri raffigurante “Enrico Dandolo e i capitani crociati” per la sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia – Saraceni fu eccezionale pittore ma anche grande promotore della propria opera. Secondo una brillante intuizione di Yuri Primarosa, egli eseguiva «abituamente delle repliche di piccolo formato delle sue opere più famose» in prima persona o affidandole agli allievi, «nel suo atelier di “strada Ripetta verso San Giacomo”». «Ma si trattava di “ricordi” che rimanevano nella bottega a memoria dei più importanti lavori eseguiti? Oppure di una sorta di vetrina o campionario da mostrare ai potenziali clienti che potevano richiedere al pittore altre repliche delle opere visionate? Con ogni evidenza la risposta è affermativa per entrambi i quesiti. Gli originali, le seconde o le terze versioni autografe, i dipinti a quattro mani e le copie da questi derivate contribuivano,

assieme alle stampe, a diffondere l’opera dell’artista e ad accrescerne la reputazione su scala europea» (Primarosa, 2018, “L’originale ritrovato. Carlo Saraceni etc”, pp. 73-74). Il giovane studioso disegna così per Saraceni una prassi comune a molti artisti veneti, quantomeno da Tiziano a Canova (G. Tagliaferro, “The composition of themes and variations by Titian and his workshop”, in P. Humfrey, a cura di, “Titian. Themes and Variations”, Firenze, 2023, pp. 12-37; P. Mariuz, “Lo studio di Canova a Roma”, in G. Pavanello, a cura di, “Canova. Eterna Bellezza”, Cinisello Balsamo, 2019, pp. 44-55), che vede l’autore consapevole del valore – autonomo e persistente – della propria invenzione, diffusa attraverso uno studiato sistema di variazioni e repliche: in cui varia il coinvolgimento manuale, ma di cui resta indiscutibile e fondamentale la titolarità intellettuale. Appare questo, oggi, il più aggiornato punto di vista per affrontare anche la «analisi comparata delle numerose repliche della Madonna del sonno [...] un caso studio di grande interesse, trattandosi fuor di dubbio dell’invenzione più copiata» di Carlo Saraceni (ibidem, p. 74). Sono ben dodici le opere – oggi note – testimoni di questa invenzione, stesure originali e repliche realizzate da Saraceni o quantomeno sotto il suo diretto controllo, nonché copie. Tre di esse – oggi all’Honolulu Museum of Fine Arts, al Musée Fesh e in collezione privata con provenienza da Giancarlo Baroni – sono su rame, tecnica impiegata anche in una quarta versione, nella collezione di Aldo Briganti nel 1948 e ora disposta (Letizia Treves, scheda 32, in Maria Giulia Aurigemma, a cura di, “Carlo Saraceni. 1579-1620. Un Veneziano tra Roma e l’Europa, Roma, 2014, pp. 233-235). Otto, invece, sono su tela:

due connesse a collezioni nobiliari (Pallavicini e Altemps), due in collocazione pubblica (Muzeum Narodowe di Varsavia e Badia della Trinità a Cava dei Tirreni) e due in collezione privata (una a Roma e l’altra già in asta con Samuel T. Freeman & Co., 10 luglio 2021, l. 91), oltre al dipinto in esame, che proviene dalla collezione di Luigi Koelliker, come bene scrive Sergio Benedetti, «without question the most ambitious and passionate collector of Italian paintings today» (Benedetti 2007, p. 127). Il dipinto è stato reso noto da Gianni Papi, nella mostra “La “schola” del Caravaggio. Dipinti dalla Collezione Koelliker”, tenutasi a Palazzo Chigi, ad Ariccia, nel 2006. Lo studioso, in ragione della «qualità sostenuta in tutta la superficie pittorica», la ritiene «una redazione autografa», opinione ribadita anche da ultimo con comunicazione del 24 ottobre 2023. Sergio Benedetti, nella recensione sistematica della mostra, ne completa la definizione attribuita osservando l’intervento della bottega («appear to have been largely executed in Carlo Saraceni’s workshop», Benedetti 2007, p. 129). Della stessa opinione Maria Giulia Aurigemma, che considera l’opera una ottima «replica di bottega sotto lo stretto controllo e con intervento del Maestro, secondo una prassi consueta» (comunicazioni del 2 novembre e del 20 dicembre 2023). La collocazione tra le versioni prodotte dalla bottega di Saraceni è accettata da Yuri Primarosa («bottega, non copia», comunicazione del 18 dicembre 2023) e Chiara Marin (comunicazione del 4 marzo 2011, riportata in forma sintetica negli archivi della proprietà: «Penso che l’autore faccia parte della cerchia stretta degli allievi del Saraceni a Roma e l’allure francese, che mi è sembrato di poter individuare, mi fa pensare a

Guy François»). Letizia Treves ha efficacemente distinto queste opere – prototipi, repliche e copie – secondo tre famiglie con leggere differenze, che confermano come le varianti dell’idea siano state orchestrate nella bottega: le «composizioni sono simili, pur mostrando piccole differenze in alcuni dettagli, quali la parte superiore della canna di bambù in mano alla sant’Anna, l’orlo blu del suo copricapo, e le pieghe del pannello giallo». Treves identifica due versioni primarie, il rame di Honolulu (con «la canna di bambù più corta e meno dettagliata, e con il copricapo privo dell’orlo blu») e il rame ex collezione Baroni (con «la canna più lunga e più definita, e con il copricapo munito dell’orlo blu»), da cui derivano due famiglie di repliche e copie mentre una terza famiglia, rappresentata dal rame di Ajaccio, «unisce elementi delle due prime categorie», il che fa pensare che le due versioni primarie «siano state nello studio di Saraceni contemporaneamente». All’esito del ragionamento, ad un certo punto modelli di tutte e tre le rappresentazioni si devono essere trovati presso la bottega del Saraceni (Letizia Treves 2014, p. 235). E rispetto all’ineguale esito materiale, il piano ideativo si conferma il tratto davvero caratterizzante: «Nonostante l’esecuzione spesso rozza delle copie e delle varianti sopra elencate, la raffinatezza e la complessità della composizione originale del Saraceni appaiono evidenti» (Letizia Treves 2014, p. 235). Fino alla nitida intuizione di Yuri Primarosa, in parte anticipata dalle osservazioni appena esposte di Letizia Treves, il rapporto tra prototipi, repliche e copie è stato interpretato in modo slegato: come dipinti che apparivano all’orizzonte della storia dell’arte con una certa casualità e senza alcuna intenzionalità comune.





Osservandoli sia come strumenti di promozione sia come prodotti finali per i diversi committenti e mercati, il ruolo di Saraceni – autore sempre dell'idea, "l'inventio" – e della bottega, esecutrice in modo più o meno esteso della produzione materiale – assumono un nuovo livello di organicità, con risvolti importanti sul piano attributivo. In altre parole, quali prodotti Saraceni voleva proporre sotto il suo nome, o il suo marchio? Che livello di qualità dovevano raggiungere? Ed oggi in che modo la critica si misura con queste opere? Tralasciando le copie, caratterizzate da una qualità nettamente più bassa (è il caso, per esempio, del dipinto passato presso Samuel T. Freeman & Co. nel 2021), la critica non è affatto concorde sulle opere a cui attribuire il ruolo di prototipi e/o la piena autografia. Per Treves, si è visto, autografi sono sostanzialmente solo i due rami di Honolulu ed ex Baroni. Gianni Papi considera autografe le versioni Koelliker, qui in esame, e quella del Muzeum Narodowe di Varsavia. Quest'ultima è ritenuta una replica da Bialostoski (1956, pp. 94-95, n. 83); Anna Ottani nel 1968 – da una riproduzione fotografica – non esclude che sia «addirittura autograf [a] data la sua qualità non comune»; Nicholson (1979, 1990, I, p. 171) la considera «original or good replica», mentre per Treves è una copia. Nel 1990, Anna Ottani identificò il prototipo della serie nel rame di Honolulu (al tempo sul mercato), ritenendo tuttavia probabile che Saraceni «avesse personalmente eseguito della medesima composizione anche una versione più grande, su tela» (come in Papi 2006, p.

106). Parimenti considerò il rame ex Baroni una copia dal rame di Honolulu, ma «a seguito di un più recente studio di questa opera, l'autrice ha rivisto la sua opinione facendo notare non soltanto che la sua qualità è notevolmente superiore a quella di tutte le altre varianti e copie conosciute, ma che mostra un grado di raffinatezza totalmente assente nelle altre versioni.

#### Paragoni

1. Carlo Saraceni, Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant'Elisabetta, in ipotesi collezione Altemps
2. Carlo Saraceni, Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant'Elisabetta, Honolulu Museum of Art
3. Carlo Saraceni e bottega, Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant'Elisabetta, Roma, Collezione Privata
4. Carlo Saraceni e bottega, Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant'Elisabetta, già in collezione Baroni
5. Carlo Saraceni e bottega, Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant'Elisabetta, Musée Fesh, Ajaccio
6. Carlo Saraceni e bottega, Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant'Elisabetta, Muzeum Narodowe, Varsavia
7. Carlo Saraceni e bottega, Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant'Elisabetta, Galleria Pallavicini, Roma
8. Seguace di Carlo Saraceni, Un angelo veglia il Bambin Gesù con la Vergine e sant'Elisabetta, già Freemans Auctions, Roma



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



In particolare il dipinto ex-Baroni differisce in numerosi dettagli dal rame di Honolulu, e non può quindi essere considerata come una mera copia pedissequa ma piuttosto in quanto variante di altissima qualità esecutiva all'interno stesso della bottega del Saraceni, molto probabilmente con l'intervento del maestro stesso» (Treves 2014, p. 235). A sua volta, Primarosa, in due contributi del 2018 che svolgono l'articolato ragionamento già esposto sulla finalità delle repliche saraceniiane, identifica «il fortunato prototipo in “tela d'imperatore”», il «primo originale» in un dipinto in collezione privata, già appartenuto al duca Giovan Angelo Altemps (1587-1620). Proprio l'inventario dei beni del duca, redatto verso il 1618-1619, consente a Primarosa di chiarificare il soggetto: è registrato infatti «un quadro grande» di «Carlo Venetiano» raffigurante «la Madonna, Santa Elisabetta e Nostro Signore con un angelo». «Non è dunque Anna, come sinora ritenuto, ma verosimilmente Elisabetta a rivolgersi alla Vergine al cospetto del Bambino addormentato: un'epifania sacra nella forma di una visione mistica del figlio di Dio, annunciato a Maria dall'arcangelo Gabriele e dalla stessa Elisabetta durante la Visitazione» (Primarosa, “Nuova luce su Carlo Saraceni...”, p. 74). Se l'inventario è davvero traccia del corretto soggetto, esso acquista una originalità intellettuale spiccata, e la coperta che l'Angelo sta ponendo su Gesù diventa piuttosto un velo che scopre il Salvatore del mondo. Vale la pena di osservare che la menzione nell'inventario Altemps identificata da Primarosa –“tela d'imperatore”, ossia 130x90 cm, si attaglia perfettamente sia alla tela da lui pubblicata (94x130 cm), sia al dipinto Koelliker, qui in esame (89,5x125 cm), sia alle tele di Varsavia (92,5x127 cm) e Pallavicini (97,3 x 134,5 cm), presentando tuttavia queste ultime due marcate caratteristiche di copia. Abbiamo quindi soltanto tre opere - tutte di altissima qualità e comunque certamente realizzate nella bottega del maestro - che secondo la critica aspirano al rango di invenzione originale e/o alla piena autografia, il rame di Honolulu (Ottani, Treves), la tela connessa all'inventario Altemps nel 2018 (Primarosa) e la tela Koelliker (Papi). Sottolinea Papi, circa la tela in esame, che «la diffusa qualità (solo offuscata da qualche svelatura) trova momenti particolarmente significativi nel volto di profilo di sant'Anna, con la cuffia dal soffice cotone, brani tipicamente saraceniiani, come quello del Bambino Gesù adagiato su un giaciglio di fasce virtuosisticamente intrecciate secondo viluppi serpentinati, nel modo tipico del pittore veneziano». La cronologia proposta dallo studioso è coerente con quella indicata da Ottani e Treves per il rame di Honolulu (poco dopo il 1610 ca): «Nella problematica cronologia del Saraceni,

segnata da pochissimi punti fermi, il quadro potrebbe occupare una posizione nei primi anni del secondo decennio, quando il naturalismo caravaggesco che si spiegherà apertamente nelle tele del 1617-1618 di Santa Maria dell'Anima e di San Lorenzo in Lucina sembra ancora piuttosto lontano; così la “Madonna del Sonno” potrebbe semmai accostarsi al “Martirio di santa Cecilia” di Princeton, alle tele dipinte per la cattedrale di Toledo, del 1613-1614, al “Ritrovamento di Mosé” della Fondazione Longhi» (Papi 2006, p. 106). Essenziale ora l'osservazione ravvicinata della tela in esame anche in rapporto alle altre versioni. Innanzitutto, balza all'occhio un vistoso pentimento sulla testa della anziana, di cui l'orecchio in vista risulta dipinto due volte e spostato. Parimenti il fazzoletto da capo, dietro al collo, risulta in parte ricoperto per accentuare il distacco del fiocco dalla carne e rendere più squillante il bianco; la pittura sporca di nero sopra la pelle del collo è un abile gioco di realismo tipicamente caravaggesco (riscontrabile, per esempio, nella “Madonna dei Pellegrini”; mentre la mano della Vergine protesa verso l'osservatore è una chiara citazione della “Cena in Emmaus”, oggi alla National Gallery); i capelli del Bambino sono in parte dipinti sulla fascia bianca di Maria e la sua mano destra, resa in modo piuttosto geometrico, sembra esser stata leggermente riposizionata; la mano sinistra dell'angelo regge una parte della stola rossa; mentre la mano destra presenta piccole correzioni al mignolo, all'anulare e al dorso. Quasi invisibile è il nimbo del Bambino. Confrontando il dipinto Koelliker con le altre opere, va notato che il dipinto di Honolulu è leggermente più esteso sulla sinistra, accentua l'espressività nei volti e mostra un diverso trattamento della veste della vecchia, più aperta e integralmente bordata di bianco sul collo, nonché il bastone più corto e il fazzoletto senza orlo colorato: si legge tuttavia, anche se non molto accentuato, il pentimento all'orecchio. Il dipinto in collezione privata romana (Fototeca Zeri n. 45980) presenta lo stesso pentimento all'orecchio (tuttavia non bene compreso dall'esecutore) nonché il fazzoletto da capo della anziana bordato di azzurro, ma il bastone termina in un legno spaccato, come il rame già in collezione Baroni. Di quest'ultimo è completamente diversa l'espressione sul volto del Bambino e sono meno accentuate le ombre proiettate dai piedi, con un evidente pentimento sul piede ripiegato all'interno, così come sulla spalla, che potrebbe essere stata ridotta anche nel dipinto in esame: le anatomie sono in generale molto curate (si veda per esempio il sedere del Bambino). Anche nel dipinto Baroni risulta molto evidente il pentimento sull'orecchio della anziana, invece scarsamente leggibile nel dipinto di Ajaccio, qualitativamente meno rilevante

degli altri due rami e con un chiaro effetto di copia. Il dipinto del Muzeum Narodowe non presenta il pentimento all'orecchio né alla mano destra dell'angelo, pur appartenendo alla cosiddetta serie con il fazzoletto bordato: si collega al rame ex Baroni per l'elemento del bastone fratto. È un po' più esteso sul lato inferiore e presenta una maggiore leggibilità delle parti in ombra. Il dipinto collegato nel 2018 all'inventario Altemps parimenti non presenta il pentimento sull'orecchio, mostra tuttavia il bastone intero (come l'opera in esame), e nel complesso le anatomie sono meno auliche e sospese e più intense e coinvolte (Maria nel dolore presagito e Elisabetta-Anna nella interrogazione), così come i panneggi. Soprattutto il copricapo dell'anziana continua sul petto e poi dietro le spalle; ed anche il drappo sul braccio sinistro sembra essere un autonomo pezzo di tessuto rispetto al vestito. Probabilmente per dare spazio a tale sviluppo, è più esteso a destra. Maggiore, si può dire, è in quest'ultimo quadro il gusto per il dettaglio disegnativo: si confrontino per esempio, con l'opera in studio, le pieghe del lenzuolo teso alle spalle di Cristo, e le ali dell'angelo. Diversa anche l'espressione della bocca, che si apre in una parola nel dipinto in esame, mentre appare quasi serrata nell'opera in confronto; la stessa torsione delle teste delle due donne appare leggermente diversa, quasi ad

avvicinarle. Di esso è copia il dipinto della Galleria Pallavicini, in cui le fisionomie appaiono più caricate e marcatamente “romane”, il grafismo si accentua e maggiori sono le distanze dal neo-giorgionismo, anche luministico, di Saraceni: è forse l'esempio di una copia esterna alla bottega. Anche considerando soltanto le varianti del bastone, del collo della veste della anziana, del suo copricapo, colorato o meno, ed esteso sulla spalla, ed infine il raddoppiamento sull'orecchio – visibile in modo del tutto peculiare nel dipinto in esame – la combinazione degli elementi costituisce i dipinti in una rete inestricabile, che rafforza per tutti la definizione di Carlo Saraceni (inventore sempre e talvolta, in tutto o in parte, esecutore) e bottega (quest'ultima con un ruolo materiale più o meno esteso). Certo è che la versione in studio presenta varianti significative rispetto a tutte le altre versioni note, oltre che una qualità esecutiva particolarmente alta.

Ringraziamo i Professori Maria Giulia Aurigemma e Gianni Papi e il Dottor Yuri Primarosa per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.





### 300. ROMA. I QUARTO DEL XVII SECOLO (?)

#### *Ritratto di vecchio con barba*

Olio su tela  
49,5 x 39,5 cm

#### *Elementi distintivi*

al verso, sulla tela, numero di inventario antico, in vernice rossa, «N°31»; sul telaio, in pennarello nero «LK997» e «PT867» e in gesso giallo segnatura d'asta «OMP 20/39407/6»; sulla cornice, nastro adesivo, in pennarello rosso «Nuvolone»

#### *Provenienza*

Collezione Edoardo Testori; Collezione Koelliker (maggio 2003)

#### *Bibliografia*

Massimo Pulini, scheda n. 18, in Vittorio Sgarbi, a cura di, "Luce e ombra nella pittura italiana tra Rinascimento e Barocco. Da Tiziano a Bernini", catalogo della mostra (Pinacoteca do Estado di San Paolo del Brasile e Paço Imperial, MinC Iphan Rio de Janeiro, 2006), Milano, 2006, pp. 53 (ill.), 103, 125

#### *Esposizioni*

Vittorio Sgarbi, a cura di, "Luce e ombra nella pittura italiana tra Rinascimento e Barocco. Da Tiziano a Bernini", Pinacoteca do Estado di San Paolo del Brasile e Paço Imperial, MinC Iphan Rio de Janeiro, 2006, cat. 18

#### Stato di conservazione

Supporto: 85% (quantomeno strisce di supporto ai margini; almeno due sfondamenti suturati; sfoderataratura)  
Superficie: 85% (ridotte cadute di colore, integrazioni, anche in aree anatomiche, per esempio gli occhi; vernice protettiva)

Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_f\_sm\_5

Stima: € 25000 - 35000

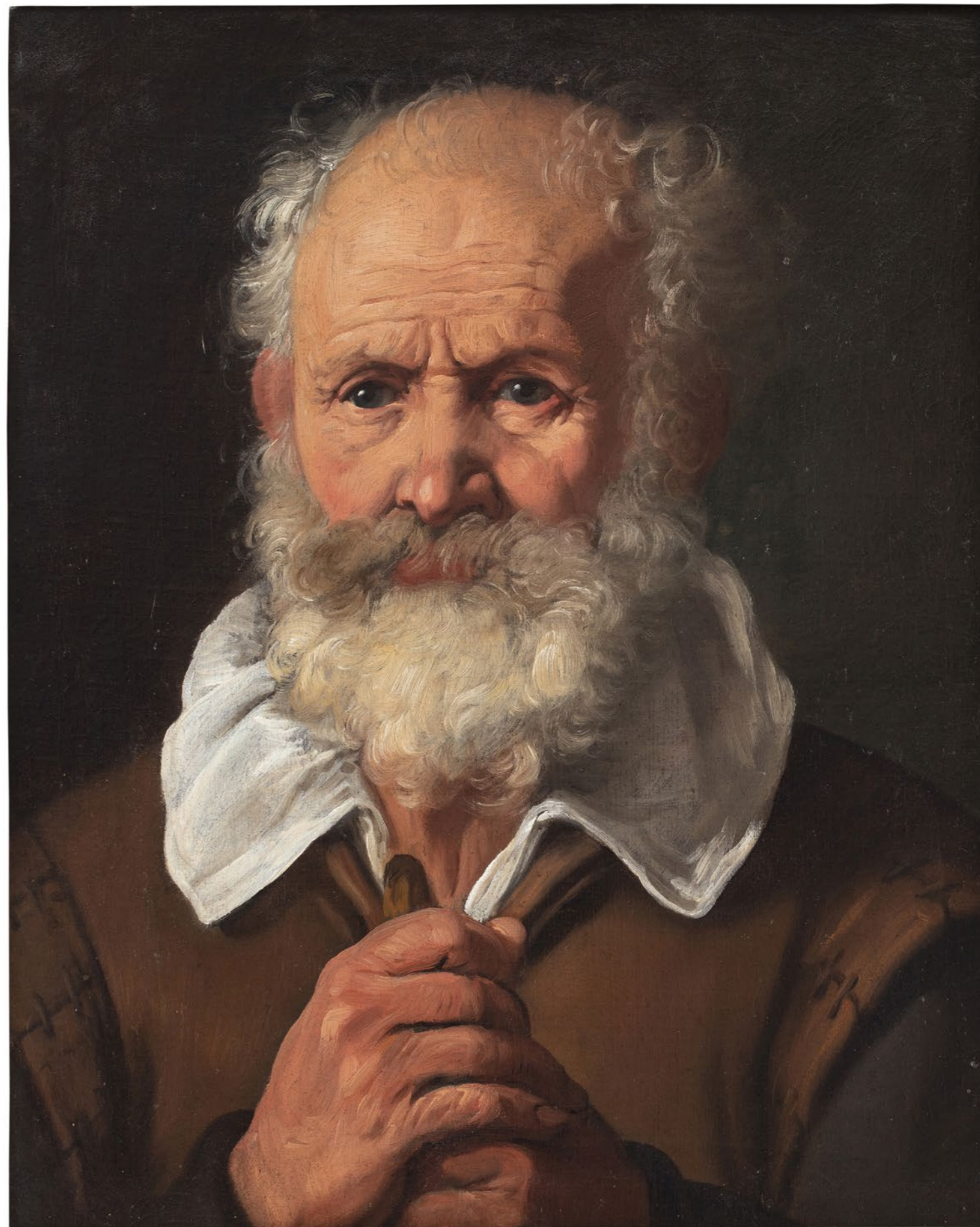
Il dipinto proviene della collezione di Edoardo Testori con attribuzione al ritrattista veronese Marcantonio Bassetti (1586-1630), seguita da Massimo Pulini (2006), che vi legge la «analoga pastosa pittura e la narrazione diretta, priva di mediazioni intellettuali, che si ritrova nel "Ritratto di vecchio con libro", nel "Ritratto di vecchio con guanto", entrambi nel Museo di Castelvecchio e nel meraviglioso "Ritratto di uomo con cane in braccio" della collezione Goetz di Lisbona».

In realtà il dipinto - «di assoluta qualità» per Anna Orlando (comunicazione del 23 ottobre 2023), «very interesting» per Dimitri Salmon (comunicazione del 26 settembre 2023), «passionnant» per Pierre Rosenberg (comunicazione del 30 ottobre 2023) – sembra appartenere ad una personalità di confine tra la cultura francese e la cultura italiana - «I cannot tell [...] if it is Italian or French» (Dimitri Salmon); «francese. Non certo Genova e, appunto, secondo me non Italia, ma Francia» (Anna Orlando); «L'on songe bien sûr à Georges de La Tour mais est-ce bien de lui ? Je ne le crois pas» (Pierre Rosenberg) – conoscitrice delle novità della cultura pittorica romana d'inizio Seicento, come suggeriscono alcuni tratti di stile comuni all'esperienza del primo Caravaggismo – la semplificazione formale unita al gusto per la realtà – ed in particolare alla cerchia di Carlo Saraceni (1579 circa-1620).

Saraceni sembra aver avuto il pallino della Francia, se è vero - come racconta Giovanni Baglione ("Le vite de' pittori, scultori ed architetti...", Roma 1642, pp. 138), - che «voleva andar sempre vestito alla francese, benché egli non fusse mai stato in Francia, né sapesse dire una parola di quel linguaggio». Di certo, di francesi era nutrita la sua bottega, tra i quali François e Philippe Quantin (1600-1636), Guy François (1580-1650), il lorenese Jean Le Clerc (1587-1633), il vallone François Walschartz (1596-1678) e il misterioso anonimo "Pensionante del Saraceni". La personalità artistica del "Pensionante del Saraceni" fu introdotta alla critica nel 1943 da Roberto Longhi, che riuni un gruppo di quattro opere stilisticamente affini tra loro, molto vicine alla maniera di Carlo Saraceni, databili al secondo decennio del Seicento, e con una spiccata aria francese ["Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia", in "Proporzioni", I, 1943, pp. 5-63]. Nominando l'ignoto autore "Pensionante", Longhi lo sottraeva ad una indagine sul suo passato e futuro, disegnando, entro il confine del decennio pienamente caravaggesco di Saraceni (1610-1620), non un tempo di formazione ma una personalità già rotonda e probabilmente autonoma anche nel rapporto con Caravaggio. Divenne così possibile concentrarsi su un nucleo stilistico compatto, e infatti la critica ha negli anni accresciuto il corpus del misterioso pittore giungendo ad attribuirgli una dozzina di opere, pur rimanendo la sua biografia una pagina bianca. Sono infatti fino qui tutti falliti i tentativi di identificazione, a partire dai più celebri, con i francesi Jean Le Clerc, Guy François, Georges de la Tour (1593-1652) – prima ipotesi esplorata anche nella presente schedatura – il vallone François Walschartz e il fiammingo Jacob van Oost il Vecchio (1603-1671). Data la sua particolarità, la tela è stata sottoposta a verifiche diagnostiche condotte, nell'ottobre 2023, da Gianluca Poldi, tra le quali riprese a luce radente e a luce visibile trasmessa, infrarosso e infrarosso trasmesso.

L'indagine della tela all'infrarosso diretto e trasmesso, conferma la freschezza e velocità di stesura che si apprezza immediatamente alla vista, con l'alternarsi di pittura liquida e pastosa. Il nostro dipinto è realizzato alla prima, senza insicurezze e aggiustamenti, con una pennellata che spesso costruisce il confine della forma tono su tono (si veda la mano destra del personaggio), ma che può farsi vaporosa nella barba (resa assai realisticamente, nel sovrapporsi di bianco, grigio, giallo e marrone), precisa negli sfrangiati tocchi dei capelli, fino a raggiungere l'eccezionale finezza della pittura rosa su rosa laddove i capelli debbono appena intuirsi sulle orecchie, arrossate così come le guance, il naso, le mani. Effetti di dilatazione sanguigna che si osservano quando da un ambiente decisamente freddo si passa rapidamente ad uno caldo, o si è bevuto un po' troppo: il vecchietto si è forse da poco seduto su uno sgabello, di fronte al pittore, reggendosi al bastone, dopo aver percorso Roma d'inverno? Indossa infatti una camicia, una maglia ed un giacchetto in pelle sbracciato (si osservi l'attenzione per i legacci che ne ornano gli orli). Siamo forse nel canto di una taverna, e la misura portatile della tela rivela un ritratto improvvisato?

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Di certo, sotto il nostro dipinto ve n'è un secondo, abbozzato in grande velocità. La ripresa ad infrarosso trasmesso rivela, infatti, in trasparenza, un altro ritratto, con le braccia piegate e ripensate più volte, visibili fino ai gomiti, le mani giunte, la testa – appena abbozzata – inclinata verso l'osservatore, forse la bocca aperta, in posa simile a quella che avrebbe una figura, forse femminile, inginocchiata in adorazione del bambino. Ci appare così un artista che dalla osservazione più curiosa e attenta del dato di realtà (i capelli in rosa su rosa appena a velare le orecchie, il variabile colore della barba, gli effetti del freddo, la tensione delle mani che stringono il bastone – mani consumate dagli anni, ma dalla pelle morbida come sono quelle degli anziani –, la irregolare forma della testa, il digradare raffinatissimo della luce da destra a sinistra, sugli incarnati, sulla giubba ed anche sullo sfondo... l'incredibile vivacità degli occhi!), fa immediatamente emergere uno stile che trasforma la persona in posa, riempie la figura di una seconda vita, le affida un compito per la pittura, trasformandola in pastore, in povero astante o in San Giuseppe.

Vale ora la pena di sviluppare – solo come ipotesi di studio – primi confronti con alcune opere attribuite al Pensionante. In primo luogo colpisce la similitudine con la testa, di profilo, di San Pietro nella "Negazione di Pietro" (un'opera nota in più versioni, di cui abbiamo considerato quella dei Musei Vaticani, ritenuta autografa da Federico Zeri): potrebbe aver posato per entrambe le tele lo stesso modello? Il "Venditore di frutta" del Detroit Institute of Art mostra, nella figura maschile (di cui il modello è diverso, forse quello impiegato nella "Negazione" della National Gallery of Ireland, marcando così anche una distanza temporale tra le due versioni), un simile modo di panneggiare l'abito ed un analogo trattamento del bianco sporco nel collo della camicia. Le pieghe della tovaglia della "Natura morta" conservata alla National Gallery di Washington presentano la stessa partenza, con pennellate nette e geometriche. Il trattamento del viso, in particolare il naso, gli occhi, le orbite, le accentuate zampe di gallina e le rughe ricordano sia la "Negazione" dei Musei Vaticani, sia "Santo Stefano pianto dai Santi Gamaliele e Nicodemo" della National Gallery di Washington, di cui anche le mani sono dipinte in modo simile, con lunghe pennellate e analoghi colpi di luce (peraltro uno dei due santi indossa un giacchetto sbracciato analogo a quello del nostro vecchio). Simile il trattamento della pelle nella mano destra e la perfetta organizzazione dei capelli per pennellate curve assai bene accostate, del "Ragazzo morso da un gambero" già presso Sotheby's, così come il trattamento degli occhi, delle luci e dei panneggi, nel "Gesù con i dottori della legge" conservato ai Musei Capitolini (oltre alla suggestione della bocca aperta che richiama il sottostante abbozzo, se l'immagine in infrarosso riflesso è stata da noi bene interpretata). Complessivamente la suggestione è labile, poiché i punti di aggancio sono limitati rispetto a dipinti generalmente diversi, con superfici maggiormente continue e tornite ed un minore gusto per il dettaglio. Tuttavia la peculiare dimensione e la velocità esecutiva di questo ritratto in presa diretta forse giustificano la distanza da dipinti maggiormente meditati, comunque testimoni di un catalogo estremamente rastremato, in cui non è forse noto neppure un dipinto per ogni anno di attività dell'autore. Il dipinto in esame presenta affinità anche con l'opera, altrettanto rara, di François Walschartz, tra i candidati alla identificazione del Pensionante del Saraceni (si veda per esempio il trattamento delle teste di anziani nella "Ultima cena" conservata alla Sint-Genovevakerk di Zepperen),

ma appare di una qualità nettamente superiore.

Ringraziamo i Professori Pierre Rosemberg e Dimitri Salmon e i Dottori Anna Orlando e Gianluca Poldi e per il prezioso supporto nella schedatura dell'opera.



1.



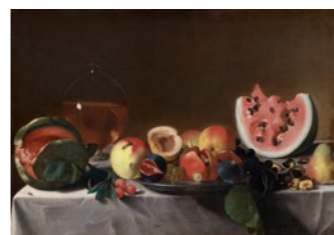
2.



3.



4.



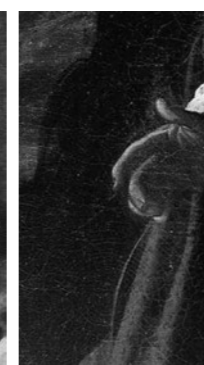
5.



6.



7.



8.



9.



10.



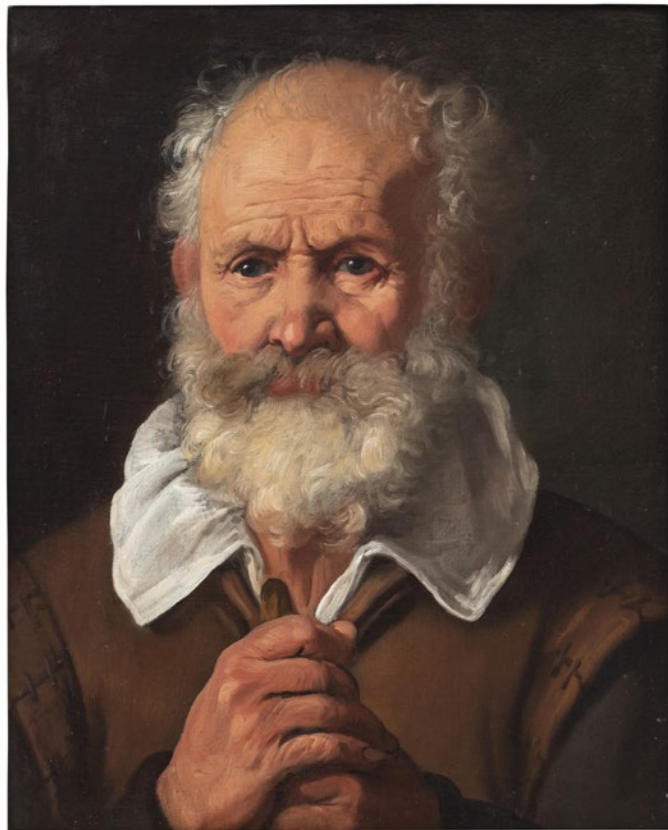
11.

#### Paragoni

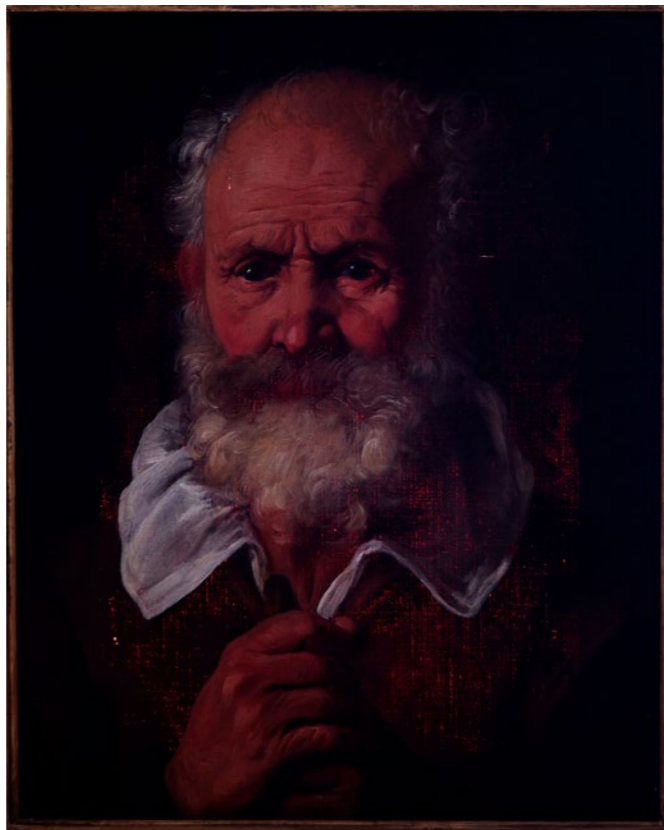
1. Pensionante del Saraceni, Venditore di uccelli, Museo del Prado, Madrid
2. Pensionante del Saraceni, La negazione di Pietro, Musei Vaticani
3. Pensionante del Saraceni, La negazione di Pietro, National Gallery of Ireland, Dublino
4. Pensionante del Saraceni, Il venditore di frutta, Institute of Arts, Detroit
5. Pensionante del Saraceni, Natura morta, National Gallery, Washington
6. Pensionante del Saraceni, Santo Stefano pianto dai Santi Gamaliele e Nicodemo, National Gallery, Washington

7. Pensionante del Saraceni, Santo Stefano pianto dai Santi Gamaliele e Nicodemo, National Gallery, Washington
8. Pensionante del Saraceni, Santo Stefano pianto dai Santi Gamaliele e Nicodemo, National Gallery, Washington
9. Pensionante del Saraceni, Ragazzo morso da un gambero, ex Sotheby's
10. Pensionante del Saraceni, Gesù tra i dottori, Musei Capitolini, Roma
11. François Walschartz, Ultima cena, Sint-Genovevakerk di Zepperen

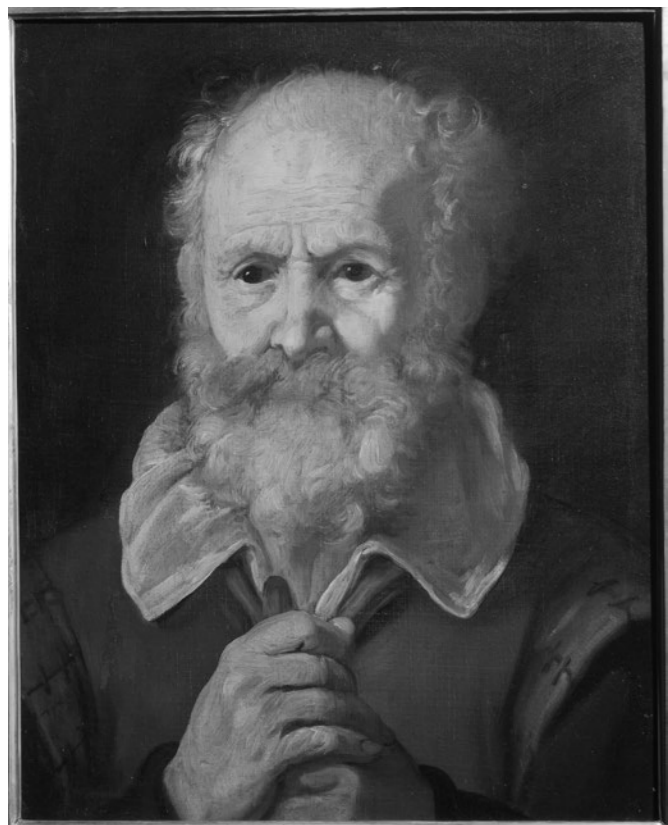




Luce naturale



Luce visibile trasmessa



Infrarosso



Infrarosso trasmesso



UV



301. FIORENZO TOMEA (1910 - 1960)

*Lago d'Iseo, 1947*

Olio su tela  
70 x 90 cm

*Firma*

"Tomea" al recto

*Altre iscrizioni*

"Beatrice d'Este 17" al verso della cornice, con riferimento all'indirizzo dove Tomea vive, a Milano, dal 1935

*Provenienza*

lo studio dell'artista; Veneto Banca SpA in LCA

*Esposizioni*

Premio Iseo, estate 1947 (?)

Stato di conservazione

Supporto: 85% (macchie)

Superficie: 95%

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_ss\_760*

Stima: € 3000 - 6000

Originario di un piccolo borgo del Cadore, dopo aver lavorato giovanissimo come venditore ambulante Fiorenzo Tomea frequenta a Verona tra il 1926 e il 1928 i corsi di disegno e pittura dell'Accademia Cignaroli, dove stringe amicizia con Giacomo Manzù e Renato Birolli. Trasferitosi a Milano nel 1928, attraverso Manzù e Birolli entra in contatto con la cerchia dei giovani artisti più aperti verso le esperienze dell'arte europea (Francesco Messina, Aligi Sassu, Bruno Cassinari, Domenico Cantatore) e l'anno seguente conosce il critico Edoardo Persico, che nel 1931 lo invita a esporre in una collettiva da lui organizzata alla Galleria Il Milione, seguita poi da una mostra personale nel 1934. L'incontro con Persico è determinante nel rafforzare l'indirizzo anticlassicista e antinovecentista dell'artista, orientandolo verso la pittura impressionista e postimpressionista. Proprio nell'urgenza di approfondire la conoscenza dei maestri dell'arte francese e delle più recenti tendenze artistiche, nell'autunno del 1934 Tomea con l'amico Sassu si reca a Parigi, dove vi rimane per sei mesi frequentando la comunità degli artisti italiani lì residenti (Giorgio De Chirico, Gino Severini, Filippo De Pisis, Massimo Campigli). Rientrato a Milano, l'artista definisce i caratteri fondamentali della sua pittura in cui una serie di temi di ispirazione metafisica e surreale (candele, maschere, scheletri, scelti come inquiete metafore della condizione umana) si alternano a paesaggi e nature morte in cui la semplificazione formale di ispirazione primitivista (da Giotto a Carrà) si associa a un uso libero del colore di chiara matrice francese.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Tali aspetti, a cui Tomea rimarrà sostanzialmente fedele lungo il corso della sua vicenda artistica, che si intreccerà in seguito anche con il movimento di "Corrente", sono ben evidenti in questo dipinto, la cui autenticità è stata confermata dal figlio dell'artista, il prof. Paolo Tomea (comunicazione scritta del 2 giugno 2021 ). Si tratta di una veduta del lago di Iseo, realizzata con molta probabilità in occasione della sua partecipazione fuori concorso al Premio Iseo nell'estate del 1947 (ipotesi confermata da Paolo Tomea, comunicazione scritta del 12 giugno 2021). L'opera, insieme a quella molto simile ma di dimensioni minori esposta nella retrospettiva del 2002 (Rossana Bossaglia, Antonella Alban, "Fiorenzo Tomea opere 1934-1959", Mel, Palazzo delle Contesse, 14 dicembre 2002-9 febbraio 2003, p. 136), rappresenta una parentesi nella produzione paesistica di Tomea, per lo più centrata a ritrarre la natia Zoppè di Cadore e i suoi dintorni dolomitici. Non dissimile è tuttavia il linguaggio pittorico: la cittadina di Iseo, affacciata sul lago e affiancata dal Monte Isola, è infatti restituita nei suoi tratti essenziali, con pennellata larga e sommaria che rende mobili i profili degli edifici e degli alberi e vibrante la luce perlacea che dal cielo striato di nubi si riflette sull'acqua.



Una maniera lirica in grado di conferire al paesaggio un tocco di incantata spiritualità che l'artista, nel corso degli anni Cinquanta volgerà, nel segno della massima purezza primitiva, verso un registro meno atmosferico e più essenziale e geometrizzante.

Il dipinto è conservato nella cornice originale, scelta dall'artista, come si rileva da un appunto al verso: "Via Beatrice d'Este, 17", a Milano, dove l'artista si era trasferito nel 1935.

Sabrina Spinazzé

Ringraziamo il Prof. Paolo Tomea per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.



302. GUIDO RENI (1575 - 1642)

*San Francesco*  
Olio su tela  
183,2 x 136 cm

*Elementi distintivi*  
sul verso, etichetta recente, con riferimento all'opera

*Provenienza*  
Banca Popolare di Asolo e Montebelluna (dal 1993); Veneto Banca SpA in LCA

*Certificati*  
certificato di Paolo Viancini, s.d.; scheda critica di Daniele Benati, del 26 luglio 2021; scheda critica di Massimo Pulini, del 7 agosto 2021

Stato di conservazione  
Supporto: 80% (reintelo)  
Superficie: 75% (abrasioni, spuliture, integrazioni e ritocchi, anche sul viso del santo)

Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_st\_775

Stima: € 100000 - 150000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



Il dipinto è stato acquisito da Veneto Banca nel 1993 e da allora è stato conservato in caveau. Inedita, l'opera è stata oggetto di un'ampia indagine critica in sede di catalogazione, con un giudizio prevalentemente orientato nel riconoscervi un capolavoro di Guido Reni. Per Daniele Benati, che vi ha dedicato una approfondita scheda critica e intende presentare l'opera anche in sede scientifica, «Il bellissimo dipinto appartiene senza dubbio a Guido Reni, trovando immediato riscontro con altre sue opere già note non soltanto per il tipo di composizione, ma soprattutto per la suprema raffinatezza della conduzione pittorica, ineguagliata da nessuno dei suoi allievi, per quanto dotati.» Lo studioso data l'opera «agli inoltrati anni Trenta del XVII secolo» sia rapportandola al dipinto di analogo soggetto della Galleria Colonna e al Pallione della peste del 1631 (Bologna, Pinacoteca Nazionale) sia in ragione dello «addolcimento della stesura che Guido vi consegue, in ordine a quella progressiva "smaterializzazione" dell'immagine che anima tutta la sua feconda carriera», non mancando di segnalare che rispetto «alle versioni note, anche l'atteggiamento con cui il santo è raffigurato punta in direzione di una maggiore introspezione psicologica: il suo muto e addolorato colloquio con il Crocifisso è infatti cosa diversa dall'enfasi con cui, nei quadri dei Girolamini e del Louvre, egli rivolge impetuosamente lo sguardo al cielo portandosi la destra al petto. Da questo punto di vista, la soluzione proposta nel quadro in esame appare più convincente anche rispetto alla versione Colonna, addebitabile in parte agli aiuti, in cui il santo si torce le mani ripetendo alla lettera l'invenzione già utilizzata nel Pallione della peste, dove essa appariva però tanto più necessaria in relazione al tema proposto dal grande dipinto». Sul piano virtuosistico, «Con un'economia di mezzi davvero impressionante, Reni riesce di fatto a condensare una quantità strabiliante di osservazioni naturalistiche e nello

stesso tempo a proiettarle in una dimensione di perfezione ultraterrena: dai lucori degli occhi ai peli della barba sfiorata dalla luce che spiove dall'alto, dalla tessitura dell'umile saio alla superficie polita del teschio, dagli oggetti abbandonati in primo piano alla mirabile apertura di paesaggio, che sembra davvero disfarsi nella luce. Nel dipinto non c'è del resto alcuna pennellata "inutile"; e gli stessi "pentimenti" – nel dorso della mano destra, ad esempio, o nel profilo del teschio – vengono intenzionalmente lasciati a vista, per conferire alla pittura un effetto di maggiore vibrazione. Laddove la luce batte con maggiore insistenza, Guido ricorre poi a una sottile tessitura di pennellate parallele e come ravviate, così da produrre quell'effetto cristallino che gli è proprio e che i copisti cercano invano di imitare. Siamo cioè di fronte a un esito in cui Guido esplicita al grado più alto la propria propensione per un vero "ideale", mirato ad estrarre dal dato di natura, indagato peraltro con indicibile sottigliezza, il suo valore eterno e metafisico». Massimo Pulini, cui si deve una ulteriore lettura critica a conferma della piena l'autografia, ha approfondito il ruolo del dipinto in asta quale prototipo, prendendo in esame tutte le altre redazioni «fino ad ora emerse» (Casa d'aste Sammarinese 25 luglio 2014, olio su tela, cm. 170x130, forse la stessa tela presso Lucas, 19 aprile 2021; Hampel 27 giugno 2019 e 2 aprile 2020, olio su tela 192,5 x 145 cm, forse la stessa tela apparsa sul mercato antiquario 28 ottobre 2010; oltre ad alcune riduzioni quali il San Francesco in meditazione presso il Musée du Colombier di Alès, olio su tela, cm. 98 x 73,5, ed una analoga già a Londra sul mercato antiquario), nessuna delle quali riusciva «a raggiungere i livelli qualitativi che merita il catalogo di un genio della pittura» mentre «l'opera in parola ha [...] caratteri di assoluta levatura, dimostrati anche nella sobrietà della tavolozza e nel rigore ascetico che dal tema si trasferisce alle scelte di stile.





Una pittura priva di enfasi, ma calibrata sulle declinazioni più delicate e minimali eleva questo esemplare a modello degli altri già noti». Anche il prof. Pulini ritiene il dipinto «inoltrato oltre la metà degli anni Trenta», in ragione della «rarefazione esecutiva tipica dell'ultima stagione dell'artista, quella che precede gli incompiuti dell'estrema produzione. La stenografia pittorica con la quale è condotto il volto del santo racconta quel percorso di spogliazione di ogni enfasi a favore di una essenzialità sapiente, che permette di risolvere anche i più ardui dettagli di un viso scorciato con un'unica e vibrante pennellata. Conferma questa collocazione cronologica anche l'attenuazione della gamma cromatica a poche declinazioni di tono, che tuttavia non impediscono all'artista di esprimere tutti i valori naturali con eleganza formale».

Il consenso alla autografia dell'opera è ampio. Erich Schleier concorda sulla piena autografia reniana («specialmente bello è anche il paesaggio», comunicazione del 28 maggio 2021). Emilio Negro lo ritiene «un bel dipinto eseguito da Guido Reni nell'ultima fase della sua straordinaria carriera» (comunicazione del 29 maggio 2021). David Ekserdjian ne ha avuta «una impressione istintivamente buona», rilevando come per un verso l'opera non mostri i tratti ovvi della copia e per l'altro l'invenzione appaia propria di Reni anche in paragone agli artisti a lui più vicini, come per esempio Cantarini (comunicazione del 17 giugno 2021). Anche Fausto Gozzi supporta la attribuzione a Guido Reni: «I migliori allievi di Reni come Sirani, padre e figlia, Cantarini, Gessi, Torre e Sementi, dipingono in modo diverso da questo, particolarmente Sirani, Cantarini e Torri. Questo san Francesco (183 x 136) ha particolari di altissima qualità: la testa del santo, il Crocifisso, la mano che tiene il teschio e le radici in basso (che ritroviamo uguali anche nella "Maddalena" di Reni della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma). La luce scende diagonalmente ed ha un ruolo importante di astrazione chiara dei colori, distribuendo una luce argentea tipica dello stile di Reni. Questa gamma cromatica chiara e rarefatta, produce toni che si avvicinano alla "Pala della peste" (1631) di Reni nella Pinacoteca di Bologna.» Il dr. Gozzi qualifica, inoltre, «il formato (183 x 136)» come «tipico di una "paletta" per una cappella privata».

In base all'esame di una immagine ad alta definizione, Bastian Eclergy, pur rilevando la qualità del dipinto, conserva dubbi sulla autografia, considerandolo un caso complicato da giudicare (comunicazione del 14 marzo 2022). Contrari alla attribuzione a Reni sono David M. Stone (comunicazione del 4 giugno 2021) e Angelo Mazza (comunicazione del 14 luglio 2021), che reputano la tela della bottega del maestro. Più precisamente, il dr. Mazza connette l'opera con «la tarda bottega reniana [...] senza che si possa confermare l'attribuzione a Reni stesso, neppure in parte, né meglio precisare l'autore». Marco Horak ritiene che in «particolare la resa del volto» indirizzi «verso un'ipotesi attributiva a Giovanni Andrea Sirani (Bologna, 4 settembre 1610 – Bologna, 21 maggio 1670)», unitamente a «il particolare bagliore che circonda la testa del Santo», che può essere considerato una sorta di «marchio di fabbrica» della bottega di Guido Reni, dove Giovanni Andrea Sirani, dopo un breve periodo di formazione presso Giacomo Cavedone, venne accolto divenendo l'allievo prediletto del maestro».

Alla figlia di Andrea, Elisabetta Sirani (1638-1665) pensa invece Babette Bohn, reputando la tela un potenziale autografo della pittrice, «ispirato dai numerosi dipinti di Guido Reni che rappresentano santi nel paesaggio (Maria Maddalena, Gerolamo)», e databile a poco dopo il 1660. La paletta non risulta, comunque, nella lista delle opere della Sirani pubblicata da Malvasia nella edizione della Felsina pittrice del 1678 (comunicazioni del 14 luglio 2021).

Daniele Benati, Massimo Pulini e Angelo Mazza hanno visto l'opera dal vero. Gli altri studiosi citati hanno espresso un parere su base fotografica.

Ringraziamo Daniele Benati, Babette Bohn, Bastian Eclergy, David Ekserdjian, Fausto Gozzi, Marco Horak, Angelo Mazza, Emilio Negro, Massimo Pulini, Erich Schleier, David M. Stone, per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.





303. DAMIEN STEVEN HIRST (1965)

*Spot painting (LIPIDS - Dimyristin - Penis Talks), 2007*

Acrilico su tela

160 x 175,5 cm

182,3 x 185,8 cm (cassa)

*Firma*

"Damien Hirst" e "DHirts" a pennarello al verso della tela e "DHirts" al verso del telaio; Freccia e scritta "TOP" autografa a pennarello sul telaio

*Altre iscrizioni*

Al verso: "LIPIDS" / "Dimyristin" / "Penis Talks" (cancellato)

*Elementi distintivi*

etichetta Darbyshire, Londra; lacerto di etichetta; Science, Londra (inv. DHS6995); timbri dello studio "HIRST", uno sul telaio e l'altro sulla tela

*Provenienza*

Gagosian Gallery, New York

*Bibliografia*

"Damien Hirst. The complete Spot Paintings 1986-2011", Londra, 2011, p. 849

*Stato di conservazione*

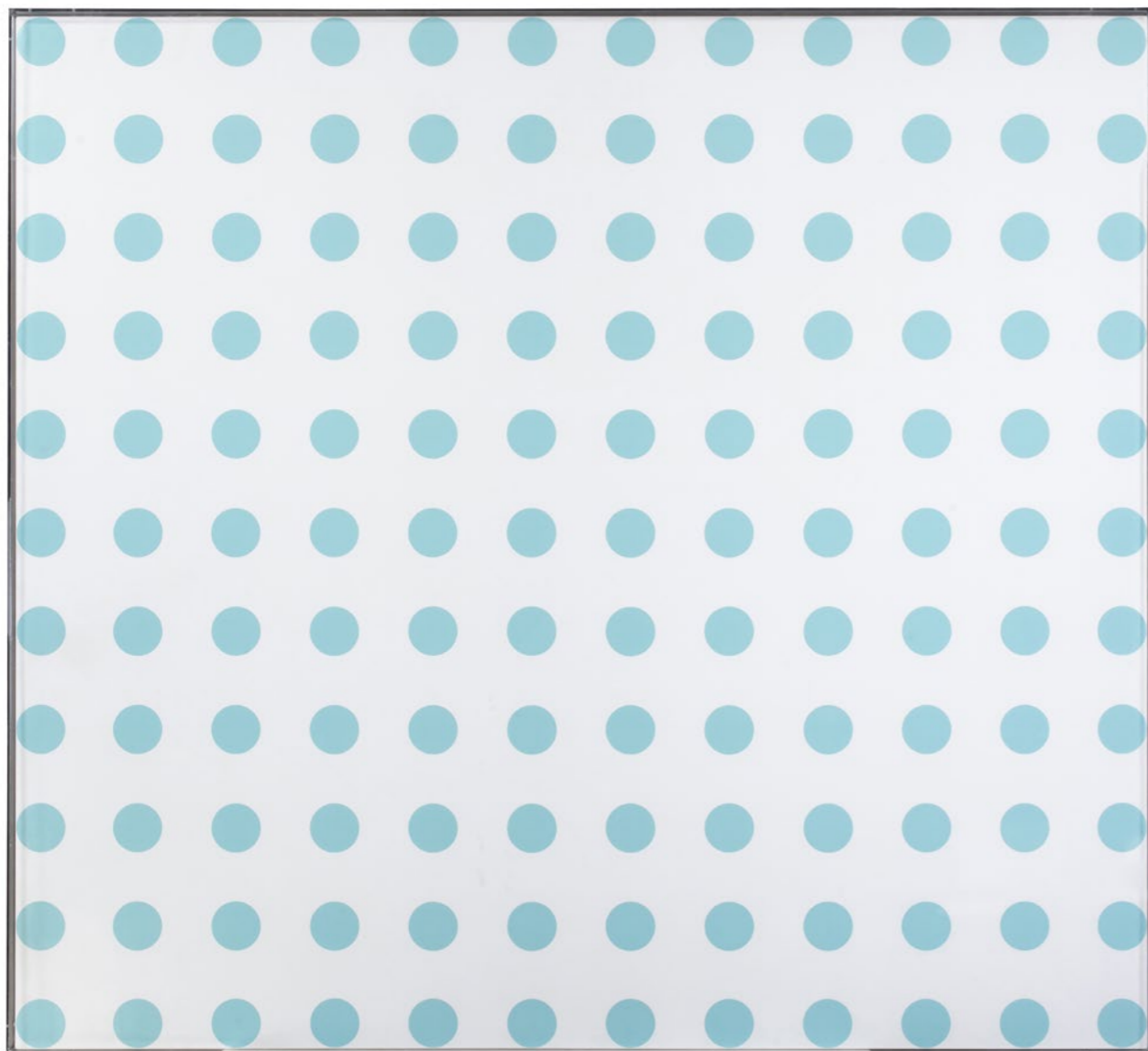
Supporto: 95%

Superficie: 95% (rari depositi e microcadute)

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_ld\_sm\_2*

Stima: € 400000 - 600000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



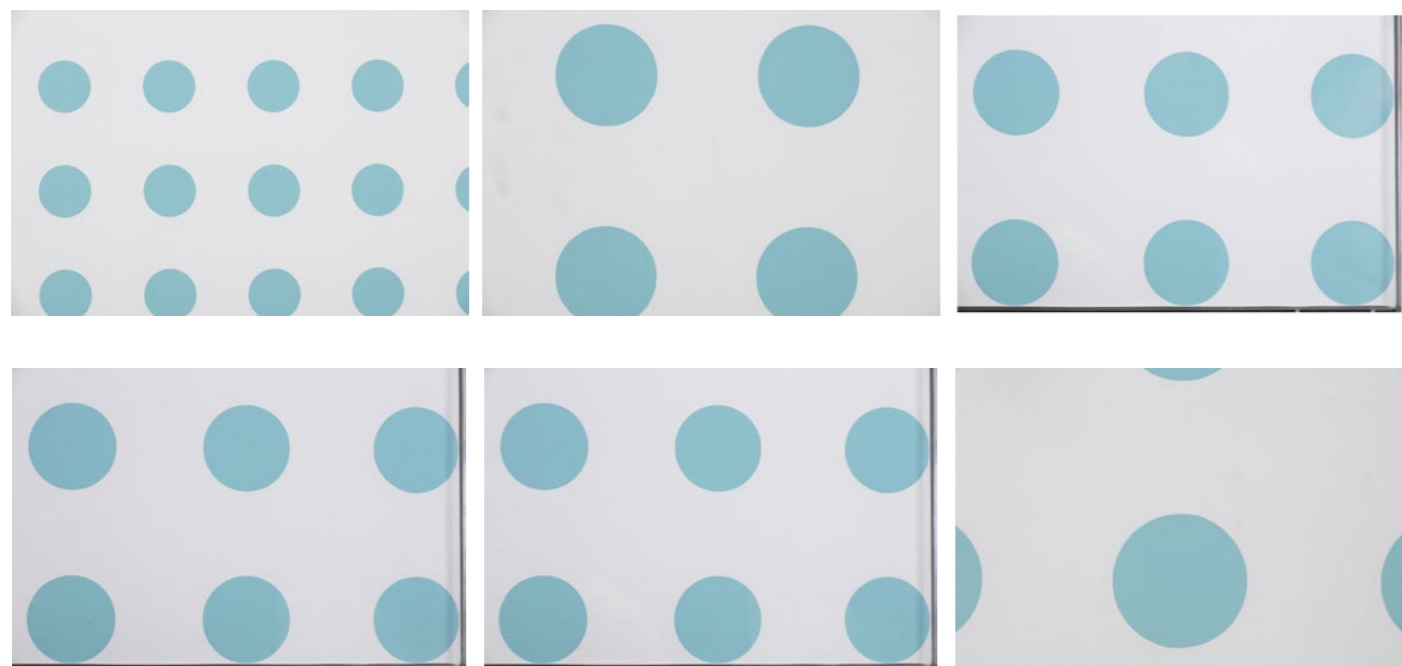


Damien Steven Hirst (nato Brennan) è un artista e collezionista d'arte inglese. È uno degli Young British Artists (YBA) che hanno dominato la scena artistica nel Regno Unito negli anni '90. Secondo il Sunday Times, nel 2020 era l'artista vivente più ricco del Regno Unito, con un patrimonio stimato in 384 milioni di dollari. Negli anni '90 la sua carriera è stata strettamente legata al collezionista Charles Saatchi, ma il rapporto è terminato nel 2004 a causa dei crescenti attriti.

La morte è stata a lungo un tema centrale nelle opere di Hirst. Divenne famoso per una serie di opere in cui animali morti (tra cui uno squalo, una pecora e una mucca) sono conservati, a volte sezionati, in formaldeide. Il più noto di questi era "Impossibility of Death in the Mind of Someone Living", uno squalo tigre di 4,3 metri immerso nella formaldeide in una teca trasparente. Ha realizzato anche "spin painting", creati su una superficie circolare rotante, e "spot painting", che sono file di cerchi colorati casualmente creati dai suoi assistenti su un modello matematico elaborato da Hirst. La sua ultima produzione è caratterizzata da un ritorno alla pittura pura, intesa come intersezione tra impressionismo, astrattismo e figurazione moderna, a volta con interventi su basi fotografiche. Nel settembre 2008, Hirst ha fatto una mossa senza precedenti per un artista vivente vendendo una mostra completa, "Beautiful

Inside My Head Forever", a Sotheby's tramite asta e scavalcando le sue gallerie di lunga data. L'asta ha raccolto 111 milioni di sterline (198 milioni di dollari), battendo il record per un'asta per un artista vivente e il record personale per una singola opera di Hirst con 10,3 milioni di sterline per Il vitello d'oro, un animale con corna e zoccoli d'oro 18 carati, conservato in formaldeide. Il dipinto in asta fa parte della serie degli Spot Painting e compare nel volume predisposto da Gagosian e Other Criteria, "The Complete Spot Paintings 1986-2011" in concomitanza della omonima mostra tenutasi contemporaneamente nelle 11 sedi di Gagosian a New York, Londra, Parigi, Los Angeles, Roma, Atene, Ginevra e Hong Kong, nel 2012 per celebrare i profondi studi di Hirst sul colore. L'artista ha spiegato così la celebre serie: «Sono sempre stato un colorista. Ho sempre avuto un amore fenomenale per il colore. . . . Voglio dire, muovo il colore su se stesso. Ecco da dove provengono gli Spot Paintings: dal creare quella struttura per fare quei colori e nulla di più. All'improvviso ho ottenuto quello che volevo. E' stato solo un modo per definire la gioia del colore».

Il dipinto è particolarmente raro, poiché in esso Hirst si misura sulla ripetizione di un unico colore, l'azzurro, nello spazio bianco, creando un ritmo al contempo elegante e riflessivo, mentre nella maggior parte degli Spot Paintings sono multi colori e caratterizzati da una minore autonomia estetica.





304. SIMONE CANTARINI (1612 - 1648)

*San Gerolamo*

Olio su tela

158,1 x 120,6 cm

*Elementi distintivi*

al verso, in gesso bianco, annotazione di passaggio d'asta («56 16 DEC 98»); inventario d'asta in stencil («RS380»); etichetta Christie's ed etichetta Gander & White per Panzironi, relativa ad un trasporto

*Provenienza*

Christie's, Londra, 1998

*Bibliografia*

Andrea Emiliani, scheda 19, "Simone Cantarini (il Pesarese), San Girolamo", in Ydranka Bentini, a cura di, "Percorsi del barocco. Acquisti, doni e depositi alla Pinacoteca nazionale di Bologna 1990-1999", Bologna, 1999, pp. 64-65, ill.; Massimo Pulini, "Gianandrea Sirani, una storia da riscrivere. Il "recitar dipinto" di un maestro da rivalutare: Gianandrea Sirani pittore di recitativi e rifinitore di incompiuti reniani", AboutArt, Bologna, 2020 ([www.aboutartonline.com/pulini/](http://www.aboutartonline.com/pulini/))

*Esposizioni*

Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 10018)

Stato di conservazione

Supporto: 90% (rintelo)

Superficie: 90% (non visibili danni rilevanti; vernice protettiva sull'intera superficie)

Codice foto HD: 23.12.02\_dipi\_sm\_sm\_1

Stima: € 30000 - 50000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Prendendo le mosse dalla testimonianza del grande biografo degli artisti emiliani, il conte Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), quasi coetaneo e amico di Cantarini - che ricorda «come Simone si educasse soprattutto sull'ammirazione giovanile di un grande dipinto d'altare», la Pala che la famiglia pesarese degli Olivieri aveva commissionato al Reni intorno al 1632-1634 e posto sull'altar maggiore della cattedrale», oggi alla Pinacoteca Vaticana, «Disegnandola perciò più volte, e dipingendola» e di cui l'opera in asta cita la figura di San Tommaso, e dal rapporto «con la splendida "Disputa degli Apostoli" che sta oggi a San Pietroburgo [...] in quei tempi a Mantova», databile intorno al 1625, Andrea Emiliani (1999), ritiene il dipinto in asta «tipico di Simone da Pesaro giunto da poco alle soglie di quello studio famoso che Guido teneva aperto proprio nel Palazzo dei banchi, affacciato su Piazza Maggiore e a ridosso della chiesa della Madonna della Vita». Acquistato a trattativa privata a Christie's nel 1998, dopo puntuale restituzione a Cantarini da parte di Denis Mahon, nel 1999 fu concesso in prestito di lungo termine dalla famiglia degli attuali proprietari alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, dove fu esposto fino al 2018 (inv. 10018), nella sala 26, dedicata al Classicismo, insieme ad altri capolavori di Cantarini come il "San Gerolamo che legge" (inv. 43, olio su tela, 117x88 cm, datato 1637-1639) e la pala con la "Madonna in gloria e i Santi Giovanni Evangelista, Eufemia e Nicola da Tolentino" (inv. 435, olio su tela, 244x140 cm, 1632-1634). Muovendo dal paragone con una tela in collezione privata raffigurante Sant'Andrea a mezzo busto, nella identica posizione, Massimo Pulini ha proposto di identificare nella tela un'opera incompiuta dell'ultimo Guido Reni, rifinita da Gianandrea Sirani: una lettura che conferma la stretta assonanza stilistica con la produzione matura ed ultima di Guido Reni. «L'Apostolo rivolge gli occhi al cielo, aderendo a una formula votiva che è reniana per eccellenza e tutta la testa, sofficemente spettinata e barbata, dimostra di essere stata lavorata tanto da Guido quanto da Gianandrea, stessa cosa può dirsi per la mano che tiene segno infilando le dita tra le pagine di un libro. Medesima posa, sviluppata su figura intera, la ritroviamo in un dipinto già noto, ma finora assegnato a Simone Cantarini, proprio sulla spinta di quell'incompiutezza che domina l'opera e che fu caratteristica indipendente del Pesarese. Mi riferisco a un San Girolamo conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, ed è proprio grazie al recente ritrovamento del Sant'Andrea che possiamo comprendere l'analoga duplicità di intervento, quasi un modus operandi di Sirani quando il suo pennello si innesta su un 'primo movimento' di Reni» (Pulini 2020). In effetti, la ripresa fotografica in ultravioletto, che rende anche più evidente il profilo della gamba nuda, sembra evidenziare un secondo livello di lavorazione del panneggio, che si poggia su una prima stesura più semplice e austera.

#### Paragoni

1. Cantarini, Disputa degli Apostoli, Hermitage
2. Reni, Pala degli Olivieri, Musei Vaticani
3. Cantarini, San Girolamo, Pinacoteca Nazionale di Bologna
4. Gianandrea Sirani su incompiuto di Guido Reni, Sant'Andrea, Bologna, Collezione privata



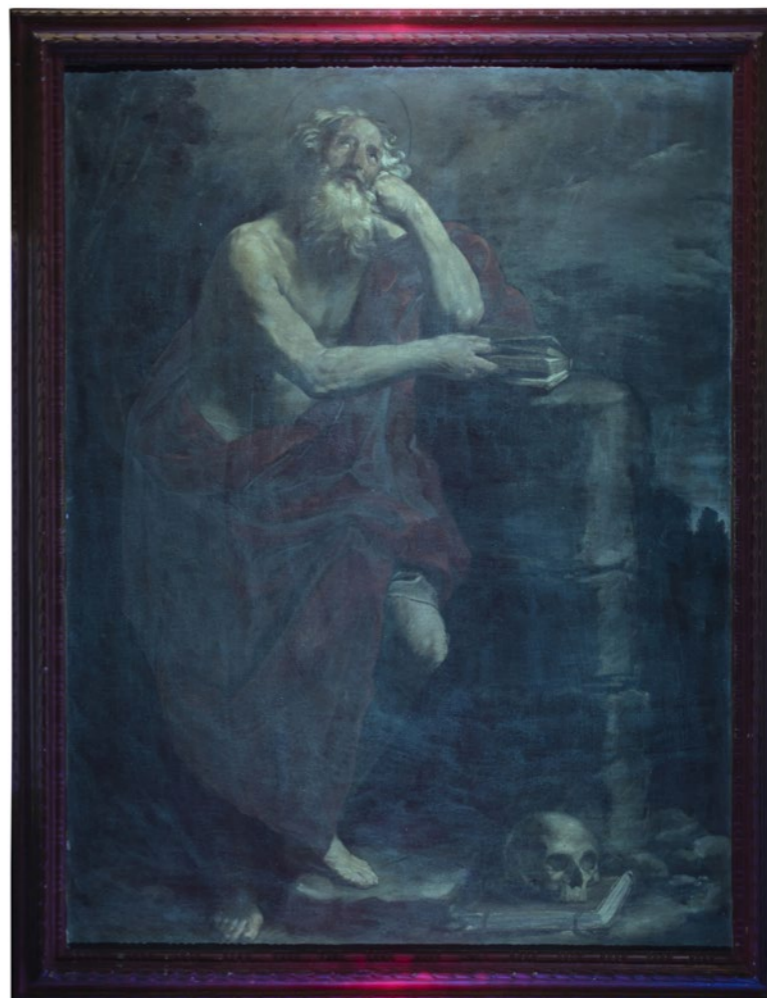
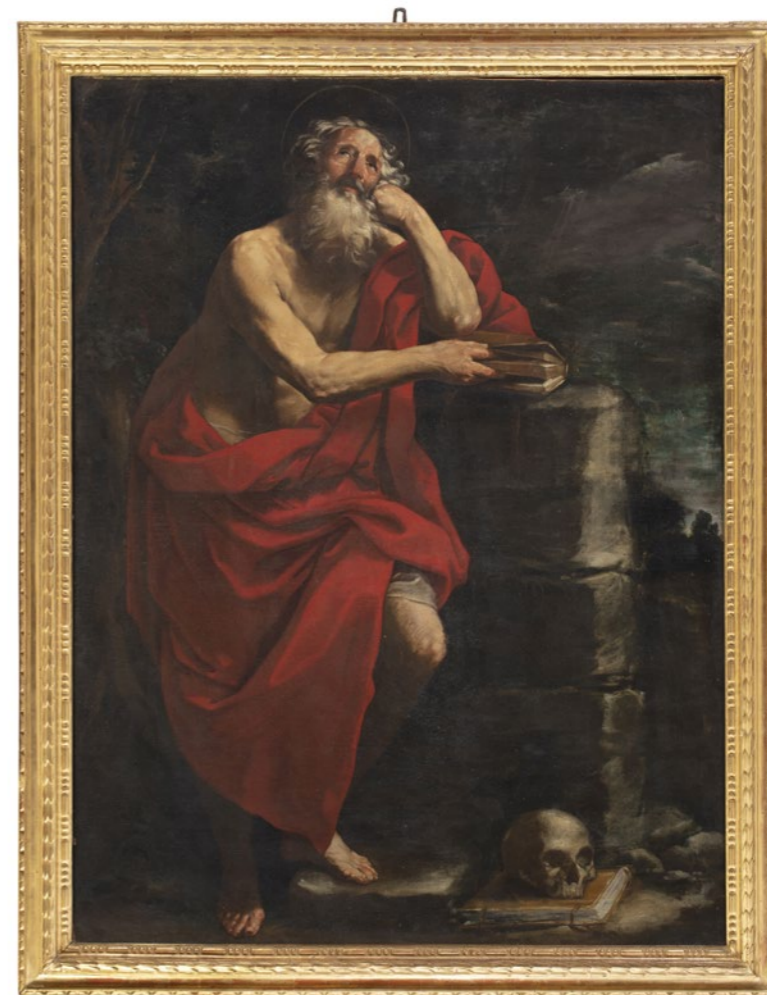
1.

2.



3.

4.



UV



305. EDGARDO MANNUCCI (1904 - 1986)

*Idea n. 1, 1960*

Lamina e filo di ottone, scorie di bronzo fuso, saldature e vetro colorato

161,3 x 129,2 x 32 cm (scultura e piedistallo)

*Elementi distintivi*

etichetta della Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana con riferimento inventariale; etichetta analoga con dati dell'opera, parzialmente leggibile

*Provenienza*

lo studio dell'artista; Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana; Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*

E. Crispolti, a cura di L'Attico, Roma, 1960 (ill.)

E. Crispolti, "Edgardo Mannucci: sculture 1948-1960", Roma, 1961 (ill)

E. Crispolti, a cura di, IV Biennale d'Arte del metallo, Gubbio, 1967 (cat. 19)

"Edgardo Mannucci", Fano, 1970 (ill)

Jesi, 1974 (ill, con data erronea, 1958)

E. Crispolti, a cura di, "Materia e spazio: la «poetica» di Mannucci", 1979

E. Crispolti, "Materia, Energia, Spazio: Edgardo Mannucci, un scultore postatomico", Macerata, 1981, p. 11, p. 99 (ill.)

V. Volpini, "Mannucci", Fabriano, 1982, tavola f.t.

G. Di Genova, 1986, p. 384

E. Crispolti, a cura di, "Edgardo Mannucci. Anni Trenta-Ottanta", Roma, 1991, cat. III A 8, p. 37 (ill.)

G. Di Genova, 1996, p. 469

E. Crispolti, a cura di, "Mannucci e il novecento", Cinisello Balsamo, 2005, cat. 110

*Esposizioni*

E. Crispolti, a cura di, L'Attico, Roma, 1960

E. Crispolti, a cura di, IV Biennale d'Arte del metallo, Gubbio, 1967

Edgardo Mannucci, Rocca Maltestiana, Fano, 1970

Jesi, 1974

Valerio Volpini, a cura di, "Mannucci", Chiostro del Buon Gesù, Fabriano, 1982

Enrico Crispolti, a cura di, "Edgardo Mannucci. Anni Trenta-Ottanta", Palazzo Braschi, Roma, 7 maggio - 2 giugno 1991

Stato di conservazione

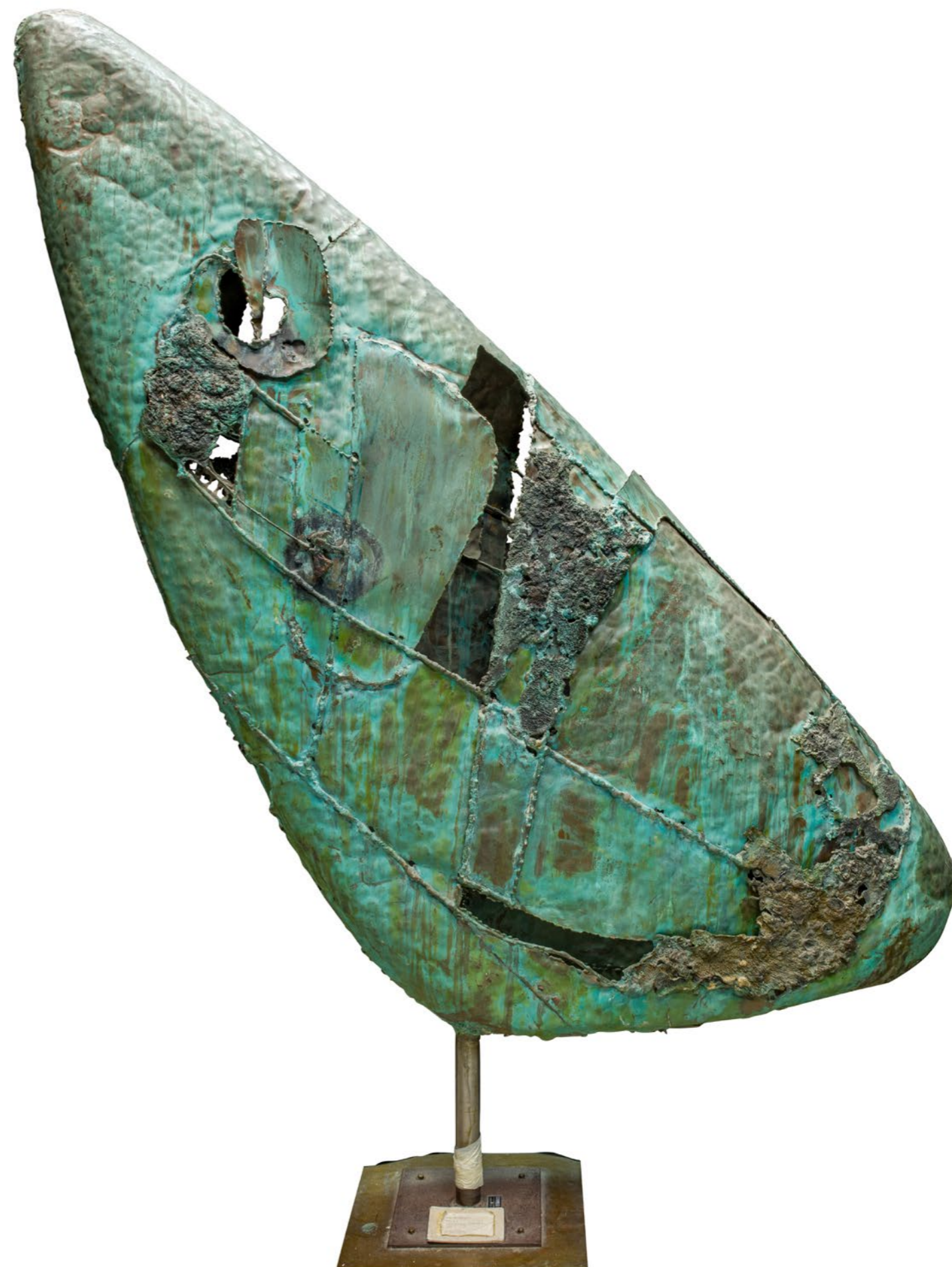
Supporto: 90%

Superficie: 90%

Codice foto HD: 19.12.20\_scul\_vb\_sm\_1901

Stima: € 15000 - 20000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



«I piani matericamente differenziati: la configurazione della materia suggerisce tuttavia, già un' interna tensione dinamica, Mannucci tiene cioè a differenziare chiaramente momenti diversi della presenza materica, proprio aggettivando in modo decisamente differenziato piani diversi dell'appoggio materico; già in prove del 1949, come per esempio in "Opera n. 5", 1949, s'avverte la volontà di distinguere i piani librati strutturalmente nello spazio, che tramano quella scultura, secondo loro diversità materiologiche, e cioè piani lisci, piani a graticcio e trame reticolari; ma si veda "Opera n. 2", 1952, che è un "mobile", o ancora Idea n. 1, 1960» (Crispolti 1981, p. 11).







306. JUSEPE DE RIBERA (1591 - 1652) , DA

*Giacobbe con il gregge di Labano, 1640-1660*

Olio su tela  
160 x 210 cm

#### Provenienza

Christie's Londra, 1972 (?); W. Apolloni, Roma (1973); collezione privata, Roma

#### Bibliografia

Alfonso E. Pérez Sánchez e Nicola Spinosa, a cura di, Jusepe de Ribera (1591-1652), 18 settembre-29 novembre 1992, The Metropolitan Museum of Art, New York, catalogo della mostra, scheda 28, pp. 99-102 (in particolare p. 102)

#### Certificati

Fabrizio Apolloni (come "Scuola Napoletana della prima metà del XVII secolo, Bartolomeo Passante, 1614-1656, attr. a"), 10 marzo 1973

#### Stato di conservazione

Supporto: 85% (rifodero, telaio sostituito)  
Superficie: 90% (cadute di colore riprese, ridipinture)

Codice foto HD: 23.08.17\_dipi\_sa\_sm\_1

Stima: € 12000 - 15000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

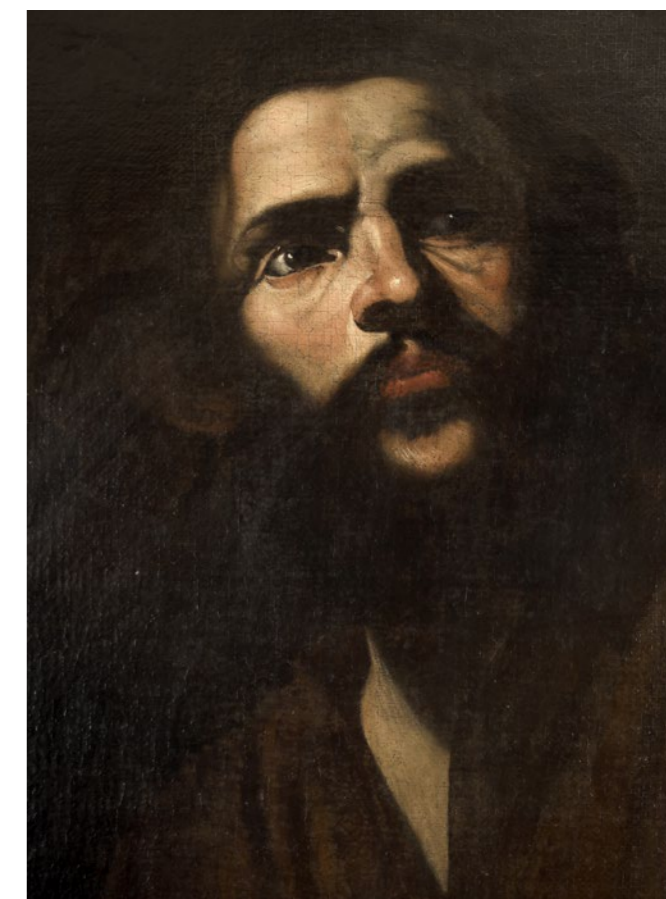
La tela in esame deriva da un dipinto di Jusepe de Ribera, conservato almeno dal 1681 al Monastero di San Lorenzo a El Escorial, nella provincia di Madrid, e datato 1632 (174x219 cm), come ci segnalano Keith Sciberras (comunicazione del 23 giugno 2023) e Nicola Spinosa (comunicazione del 30 maggio 2023). Tale composizione - messa in relazione in letteratura con l'incontro di Ribera con le novità della pittura di Velázquez e Grechetto e straordinariamente bilanciata nella opposizione spaziale, di vuoto e pieno, e cromatica, di chiaro e scuro - ebbe immediata e grande fortuna. Ne sono testimonianza sia la rielaborazione offerta dallo stesso Ribera, con notevoli cambiamenti, nel 1638 in una tela oggi alla National Gallery di Londra (inv. NG244), sia le numerose copie realizzate nel corso del Seicento e nella prima metà del Settecento, molte conservate in ambito museale (per esempio, Knowsley Hall, Liverpool; Museo de San Carlos, Città del Messico; Palazzo del Gran Maestro, La Valletta) ed almeno due apparse nel mercato d'asta, entrambe a Christie's Londra, una il 9 dicembre 2011 (asta 3475, l. 143: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5522937>) e l'altra, con cui è identificabile il quadro in esame, nel 1972 (cfr. Pérez Sánchez-Spinosa 1992, p.102).

In linea generale, la tela in esame presenta, rispetto al modello, dimensioni analoghe (salvo la riduzione superiore derivante forse da resezione della tela in fase di restauro), la precisa riproposizione delle forme e la ricercata semplificazione dei dettagli di contro ad una compressione cromatica e della profondità (quest'ultima dovuta, tuttavia, anche al naturale scurimento dei marroni). L'osservazione attenta mostra una considerevole differenza di qualità tra l'esecuzione del volto e delle mani di Labano ed il resto (si confrontino, per esempio, i piedi, appena abbozzati), indicando probabilmente la collaborazione di più mani, e l'impronta generale suggerisce una datazione precoce e molto vicina all'originale riberesco, tra il 1640 e il 1660, quando il Maestro era ancora vivo o poco dopo la sua morte.

Una prima ricerca inventariale negli archivi delle maggiori collezioni napoletane della seconda metà del Seicento e del Settecento, condotta ipotizzando una migrazione della tela in Inghilterra nella seconda metà del XVIII secolo, mostra le seguenti occorrenze:

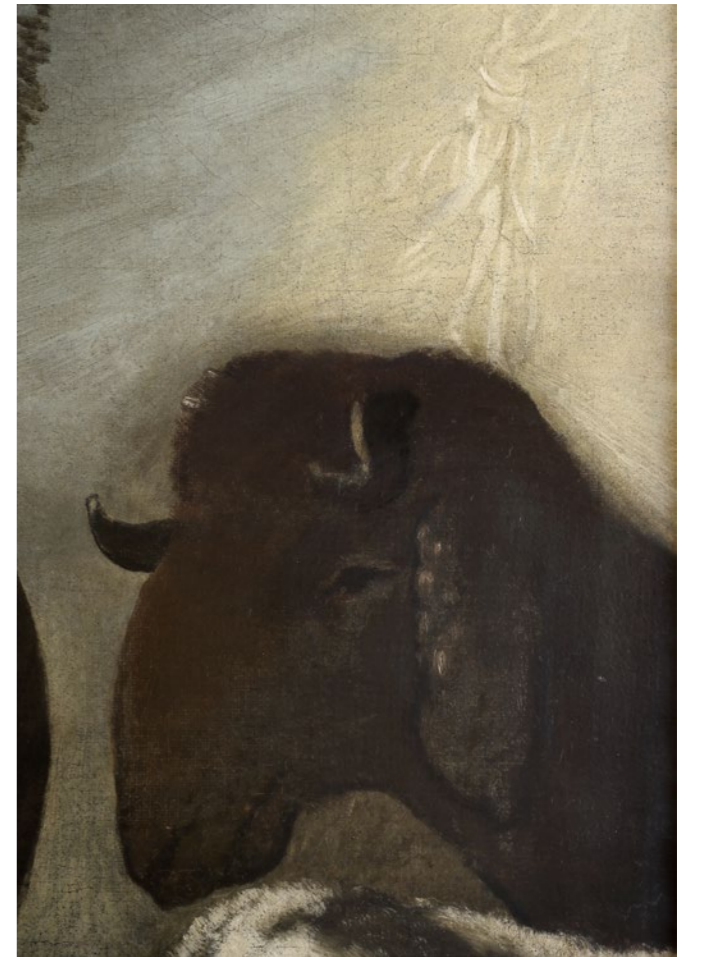
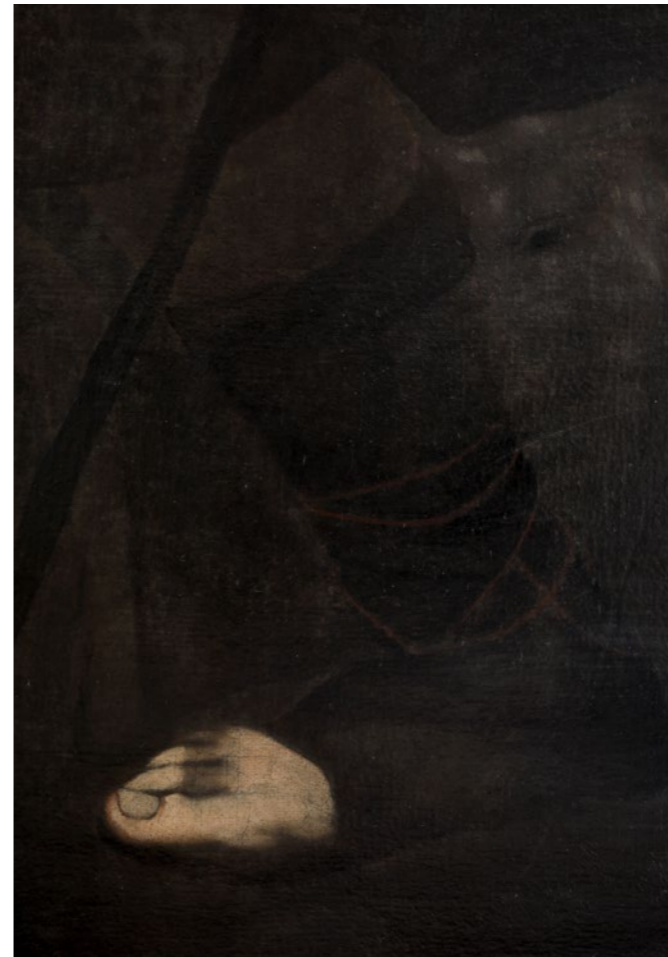
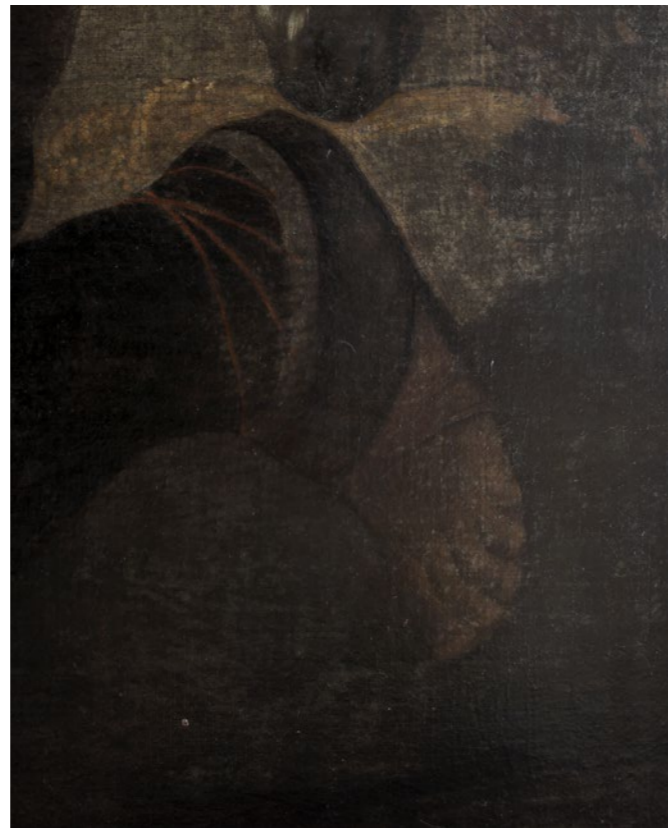
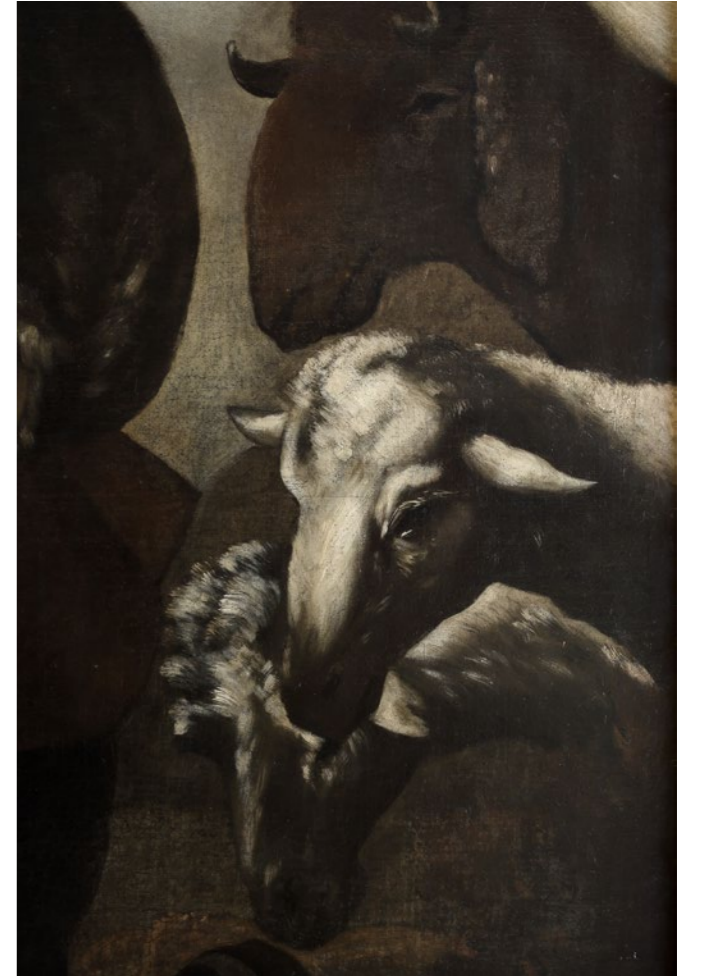
- Legato di Gaspare Sangiovanni Toffetti, I-244, p. 6, n. 75 (1 febbraio 1651, Napoli, f.419 "Un Quadro de palmi 9 in circa cornice indorata, con Giacob, che pasceva le sue pecore, copia del Spagnuolo"; 9 palmi = circa 237 cm, probabilmente con cornice)
- Legato di Gagliano Pompilio, I-242, p. 10, n. 0050 (10 ottobre 1699, Napoli: " Un Giacobbe con alcune pecore, mano di Giuseppe di Ribera di palmi 6"; 6 palmi = circa 158 cm, verosimilmente con riguardo all'altezza)
- Legato di Gaetano de Blasio, I-722, p. 18, n. 0007 (17 agosto 1737, Napoli, f.I allegato "Cinque Quadri di 6 ed 8. Uno di Giuseppe ribera detto Lo Spagnoletto con Giacobbe, che guarda le pecore. (...) con cornice di varie maniere indorate" 6 e 8 palmi = circa 158x210 cm)
- Legato di Giuseppe Maria della Leonessa, Principe di Supino, I-254, p. 12, n. 0105 (30 marzo 1772, Napoli, "f.10 Un Giobbe di lunghezza palmi 7 1/2, altezza palmi 6 autore Giuseppe di Ribera detto lo Spagnoletto"; 7 1/2 palmi = circa 195 cm).

Ringraziamo i Professori Nicola Spinosa e Keith Sciberras, per il supporto dato nella catalogazione dell'opera.

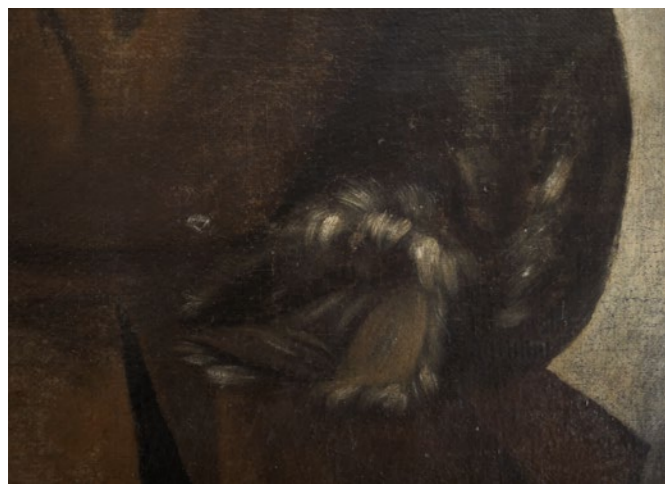


1. Ribera, Giacobbe con il gregge di Labano, 1640-1660, Monastero di San Lorenzo a El Escorial









307. VERONA. PRIMA METÀ DEL XVII SECOLO (1600 - 1650)

*Testa d'uomo*  
Olio su carta applicata su tavola  
39,5 x 26 cm

Stato di conservazione  
Supporto: 80%  
Superficie: 80% (integrazioni e ritocchi)

*Altre iscrizioni*  
numero di inventario "74" al recto

Codice foto HD: 23.07.24\_dipi\_ff\_sm\_3

Stima: € 5000 - 8000

*Elementi distintivi*  
al recto, una etichetta con riferimento di inventario ("74")



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





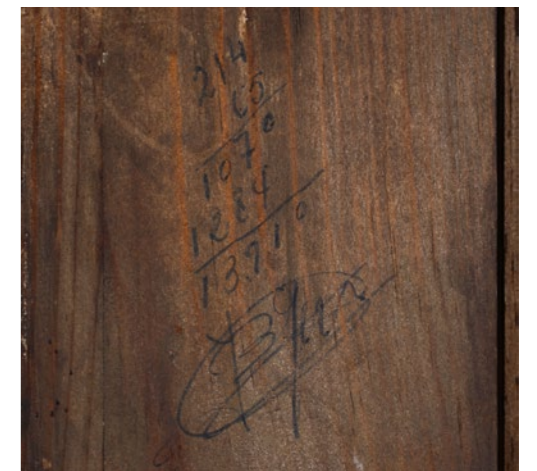
Il dipinto, ad olio su carta, è di difficile collocazione, ma per più elementi richiama la pittura tra Bologna e Verona, nella prima metà del XVII secolo. Daniele Benati, ad un esame su base fotografica, esclude che il foglio possa essere ricondotto ai Carracci, ma coglie una assonanza, poi abbandonata, con Fra' Semplice da Verona (comunicazione del 24 luglio 2023).

Nel solco di questa suggestione, pare di riconoscere una similitudine anche con un altro autore veronese, Pasquale Ottino (1578-1630), di cui è comparabile, per esempio, il "Ritratto di monaco olivetano", datato al 1610 e conservato al Museo di Castelvecchio, Verona. Si notino in particolare le pennellate veloci e parallele che definiscono i baffi e le labbra, le palpebre che sovrabbondano, la importante narice esterna, la tendenza alla geometrizzazione della fisionomia.

Ringraziamo il Prof. Daniele Benati per il supporto dato alla schedatura dell'opera.



1. Paolo Ottino, Ritratto di monaco olivetano, 1610, Museo di Castelvecchio





308. SHŌZŌ SHIMAMOTO (1928 - 2013)

*Performance in China 03, 2007*

Acrilico su tela

137 x 145,3 cm

147,6 x 156,8 cm (cornice)

*Firma*

al recto

*Elementi distintivi*

etichetta della casa d'aste Capitolium, altra etichetta del produttore del listello del telaio e del modello

*Certificati*

certificato di autenticità della Fondazione Shimamoto n. 296 del 7 ottobre 2022

Stato di conservazione

Supporto: 85% (tela: piegature; telaio: frattura ricomposta)

Superficie: 90% (depositi)

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.14\_dipi\_id\_sm\_2*

Stima: € 55000 - 75000

Shōzō Shimamoto è stato, all'inizio degli anni Cinquanta, tra i fondatori del movimento d'avanguardia Gutai - una parola giapponese che allude al conflitto tra materia e spirito - che ha rappresentato una risposta particolarmente forte allo spaesamento vissuto dal Giappone dopo il secondo conflitto mondiale e in particolare i bombardamenti atomici su Hiroshima e Nagasaki. Parte centrale nella sua opera è il rapporto tra caso e risultato estetico, che ha portato ad avvicinarlo ai movimenti informali europei, consentendogli l'ingresso in collezioni museali di rango mondiale come la Tate Gallery e la Tate Modern. Tra le sue serie più famose sono le performances realizzate in collaborazione con Loco (1976), una artista e performer giapponese formatosi dal 1997 sotto la guida di Shimamoto. Le cosiddette "Performances with Loco cups", che consistevano nel far cadere, da una certa altezza, dei colori contenuti in sfere fatte di bicchieri di carta. Tra i migliori esiti di queste produzioni è l'opera in asta, realizzata ed esposta a Pechino nel 2007.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*









309. CASPAR VAN WITTEL, VANVITELLI (1653 - 1736)

*Veduta di Verona, l'Adige a San Giorgio in Braida, 1710-1720 ca.*  
Olio su rame  
37,6 x 41,5 cm

*Firma*

«CASPAR VAN WITTEL» su un masso in basso a sinistra

*Elementi distintivi*

al verso, al centro, capovolto in inchiostro rosso «8174»; in alto a destra, in gesso bianco «OMP» e al centro «4»; scritta in corsivo di difficile interpretazione seguita da un «8»

*Provenienza*

Sestieri, Roma; Collezione privata, Roma; mercato antiquario, Londra; Sotheby's, London, 07.12.2005, l. 57 (€ 756.389); collezione privata, Londra

*Bibliografia*

G. Briganti, "Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca", Roma, 1966, p. 243, cat. 185 ill. (con supporto e dimensioni erronee); G. Briganti, "Gaspar van Wittel", a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano, 1996, p. 251 cat. 323, ill. (con supporto e dimensioni erronee); G. Marini, in G. Marini a cura di, "Bernardo Bellotto un ritorno a Verona. L'immagine della città nel Settecento", catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), Venezia, 2002, pp. 18-20 (con supporto



erroneo), ill. p. 19; L. Laureati, in L. Laureati e L. Trezzani, a cura di, "Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo", catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante), Roma, 2003, p. 196.

*Vincoli*

l'opera è in importazione temporanea in Italia.

*Stato di conservazione*

Supporto: 90% (lievi deformazioni e alterazioni agli angoli, in particolare nella parte destra)

Superficie: 90% (sporadici ritocchi a seguito di cadute e consunzione di colore, specialmente nel cielo e ai margini)

*Codice foto HD: 23.07.19\_dipi\_ma\_sm\_7*

Stima: € 350000 - 550000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Come ricorda Laura Laureati in un magistrale studio del 2005 su quest'opera, «Cinque, compresa questa, sono le vedute di Verona di Gaspar van Wittel (due su tela, due su rame e una su tavola), tutte diverse tra loro e tutte derivate da un unico disegno preparatorio del pittore conservato alla Biblioteca Nazionale di Roma (Briganti 1996, pp. 251-252 nn. 322-325 e pp. 407- 408 e 410 n. D344; "Bernardo Bellotto" 2002, pp. 40-43 nn.1-2; "Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo", catalogo delle opere a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Roma 2002, pp. 196-197 n. 63 scheda di Laura Laureati). Stranamente sono tutte e cinque datate, o databili, tra il primo e il secondo decennio del Settecento come se Gaspar van Wittel che pure in terra veneta doveva aver soggiornato fin dal 1694-95, in occasione del viaggio a Venezia, avesse atteso almeno un decennio per sviluppare quel disegno che probabilmente aveva già eseguito fin da allora. Il disegno preparatorio quadrettato, conservato, come tutto quell'importante nucleo di studi vanvitelliani, alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, risale, quasi certamente, all'ultimo decennio del Seicento. Rispetto ai dipinti presenta una visione più ristretta del luogo raffigurato. Sul lato sinistro è tagliato all'altezza della cupola di San Giorgio in Braida e inoltre la veduta dell'Adige si interrompe sul davanti, laddove è ancorato il mulino galleggiante. Lo studio omette cioè tutto il

primo piano a sinistra, la strada che parte dalle mura scaligere, prosegue fino alla casa affiancata dal bel portale d'ingresso che apre su un giardino alberato e si conclude con il muro di cinta della stessa proprietà. Possiamo quindi supporre che dal fondo fino al mulino la veduta, già tracciata dal pittore nel disegno preparatorio, sia reale e che il primo piano con il viale fiancheggiato dal muraglione sia invece frutto dell'invenzione vanvitelliana e della volontà di costruire una composizione pittoricamente equilibrata, un espediente questo frequente nell'opera del maestro olandese. Di diversa opinione è Flavia Pesci che, nella scheda di catalogo della recente mostra delle vedute veronesi di Bellotto ed altri artisti, a proposito della "Veduta di Verona" di Gaspar van Wittel conservata nella Galleria Palatina di Firenze, scrive che l'esistenza della casa a portale bugnato è confermata, in linea generale, da un gruppo di edifici documentati in stampe topografiche della città (in Bernardo Bellotto.. 2002, p.42).»

Questa «Veduta di Verona di Gaspar van Wittel» - sottolinea la studiosa - è «documento fondamentale per un'ideale ricostruzione dell'aspetto originario della cinta delle mura, costruite da Cangrande della Scala, e precisamente per quel tratto che va dal bastione delle Boccare al bastione di San Giorgio, tratto demolito dagli austriaci alla fine dell'Ottocento.

La Veduta è presa da un punto poco più a monte dell'attuale ponte Garibaldi, sulla riva sinistra dell'Adige, guardando verso oriente. Si notano, sulla sinistra, l'ultimo tratto delle mura scaligere e le due torri della porta San Giorgio che è nascosta dietro gli alberi che ombreggiavano lo spazio fuori dalle mura della città. Dietro i bastioni compare la parte superiore della facciata di San Giorgio in Braida con la cupola del Sarmicheli e l'imponente annesso monastero quattrocentesco che si affaccia lungo il fiume, presente nella veduta vanvitelliana e demolito, a più riprese, nel 1816 e nel 1837. Al di là della cinta muraria si intravede, posto trasversalmente rispetto alla facciata di San Giorgio, il corpo e il campanile della perduta chiesetta del Cristo, ampliata nel Seicento con un oratorio per ospitare la Confraternita della Disciplina e distrutta nel 1832-33. Al centro, dopo il bastione delle Boccare, si vede il proseguimento delle mura che s'inerpicano su per il colle e limitano quella parte della città, sulla riva sinistra del fiume. Sul colle, a destra, compaiono le torri e le mura del castello visconteo demolito dai francesi nel 1801 e, all'estrema destra, sulla riva opposta, il corpo laterale della fabbrica del Duomo. Il mulino galleggiante sull'Adige, al centro del dipinto è preso dal vero, come mostra anche il disegno preparatorio, e appartiene a quel gruppo di mulini che caratterizzavano il

paesaggio fluviale veronese fino all'inizio del Novecento. Puntuale, come scrive Flavia Pesci, è... la descrizione della sequenza del tratto di case in destra d'Adige e del punto di approdo per il battello all'altezza del duomo...utilizzato almeno fino all'Ottocento inoltrato, ricordato oggi dal toponimo di riva Battello presso il ponte Garibaldi (in Bernardo Bellotto.. 2002, p. 42)». «Gaspar van Wittel dipinge Verona come se ritraesse Roma, la sua Roma e un tratto del Tevere. L'Adige popolato da barche e mulini, abitato da gentiluomini e popolani seduti su rocchi di colonna e frammenti lapidei di antichi edifici, potrebbe facilmente confondersi con un'ansa del Tevere, all'altezza di San Giovanni dei Fiorentini o di Castel Sant'Angelo. La vita della città lungo il fiume doveva senz'altro affascinare un pittore olandese come Gaspar van Wittel che quegli aspetti li conosceva bene e proprio su quelle immagini "acquatiche" si era, probabilmente, formato guardando, tra gli altri, i dipinti di un altro olandese, Gerrit Berkheide, che di Amsterdam amava raffigurare proprio la vita lungo i canali». A questo proposito, svolge una acuta osservazione Giorgio Marini, ricordando come «le versioni dipinte sono accomunate da una luce chiara mattutina che equilibra la natura e la veduta urbana ancora secondo matrici del paesaggio "eroico" del Seicento romano.





E un ricordo romano può essere anche l'insero, arbitrario, della quinta architettonica a sinistra in primo piano, col portale in bugnato e il grande pino a ombrello, presente in tutte le redazioni. [...] la qualità pittorica risulta sempre molto elevata, come conferma anche una redazione su tela [rectius, su rame, si tratta della versione oggi in asta] firmata dall'artista dove oggi in collezione privata, dove con inusitato taglio costruttivo l'inquadratura lascia più della metà del campo a un cielo apertissimo. Piuttosto che ripetizioni seriali, le molteplici versioni, ognuna in qualche modo diversificata nell'impianto luministico o nell'insero delle macchiette, attestano invece un allargata richiesta collezionistica di questo felice scorcio fluviale veronese. Ripresa con la visuale attenta del topografo, la veduta documenta il ruolo vitale dell'ampia via d'acqua in corrispondenza di un accesso alla città da nord e presso il punto di approdo di un battello che traversava il fiume all'altezza del duomo - ancora ricordato oltre un secolo dopo nei taccuini di Pietro Ronzoni - e il fervore dei traffici di barcaioi, pescatori, trasportatori, lavandaie e mugnai. Essa conferma il merito fondamentale di Van Wittel nell'aver ampliato, nei suoi viaggi per la penisola, il repertorio dell'Italia da vedere e da ritrarre: segno evidente di un radicale mutamento delle abitudini visive verso forme di più razionale applicazione e nel formarsi di un più promettente mercato - ma, ahimè, non ancora a Verona - per i pittori di vedute» (Marini 2002, p. 18). Così come Giorgio Marini, Laura Laureati segnala per la

“Veduta di Verona” in asta una datazione tra il primo e il secondo decennio del Settecento: «Nonostante l'uso di questo supporto non sia frequente nell'opera dell'artista olandese, curiosamente, proprio della veduta di Verona esiste anche un'altra versione su rame, datata 1719, all'incirca delle stesse dimensioni di questa, ma diversa sia nel formato che nella scelta delle figure. A proposito dell'uso vanvitelliano di questo prezioso supporto dobbiamo ricordare che, nel 1844, nella collezione napoletana dei principi Caracciolo d'Avellino si trovavano ben nove vedute di Gaspar van Wittel su rame (tre di Roma, due di Napoli, due di Firenze, e due di Venezia) che oggi abbiamo quasi interamente identificato (Laura Laureati, Note sul collezionismo vanvitelliano, in Giuliano Briganti 1996, p.13)». La scheda è in larga parte estratta dallo studio dedicato da Laura Laureati all'opera nel 2005, nel quale la studiosa corregge e integra anche la bibliografia esistente che riporta l'opera come su tela e di dimensioni 50x40 cm, ripetendo a cascata un errore di catalogazione occorso nel volume di Briganti del 1966 (“Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca”, Roma 1966, p.243 n.185), tempo in cui il dipinto era conosciuto soltanto attraverso una foto in bianco e nero ancora conservata nell'archivio Briganti-Laureati. La Professoressa Laureati, che ringraziamo per il prezioso supporto, ha riconfermato i contenuti dello studio con comunicazione del 25 ottobre 2023.



### 310. FRANCESCO TREVISANI (1656 - 1746)

*Autoritratto con cappello istriano, 1713-1715 circa*  
Olio su tela  
73 x 58,4 cm

#### *Elementi distintivi*

al verso sull'asse inferiore del telaio, capovolto, in pennarello nero «L.K 541»; sull'asse superiore della cornice, in pastello nero, «10», sottolineato; sull'asse inferiore, capovolto, in tempera bianca «L3»

#### *Provenienza*

Collezione Koelliker (gennaio 2003)

#### *Bibliografia*

C. Manca di Villahermosa, scheda in “I Volti del Potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero al Neoclassicismo”, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi), a cura di F. Petrucci, Roma 2004, pp. 172-173, cat. 78; F. Petrucci, “Pitture di Ritratto a Roma”, Foligno, 2010, p. 906, ill. 1354; S. Marra scheda in “Artisti a Roma. Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo”, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo), a cura di A. Donati, F. Petrucci, Roma 2008, pp. 94-95 (ill.), cat. 27

#### *Esposizioni*

F. Petrucci, a cura di, “I Volti del Potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero al Neoclassicismo”, Palazzo Chigi, Ariccia, 2004; A. Donati, F. Petrucci, a cura di, “Artisti a Roma. Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo”, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma, 2008

#### *Stato di conservazione*

Supporto: 85% (rifoderatura su telaio preesistente)  
Superficie: 85% (interventi di restauro, smagiture della superficie e cadute di colore; vernice protettiva su gran parte della superficie)

*Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_f\_sm\_2*

Stima: € 30000 - 50000

Nato a Capodistria, poco più che ventenne Trevisani si trasferì a Roma dove iniziò prima a lavorare per il cardinale Flavio Chigi (1631-1693). Dal 1692, per oltre 46 anni, fu legato alla corte “arcadica” del cardinale veneziano Pietro Ottoboni (1667-1740), nipote di papa Alessandro VIII, intorno al quale, particolarmente dal 1698 presso il Palazzo della Cancelleria, si riunì un gruppo di intellettuali e artisti, convinti che il gusto barocco dovesse essere superato in favore di una più rigorosa interpretazione della classicità. Il supporto di Ottoboni – che aveva imposto all'artista una sola condizione per ospitarlo e stipendiarlo: la prima scelta su ogni sua opera, a parte le commesse dirette – valse a Trevisani una posizione chiave nel rinnovato classicismo romano, consentendogli di divenire, dopo la scomparsa di Carlo Maratti (1615-1713), il più eminente pittore vivente e uno dei più prolifici ritrattisti dell'Urbe.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

Trevisani abbandonò presto «il monumentalismo accademico marattesco [...] verso una personale iconografia di sapore profano che fa di lui un importante esempio per il rococò francese, austriaco e italiano» (Manca di Villahermosa 2004, p. 192): una « fama conquistata nell'ambito locale, dipingendo per papi, cardinali e nobili romani, e in ambito internazionale assolvendo commesse provenienti dai sovrani e dalle élite nobiliari degli stati italiani ed esteri, dalla Francia, alla Germania, Spagna, Russia, Portogallo e all'Impero austro-asburgico. D'altra parte, il suo studio era una meta fissa del turismo artistico, affollato di visitatori, soprattutto britannici, desiderosi di acquistare i suoi quadri, e spesso di farsi ritrarre» (K. Wolfe, Francesco Trevisani: Autoritratto. Dipinti inediti del barocco italiano da collezioni private, «Quaderni del Barocco», IX, Ariccia 2010).

Ricorda il collezionista e biografo Nicola Pio (1677-1733) che egli era «singolare nel fare ritratti, e particolarmente per ornarli di abiti, e di ricchi abbigliamenti, gl'esprime così al vivo, che non vi è che l'uguagli» (C. Enggass - R. Enggass, a cura di, “Le vite di pittori, scultori et architetti”, edizione originale 1724, Roma, 1977, p. 336): «Insieme agli stranieri, molti furono ovviamente anche gli effigiati d'alto rango legati alla Curia romana, tra i quali si possono ricordare, oltre al già menzionato Ottoboni, papa Benedetto XIII, i cardinali Giulio Alberoni, Niccolò Coscia, Alessandro Falconieri, Giuseppe Renato Imperiali e molti altri. Non tutti gli esemplari si sono conservati, ma di certo quella di ritrattista fu una delle virtù più fruttuose per il pittore e contribuì non poco a diffonderne la fama e a procurargli adeguati riconoscimenti economici» (G. Daniele, “Francesco Trevisani”, in Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, vol. 96, 2019, s.v.). Delle composizioni più famose di Trevisani, esistono numerose copie, sia autografe, sia di bottega. «A conferma della consuetudine di Trevisani di copiare personalmente, o fare copiare da assistenti le sue opere più importanti, abbiamo l'illuminante lettera di un agente del vescovo-principe Lothar Franz von Schönborn (1655-1729), che nel 1717 comunicava al suo padrone il sospetto, che il pittore ritardasse la consegna di un suo quadro per dar tempo all'assistente Girolamo Pesce (1679-1759) di ultimare la copia». Circa «i quadri devozionali da gabinetto, come le Madonne e le Maddalene, a giudicare dagli innumerevoli esemplari finora noti sparsi per il mondo, è da credere che Trevisani organizzasse una vera e propria produzione in serie, indipendente dalla committenza: cosa estremamente rivelatrice del suo modus operandi. Se lo stesso Trevisani in una lettera individuava la genesi delle sue opere nella composizione “ideata e disegnata”, dagli inventari e dalle notizie biografiche, possiamo desumere che, una volta passato dalle “macchiette”, ai bozzetti, alla definizione del prototipo, egli procedesse personalmente, o con aiuti, alla realizzazione delle copie di studio. Copie che in ogni caso ricevevano sempre la sua ultima mano, a scala ridotta per quanto riguarda le grandi pale d'altare o i grandi cicli, alla stessa scala per quanto riguarda i quadri da gabinetto. Da queste copie “originali”, gli assistenti traevano repliche da vendere, che il maestro, come racconta Pascoli riferendosi alla copia di una sua Maddalena, “reimpastava” applicandovi l'ultima mano e apportandovi più o meno leggere variazioni che talvolta potevano dare vita ad altri prototipi» (Wolfe 2010, p. 8).





Un capitolo speciale, nell'opera di Trevisani, è costituito dagli autoritratti: egli «si ritrasse più volte, in anni giovanili e della piena maturità, eleggendo sempre un'immagine di sé stesso intento al lavoro. Le evidenti disparità iconografiche, per età, abbigliamento, ambientazione e stile, si inseriscono all'interno di un impianto comune tra gli autoritratti, mostrando una predilezione immutata per alcuni dettagli: l'artista si presenta sempre con il corpo orientato a destra, la testa ruotata e lo sguardo fisso al riguardante, la mano destra sollevata in atto di mimare l'azione» (Marra 2008, p. 94).

Il dipinto in esame, reso noto da Caterina Manca di Villahermosa nel 2004 (pp. 172-173) e già in collezione Koelliker, afferisce ad una tipologia che vede l'artista indossare un cappello istriano foderato di pelliccia, che, secondo Karin Wolfe ha il suo prototipo nel piccolo "Autoritratto in atto di dipingere la propria moglie" oggi conservato a Tolosa presso il Musée des Augustins-Musée des Beaux Arts (inv. RO 425) (comunicazione del 10.09.2023). Si possono distinguere numerose redazioni ad olio su tela. Le più celebri si conservano a Firenze nella Galleria degli Uffizi (inv. A598: inviata in dono al principe Ferdinando de' Medici dal cantante Cecchino de Castris il 23 aprile 1710) e presso la Collezione Schönborn nel castello tedesco di Weißenstein a Pommersfelden (inv. 583: opera consegnata dallo stesso Trevisani a uno dei suoi maggiori estimatori, Lothar Franz von Schönborn, nel 1717). Ben noti agli studi sono la redazione Koelliker, un dipinto in collezione privata romana ed altri apparsi sul mercato antiquario, tra cui una tela, datata 1746 (già in asta da Christie's l'8 luglio 1927 e poi il 24 maggio 1957, acquistata dalla Brod Gallery di Londra), ed una seconda tela apparsa nel 2014, proveniente forse da Palazzo Caffarelli, Roma. Ad essi si aggiunge un autoritratto in collezione privata inglese, reso noto da Wolfe nel 2010, che lo considera il migliore esemplare della serie e il modello da cui deriva lo "Autoritratto" disegnato di Trevisani per le "Vite"

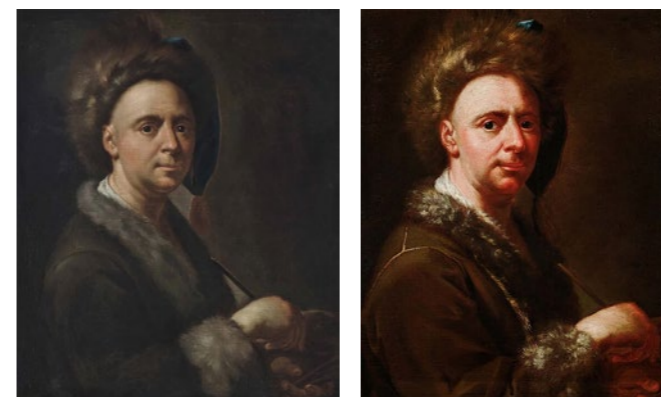
di Nicola Pio del 1724 (oggi conservato nel Museo Nazionale di Stoccolma, inv. NMH 3038/1863), come si comprende dalla poltrona presente in entrambi (Wolfe 2010, p. 10). Molti peraltro sono gli autoritratti citati anche nell'inventario della casa comprata dall'artista nel 1733, nel Secondo Vicolo Riario, attuale via dei Riari, in Roma (Wolfe 2010, p. 13). Proprio l'esame del citato inventario ha confermato, per gli autoritratti, una funzione più ampia e diversificata rispetto a quella, comunque certa, di donativo per i migliori committenti.

L'autografia della tela in esame è stata confermata, nel corso della presente catalogazione, sia Francesco Petrucci sia da Karin Wolfe (comunicazioni entrambe del 10 settembre 2023). Come Wolfe sottolinea, «The interesting fact about Trevisani's self portraits is that he shows himself ageing – while always in the same pose and same costume». Questa preziosa osservazione per un verso consente di considerare la serie dei ritratti di Trevisani come un diario sulla propria condizione umana, quindi non repliche di un soggetto fortunato, ma capitoli di una esistenza, in maniera simile alla ricerca dell'artista contemporaneo Antonio López García (1936) sul ritratto come opera in continua evoluzione (per esempio, la coppia di sculture "Hombre y mujer", tra il 1968 e il 1990 di anno in anno aggiornata dall'artista). Per l'altro offre un criterio interno di datazione delle tele note, in confronto all'esemplare di Firenze, datato al 1710, quando il pittore aveva 54 anni.



1.

2.



3.

4.



5.

6.



7.

#### Paragoni

1. Francesco Trevisani, Autoritratto con sua moglie, Musée des Augustins, 1700 ca., Toulouse
2. Francesco Trevisani, Autoritratto, ante 1710 circa, Christie s, 2014
3. Francesco Trevisani, 1710 ca., Autoritratto, Uffizi
4. Francesco Trevisani, da, Autoritratto, Universalmuseum Joanneum, Graz
5. Francesco Trevisani, Collezione Schönborn, 1717 ca., Pommersfelden
6. Francesco Trevisani, Autoritratto, ante 1724, collezione privata, Regno Unito
7. Francesco Trevisani, Autoritratto, 1724 ca., Museo Nazionale, Stoccolma





L'opera degli Uffizi è sicuramente preceduta dallo "Autoritratto" di Tolosa (in cui il pittore dimostra almeno dieci anni in meno); è certamente seguito dal neo-scoperto ritratto in collezione inglese, in cui il pittore dimostra almeno 10 anni di più (infatti, connesso con il disegno di Stoccolma, vicino al 1724) e, infine, dallo "Autoritratto" già presso la galleria di Alfred Brod, firmato e datato 1746, l'anno della morte dell'artista (Marra 2008, p. 94). Molto vicino all'opera degli Uffizi è il dipinto passato in asta a Christie's il 29 aprile 2014 (asta 5253, lotto 161, forse ex collezione Caffarelli, datato da Wolfe, in scheda d'asta, intorno al 1700), mentre più avanti di almeno un lustro (più precisamente, 7 anni, se ci si affida alla data di consegna dell'opera, avvenuta nel 1717, cfr. Wolfe 2010, p. 17) appare il dipinto in collezione Schönborn. Il dipinto Koelliker, in cui il pittore appare più maturo rispetto alla tela degli Uffizi (e alla tela in ipotesi ex Caffarelli), più maturo anche della tela di Graz, ma più giovane rispetto alla tela Schönborn, andrà dunque datato intorno al 1713-1715. Ciò è confermato anche dalla struttura iconografica: come già suggerito da Susanna Marra (2008, p. 94) e messo in connessione da Manca di Villahermosa (2004, p. 172) con «un'impostazione tipica dei ritratti nordici, in particolare in ambito olandese», il ritratto Koelliker appartiene – con quelli Uffizi, forse ex Caffarelli e Schönborn – ad un gruppo in cui il pittore regge in mano una tavolozza: è peraltro autonomo dagli altri per la atmosfera notturna e di maggiore concentrazione (se essa non si deve – come la ridotta leggibilità del fiocco che pende dal cappello – alle smagriture segnalate da Carlotta Beccaria nella relazione per l'accurato restauro effettuato nel 2002). Nel precedente dipinto di Tolosa il pittore ha di fronte il dipinto a cavalletto e nel successivo gruppo, formato dal dipinto inglese e dal disegno di Stoccolma, regge in mano il dipinto. La datazione al 1713-1715 consente anche di escludere l'ipotesi di Manca di Villahermosa (2004, p. 172), circa il fatto che «per il disegno del 1724 e per il dipinto nel 1746, il pittore dovesse avere sott'occhio una quarta versione dell'autoritratto [che n]on ci dispiacerebbe individuare [...] nella tela in esame». Vale invece la pena di osservare che, mentre è molto probabile che Trevisani abbia predisposto un proprio autoritratto anche per il Cardinal Ottoboni, ad oggi nessuna tela è stata associata al celebre collezionista, il maggiore a Roma nel suo tempo, ed una buona candidata sarebbe proprio la tela Koelliker. Infatti, in coerenza temporale perfetta con la datazione sopra argomentata (1713-1715), Trevisani, in corso per conquistare il primato a Roma a seguito alla morte di Maratti (1713), dipinge per Ottoboni due delle sue opere più celebri, la "Strage degli innocenti" e il "Riposo durante la fuga in Egitto", entrambi alla Gemäldegalerie di Dresda (invv. 445 e 447), e risalenti al 1714 circa.

Ringraziamo i dottori Karin Wolfe e Francesco Petrucci per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.





311. LINO BIANCHI BARRIVIERA (1906 - 1985)

*Lalibelà. Medani Alem*

Inchiostro su carta

46 x 49 cm

*Altre iscrizioni*

"Lalibelà. Medani Alem" al recto

*Provenienza*

Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*

Silvia Bianchi con Francesca Ghersetti, a cura di, "Paesaggi Africani, 1937-1939. Disegni e incisioni di Lino Bianchi Barriviera", Treviso, 2010, cat. 77, p. 75 (ill.)

*Esposizioni*

Silvia Bianchi con Francesca Ghersetti, a cura di, "Paesaggi Africani, 1937-1939. Disegni e incisioni di Lino Bianchi Barriviera", Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 13 febbraio – 4 aprile 2010

Stato di conservazione

Supporto: 95%

Superficie: 95%

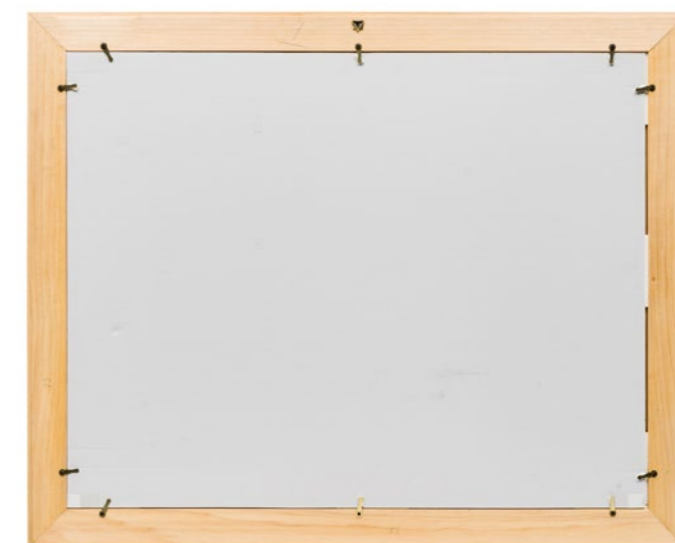
Codice foto HD: 19.12.20\_dise\_vb\_st\_437

Stima: € 200 - 300



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

L'opera, studio per l'incisione di eguale soggetto ("Paesaggi Africani, 1937-1939. Disegni e incisioni di Lino Bianchi Barriviera", cat. 78), appartiene al nucleo di opere grafiche - incisioni e disegni - realizzate da Bianchi Barriviera durante la sua permanenza in Libia e nell'Africa Orientale Italiana, tra il 1937 e il 1939. Come ricorda Silvia Bianchi, nella introduzione alla mostra monografica tenuta a Treviso nel 2010 (pp. 6-8), "I disegni e le incisioni africane costituiscono una presenza importante nella vasta opera grafica di Lino Bianchi Barriviera - un artista che nella scelta dei soggetti ha sempre prediletto la veduta e il paesaggio - sia per il loro inconfutabile pregio artistico sia in quanto testimonianza di un capitolo fondamentale nell'esperienza di vita del maestro (...) un vero e proprio diario di viaggio". "Bianchi Barriviera si era recato una prima volta in Libia nel 1927 al termine degli studi superiori, dopo aver conseguito il diploma di perito e ragioniere commerciale". "Nella primavera del 1937 Bianchi Barriviera effettuò una seconda, più lunga, escursione in Libia spingendosi nell'interno, lungo la fascia occidentale della Tripolitania al confine con la Tunisia, sino alla città-oasi di Gadames alle soglie del deserto, quindi lungo la costa fino al sito archeologico di Leptis Magna. Da questo viaggio riportò un gruppo di disegni, alcuni più finiti, altri più nudi e schematici, fatti esclusivamente per essere tradotti in acquaforte, dai quali al ritorno ricavò una cartella di tredici incisioni condotte con raffinata e sapiente tecnica, dedicata al governatore di Libia, Italo Balbo, che aveva favorito e sostenuto il progetto. Nel dicembre del 1938, dietro invito del duca d'Aosta, viceré d'Etiopia, l'artista si recò nell'Africa Orientale Italiana dove fino al luglio del 1939 percorse l'Eritrea dalla costa sul mar Rosso fino alle regioni dell'interno al confine col Sudan, e parte dell'Etiopia giungendo ad Addis Abeba". "Dal viaggio nell'Africa Orientale l'artista riportò oltre trecento disegni e una trentina di rami incisi: i disegni per la maggior parte condotti a fondo, fine a se stessi, le lastre incise direttamente sul posto con la punta sulla matrice incerata e trattate con la morsura all'acquaforte in occasione del ritorno alla base provvisoria. In queste opere si avvicendano esattezza descrittiva e concisione interpretativa: vi sono puntuali descrizioni di monumenti, di villaggi tipici a volte animati dalla presenza degli indigeni e vi sono paesaggi sconfinati dove tutto è riassunto in sintesi che paiono non indagare, non indugiare nella ricerca di particolari per aumentare il mistero e la vastità del paese". "Tra le prime mostre che hanno ospitato opere africane di Bianchi Barriviera vanno ricordate la XXI Biennale di Venezia del 1938, la mostra personale allestita dall'artista stesso ad Asmara nel giugno 1939, la III Quadriennale di Roma del 1939, la Prima Mostra Triennale d'Oltremare di Napoli del 1940, la XXII Biennale di Venezia del 1940, la XXIX mostra della Galleria di Roma del 1942".





312. FEDERICO ZANDOMENEGHI (1841 - 1917)

*Al bagno*

Pastelli e carboncino su carta applicata su tela  
55,1 x 46,1 cm

*Firma*

al recto a pastello "Zandomeneghi"

*Elementi distintivi*

sul retro del telaio etichetta della galleria d'arte Edmondo Sacerdoti (Milano) e seconda etichetta anonima con riferimento a Zandomeneghi e numeri di inventario e forse posizione; stampigliatura con numero "10". Sul verso della tela lettera "P".

*Provenienza*

Collezione privata, Parigi; collezione Luigi Bordoli, Milano; Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano; collezione privata, Milano; Porro & C. (Milano, 30.10.2007, lotto 73, € 28.000); collezione privata, Motta di Livenza; Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*

Dipinti dell'Ottocento, catalogo della mostra, Milano, 1953, tav. 10 (ill.); Enrico Piceni, Zandomeneghi. Catalogo ragionato dell'opera, Milano, 1967, s. p. n. 56 (ill.); Enrico Piceni, Zandomeneghi, 1990 s. p. n. 56 (ill.); Fondazione Enrico Piceni, Federico Zandomeneghi. Catalogo Generale. Nuova edizione aggiornata e ampliata, Milano, 2006, p. 333, tav. 623 (ill.)

*Esposizioni*

Dipinti dell'Ottocento, Galleria Carini, Milano ottobre 1953

*Stato di conservazione*

Supporto: 80% (rifodero, lacerazioni ricomposte; importanti danni alla cornice)  
Superficie: 85%

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 19.12.20\_dise\_vb\_ss\_65*

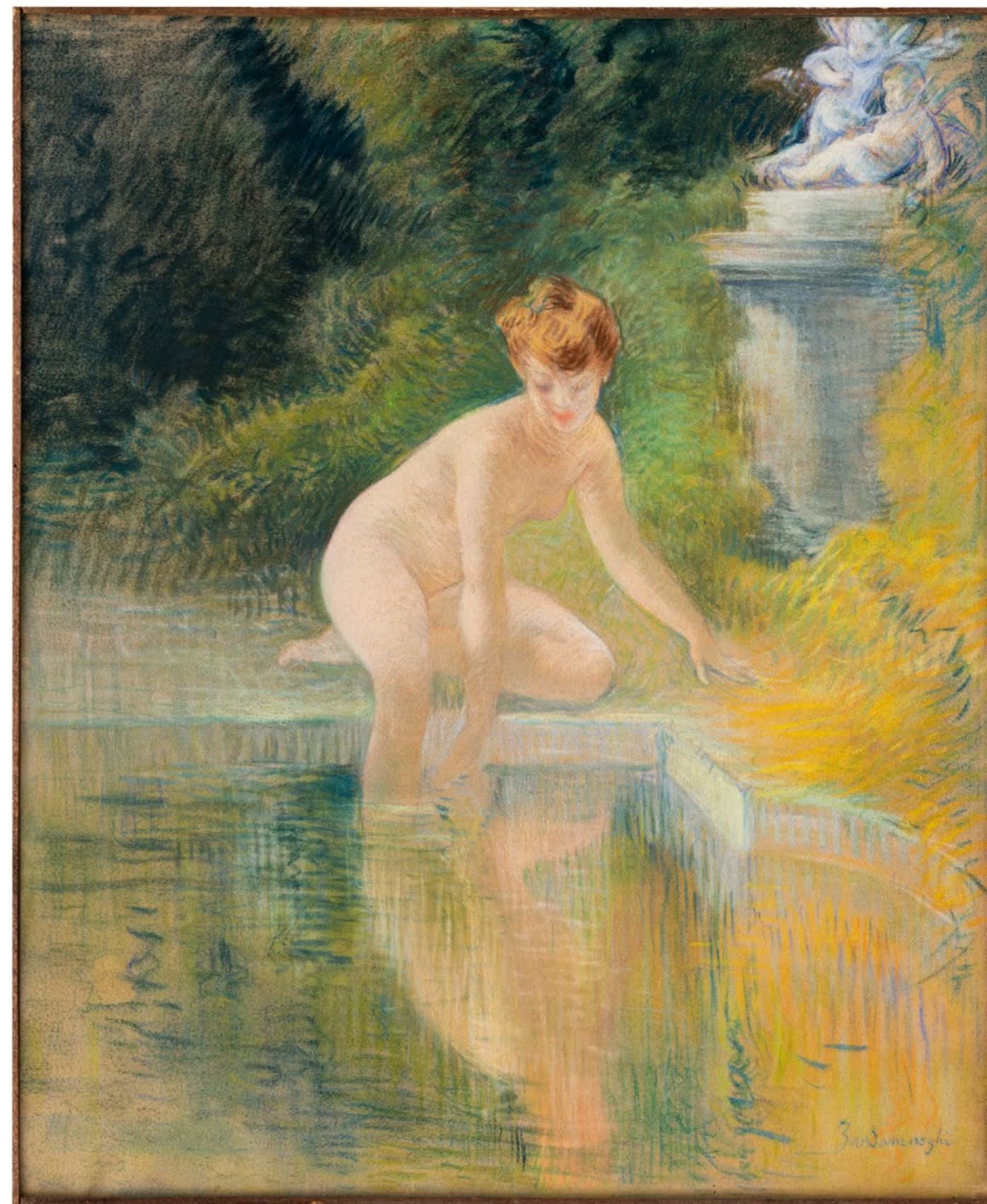
Stima: € 20000 - 30000

Figlio d'arte, il padre e il nonno erano scultori neoclassici, la formazione di Federico Zandomeneghi (Venezia 1841- Parigi 1917) avvenne tra la natia Venezia e Firenze, dove giunse nel 1862 e restò per cinque anni venendo a contatto con i Macchiaioli, e poi ancora a Roma prima di rientrare a Venezia. Partito improvvisamente l'1 giugno 1874 per Parigi non fece mai più ritorno in Italia. Nella capitale francese divenne assiduo del Caffè Nouvelle Athènes, locale frequentato dagli artisti più all'avanguardia, nonché del salotto di Giuseppe De Nittis.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

Strinse amicizia con Pissarro e Degas e conobbe Manet e il critico Louis Edmond Duranty, fino ad esporre nel 1879 per la prima volta con il gruppo degli impressionisti, mettendo a frutto quanto appreso negli anni delle ricerche macchiaiole e preservando così, come osservato da Francesca Dini (Per il centenario di Zandomeneghi (Venezia 1841 - Parigi 1917), in L'impressionismo di Zandomeneghi, Venezia 2016, pp. 23-35, p. 27), la propria identità linguistica pur nella programmatica adesione al movimento impressionista. La sua produzione conobbe un vertiginoso incremento dopo il 1894, quando si legò con il mercante Durand-Ruel. Temi predominanti per oltre un decennio sono le piazze parigine, scene di vita cittadina e soprattutto la figura femminile in interno o immersa nella natura come nel caso dell'opera in esame, realizzata a pastello, la tecnica attraverso cui l'artista dava forma alle immagini rese con il «rispetto per la forma, la nitida chiusura del contorno», che «rendono possibile quel tratto un po' spezzato, divisionistico, della pennellata o del pastello e che sostituiscono al fluido scorrere della materia pittorica una più frizzante ricerca tonale», più vicina a Rosalba Carriera che a Degas, a Pietro Longhi che a Renoir, «alla classicità senza orpelli [...] d'un Silvestro Lega o d'un Giovanni Fattori» (Enrico Piceni, Federico Zandomeneghi, in Fondazione Enrico Piceni, Federico Zandomeneghi. Catalogo generale. Nuova edizione aggiornata e ampliata, Milano, 2006, pp. 23-40, p. 29). Proprio un'eleganza settecentesca, a cui appare chiaramente ispirata la scelta della gamma cromatica giocata sui gialli e gli azzurri, traspira da questo elegante nudo femminile accovacciato accanto allo specchio d'acqua di una fontana immersa nel verde di un parco. I contorni delineati della figura e del bordo della fontana contrastano con la vegetazione e l'acqua resi con un segno divisionista, steso con meticolosa precisione in cui a linea parallela fa da contrappunto linea obliqua e a colori caldi fanno da contrappunto colori freddi.

Teresa Sacchi Lodispoto





313. TOMMASO PORTA (1686 - 1768)

*Paesaggio fluviale con arco roccioso, 1755 circa*  
Olio su tela  
95 x 120 cm

*Elementi distintivi*  
al verso, cartellino incastrato tra tela e asse inferiore,  
«TOMMASO PORTA (1686-1766) ...»

*Provenienza*  
Collezione privata

*Bibliografia*  
F. Spadotto, "Paesaggisti veneti del '700", Rovigo 2014,  
p. 220, ill. 334

Stato di conservazione  
Supporto: 85% (reintelo)  
Superficie: 85% (cadute di colore e ritocchi limitati)

Codice foto HD: 23.07.19\_dipi\_ma\_sm\_5

Stima: € 8000 - 12000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



Allievo di Pieter Mulier detto il Tempesta (1637-1701), Tommaso Porta, detto anche il Bresciano, è tra i principali vedutisti veneti "d'entroterra" del settecento, produzione che affianca a quella di tema religioso, soprattutto scene dal Vecchio Testamento, ben rappresentata in Musei e Chiese. Scarne sono le notizie sulla sua vita e rastremato il catalogo. Nativo di Brescia, si trasferisce a Verona entro il 1718, anno in cui sposa Elisabetta Tranquillini in una chiesa della città scaligera, dedicata ai Santi Quirico e Giulitta, soppressa nel 1846. Qui il pittore seppe mettere a frutto il proprio talento diventando presto un prolifico e celebre paesaggista, genere decorativo particolarmente apprezzato dalla committenza locale. Prendendo le mosse dalla esperienza di Giuseppe Zais e Sebastiano Ricci, ma con occhio attento anche ad Antonio Joli e Luca Carlevarijs, Porta dipinge paesaggi arcadici, giocati sui toni del verde e del marrone, a restituire un effetto complessivo di gradevole pacatezza su cui innesta bianchi e rossi accesi, guarniti di particolari come casolari turrati, armenti accompagnati da pastori da pastorelle e da viandanti, boschetti, uomini che cacciano l'orso o che si divertono a giocare a palla, borghi e antichi edifici, contadini in sosta in riva a un lago, ponti lanciati attraverso fiumiciattoli, sullo sfondo azzurrino delle Prealpi. È stato anche fortunato frescante di pareti e soffitti di settecentesche ville e palazzi veneti, tra cui Villa Trissino Marzotto a Trissino, Villa Pompei Carlotti ad Illasi, Villa Pellegrini Marioni Pullè a Chievo e il Palazzo Serpini Salvetti Paletta Dai Pre a Verona.

La "Veduta" in asta è esemplare rispetto alla produzione paesistica del Porta ed appare nella selezione - di nove tele soltanto - operata da Federica Spadotto per il volume "Paesaggisti veneti del '700" (2014, p. 220, ill. 334). La studiosa lega il dipinto ad un gruppo caratterizzato da «grandi alberi composti da due tronchi affiancati con le chiome disomogenee, i personaggi sinuosi, gli ampi sfondi dilatati che ospitano spesso vedute urbane connotanti l'hic et nunc e si avvicendano su cieli di volta in volta sempre più luminosi: unici indicatori di una cronologia tutt'oggi molto delicata da definire» (Spadotto 2014, p. 212). Anche Paola Betti, specialista del Porta, conferma l'autografia del pittore bresciano, «artista assai ineffabile»: «il trattamento del paesaggio e degli effetti atmosferici collima con quanto si riscontra nelle sue opere certe, al momento molto scarse. Le figurine rese con velocità e tratto approssimativo (...) sono invece prossime a quelle visibili nei dipinti della Narodna Galerija di Lubiana» (comunicazione del 26.10.2023). Tra queste, tre presentano al verso la firma dell'artista e la data "1755", offrendo, quindi, anche un sicuro riferimento per la datazione della tela in asta alla età avanzata dell'artista ormai settantenne: il che testimonia per un verso la longevità del successo sociale di Porta - al solo considerare che appunto la datazione è offerta da un compatto nucleo museale - e per l'altro i classici tratti pittorici di una mano esperta e anziana. Ringraziamo la Professoressa Paola Betti per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.



1.

3.

5.

4.

6.

7.

8.

9.

**Paragoni**

1. Porta, Paesaggio animato, Narodna Galerija, Lubiana
2. Porta, Paesaggio con ponte e antiche rovine, Narodna Galerija, Lubiana
3. Firma e data al retro del Paesaggio con ponte e antiche rovine, Narodna Galerija, Lubiana
4. Porta, Paesaggio con cascata e donna con bambino, Narodna Galerija, Lubiana
5. Firma e data al retro del Paesaggio con cascata e donna con bambino, Narodna Galerija, Lubiana

6. Porta, Paesaggio con donna e mendicante, Narodna Galerija, Lubiana
7. Firma e data al retro del Paesaggio con donna e mendicante, Narodna Galerija, Lubiana
8. Porta, Paesaggio con gruppo di figure, ponte e incastellamenti, Narodna Galerija, Lubiana
9. Porta, Paesaggio con villaggio su collina, Narodna Galerija, Lubiana





UV



314. ANDREA CASALI (1705 - 1784) , ATTRIBUITO A

*Madonna con Bambino (da Guido Reni)*

Olio su rame  
23,7 x 31,5 cm

*Elementi distintivi*

sul retro della cornice una scritta "4415" (?); al verso del rame nastro adesivo con appuntato il nome dell'autore ("Andrea Casali")

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_19*

Stima: € 8000 - 12000

Stato di conservazione

Supporto: 90%

Superficie: 80% (ritocchi, anche sul volto del Bambino e sul tendaggio)



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





UV

Di origini romane, Andrea Casali ha mosso i primi passi presso la bottega di Sebastiano Conca, riuscendo a entrare, dopo le prime commissioni pubbliche tra Roma e Rieti, all'interno del prestigioso cenacolo artistico del cardinal Ottoboni, dove divenne allievo di Francesco Trevisani. La fama di Casali lo porterà a inserirsi nel panorama internazionale, realizzando opere per il Palazzo Reale di Madrid e l'Accademia Albertina di Torino, e ad affinare il proprio stile anche con soggiorni a Parigi e Londra. Qui ebbe modo di sviluppare generi diversi tra loro, come temi sacri, storico-mitologico e la ritrattistica. Grande è stata la fortuna della celebre e "perfetta" iconografia di questa Madonna che adora il Bambino, conosciuta anche come "Madonna del sonno".

Il soggetto è stato in origine ideato da Guido Reni, di cui è nota una versione conservata a Roma presso la Galleria Doria Pamphilij (inv. 288) e successivamente replicato, con varianti, numerose volte dal Sassoferrato (A. Bardelli, scheda in "Il Sassoferrato: la devota bellezza: con i disegni della Collezione Reale Britannica", a cura di F. Macé de Lépinay, Cinisello Balsamo 2017, pp. 234-235 cat. 53, p. 273).

L'enorme successo e interesse nei confronti di questo tema sacro, profondo sul piano esistenziale e al contempo intimo nella sua domestica serenità, continua a distanza di un secolo dalla sua creazione, nel corso del Settecento, come testimonia proprio il raro rame in asta. Massimo Francucci, che conosce l'opera già da tempo, ne conferma l'attribuzione ad Andrea Casali (comunicazione del 27 settembre 2023). Di diverso avviso Angela Negro che, esaminata l'opera attraverso una riproduzione in alta definizione, ne rileva il "sicuro ascendente trevisanesco", ma non ne condivide l'attribuzione (comunicazione del 26 settembre 2023).

Ringraziamo i dottori Massimo Francucci e Angela Negro per il prezioso supporto nella schedatura dell'opera.









315. ALESSANDRO MILESI (1856 - 1945)

*Idillio*, 1882 circa  
Olio su tela  
85 x 106 cm

*Firma*  
in basso a destra, "A Milesi"

*Altre iscrizioni*  
in basso a destra, al recto, "Venezia"

*Elementi distintivi*  
etichetta della mostra "Giacomo Favretto. Venezia fascino e seduzione", Roma Chiostro del Bramante, 2010

*Provenienza*  
Germania, collezione privata; Milano, collezione privata

*Bibliografia*  
Nico Stringa, "Luigi Nono", in Giuseppe Pavanello, Nico Stringa, a cura di, "Ottocento veneto. Il trionfo del colore",

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

Treviso, 2004, pp. 62, 69, fig. 29; Luisa Turchi, "Alessandro Milesi (1856-1945). L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto", Treviso, 2010, pp. 16-17; Paolo Serafini, a cura di, "Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione", catalogo della mostra, Milano, 2010, pp. 171, 187, n. 72; Angelo Enrico, Elisabetta Staudacher, a cura di, "La Venezia di Ciardi e Favretto. Il silenzio della laguna e le ciacole della città", catalogo della mostra, Milano, 2017, p. 120, tav. 17

*Esposizioni*  
"Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione", Roma, Chiostro del Bramante, Venezia, Museo Correr, 2010; "La Venezia di Ciardi e Favretto. Il silenzio della laguna e le ciacole della città", Modenafiere, Modena, 2017

*Vincoli*  
Il dipinto è dotato di libera circolazione

Stato di conservazione  
Supporto: 95%  
Superficie: 90% (ridotte riprese pittoriche)

Codice foto HD: 23.08.05\_dipi\_rg\_sm\_1

Stima: € 90000 - 120000





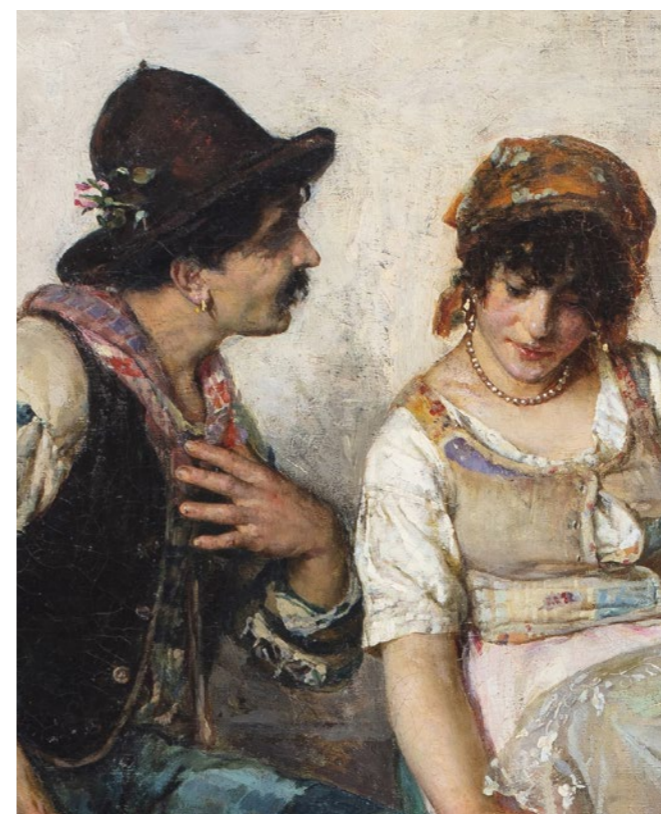
La vita quotidiana tra i canali, le calli e i campielli di Venezia è protagonista dell'arte di Alessandro Milesi, grande interprete insieme a Giacomo Favretto della pittura di genere lagunare. Già al suo esordio alla Promotrice di Venezia del 1878 l'artista si distingue, poco più che ventenne, tra i maggiori interpreti del rinnovamento dell'arte in senso moderno sino all'affermazione nel 1882 con "El fio de mi fio", opera dal titolo dialettale entrata nelle collezioni del Quirinale. È questo il periodo in cui il Milesi si apre al gusto internazionale attraverso i collezionisti e gli artisti soprattutto anglosassoni residenti nella città lagunare. Colgono in particolare l'interesse del pubblico le attività artigianali femminili, dall'infilatura delle perle ai ricami al tombolo. Non a caso nel 1876 è premiato al Salon il dipinto "Le infilatrici di perle" di Cecil van Haanen, tema diffuso e ripreso tra il 1880 e il 1882 anche da John Singer Sargent. A contatto con le correnti più avanzate del mercato internazionale Milesi schiarisce la tavolozza e alterna a parti della tela dipinte in maniera sommaria dettagli resi in punta di pennello. È collocabile in questo primo periodo il dipinto "Idillio", posto da Stella Seitun intorno al 1882 (S. Seitun, "Alessandro Milesi. Il vivo senso di venezianità", in "La Venezia di Ciardi e Favretto", cit., pp. 65-79), che appartiene al "filone delle scene di corteggiamento [...], prediletto da Favretto e più volte affrontato da Milesi e da altri contemporanei, allo scopo

di rivisitare con più o meno estro, ma sempre una certa dose di ironia l'atmosfera galante del Settecento veneziano, da Longhi a Tiepolo" (S. Seitun, cit., pp. 73-74). In un interno un popolano corteggia una giovane intenta a ricamare sul tombolo un candido velo da sposa, la cui raffinatezza contrasta con la modestia dell'ambiente dall'intonaco screpolato e il pavimento in cotto. Milesi indugia sui particolari inserendo a corredo della scena centrale le nature morte di piatti e ceramiche che si intravedono sopra e all'interno del mobile a sinistra e della cesta di panni posta sulla tavola a destra. Unica decorazione della parete delle incisioni forse provenienti da una rivista illustrata. L'uomo accompagna le sue parole con la mano posta sul cuore, la donna china leggermente il capo, offrendo l'orecchio alle lusinghe. La sobrietà delle vesti femminili, i cui colori pastello si armonizzano con il bianco del merletto, è contraddetta dall'elemento civettuolo delle scarpine nere e delle calze rosse.

Teresa Sacchi Lodispoto



UV





316. VENETO. II QUARTO DEL XVIII SECOLO

*Cristo e l'adultera*

Olio su tela  
91 x 132 cm

*Certificati*

Expertise di Emilio Negro (in copia)

Stato di conservazione

Supporto: 80% (rintelo, probabile sfondamento risarcito)

Superficie: 80% (cadute di colore e integrazioni)

Codice foto HD: 23.07.19\_dipi\_ma\_sm\_2

Stima: € 15000 - 25000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



L'episodio è quello noto anche come pericope dell'adultera, tratto dal vangelo di Giovanni (8, 1-11). Si nota l'iscrizione in ebraico sull'angolo inferiore sinistro scritta a terra da Cristo prima di pronunciare contro i Farisei che lo attorniano la celebre frase «Chi di voi è senza peccato, scagli per primo la pietra». Emilio Negro, in uno studio non datato, circoscrive l'opera entro cultura figurativa veneta tra il XVII e XVIII secolo, su cui emergono tratti stilistici di influenza romana, «un dipingere accademico classicheggiante». Tali osservazioni lo portano ad avanzare dubitativamente il nome di Antonio Balestra (1666-1740), artista che dopo l'apprendistato tra Venezia e la natale Verona presso Giovanni Ceffis (?-1688) e Antonio Bellucci (1654-1726), si trasferisce nel 1690 nell'Urbe. Qui entra nello studio di Carlo Maratta (1625-1713), orientandosi verso uno stile più accademico e classicista. Andrea Tomezzoli, specialista del pittore, però, segnala che «l'opera» - «davvero di buona qualità» - «non può essere ricondotto a nessun prototipo di Balestra e neppure a qualche pittore della stretta cerchia», suggerendo una definizione «un po' più ampia rispetto all'ambito balestresco» (comunicazione del 2 novembre 2023). La pennellata materica e dinamica, sicura nel tratto, suggerisce la matrice veneta di pieno Settecento, in accordo a una ampia gamma cromatica resta con sapienti sfumature cangianti, un'attenta restituzione dei riflessi luminosi, e anche una cura nel dettaglio (si veda la stoffa a righe che cinge la spalla sinistra della donna).

Ringraziamo il Dottor Andrea Tomezzoli per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.





317. CARLO SARACENI (1579 - 1620)

*Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne*

Olio su tela  
92 x 76,5 cm

#### Elementi distintivi

al verso della cornice, timbro dello specialista in cornici "FRANCO SABATELLI"; scritta "LL" in gesso e due etichette bianche stampate in inchiostro nero «CARAVAGGIO & HIS WORLD. Art Gallery of New South Wales: 29 November 2003 – 22 February 2004; National Gallery of Victoria: 11 March – 30 May 2004. Cat. No. 52. Carlo Saraceni, Judith with the head of Holofernes. Collezione Koelliker», in inchiostro blu e poi compilata in penna «piccin trasporti d'arte s.r.l. MOSTRA: "CARAVAGGIO & HIS WORLD" – AUSTRALIA; TITOLO DELL'OPERA: SARACENI, "GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE" COD. LK. 0908; PROPRIETA': KOELLIKER / MI – CASSA NR. 18 -»; nastro adesivo bianco in penna nera «K 13 PRA??»; sull'asse mediano orizzontale del telaio, in pennarello nero «LK0908»; tracce di una etichetta rimossa

#### Provenienza

Collezione privata; Christie's, New York ("Important Paintings by Old Masters", 6 giugno 1984, lot 179, Saraceni) (?); Farsetti, Prato (14 maggio 2002, l. 1065, Saraceni); Collezione Koelliker (novembre 2002)

#### Bibliografia

G. Briganti, "Mostra di Pittori Italiani del Seicento", Roma, 1944, n. 28 (?); Christie's, "Important Paintings by Old Masters", lotto 179, 6 giugno 1984, New York (?); J. T. Spike, scheda, in J. Blunden, a cura di, "Caravaggio & his world: darkness & light", catalogo della mostra, (Sydney, Art Gallery of New South Wales; Melbourne, National Gallery of Victoria), Sydney 2003, pp. 182-183, cat. 52 (Saraceni, 1620); G. Papi, scheda, in J. Milicua, a cura di, "Caravaggio y la pintura", catalogo della mostra, (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), Barcellona 2005, p. 277 (Saraceni); G. Papi, scheda, in G. Papi, a cura, "La "schola" del Caravaggio. Dipinti della Collezione Koelliker", catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi), Milano 2006, pp. 102-105 n. 24 (Saraceni, verso il 1615); S. Benedetti, "The 'schola' of Caravaggio. Ariccia", «The Burlington Magazine», CIL, feb. 2007, p. 129 (Saraceni e bottega); G. Coco, scheda n. 34, in M. G. Aurigemma, a cura di, "Carlo Saraceni 1579-1620. Un Veneziano tra Roma e l'Europa", catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia), 2014, pp. 239, ill. p. 238 (Saraceni); A. Donati, "Una Giuditta di Saraceni e una Vanità di Cagnacci", in «Arte/ Documento», n. 33, 2016, pp. 172 (Saraceni, verso il 1615)

#### Esposizioni

J. Blunden, a cura di, "Caravaggio & his world: darkness & light", Sydney, Art Gallery of New South Wales; Melbourne, National Gallery of Victoria, 2003, cat. 52; G. Papi, a cura, "La "schola" del Caravaggio. Dipinti della Collezione Koelliker", catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi), Milano 2006, pp. 102-105 n. 24

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

#### Certificati

lettera di Mina Gregori (come Carlo Saraceni; copia fotostatica); scheda di Gianni Papi (come Carlo Saraceni e Bottega, aprile 2003; copia fotostatica)

#### Stato di conservazione

Supporto: 90% (in prima tela, con alcuni sfondamenti opportunamente suturati)  
Superficie: 80% (cadute di colore, integrazioni e ritocchi, vernice protettiva)

Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_f\_sm\_4

Stima: € 60000 - 90000

La "Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne" del veneziano Carlo Saraceni (1579 circa – 1620), invenzione tra le più fortunate del primo caravaggismo che osserviamo qui in un prototipo autografo, rielabora due opere capitali del Merisi - la "Giuditta" di Palazzo Barberini (1602), di cui è citata la testa della vecchia, e "Davide con la testa di Golia" della Galleria Borghese (1609-1610), che fa da modello per il capo mozzato - letteralmente, in una luce nuova, costruita intorno ad una candela: la luce interna, notturna, del tenebroso caravaggismo nordico.

Poco dopo il 1610, secondo la critica Saraceni elabora una prima versione del soggetto "rieditando" un prezioso dipinto di Lorenzo Lotto di un secolo prima (è datato 1512, collezione BNL) in due opere conservate alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda e ai Musei Civici di Verona. Poi sterza verso il naturalismo, e rappresenta - in una tela conservata presso il Kunsthistorisches Museum di ideazione completamente nuova - se stesso nella testa mozzata di Oloferne, come Caravaggio aveva fatto nel "Davide e Golia", e Giuditta e la fantesca quasi costrette in uno spazio esiguo e drammatico (la fantesca addirittura tiene sollevato con i denti il sacco in cui viene riposta la testa), primariamente definito dall'irradiarsi della luce. Questa invenzione ha una potenza dirompente, e non smette di affascinare i pittori e i collezionisti ben oltre i confini d'Italia e i 41 anni di vita concessi a Saraceni: Anna Ottani Cavina, alla voce "Saraceni", ultimata nel 2017, del "Dizionario Biografico degli Italiani", ricorda che sono decine i dipinti riconducibili a questo modello: la cui diffusione in repliche e copie punteggia così lo sviluppo del Caravaggismo, soprattutto nel suo transito verso il Nord Europa, sino alle versioni introdotte da David Teniers il Giovane (1610-1690) nei suoi famosi "cabinets d'amateur". Delle moltissime versioni esistenti, le prime e principali - tra cui il dipinto in esame - vengono create tutte nella bottega e sotto la regia, se non dalla mano, di Saraceni, che ne definisce le principali varianti: lo sviluppo delle quali, paradossalmente, testimonia - insieme all'espansione del naturalismo - la progressiva distanza dal maestro.







Il complesso impiego di prototipi, repliche con varianti e copie messo in atto da Carlo Saraceni nella propria bottega quantomeno a partire dagli anni dieci del Seicento è bene illustrato da Yuri Primarosa in due recenti contributi ("L'originale ritrovato. Carlo Saraceni e l' "Angelo che veglia il Bambino Gesù con la Vergine e sant'Anna" tra repliche autografe, derivazioni e copie", in P. Di Loreto, a cura di, "Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui Grandi Maestri", Roma, 2018, pp. 174-180

e "Nuova luce su Carlo Saraceni: La Madonna del Pilar di S. Maria in Monserrato e altri inediti", in «Storia dell'Arte», Inverno 2018, pp. 73-74 e 75 nn. 18-19).

Saraceni, giunto a Roma nel 1598 e subito entrato nella vita artistica cittadina, prima appoggiandosi allo scultore vicentino Camillo Mariani (1567-1611) e poi al pittore tedesco Adam Elsheimer (1578-1610), si guadagna rapidamente l'amicizia di Caravaggio di cui, per parafrasare Manzoni e Longhi insieme, lava il realismo e i violenti chiaroscuri nel tonalismo neo-giorgionesco della laguna veneta. È un rapporto che si può seguire nella evoluzione dello stile, nella scelta dei soggetti e persino nelle carte processuali, a proposito dell'omicidio di Ranuccio Tomassoni, a quanto pare ad opera di Caravaggio, il 28 maggio 1606: infatti, in una deposizione del 2 novembre 1606 il rivale pittore Giovanni Baglione accusò Saraceni e Borgianni «aderenti al Caravaggio» di averlo aggredito tramite un sicario per contrastare, da parte dei caravaggeschi (già allora così indicati), l'elezione del nuovo principe dell'Accademia di S. Luca, pilotata da Baglione in qualità di principe uscente (L. Spezzaferro, Una testimonianza per gli inizi del caravaggismo, in «Storia dell'arte», 1975, n. 23, pp. 53-60; sul tema anche Isabella Salvagni, "Gli «aderenti al Caravaggio» e la fondazione dell'Accademia di San Luca. Conflitti e potere (1593-1627)", in M. Fratarcangeli, a cura di, "Intorno a Caravaggio. Dalla formazione alla fortuna", Roma 2008, pp. 41-74; 83-124).

Saraceni emerge come un uomo dal piglio pratico, che tiene saldamente in mano i suoi affari, in testa al movimento caravaggesco a Roma: anche prima del 1610, anno della morte del maestro, come dimostrano proprio Baglione col denunciarlo e il pressoché contemporaneo affidamento da parte dei Carmelitani scalzi di una pala d'altare con la "Morte della Vergine" per sostituire quella 'scandalosa' dipinta da Caravaggio nel 1604 su commissione del giurista Laerzio

Cherubini per la propria cappella nella chiesa di Santa Maria della Scala. Un atteggiamento tenuto anche nella gestione della bottega e dei commerci: egli eseguiva «abituamente delle repliche di piccolo formato delle sue opere più famose» in prima persona o affidandole agli allievi, «nel suo atelier di "strada Ripetta verso San Giacomo"». «Ma si trattava di "ricordi" che rimanevano nella bottega a memoria dei più importanti lavori eseguiti? Oppure di una sorta di vetrina o campionario da mostrare ai potenziali clienti che potevano richiedere al pittore altre repliche delle opere visionate? Con ogni evidenza la risposta è affermativa per entrambi i quesiti. Gli originali, le seconde o le terze versioni autografe, i dipinti a quattro mani e le copie da questi derivate contribuivano, assieme alle stampe, a diffondere l'opera dell'artista e ad accrescerne la reputazione su scala europea» (Primarosa, 2018, "L'originale ritrovato. Carlo Saraceni etc", pp. 73-74). È una prassi comune a molti artistici veneti, da Tiziano a Canova (G. Tagliaferro, "The composition of themes and variations by Titian and his workshop", in P. Humfrey, a cura di, "Titian. Themes and Variations", Firenze, 2023, pp. 12-37; P. Mariuz, "Lo studio di Canova a Roma", in G. Pavanello, a cura di, "Canova. Eterna Bellezza", Cinisello Balsamo, 2019, pp. 44-55), che vede l'autore consapevole del valore – autonomo e persistente – della propria invenzione, diffusa attraverso uno studiato sistema di variazioni e repliche: in cui varia il coinvolgimento manuale, ma di cui resta indiscutibile e fondamentale la titolarità intellettuale. Ed ha un effetto diretto sul piano attributivo poiché l'autografia, l'autenticità, in questa ottica strettamente aderente alla realtà della bottega, non può più essere ristretta alla esecuzione materiale del lavoro. Nel nostro caso, la bottega stessa va intesa come strumento produttivo di Saraceni. Da questa prospettiva, aggiornata e pungente, è ora possibile esaminare la tela in studio nel

catalogo – molto ricco – delle tele saraceni raffiguranti "Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne". Essa proviene dalla collezione di Luigi Koelliker, come bene scrive Sergio Benedetti, «without question the most ambitious and passionate collector of Italian paintings today» (Benedetti 2007, p. 127). La restituzione a Saraceni si deve a Mina Gregori, che in una lettera al proprietario, non datata ma antecedente al 2003, offre un primo inquadramento anche per il complesso argomento delle repliche e della loro cronologia: «soggetto prediletto di Carlo Saraceni, e trattato in epoche diverse della sua attività, fu la "Giuditta con la testa di Oloferne assistita dalla fantesca". Se ne conoscono alcune redazioni più o meno simili, rappresentate da quella, sostanzialmente diversa nello schema, di Dresda, e da quella del Museo di Lione, che sono da ritenersi le più antiche essendovi il gioco delle ombre meno drammatico. Più mature, e da datarsi intorno alla metà del secondo decennio del Seicento, sono le trattazioni autografe, abbastanza simili tra loro, ma con sostanziali varianti, del museo di Vienna (in questa si riconosce, nella testa, di Oloferne, l'autoritratto del pittore) e della Collezione Longhi. A questi due esemplari indiscussi si deve oggi aggiungere la Sua inedita "Giuditta" [...] La finezza dell'esecuzione di questo dipinto, la lievità delle ombre e delle luci che sfiorano la testa e lo scollo della protagonista, e rivelano la vecchiezza della fantesca, il particolare, assente nelle altre redazioni, della tenda (di un rosso ciliegia e di una stesura che sono caratteristica del Saraceni) consentono di affermare senza riserve che siamo di fronte a un altro originale del maestro».

Concorda con Mina Gregori, Gianni Papi, che torna a più riprese sulla tela Koelliker, dapprima in uno studio inedito, datato nell'archivio Koelliker all'aprile 2003, in cui accosta la tela «strettamente» alla versione Longhi, «reputata unanimemente autografa, insieme a quella del Kunsthistorisches Museum di Vienna, probabilmente di datazione più precoce (si può azzardare l'inizio del secondo decennio [...])». Difatti la «redazione in oggetto ripete fedelmente l'iconografia del quadro Longhi [...] ma aggiunge in alto a destra il drappo rosso, simile a un sipario che si apre, di caravaggesca ascendenza». Questo motivo – segnala lo studioso – non compare in nessuna delle opere considerate originali o copie nei registi di Anna Ottani Cavina e Benedict Nicolson (A. Ottani Cavina, "Carlo Saraceni", Vicenza, 1968, pp. 99, 104-105, 125-127; B. Nicolson, "Caravaggism in Europe", Torino, 1990, I, pp. 169-170) «mentre due altre versioni di questo tipo – di qualità sicuramente inferiore alla presente – sono documentate da altrettante foto conservate presso la Fondazione Roberto Longhi di Firenze (la prima segnalata genericamente in collezione privata, la seconda in una raccolta di Madrid)».



1. 2.



5. 6.



9. 10.



3. 4.



7. 8.



11. 12.

#### Paragoni

1. Lorenzo Lotto, Giuditta e Oloferne, BNL
2. Caravaggio, Davide con la testa di Golia, Galleria Borghese, Roma
3. Saraceni Giuditta e Oloferne, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden
4. Saraceni, Giuditta e Oloferne, Kunsthistorisches Museum, Vienna
5. Saraceni, Giuditta e Oloferne, Fondazione Roberto Longhi, Firenze
6. Saraceni, copia da, Giuditta e Oloferne, Musée des Beaux-Arts de Lyon
7. Saraceni, copia da, Giuditta e Oloferne, Dayton Art Institute
8. Saraceni, copia da, Giuditta, ex Sestieri, Roma
9. Saraceni, Giuditta e Oloferne, ex Christie s, New York
10. Saraceni, Giuditta e Oloferne, ex Sotheby s, New York
11. Saraceni, Giuditta e Oloferne, Robilant + Voena
12. Saraceni, copia da, Giuditta e Oloferne, Galleria Estense, Modena





Conclusivamente lo studioso segnala che la «redazione Koelliker è sicuramente la più bella fra le tre che presentano il motivo del drappeggio rosso, ma a mio avviso ciò non è comunque sufficiente per dichiarare la sicura autografia della tela, che mostra una certa meccanicità in alcuni passaggi, come ad esempio le pieghe della bianca camicia di Giuditta o il distendersi un po' pesante dell'ombra sul suo petto. Dal confronto con la versione autografa più prossima, cioè quella Longhi, si potrà notare come quest'ultima offra una pittura più sfumata, come vi sia più soffice la struttura delle pieghe e più lieve il contorno delle figure, dei tratti delle fisionomie», talché appare, nella versione Koelliker, «l'intervento della bottega del veneziano».

Tra il 2003 e il 2005, il dipinto ha subito un accurato intervento di restauro, eseguito da Carlotta Beccaria, che ha rimosso i «numerosi precedenti interventi di restauro sulle lacune» e le «velature di superficie eseguite per unificare le pennellate e rimuovere le linee della craquelure», restituendo morbidezza e leggerezza alle pennellate, particolarmente sul panneggio. A seguito del restauro, Papi ha accettato la piena autografia dell'opera (2005, p. 277: «de todas ellas se deberá destacar la que recientemente ha llegado a la colección Koelliker de Milán, la cual, tras una cuidadosa restauración, muestra una calidad que, a mi entender, la eleva a una nueva versión original», in spagnolo nel testo originale; 2006, p. 104: «il restauro che ha riguardato il dipinto dopo il suo ingresso nella collezione milanese ha confermato la paternità del pittore veneziano»). Mentre Benedetti (2007, p. 129) legge nell'opera, a fianco al maestro, l'ampio intervento della bottega («executed largely in Carlo Saraceni's workshop»), John Thomas Spike (2003, cat. 52) ne accetta la piena autografia e la data alla fine della vita dell'artista (1620): «The present "Judith" is the most recent to come to light and gain the consensus of scholars. Its noticeable refinements over the examples in Vienna and in the Longhi Foundation in Florence suggest that this version is the most advanced of the series, executed shortly before the painter's untimely death in 1620». La datazione non è molto dissimile da quella assegnata da Anna Ottani Cavina al dipinto in collezione Longhi (1618, A.

Ottani Cavina, "Carlo Saraceni", Vicenza, 1968, cat. 14). Spike coglie qui anche un fondamentale elemento di stile, segnalando come Saraceni tratti il tema in modo visibilmente diverso negli anni, dalla precoce versione viennese, in cui egli aveva dipinto il proprio volto nella testa mozzata di Golia, suscitando nell'osservatore un sentimento di suspense e rendendo palpabile la preoccupazione delle donne di essere scoperte, fino alla versione attuale, che suggerisce un senso di «sensuale intimità» («sexual intimacy»). Preferisce una datazione meno inoltrata nel secolo Gianni Papi: «sebbene sia molto difficile avanzare una data sicura, propenderei per una cronologia più precoce e forse intermedia fra il dipinto viennese e quello Longhi: l'opera potrebbe dunque essere stata eseguita in prossimità della metà del secondo decennio» (Papi 2006, p. 104). E' un periodo in cui il prestigio di Saraceni era ben consolidato a Roma, come testimoniano importanti commissioni per prestigiose pale d'altare per chiese cittadine e della provincia oppure, per esempio, la decorazione della Sala Regia voluta da papa Paolo V in Quirinale, cui l'artista lavora tra il 1616 e 1617. Anche nel catalogo della mostra monografica dedicata all'artista nel 2014 da Maria Giulia Aurigemma, l'opera è accolta come pienamente autografa, nella scheda dedicata da Giulia Coco alla versione della Fondazione Roberto Longhi (Coco 2014, p. 239) e, per la sua grande bellezza, addirittura è l'unica versione riprodotta nella scheda (p. 238): «Ritenuto autentico da Argan, Ottani Cavina, Briganti e Papi è anche il dipinto già in asta Farsetti Prato, oggi in collezione Luigi Koelliker, definito da Mina Gregori "senza riserve [...] un altro originale del maestro". «Si tratta di una versione alternativa a quella Longhi» e del «prototipo per due copie segnalate da Ottani Cavina: la prima a Madrid, presso la Galleria Quixquote, identificata da Longhi in un appunto manoscritto come "Prop. Federico Serrano Oriol lista 42 Madrid Abril 1959" (Fototeca Roberto Longhi, inv. 1070262); la seconda nella Galleria Estense di Modena dal 1964 (lascito Ferruccio Cami), ritenuta autentica da Ghidiglia Quintavalle e definita da



Condizione dell'opera in asta prima del restauro Beccaria



UV



Ottani Cavina grossolana opera di bottega, caratterizzata da una generale opacità della materia pittorica e da ombre caricate ed effettistiche (Pérez Sánchez 1965, Ottani Cavina 1968). Copie dello stesso autografo sono anche l'esemplare già presso Sotheby's (1979) e un dipinto noto da una fotografia nella fototeca Giuliano Briganti di Siena (inv. B11319)» (Coco 2014, p. 239). L'opera è autografa di Carlo Saraceni anche per Chiara Marin (comunicazione del 4 marzo 2011, di cui resta registrazione negli archivi della proprietà: «Saraceni»). La piena autografia è accettata, infine, nel contributo più recente sulle versioni saraceniiane di "Giuditta e Oloferne", firmato da Andrea Donati (2016, p. 172): «La "Giuditta" è nota in almeno quattro redazioni autografe: il quadro della Fondazione Longhi di Firenze (olio su tela, cm 95,8 x 77,3, inv.83), dato da Giulia Coco al 1618 (ma la foto stampata riproduce il dipinto Koelliker non quello Longhi!), quello del Kunsthistorisches Museum, quello della raccolta Manusardi (già Finarte, nel 1963) e quello della collezione Koelliker di Milano (olio su tela, cm 92x76,5 cm) proveniente dalla vendita Christie's, New York, 6 Giugno 1984, Lotto 179», cui lo studioso aggiunge, quale nuova proposta, un dipinto già in collezione belga (proposto in asta a Sotheby's Parigi il 13 giugno 2023, lotto 21). Donati concorda con Papi sulla datazione, proprio percorrendo a ritroso il ragionamento di Spike sul rapporto con il caravaggismo («John Spike ha datato il dipinto Koelliker verso il 1620, anno della morte di Saraceni, Gianni Papi invece verso il 1615. Anticipare la datazione a mio avviso è più corretto, perché l'invenzione non è la prova finale di un'adesione convinta e netta al caravaggismo, bensì l'esito sperimentale di un soggetto famoso e assai praticato dagli artisti»). Donati svolge anche un acuto insight nel processo creativo dell'opera, comparando la prima versione – dipendente da Lotto – al filone cui appartiene la versione Koelliker, caratterizzata da un aperto richiamo a Caravaggio, modello ormai tanto cercato dal mercato da imporre al concreto Saraceni chiare linee di stile: «Quando Saraceni inventò la "Giuditta" era ormai lontano dal sentimento caravaggesco, ma sapeva che non poteva ignorare un fenomeno di portata europea. Ci voleva dunque una soluzione d'astuzia, che assecondasse forse il desiderio di un cliente esigente, dal gusto moderno, a caccia di un effetto speciale, ma che non tradisse del tutto il modo di sentire del pittore, orientato verso un ripensamento dalla pittura veneta sempre più decisivo. Saraceni doveva competere a Roma in un mercato straordinariamente agguerrito, in cui la pittura caravaggesca era di moda. Il cliente che egli aveva per le mani», cioè il committente del prototipo di questa nuova versione di "Giuditta e Oloferne" «doveva essere uno di coloro che ambivano a questo genere di pittura» (Donati 2016, p. 172). Proprio a partire dal dipinto Koelliker e dagli altri della serie, la scelta di una pittura che ruota intorno al lume della candela, integralmente puntata sui contrasti di luce e sulla drammaticità della scena, segna un passaggio di grande importanza nell'arte del primo Seicento, di cui Saraceni – che qui si gioca tutta l'esperienza fatta presso Adam Elsheimer (1578-1610) nel suo secondo discepolato a Roma e in rapporto al Merisi – è protagonista e apripista per la grande avventura del caravaggismo settentrionale, basti per esempio pensare a Honthorst. Vale la pena di accennare a questo punto ad un piccolo mistero, nel già complesso sistema delle repliche organizzato da Saraceni. L'intera bibliografia – Spike (2003), Papi (2005 e 2006), Coco (2014) e Donati (2017) – identifica il dipinto Koelliker con la versione passata in asta da Christie's New York il 6 giugno 1984 (lotto 179, con misure leggermente diverse dalla tela Koelliker: 91,3x73,5 cm contro 92x76,5 cm),



suffragata, come si legge nel catalogo d'asta da «a certificate from G. C. Argon [= Argan] and letters from Giuliano Briganti (1980) and Anna Ottani Cavina (1981), all stating the painting to be an autograph work by Carlo Saraceni». L'opera Christie's è anche citata al n. 28 da Giuliano Briganti nel volumetto "Mostra di Pittori Italiani del Seicento", apparso a Roma nel 1944, presso il mitico Studio d'Arte Palma (fondato da Pietro Maria Bardi nel maggio 1944, a poche settimane dalla Liberazione, come tentativo di coniugare attività espositive, mercantili e di centro di restauro). Tuttavia, comparando l'immagine a colori in catalogo ed anche una foto in bianco e nero conservata presso la fototeca di Benedict Nicolson (Kunsthistorisches Institut, Firenze, scheda 419902, negativo 17.545), la tela apparsa a Christie's differisce dalla tela Koelliker per alcuni minuti dettagli, e quindi l'identità dei due dipinti, pur solida in letteratura, ci appare questionabile: per esempio, il pollice in vista nella mano che regge la candela, mentre esso è ripiegato e non visibile nella versione Koelliker; il pendente, la spilla e la catena dorata di Giuditta maggiormente in ombra e solo in parte visibili nella versione Koelliker; ed il decoro sul braccio di Giuditta, invece, meno visibile nella tela Christie's. Ne deriva che, della particolare composizione con la tenda rossa, individuata da Papi (2003, 2006) e di cui l'opera in esame è il prototipo autografo, vi siano quantomeno sei repliche o copie (le due note a Papi, 2003, e precisate da Anna Ottani Cavina, cioè l'opera già in collezione Giuliano Briganti e quella nella collezione madrilenza Serrano Oriol, e inoltre la tela della Galleria Estense di Modena, una tela apparsa a Sotheby's nel 1979 – se diversa da –, una tela presso Robilant & Voena, la tela apparsa a Sotheby's nel 2023 e pubblicata da Donati nel 2016), se non sette, qualora l'opera Christie's sia altra da quella Koelliker, il che attesta la grande fortuna di questa soluzione. Osservando il quadro in modo ravvicinato emergono piccoli aggiustamenti nella figura della fantesca (per esempio, il naso e il dito in vista, mentre sotto la testa di Oloferne sembra emergere un disegno carbonioso a profilare parte dell'ovale e sotto le orbite di Giuditta, forse, accenni di un disegno a pennello. Maria Giulia Aurigemma ha confermato l'opinione in favore dell'autografia già espressa nel catalogo del 2014 a sua cura (comunicazione del 20 dicembre 2023) e Gianni Papi ha ribadito la piena autografia dell'opera già espressa nella sua pubblicazione del 2006 (comunicazione del 24 ottobre 2023).

Ringraziamo i Professori Maria Giulia Aurigemma e Gianni Papi per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.

### 318. MAURICE UTRILLO (1883 - 1955)

*Le Moulin de la Galette à Montmartre, 1934*  
Olio e tempera su carta  
18,5 x 24,5 cm

#### Firma

"Maurice Utrillo V." al recto

#### Data

"1934" al recto

#### Altre iscrizioni

"Le Moulin de la Galette à Montmartre", "À Monsieur I. G. Gazi amicalement" al recto

#### Elementi distintivi

sul verso del cartoncino a tergo dell'opera, etichetta con numero "298"; etichetta della Galerie Guy Stein, Parigi, con numero "59"; etichetta della Galerie Kleinmann, Parigi, con numero 516 (?); etichetta di vendita con indicazione "lotto 3"; etichetta con numero "8591 5815/3"; sulla cornice timbro Nuova Alleanza Cooperativa s.r.l. Villorba -Tv; sul telaio e sul verso della cornice annotazioni di corniceria a penna

#### Provenienza

Gazi-Igna Ghirai (1900-1975); Galerie Guy Stein, Parigi; Galerie Kleinmann, Parigi; Beni Artistici Italiani SpA (fino al 1993); Banca Popolare di Asolo e Montebelluna; Veneto Banca SpA in LCA

#### Stato di conservazione

Supporto: 85% (macchie)  
Superficie: 95% (pulitura e consolidamento delle superfici e asportazione del supporto acido nel 2004)

Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_ss\_368

Stima: € 8000 - 12000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





L'opera, molto vivace e piacevole, è dedicata a Gazi-Igna Ghirai (1900-1975) principe di Crimea discendente di Genghis Khan, giunto a Parigi nel 1920 dove si dedica alla pittura. Questo bizzarro personaggio nel 1934 incontra Suzanne Valadon e si trasferisce a vivere da lei, trattandola come una madre adottiva e tessendo un forte legame di amicizia con Maurice Utrillo.

L'autenticità dell'opera è stata confermata, con esame dal vero, dal Comité Utrillo il 2 ottobre 2021. Il Comité Utrillo potrà emettere un certificato a richiesta dell'acquirente, secondo le proprie regole.



319. ITALIA. XVII SECOLO

*San Pasquale Baylon e San Gerolamo nel deserto*  
 Olio su vetro  
 40,9 x 32,2 cm (San Pasquale Baylon)  
 41 x 32,2 cm (San Gerolamo nel deserto)

*Elementi distintivi*  
 al verso delle tavole che bloccano i vetri, alcuni codici annotati a mano, forse d'asta

*Stato di conservazione*  
 Supporto: 85% (poche fessurazioni del vetro, di cui la più evidente nel dipinto con san Paquale Baylon; bolle e deformazioni proprie del vetro di produzione antica)  
 Superficie: 90% (rari ritocchi; limitate ossidazioni e cadute di colore in particolare nel dipinto con San Gerolamo)

*Numero componenti del lotto: 2*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_28*

Stima: € 6000 - 8000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





320. ENNIO MORLOTTI (1910 - 1992)

*Paesaggio, 1966*

Olio su tela

43 x 70 cm

*Firma*

"Morlotti" al recto

*Data*

"66" al recto

*Elementi distintivi*

sul verso, etichette della Galleria Annunciata, Milano; Galleria d'Arte Sianesi, Milano; Galleria Odyssea, Roma; Banca Popolare di Intra con riferimenti di inventario; timbri della Galleria d'Arte Mediterranea, Reggio Calabria; Galleria d'Arte Sianesi, Milano

*Provenienza*

Galleria d'Arte Annunciata, Milano; Galleria d'Arte Sianesi, Milano; Galleria Odyssea, Roma; Galleria d'Arte Mediterranea, Reggio Calabria; Banca Popolare di Intra; Veneto Banca SpA in LCA

Stato di conservazione

Supporto: 95%

Superficie: 95%

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_st\_261*

Stima: € 4500 - 6500

Nel '54 Morlotti presentò alla XXVII Biennale di Venezia cinque grandi quadri di figura, poi distrutti, annuncio di una poetica che afferma l'identità di figura e paesaggio e la pittura come coinvolgimento, come essere nelle cose, che lo avvicina

Come ricorda Riccardo Lattuada, nella scheda critica intorno alle "Le Storie di Perseo" già presso Matteo Salamon, Milano, sin «dalla Vita dedicata all'artista da Bernardo de' Dominici è noto come Luca Giordano sia stato virtuoso della tecnica della pittura su vetro, e che la sua attività in tale campo si sviluppò al punto da formare una vera e propria bottega specializzata. Sotto il controllo del maestro lavorarono Carlo Garofalo, Andre Vincenti, Domenico Perrone, Francesco della Torre e Domenico Coscia (cf. de' Dominici 1742-44: III, 452). La critica moderna si è occupata poco più che di passata di questa costola della produzione di Giordano, che grazie alla mediazione del già citato Carlo Garofalo sarebbe stata all'origine della sua permanenza in Spagna come pittore del Re dal 1692 al 1702, e che caratterizzò anche la sua attività in tale decennio (cf. A. Gonzalez-Palacios in Mostra Napoli 1984: II, 293-296; L. Martino in Mostra Napoli 1984: II, 422-430; Martino 1992; cenni in Ferrari-Scavizzi 1992, I: 123, 232 nota 10; Martino in mostra Napoli-Vienna-Los Angeles 2001-2002: 248-249, n. 80). Tra i pochi dipinti su vetro considerati autografi di Giordano vi sono l'"Adorazione dei Magi" e l'"Adorazione dei pastori" a San Ildefonso, Granja Real, datati 1688 (cf. Ferrari-Scavizzi 1992, I: 322, A435; II: 705, figg. 567-568). Ultimamente sono state tentate anche attribuzioni a Carlo Garofalo (cf. le quattro storie mitologiche a Madrid, presso la Galleria Artemisia, e l'"Adorazione dei Magi" a Roma, Collezione Funaro); inoltre un "Ercole e Onfale" in ottagono, correttamente ascritto a Luca Giordano, è a Milano Collezione Giulini; e [con attribuzione da parte di chi scrive, n.d.r.] una 'Pietà' passata nel 2011 a Vienna presso Dorotheum». Per queste ragioni, la attività di Luca e della sua bottega nella pittura a vetro tende ad attirare a sé in modo magnetico i vetri dipinti meridionali del secondo Seicento

e del primo Settecento. Tra questi, i due dipinti in asta - in stato conservativo eccellente rispetto alla fragilità dei materiali - di cui però la autografia giordanesca è stata esclusa da Giuseppe Scavizzi, autore con Oreste Ferrari del catalogo ragionato dell'opera Luca Giordano (ultima edizione, Milano, 2000) e curatore con Riccardo Lattuada della recentissima mostra "Luca Giordano. Maestro barocco a Firenze" (2023), che dubita anche della collocazione delle opere in area partenopea (comunicazione del 16 settembre 2023), ed è ritenuta incerta da Stefano Causa, curatore della mostra "Luca Giordano. Dalla natura alla pittura" (Napoli, 2023), che pure manifesta interesse per un approfondimento di studio (comunicazione del 2 ottobre 2023). Ringraziamo i Professori Giuseppe Scavizzi e Stefano Causa per il prezioso supporto dato nella catalogazione dell'opera.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





all'informale: «ero stranamente vicino anche ai veri eroi della mia generazione, tutti piegati nell'avventura dell'organico e del vivente: Gorky, De Staël, Pollock [...]. Potrei essere definito informale se si tiene conto della coincidenza che esso stabilì, in pittura con il valore dell'istinto. Mi sembrò la rivolta della vita contro le belle cose, le idee troppo sistematiche. Io mi sentivo attratto verso un impulso romantico. Volevo involgermi nella natura, più che mettermi a guardarla e a dipingerla dal di fuori [...]. Per raggiungere la mia immagine non curavo i mezzi. Affondavo nella materia per raggiungere una chiarezza di linguaggio». Al sommo della densa stagione degli anni cinquanta Morlotti sposta il suo interesse sul paesaggio ligure. L'incontro è preparato dagli interni movimenti del linguaggio dell'artista: esso assume quel «punto di distanza» (P.G. Castagnoli) che la precedente esperienza aveva negato. È la riscoperta di una dimensione di distanza dall'immagine dopo il coinvolgimento che ha caratterizzato l'opera precedente. «Capii che quell'abbondanza di colore [...] alterava il senso di quello che io volevo stabilire. Volevo e voglio raggiungere le mie aspirazioni di densità organica [...] ma ora cerco di non lasciarmi affogare nella materia [...]. È ancora il senso dell'organico ad esprimersi in quei paesaggi. In Liguria ho incontrato per caso un sottobosco bellissimo e misterioso, diverso dalla natura che vedevo in Brianza e ho iniziato a dipingere quel mistero».

Il recupero del rapporto con una natura comprensibile è documentato dalla monografia pubblicata dall'Ente Premi di Roma, proprio nel 1966, anno del nostro dipinto.





321. CARLO MARATTI (1625 - 1713), DA

*Omnia vincit Amor*

Olio su tela  
62 x 75 cm

*Elementi distintivi*

al verso, sull'asse inferiore della cornice, in penna nera «Ak 5, 62x74,3, TELA 2,2 cm, NERO PATINATO COME FOTO, NO MARMO», sull'asse superiore del telaio, al centro, etichetta stampata «This is one of the capital pi[ct]ures of Poussin. It was painted for Monsieur G...lier at Rome; and afterwards belonged to M. de L'Isle Sourdiere, to the President de Believre, to M. de Dreux, the Marquis de Seignelay, and lattest [?] came into the Orleans Collection. It was painted at the period which is considered his best, and when He had (?)...»; accanto, un'etichetta in carta postale, in penna nera «15 Juin, M Corne, 61 av de Nevilly, MAI 20.56»; più a destra, sul ripiegamento della tela sull'asse del telaio, in lapis «AEX (?)»

Stato di conservazione

Supporto: 85% (rintelo, gore d'acqua)  
Superficie: 90% (buono stato di conservazione, esigui restauri sul ventre di Dafne, mano di Amore, sullo sfondo al di sopra di Apollo)

Codice foto HD: 23.07.19\_dipi\_ma\_sm\_8

Stima: € 12000 - 18000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







UV



Niccolò Maria Pallavicini (1650-1714), che il Maratti celebra in un dipinto del 1705, oggi presso la collezione Stourhead, in Wiltshire ("Il Marchese Niccolò Maria Pallavicini guidato al Tempio della virtù da Apollo", in cui compare a destra anche l'autoritratto dell'artista intento a dipingere).

La scena è tratta dalle "Metamorfosi" del poeta romano Ovidio. La prestigiosa commissione per questo dipinto venne, nel 1681, da Luigi XIV di Francia (1638-1715), mediante Jean-Baptiste Colbert, e l'esito valse a Maratta la nomina a "peintre du roi" in aggiunta a una lusinghiera ricompensa. Il tema mitologico, in realtà, si poneva anche come una allegoria del "Re Sole" identificato con Apollo "divinità solare". I contemporanei dovettero rimanere particolarmente colpiti dall'opera. Grandi furono gli elogi di Giovan Pietro Bellori, amico del pittore, nel capitolo "Dafne trasformata in lauro, pittura del signor Carlo Maratti, dedicata ai trionfi di Luigi XIV il Magno", nella "Vite" (G.P. Bellori, Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni, Roma 1672, ed. consultata Pisa 1821, III, pp. 243-256).

Va sottolineato che molti artisti francesi tentarono di migliorare la composizione di Maratti osservando le regole accademiche nelle proprie opere con lo stesso tema. In questo modo la pittura di Maratti divenne non solo una delle prime, ma anche una delle manifestazioni più influenti del classicismo alla corte francese; e il modello del nostro dipinto, famosissimo.

La tela in asta presenta, nel trattamento delle fisionomie, alcuni tratti fiamminghi. Emilio Negro ha ipotizzato che l'autore possa essere Guy-Louis Vernansal, di cui sono attestati alcuni passaggi a Roma. Tale ipotesi non è confermata da Pascal Bertrand, specialista del pittore, che pure segnala la qualità dell'opera (comunicazione del 25.09.2023).

Ringraziamo il Professor Pascal Bertrand per il supporto dato nella catalogazione dell'opera.



**Paragoni**

1. Maratta, Apollo insegue Dafne, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
2. Robert van Audenaerde, da Maratta
3. Maratti, Niccolò Maria Pallavicini guidato al tempio della virtù da Apollo, Stourhead collection



1.



2.



3.



322. AGOSTINO UGOLINI (1755 - 1824)

*Madonna con Bambino e San Giovanni Battista*

Olio su rame

30 x 24 cm

Stato di conservazione

Supporto: 90%

Superficie: 90%

Codice foto HD: 23.03.30\_dipi\_tc\_sm\_27

Stima: € 3000 - 5000

Riscoperto da Edoardo Arslan nel 1960, Agostino Ugolini, assieme a Saverio dalla Rosa, «suo illustre compagno nell'arte, e sempre suo amico» (C.C. Bresciani, "In morte di A. U., pittore veronese recitata nel 1826", Verona, 1826, p. 13), fu senz'altro il pittore di maggior spicco della diocesi di Verona tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Come nel caso di Dalla Rosa, il suo raggio d'azione si estese alle province di Bolzano, Brescia, Mantova, Ferrara, Padova, Reggio Emilia, Rovigo e Trento (Guzzo, "Episodi di committenza artistica tra Settecento

e primo Ottocento: la Cattedrale ed i canonici", in "Studi storici Luigi Simeoni", XLVII, 1997, p. 256).

Influenzato da Giambattista Buratto e Antonio Balestra, nel solco della grande tradizione veronesiana cinquecentesca, fu stimato da Andrea Appiani, Giuseppe Bossi e Francesco Hayez (Mattia Vinco, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Treccani, v. 97, 2020, s.v.). Pittore assai raro, conta un catalogo di 140 opere (Andrea Ferrarini, "Agostino Ugolini (Verona 1755-1824)", in "I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)", 2011, p. 385, 391 nota 16). Tra le opere di piccolo formato meritano una particolare menzione i sedici bozzetti, di cui quattro conservati al Princeton Art Museum nel New Jersey, provenienti dalla collezione di Henry White Cannon, e quattro nell'Istituto delle Sorelle della Sacra Famiglia di Verona, nonché lo splendido rame conservato presso i Musei di Palazzo Maffei, assai vicino all'inedito dipinto qui proposto.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





323. FEDERIGO ANDREOTTI (1847 - 1930)

La lettura, 1900  
Olio su tela  
190 x 113 cm

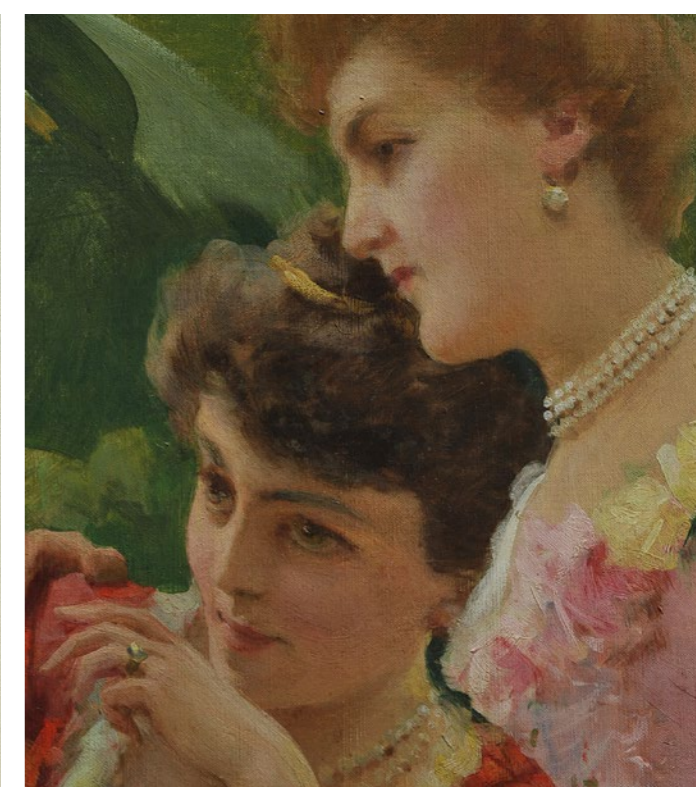
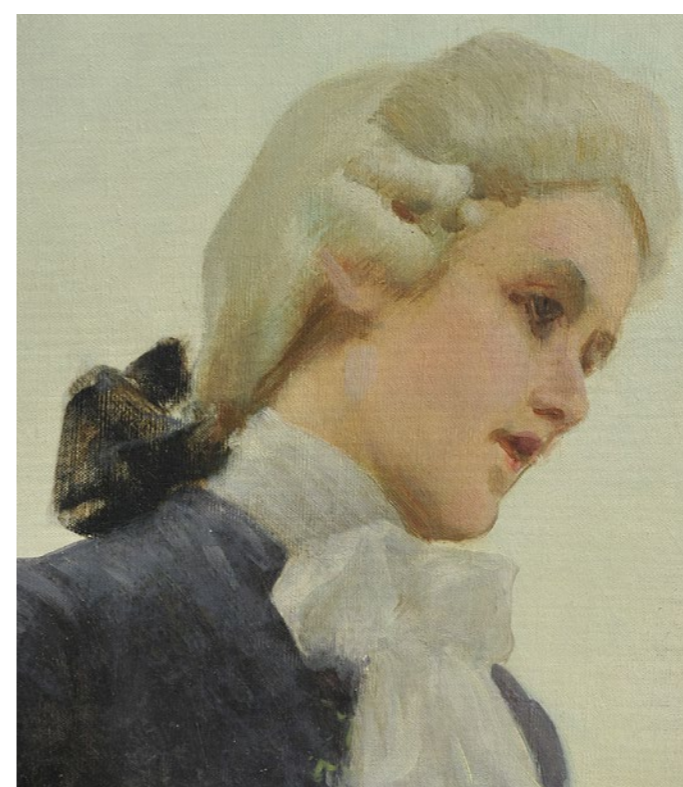
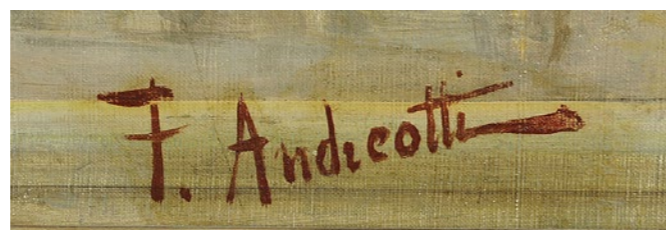
Firma  
Firma al recto

Provenienza  
Finarte, Milano, 1992; Christie's Roma, 2.12.1997, lotto 235

Stato di conservazione  
Supporto: 80%  
Superficie: 80% (consumazione, un graffio  
e una piccola foratura)

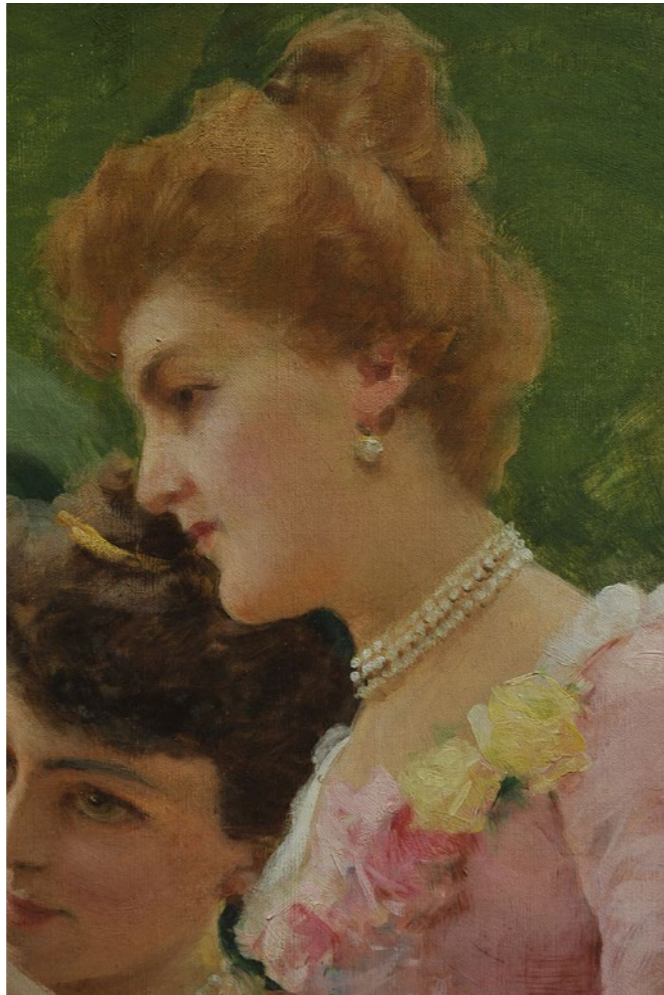
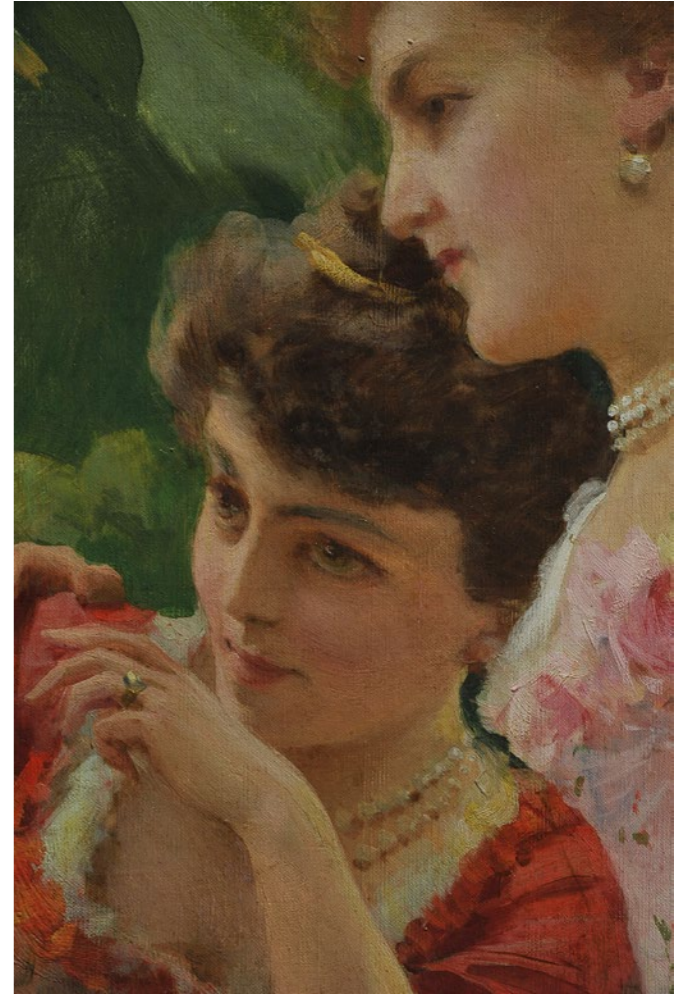
Codice foto HD: 13.06.01\_dipi\_sm\_sm\_8

Stima: € 30000 - 50000



Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.







324. PIERRE-FRANÇOIS-JOSEPH DE GLIMES  
OU DEGLIM (1744 - 1800)

*Bagnanti*

Olio su tela  
61 x 81,5 cm

*Firma*

su una roccia marrone, a destra, firma «P. De Glimes»

*Elementi distintivi*

al verso, sull'asse superiore della cornice, etichetta stampata  
«106137/3»; segni e numerazione a gesso, probabilmente  
relativa a passaggi in asta

*Provenienza*

Hampel, München, 30.06.2016, I. 836 ("P. DE GLIMES (XVIII)")

*Vincoli*

l'opera è dotata di libera circolazione

*Stato di conservazione*

Supporto: 70% (rintelo, gore d'acqua)  
Superficie: 80% (cadute di colore;  
ritocchi e riprese pittoriche,  
soprattutto nella parte sinistra)

Codice foto HD: 23.07.19\_dipi\_ma\_sm\_3

Stima: € 7000 - 10000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi  
e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da  
parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il  
paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





UV



1.



2.

**Paragoni**

1. Pierre De Glimes, la pastorella nella tempesta, courtesy of Brighton and Hove Museums

2. Pierre De Glimes, Bagnanti in un bosco, Ghent Museum of Fine Arts

Pierre-François-Joseph De Glimes o Deglim nasce nel 1744 a Bruxelles, al tempo compresa nei Paesi Bassi austriaci e fortemente influenzata dalla pittura centro europea. Compie la sua formazione artistica a Parigi dove, nel 1768, intraprende gli studi accademici sotto la protezione del pittore Joseph-Marie Vien (1716-1809). Molto richiesto come ritrattista - come testimoniano le numerose trasposizioni in incisione -, si afferma anche nel paesaggio, come dimostra la popolarità di una delle prime opere, "La pastorella nella tempesta", oggi conservata presso il Brighton Museum & Art Gallery (inv. FA000208). Anche nel dipinto di Brighton compare un albero dal tronco spezzato molto simile a quello nella tela in esame; ugualmente, confrontando le due immagini, emerge la stretta affinità dei dettagli paesaggistici, siano essi relativi alla vegetazione nelle sue varie forme, o al dato atmosferico, con una particolare attenzione alla resa delle nubi, alternando tinte scure e chiare, e alla restituzione della luce. Una ulteriore conferma è offerta dalla analisi delle figure, le anatomie e le posizioni, o come, secondo la teoria artistica classicista, gli atti. Ancora più simile - anche per la corrispondenza del tema - è un dipinto con "Bagnanti in un bosco", conservato presso il Museum voor Schone Kunsten di Ghent (1902-E), di cui sono pressoché identiche anche le misure (67x89,6 cm): la tela in asta è certamente superiore per qualità, complice anche l'oscuramento della superficie del dipinto di Ghent.

L'opera in asta - di cui l'autore non era mai stato prima esattamente identificato - si conferma così fondamentale addizione al corpus di Pierre de Glimes, figura rara ma preziosa nella pittura francese e centro europea del XVIII secolo, di cui sono conservate opere anche al Fitzwilliam Museum a Cambridge, al British Museum ed ai Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, a Bruxelles.





325. TELEMACO SIGNORINI (1835 - 1901)

*Ritratto, Bambina di Riomaggiore (La Nené), 1887*

Olio su tela applicata su cartone

15,7 x 9,1 cm

*Firma*

monogramma "TS" al recto

*Elementi distintivi*

al verso, etichetta "Bottega d'Arte Livorno" con indicazione dell'autore e del titolo e tre timbri della stessa galleria; una etichetta antica "Signorini 83" con dimensioni"; timbro "Julius Oppenheimer FINCHLEY"

*Provenienza*

Julius Oppenheimer, Londra; Bottega d'Arte, Livorno

*Bibliografia*

Tiziano Panconi, "Telemaco Signorini. Catalogo generale ragionato", Pistoia, 2019, p. 752, n. 817

Stato di conservazione

Supporto: 85%

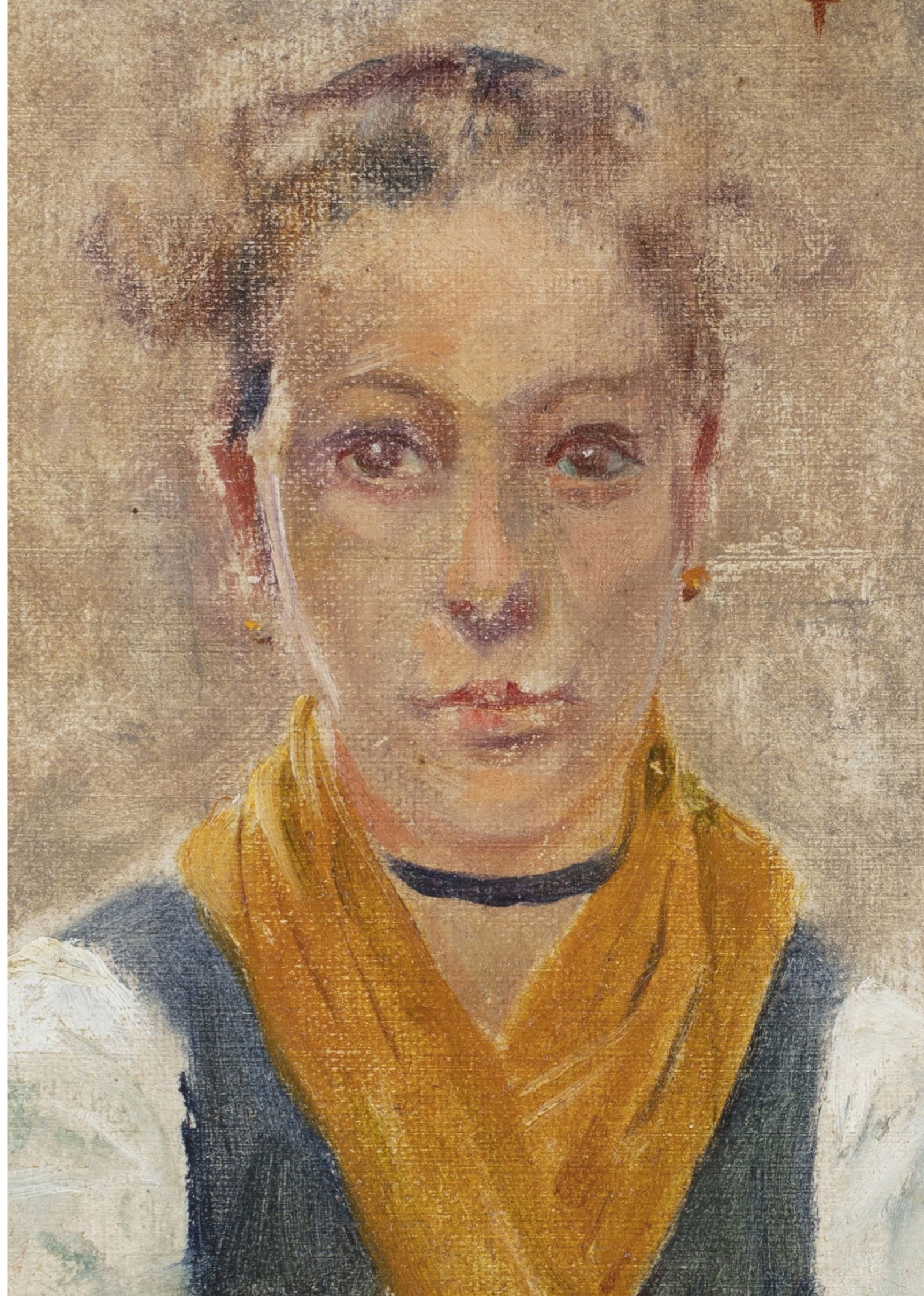
Superficie: 90% (riprese a velatura molto leggere)

*Numero componenti del lotto: 1*

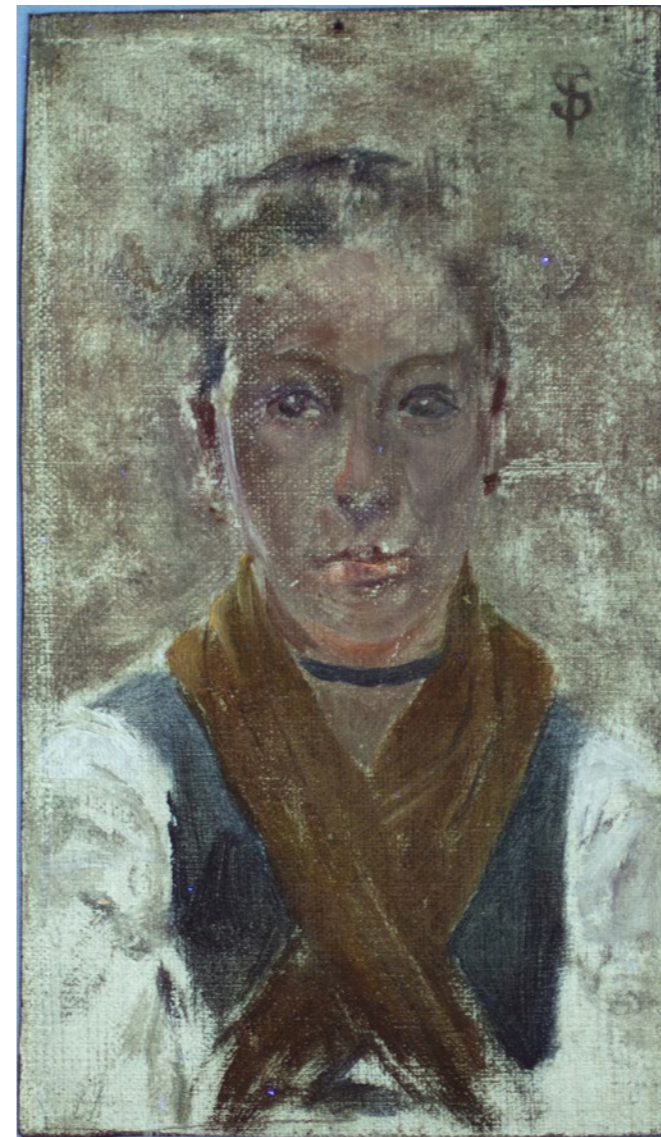
*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_17*

Stima: € 8000 - 12000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







UV





326. DOMENICO MAGGIOTTO (1712 - 1794)

*Madonna orante*

Olio su tela  
54 x 51 cm

*Elementi distintivi*

Sul verso, etichetta di vendita della Casa d'Aste Semenzato, n. 461

*Provenienza*

Raccolta Italo Brass, Venezia; Sotheby's, Firenze, 18 dicembre 1976, l. 96 (come Cappella); Casa d'Aste Semenzato, Venezia (26-27.03.2011, l. 461, stima € 23.000-26.000); Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*

A. Ravà, G. B. Piazzetta, Firenze, 1921, p. 60 e fig. 50 (Piazzetta); R. Pallucchini, L'arte di G. B. Piazzetta, Bologna, 1934, p. 112 (Piazzetta, con attribuzione incerta); U. Ruggeri, Francesco Cappella, Bergamo, 1977, p. 174 (attribuzione incerta); A. Mariuz, Piazzetta, Milano, 1982, pp. 127-128, A124 (come opera di scuola)

Stato di conservazione

Supporto: 70% (reintelo)

Superficie: 80% (graffi, cadute di colore, riprese pittoriche)

Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_st\_535

Stima: € 2500 - 3500

Nella sua monografia su Piazzetta del 1921, Aldo Ravà ha registrato la tela nella raccolta del rinomato pittore Italo Brass (1870-1943), insieme ad altri 5 dipinti e 15 disegni (pp. 60 e 71, tav. 50). Rodolfo Pallucchini, nella monografia dedicata a Piazzetta nel 1934 considera l'opera di attribuzione incerta (p. 112), così come Ruggeri nella sua monografia su Francesco Cappella (1977, p. 174, riferendo di non aver visto il dipinto dal vero) e A. Mariuz nel catalogo ragionato del 1982 (pp. 127-128, cat. A124). Nonostante alcune similitudini con Piazzetta (cfr per esempio la Vergine col Bambino Gesù già in collezione Viezzoli a Genova, in R. Pallucchini, Piazzetta, 1956, Milano, tav. 93; altra versione testimoniata dalla redazione a stampa di Giuseppe Baroni, in G.B. Piazzetta. Disegni - Incisioni - Libri - Manoscritti, con introduzione di W. Knox, Vicenza, 1983, cat. 120), questa giovane Madonna va ricondotta alla sua complessa scuola, ed in particolare a Francesco Maggiotto. Il merito della attribuzione va a Roldofo Pallucchini, che la propone in una perizia oggi perduta ma ricordata nel catalogo d'asta Semenzato (2011). La proposta è ritenuta pertinente da Giuseppe Pavanello (comunicazione del 25 novembre 2021) e da Marco Horak, che all'opera ha dedicato una importante scheda critica. Come sottolinea Horak «la formazione del Maggiotto avvenne nell'ambito della bottega di Giovanni Battista Piazzetta dove entrò giovanissimo, all'età di soli 10 anni, e dove si distinse come uno degli allievi dotati di maggior talento. È possibile disegnare la parabola artistica del Maggiotto

suddividendola in tre diversi periodi che hanno contraddistinto la sua produzione: una prima lunga fase, fino al 1755, in cui le sue opere si basavano quasi completamente sui dettami stilistici del suo maestro Giovanni Battista Piazzetta, una seconda fase in cui Maggiotto si indirizzò verso soluzioni cromatiche molto più varie, ampliando il proprio bagaglio artistico in virtù delle esperienze che gli derivavano dall'avvicinamento a Giambattista Tiepolo (nell'ambito dell'Accademia veneziana di pittura e scultura, presieduta dal Tiepolo), infine il periodo della vecchiaia di Maggiotto, dopo il 1765, in cui il pittore si riavvicina ai modelli giovanili e quindi alle opere del suo maestro Giovanni Battista Piazzetta. Queste considerazioni ci spiegano le ragioni per cui la figura artistica del Maggiotto è stata relegata in passato al mero ruolo di promettente scolaro del Piazzetta e le sue opere frequentemente confuse con quelle del suo mentore. Solo in tempi relativamente recenti e a partire dall'esame di poche sue opere firmate, o comunque basate su fonti documentarie, si è giunti alla formulazione di un catalogo formato da una cinquantina di dipinti di autografia certa, la cui corretta attribuzione è stata pure corroborata dal confronto con incisioni di derivazione. Ed è stato proprio attraverso questo lavoro di ricerca e approfondimento che si è giunti, per merito del già citato Rodolfo Pallucchini, ad assegnare correttamente la pregevole Madonna in preghiera in esame alla mano di Domenico Fedeli detto il Maggiotto. L'opera, pienamente fedele al chiaroscuro piazzettesco dalle

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



tonalità bruno-rossastre, è a mio parere collocabile entro il 1750 e si caratterizza per il rigore di un meccanismo compositivo essenziale, che tende ad enfatizzare l'atteggiamento di sereno misticismo della Vergine, in cui spicca una grande e raffinata delicatezza nelle forme, accompagnate dal già citato forte contrasto in chiaroscuro che, in virtù dell'orientamento della luce spiovente dall'alto conferisce risalto agli incarnati, nei quali si apprezzano le ombre e le morbide e delicate sfumature.». La pregevole lettura di Marco Horak segnala nel dipinto anche il testimone di un cambiamento di gusto nella «grande committenza privata veneziana: infatti le grandi composizioni di genere storico e mitologico, fino ad allora testimonianza di fedeltà ai canoni etici stilistici degli illustri antenati, iniziarono a decadere in favore di un gusto più introspettivo, funzionale ad un ruolo dell'arte più orientato all'intimità».

In subordine a Maggiotto, il dipinto può essere avvicinato a Giuseppe Angeli (1709-1798): si veda per esempio - nella postura e nella resa anatomica e dei panneggi - la figura della Madonna nella pala con l'Immacolata e Santi nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia (1756) e nella pala con San Felice da Cantalice che riceve Gesù Bambino nella chiesa dello Spirito Santo a Cortona (fototeca Zeri, n. 69021). Meno vicino, Francesco Daggiù detto il Cappella, per esempio nella pala con Santa Margherita e il beato Guido Vagnottelli intercedenti per le anime del Purgatorio", presso l'Oratorio di Villa Tommasi a Metelliano (fototeca Zeri, n. 69064; Ruggeri, 1977, fig. 13; vedi anche figg. 11, 19, 36).

Ringraziamo Marco Horak e Giuseppe Pavanello per il supporto nella catalogazione dell'opera.





Uv





327. LUCIO FONTANA (1899 - 1968)

*Concetto spaziale, 1960*

Carta deformata e bucata appoggiata su fondale oro  
45,2 x 58 cm

*Firma*

"L. Fontana" a pressione nella carta

*Altre iscrizioni*

al verso, a penna: "ARCHIVIO FONTANA N. 2543/2  
CONCETTO SPAZIALE, 1960"

*Elementi distintivi*

una firma a matita al verso; etichetta della Galleria Blu, con dati  
dell'opera, al verso

*Provenienza*

Milano, Collezione privata; Gorle, Collezione privata; Galleria  
Blu, Milano

*Bibliografia*

Luca Massimo Barbero, a cura di, "Lucio Fontana", catalogo  
ragionato delle opere su carta, tomo III, 66-68 DSP 94, p. 972, ill.

*Certificati*

Opera registrata con inv. 2453/2 dell'Archivio Lucio Fontana  
(Fondazione Lucio Fontana)

*Stato di conservazione*

Supporto: 95% (leggera ondulatura della carta)  
Superficie: 90% (leggero arrossamento della carta,  
soprattutto perimetralmente e nel registro inferiore)

*Numero componenti del lotto: 1*

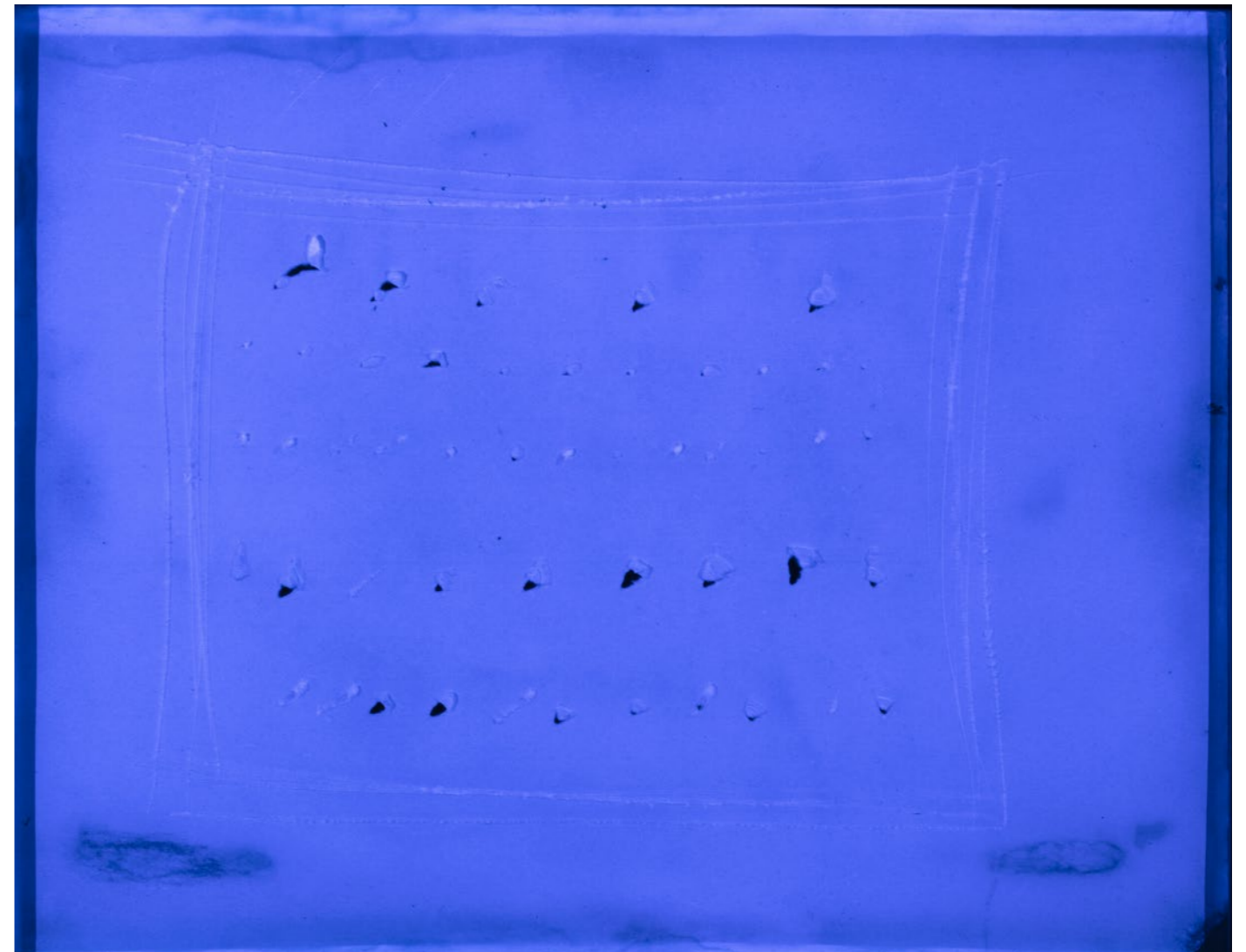
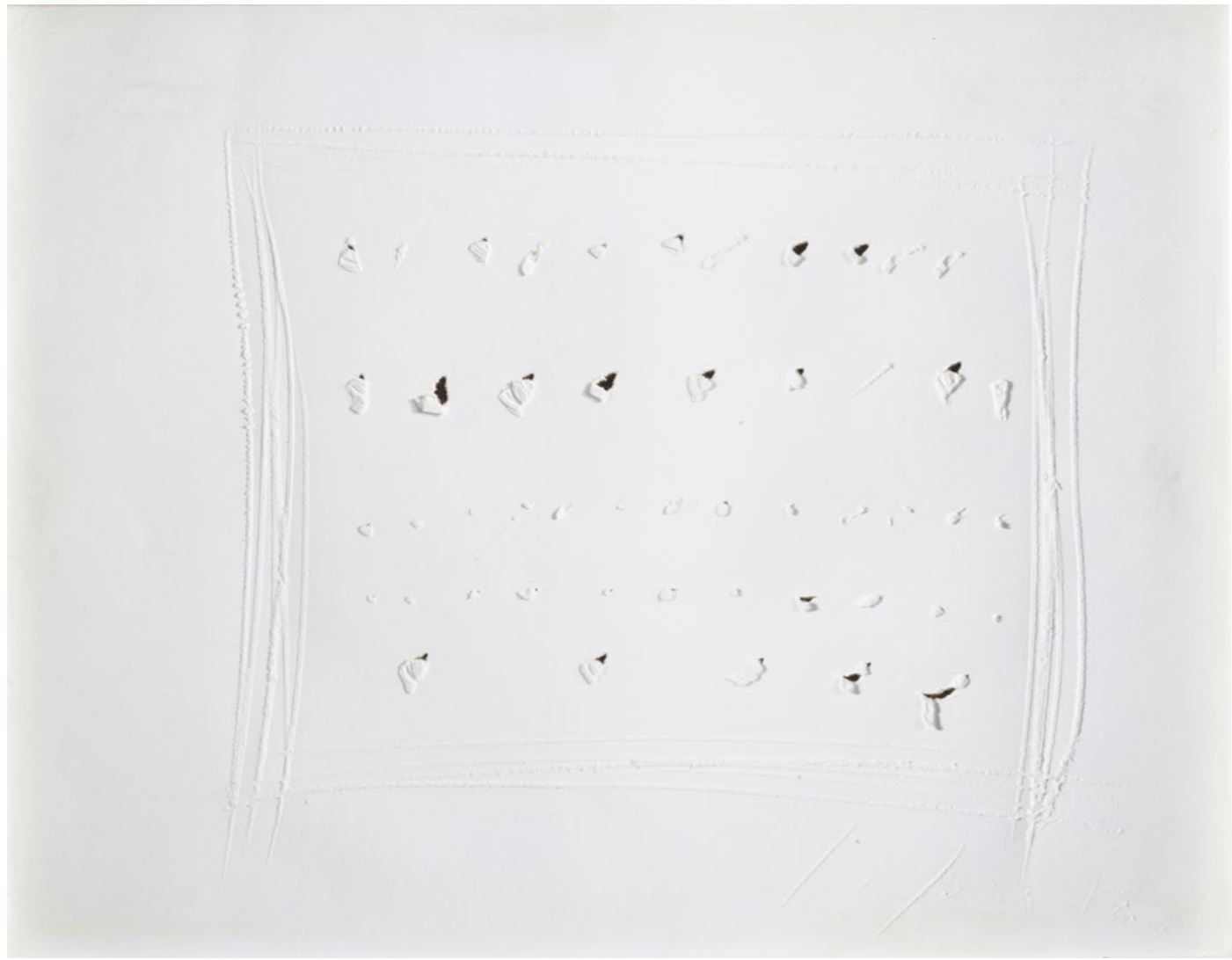
*Codice foto HD: 23.06.13\_dise\_id\_sm\_1*

Stima: € 70000 - 100000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi  
e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da  
parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il  
paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





UV





328. JEAN-BAPTISTE-FRANÇOIS GÉNILLION (1750 - 1829)

*Veduta di una baia con veliero*

Olio su tela

74 x 97 cm

*Elementi distintivi*

al verso, sull'asse superiore della cornice,  
etichetta stampata «106136/2»

*Provenienza*

Hampel, München, 01.07.2016, l. 1487 (come Carlo Bonavia)

*Certificati*

expertise di Emilio Negro (come Carlo Bonavia), in copia

*Stato di conservazione*

Supporto: 80% (rintelo e rintelatura)

Superficie: 65% (consistenti restauri, soprattutto  
nella zona centrale secondo un asse verticale  
soprattutto nella parte di cielo e mare,  
forse a seguito di uno sfondamento;  
le figure e il paesaggio sono scarsamente coinvolti)

Codice foto HD: 23.07.19\_dipi\_ma\_sm\_4

Stima: € 4000 - 6000

La "Marina" è stata attribuita a Carlo Bonavia (1730-post 1788), nella sua reinterpretazione della lezione di Claude-Joseph Vernet (1714-1789), da Emilio Negro, in paragone con due vedute conservate presso la Pinacoteca Nazionale di Capodimonte, a Napoli, il "Paesaggio fluviale con cascata" (inv. Quintavalle 297) e la "Veduta con insenatura marina e barche", in cui coglie una analogica «singolare interpretazione preromantica del paesaggio e l'attenta indagine paesaggistica, espresse con tonalità fredde e brillanti e i lievi trapassi di lume chiaroscurale, caratteri tipici delle opere eseguite dal vedutista negli anni della sua piena maturità artistica».



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







UV

Francesco Leone concorda nell'identificare nella tela un'opera di buona qualità «sulla scorta di Claude-Joseph Vernet, artista molto imitato», ma esclude il riferimento a Bonavia, suggerendo, dubitativamente, l'alternativa attribuzione a Jean-Baptiste-François Génillion (comunicazione del 13 novembre 2023). Génillion, allievo di Vernet e affascinato in particolare dal lavoro di questi sui porti di Francia, partecipò al Salon de la correspondance del 1779, 1781, 1782 e 1783, poi a quello del Louvre dal 1791 al 1819. I suoi temi preferiti sono i paesaggi - marini, urbani, fluviali - e le scene d'incendi rese con piglio drammatico. Sue opere sono conservate al Palais des Beaux-Arts di Lille, al Musée Carnavalet di Parigi, al Bowes Museum a Barnard Castle e al Cabinet d'arts graphiques dei Musées d'Art et d'Histoire di Ginevra. Il dipinto è pensato secondo gli schemi del paesaggio ideale, quasi innestato in una quinta scenica entro cui si svolge l'azione. Esiti curiosi sono le bandiere della

torretta e del veliero orientate in direzioni opposte e gli stessi scafi delle imbarcazioni resi con volumi molto esemplificati e poco credibili: stupisce soprattutto il gioco della luce, tanto da far pensare che ad essa sia riservato un vero e proprio ruolo narrativo. Tre sono i punti evidenziati: il crepuscolo all'orizzonte in cui si perde il veliero; il faro, illuminato solo alla base dove emerge la scalinata dell'ingresso insieme agli altri edifici; infine, la coppia di figure femminili accompagnate dal cane in primo piano, figure campite con molto colore bianco - usato per le maniche, le cuffie, una gonna e il pelo dell'animale - che ne fa un fulcro luminoso. La ragazza di spalle sembra indicare con il braccio proprio l'ingresso della torre.

Ringraziamo il Professor Francesco Leone per il prezioso supporto nella schedatura dell'opera.







329. JULIO LE PARC (1928)

*Modulation 327, theme 73 à variation, 1979*  
Acrilico su tela  
50 x 50 cm

*Firma*  
"Le Parc"

*Data*  
"1979"

*Altre iscrizioni*  
Al verso, annotazione delle dimensioni "50x50"

*Elementi distintivi*  
tre etichette con riferimenti di inventario, uno della Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana e due, su carta libera, di Veneto Banca. Sul telaio, annotazione delle dimensioni a stampo ("50", "50")

*Provenienza*  
Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana;  
Veneto Banca SpA in LCA

*Stato di conservazione*  
Supporto: 95%  
Superficie: 95%

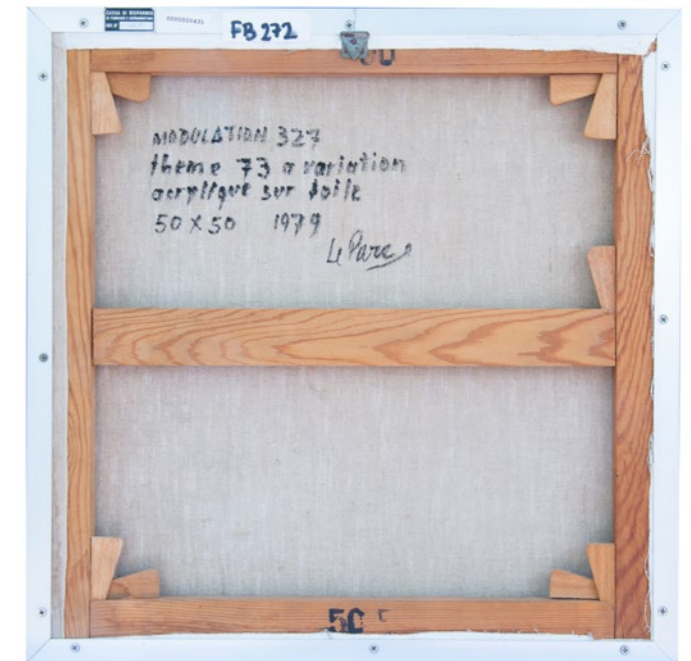
*Codice foto HD: 19.12.20\_dise\_vb\_sm\_2048*

Stima: € 6000 - 9000

Julio Le Parc è un artista argentino, naturalizzato francese dal 1968, che si concentra sia sull'op art moderna che sull'arte cinetica. Membro fondatore del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), ha ricevuto il Gran Premio per la pittura alla 33a Biennale di Venezia nel 1966 ed il Premio Konex dall'Argentina nel 1982 e nel 2022. L'opera appartiene alla serie "Modulation", su cui Le Parc ha lavorato dall'inizio degli anni '70, ed è anzi abbastanza precoce (il numero 327 indica la posizione nella serie, che nel 2004 aveva raggiunto il numero 1160).

A seguire le principali esposizioni personali di Le Parc: Kinetische Objekte, Ulm, Germany, 1970; Galerie Denise René, New York, New York, USA, 1973; Galleria La Polena, Genova, Italy, 1979; Modulazioni di Julio Le Parc, Brescia, 1988; Obra reciente, Valenza, Spagna, 1991; Salle de jeux et travaux de surface, Arcueil, Francia, 1996; Alquimias, Quito, Ecuador, 1998; Julio Le Parc et Vertige Vertical, Cachan, Francia, 2005; Le Parc, Lumière. La Habana, Cuba, 2009; Otra Mirada, Buenos Aires, Argentina, 2010; Palais de Tokyo, Paris, France, 2013; Serpentine Sackler Gallery, London, United Kingdom, 2014; Perez Art Museum Miami, Miami, Florida, USA, 2016.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





330. CHARLES-FRANÇOIS POERSON (1653 - 1725),  
ATTRIBUITO A

*Flora*, 1677 circa  
Olio su tela  
79 x 123 cm

*Elementi distintivi*  
al verso, sull'asse superiore della cornice,  
etichetta stampata «106136/9»

*Provenienza*  
Hampel, München, 26.06.2009 (Poerson), I. 280; Hampel,  
München, 30.06.2016, I. 837 (Poerson)

*Esposizioni*  
expertise di Emilio Negro, in copia (come Poerson)

*Stato di conservazione*  
Supporto: 75% (possibile sfondamento, risarcito,  
nella parte sinistra; rintelo)  
Superficie: 80% (cadute di colore e ritocchi sparsi,  
specie nella parte sinistra; spulitura)

*Codice foto HD: 23.08.04\_dipi\_ma\_sm\_1*

Stima: € 6000 - 8000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi  
e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da  
parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il  
paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





UV



1. Poerson, L'unione della Accademia di Parigi e della Accademia di San Luca di Roma, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon

L'opera raffigura Flora, divinità del mondo vegetale, attorniata da putti, alcuni alati, che la decorano porgendole dei fiori. Emilio Negro, con felice intuizione, collega il dipinto al pittore francese Charles-François Poerson, attivo per lungo tempo in Italia. Figlio d'arte, Charles François si forma accanto al padre Charles, per poi diventare allievo del cugino Noël Coypel, esponente della corrente classicista e direttore dell'Académie de France à Rome dal 1673 al 1675. Con Coypel, Charles François si reca a Roma nel 1672, grazie ad un premio vinto l'anno prima. Dal 1677 è nuovamente a Parigi, dove nel 1682 entra a far parte dell'Académie Royale. Il legame con l'Italia lo riporta nell'Urbe dove venne a sua volta nominato direttore dell'Académie dal 1704 fino alla morte, e tra il 1714 e il 1718 e ancora nel biennio 1721-22 direttore dell'Accademia di San Luca. Nel 1725 muore a Roma e la tomba, attribuita allo scultore Pierre de L'Estache, anch'egli direttore di Villa Medici (1737-1738), ne ricorda i meriti nella Chiesa di San Luigi dei Francesi. Come prova d'accesso all'Académie Royale, nel 1677, Poerson dipinse "L'unione della Accademia di Parigi e della Accademia di San Luca di Roma", tela oggi conservata nel Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV 7291). L'opera presenta forti assonanze con la tela in esame, sia nella fattura delle figure (in particolare quella femminile in veste rosa, che mostra un profilo pressoché identico alla tela in esame) sia nel modo di dipingere il cielo e il fogliame, a macchie tondeggianti piuttosto regolari: anche se le anatomie nel dipinto in asta appaiono più rigide e semplificate, forse anche a causa di una pulitura eccessiva (mentre resta magnifico il brano di natura morta costituito dai fiori in grembo a Flora). Queste similitudini - nell'ipotesi di conferma della attribuzione a Poerson - suggerirebbero una analoga datazione per l'opera in esame.





331. ANTONIO MANCINI (1852 - 1930)

*Ritratto di Guido Boggiani, 1895*

Olio su tela

100 x 60,5 cm

*Firma*

"AMancini" al recto

*Data*

"95" al recto

*Altre iscrizioni*

"Ritratto di Guido Boggiani 1861-1901 PITTORE ED  
ESPLORATORE di Antonio Mancini 1894" sul telaio,  
non autografa

*Elementi distintivi*

sul telaio, su etichetta "N 24T PAINTING A. MANCINI"; altra  
etichetta strappata; sul verso, 4 timbri non leggibili con data  
"25 FEB 1962"

*Provenienza*

Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*

"2° Biennale, Mostra mercato internazionale dell'antiquariato",  
Palazzo Strozzi, Firenze, 1961, stand n. 125 (ill.); G. Matteucci,  
a cura di, "Panorama pittorico dell'Ottocento italiano", Firenze,  
1975, n. 28, tav. 28 (ill.); Aa. Vv., "Catalogo dell'arte italiana  
dell'Ottocento", n. 14, Milano, 1985, p. 289 (ill.); Maurizio Leigheb,  
a cura di, "Guido Boggiani. Pittore, esploratore, etnografo. La  
vita, i viaggi, le opere", Regione Piemonte, 1986, pp. 41 (ill.) e  
42; Cinzia Virno, a cura di, "Antonio Mancini. Catalogo ragionato  
dell'opera", Roma, 2019, vol. 1, cat. 432, p. 280-281 (ill.)

*Esposizioni*

"2° Biennale, Mostra mercato internazionale dell'antiquariato",  
Palazzo Strozzi, Firenze, 16 settembre - 16 ottobre 1961,  
stand n. 125; G. Matteucci, a cura di, "Panorama pittorico  
dell'Ottocento italiano", Galleria d'Arte Spinetti, 13 settembre  
- 10 ottobre 1975, n. 28

Stato di conservazione

Supporto: 90%

Superficie: 90%

Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_ss\_757

Stima: € 8000 - 12000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi  
e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da  
parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il  
paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







Come annota Cinzia Virno nel catalogo ragionato dedicato all'artista, l'opera «ritrae il pittore ed esploratore lombardo Guido Boggiani, amico e "factotum" di Mancini, che lo sostiene economicamente e lo aiuta ad esporre le sue opere nel nord Italia. Mancini esegue per lui anche il dipinto noto come Pastorello in ciocie della Collezione Frugone a Genova (cat. 329). In una lettera scritta da Boggiani stesso a Mancini da Stresa il 30 giugno 1884, questo gli chiede un suo ritratto «non in cambio del denaro prestato ... ma del tratto di amicizia che ho adoperato verso di te mandandoti quel denaro, del quale tu non ti devi dare alcun pensiero». Il ritratto di Boggiani fu realizzato anni dopo, con il modello dal vero. Fa riferimento a questo ritratto anche un'altra lettera conservata nell'archivio Mancini. È scritta dalla sorella Emiliana da Sanremo, il 27 marzo 1903 - quando Boggiani è morto da un anno - ad un ignoto destinatario che gliene chiede informazioni: «Egregio Signore / Ho ricevuto ... la di Lei lettera e mi fanno premura di risponderla subito, dicendole che per parte mia non ho mai saputo che il pittore Mancini avesse fatto un ritratto del mio povero fratello Guido Boggiani. Non posso dunque dirle dove si trova questo quadro perché non ho mai saputo che esistesse. La di Lei lettera l'ho subito mandata a mio fratello il Capitano Oliviero Boggiani che è di guarnigione a Novi Ligure... e forse lui potrà informarla meglio di me». L'opera ricompare sul mercato negli anni Sessanta del Novecento e alla mostra mercato internazionale

a Palazzo Strozzi a Firenze, nel 1961». La datazione al 1894, come le altre indicazioni poste al verso della tela, non appare autografa (comunicazione di Cinzia Virno del 22 maggio 2021). Tra il 1894 e il 1895 Boggiani giunge a Roma prima di partire per la Grecia, tra il 12 luglio e il 16 settembre 1895, sullo yacht Fantasia del poeta e giornalista Edoardo Scarfoglio, insieme a D'Annunzio e al suo traduttore Georges Heréle. Viene allora pubblicato, negli Atti della Reale Accademia dei Lincei, (Serie V, vol. III) il Vocabolario dell'idioma Guanà, in cui Boggiani riporta e corregge anche vocaboli raccolti dagli esploratori che lo avevano preceduto. Sempre a Roma, escono sul Bollettino della Società Geografica Italiana (Roma, anno XXIX, vol. XXXII, serie III, vol. VIII), i contributi Delimitazione dei confini fra il Paraguay e la Bolivia e Gli indiani Caingua dell'Alto Paraná (Misiones), nonché, per i tipi di Loscher il suo lavoro principale, Viaggi di un artista nell'America Meridionale. I Caduvei (Mbayà o Cuaicurù). I passaggi romani sono testimoniati anche da almeno due suoi dipinti, Ulivi a Tivoli e Campagna romana (Leigheb 1986, cat. 63 e 66). E proprio nella Città eterna, con ogni probabilità Mancini lo ritrasse. All'esploratore sono dedicate, ad Asuncion, in Paraguay, la strada principale ed il Museo Arqueológico y Etnográfico Guido Boggiani.

Ringraziamo Cinzia Virno per il supporto dato alla catalogazione dell'opera.



UV





332. HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864 - 1901)

*Quattro studi di cane (recto); due studi del muso di un cane e due studi di orso (verso), 1877-1884*

Matita su carta preparata  
15,9 x 25,7 cm

*Altre iscrizioni*

recenti, a matita, "70bis" (al recto) e "89bis" e "80b" (al verso)

*Provenienza*

Collezione privata, Francia; Alain Brun, Pessac, Francia (almeno fino al 16.12.2019); Christie's, Parigi, 19.04.2021 (lotto 261)

*Certificati*

Dichiarazione del Comité Toulouse-Lautrec, 16.12.2019, relativa all'intero quaderno (in copia anastatica) e foto certificato con timbro a secco del Comité Toulouse-Lautrec, 16.12.2019, relativa al disegno (in originale)

*Stato di conservazione*

Supporto: (85%) poche lievi pieghe, fioriture trattate, poche macchie

Superficie: (70%) carta notevolmente scurita a causa della esposizione alla luce

*Codice foto HD: 23.11.28\_dise\_bm\_sm\_1*

Stima: € 3000 - 5000



1. Toulouse-Lautrec con il suo cane, 1877 circa





Il foglio, disegnato su entrambi i lati e proveniente da un carnet che sarà pubblicato nel prossimo supplemento al Catalogo ragionato dell'artista, appartiene alla produzione giovanile di Henri de Toulouse-Lautrec. Il modo in cui è trattata la anatomia degli animali si lascia bene confrontare con molti disegni di analogo soggetto catalogati da Madeleine Grillaert Dortu, per esempio D630 ("Caccia all'orso", 1877), D1547 e D1548 ("Cani", 1880 ca.); D1750 ("Muso di cane", 1880 ca.). Più nel dettaglio, le differenze di stile nel disegno dell'orso e nei disegni dei cani (a latere di quello guizzante, molto stilizzato) fanno pensare che il foglio contenga appunti grafici un po' distanziati nel tempo, in parte disegnati dal vero (i cani) e in parte d'invenzione (l'orso, forse immaginandone il movimento a partire da una fotografia). Tra gli schizzi dedicati ai cani, si distinguono due profili coerenti con il cane pezzato che Toulouse-Lautrec aveva da ragazzo, riprodotto in una foto databile al 1877 (Dortu, Catalogue raisonné de l'oeuvre de Toulouse-Lautrec, New York, 1971, vol. I, p. 93, ill. 132). Anche il secondo cane – però solo nel muso – rassomiglia ad un cane amato dall'artista, rappresentato già avanti negli anni in una foto del 1884 (Dortu 1971, vol. I, p. 94, ill. 140) e in una foto più tarda, qui riprodotta in paragone al disegno. La capacità di comunicazione di Toulouse-Lautrec – il cui genio è culminato nei celebri manifesti – risalta anche in

questo lavoro giovanile, al punto che l'azienda Fine Art America lo ha impiegato in una serie di progetti di design per borse, agende, copertine di cellulari, maglie etc (qui visibili tra le foto di paragone), soprattutto riprendendo l'immagine del cane a figura intera. Per la forza e la simpatia che sprigiona, il disegno, dalla sua comparsa nel 2021, è rapidamente diventato popolare anche nelle fototeche on line specializzate in arte (per esempio, <https://artvee.com/dl/etudes-de-chiens/>).



2.

4.



3.



5.

8.



13.

14.



7.



6.



9.



10.



11.



12.

#### Paragoni

2. Cuscino
3. Custodia cellulare
4. Borsa da donna
5. Puzzle
6. Copripiumone
7. Tazza
8. Portapenne
9. Quaderno ad anelli
10. Tutina da bimbo
11. Tenda per doccia
12. Borsa mare
13. Tappeto ginnastica
14. Adesivo





333. GUGLIELMO CIARDI (1842 - 1917)

*L'aratura (Il lavoro nei campi)*, 1872 circa  
Olio su tela  
44 x 95 cm

*Firma*  
in basso a sinistra, "Ciardi"

*Elementi distintivi*  
al verso della cornice, "CIARDI in pennarello

*Provenienza*  
collezione privata, Biella

*Bibliografia*  
Maria e Francesco Pospisil, "Guglielmo Ciardi", Firenze, 1946, tav. 45; Giuseppe L. Marini, a cura di, "Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento", Torino, 1999, p. 205; "Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento", n. 28, Milano, 1999, p. 118; Giuseppe Pavanello, "Venezia: dall'età neoclassica alla 'scuola del vero'", in G. Pavanello, a cura di, "La pittura nel Veneto. L'Ottocento", I, Milano, 2002, p. 77, fig. 118; Nico Stringa, "Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti", Crocetta del Montello, 2007, p. 291, n. 368; Stefano Bosi, scheda in Enzo Savoia, Stefano Bosi, a cura di, "I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", catalogo della mostra, Milano, 2017, pp. 36-39, 161

*Esposizioni*  
"I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", Milano, Galleria Bottegantica, 2017

Stato di conservazione  
Supporto: 85% (rintelo e rintelatura)  
Superficie: 80% (cadute di colore e ritocchi)

Codice foto HD: 23.07.21\_dipi\_b\_sm\_1

Stima: € 50000 - 70000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



La formazione di Guglielmo Ciardi è segnata dall'alunnato presso l'Accademia di belle arti di Venezia sotto la guida di Domenico Bresolin, rinnovatore del paesaggismo veneto, e dal viaggio di perfezionamento nel 1868 a Firenze, Roma e Napoli, che gli permette di conoscere la pittura di Fattori, Signorini, Costa, Palizzi e Morelli. Alla lezione del "vero" appaiono ispirate le opere della prima maturità dell'artista realizzate tra il 1868 e il 1869 tra il Canale della Giudecca e la campagna trevigiana. Come indicato da Nico Stringa, l'artista volta le spalle alla città edificata per «imboccare la strada di un completo e quasi disarmato colloquio con la "nuda" natura, abbassando al minimo gli elementi narrativi e descrittivi (e decorativi) e le conseguenti potenzialità cromatiche, aprendo la strada a un approccio sintetico» (Nico Stringa, "Guglielmo Ciardi: l'istinto del vero", in Nico Stringa, "Guglielmo Ciardi. Catalogo generale", cit., pp. 27-45, p. 37-38). Nei primi anni Settanta i paesaggi lagunari e campestri sono popolati da pescatori e contadini, raffigurati senza retorica all'interno dell'ambiente naturale, che diviene

il protagonista assoluto. Appartiene alla serie delle vedute campestri realizzate in questo periodo "L'aratura", una tela dal caratteristico formato allungato della tradizione macchiaiola. Si tratta di un dipinto di delicato equilibrio, perfettamente bipartito dalla linea dell'orizzonte e costruito sul contrasto tra i toni caldi e terrosi della parte inferiore e i toni freddi di quella superiore. Il bianco e l'azzurro descrivono le variazioni di luce del cielo corrusco di rade nubi e la neve sulla cima dei monti lontani. La scena si svolge alla fine dell'autunno: due uomini completano l'attività dell'aratura, mentre due donne sono pronte alla semina. Si tratta di figure impersonali, ritratte di spalle o di profilo, dai volti irrecognoscibili. Ciò che conta è, infatti, il bilanciato e sereno rapporto tra la natura e le attività umane. La pacata gestualità delle figure assume una dimensione mitica, in analogia con la contemporanea pittura dei campi francese da Millet a Breton.

Teresa Sacchi Lodispoto



UV





334. LUDOVICO CARRACCI (1555 - 1619), ATTRIBUITO A

*Erminia e i pastori*, 1592-1593 ca.

Olio su tela

93,5 x 132,5 cm

*Elementi distintivi*

al verso, inventario d'asta "RV551" in stencil

*Provenienza*

Osuna Gallery, Washington; Christie's, 24 aprile 1998, l. 141  
(Ludovico Carracci); collezione privata

*Bibliografia*

D. Steven Pepper, "Ludovico Carracci: A new sequence of his works and additions to his catalogue", in «Accademia Clementina. Atti e memorie», Nuova serie, XXXIII-XXXIV, 1994, pp. 63-64, appendice II, tavola IV (pubblicazione revisionata da Andrea Emiliani e Denis Mahon) ("Ludovico Carracci"); Denis Mahon, "Quando conobbi Guercino", "Quadri & Sculture", Roma, gennaio-febbraio 1999, n. 4, anno VII, pp. 32-35, ill. ("Ludovico Carracci"); Carlo Giantomassi e Donatella Zari, "Tasso a colori. I dati del restauro di un capolavoro giovanile di Ludovico Carracci che rappresenta un episodio della Gerusalemme liberata", in Quadri e Sculture, anno IX, n. 37, Roma, 2001, pp. 34-37, ill (Ludovico Carracci); Alessandro Brogi, "Ludovico Carracci", 2 voll, Ozzano Emilia, 2001, R18, p. 256.

*Stato di conservazione*

Supporto: 80% (rintelo, forse a seguito di uno o due sfondamenti risarciti)

Superficie: 70% (numerose cadute, svelature e ridipinture distribuite in particolare nella selva, ma anche sui personaggi)

*Codice foto HD: 23.12.02\_dipi\_sm\_sm\_2*

Stima: € 30000 - 50000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







Il dipinto, in prestito alla Pinacoteca Nazionale di Bologna dal 1999 al 2014, rappresenta "Erminia tra i pastori", un tema caro a Ludovico Carracci, mutuato dal libro VII, ottave 1-22, della "Gerusalemme liberata" di Torquato Tasso. Dopo aver assistito al duello fra Tancredi e Argante dalle mura di Gerusalemme, la principessa Erminia, segretamente e infelicitamente innamorata del guerriero cristiano, esce dalla città con indosso l'armatura di Clorinda, nel tentativo di recarsi al campo crociato per curare il suo amato, ma viene avvistata dalle sentinelle e messa in fuga, mentre Tancredi la insegue credendo che si tratti della donna da lui amata. Dopo una fuga precipitosa che ricorda in parte quella di Angelica nel "Furioso", Erminia raggiunge un villaggio abitato da pastori, uno spazio idilliaco, dove viene ospitata per qualche tempo nella speranza di dimenticare il suo amore infelice. La scena rappresentata da Carracci nella nostra tela è, in particolare, descritta, nelle ottave 6-8:

Risorge, e là s'indirizza a passi lenti  
e vede un un uomo canuto a l'ombre amene  
tesser fiscelle a la sua greggia a canto  
ed ascoltar di tre fanciulli il canto.

Vedendo quivi comparir repente  
l'insolite arme, sbigottir costoro;  
ma li saluta Erminia e dolcemente  
gli affida, e gli occhi scopre e i bei crin d'oro:  
«Seguite,» dice «avventurosa gente  
al Ciel diletta, il bel vostro lavoro,  
ché non portano già guerra quest'armi  
a l'opre vostre, a i vostri dolci carmi.»

Soggiunse poscia: «O padre, or che d'intorno  
d'alto incendio di guerra arde il paese,  
come qui state in placido soggiorno  
senza temer le militari offese?»  
«Figlio,» ei rispose «d'ogni oltraggio e scorno  
la mia famiglia e la mia greggia illese  
sempre qui fur, né strepito di Marte  
ancor turbò questa remota parte.

La versione in asta, pubblicata per la prima volta da Steven Pepper nel 1994, venne confermata autografa separatamente da Denis Mahon, Andrea Finaldi, Andrea Emiliani e Ydranka Bentini, con visione dal vero, nonostante lo stato conservativo



1. Ludovico Carracci o Francesco Brizio, Erminia tra i pastori, Real-Palacio de la Granja San-Ildefonso

apparentemente precario, mentre incontrò, nel 1998, il parere negativo di Babette Bohn, espresso sulla base dell'immagine pubblicata in Pepper 1994 (comunicazioni orali). Nel 1998-1999 è stata sottoposta ad un accurato intervento di restauro da parte di Carlo Giantomassi e Donatella Zari che è riuscito a restituire la magistrale qualità dell'anziano pastore. Nel restauro è inoltre emerso che il dipinto non è finito: «La stesura pittorica è particolarmente interessante perché si tratta di un dipinto non finito: la tecnica esecutiva e la successione delle stesure sono per questo motivo percepibili più facilmente: in particolare, del dipinto sono compiutamente realizzati il cielo con le sue nuvole corpose, gran parte del paesaggio, gli alberi e erbe in primo piano. La figura di Erminia è completata in gran parte così come il pastore in primo piano; mancano alcune finiture nei pastori in secondo piano appoggiati a massi che sono ancora al primo stato di abbozzo. Il gregge è delineato da vivide pennellate bianche, le cascatelle e i riverberi dell'acqua nel fiume sono appena accennati con colori limpidissimi. Le figure sono costruite con lievi linee chiaroscurali, di colore bruno che disegnano le parti in ombra ed i panneggi; immediatamente successiva è la delineazione delle parti in luce degli incarnati, dipinti con pennellate corpose che creano rilievi materici nelle sovrapposizioni, mentre le ombre affiorano appena dalla preparazione, che assume una precisa valenza pittorica. I colori usati sono bianco e giallo di piombo, nero avorio, terre ed ocre, cinabro, lapislazzuli, azzurrite e bruni trasparenti. [...] La preparazione ad olio, bruno rossiccia, contenente bolo, è quella tipicamente usata dai pittori emiliani alla fine del cinquecento e nei primi anni del seicento, stesa a pennello in strato abbastanza sottile, lascia leggermente in evidenza la trama della tela» (Giantomassi-Zari 2001, pp. 35-36). Ha trovato altresì conferma un danno alla superficie pittorica, da ascrivere principalmente alle due foderature subite dalla tela, di cui la prima «con colla di pasta senza aver prima adeguatamente impermeabilizzato la preparazione ha prodotto rigonfiamenti e cadute di colore localizzati soprattutto sui gruppi di alberi sulla destra e lungo i bordi» mentre a seguito della seconda, che «non consolidava adeguatamente lo strato pittorico, che di conseguenza, appariva corrugato e viziato da sollevamenti e piegature; la superficie era quasi totalmente sfigurata da vernici ossidate, recenti ridipinture e grossolane stuccature» (Giantomassi-Zari 2001, p. 37).

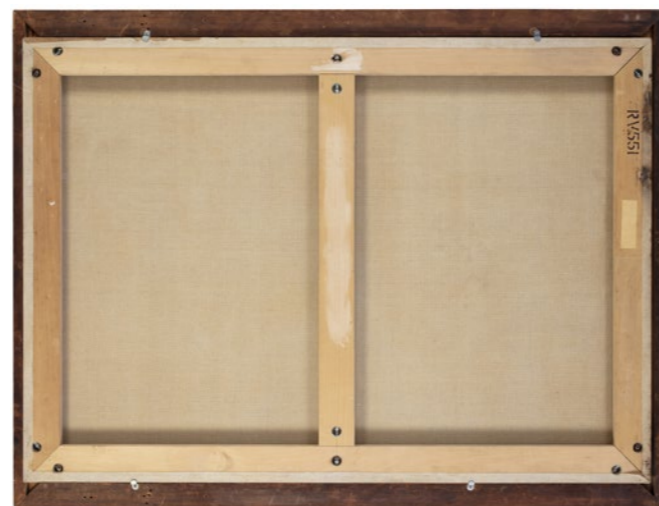
Un'altra versione di questo soggetto, di minori dimensioni e più aulica, datata al 1603, ma riferita da parte della critica a Francesco Brizio per ragioni di stile e di iconografia (Clovis Whitflid, comunicazione del 4 ottobre 2004; Alessandro Brogi, "Francesco Brizio: il "paesare di penna" e altre cose", in «Studi di Storia dell'Arte», IV, 1993, pp. 85-127, pp. 90-91; Alessandro Brogi, "Ludovico Carracci (1555-1619), Bologna, 2 voll., 2001, vol. 1, pp. 255-256, R16 e pp. 285-286, P37; Alessandro Brogi, "Ludovico Carracci. Addenda", in "Nuovi Diari di lavoro", n. 2, 2016, Bologna, p. 52; ), è conservata presso il Real Palacio de la Granja de San Ildefonso, in Spagna. Questa versione è stata messa in relazione con la committenza da parte di Giovanni Battista Agucchi. «Monsignor Agucchi aveva letto con attenzione il Tasso, ed era rimasto particolarmente colpito da alcuni episodi, come quello di Erminia che arriva tra i pastori, ed il contrasto tra locus terribilis e locus amoenus che vi si verifica. Vi trovava una corrispondenza con la sua situazione, che il prelado descrive in numerose lettere, di permanenza travagliata e quasi forzata nella corte, mentre la sua inclinazione personale era verso la quiete e la contemplazione. Così Giovanni Battista Agucchi commissiona una sua impresa dipinta, con tema



Erminia tra i pastori, a Ludovico Carracci, durante il breve soggiorno a Roma di questo alla fine della primavera del 1602. Agucchi invierà al pittore anche il programma iconografico preciso, intitolato Impresa per dipingere la storia di Erminia, capace di esprimere anche il «sentimento» del suo anelito di cambiamento a una vita maggiormente contemplativa. Ludovico non esiterà a interpretare in modo maturo le richieste del committente, aggiungendo un carattere di «conversione filosofica» alla scena». (Daniela Silvana Astro, "Anticipazioni della Poetica degli Affetti di Pomponio Torelli nel pensiero di Torquato Tasso", in Bollettino Telematico dell'Arte, 19 Novembre 2018, n. 858).

Alessandro Brogi - che non ha visto il dipinto dopo il restauro - non concorda con l'attribuzione a Carracci neppure della tela in esame, «senza mezzi termini» [...] «prodotto di tutt'altra area culturale. Dalle tipologie figurali alla luminosità della tavolozza, tutto rimanda inequivocabilmente ad un artista attivo a Roma nel pieno Seicento, toccato dagli esiti della cosiddetta corrente neoveneta cui fanno capo, per fare alcuni nomi - il giovane Poussin, Pier Francesco Mola, Pietro Testa e altri» (Brogi, 2001, I, p. 256).

In realtà, la costruzione dell'orizzonte richiama, per esempio, l'affresco con Simone imprigionato dipinto da Ludovico a Palazzo Fava, o, pur nella più chiara cromia, il suo "Martirio di Sant'Orsola e san Leonardo" conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna; la figura del pastore ricorda le figure di anziani della Adorazione dei Magi già nella chiesa di San Bartolomeo di Reno, a Bologna, databile alla metà degli anni



ottanta degli Cinquecento; le figure di secondo piano, pur svelate, richiamano, per il forte contrasto chiaroscurale dei volti, quelle del "Martirio di Sant'Orsola e delle compagne" (Imola, Chiesa dei Santi Nicola e Domenico).

Suggestivi sono anche i richiami ad un altro bolognese, Lorenzo Garbieri (1580-1654), detto il "nipote dei Caracci", allievo di Ludovico, che la tela in esame ricorda per la resa del bosco, l'orizzonte e, in modo limitato a causa delle svelature, le fisionomie (per esempio, "San Paolo Eremita e sant'Antonio Abate", già Amburgo, collezione Scholz-Forni, in Brogi, 2001, I, R52, e II, cat. 289), che pure sembra complessivamente più legnoso e rigido.



335. VALERICO LACCETTI (1836 - 1909)

*Paesaggio con pecore, 1875 circa*  
Olio su tela  
136,5 x 199,4 cm

*Firma*  
"Laccetti" al recto

*Provenienza*  
collezione privata, Pallanza; Banca Popolare di Intra (fino al 2010); Veneto Banca SpA in LCA

*Stato di conservazione*  
Supporto: 60% (quattro lacerazioni ricomposte, un piccolo sfondamento centrale, gore)  
Superficie: 80% (cadute di colore, craquelures)

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_ss\_780*

Stima: € 3000 - 5000



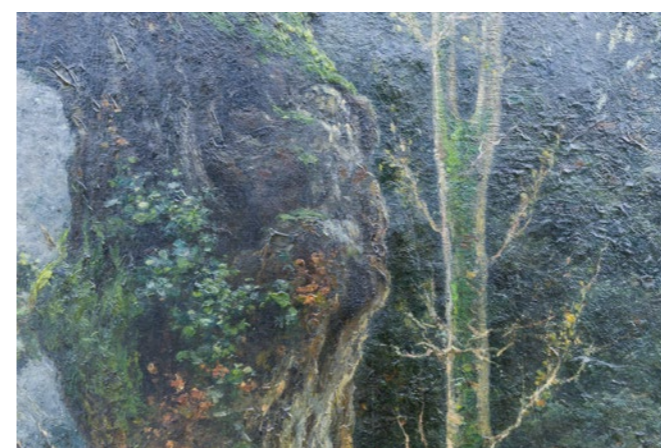
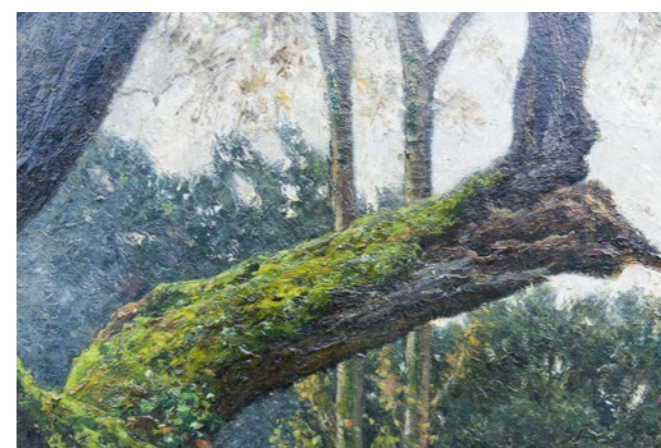
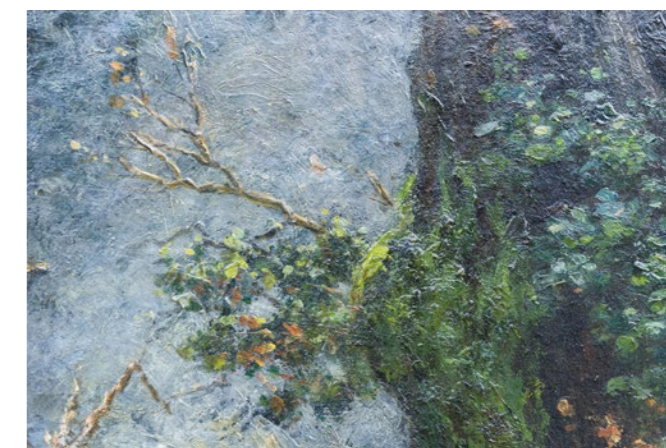
*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



Formatosi tra lo studio del cugino Filippo Palizzi e l'Istituto di Belle Arti di Napoli, Valerico Laccetti si afferma negli anni Sessanta dell'Ottocento come valente pittore di paesaggi, scene campestri e animali sulla scia del verismo analitico dei fratelli Palizzi, esponendo con successo nelle principali mostre nazionali, soprattutto a Roma, dove dal 1863 stabilisce lo studio, e a Napoli. Seguendo le orme di Giuseppe Palizzi soggiorna in Francia e visita Fontainebleau probabilmente nel 1870, come si evince dall'opera *Souvenir de Fontainebleau*, esposta alla Promotrice napoletana dello stesso anno. A questo primo viaggio ne seguiranno altri nello stesso decennio, forse nel 1872 – la scarsa e lacunosa bibliografia sull'artista riporta in quest'anno una permanenza di sette mesi, con frequentazione dello studio di Giuseppe Palizzi - e poi in occasione della sua partecipazione ai Salon del 1874 e del 1875, segno di un rapporto ben affermato con gli ambienti artistici francesi. È proprio nell'orbita dell'esperienza dei Palizzi e del realismo en plein air della scuola di Barbizon che va collocata l'opera in oggetto, sicuramente un quadro da esposizione, come suggeriscono le dimensioni ragguardevoli. L'opera raffigura infatti un gruppo di pecore di fronte a una radura di alberi con ampie fronde che si stagliano contro un cielo grigio, una combinazione quindi tra quadro di paesaggio e quadro di animali secondo una formula già sperimentata dai fratelli Palizzi proprio sull'eco di artisti come Constant Troyon e Rosa Bonheur, a loro volta attenti alle lezioni degli olandesi del Seicento. Il paesaggio maestoso, con l'imponente quercia dal tronco nodoso al centro della tela, sembra chiaramente evocare l'imponente e incontaminato complesso boschivo della foresta di Fontainebleau, meta privilegiata dei barbizonniers. Ai pittori francesi rimanda anche la maniera larga e pastosa con la quale Laccetti costruisce gli elementi del rigoglioso contesto

naturale indagando il filtrare della luce tra le fronde e i vapori dell'atmosfera. Notevole l'impaginazione compositiva, con la staccionata in diagonale che accentua la fuga prospettica al cui centro sono le pecore e la quercia, espediente per accentuare lo scarto dimensionale tra il piccolo gregge e il paesaggio amplificandone le dimensioni e il respiro. Molti anni dopo Laccetti riutilizzerà il contesto naturale di quest'opera come sfondo per *Christus vincit!*, esposto nel 1891 all'Esposizione di belle arti di Roma. Il dipinto, disperso e noto solo da riproduzioni (Beniamino Costantini, *Un pittore poeta Valerico Laccetti*, in *Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*, XXV (1910), 5-6, pp. 279-296, ripr. p. n. n.), mostra il nuovo corso che l'arte di Laccetti aveva preso dall'inizio degli anni Ottanta quando, ponendo in secondo piano la pittura di paesaggio, l'artista abruzzese aveva iniziato a cimentarsi in impegnativi dipinti storico-religiosi. Il primo era stato *Christus imperat!* (Chieti, Consiglio provinciale), che, dopo una gestazione di quattro anni, era stato presentato con successo nell'Esposizione nazionale di belle arti di Roma del 1883. L'opera, di grandi dimensioni e ispirata al verismo storico di Domenico Morelli, celebrava la vittoria del cristianesimo sul paganesimo. Al tema del perdono era invece dedicato *Christus vincit!*, con il passaggio di un gruppo di suore accanto a una donna in lacrime, forse una peccatrice, accovacciata ai piedi di un crocifisso, lungo un sentiero costeggiante un bosco. Il paesaggio incontaminato degli anni Settanta diventava così in quest'ultimo dipinto uno scenario abitato dall'uomo, con modifiche sostanziali di evidente natura simbolica (la chiesa sullo sfondo, la lampada appesa all'albero, il serpente che contempla la scena avvolto intorno al palo della staccionata).

Sabrina Spinazzè





336. EDGARDO MANNUCCI (1904 - 1986)

*Idea n. 4, 1972*

Lastra di rame ricoperta con saldatura di ottone e filo di ottone, saldati, e vetro di murano  
274 x 113 x 130 cm (scultura)  
68 x 73 x 68 cm (basamento)

*Elementi distintivi*

targa, distaccata, con dati dell'opera

*Provenienza*

lo studio dell'artista; Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*

Biennale di Venezia, 1972, cat. 47, ill. 11  
Bruxelles, 1973, cat. 47, ill. 47, p. 65  
Fano, 1974 (ill. con titolo e data erronei: "idea n. 18" e "1973")  
Jesi, 1974 (ill.)  
"Arte Nuova Oggi", 1974, ill., p. 14  
E. Crispolti, a cura di, "Materia e spazio: la «poetica» di Mannucci", pp. 7, 8, 22, 1979  
E. Crispolti, "Materia, Energia, Spazio: Edgardo Mannucci, un scultore postatomico", Macerata, 1981, p. 11, p. 99 (ill.)  
L. Venturi, scheda dell'opera, in Crispolti 1981, pp. 160, 163-164  
V. Volpini, "Mannucci", Fabriano, 1982, tavola f.t.  
"L'oro delle Marche, con un omaggio a Mannucci", Fano, 1984 (ill.)  
Gubbio 1984, p. 35 (ill.)  
"Edgardo Mannucci. Ori e sculture", Palazzo Collicola, Spoleto, 1986, ill  
"Edgardo Mannucci", Atelier Arco Amorofo, Ancona, 1990  
E. Crispolti, a cura di, "Edgardo Mannucci. Anni Trenta-Ottanta", Roma, 1991, cat. IV A 6, p. 45 (ill.)  
E. Crispolti, a cura di, "Mannucci e il novecento", Cinisello Balsamo, 2005, cat. 21

*Esposizioni*

Biennale di Venezia, 1972 (su invito di Giuseppe Marchiori)  
Bruxelles, 1973  
Fano, 1974 ill.  
Jesi, 1974  
Valeri Volpini, a cura di, "Mannucci", Chiostro del Buon Gesù, Fabriano, 1982  
"L'oro delle Marche, con un omaggio a Mannucci", Chiesa di San Domenico, Fano, 1984  
Gubbio, 1984  
"Edgardo Mannucci. Ori e sculture", Palazzo Collicola, Spoleto, 1986  
"Edgardo Mannucci", Atelier Arco Amorofo, Ancona, 1990  
Enrico Crispolti, a cura di, "Edgardo Mannucci. Anni Trenta-Ottanta", Palazzo Braschi, Roma, 7 maggio - 2 giugno 1991

Stato di conservazione

Supporto: 90%  
Superficie: 90% (ossidazioni)

Codice foto HD: 19.12.20\_scul\_vb\_sm\_1920

Stima: € 25000 - 35000

«L'elica/ala è un'estensione del movimento spirale, ad un livello che già coinvolge del tutto l'elemento materico, cioè non v'è più dibattito fra segno dell'energia e segno dell'inerzia, ma l'energia ha coinvolto questa, e tutta la materia si distende nella grande ala ruotante in vortice, molto spettacolare, come in opere capitali quali "Opera n. 8", 1954, e "Idea n. 4", 1972» (Enrico Crispolti, in Crispolti 1981, p. 11).

«"Idea n. 4", 1972, ripropone il tema mannucciano dell'ala, ora ravvolta in uno spazio spirale, segnata da asole, alcune delle quali con grandi gemme vitree colorate, e con un principio di avvolgimento e traiettoria spirale ampia, a filo, che sale dalla base, un altro nucleo vitreo, rosso, generatore. "Idea n. 4", è particolarmente preziosa nel rapporto dei metalli, rame e ottone, sapientemente trattati brano a brano, e nelle presenze cromatiche vitree, assai sensibili, come del resto in "Idea n. 2". La preziosità è ora un tratto predominante nelle nuove sculture di Mannucci, si esibisce quasi prepotentemente, a volta quasi eccessiva per chi amava certi suoi più sottili silenzi. Ma non è che uno sviluppo coerente del suo pensiero plastico. Non è infatti una preziosità esteriore, decorativa, è un aspetto della crescita energetica della materia, un clamoroso affermarsi, in termini quasi di splendore, arcaici, antichi anch'essi come le testimonianze micenee o italiche; esaltante ora al di là del rilituale, in una crescita fascinosa, a suo modo barbarica, come è sempre la esibizione aurea clamorosa e l'incastonatura un po' sfacciata della pietra preziosa» (Lionello Venturi, in Crispolti 1981, p. 160).

La scultura è tuttora posizionata presso la sede di Intesa San Paolo in Via Don G. Riganelli 36 a Fabriano, già sede di Veneto Banca e prima della Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana. La rimozione della scultura - sia sul piano amministrativo sia sul piano operativo - è a carico dell'acquirente.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*









337. GUGLIELMO CIARDI (1842 - 1917)

*Lungo il viale*, 1875 ca.  
Olio su cartone  
29,5 x 40,5 cm

*Firma*  
"Ciardi" al recto

*Bibliografia*  
Tiziano Panconi, "Telemaco Signorini. Catalogo generale ragionato", Pistoia 2019, p. 87, n. 94

Stato di conservazione  
Supporto: 90%  
Superficie: 85% (ritocchi e vernice opacizzate, anche nell'area della figura)

Numero componenti del lotto: 1

Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_26

Stima: € 20000 - 30000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





338. MATTIA MORENI (1920 - 1999)

La Signora Santunione rompe e rirompe per avere un riordino,  
1981

Olio su tela  
134,8 x 104,6 cm

Firma  
al recto, "Mattia Moreni, Montecarlo"

Data  
al recto, "21 Nov 1981"

Provenienza  
Adria Gialdini Santunione, Pianoro, Bologna (fino al 2014)

Stato di conservazione  
Supporto: 90%  
Superficie: 90%

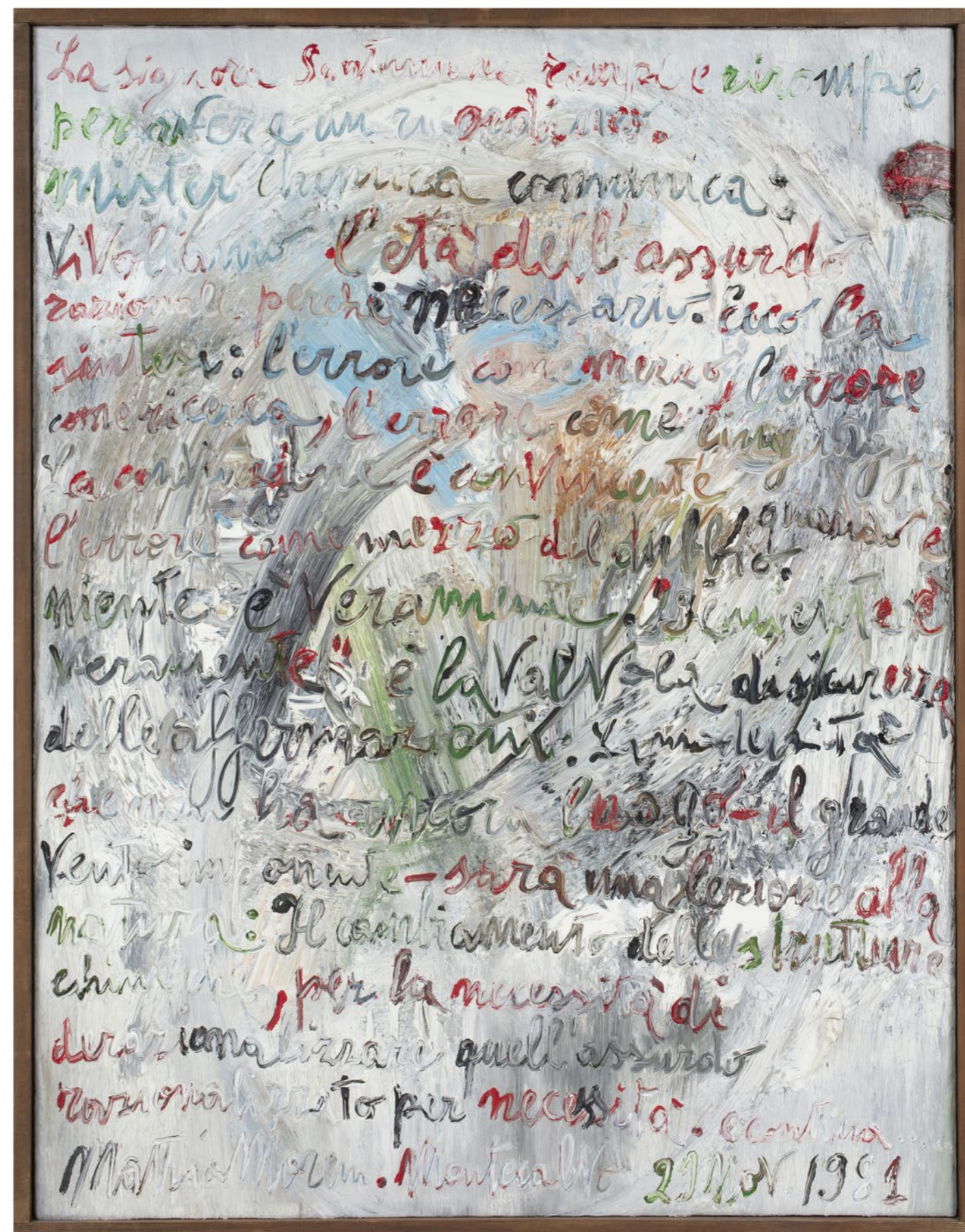
Numero componenti del lotto: 1

Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_7

Stima: € 25000 - 35000

Il dipinto proviene dalla raccolta di Adria Gialdini Santunione, celebre restauratrice bolognese, attiva anche in favore di Mattia Moreni. Moreni allude al mestiere della Santunione, di cui era amico, nella dedica che fa anche da titolo all'opera.

Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.





339. LUIGI NONO (1850 - 1918)

*Il bimbo malato, 1885*

Olio su tela  
100 x 144 cm

*Firma*

in basso a sinistra, "L. Nono"

*Data*

in basso a sinistra, "1885"

*Elementi distintivi*

etichetta d'asta, "BO WILDENSTAM Ateljé ALFRED NILSON";  
seconda etichetta recente, con indicazioni dell'opera

*Provenienza*

Wildenstam, Stoccolma, 10 giugno 1964, lotto 23875;  
Bukowskis, Stoccolma, 14.06.2011, lotto 232

*Bibliografia*

Paolo Serafini, "Il pittore Luigi Nono (1850-1918). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni", II, Torino, 2006, p. 110-111, n. 356; Paolo Serafini, a cura di, "Luigi Nono 1850-1918: Capolavori ritrovati e importanti opere inedite", catalogo della mostra, Enrico Gallerie d'Arte, Milano, 2012, p. 24, n. 2; Alessio Geretti, Serenella Castri, a cura di, "I bambini e il cielo", catalogo della mostra, Torino, 2012, p. 265, n. 77; Sergej O. Androsov, Paolo Serafini, a cura di, "Dialogo sulla Misericordia. Dal Seicento all'Ottocento", catalogo della mostra, Roma 2016, p. 96; Angelo Enrico, Elisabetta Staudacher, a cura di, "La Venezia di Ciardi e Favretto. Il silenzio della laguna e le ciacole della città", Milano, 2017, p. 117, tav. 11

*Esposizioni*

"Luigi Nono 1850-1918: Capolavori ritrovati e importanti opere inedite", Milano, Enrico Gallerie d'Arte, 2012; "I bambini e il cielo", Illegio, Casa delle Esposizioni, 2012; "Dialogo sulla Misericordia. Dal Seicento all'Ottocento", Roma, Musei di San Salvatore in Lauro, 2016; "La Venezia di Ciardi e Favretto. Il silenzio della laguna e le ciacole della città", Modena, Modenafiere, 2017

*Vincoli*

Il dipinto è dotato di libera circolazione

Stato di conservazione

Supporto: 90%  
Superficie: 80% (numerose piccole cadute di colore e integrazioni sull'intera superficie del dipinto)

Codice foto HD: 23.08.05\_dipi\_e\_sm\_1

Stima: € 340000 - 420000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







Ultima di una serie di opere ambientate nello stesso casolare, quasi a costituire fasi distinte di un'unica narrazione, è "Il bimbo malato," realizzata da Luigi Nono nel 1885 dopo il successo di "Refugium peccatorum", che presentato nel 1883 all'Esposizione internazionale di Roma l'aveva consacrato insieme a Giacomo Favretto come rinnovatore della scuola pittorica veneziana. Gli interni domestici con bambini e scene familiari del biedermeier lombardo dei fratelli Induno costituiscono una fonte di ispirazione per analoghi soggetti trattati da Nono già negli anni Settanta, come ad esempio "La convalescenza" del 1874. Del 1881 sono "La povera madre" e "Morte del pulcino", ambientata nella cesta sotto il letto che domina la composizione maggiore, e il dipinto "Vice mamma" del 1882. È, tuttavia, con "Il bimbo malato", che l'artista affronta con piena maturità il soggetto in un'opera di impegno e di grandi dimensioni, per lungo tempo nota solo attraverso un disegno preparatorio. Ricomparso sul mercato solo nel 2012, il dipinto costituisce una fondamentale aggiunta al catalogo dell'artista. Come ricostruito da Paolo Serafini il concepimento progettuale di queste opere fu lungo e meditato attraverso studi grafici e fotografici, a partire da una piccola versione su tavola del 1876, preceduta da quattro studi preparatori e caratterizzata dalla figura della sorellina ai piedi del letto. Rispetto a "Vice mamma", Nono utilizza una tavolozza dai toni ribassati per concentrare l'attenzione sul giaciglio e sull'abbraccio tra la giovane madre e il figlio. L'incarnato rosato del bambino si fa livido, mentre l'allegria nidiata di pulcini è ridotta a due soli piccoli che becchettano mestamente. Alla metà degli anni Ottanta l'artista perviene, dunque, «a una perfetta identificazione tra verismo e viva e commossa partecipazione umana», dimostrando «una sensibile partecipazione [...] a quella poetica degli affetti familiari centrale nelle correnti del verismo letterario e artistico del trentennio post-unitario» (Stella Seitun, "Luigi Nono. Interprete dell'intimità familiare," in "La Venezia di Ciardi e Favretto", cit., p. 47). "Il bambino malato" venne replicato con piccole varianti nel 1896 in un dipinto noto da una riproduzione sul catalogo dell'Esposizione di Monaco dello stesso anno.

Teresa Sacchi Lodispoto







L. NONO 1915



340. RUBENS SANTORO (1859 - 1941)

Venezia - Squero di San Trovaso  
Olio su tela  
23,7 x 37,2 cm

Firma  
in basso a sinistra, "Rubens Santoro"

Elementi distintivi  
sulla cornice, a matita, numero di inventario "7074A", forse  
apposto negli Stati Uniti; sul retro della cornice, segni di  
passaggi d'asta a gesso bianco

Stato di conservazione  
Supporto: 80% (reintelo)  
Superficie: 90% (ridotte cadute e ritocchi;  
tracce di vernice protettiva)

Numero componenti del lotto: 1

Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_25

Stima: € 20000 - 30000



Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi  
e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da  
parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il  
paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.



Calabrese di nascita, Rubens Santoro si forma all'Istituto di belle arti di Napoli sotto la guida di Domenico Morelli, assimilando la lezione di Filippo Palizzi, ma anche di Mariano Fortuny presente nel 1874 nella città partenopea. Dopo aver venduto alcuni dipinti nel 1873 all'influente mercante parigino Frédéric Reitlinger, dal 1875 è legato ad Adolphe Goupil, che a Napoli faceva incetta di vedute e temi di genere particolarmente apprezzati dal mercato internazionale, come attestano le sue opere conservate in pubbliche istituzioni italiane ed estere (Baltimora, Art Museum; Manchester, Art Gallery; Torino, Museo Civico, Reggio Calabria, Museo Nazionale). Torre Annunziata, Castellammare di Stabia, Procida, Amalfi, Capri e Resina sono i soggetti di questi anni realizzati con una pennellata veloce e un tocco virtuoso di matrice fortuniana. Risalgono agli anni Ottanta dell'Ottocento i primi soggetti veneziani, replicati con grande successo per oltre un ventennio e inviati a importanti esposizioni e alle gallerie parigine Goupil e Chaine & Simonson. Come notato da Isabella Valente, l'artista si concentra sulla Venezia minore dei Ciardi, di Favretto e di Nono. La laguna gli permette, così come il Golfo di Napoli, «incantevoli giochi di luce, di forti chiaroscuri, di atmosfere brillanti» (Isabella Valente, "Dove il sole è così intenso da far male agli occhi", Rubens Santoro e le scelte della luce", in Tonino Sicoli, Isabella Valente, a cura di, "Rubens Santoro e i pittori della Provincia di Cosenza tra Otto e Novecento", catalogo della mostra, Catanzaro, 2003, pp. 23-38, p. 28). Tra i luoghi più caratteristici ritratti in questi anni figura lo Squero di San Trovaso, uno dei più antichi e famosi "squeri", i cantieri navali, che prendono il nome dalla squara utilizzata per costruire le imbarcazioni. Posto sull'omonimo rio de San Trovaso questo squero, risalente al Seicento, è uno dei pochi ancora oggi in funzione e viene utilizzato esclusivamente per le gondole. Le facciate delle case in legno, secondo uno stile più alpino che lagunare, sono dovute all'estro degli squerarioli molti originari del Cadore. In questo dipinto Santoro sostituisce con un cielo azzurro la chiesa dei Santi Gervasio e Protasio, che con il suo campanile nella realtà si erge alle spalle degli edifici in legno delle officine.

Teresa Sacchi Lodispoto





341. EMMA CIARDI (1879 - 1933)

*Paesaggio con sfilata di carrozze, 1903*

Olio su tela  
51,6 x 98,6 cm

*Firma*

Firma, parzialmente leggibile al recto

*Data*

Data, parzialmente leggibile, al recto

*Provenienza*

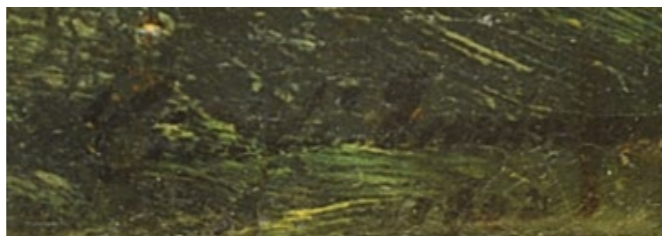
Sotheby's, New York, 5.5.1999, lotto 347

Stato di conservazione

Supporto: 80% (tela e telaio sostituiti)  
Superficie: 90%

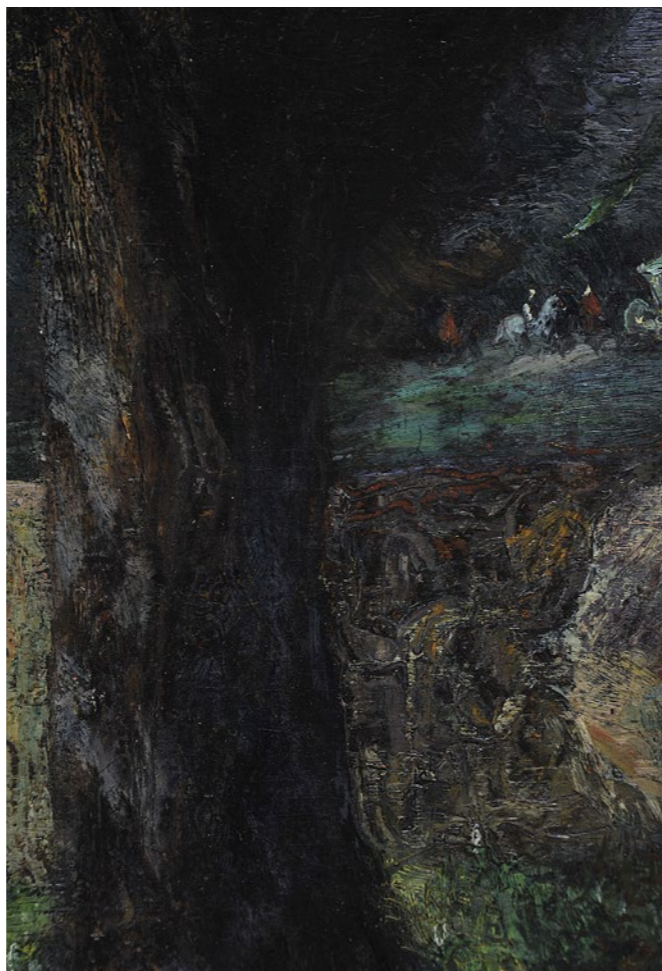
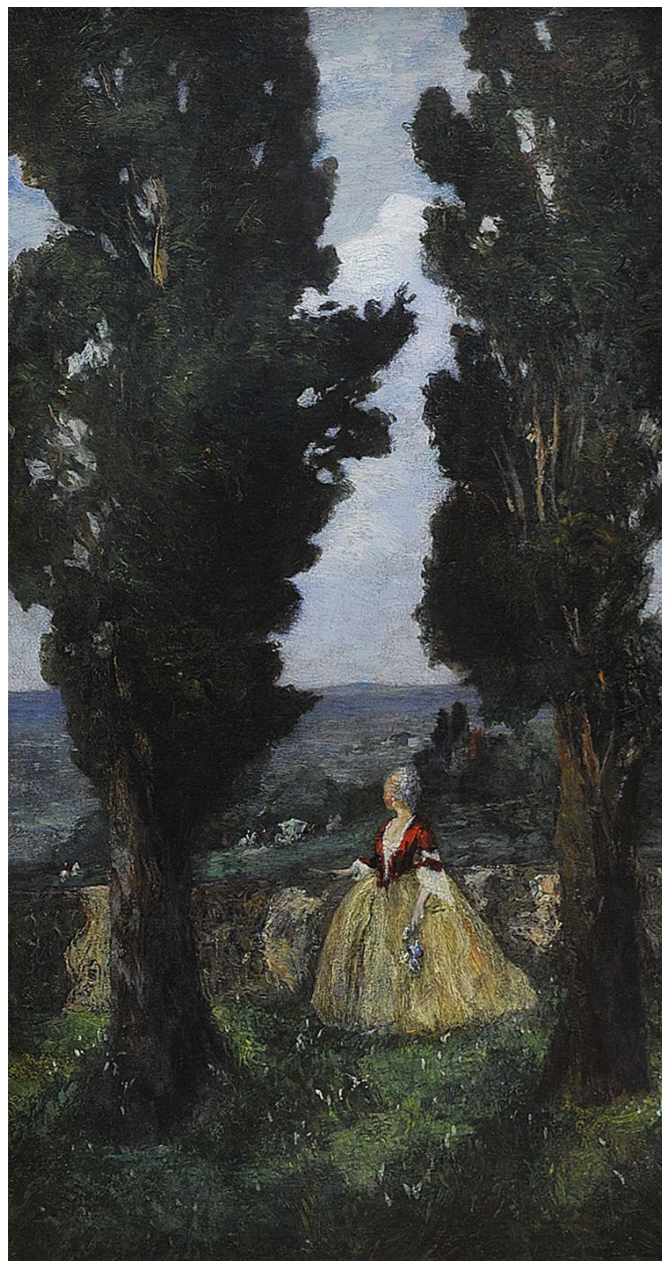
Codice foto HD: 13.06.01\_dipi\_sm\_sm\_9

Stima: € 7000 - 10000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





342. RENATO GUTTUSO (1911 - 1987)

*Mario Valeri Manera*  
Olio su tela  
80,1 x 70 cm

*Firma*  
"Guttuso"

*Data*  
"85"

*Elementi distintivi*  
al verso, etichetta della Banca Popolare di Asolo e Montebelluna con riferimento inventariale, e due altre etichette, di cui una, forse autografa di Guttuso, con riferimento al personaggio ritratto ("Valeri Manera")

*Provenienza*  
Banca Popolare di Asolo e Montebelluna; Veneto Banca SpA in LCA

Stato di conservazione  
Supporto: 95%  
Superficie: 95%

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_sm\_964*

Stima: € 5000 - 7000

Guttuso ritrae Mario Valeri Manera (1921-2014), industriale, per un quarto di secolo presidente dell'Associazione industriali Venezia e della Camera di Commercio lagunare, grande amico delle arti e fondatore del premio Campiello.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



343. ERNESTO FONTANA (1837 - 1918)

*Civetteria*, 1869

Olio su tela

101,1 x 75 cm

*Firma*

"E. Fontana" al recto

*Data*

"1869" al recto

*Bibliografia*

Paola Dell'Armi, "Ernesto Fontana", in Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 48, Roma, 1997, s.v.

Stato di conservazione

Supporto: 70% (importante sfondamento a 7 risarcito, nel registro superiore)

Superficie: 80% (ridipinture, vernice protettiva)

Numero componenti del lotto: 1

Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_4

Stima: € 10000 - 15000

Allievo di Hayez e Bertini all'Accademia di Brera, Fontana si avviò inizialmente alla pittura di storia, secondo il gusto romantico allora prevalente. Nel 1860 partecipò al concorso Canonica per la pittura di storia risultando vincitore con il quadro "Gerolamo Morone, gran cancelliere del duca Francesco Sforza, nel momento che viene arrestato in Novara da Antonio Leywa capitano di Carlo V" (Milano, Pinacoteca di Brera). Nel 1862 ottenne il premio nella classe di pittura dell'Accademia di Brera e prese studio con Mosé Bianchi nell'antico convento di San Primo. In questi anni, Fontana si avvicina alla Scapigliatura, cogliendone l'elemento leggero e accattivante: ecco allora le figure femminili, spesso in atti di seduzione, a cui si deve gran parte della sua fama nello scorcio del secolo. Proprio il tema della ragazza civettuola è oggetto di una serie di opere dal titolo "Civetteria", tra cui quella in asta, datata 1869, che potrebbe identificarsi con la tela dallo stesso titolo esposta alla II Esposizione nazionale di belle arti dell'Accademia di Brera nel 1872, anziché con la tela di enumerata anch'essa come "Civetteria" nel catalogo della esposizione del 1870 alla Società promotrice di belle arti di Torino, che corrisponde al dipinto oggi alla Galleria comunale d'arte moderna di Udine. Il tema romantico si alterna - garantendo il successo del pittore su registri apparentemente diversi, ma accomunati dall'interesse per gli effetti sentimentali - alla pittura di storia.

Nel 1872, infatti, Fontana propone una "Maria Stuarda ai piedi di Elisabetta d'Inghilterra nel parco di Forteringa", che fu premiata con la medaglia d'oro alla Mostra nazionale di pittura di Milano e venne acquistata successivamente dal British Museum, mentre nel 1873 "Una lezione d'amore" (Milano, Galleria d'arte moderna) fu assegnata dalla Società promotrice di belle arti al Comune di Milano. Il tema romantico e sentimentale torna anche nel 1880, anno in cui Fontana espone alla IV Esposizione di belle arti di Torino un cospicuo nucleo di opere, tra cui "Piacerò?". Nel 1887 partecipa all'Esposizione nazionale artistica di Venezia, tra l'altro, con "Occhiata furtiva" e "Un pensiero a lui".

Illustratore di successo per le pubblicazioni "L'Illustrazione Italiana" e "L'Illustrazione Universale", Fontana fu anche incaricato di dipingere affreschi e disegni di soffitti per ville e chiese. Alcuni sopravvivono oggi, tra cui quelli di Villa Erba e Villa Olmo, entrambe sul Lago di Como.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







UV





344. RAFFAELLO SORBI (1844 - 1931)

*I musicanti (Serenata)*  
Olio su tavola  
43,5 x 69 cm

*Firma*  
in basso a sinistra, "Raf. Sorbi"

*Provenienza*  
Sotheby's, 19th Century European Paintings – Drawings and Watercolours, Londra 2 aprile 1988, lotto 101 (LIT 334.000.000)

*Bibliografia*  
Antonio Parronchi, "Raffaello Sorbi", Firenze, 1988, p. 137

Stato di conservazione  
Supporto: 90%  
Superficie: 90% (contenute riprese pittoriche)

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_5*

*Stima: € 60000 - 90000*

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Allievo dell'Accademia di belle arti di Firenze, Raffaello Sorbi, alla metà degli anni Sessanta dell'Ottocento frequenta il Caffè Michelangelo, dove viene in contatto con i pittori macchiaioli ed è apprezzato da Telemaco Signorini - «Se dobbiamo ammettere il famoso 'poetae nascuntur' di Orazio, converremo che se i pittori nascono come i poeti, il Sorbi è nato pittore» ("Gazzettino delle arte e del disegno", I, 1867, 8). Nel 1872 si lega per sette anni all'influente mercante Adolphe Goupil, specializzandosi nei temi neopompeiani e nelle scene di genere in costume settecentesco, queste ultime particolarmente apprezzate dalla borghesia europea e statunitense, desiderosa di emulare lo stile di vita dell'"ancien régime". Risalgono a questi anni alcuni soggetti di successo più volte replicati, come il gioco delle bocce, la passeggiata, le soste in trattoria, i passatempi e i giochi campestri, che mettono in scena un perduto universo settecentesco in cui dame e cavalieri interagiscono con figure di paesani in uno spazio macchiaiolo costruito attraverso una

tavolozza virata su toni pastello della pittura settecentesca. Si tratta di una rilettura tutta toscana di un genere tradizionalmente realizzato in punta di pennello sulla scorta della lezione di Mariano Fortuny. Una grazia e una leggerezza rococò caratterizza "I Musicanti", anche conosciuta come "La serenata", opera nel 1988 record d'asta per l'artista, in cui un gruppo di tre musicisti con marsina e tricorno, posti all'interno di uno spazio geometricamente costruito immerso in una luce zenitale, suona sotto lo sguardo ammirato di tre dame e un gentiluomo affacciati a un muro di recinzione di un casale di campagna. Corredano la scena due operose figure di contadini, una bambina che si copre scherzosamente le orecchie e un cane dal mantello pezzato. Sorbi sfoggia tutta la sua perizia tecnica nei dettagli dagli ulivi sino alle foglie d'edera sulla sinistra e al muro meticolosamente descritto.

Teresa Sacchi Lodispoto



UV



345. ANTONIO MANCINI (1852 - 1930)

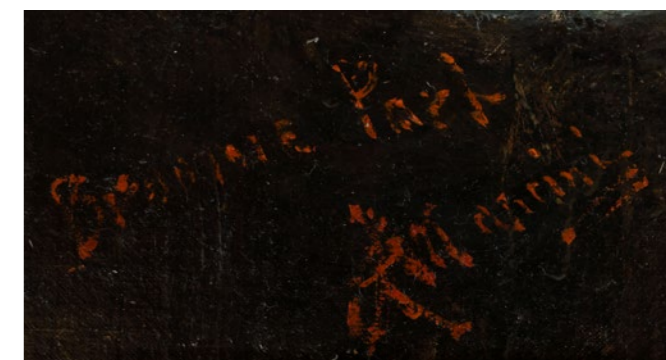
*Al mio Signore, 1908*  
Olio su tela  
108 x 86 cm

*Firma*  
"A Mancini" al recto

*Altre iscrizioni*  
"Broome Park" ak recto

*Provenienza*  
Collezione Otto Messinger, Roma;  
Raccolta Alberto Fassini, Roma

*Bibliografia*  
P. D'Achiardi, "La collection Messinger", Roma, 1910, p. 307, ill. 158; A. Lancellotti, "La LXXX Esposizione di Belle Arti a Roma", in "Natura ed Arte", Milano, a. XIX, n. 11, 1 maggio 1910, p. 727; "Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma. LXXX Esposizione Internazionale di Belle Arti", (catalogo della mostra), Roma, 1910, p. 38, n. 250 o 256 ("Ritratto"); A. Lancellotti, in "Il Secolo XX", gennaio 1911, ill. p. 37; S. Bargellini, "Artisti d'oggi: Antonio Mancini", in "Noi e il mondo", rivista mensile de "La Tribuna", anno VIII, n. 1, 1 gennaio 1918, ill. p. 70; Catálogo del tercer Salón de Otoño Fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, Madrid, ottobre 1922, p. 32, n. 398, ill. tavola fuori testo ("Hombre con flores"); Emilio Cecchi, "La collezione d'Arte del Barone Alberto Fassini. Vol. III, Pitture del secolo XIX e del secolo corrente", Milano-Roma, 1931, s.n.p., ill. tav. LXXIII; A. Lancellotti, "Antonio Mancini" in "Les Hirondelles. Art - Coutumes - Paysages", a. IX, n. 8, agosto 1931, ill. 164; "Prima Quadriennale d'Arte Nazionale sotto gli auspici di S.E. il Capo del Governo", catalogo della mostra, gennaio - giugno 1931, anno IX, Palazzo delle Esposizioni, Via Nazionale, Roma, 1931, s.n.p., n. 12 (come opera del 1910); D. Cecchi, "Antonio Mancini", Torino, 1966, p. 231; B. Mantura, in "Antonio Mancini. 1852-1930", catalogo della mostra, Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 28 giugno - 1 settembre 1991, Milano, Palazzo della Permanente, 16 settembre - 27 ottobre 1991, a cura di B. Mantura, E. Di Majo, Roma, 1991, p. 10, ill. 11; R. Caputo, "La pittura napoletana del II Ottocento", con prefazione di F. Mazzocca, Sorrento, 2017, p. 246; C. Virno, "Antonio Mancini. Catalogo ragionato dell'opera", vol. I, "La pittura a olio su tela, tavola, carta e specchio", Roma, 2019, cat. 593, pp. 352 e 354, ill. 593



*Esposizioni*  
Amatori e Cultori, Roma, 1910; Salòn de Otoño, 1931; Prima Quadriennale, Roma, 1931

Stato di conservazione  
Supporto: 90% (reintelo)  
Superficie: 90%

Codice foto HD: 23.07.25\_dipi\_sr\_sm\_1

Stima: € 15000 - 25000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Il dipinto - che mostra la tipica quadrettatura preparatoria manciniiana - risale al 1908, quando Mancini, dopo il suo rientro da Dublino, si fermò a Broome Park, non lontano da Londra, ospite di Mary e Charles Hunter, nella tenuta di Hill Hall vicino ad Epping, e di Sir Basil Heneage Dixwell Oxenden (1874-1919). Qui realizza tre opere, conosciute con i titoli "Al mio Signore" o "Il saluto", raffiguranti un uomo in pelliccia che offre dei fiori: curiosamente, il ritrattato è quasi omonimo dell'artista, un tale Domenico Mancini che serviva come autista e factotum di John Singer Sargent (1856-1925) e di Mary Hunter (1857-1933). In un appunto senza data su carta intestata del "Red Lion Hotel", che può riferirsi a quella in asta o ad un'altra delle tre versioni di "Al mio Signore", Mancini ricorda: «Madama Hunter portava da Londra tanti fiori finti così li feci nel canestro che Domenico Mancini mostra grande al vero». La composizione fu molto amata da Mancini, come testimonia non solo la scelta di misurarvisi tre volte. Per una delle due versioni a figura intera (Virno 2019, cat. 591) «il Maestro aveva una predilezione quasi gelosa. lo considerava forse l'opera suprema, insuperabile. Per questo la tenne sempre nel suo studio e rifiutò tutte le offerte».

La versione in scheda venne portata dall'artista a Roma, per venderla, tramite il coloraio Giuseppe Giosi, al barone tedesco Otto Messinger, celebre collezionista e mercante di antichità che subito dopo, e fino al 1911, prese a contratto l'artista consentendogli la agognata stabilità economica. In nota del 10 novembre 1908, indirizzata a Giosi, Mancini scrive infatti: «La prego di consegnare il mio dipinto al Signor Messinger che la [sic] comprato». Si tratta di uno dei pochissimi quadri di Mancini che, pur facendo parte della collezione del barone tedesco, non venne da lui commissionato. Nel 1929, passò con altre opere alla collezione del barone Alberto Fassini, partecipando così a due tra le principali raccolte manciniiane. Fassini lo espose, insieme ad altri suoi dipinti, alla Quadriennale del 1931, consacrando tra le opere più note dell'artista. L'interesse di Mancini per la fisionomia del suo omonimo naturalizzato inglese è testimoniato da altre tre opere (catt. 595-597). I contenuti della scheda sono largamente dovuti alle ricerche svolte per il catalogo ragionato dell'artista da Cinzia Virno (in particolare, schede 591-597). Ringraziamo Cinzia Virno per aver confermato la autenticità dell'opera su base fotografica (comunicazione dell'8 agosto 2023).





346. NOÈ BORDIGNON (1841 - 1920)

*Il mese di Maria a Venezia, 1884*

Olio su tela

73 x 104,5 cm

*Firma*

in basso a sinistra "N. Bordignon"

*Elementi distintivi*

al verso, una etichetta con data 23/06/1986 e riferimenti di inventario

*Provenienza*

Collezione privata, Milano

*Bibliografia*

"R. Accademia di Belle Arti. Esposizione 1884. Catalogo ufficiale", Milano, 1884, n. 264; "Esposizione Accademia di Venezia", Venezia, 1885, n. 98; Fernando Mazzocca, Elena Catra, Vittorio Pajusci, a cura di, "Noè Bordignon 1841-1920. Dal realismo al simbolismo", catalogo della mostra, Genova, 2021, p. 99

*Esposizioni*

Milano, Accademia di belle arti, 1884; Venezia, Accademia di belle arti, 1885; Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, San Zenone degli Ezzelini, Villa Marini Rubelli, "Noè Bordignon 1841-1920. Dal realismo al simbolismo", 2021-2022

Stato di conservazione

Supporto: 90% (rintelo)

Superficie: 90% (ridotte cadute e riprese pittoriche)

Codice foto HD: 23.08.05\_dipi\_dc\_sm\_1

Stima: € 90000 - 120000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

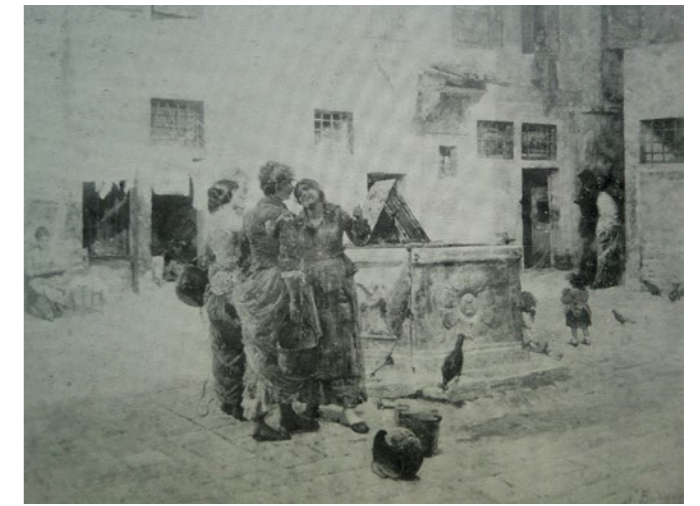






Allievo dell'Accademia di belle arti di Venezia sotto la guida di Michelangelo Grigoletti e Carl Blass, Noè Bordignon si perfeziona a Roma, dove sperimenta il paesaggio in aperta campagna e si accosta ai temi di genere attraverso l'opera di Michele Cammarano e Filippo Palizzi. Nel corso degli anni Settanta dell'Ottocento lavora per numerose chiese della provincia veneta, tra cui quelle di San Zenone degli Ezzelini, Monfumo e Pagnano d'Asolo e nel contempo realizza scene di vita contemporanea in cui descrive una Venezia popolare e un mondo rurale dalle tradizioni cristiane. Tale profonda religiosità lo rese distante dagli ambienti artistici ufficiali veneziani e in sintonia con la dottrina sociale di papa Leone XIII, ma non gli impedì di ottenere riconoscimenti alle esposizioni internazionali. In questi anni fissa il suo studio in Corte San Marco, un piccolo campo chiuso con un caratteristico pozzo esagonale accessibile da Fondamenta dei Cereri.

Tra le opere qui ambientate figura "Il mese di Maria a Venezia", presentato all'Esposizione dell'Accademia di belle arti di Milano del 1884 e poi l'anno successivo esposto all'Accademia di Venezia. Nel 1883 era stato presentato all'Esposizione di Milano "Le pettegole", la cui struttura compositiva anticipa quella del dipinto in esame. In questa seconda opera Bordignon accentua l'aspetto intimistico della sua pittura, raggiungendo una qualità nettamente superiore attraverso la rappresentazione assai più raffinata dei sentimenti. Al gruppo di quattro donne intente in chiacchiere intorno al pozzo della Corte San Marco si sostituiscono le più sobrie figure di due donne con un bambino. L'immagine si anima di dettagli. All'interno delle porte compaiono scene di intimità



1. Noè Bordignon, Le pettegole, collezione privata

domestica e sulla destra si radunano le devote con i loro bambini intorno all'edicola della Vergine, che nella prima opera appariva trascurata e abbandonata, mentre ora è decorata con fiori e candele. Una bambina, che si è staccata dal gruppo, prega con le mani giunte seduta sulla base del pozzo.

Teresa Sacchi Lodispoto





347. OTTORINO STEFANI (1928 - 2016)

*Tramonto, 1973*  
Olio su tavola  
40 x 50 cm

*Firma*  
"Stefani" al recto

*Elementi distintivi*  
sul verso, etichetta della Galleria d'Arte Paris di Treviso con informazioni relative all'opera e data

*Provenienza*  
Galleria d'Arte Paris, Treviso; Veneto Banca SpA in LCA

Stato di conservazione  
Supporto: 95%  
Superficie: 95%

Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_ss\_572

Stima: € 200 - 300

Nativo di Volpago del Montello, Stefani ha vissuto gran parte della sua vita a Montebelluna. Legato a personalità della cultura locale come Orazio Celegghin e Manlio Dazzi, frequentò l'Accademia di Belle Arti e la Facoltà di Architettura di Venezia, avvicinandosi alla lezione di Bruno Zevi e Carlo Scarpa. Si laureò nel 1978 con una tesi su Antonio Canova, autore cui dedicò importanti studi, così come a Noè Bordignon, Luigi Serena, Luigi Bianchi Barriviera e Renzo Biasion. Per trent'anni insegnò disegno e storia dell'arte presso l'Istituto Magistrale di Montebelluna, dedicandosi costantemente alla pittura. A Ottorino Stefani si devono anche numerose raccolte poetiche ed il saggio "Itinerari autobiografici". Bibliografia di confronto: Marco Goldin e Alberico Sala, a cura di, "Ottorino Stefani", Cornuda, 1989.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

348. PETER PEARSON (1955 CIRCA)

*Dublin from the air, 2015*  
Olio su tavola  
62 x 72 cm

*Firma*  
"Pearson" al recto e sul verso

*Data*  
"15" al recto; "18th February 2015" sul verso

*Altre iscrizioni*  
"Dublin from the air" e dedica dell'artista sul verso

*Provenienza*  
Veneto Banca SpA in LCA

Stato di conservazione  
Supporto: 95%  
Superficie: 95%

Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_ss\_325

Stima: € 1500 - 2500

La pittura di Peter Pearson è segnata da un legame particolare con l'architettura e l'acqua, soggetto anche del dipinto in esame, che affonda in parte le sue radici in Italia. Nel 1977, infatti, dopo la laurea in storia dell'arte al Trinity College, l'artista ottenne una borsa di studio dal governo italiano, a Venezia, dove ebbe due esposizioni delle sue opere, nel 1978 e nel 1979 (Galleria d'Arte Venexia). Rientrato nel 1980 in Irlanda, Pearson si misura nuovamente con il paesaggio di Dublino, ma con uno scatto completamente diverso dagli esercizi precedenti al soggiorno italiano, che ricorda l'effetto della luce veneziana sull'opera di John Ruskin: l'immagine è ora costruita come sovrapposizione di luci e trasparenze, a volte consumata nella tenuità dei colori, altre volte con un effetto di movimento ("Peter Pearson. Of Sea and Stone. Paintings 1974-2014", Dublino, 2014, pp. 48 e ss).

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





349. GUGLIELMO CIARDI (1842 - 1917)

*Coppia di paesaggi costieri, 1884-1885*

Olio su tavola

10,3 x 29 cm (il primo paesaggio)

10,1 x 31,4 cm (il secondo)

*Firma*

"Ciardi" su entrambe le opere al recto

*Bibliografia*

"Bell'Italia, La pittura di paesaggio dai Macchiaioli ai neovedutisti veneti", a cura di S. Cecchetto e L. Turchi, catalogo della mostra, Venezia, 2015, p. 66, nn. 6-7

*Esposizioni*

"Bell'Italia la pittura di paesaggio dai macchiaioli ai neovedutisti veneti 1850-1950", Caorle, Centro Culturale Bafile Rio Terrà, 2015

Stato di conservazione

Supporto: 80% (reintelo)

Superficie: 85% (cadute di colore, ridipinture, vernice protettiva)

*Numero componenti del lotto: 2*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_18*

Stima: € 20000 - 30000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







UV



UV





350. GIUSEPPE CESETTI (1902 - 1990)

*Paesaggio*

Olio su tela applicata su tavola

31 x 45,5 cm

*Firma*

"Cesetti" al recto

*Altre iscrizioni*

sul verso, "2232/CG"

*Elementi distintivi*

sul verso della cornice, etichetta della Galleria del Secolo, Roma, con indicazioni relative alla cornice

*Provenienza*

Veneto Banca SpA in LCA

Stato di conservazione

Supporto: 95%

Superficie: 95%

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_ss\_384*

Stima: € 1200 - 1800



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



351. LUIGI NONO (1850 - 1918)

*Vice mamma, 1882*

Olio su tela  
57,7 x 74,8 cm

*Firma*

in basso a sinistra, "L. IX"

*Data*

in basso a sinistra, "1882"

*Elementi distintivi*

sul telaio, a gesso, "E2"; etichetta "MOSTRA LUIGI NONO (1850-1918)", Sacile, 1964; etichetta della mostra "LUIGI NONO", Sacile, 1990

*Provenienza*

Cavalier Giulio Rocca Lucca (acquisto alla Promotrice Veneta, 1882)

*Bibliografia*

"Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XLI esposizione aperta il 29 aprile 1882 nell'edificio della Società, Società Promotrice di Belle Arti in Torino", Torino, 1882, p. 14, n. 202; "Mostra del pittore Luigi Nono", catalogo della mostra, Venezia, 1901, p. 145, n. 34; Giovanni Cena, "L'Esposizione veneziana", in "Nuova Antologia", XCIII, serie IV, 1901, 715, p. 535; Gilberto Secretant, "Luigi Nono all'Esposizione di Venezia", in "L'Illustrazione italiana", XXVIII, 1901, 37, pp. 194-196; G. Pagliano, Medaglioni d'artisti veneziani. Luigi Nono, in "L'Adriatico", 3 luglio 1911; Pompeo Marino Molmenti, Luigi Nono, in "Il Secolo XIX", XVIII, 1919, 3, p. 168; Guido Perocco, "Mostra di Luigi Nono (1850-1918)", catalogo della mostra, Venezia, 1964, p. 32, n. 43; Lia Chinosi, a cura di, "Nascere a Venezia. Dalla Serenissima alla prima guerra mondiale", catalogo della mostra, Torino, 1985, pp. 12, 230; Mario Nono, "Luigi Nono nell'arte e nella vita 1850-1918", Firenze, 1990, pp. 112-113, n. 53; Nico Stringa, "Luigi Nono", in "Ottocento veneto", Venezia, 2004, p. 410; Paolo Serafini, "Il pittore Luigi Nono (1850-1918). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni", Torino, 2006, vol. I, tav. 37, vol. II, p. 77, n. 216; Paolo Serafini, a cura di, "Luigi Nono 1850-1918: Capolavori ritrovati e importanti opere inedite", catalogo della mostra, Milano, 2012, p. 28; Angelo Enrico, Elisabetta Staudacher, a cura di, "La Venezia di Ciardi e Favretto. Il silenzio della laguna e le ciacole della città", Milano, 2017, p. 116, n. 11

*Esposizioni*

"XLI Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Torino", Torino, 1882; Venezia, Circolo Artistico Veneziano, Palazzo Mocenigo a San Benedetto, 1882; "IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia – Mostra del pittore Luigi Nono", Venezia, Palazzo dell'Esposizione, 1901; "Mostra di Luigi Nono (1850-1918)", Sacile, Palazzo Flangini-Biglia, 1964; "Nascere a Venezia. Dalla Serenissima alla prima guerra mondiale", Venezia, Palazzo Vendramin Calergi, 1985; "Luigi Nono", Sacile, Chiesa di San Gregorio e Palazzo Regazzoni Flangini, 1990

Stato di conservazione

Supporto: 85%

Superficie: 85% (ritocchi e integrazioni, in generale molto estesi; diffusa vernice di protezione, in particolare sulle parti scure)

Codice foto HD: 23.08.06\_dipi\_e\_sm\_1

Stima: € 160000 - 220000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







Salutato da Camillo Boito come rinnovatore insieme a Giacomo Favretto della scuola pittorica veneziana, Luigi Nono si perfeziona nel 1876 a Firenze, Roma e Napoli e nel 1878 è a Parigi e Vienna. Il realismo macchiaiolo e il patetismo degli Induno, costituiscono il cardine della sua prima produzione, coronata dalla consacrazione con "Refugium peccatorum" (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) presentato all'Esposizione internazionale di Roma del 1883. Sin dalla metà degli anni Settanta è evidente nella sua produzione un precoce interesse per gli interni domestici, in cui viene sperimentata la luce radente di ascendenza fiamminga. Un umile casolare con un giaciglio e pochi poveri arredi e suppellettili è scenario di tre dipinti realizzati tra il 1881 e il 1885, in cui per la prima volta l'ambientazione cittadina, che compariva in "Il bambino malato" (collezione privata) del 1876 di analoga composizione, cede il passo a una dimensione rustica. È del 1881 "La povera madre", una figura femminile di spalle che veglia un bambino addormentato. Lo stesso interno è ripreso in "Vice mamma," presentata nel 1882 alla Promotrice di Torino e al Circolo Artistico Veneziano, dove ottiene il premio offerto dal barone Raimondo Franchetti e viene acquistata dal collezionista Giulio Rocca Lucca. A differenza della povera madre, di cui non si vedeva il volto, ma si poteva intuire dalla posa riversa sul letto

la stanchezza e la mestizia, la vice mamma è una fanciulla dalle guance rubiconde, che tiene stretto al petto un bambino paffuto e rosato, conferendo alla composizione un tono gioioso. L'ambiente rustico e umile è ravvivato dal candore delle lenzuola, da una pianta fiorita e da una nidiata di pulcini, che razzolano sul pavimento. Dalla finestra, quasi un pertugio, si intravede una campagna verde e feconda. È interessante come Nono sia riuscito attraverso alcuni dettagli a creare in un ambiente identico due scene di registro opposto. L'opera, apprezzatissima e replicata l'anno successivo in dimensioni leggermente inferiori, è ancora esposta nel 1901 nella mostra personale dedicata all'artista dalla Biennale di Venezia, dove cattura l'attenzione di Giovanni Cena - "nei piccoli quadri è riuscito a concentrare in una fattura squisita un sentimento gentile" (Giovanni Cena, "L'Esposizione veneziana", in "Nuova Antologia", XCIII, serie IV, 1901, 715, p. 535) - e di Gilberto Secretant - "coi piccoli quadretti di genere come [...] 'Vice-mamma' l'artefice raggiunge una solidità degna di un antico fiammingo, ma col più moderno senso della vita" (Gilberto Secretant, "Luigi Nono all'Esposizione di Venezia", in "L'Illustrazione italiana", XXVIII, 1901, 37, p. 194).

Teresa Sacchi Lodispoto







L. IX. 1882



352. GIACOMO FAVRETTO (1849 - 1887)

*Fantasticando, 1884-1887*

Olio su tavola  
106,5 x 57,5 cm

*Firma*

in alto a sinistra, "G. Favretto"

*Data*

in alto a sinistra, "1887"

*Altre iscrizioni*

in alto a sinistra, dedica "A quel simpatico / di F. Tabacchi / l'amico / G. Favretto 1887"

*Elementi distintivi*

al retro della tavola, timbri raccolta Filippo Schettini, articolo di giornale di "Il Mattino. Corriere di Napoli" n. 306 dedicato al generale Francesco Tabacchi, inventario "N° 7" vergato a matita

*Provenienza*

Generale Francesco Tabacchi, Modena; Cavalier Giuseppe Badini, Bologna; Fillippo Schettini, Napoli; Alfredo Schettini, Napoli; collezione privata, Napoli

*Bibliografia*

"Catalogo della Collezione Giuseppe Badini. Arte moderna", catalogo di vendita, Milano, 1928, n. 549, tav. XVIII; Guido Perocco, Renzo Trevisan, "Giacomo Favretto", Torino, 1986, p. 192, n. 196; Renzo Trevisan, a cura di, "Giacomo Favretto 1849-1887. L'opera completa", Scorzè-Venezia, 1999, p. 207; Enzo Savoia, Stefano Bosi, a cura di, "La donna nella pittura italiana dell'800. Dalla Scapigliatura alla Belle Époque", catalogo della mostra, Milano, 2012, p. 20; Stefano Bosi, scheda in Enzo Savoia, Stefano Bosi, a cura di, "I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", catalogo della mostra, Milano, 2017, pp. 68-69, 164

*Esposizioni*

"Collezione Giuseppe Badini. Arte Moderna", Milano, Palazzo Nuova Permanente, 1928; "La donna nella pittura italiana dell'800. Dalla Scapigliatura alla Belle Époque", Milano, Galleria Bottegantica, 2012; "I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", Milano, Galleria Bottegantica, 2017

Stato di conservazione

Supporto: 90%  
Superficie: 85% (moderate ridipinture in particolare lungo la fessurazione della tavola)

Codice foto HD: 23.07.21\_dipi\_cm\_sm\_2

Stima: € 100000 - 150000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



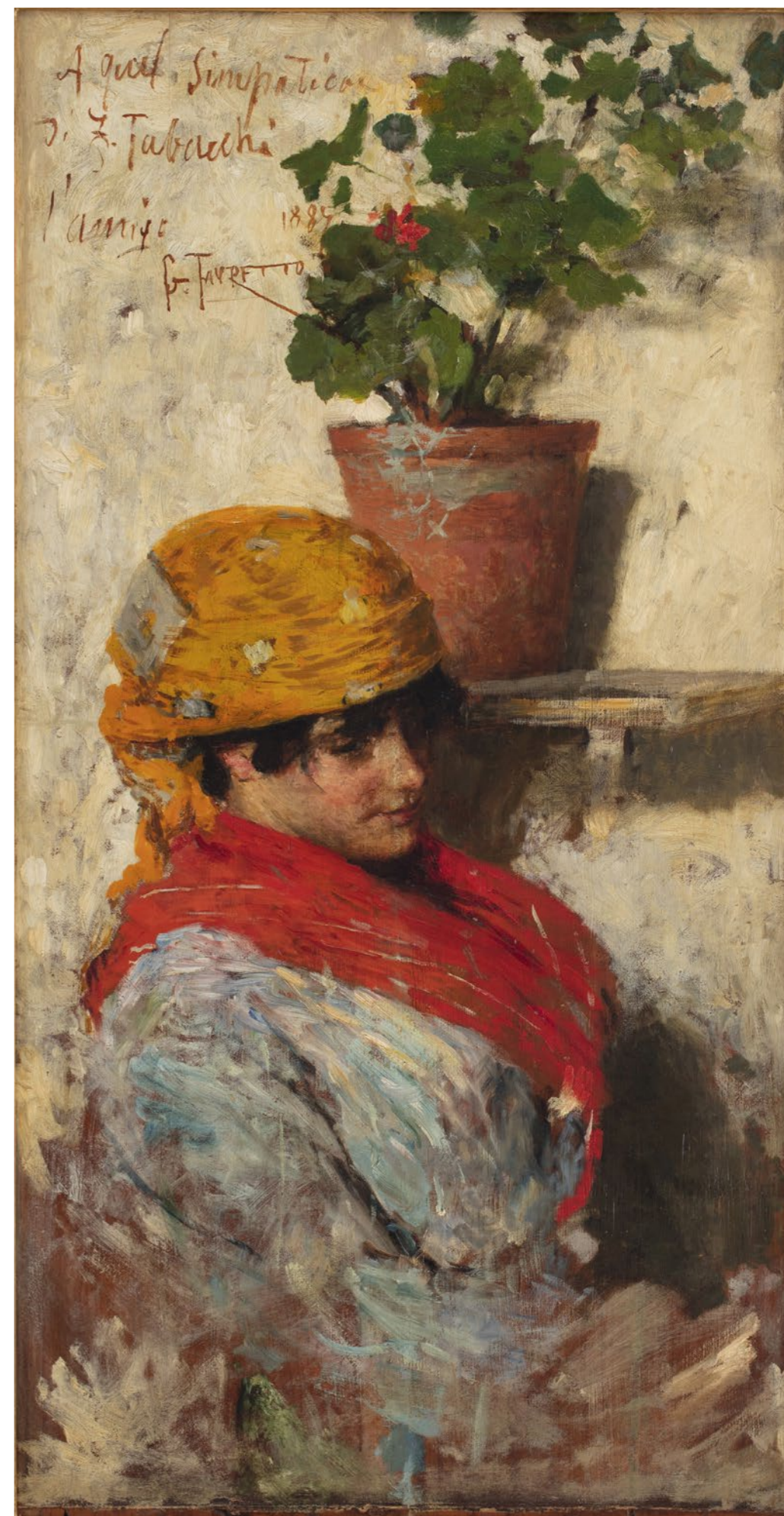


«Non era soltanto un felice pittore, era altresì un artista – l'artista del colore e della luce, che sapeva gaiamente accordare insieme i colori più disparati e stridenti così da destare, insieme coll'ammirazione per le superate difficoltà di tavolozza, un vero godimento estetico. Ma non si può negar d'altra parte che l'arte non fosse per lui sopra tutto colore [...] e la composizione stessa non subordinasse alla macchia, che diveniva la vita del quadro», così Pompeo Molmenti ("Venezia. Nuovi studi di storia e d'arte", Firenze, 1897, pp. 398-399) ricorda Giacomo Favretto a dieci anni dalla prematura scomparsa. Compagno di corso all'Accademia di Venezia di Guglielmo Ciardi, Fausto Zonaro, Luigi Nono e Alessandro Milesi e assistente di Pompeo Molmenti, nella prima produzione risente dell'influenza della pittura macchiola e della lezione napoletana. Costituisce, tuttavia, un giro di boa l'Esposizione Universale di Parigi del 1878, che gli permette di accostarsi alla pittura di Ernest Meissonier e Mariano Fortuny. La tavolozza luminosa e la pennellata sciolta e vibrante, in un primo momento utilizzate in soggetti neosettecenteschi, virano ben presto verso le scene di vita contemporanea tra calle e campielli rese con vivace umorismo. Nel 1887, anno della definitiva consacrazione alla Esposizione nazionale artistica di Venezia, ma anche della precoce scomparsa, Favretto dedica al generale garibaldino Francesco Tabacchi l'opera "Fantasticando". Soggetto del dipinto è Angelina, la sorella dell'artista più comunemente nota con il diminutivo di Zanze, già ritratta in un interno sullo sfondo di una pianta posta su una mensola nel dipinto "Zanze", presentato all'Esposizione nazionale di Torino del 1884. Maestro del colore, Favretto realizza con una pittura veloce e sommaria la parte bassa del dipinto e si dedica con perizia e maestria al volto al fazzoletto giallo e alla pianta di geranio nel vaso in terracotta resi in punta di pennello. Al di sotto del fazzoletto sfuggono alcune ciocche ribelli, che incorniciano il volto assorto in una romantica fantasticheria. Coprotagonista del dipinto è il bel pezzo di natura morta che spicca sulle imperfezioni del muro imbiancato. Il rosso del fiore di geranio costituisce un contrappunto cromatico con lo scialle rossa, che racchiude e dà volume al volto.

Teresa Sacchi Lodispoto



1. Favretto, La Zanze





353. WILLIAM HENRY HAINES (1812 - 1884)

*Ca' d'Oro a Venezia*  
Olio su tela  
61 x 101 cm

*Firma*  
"W Henry" al recto, scarsamente leggibile,  
e al verso a gesso bianco

*Data*  
non leggibile ("1857"?), al recto

*Altre iscrizioni*  
titolo al verso ("Il Palazzo Ca' d'Oro [from ?] the Grand Canal / Venice"); altri segni a gesso bianco al verso (tra cui, "3")

*Elementi distintivi*  
sul telaio, etichetta di collezione "W. Henry" con numero di inventario ("25"), etichetta "FRONT HALL", con riguardo alla collocazione originaria; ulteriore etichetta "W. Henry ..... 51 The Palazzo Ca d'Oro, Venice"; ulteriore etichetta di corniciera

Stato di conservazione  
Supporto: 90%  
Superficie: 90% (ridotte cadute e ritocchi)

Codice foto HD: 23.08.19\_dipi\_a\_sm\_1

Stima: € 5000 - 7000

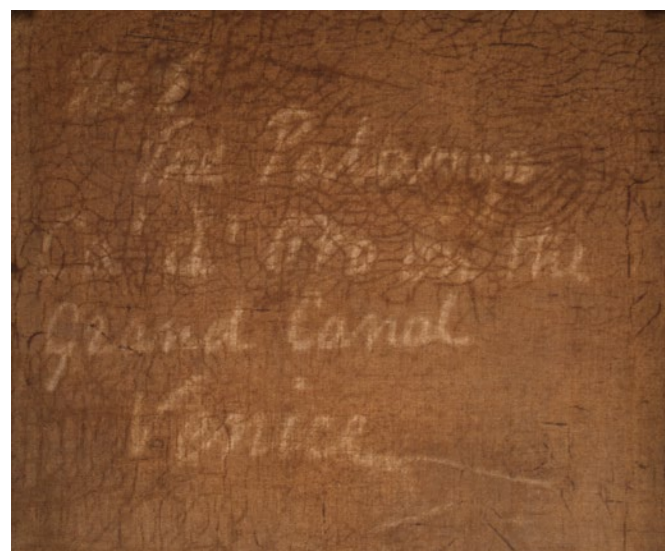
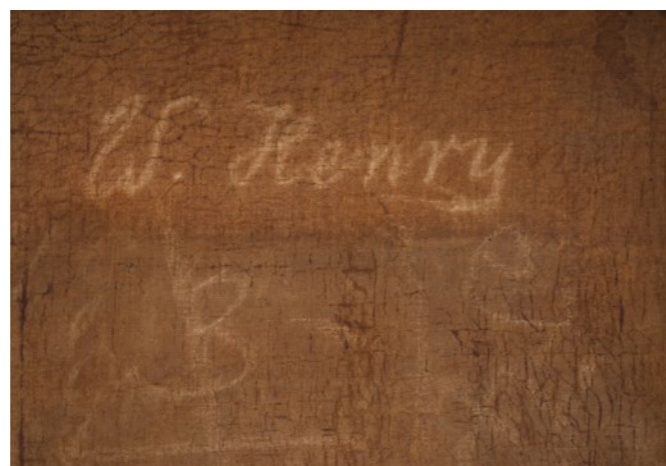


*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





William Henry Haines espose a Londra, tra il 1843 e il 1884, almeno 108 opere alla Society of British Artists, 40 alla British Institution e 30 alla Royal Academy (oltre ad almeno 45 in altre sedi), segno di un forte apprezzamento pubblico. Alle scene domestiche, si affianca una importante produzione come vedutista, sia a Londra, sia all'estero, sulla scorta del grande interesse che riscuoteva in Inghilterra il paesaggio, anche urbano. Venezia, nell'immaginario inglese, è già un must nel Settecento, con lo straordinario successo delle perfette descrizioni di spazi e architetture di Canaletto, che, tra il 1746 e il 1755, sbarcato in Inghilterra, trasforma l'immagine pittorica (anche) di Londra. Su questo spinta anche commerciale, Haynes dipinge Venezia, nei suoi monumenti e scorci più celebri, con una vena di lirica malinconia, che mostra un legame particolare con le atmosfere rarefatte e distorte, spesso anche cupe e inquietanti, di Francesco Guardi, aggiornate sulla lezione degli autori più in voga nell'800 veneziano, da Giuseppe Borsato a Francesco Moja, Giovanni Migliara e Giuseppe Canella, fino a Luigi Querena ed al vicentino Francesco Zanin. Ne deriva la visione di una Venezia carica di tensione e di sentimenti, che portano la veduta oltre la ricostruzione fedele, ai limiti della visione fotografica, delle architetture dipinte, e rendono Haines uno dei poeti del paesaggio, attivi oltremarina, più apprezzati del XIX secolo. Di ciò è esempio questa veduta della Ca' d'Oro vista dal Canal Grande, dipinta dopo che l'edificio era stato restaurato dall'ingegner Giovan Battista Meduna per volere del proprietario di allora, il principe russo Alessandro Troubetzkoy. La facciata si caratterizza per la marcata asimmetria tra la parte sinistra, in cui si sovrappongono tre fasce traforate (portico per l'attracco delle barche al piano terra e loggiati ai piani superiori), e l'ala destra, in cui prevale la muratura rivestita di marmi pregiati con singole aperture quadrate isolate: Haynes sottolinea, tuttavia, con un ductus denso, l'unico elemento che dà continuità alla facciata, condizionandola e dominandola, il grande cornicione con la soprastante merlatura e le triple colonnine tortili ai lati, con effetto che anticipa la pittura del secondo Ottocento, l'impasto ricco e luminoso di Luigi Nono, di Favretto, dei Ciardi.





354. GUGLIELMO CIARDI (1842 - 1917)

*Laguna, 1880*  
Olio su tela  
35 x 64 cm

*Firma*  
in basso a destra, "Ciardi"

*Data*  
"1880", sulla vela avorio di una imbarcazione a sinistra

*Elementi distintivi*  
etichetta con numero di inventario "CE 09/22"; "CIARDI" a pennarello al verso della cornice

*Provenienza*  
Leslie Hindman, Chicago (1993); collezione privata, Venezia

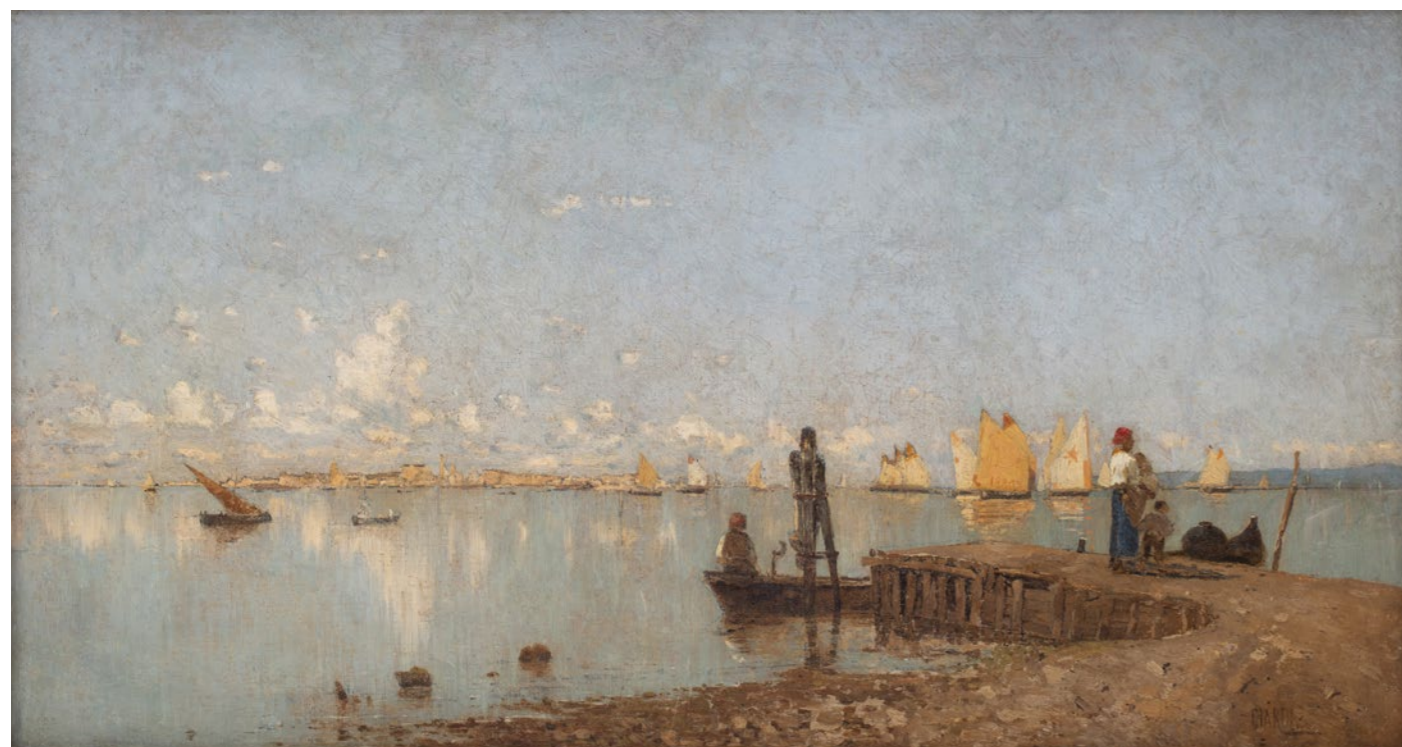
*Bibliografia*  
Maurizio Agnellini, "Ottocento italiano. Pittori e scultori. Opere e Mercato", Milano, 1994, tav. XX; Volker e Erwin Silbernagl, a cura di, "Pittori a confronto", catalogo della mostra, Daverio, 1995, p. 35; Nico Stringa, "Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti", Crocetta del Montello, 2007, p. 221, n. 128

*Esposizioni*  
"Pittori a confronto", Milano, Galleria Sibernagl, 1995

Stato di conservazione  
Supporto: 90% (rintelo)  
Superficie: 70% (cadute di colore e ridipinture)

Codice foto HD: 23.07.21\_dipi\_cm\_sm\_1

Stima: € 75000 - 100000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

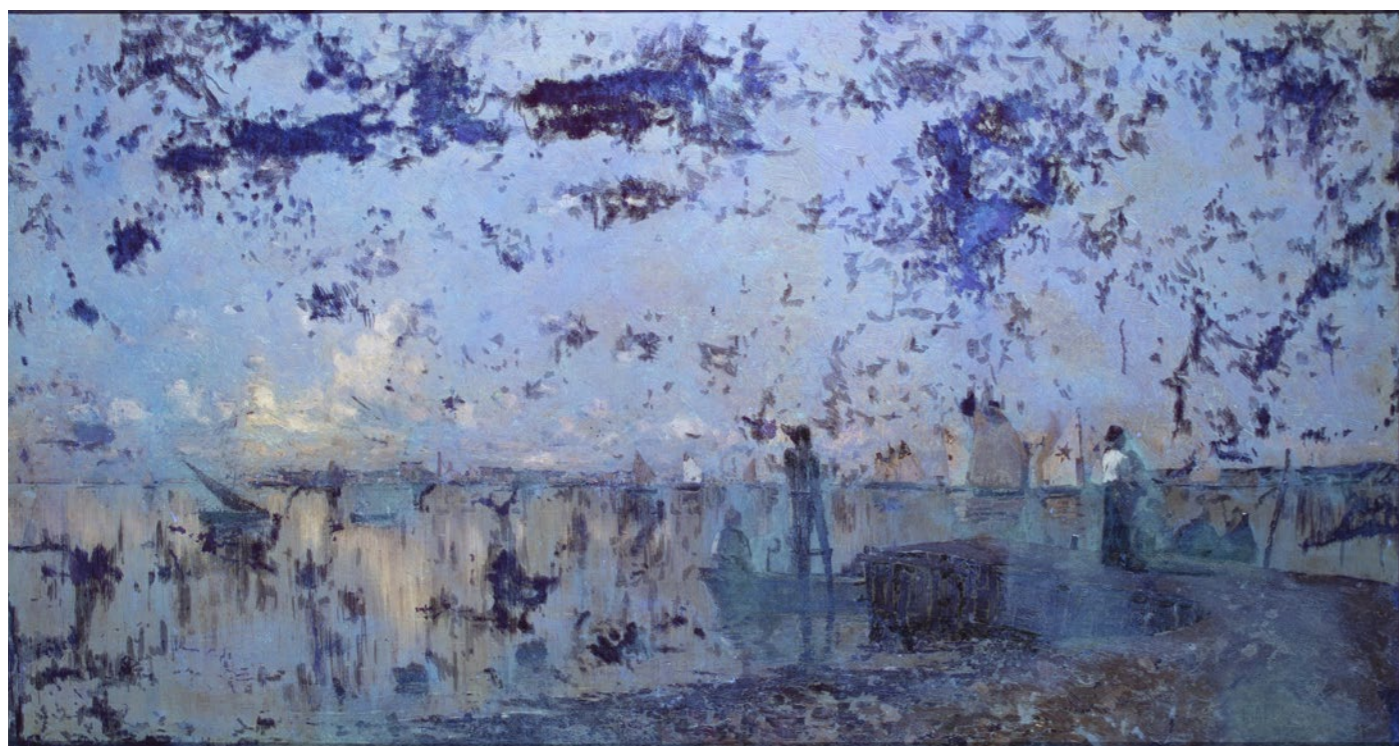




A partire dal 1873 Guglielmo Ciardi si afferma come cantore della laguna veneta, erede predestinato di Canaletto, Guardi e Bellotto (Stefano Bosi, "Il cantore della laguna veneta: I cicli delle 'basse maree' e dei 'pescatori in laguna'", in Enzo Savoia, Francesco Luigi Maspes, a cura di, "Guglielmo Ciardi protagonista del vedutismo veneto dell'Ottocento", Crocetta del Montello, 2013, pp. 92-95). Allievo della scuola di paesaggio istituita da Domenico Bresolin presso l'Accademia di belle arti di Venezia, l'artista aveva saputo creare un felice connubio tra la tradizione veneta, di cui riprende atmosfere e tavolozza, con le ricerche più innovative del suo tempo tra "macchia" e "vero". Il peculiare punto di vista della terra vista dal mare o da uno degli isolotti della laguna gli aveva permesso di operare tale sintesi e di lavorare sul motivo cogliendo le infinite variazioni degli effetti di luce sulla superficie dell'acqua. Il mare è sempre calmo e le rare figure umane sono operose, in un'armoniosa compenetrazione tra uomo e natura, che si trasfigura una dimensione serena e atemporale. Si tratta di veri e propri cicli, in cui viene nel corso degli anni preso nota di ogni dettaglio

atmosferico e di ogni attività umana attraverso dipinti tutti diversi l'uno dall'altro. Dopo un soggiorno a Parigi per visitare l'Esposizione universale del 1878 la pittura di Ciardi si fa matura e internazionale, come attestato dall'opera in esame proveniente dal mercato americano e datata 1880 sulla vela color avorio della sesta imbarcazione da sinistra. La pennellata diviene più liscia e il contrasto cromatico tra le zolle di terreno e l'acqua più evidente. Una donna con due bambini osserva da un piccolo molo, che chiude la composizione, le vele delle barche da pesca che si dispiegano sulla laguna. Il cielo appena corrusco di nubi si riflette placido sulla superficie del mare, che segna tutto il contorno del dipinto. L'artista orchestra con sapienza le variazioni cromatiche, passando in basso dal marrone all'azzurro, lungo la linea dell'orizzonte dall'azzurro all'avorio degli edifici, tratteggiati con fare miniaturistico, e a destra dall'azzurro al cobalto dei colli in lontananza.

Teresa Sacchi Lodispoto



UV



355. VINCENZO CABIANCA (1827 - 1902)

*Soldato, 1860 circa*

Olio su tela

71 x 38,3 cm

*Firma*

"V. Cabianna" al recto

Stato di conservazione

Supporto: 85% (rintelaiatura e rintelto)

Superficie: 85% (perdite di materia pittorica soprattutto ai margini, ritocchi, vernice protettiva)

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_9*

Stima: € 8000 - 12000

Vincenzo Cabianna si impegna nei soggetti storici soprattutto intorno al 1860 (cfr. Francesca Dini, "Vincenzo Cabianna. Catalogo ragionato", Cinisello Balsamo 2020, p. 444, nn. 167, 169, p. 445, n. 170), data a cui andrà quindi avvicinata anche l'opera in asta.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





UV





356. MAURIZIO D'AGOSTINI (1946)

*Mercurio (il messaggero alato)*, 2008  
Terracotta semire dipinta  
64,2 x 52 x 51,5 cm

*Firma*

"M D" inciso sulla base

*Data*

"08" inciso sulla base

*Altre iscrizioni*

titolo "MERCURIO" e "OMAGGIO A G. HOLST" incisi sulla base

*Provenienza*

Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*

F. Girardello, I Pianeti, l'invenzione cosmica di Maurizio D'Agostini, in Catalogo della mostra alla Fondazione G. B. Cima da Conegliano, 2009  
G. Grossato, D'Agostini sulle tracce di Holst, e i pianeti diventano sculture, in Il Giornale di Vicenza, 9 luglio 2009  
M. Valediano, Un argonauta lungo rotte enigmatiche, in Il Giornale di Vicenza, 18 novembre 2009  
C. Franchetti, a cura di, I pianeti di Maurizio D'Agostini. Omaggio a Gustav Holst, Sondrio, 2011, pp. 32-33 (ill.)  
G. Grossato, I pianeti di Maurizio D'Agostini, in Artantis, Palermo, luglio-agosto 2011  
G. Grossato, I pianeti di Maurizio D'Agostini a casa dell'astronomo Piazzini, in Il Giornale di Vicenza, 11 maggio 2011  
Aa. Vv., Enciclopedia Artisti contemporanei, Roma, 2013, pp. 128-129  
B. Buscaroli e P. Levi, testi di, I pianeti di Maurizio D'Agostini. Omaggio a Gustav Holst, Costa di Mezzate, 2016, pp. 9, 11, 24-25 (ill.)  
D. Radini Tedeschi e S. Pieralice, "Atlante dell'Arte", Novara, 2020, sub vocem  
G. Maritati, L'Atlante dell'arte 2020, in TG1, 11.06.2020  
A. Keran, I pianeti di Maurizio D'Agostini. La chiave metafisica della Materia, in Amedit, autunno 2020

*Esposizioni*

F. Girardello, a cura di, I Pianeti. L'invenzione cosmica di Maurizio D'Agostini, Fondazione Giovanni Battista Cima, Conegliano, 1 maggio - 14 giugno 2009  
C. Franchetti, a cura di, I pianeti di Maurizio D'Agostini. Omaggio a Gustav Holst, Teatro Comunale Giuseppe Piazzini, Sondrio, 24 aprile - 15 maggio 2011  
Aa. Vv., "I sette pianeti. Omaggio a Gustav Holst", mostra itinerante nelle sedi di Veneto Banca di Bari (Palazzo Barone Ferrara), Fabriano, Verona, Verbania, 2014  
B. Buscaroli e P. Levi, a cura di, I pianeti di Maurizio D'Agostini. Omaggio a Gustav Holst, Veneto Banca, 2016

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

Stato di conservazione

Supporto: 60% (ali fratturate e ricomposte ma instabili; danni da urto e frizione soprattutto alla base)

Superficie: 90%

Codice foto HD: 19.12.20\_scul\_vb\_sm\_1916

Stima: € 1200 - 1500



L'opera fa parte di una serie realizzata da D'Agostini nei primi anni 2000 sui pianeti, dedicata a Gustav Holst (1874-1934), che ebbe successo mondiale con la suite "The Planets". «Mi appassionai - racconta l'artista, che già nel 1999 aveva tratteggiato a pastello l'Uomo degli astri (Buscaroli e Levi 2016, p. 11) - alla suite musicale de "I sette pianeti" di Gustav Holst a casa di amici, i coniugi Borgato. Paola e Luigi Borgato sono costruttori di pianoforti. Quella sera mi invitarono a cena. Con noi c'era anche il pianista Igor Roma. Era una bellissima serata d'Autunno del 2001 e dopo cena, per concludere quel caloroso e gioviale incontro, Igor si accomodò al pianoforte (un pianoforte Borgato a coda, naturalmente!), un eccezionale strumento nero come la notte e lucido come uno specchio. E lì, con le sue dita che correvano furiosamente sulla tastiera, Igor mi fece conoscere Marte portatore di guerra di Gustav Holst. L'impatto fu immediato, rimasi letteralmente catturato

da quei suoni potenti, che in parte già conoscevo per averli sentiti in alcune colonne sonore di film d'azione. Confesso che non conoscevo Holst, il compositore, ma la sua musica, un po', sì! Stavo trascorrendo un periodo di crisi creativa, come mi è sempre accaduto, a fasi alterne. Mi trovavo in una situazione in cui avevo grande necessità, assoluto bisogno di una scintilla che accendesse la miccia della mia fantasia creativa e Marte portatore di guerra fu vera dinamite! Quella famosa sera, rincasando, la mia anima stava meravigliosamente bene. Mi venne in mente un progetto ambizioso, superbo: avrei realizzato i miei sette pianeti sulla base delle musiche di Gustav Holst. Ascoltando il divino Holst nacquero nell'arco di sette anni i miei personaggi. Ero inebriato da quelle musiche. Il mio scopo consisteva nel materializzare quei suoni secondo le mie visioni, riuscire a creare delle sculture che fossero in grado di rappresentare le musiche che ascoltavo. Fu una impresa





di cui vado molto fiero, una ricerca e una sperimentazione che mi ha portato molto lontano, nel mondo esaltante del mistero e dell'inconscio. E così nacquero in ordine temporale Giove, Saturno, Marte, Venere, Nettuno, Mercurio e Urano.» (M. D'Agostini, estratto dal *Carnet de voyage*, in Buscaroli e Levi 2016, p. 11). La portata allegorica di ogni pianeta è ben sintetizzata da Beatrice Buscaroli nella introduzione alla mostra del 2016 (p. 9): «la seduzione di Venere, la regalità musicale di Giove, l'assolutezza imperativa di Marte, la fluidità turbinosa di Saturno, la dimensione proteiforme e vibratile di Mercurio, la gravità mistica di Nettuno, la struttura labirintica di Urano». Il ciclo - nel suo svolgersi negli anni - consente a D'Agostini di richiamare la memoria del proprio apprendistato nell'incisione, nello sbalzo e nel disegno presso la Scuola d'Arte e Mestieri di Vicenza, unendoli all'esperienza della scultura monumentale, ed all'approfondimento della ceramica, che dal 2004 inizia a dipingere con oli e acrilici al modo degli antichi (Buscaroli e Levi 2016, p. 37). Nasce così un modo di fare scultura che dichiara il proprio legame con la musica, ma che è prima di tutto di impronta teatrale, con il definirsi di personaggi che sono in realtà maschere e abiti almeno quanto idee. Di ogni scultura della serie esistono diversi disegni preparatori, che ne rivelano la genesi: Mercurio è costruito sul tema delle ali e della rotazione, nonché della duplicità (Franchetti 2011, p. 32; Buscaroli e Levi 2016, p. 24). Del ciclo D'Agostini ha realizzato, a richiesta, esemplari in bronzo.



357. BEPPE CIARDI (1875 - 1932)

*Spiaggia marina*, 1923-1925 circa  
Olio su tela  
60,5 x 104,5 cm

*Firma*  
In basso a sinistra al recto "Beppe Ciardi"; sul retro, Beppe Ciardi

*Altre iscrizioni*  
sul telaio, "Spiaggia marina" a pennello

*Elementi distintivi*  
al verso del telaio, a gessetto bianco "8"; a gessetto azzurro "370"; a matita le dimensioni ("105x60") ed etichetta della esposizione "Dolomiti d'acqua, Belluno, Palazzo Crepadona" del 2016

*Bibliografia*  
Giovanni Granzotto, a cura di, "Dolomiti d'acqua. Il viaggio della pittura dai monti verso Venezia e la laguna", catalogo della mostra, Belluno, 2016, p. 35; Stefano Bosi, scheda in Enzo Savoia, Stefano Bosi, a cura di, "I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", catalogo della mostra, Milano, 2017, pp. 14-17, 160; Stefano Zampieri, scheda in Luisa Turchi, Stefano Cecchetto, a cura di, "Venezia in chiaro. Dialoghi e silenzi nella pittura tra Ottocento e Novecento", catalogo della mostra, Venezia, 2018, pp. 134, 224, n. 48; Antonio Parronchi, "Beppe Ciardi. Catalogo generale delle opere", Torino, 2019, p. 243, n. 818

*Esposizioni*  
Dolomiti d'acqua. Il viaggio della pittura dai monti verso Venezia e la laguna", San Vito di Cadore, Scuole Elementari, 2016; "I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", Milano, Galleria Bottegantica, 2017; "Venezia in chiaro. Dialoghi e silenzi nella pittura tra Ottocento e Novecento", Venezia, Palazzo Querini, 2018

Stato di conservazione  
Supporto: 90%  
Superficie: 90% (ridotte riprese pittoriche)

*Codice foto HD: 23.07.21\_dipi\_b\_sm\_3*

Stima: € 25000 - 35000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







Il tema della partenza e del rientro di marinai e pescatori ricorre negli anni Venti del Novecento nella produzione di Beppe Ciardi (Venezia 1875 – Quinto di Treviso 1932), che tornato a Venezia dopo la pausa della Grande Guerra, indugia su visioni dall'afflato lirico. Figlio del notissimo Guglielmo e fratello di Emma, l'artista dopo una prima formazione sotto la guida paterna per il paesaggio e di Ettore Tito per la figura, attraverso l'amicizia con Vittore Grubicy si era accostato alle innovazioni del luminismo divisionista. In sintonia con le ricerche segantiniane, la natura era divenuta protagonista delle sue opere. Il dipinto, intitolato sul telaio "Spiaggia marina", fa parte di una serie di opere con pescatori e donne sulla spiaggia (Antonio Parronchi, "Beppe Ciardi. Catalogo generale", cit., p. 243 nn. 817-821). In un reciproco rapporto in quest'opera lo stato d'animo di attesa delle donne e dei bambini e l'atmosfera tempestosa del paesaggio costituiscono una sorta di unità emotiva. Mentre ancora non compaiono le prime imbarcazioni all'orizzonte, il cielo si fa cupo, le nuvole si gonfiano di pioggia e il mare è scosso da raffiche di vento. Con la consueta perizia l'artista rende attraverso diversi toni di grigio l'incedere del temporale con il cielo scuro in primo piano e la pioggia che si scarica sulla linea dell'orizzonte. Le figure in attesa costituiscono un gruppo compatto, appena ravvivato da pochi toni di rosso e azzurro, da cui si staccano i personaggi isolati sulla destra e quelli seduti sull'asse di legno, che chiude obliquamente lo spazio all'estrema sinistra. Segno del rientro sono alcune barche già tirate a riva, circondate da figure tanto piccole e tanto distanti da confondersi con la sabbia. Spettatore esterno e nel contempo partecipe della scena, l'artista sceglie un punto di vista leggermente rialzato che permette di inquadrare con taglio fotografico quanto più persone e quanto più scenario naturale possibile.

Teresa Sacchi Lodispoto



UV

### 358. MARIO SCHIFANO (1934 - 1998)

*Senza titolo*, 1983  
Acrilico e smalti su tela  
50 x 70 cm

*Firma*  
"Schifano", al verso

*Altre iscrizioni*  
a matita, a tergo del telaio, "16/78"

*Elementi distintivi*  
Sul telaio stampigliatura delle dimensioni e indicazione del produttore

*Provenienza*  
Galleria de' Foscherari, Bologna (fino al 22 maggio 1990); Banca Popolare di Asolo e Montebelluna; Veneto Banca Holding; Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*  
Goldin M., Bonito Oliva A., "Schifano Opere 1957-1997", catalogo della mostra di Conegliano, Milano, 1998; Aa. Vv., "Mario Schifano", catalogo della mostra di Roma, ex stabilimento

Peroni, 2001 - 2002, Milano, 2001; S. Pegoraro, a cura di, "Mario Schifano. Il colore e la luce", catalogo della mostra di Castelbasso, 16 luglio-27 agosto 2006, Castelbasso, 2006

*Certificati*  
Certificato dell'Archivio Mario Schifano del 3 novembre 2021

*Stato di conservazione*  
Supporto: 85% (lacerazione verticale di 7,4 cm circa sulla fascia destra, con segni di sutura)  
Superficie: 95%

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_sm\_26*

Stima: € 3500 - 4500

L'opera appartiene alla serie "Acerbo", il celebre ciclo inaugurato negli anni '80, in cui Schifano reinterpreta il tema classico della natura morta scomponendone e dissolvendone le forme con il tratto filamentoso e materico dell'acrilico.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





359. GUGLIELMO CIARDI (1842 - 1917)

Ottobre, 1907 circa  
Olio su tela  
80,5 x 129 cm

*Firma*  
in basso a sinistra, "G. Ciardi"

*Elementi distintivi*  
etichetta con numero di inventario "1889" (?) sul telaio

*Provenienza*  
collezione privata, Venezia

*Bibliografia*  
"Catalogo della IV Esposizione di Arte Italiana", Bergamo, 1907,  
pp. 27, 54, n. 12; Nico Stringa, "Guglielmo Ciardi. Catalogo  
generale dei dipinti, Crocetta del Montello, 2007, p. 328, n. 494

*Esposizioni*  
IV Esposizione di Arte Italiana", Buenos Aires, 1907

*Stato di conservazione*  
Supporto: 90%  
Superficie: 85% (cadute di colore e riprese pittoriche)

*Codice foto HD: 23.07.21\_dipi\_sf\_sm\_1*

Stima: € 50000 - 70000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



Pittore sempre aggiornato e attento alle sollecitazioni che gli giungono dagli artisti internazionali presenti alle Biennali di Venezia, Guglielmo Ciardi alla fine dell'Ottocento sperimenta in parallelo con il figlio Beppe una pennellata più larga sulla scorta delle sperimentazioni divisioniste e nuove gamme cromatiche di matrice impressionista. Si tratta, tuttavia, di innovazioni accolte esclusivamente dal punto di vista tecnico e formale, come strumenti attraverso cui continuare a descrivere con occhio distaccato l'ambiente naturale, come nel caso dei paesaggi e vedute fluviali del ciclo del Sile, in cui le rare figure umane costituiscono un elemento marginale. In una serie di opere dai caratteri impressionistici la vegetazione si riflette in specchi d'acqua in stagioni diverse ("Riflessi immobili – Preludio d'autunno", collezione privata; "Ottobre d'oro", Palermo, Galleria d'Arte Moderna). Appartiene alla serie delle vedute ottobrine l'opera in esame, una veduta fluviale orchestrata sui toni del verde. Asse portante del dipinto è il sentiero campestre che bipartisce lo spazio. La sinistra è occupata dallo specchio d'acqua su cui si riflettono cielo e alberi dalle foglie ingiallite; la destra dalla vegetazione le cui ombre colorate si allungano sul prato. Il cielo chiaro, che tende quasi al bianco, annuncia la fine della stagione calda e prelude all'arrivo dei primi freddi. Unica presenza, in uno spazio privo di alcuna figura umana, è il gruppo di oche che stazionano tra acqua e terra.

Teresa Sacchi Lodispoto



UV

360. DOSSO DOSSI (1489 - 1542) , SEGUACE DI

Testa virile  
Olio su tela  
49 x 38 cm

Altre iscrizioni  
al verso del telaio, a matita, "N. 132"

Stato di conservazione  
Supporto: 85% (rintelo e rintelatura)  
Superficie: 85% (cadute e integrazioni)

Codice foto HD: 23.07.24\_dipi\_ff\_sm\_5

Stima: € 7000 - 10000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Il dipinto, per la stretta similitudine delle fisionomie, appare in relazione con il "Ritratto di Guerriero" di Dosso Dossi (olio su tela, 85x70 cm), datato intorno al 1517 e conservato agli Uffizi (inv. 1890 no. 889), dove giunse nel 1798 dal Guardaroba del Granduca di Toscana Francesco Giuseppe Carlo Giovanni d'Asburgo-Lorena (1768-1835). Attribuito in passato a Sebastiano del Piombo, la critica tardo ottocentesca e poi moderna ipotizza con una certa costanza – seppur non all'unanimità – la paternità del "Ritratto di guerriero" a Dosso Dossi, come venne presentato alla Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento dal critico d'arte Nino Barbantini in occasione del IV centenario della morte di Lodovico Ariosto del 1933, riconfermata anche negli studi più recenti (N. Barbantini, "Ritratto di guerriero", in "Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento", catalogo della mostra, Ferrara, maggio – ottobre 1933, a cura di Nino Barbantini, Venezia 1933, p. 156; A. Ballarin, "Dosso Dossi. La Pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I", V. 1, Cittadella (PD) 1995, cat. 362, pp. 307-308; J. Bridgeman, K. Watts, "Armour, weapons and dress in four paintings by Dosso Dossi", in "Apollo", CLI, February 2000, pp. 20-27; A. Pattanaro, "Allegoria di Ercole", in "Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio", catalogo della mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, 12 luglio – 2 novembre 2014, a cura di V. Farinella, L. Camerlengo, F. De Gramatica, Milano 2014, pp. 120-122). Rispetto al ritratto in studio, concentrato sul viso, in cui la figura appare in analogia posiziona, ma sprofondata nel fondo scurissimo e semplificata nella veste, il dipinto fiorentino mostra una grande attenzione alla resa luministica della corazza lavorata "a damaschina" ed una cura meticolosa dei particolari delle mani, della barba, della fronte, dei capelli, così come, delle vesti e dei ricami. Il personaggio ritratto non è oggi noto, ma il pettorale dell'armatura "all'italiana", richiama, nella forma e nei motivi decorativi, esemplari in uso nel secondo decennio del secolo, il che collima con la datazione stilistica dell'opera intorno al 1517, un tempo in cui la pittura di Dosso è particolarmente vicina al senso di inquietudine che permea Giorgione. Per l'opera in scheda è stata suggerita una affinità con i dipinti di Girolamo da Carpi della metà del Cinquecento, per esempio il "Ritratto virile" (olio su tela, 76x95,5 cm), datato 1545-1549, proveniente dalla collezione Sacchetti e conservato presso la Pinacoteca capitolina (Galleria Cini, inv. PC 206). La datazione dell'opera resta comunque incerta.

Per le informazioni relative al dipinto degli Uffizi la scheda è debitrice in larga misura della nota di catalogo stesa per gli Uffizi da Guicciardo Sassoli de' Bianchi Strozzi.



1.



2.

#### Paragoni

1. Dosso Dossi, Ritratto di guerriero, 1517, Uffizi

2. Girolamo da Carpi, Ritratto virile, 1545-1549, Pinacoteca capitolina





361. BEPPE CIARDI (1875 - 1932)

*Il ritorno delle barche da pesca, 1920 circa*

Olio su tela  
124 x 104 cm

*Firma*

al recto, in basso a destra, "Beppe Ciardi", e, al retro sulla tela, "Beppe Ciardi"

*Altre iscrizioni*

al retro sul telaio, "Venezia"

*Elementi distintivi*

al retro della cornice, una etichetta antica, con titolo ("14, Sotto l'arco", con una firma non leggibile) ed una seconda, etichetta, rotonda, rossa, con riferimenti inventariali

*Bibliografia*

"Mostra personale del maestro veneziano Beppe Ciardi", catalogo della mostra, Napoli, 1924, n. 6 [?]; "Mostra d'Arte Italiana pittori contemporanei", catalogo della mostra, Genova, 1925, n. 26; Enzo Savoia, Stefano Bosi, a cura di, "Volte & Luoghi nella pittura dell'800", catalogo della mostra, Milano, 2016, n. 13; Stefano Bosi, scheda in, Enzo Savoia, Stefano Bosi, a cura di, "I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", catalogo della mostra, Milano, 2017, pp. 18-19, 160, n. 3; Luisa Turchi, scheda in Luisa Turchi, Stefano Cecchetto, "Venezia in chiaro. Dialoghi e silenzi nella pittura tra Ottocento e Novecento", catalogo della mostra, Venezia, 2018, p. 144, n. 57; Antonio Parronchi, "Beppe Ciardi. Catalogo ragionato dei dipinti", Torino, 2019, p. 75, tav. 52, p. 244, n. 823; Giandomenico Romanelli, a cura di, "I Ciardi. Paesaggi e giardini", catalogo della mostra, Venezia, 2019, pp. 76-77, 85, n. 43

*Esposizioni*

"Mostra personale del maestro veneziano Beppe Ciardi", Napoli, Galleria Corona, 1924; "Mostra d'Arte Italiana pittori contemporanei", Genova, Galleria Permanente A. Vitielli, 1925; "Volte & Luoghi nella pittura dell'800", Milano, Galleria Bottegantica, 2016; "I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", Milano, Galleria Bottegantica, 2017; "Venezia in chiaro. Dialoghi e silenzi nella pittura tra Ottocento e Novecento", Venezia, Palazzo Querini, 2018; "I Ciardi. Paesaggi e giardini", Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 2019

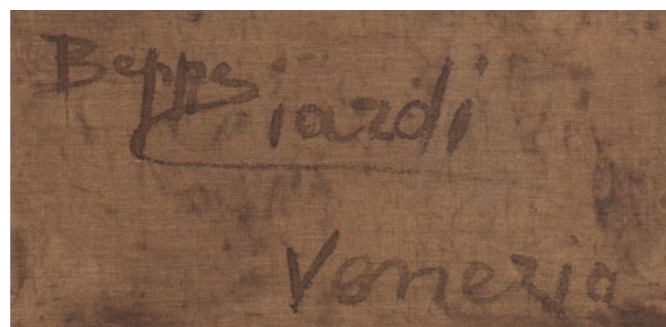
Stato di conservazione

Supporto: 90%  
Superficie: 90% (ripresе pittoriche ridotte e piccoli distacchi di colore)

Codice foto HD: 23.07.21\_dipi\_b\_sm\_2

Stima: € 35000 - 50000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



Avviato alla pittura dal padre Guglielmo, innovatore del paesaggio veneto dell'Ottocento, Beppe Ciardi, si confronta giovanissimo con la luce della laguna, per poi aggiornare la lezione paterna sulle innovazioni del divisionismo attraverso l'amicizia con Vittore Grubicy e perfezionarsi nella figura umana sotto la guida di Ettore Tito. In sintonia con la lezione segantiniana l'artista mostra, infatti, un forte rapporto con la natura tanto nelle vedute lagunari quanto in quelle alpine. Le Biennali di Venezia e numerosi viaggi costituiscono, inoltre, nel corso del tempo un costante aggiornamento della sua pittura sulle più recenti tendenze dell'arte internazionale. All'inizio del Novecento le pennellate divengono veloci e la tavolozza sempre più vivace e luminosa. Nel contempo Ciardi approfondisce lo studio della figura, popolando le calli e i campi di Venezia di maschere, artisti circensi e bambini. Dopo la pausa della Grande Guerra, trascorsa tra la villa di famiglia a Quinto di Treviso e Lugo di Romagna, dove è costretto a emigrare fortunosamente all'avanzare della linea del fronte, l'artista celebra il ritorno a Venezia con opere realizzate con un impasto cromatico denso e vibrante, che riproduce il variare degli effetti di luce con una personale interpretazione della tecnica divisionista.

È di questo periodo il ciclo degli archi, una serie di sei dipinti di diverso formato probabilmente ambientati nel Sotoportego de le colone non lontano dai Giardini di Castello, in cui donne e bambini attendono il rientro delle barche dei pescatori. Il sole basso del pomeriggio attraversa l'arco, illuminando le figure contoluce, tratteggiate con una pennellata corposa. Il contrasto tra le parti del muro in ombra e quelle colpite dalla luce permette all'artista di orchestrare un'ampia tavolozza di rossi, gialli e marroni. L'architettura e le figure costituiscono una cornice dai toni caldi entro cui è contenuto l'azzurro del mare reso con rapidi tocchi paralleli e del cielo increspato dal bianco delle nuvole. Partecipa della vita del popolo della laguna, Ciardi spia il mare in una di quelle giornate luminose, dai colori vibranti, che lui stesso affermava di amare: «dipingo più volentieri nei giorni limpidi e puri, quando maggiormente si sente il fremito della vita universale. I bei tramonti delle marine [...] le pietre della mia Venezia, quando il sole le fa gemme, e le calli popolate sotto fantastici sbattimenti di luci» (Giorgio Nicodemi, Beppe Ciardi, Milano 1942, p. 38).

Teresa Sacchi Lodispoto







UV



362. MATTIA MORENI (1920 - 1999)

*Esempio n. 1 di aspetto dipinto da un caso patologico: una idea è una idea solo se ha pensato a tutto il resto; la penombra è la pena dell'ombra che lotta contro la luce, 1983*

Olio su tela  
135,4 x 105,5 cm

*Firma*

"Moreni" al recto

*Data*

"6-5-1983" al recto

*Provenienza*

Adria Gialdini Santunione, Pianoro, Bologna (fino al 2014)

*Bibliografia*

Enrico Crispolti, "Mattia Moreni. Catalogo ragionato delle opere. Catalogue raisonnée of the works. Dipinti / Paintings 1934-1999", Cinisello Balsamo 2016, p. 498, n. 6/1983/5

*Stato di conservazione*

Supporto: 90%

Superficie: 90%

*Numero componenti del lotto: 1*

*Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_8*

Stima: € 25000 - 35000

Il dipinto proviene dalla raccolta di Adria Gialdini Santunione, celebre restauratrice bolognese, attiva anche in favore di Mattia Moreni.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



363. ETTORE TITO (1859 - 1941)

*La gomena*, 1910-1915 ca.  
Olio su tela  
70 x 150 cm

*Firma*  
"E. Tito" in basso a destra

*Elementi distintivi*  
sul retro etichetta di esposizione Galleria Pesaro n. 76

*Bibliografia*  
"Mostra Individuale del Pittore Ettore Tito", catalogo della mostra, Milano, 1928, n. 76; Stefano Bosi, scheda in, Enzo Savoia, Stefano Bosi, a cura di, "I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", catalogo della mostra, Milano, 2017, pp. 144-147, 169; Angelo Enrico, Francesco Luigi Maspes, a cura di, "Ettore Tito. Catalogo ragionato delle opere", Crocetta del Montello, 2020, p. 307, n. 227

*Esposizioni*  
Mostra Individuale del Pittore Ettore Tito", Galleria Pesaro, Milano, 1929; Milano, Galleria Bottegantica, "I Maestri del Colore. Arte a Venezia nell'800", Galleria Bottegantica, Milano, 2017

Stato di conservazione  
Supporto: 85% (rifodero)  
Superficie: 75% (consunzione del colore e riprese pittoriche)

Codice foto HD: 23.07.21\_dipi\_sf\_sm\_2

Stima: € 80000 - 120000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





Narratore della vita quotidiana veneziana, abile ritrattista, raffinato pittore di idee, illustratore, artefice di robuste scene di lavoro agreste e marittimo, è difficile definire Ettore Tito, poliedrico artista di prodigioso talento. Le vivaci scene veneziane della sua prima produzione, tra cui la celebre "Pescheria Vecchia" premiata a Parigi nel 1891, cedono il passo alla metà degli anni Novanta ai temi simbolisti, immagini classiche di centauri, ninfe, Parche, antichi dei, sempre connotate da un vitalismo estremo. Una pittura di corpi in movimento che sprigionano energia, creando un rapporto di panica continuità con la natura. La stessa forza, lo stesso vitalismo caratterizza anche le scene di genere (processioni, contadini e pescatori al lavoro, attimi di vita veneziana, bagnanti in laguna) realizzate a partire dai primi anni del Novecento, costruite con una peculiare visione dal sotto in su attraverso



1. Tito, La gomena, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

cui le figure giganteggiano baldanzosamente in direzione dello spettatore con le vesti mosse dal vento. «Insieme alla ricerca del movimento, l'aria trionfa sovrana nei dipinti di Tito» asseriva nel 1905 Margherita Sarfatti (M. Grassini Sarfatti, "Artisti contemporanei. Ettore Tito", in "Emporium", XXI, 1905, 124, pp. 251-264, p. 259). La Biennale di Venezia del 1909 segna a parere di Ettore Corazzini «la seconda primavera» dell'artista (E. Corazzini, "La seconda primavera di Ettore Tito", in "Vita d'Arte", III, 1909, 16, pp. 208-216). Un fremito di vita attraversa tre capolavori acquistati da altrettante pubbliche istituzioni: l'opera simbolista "Le Parche" (Palermo, Galleria d'Arte Moderna) e i dipinti di genere "La partenza della pesca" (Venezia, Amministrazione Provinciale) e la prima versione di "La Gomena" (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna).

Due uomini, una donna, un ragazzo e un cavallo tirano sulla spiaggia una imbarcazione da pesca a vela, mentre il cielo si fa scuro di nubi e un vento di terra rende difficoltosi i loro sforzi. Si tratta di figure grandiose, dai muscoli tesi per la fatica, disposte su una linea orizzontale che richiama quella dei coevi fregi decorativi realizzati da Giulio Aristide Sartorio. Le figure, soprattutto quella dell'uomo a sinistra, della donna, il cui abito ricorda nel panneggio un peplo classico, e del cavallo assumono un valore universale ed epico nello sforzo compiuto in maniera quieta e decisa. Opera di grande successo "La Gomena", viene replicata negli anni successivi in tre versioni con varianti, tra cui quella in esame che, seppur di dimensioni inferiori rispetto al prototipo, risulta più dettagliata nelle due estremità laterali. Nella prima versione erano visibili solo la spalla e la testa della figura maschile sulla destra e metà dell'imbarcazione sulla sinistra.

Teresa Sacchi Lodispoto



UV





364. GIUSEPPE UNCINI (1929 - 2008)

*Composizioni astratte (recto verso), 1978-1980*  
Acquerello su carta  
56 x 76,2 cm

*Firma*

"Uncini" a matita, al recto

*Data*

"1980" a matita al recto

*Elementi distintivi*

sul verso, etichetta Cassa di Risparmio di  
Fabriano e Cupramontana

*Provenienza*

Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana; Veneto  
Banca SpA in LCA

Stato di conservazione

Supporto: 95%

Superficie: 95%

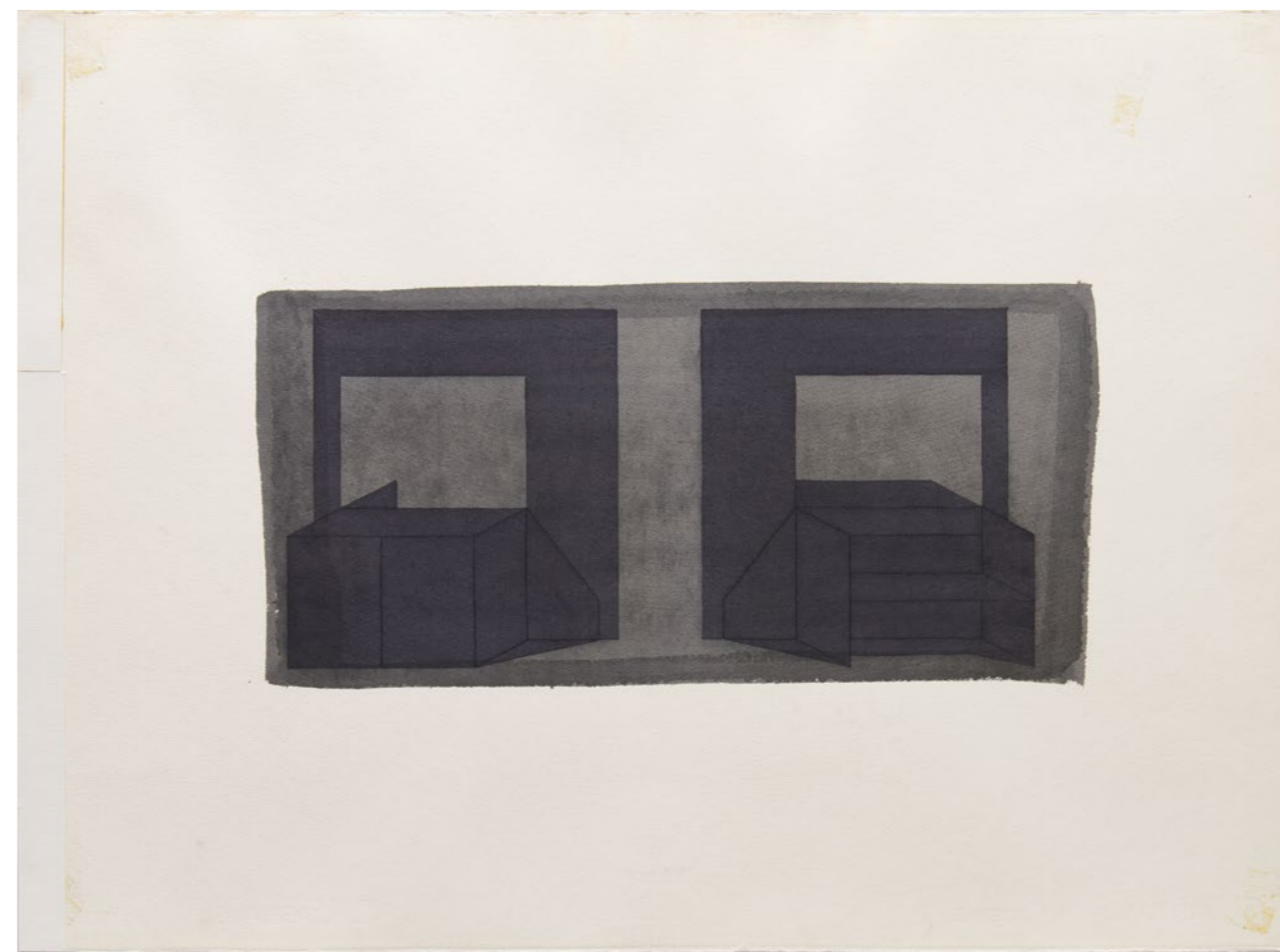
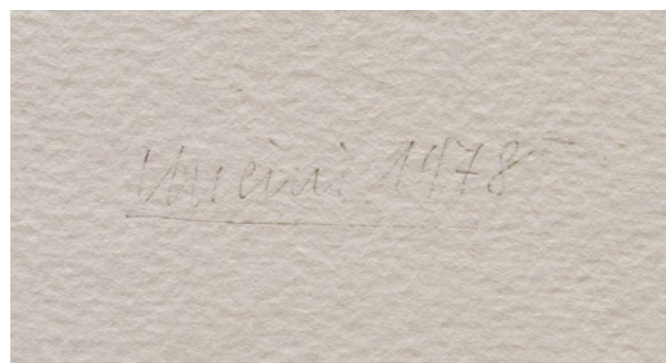
*Codice foto HD: 19.12.20\_dise\_vb\_st\_1603*

Stima: € 2000 - 3000

Il lavoro del 1978 fa parte della serie "Interspazi" e il lavoro del 1980 fa parte della serie "Dimora delle cose". Entrambi i lavori sono Senza titolo: infatti, tutte le carte e disegni di Uncini non avevano titolo, a differenza delle opere scultoree. Il titolo sull'etichetta "Composizione astratta" è probabilmente posticcio. Rare, nella produzione di Uncini, le opere disegnate recto verso.

Ringraziamo l'Archivio Opera Giuseppe Uncini per il supporto nella redazione della scheda di catalogo, cortesemente concessoci in base all'esame delle immagini digitali e con riserva di verificare l'opera dal vero in sede di archiviazione.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





365. PITTORE MARCHIGIANO  
DEL I QUARTO DEL XVI SECOLO

*Madonna col Bambino (da Raffaello), 1505-1515*

Olio su tavola  
39,4 x 29,8 cm

*Elementi distintivi*

sul verso, etichetta Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana con riferimenti di inventario

*Provenienza*

Luigi Vittorio Roncoroni, Parma; Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana; Veneto Banca SpA in LCA

*Certificati*

expertise di Stefano Trojani del 1985 (come anonimo allievo di Antonio da Fabriano, in copia)

Stato di conservazione

Supporto: 60% (parchettatura)  
Superficie: 50% (cadute di colore circoscritte, per esempio nella regione del libro; due ampie fessurazioni verticali risarcite; danni da urto; ridipinture)

Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_sm\_1864

Stima: € 3000 - 5000

Il dipinto deriva dalla Madonna Solly, dipinta da Raffaello verso la fine del 1504, e si deve quindi datare a non prima del 1505. Il modello raffaellesco era assai famoso e fu plagiato molte volte da importanti pittori, come per esempio il perugino Eusebio di San Giorgio (1470 ca. - post 1550). L'autore della nostra tavola mostra una formazione quattrocentesca, ma si misura con una matrice raffaellesca, il che rende l'attribuzione molto difficile. Alessandro Delpriori avvicina l'opera a Girolamo di Matteo da Gualdo (1470-1520 circa), figlio e emulo del celebre pittore-notaio di Gualdo Tadino, pur ritenendo più prudente una attribuzione a maglie larghe («pittore marchigiano del XVI secolo», comunicazione del 21 settembre 2021). In precedenza era stata formulata, da M. Rossetti, una attribuzione a Antonio di Agostino di Ser Giovanni da Fabriano (1410-1490), chiaramente da rigettare per la dipendenza delle figure dal modello raffaellesco.

Ringraziamo Alessandro Delpriori per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.







Uv





366. EUGENIO GIGNOUS (1850 - 1906)

*Riviera ligure*  
Olio su tela  
34 x 58 cm

*Firma*  
"E Gignous" al recto

*Elementi distintivi*  
sul telaio etichette con numeri "87" e "23" e iscrizioni illeggibili.  
Sul retro della cornice etichetta Banca Popolare di Intra con  
riferimenti di inventario

*Provenienza*  
Banca Popolare di Intra; Veneto Banca SpA in LCA

*Stato di conservazione*  
Supporto: 80% (craquelures visibili in trasparenza  
nella tela)  
Superficie: 75% (instabilità del colore;  
lievi cadute di colore alle estremità)

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_ss\_92*

Stima: € 1200 - 1800



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



367. GIOVANNI BATTISTA TORRIGLIA (1857 - 1937)

*Cadetto dell'Andrea Doria*

Olio su tela  
69,6 x 98,2 cm

*Firma*

"G. B. Torriglia" al recto

Stato di conservazione

Supporto: 95%

Superficie: 85% (piccole cadute di colore  
e ridipinture anche in rafforzamento)

Numero componenti del lotto: 1

Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_10

Stima: € 7500 - 9500

Giovanni Battista Torriglia studiò con Nicolò Barbino presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti dal 1875 al 1882 a Genova, con altri discepoli che in seguito sarebbero stati collettivamente definiti la "Scuola Barabiniana". Molti dei suoi dipinti raffigurano scene di vita domestica con famiglie che lavorano e giocano insieme in ambienti chiusi.

Il dipinto in asta si distacca dalle composizioni di genere in interni che rappresentano grande parte della sua produzione, per misurarsi con il tema del mare, così caro alla cultura ligure, forse a partire da un ritratto realistico.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







UV



368. ENRICO BENETTA (1977 CIRCA)

*In alto a sinistra si affacciano le stelle, 2005*

Acrilico, smalto e sabbie su carta applicata su tela  
60 x 180 x 5,5 cm

*Firma*

“Enrico Benetta” “EB” sul verso

*Data*

“Dicembre 2005” sul verso

*Altre iscrizioni*

“In alto a sinistra si affacciano le stelle... un cielo dipinto di viola intenso...: Silenzio! Si gioca la partita dell'amore! Né vinti, né vincitori... ho fatto la mia mossa... ora tocca te!” sul verso

*Provenienza*

Galleria d'Arte Martinazzo, Montebelluna;  
Veneto Banca SpA in LCA

*Certificati*

sul verso, certificato di originalità della Galleria d'Arte Martinazzo di Montebelluna

*Stato di conservazione*

Supporto: 95%  
Superficie: 95%

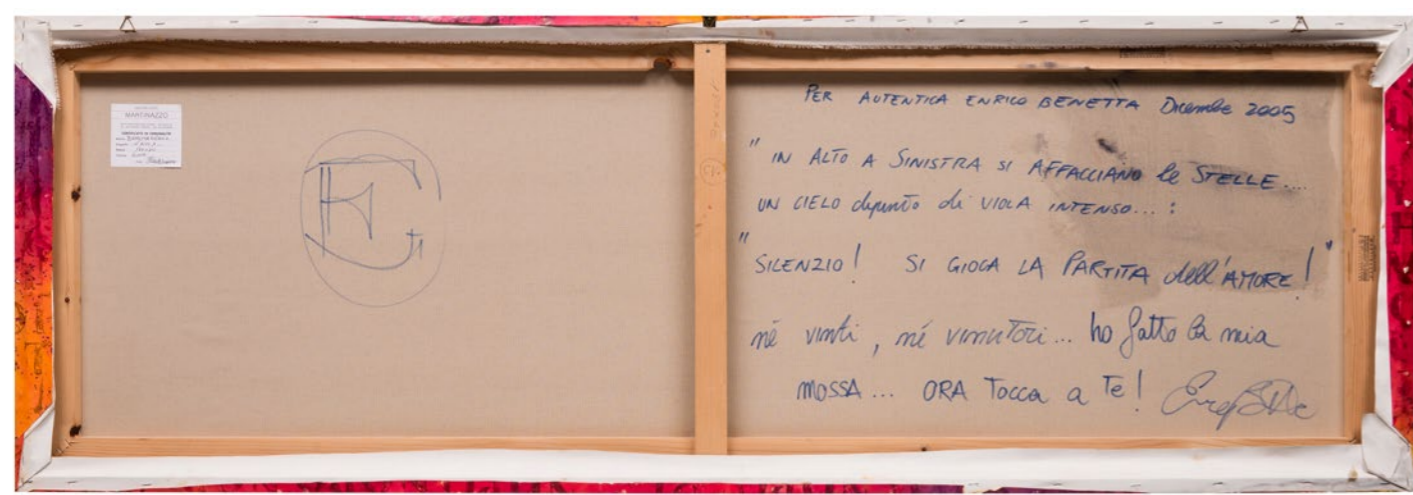
*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_st\_661*

Stima: € 800 - 1200



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







369. ROMA. I QUARTO DEL XVII SECOLO

*San Carlo Borromeo, 1610-1620 circa*  
Olio su tela  
65 x 50 cm

*Elementi distintivi*

al recto, nell'angolo inferiore sinistro «256» preceduto da una colonna turrata, con riguardo ad un inventario Colonna; al verso sull'asse superiore del telaio, in pennarello nero, «L.K. 398». I numeri sono cassati in pennarello rosso e seguiti da «LK 0347».

*Provenienza*

Collezioni Colonna (Inv. 256); Collezione Uberto Poletti

*Certificati*

Scheda di Andrea Donati del 22 dicembre 2023  
(Borgianni, attribuito a)

*Stato di conservazione*

Supporto: 80% (rintelaiatura; rintelo;  
probabile sfondamento risarcito al centro)  
Superficie: 80% (cadute di colore e ritocchi sparsi;  
una integrazione di maggiore dimensione  
in alto a sinistra; vernice protettiva)

*Codice foto HD: 23.07.26\_dipi\_kl\_sm\_3*

Stima: € 50000 - 70000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





L'iconografia di san Carlo Borromeo (1538-1584) è particolarmente diffusa a seguito della sua canonizzazione da parte di papa Paolo V il primo novembre 1610, sebbene la sua influente autorità in materie dottrinali abbia permesso che molte immagini venissero prodotte anche prima di questa data. Di origini lombarde, Carlo Borromeo fu uno dei maggiori protagonisti della vita religiosa della Roma di secondo Cinquecento. Benefattore e riformatore della Chiesa cattolica, fu nominato arciprete della basilica di Santa Maria Maggiore. Il legame e la particolare devozione tutta romana per il santo sono dimostrati dalle numerose cappelle e ricche chiese a lui dedicate nella città. «Racconta il suo primo biografo Francisco Peña in un libretto pubblicato nel 1610, che "si fecero fare in Roma più di sessanta ritratti di S. Carlo grandi a oglio, che si donarono in occasione della canonizzazione alla Santità di Nostro Signore Papa Paolo Quinto a ciascun cardinale et ad altri Prelati, et personaggi grandi" ([...] Marco Gallo, Orazio Borgianni, Roma 1997, p. 71). Ad accaparrarsi una così ghiotta occasione di mercato e quasi a monopolizzare l'immagine del Borromeo concorsero alcuni dei pittori del tempo più affermati sulla piazza di Roma, in particolare Orazio Borgianni e Carlo Saraceni. Il primo è autore della pala d'altare già nella chiesa di Sant'Adriano nel Foro Romano e ora nella casa generalizia dei Padri Mercedari, e della pala nella sacrestia di San Carlo alle Quattro Fontane; il secondo di una pala in San Lorenzo in Lucina e di un'altra nella cappella Albizzi della chiesa dei Servi di Maria a Cesena» (Andrea Donati, scheda del 4 febbraio 2024). L'abito cardinalizio e la caratterizzazione fisionomica permettono di non avere dubbi sull'identificazione dell'effigiato. Allo stesso modo la presenza dell'aureola, che ne assicura l'impronta di santità, conferma da datazione successiva al 1610. All'angolo sinistro in basso si legge il numero di serie 256 preceduto da una colonna sormontata da corona principesca, simbolo che suggerisce una passata proprietà Colonna, che non si può tuttavia ad oggi meglio precisare. Infatti – precisa Patrizia Piergiovanni, direttrice della Galleria Colonna, il numero «non corrisponde a un ritratto nell'inventario fidecommissario ma certamente non possiamo escludere che si trattasse di uno dei tantissimi inventari antichi colonnesi» (comunicazione del 26.09.2023). Come noto, il fedecommesso – ossia il divieto di smembramento e alienazione – che insiste sulla odierna collezione Colonna fu istituito da Aspreno I Colonna Doria, erede per parte materna dei principi di Avella e duchi di Tursi e anche dell'intero fedecommesso dei Colonna di Paliano alla morte dello zio Filippo III scomparso nel 1818 senza eredi maschi (Paolo Carpentieri, "Il ruolo del fedecommesso nella conservazione delle collezioni d'arte", Aedon, numero 3, 2022, pp. 161). Il dipinto deve quindi essere stato ceduto dai Colonna prima del 1818, allorché gli era assicurata la piena disponibilità anche del patrimonio artistico. Segnala tuttavia Donati che «avendo nel 1577 Fabrizio Colonna sposato Anna Borromeo sorella di san Carlo, poiché Anna Borromeo era la nonna del connestabile Marcantonio IV Colonna (1595-1611), costui o qualche altro membro della sua famiglia [potrebbe avere ricevuto] in omaggio il quadro nel 1610» (Andrea Donati, scheda del 4 febbraio 2024). Sul piano stilistico l'opera è di difficile collocazione, ma il tono generale sembra rimandare ad una personalità formatasi a contatto con Carlo Saraceni (1579 circa-1620) e Orazio Borgianni (1574 –1616), perciò attiva a Roma tra il 1605-1606 (anno del ritorno di Borgianni dalla Spagna) e il 1616. Borgianni e Saraceni risultano precocemente

indicati «come guida del movimento caravaggesco, dopo che Caravaggio era precipitosamente fuggito da Roma. Coinvolto in una rissa durante una partita di pallacorda in Campo Marzio, Michelangelo Merisi aveva ucciso Ranuccio Tomassoni. L'omicidio era accaduto il 28 maggio 1606.



1.



2.

#### Paragoni

1. Orazio Borgianni St. Carlo Borromeo, Hermitage

2. Carlo Saraceni, San Carlo Borromeo, Collezione privata





Il 2 novembre 1606 Baglione accusò Saraceni e Borgianni «aderenti al Caravaggio» di averlo aggredito tramite un sicario. L'assalto sarebbe avvenuto «circa 20 giorni sono» per contrastare, da parte dei caravaggeschi già indicati come tali, l'elezione del nuovo principe dell'Accademia di S. Luca, pilotata da Baglione in qualità di principe uscente» (L. Spezzaferro, "Una testimonianza per gli inizi del caravaggismo", in "Storia dell'arte", 1975, n. 23, pp. 53-60).

Massimo Francucci, sulla base di una fotografia ad alta risoluzione definisce il dipinto come «sicuramente italiano, la qualità è molto alta, Saraceni è il nome più vicino, ma non convince pienamente» (comunicazione del 30 ottobre 2023). Ripercorrendo la produzione di Saraceni e di alcuni autori a lui vicini, Donati, nella scheda del 2023, identifica il più probabile autore in Orazio Borgianni: «né lo stile di Saraceni, né quello di Bernardi né quello di Bassetti si addicono al nostro dipinto, che è più vicino ai modi di Borgianni. «La posizione della testa rivolta verso l'alto e l'irraggiamento di luce sul volto di san Carlo sono analoghi a quelli realizzati da Borgianni nella Maddalena penitente già a Parigi, coll. Moratilla (Papi 1993, p. 166, fig. 19). Gli occhi inumiditi dalle lacrime per la commozione devozionale sono gli stessi che si ritrovano nel Cristo in croce del Museo di Cadice (Papi 1993, p. 31, tav. I). L'orecchio è del tipo ricorrente in Borgianni, per es. nel ritratto di cardinale (San Bonaventura?) già a Los Angeles (Papi 1993, p. 177, fig. 32). Il colletto bianco e il pizzo della manica della sottoveste di san Carlo, nonché le mani grandi e nodose, con unghie lucide e robuste, sono trattati pittoricamente a forza di macchie e filamenti di colore, allo stesso modo ad es. che nella pala d'altare conservata nella sagrestia del convento dei Trinitari Scalzi alle Quattro Fontane (Papi 1993, pp. 80-81, tavv. L-LI). Mani simili ricorrono anche nei due presunti Autoritratti di Borgianni (Papi 1993, p. 156, figg. 6-7) (dico presunti perché l'autoritratto sicuro sta nell'Accademia di San Luca) e nel San Girolamo scrittore dell'asta Christie's del 1958 (Papi 1993, p. 162, fig. 14). Poiché Borgianni condivide il percorso artistico di Saraceni a Roma dal 1606 in poi e, dopo la fuga di Caravaggio, il suo ruolo diventa sempre più rilevante, non è fuori luogo supporre che egli abbia adottato lo stesso modello iconografico del compare veneziano». La postura, la torsione del collo, le mani intrecciate, la fisionomia impiegate nella nostra tela ricordano infatti anche la parte superiore di un dipinto di Saraceni, in collezione privata ma esposto nel 2020 presso la Confraternita San Carlo Borromeo di Lugano, a conclusione delle celebrazioni per i 400 anni dalla fondazione. La soluzione ebbe fortuna, tant'è che venne replicata in una versione limitata al busto resa nota da Andrea Donati nel 2011 ("Per Francesco Parone milanese", "Valori Tattili. Quesiti Caravaggeschi 1", 2011, pp. 81-91; Rita Randolfi, in "Carlo Saraceni", a cura di M. G. Aurigemma, Milano 2014, pp. 290-292, n. 54). La condotta pittorica del volto – così come l'adesione allo stesso modello fisionomico – si può confrontare anche con un dipinto attribuito a Borgianni conservato all'Hermitage (\_\_\_-2357), che suggerisce tuttavia anche di escludere l'identificazione: di grande effetto e invenzione è, infatti, nel quadro in esame, la costruzione raffinata delle mani, ben più complessa rispetto all'Hermitage, e indice di uno studio attento e un'abilità disegnativa sicura. Le dita sono tra loro efficacemente incastrate e dipinte facendo emergere dettagli realistici dovuti alla luce, come il riflesso sull'unghia del pollice destro, oppure l'immersersi del pollice sinistro nel buio dell'ombra sulla mozzetta scarlatta. Come,

riassuntivamente, segnala Yuri Primarosa (comunicazione del 18 dicembre 2023) l'autore non sembra «né Borgianni né Saraceni». La tela in esame è più cruda negli effetti luminosi, più realistica nella descrizione delle anatomie e più decisa nel sottolineare la tridimensionalità della veste. Anche il motivo a punto giorno che si nota sulla manica destra della cotta bianca è un elemento di interesse, in quanto mostra la precisa volontà di riprodurre il dato reale. Tuttavia questi stessi elementi, oltre all'uso dei colori, in particolare il rosso, immerso nella tenue luce notturna, e dei carnati sporchi, contrassegno dei poveri e degli ultimi in cui San Carlo si immedesima, che si era potuto vedere così bene in Caravaggio (per esempio nella "Madonna dei Pellegrini" a Sant'Agostino) segnalano un tratto di strada comune con la diade Borgianni-Saraceni e una pagina significativa del primo caravaggismo a Roma.

Ringraziamo i Dottori Andrea Donati, Massimo Francucci, Patrizia Piergiovanni e Yuri Primarosa per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.





370. ENRICO BENETTA (1977 CIRCA)

*Ho respirato il profumo del vento, 2004*

Acrilico, smalto e sabbie su carta applicata su tela  
100 x 180 cm

*Firma*

"E Benetta" al recto; "EB" ed "Enrico Benetta" sul verso

*Data*

"aprile 2004" al verso

*Altre iscrizioni*

"Ho respirato il profumo del vento/ ne ho rubato il colore / giallo...  
blu... verde... (impressione di luce vibrante di emozioni) / LA  
TOSCANA", "per autentica " sul verso

*Provenienza*

Veneto Banca SpA in LCA

Stato di conservazione

Supporto: 95%

Superficie: 95%

Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_st\_687

Stima: € 1000 - 1500

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi  
e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da  
parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il  
paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





371. ETTORE TITO (1859 - 1941)

*Bambino sul canale con margherita, 1925-1930*

Olio su tela  
52,4 x 60,4 cm

*Firma*

"E Tito" al recto in basso a destra

*Elementi distintivi*

tracce di colore al verso della tela; etichetta con numero di inventario "117" al verso; riferimento inventariale a gesso "B" ... "135"; lacerti di una etichetta

*Bibliografia*

Giuseppe L. Marini, "Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento. L'analisi critica, storica ed economica - XXVII Edizione", Torino, 2009, p. 836; "Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento - n. 38", Milano 2009, pp. 480, 594; Angelo Enrico, Francesco Luigi Maspes, a cura di, "Ettore Tito. Catalogo ragionato delle opere", Crocetta del Montello, 2020, pp. 362-364, n. 436

Stato di conservazione

Supporto: 80% (sfilacciate della tela;  
una con dissezione, risarcita)

Superficie: 85% (ridipinture)

Numero componenti del lotto: 1

Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_13

Stima: € 30000 - 50000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





L'infanzia è protagonista dell'intero arco della produzione di Ettore Tito (Castellammare di Stabia 1859 – Venezia 1941). Bambini, spesso distratti come persi nei propri pensieri e lontani dal mondo degli adulti, popolano le scene di genere degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, per poi divenire protagonisti in dipinti come "Girotondo" del 1886 o "Bambini" del 1901. Si tratta di piccoli di tutte le estrazioni sociali di cui l'artista indaga con attenzione e curiosità la psicologia e il comportamento come nel caso del ritratto di gruppo "I bambini Rucellai" (collezione privata) del 1903 o del più tardo "La maestrina" (1910-15 circa, collezione privata). Data alla seconda metà degli anni Venti la figura di bambino con margherita su uno sfondo lagunare. Tacciato di facilità a fronte di una tecnica superba, Tito trova in questi anni la sua definitiva consacrazione grazie alle esposizioni presso la Galleria Pesaro e all'intervento di Corrado Ricci e Ugo Ojetti, che lo fanno ammettere nel 1929 all'Accademia d'Italia. Si tratta di una peculiare forma di "ritorno all'ordine", che sembra "risentire anche nei temi di un sentimento di 'spontaneità', di riconoscenza della 'generosità della vita', riscoprendo così la classicità con una disposizione

tutta esistenziale [...]. I blu degli sfondi, 'blu Tito' come li hanno chiamati, riuscivano ora rafforzati di lucentezza [...]" mentre le figure offrono "impressioni di 'radiose nudità' [...]" che sono i segni di una cultura schietta che ha origine in una forma di bellezza arcaica" (Anna Mazzanti, "Il 'grande seduttore'. Percorso artistico di Ettore Tito", in Alessandro Bettagno, a cura di, "Ettore Tito 1859-1941", catalogo della mostra, Milano, 1998, pp. 27-42, pp. 40-41). Tutto è quiete e armonia nell'opera in esame. La luce riflette ombre azzurre sulla pelle chiara del bambino, i cui capelli dorati riprendono il colore della vegetazione lagunare ingiallita dal sole.

Teresa Sacchi Lodispoto



UV





372. JACOPO ROBUSTI DETTO IL TINTORETTO  
(1518 - 1594) , SEGUACE DI

*Testa di vecchio*

Olio su carta applicata su tela  
34 x 23,5 cm

Stato di conservazione

Supporto: 80%

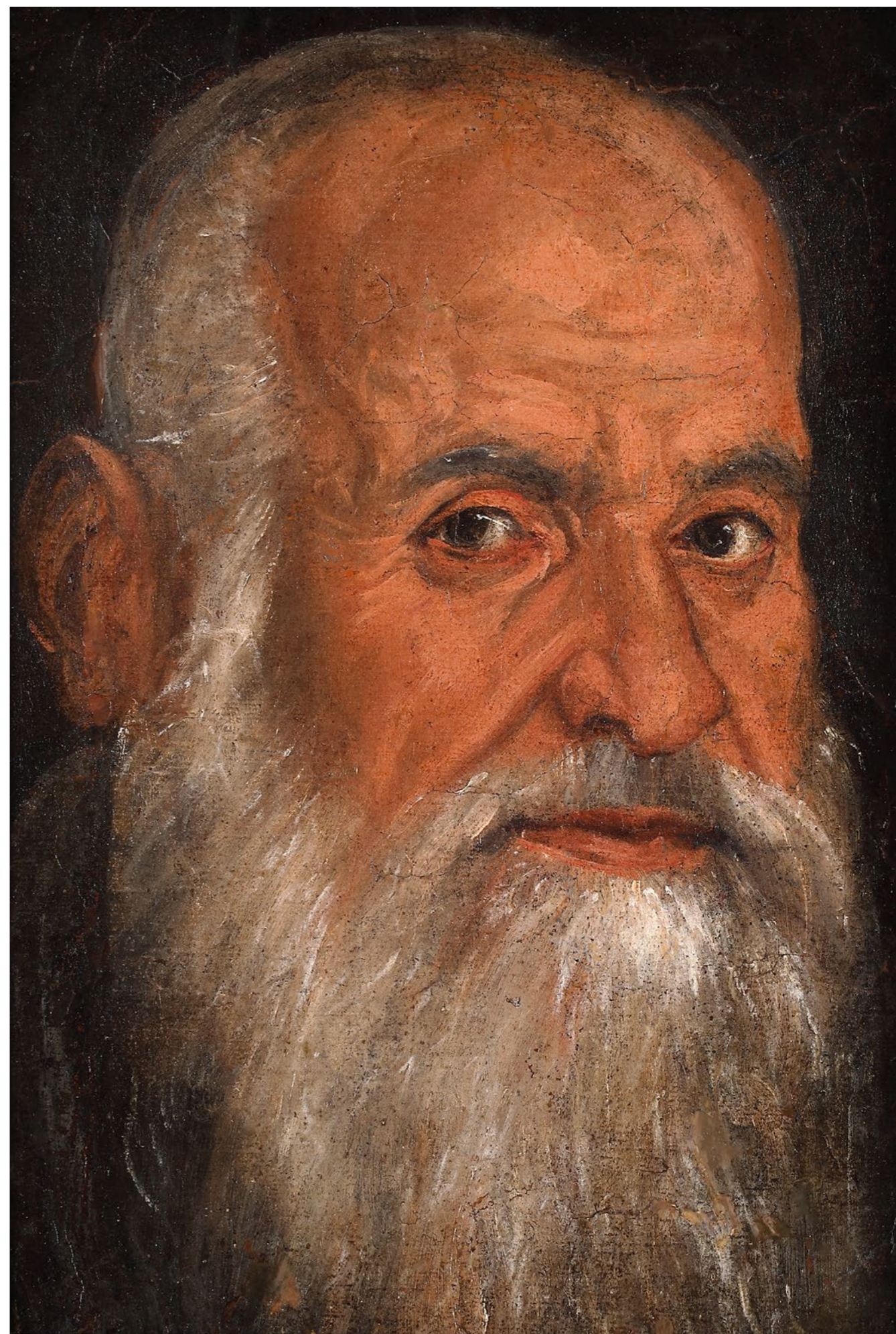
Superficie: 80% (integrazioni)

Codice foto HD: 23.07.24\_dipi\_ff\_sm\_4

Stima: € 5000 - 8000

Il piccolo olio su carta, riprende una modalità figurativa cara a Jacopo Tintoretto e avvicina le fisionomie di alcuni suoi celebri modelli. Pensiamo soprattutto al Doge Girolamo Priuli (1486-1567), che Jacopo ritrae parecchie volte e da cui riceve tra il 1564 e il 1565, la commissione dei soffitti dell'atrio quadrato di Palazzo Ducale. Tuttavia, il foglio in esame si distanzia dallo stile pittorico di Jacopo e sembra piuttosto appartenere ad un seguace, della generazione del figlio Domenico (1560-1635) o successivo. Non è noto un modello tintorettesco da cui la nostra carta possa derivare direttamente, ma la sagoma curvilinea della parte superiore della testa, leggibile sotto superficie e forse traccia dell'impiego di un cartone di trasferimento, lascia aperta l'ipotesi che essa proceda da un ritratto, forse oggi ignoto, del Priuli, qui raffigurato senza i parametri dogali, apparentemente più anziano, ma con l'occhio vivace colto dalla abile mano dell'artista. Presupponendo una datazione ancora cinquecentesca, per la nostra testa è anche ipotizzata una collocazione lombarda, nella cerchia della famiglia Campi.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







1.



4.

**Paragoni**

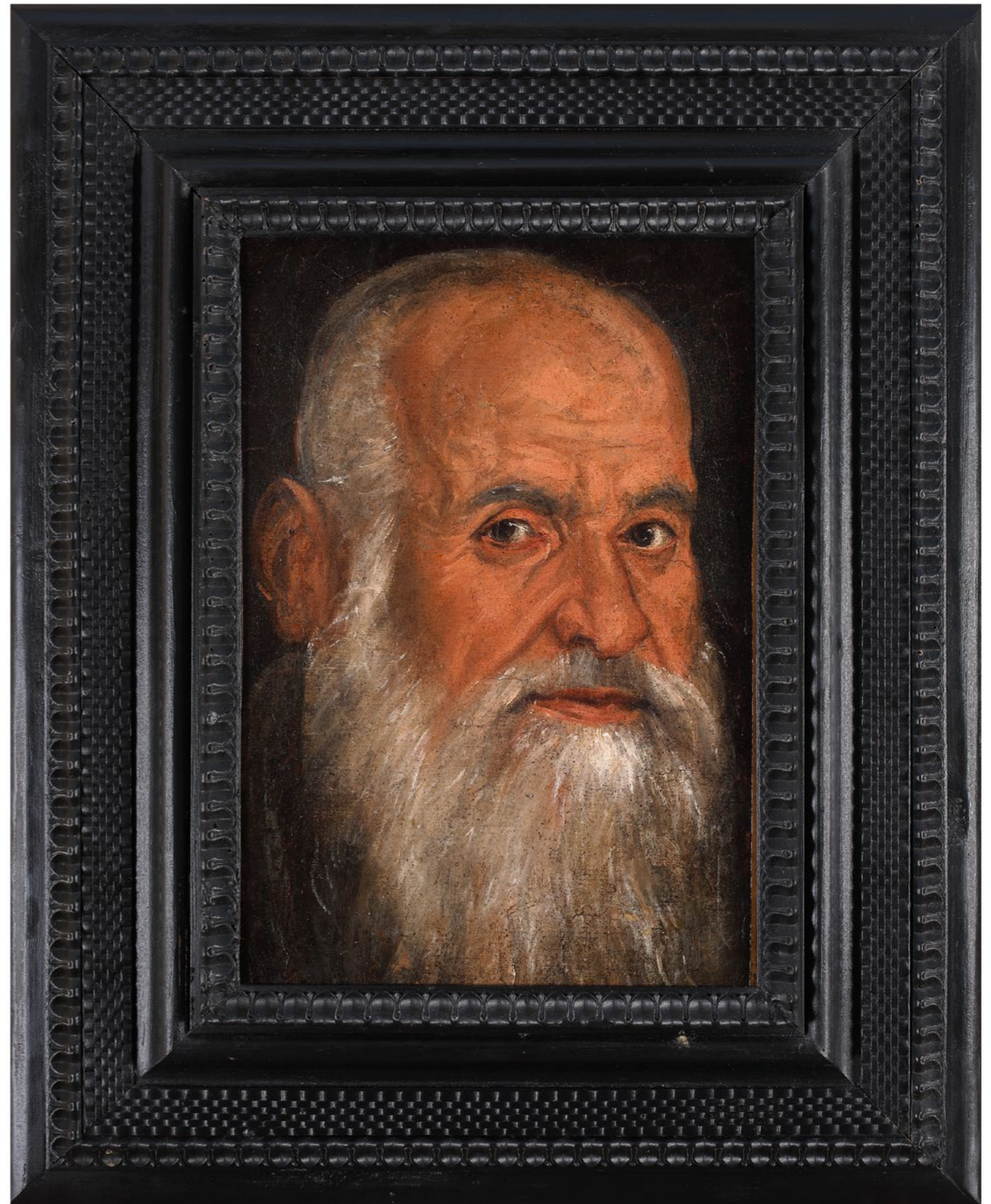
1. Il Doge Girolamo Priuli, 1559, collezione privata
2. Jacopo Tintoretto e aiuti, Il Doge Girolamo Priuli, Gallerie dell'Accademia, Venezia
3. Jacopo Tintoretto, Il Doge Girolamo Priuli, Museo di Belle Arti, Odessa
4. Jacopo Tintoretto, Il Doge Girolamo Priuli presentato da San Gerolamo alla Giustizia e alla Pace, Atrio Quadrato, Palazzo Ducale



2.



3.





373. VIRGILIO GUIDI (1891 - 1984)

*Paesaggio veneto, 1927 circa (recto);*

*Paesaggio, 1928 circa (verso)*

Olio su tavola  
59,5 x 70 cm

*Firma*

“V Guidi” e “Virgilio Guidi” al recto

*Elementi distintivi*

sul telaio, etichetta stampata con nome, titolo “Paesaggio veneto”, tecnica, misure e anno 1932; sul verso della cornice, etichetta con numero 28540

*Provenienza*

collezione A. Giovanardi, Milano; Rigato Arte, Conegliano;  
collezione privata, Veneto, (fino al 2011);  
Veneto Banca SpA in LCA

*Bibliografia*

300 Dipinti e disegni di Maestri contemporanei, Milano, 1962, ripr. n. 21; Giovanni Granzotto, Alessandro Rosa, De Chirico - Guidi. Due idee della metafisica, Sacile, Studio D'Arte G.R., 14 marzo - 18 aprile 1992, ripr. p. 55 n. 33; Franca Bizzotto, Dino Marangon, Toni Toniato, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Milano, 1998, p. 83 n. 1918 4, p. 142 n. 1927 67

*Esposizioni*

300 Dipinti e disegni di Maestri contemporanei, Milano, Galleria Brera, 19-30 maggio 1962; De Chirico - Guidi. Due idee della metafisica, Sacile, Studio d'arte G.R., 14 marzo - 18 aprile 1992

Stato di conservazione

Supporto: 95% (segni di chiodi lungo il bordo)  
Superficie: 95%

*Codice foto HD: 19.12.20\_dipi\_vb\_ss\_171*

Stima: € 8000 - 12000

Il 25 aprile 1927 Virgilio Guidi si trasferisce da Roma a Venezia, dove viene chiamato per chiara fama a ricoprire la cattedra di pittura che era stata di Ettore Tito. Nella città lagunare, in cui non aveva mai dipinto fino a quel momento, l'artista approfondisce le sue ricerche sulla luce, centrali sin dai suoi esordi. Già nei paesaggi realizzati negli anni romani Guidi era stato mosso dall'esigenza di cogliere, nell'osservazione en plein air, una luce zenitale, unitaria e totalizzante, capace di dare unità a tutti gli elementi della composizione. Si trattava di una ricerca che, partita dalla riflessione sull'unità di forma-colore presente in maniere diverse in Cézanne e Matisse, si era andata poi nutrendo di stimoli quattrocenteschi e segnatamente pierfrancescani.

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*

L'opera appartiene al nutrito gruppo di paesaggi realizzati lungo la strada verso Stra datati nel catalogo generale al 1927 (Bizzotto, Marangon, Toniato, 1988, pp. 137-142, nn. 1927 53 – 1927 68). Proprio nella cittadina di Stra l'artista nel 1929 darà vita, in polemica con l'Accademia, con la quale i rapporti furono spesso critici, a una scuola del paesaggio occupando con i suoi allievi per un breve periodo la villa Pisani. Rispetto ai paesaggi romani, caratterizzati da una volumetria semplice e solida, i paesaggi veneti – sia quelli lagunari, sia quelli dell'entroterra – complice certamente il contatto con la luce locale, rarefatta e trasparente, sono caratterizzati da una pennellata più moscia che tende a sfaldare la consistenza formale per far emergere la vibrazione luminosa. Una luce che, come in quest'opera, appare tutta intrinseca alla materia pittorica, alleggerendo i semplici volumi delle case e conferendo una consistenza soffice al cielo e alle fronde degli alberi. Un'esperienza, quella della luce veneta, che condurrà Guidi negli anni verso una progressiva sintesi astrattiva in cui il paesaggio tenderà sempre più a divenire lirica apparizione. Sul verso il dipinto mostra un abbozzo di paesaggio con fiume e case e, sul telaio, un'etichetta stampata che reca il titolo “Paesaggio veneto” e la data 1932; si tratta in realtà di una pittura ascrivibile con molta probabilità al 1928, anno in cui Guidi realizza simili vedute lungo la riva del Brenta (Bizzotto, Marangon, Toniato, 1988, p. 161 n. 1928 29 – p. 166 n. 1928 41).

Sabrina Spinazzè

Ringraziamo Toni Toniato per il supporto dato alla catalogazione dell'opera.









374. ONORIO MARINARI (1627 - 1715)

*Maddalena*  
Olio su tela  
65 x 49 cm

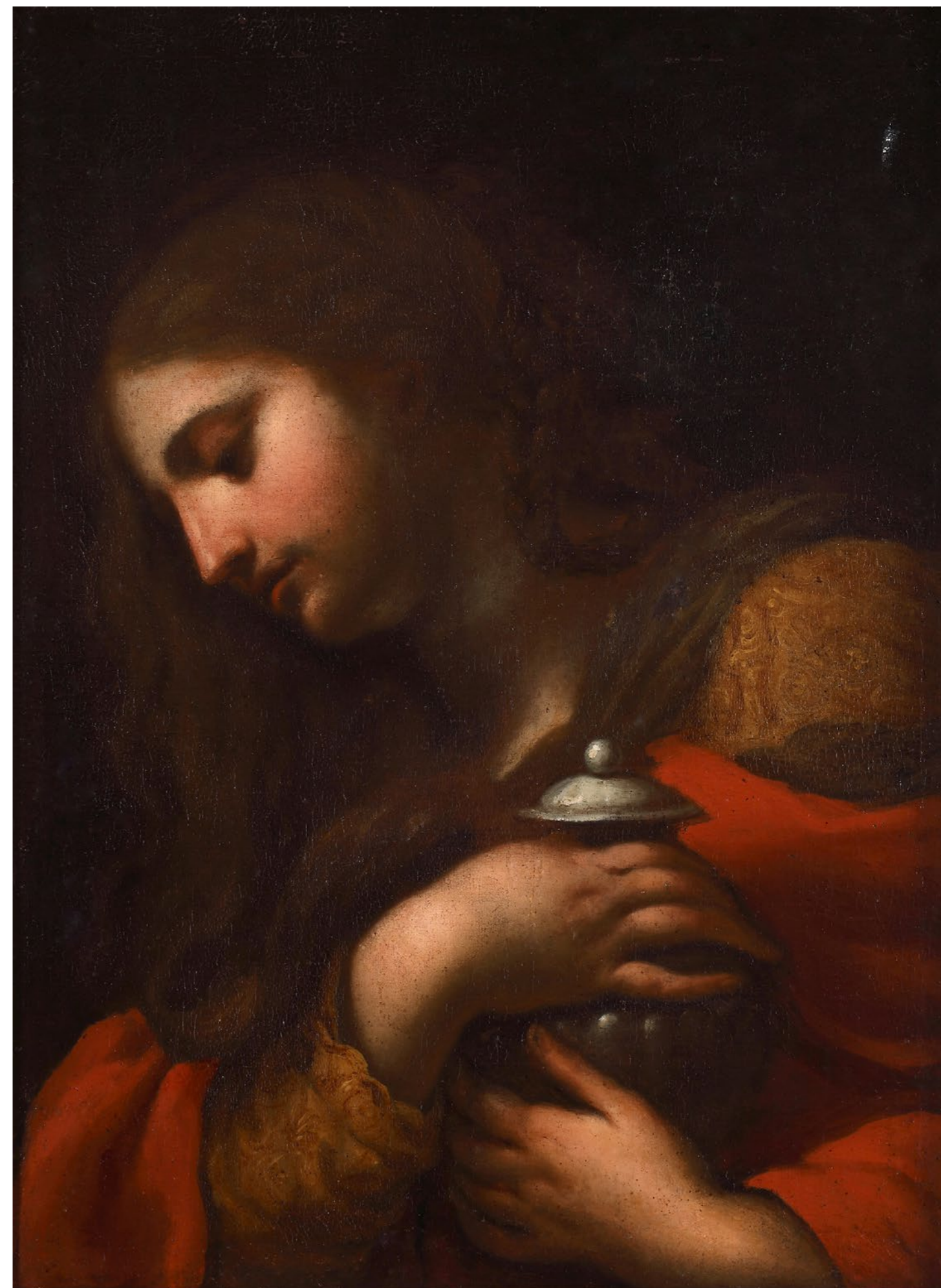
*Provenienza*  
Corsini, Firenze; Ricasoli, Firenze

*Stato di conservazione*  
Supporto: 80% (rintelo)  
Superficie: 85% (riprese pittoriche)

*Codice foto HD: 23.07.24\_dipi\_ff\_sm\_1*

Stima: € 8000 - 12000

Figlio del pittore Sigismondo Marinari, cugino e allievo di Carlo Dolci, insieme ad Agnese Dolci, Onorio Marinari raccolse l'eredità del maestro e ne portò avanti la scuola, accentuandone l'effetto di patetismo e dolcezza, attraverso una fortunata serie di moduli figurativi, tra cui quello della ragazza con il capo reclinato, leggermente rivolto verso l'osservatore, impiegato anche nella nostra tela e base di molte sue interpretazioni di personaggi femminili: tra i molti, "Salomè con la testa di San Giovanni Battista", databile intorno al 1680, conservato presso il Minneapolis Institute of Art, nonché rappresentazioni di sante, madonne e allegorie. Marinari lavorò soprattutto a Firenze per committenti fiorentini e toscani, ma non si dedicò solo alla pittura: nel 1674, pubblicò un saggio di astronomia dal titolo "Fabbrica et uso dell'annulo astronomico instrumento universale per delineare orivoli solari".



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





1.



3.



2.

**Paragoni**

1. Onorio Marinari, Salomé con la testa del Battista, Minneapolis Institute of Art
2. Onorio Marinari, Madonna, Collezione privata
3. Onorio Marinari, Allegoria della Musica, già mercato antiquario





375. ANTON ZORAN MUŠIČ (1909 - 2005)

*Ecran naturel*, 1960  
Acquerelli e gessetti colorati su carta  
49,7 x 64,8 cm

*Firma*  
"Music"

*Data*  
"60"

*Elementi distintivi*  
due timbri del corniciaio "La Cornice" di Villorba (Treviso).

*Provenienza*  
Veneto Banca SpA in LCA

Stato di conservazione  
Supporto: 85% (ondulature da umidità)  
Superficie: 90% (carta leggermente ingiallita)

Codice foto HD: 19.12.20\_dise\_vb\_sm\_10

Stima: € 4000 - 6000

L'opera appartiene alla serie "Ecran naturel" sul paesaggio istriano, a cui l'artista lavora tra il 1959 e il 1963.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







376. MICHELE TOSINI, DETTO ANCHE MICHELE  
DI RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO (1503 - 1577) ,  
AMBITO DI

*Ritratto di nobildonna*  
Olio su carta applicata su tavola  
44,5 x 33,5 cm

*Elementi distintivi*  
due sigilli in ceralacca al verso con stemmi Medici - Toledo; una  
etichetta recente al verso con riferimento a "ritratto di Eleonora  
di Toledo", Bronzino

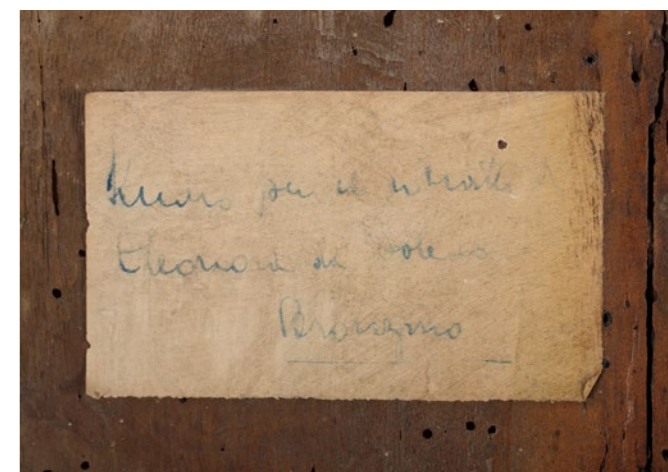
Stato di conservazione  
Supporto: 70% (consunzione, tarli, fessurazioni)  
Superficie: 70% (cadute di colore, ritocchi,  
soprattutto lungo le fessurazioni del legno,  
trasposte nella carta)

Codice foto HD: 23.07.24\_dipi\_ff\_sm\_2

Stima: € 4000 - 8000

Come ci segnala Carlo Falciani (comunicazione del 2 aprile 2023), il dipinto appartiene alla ritrattistica borghese abbastanza diffusa a Firenze nella metà del Cinquecento. Lo stile appare legato alla grande bottega di Michele Tosini, meglio noto come Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, il che suggerisce che l'opera sia nata nel suo ambito. Il soggetto - pur presentando alcune similitudini con l'immagine tarda di Eleonora da Toledo (1522-1562), dipinta da Allori verso il 1560, in cui la duchessa di Toscana ha ormai il volto smagrito per l'età - va ricercato in una committenza meno prestigiosa, non necessariamente legata ai signori di Firenze, rimanendo forse spiegabile la presenza dei sigilli ducali con il riuso successivo, per controfondare la carta, di una contemporanea tavola toscana.

Ringraziamo il Prof. Carlo Falciani per il supporto nella catalogazione dell'opera.



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi  
e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da  
parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il  
paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







377. FRANZ ALT (1821 - 1914)

*Vicolo dei Miracoli, Verona*  
Acquarello su carta  
29 x 19 cm

Stato di conservazione

Supporto: 80%

Superficie: 90%

Codice foto HD: 23.07.19\_dise\_ma\_sm\_9

Stima: € 3000 - 5000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*





378. DOMENICO MORELLI (1823 - 1901)

*Il volto nel velo*, 1880 circa

Olio su tela  
53,4 x 39,7 cm

*Elementi distintivi*

sul telaio, due etichette con indicazioni inventariali manoscritte  
"M.R.127" e "N. 83" manoscritto sul legno in colore rosso.  
Residui di un timbro in ceramica

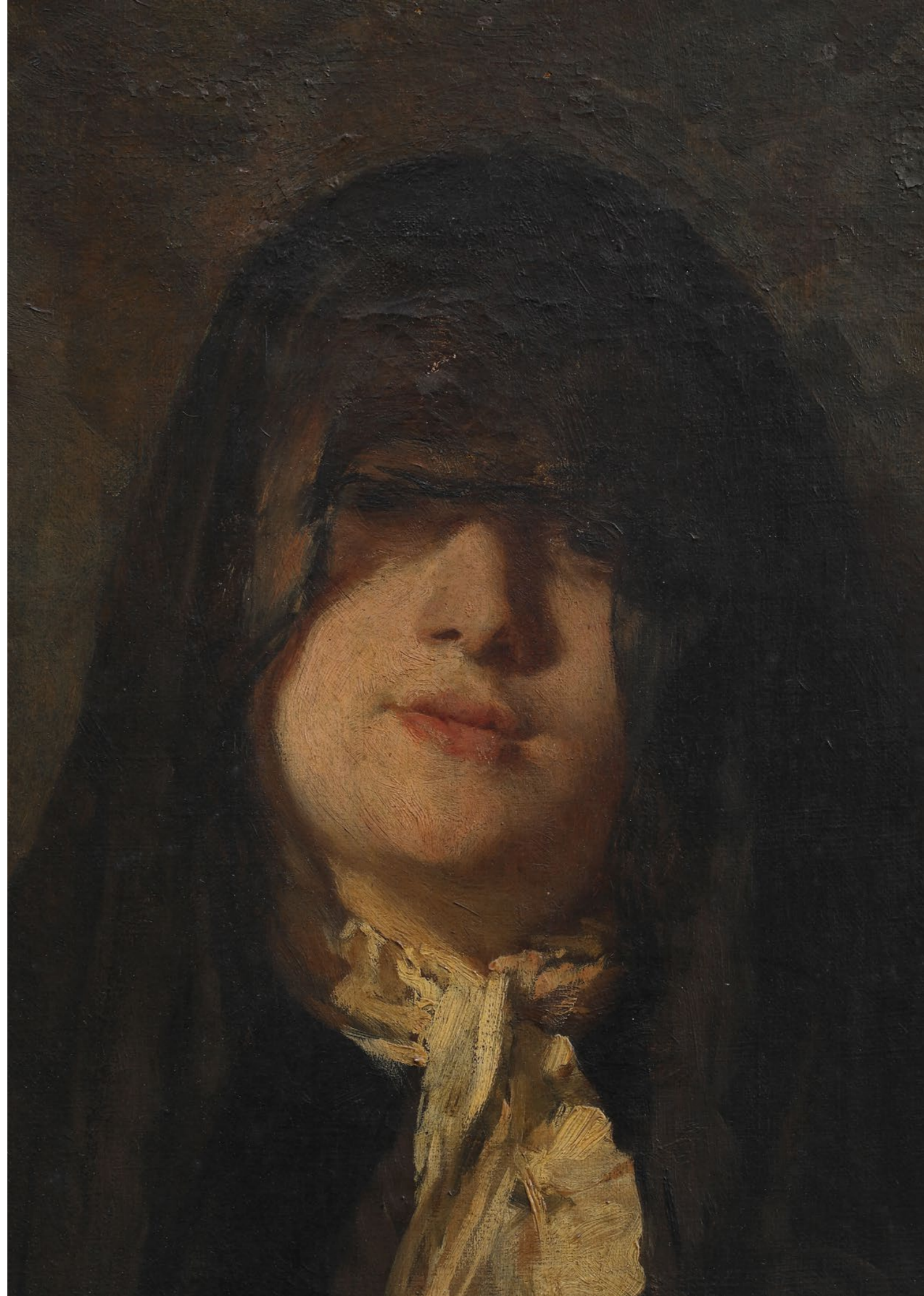
Stato di conservazione

Supporto: 85% (gore d'acqua)  
Superficie: 75% (distacchi della superficie pittorica;  
alcune cadute nella fascia inferiore in  
particolare a destra)

Codice foto HD: 23.07.25\_dipi\_sm\_sm\_1

Stima: € 2000 - 3000

*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*







Domenico Morelli è figura centrale nella pittura italiana del secondo Ottocento e nella formazione della generazione di artisti che sarà protagonista nello stato neo-unitario. Formatosi alla Accademia di Belle Arti di Napoli, nel 1848 si trova a Roma dove viene incarcerato per un breve periodo per aver partecipato ai moti. La sua produzione si caratterizza fin da principio per un accentuato interesse per la figura e la storia umana, interpretate con un piglio romantico che si accentua dopo la partecipazione, nel 1855, insieme a Francesco Saverio Altamura e Serafino De Tivoli, all'Esposizione Universale di Parigi e ai dibattiti dei macchiaioli, di ritorno a Firenze, sul realismo pittorico. Negli anni sessanta, ormai tra i pittori italiani più conosciuti, viene nominato consulente del museo nazionale di Capodimonte (relativamente alle nuove acquisizioni di opere) e nel 1868 ottiene la cattedra di Belle Arti di Napoli alla Accademia partenopea: tra i suoi allievi, Giuseppe Costa, Francesco Coppola Castaldo, Giuseppe De Nigris, Raffaele Ragione e Achille Talarico. Negli anni successivi, si interessa ai soggetti orientali, unendo la raffinata comprensione dei sentimenti umani al gusto per l'esotico.

Il dipinto in esame mostra una donna serena, ancorché in vesti da vedova: la bocca rosea pare aprirsi in una parola o in un sospiro, gli occhi sono velati solo dall'ombra, il velo si perde contro il fondo poco variato di tono, che non riduce tuttavia la volumetria della figura, anzi la accentua in un gioco di chiaro e scuro e pieno e vuoto, secondo un modo tipico di comporre di Morelli, che gli deriva dalla pittura del Seicento napoletano, in particolare Ribera e Battistello Caracciolo. Magistrale la resa pittorica del foulard, che rende evidente la classe elevata della giovane donna ritratta. L'equilibrio tra la condizione di lutto e l'attitudine dolce e aperta della figura, tra realismo, introspezione e scelta compositiva, rappresenta un risultato particolarmente fortunato nella pur celebre e vasta produzione ritrattistica di Morelli. L'autografia dell'opera è stata confermata, su base fotografica, da Cinzia Virno (comunicazione del 9 agosto 2023) e da Luisa Martorelli (comunicazione del 5 dicembre 2023).

Ringraziamo Luisa Martorelli e Cinzia Virno per il prezioso supporto dato alla schedatura dell'opera.





379. FRANCESCO TREVISANI (1656 - 1746)

*Baccanale, ante 1705*

Olio su tela

168,8 x 120,3 cm

*Elementi distintivi*

al verso, sull'asse superiore della cornice a sinistra, «n°5» (?);  
segue iscrizione cassata; sulla destra, etichetta identificativa;  
sul rinforzo trasversale superiore sinistro, inciso in grafia  
recente «ANNIBALE CARACCI»

Stato di conservazione

Supporto: 85% (reitel e telaio sostituito)

Superficie: 85% (contenute cadute e ridipinture; almeno  
uno sfondamento, suturato a "7" nel registro superiore)

Codice foto HD: 23.06.13\_dipi\_pt\_sm\_3

Stima: € 12000 - 15000



*Nota Bene. I contenuti di questa scheda sono puramente indicativi  
e non sostituiscono la visione e la valutazione diretta dell'opera da  
parte del potenziale acquirente. Si veda nelle Regole della Vendita il  
paragrafo Caratteristiche dei beni e limiti di garanzia.*



Di origini istriane, dopo un alunnato a Venezia presso Antonio Zanchi e Giuseppe Heintz il Giovane, Francesco Trevisani troverà a Roma, appena ventenne, l'ambiente perfetto per la sua fortunata carriera artistica. È l'interesse nello scoprire correnti pittoriche diverse dal conteso lagunare la molla che lo porterà nella capitale della cristianità. Dal 1698 la sua presenza è documentata presso il Palazzo della Cancelleria, protetto dal prestigioso e raffinato mecenatismo di Pietro Ottoboni, cardinal nipote del veneziano Alessandro VIII, che seppe circondarsi di artisti, musicisti e attori di primissimo livello. Proprio in questo contesto assai colto ed elegante, si inserisce perfettamente il tema del dipinto, evocando erudite citazioni dal mondo antico e dalla letteratura. L'opera in questione è stata esaminata de visu da Karin Wolfe, che l'ha collocata nella produzione di Trevisani antecedente al 1705, probabile parte di una più ampia serie di scene di carattere mitologico. Nel suo insieme richiama, infatti, "Pan e ninfe danzanti" della Galleria Nazionale di Palazzo Corsini, Roma (inv. 149), mentre, più nel dettaglio, la figura femminile sulla destra con il braccio alzato è analoga alla giovane sullo sfondo nel "Banchetto di Marcantonio e Cleopatra" conservato alla Galleria Spada, Roma (inv. 123) (comunicazione del 26.09.2023). Il soggetto potrebbe essere letto anche come Promitor che distribuisce il grano ai satiri, ravvisando nella figura in atto di elargire fasci di spighe una delle divinità minori dell'antica Roma, invocata e venerata a conclusione del lavoro di raccolta agricola.

Ringraziamo la dottoressa Karin Wolfe per il prezioso supporto nella catalogazione dell'opera.



1. Trevisani, Banchetto di Marcantonio e Cleopatra, Galleria Spada, Roma





BUONE OFFERTE !

BONINO  
*auctions par excellence*