



WANNENES

DIPINTI ANTICHI  
E DEL XIX SECOLO

GENOVA, 18 MAGGIO 2023





# DIPINTI ANTICHI E DEL XIX SECOLO

GENOVA, 18 MAGGIO 2023

OLD MASTER AND 19TH CENTURY PAINTINGS

GENOA, 18 MAY 2023



## ASTA - AUCTION

Genova  
Villa Carrega Cataldi  
Via Albaro 11

## GIOVEDÌ 18 MAGGIO

Thursday 18 May

Prima Tornata  
ore 15.00 lotti 401 - 528  
First Session  
at 3.00pm lots 401 - 528

Seconda Tornata  
ore 17.30 lotti 529 - 554  
Second Session  
at 5.30pm lots 529 - 554



## ESPOSIZIONE - VIEWING

Genova  
Villa Carrega Cataldi  
Via Albaro 11

## DOMENICA 14 MAGGIO

ore 10-13 14-18  
Sunday 14 May  
10am to 1pm - 2 to 6pm

## LUNEDÌ 15 MAGGIO

ore 10-13 14-18  
Monday 15 May  
10am to 1pm - 2 to 6pm

## MARTEDÌ 16 MAGGIO

ore 10-13 14-18  
Tuesday 16 May  
10am to 1pm - 2 to 6pm



Wannenes è partner di The Art Loss Register. I lotti con stima massima uguale o superiore a 1.000 euro presenti in questo catalogo sono stati singolarmente verificati con la banca dati del registro durante la preparazione dell'asta.

Wannenes is partner of The Art Loss Register. All items with a maximum estimate equal or higher than 1.000 euros have been individually verified with the Register's database during the preparation of the auction.

in copertina:  
lotti 527 - 541

## WANNENES

La partecipazione all'asta implica l'integrale e incondizionata accettazione delle Condizioni di Vendita riportate in questo catalogo.  
I lotti potranno essere ritirati a partire da Venerdì 19 Maggio **esclusivamente previo appuntamento telefonico +39 010 2530097.**

Taking part in the auction implies the entire and unconditional acceptance of the Conditions of Sale outlined in this catalogue.

The lots may be collected from Friday 19 May **by telephone appointment calling +39 010 2530097.**

# WANNENES

## GENOVA

Villa Carrega Cataldi  
Via Albaro 11  
16145 Genova  
Tel. +39 010 2530097

## MILANO

Palazzo Recalcati  
Via Amedei, 8  
20123 Milano  
+39 02 72023790

## ROMA

Via Fulcieri Paulucci de Calboli, 6  
00195 Roma  
+39 06 69200565

## MONTE CARLO

Villa Celine  
6, Avenue Saint Michel  
98000 Monaco  
+377 99 90 4626

## BOARD

### GUIDO WANNENES

CEO  
g.wannenes@wannenesgroup.com

### STEFANO DELLA CROCE DI DOJOLA

Direttore Finanziario  
s.dellacroce@wannenesgroup.com

### MAURIZIO PIUMATTI

Direttore Generale  
m.piumatti@wannenesgroup.com

### LUCA MELEGATI

Direttore Milano  
l.melegati@wannenesgroup.com

## BUSINESS DEVELOPMENT

### MARTA BRIVIO SFORZA

Business Development  
m.briviosforza@wannenesgroup.com

## STAFF

<b>Giulia Wannenes</b> Total Quality g.checcucci@wannenesgroup.com	<b>Luca Violo</b> Media & Comunicazione l.violo@wannenesgroup.com	<b>Alessia Arnaldi</b> Servizio Valutazioni a.arnaldi@wannenesgroup.com
<b>Chiara Guiducci</b> Responsabile Assistenza Clienti c.guiducci@wannenesgroup.com	<b>Agnese Benso</b> Assistenza Clienti Genova a.benso@wannenesgroup.com	<b>Adele Occhetti</b> Assistenza Clienti Genova a.occhetti@wannenesgroup.com
<b>Ilaria De Pian</b> Assistenza Clienti Milano i.depian@wannenesgroup.com	<b>Alessandra Corno</b> Assistenza Clienti Milano segreteria@wannenesgroup.com	<b>Anna Maria Giarrusso</b> Assistenza Clienti Roma a.giarrusso@wannenesgroup.com
<b>Barbara Baiardi</b> Amministrazione b.baiardi@wannenesgroup.com	<b>Luciana Moratti Colonna</b> Amministrazione l.moratti@wannenesgroup.com	<b>Nicole Balestrero</b> Assistenza Clienti Genova n.balestrero@wannenesgroup.com
<b>Alessandro Vigo</b> IT Manager a.vigo@wannenesgroup.com	<b>Luca Redenti</b> Responsabile Sala d'Asta	<b>Lorenzo Colonna</b> Spedizioni e Ritiri Genova
<b>Gianluca Cuneo</b> Spedizioni e Ritiri Genova	<b>Yuri Lo Nobile</b> Spedizioni e Ritiri Genova	<b>Dan Ungureanu</b> Spedizioni e Ritiri Milano

## ASSOCIATI

### Liguria

Paola Bertolini  
+39 366 4589615  
p.bertolini@wannenesgroup.com

### Lombardia

Benedetta Gallizia di Vergano  
+39 347 9023645  
b.gallizia@wannenesgroup.com

### Piemonte

Chiara Benevolo Caroni  
+39 351 0687570  
c.benevolo@wannenesgroup.com

### Puglia

Francesco Petrucci  
+39 348 5101534  
f.petrucci@wannenesgroup.com

### Sicilia

Riccardo Vitali  
+39 345 0779118  
r.vitali@wannenesgroup.com

### Toscana

Cecilia Brunner Muratti  
+39 335 6237244  
c.brunnermuratti@wannenesgroup.com

### Veneto

Christiane d'Albis  
+39 338 9339811  
c.dalbis@wannenesgroup.com

### Francia

Claudia Pucci di Benisichi  
+33 607 868050  
c.pucci@wannenesgroup.com

### Regno Unito

Federica Della Rocca  
+44 7899 790460  
f.dellarocca@wannenesgroup.com

## INFORMAZIONI RIGUARDANTI QUESTA VENDITA

AUCTION ENQUIRIES  
AND INFORMATION

## ESPERTI

SPECIALISTS IN CHARGE

### Dipinti Antichi

Antonio Gesino  
a.gesino@wannenesgroup.com

### Dipinti del XIX Secolo

Rosanna Nobilitato  
r.nobilitato@wannenesgroup.com

### Junior Specialist Dipinti Antichi e del XIX Secolo

Margherita Calabrò  
m.calabro@wannenesgroup.com

## AMMINISTRAZIONE VENDITORI - COMPRATORI

PAYMENT BUYERS - SELLERS  
Barbara Baiardi  
Luciana Moratti Colonna  
+39 010 2530097  
amministrazione@wannenesgroup.com

## ASSISTENZA CLIENTI

CLIENT SERVICES  
Chiara Guiducci  
c.guiducci@wannenesgroup.com  
Agnese Benso  
a.benso@wannenesgroup.com

## COMMISSIONI D'ACQUISTO OFFERTE TELEFONICHE

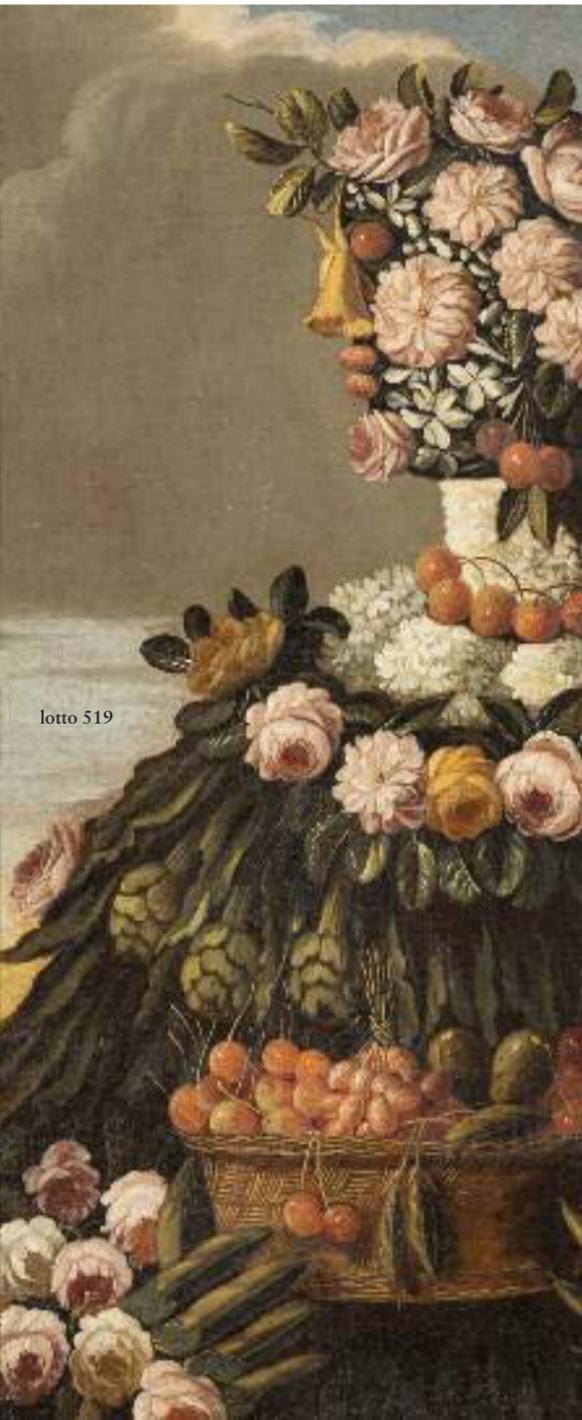
ABSENTEE BIDS  
PHONE BIDS  
bids.genova@wannenesgroup.com

## RISULTATI D'ASTA

AUCTION RESULTS  
info@wannenesgroup.com

## STATO DI CONSERVAZIONE

CONDITION REPORT  
Dipinti Antichi  
dipintiantichi@wannenesgroup.com  
Dipinti XIX Secolo  
xixsecolo@wannenesgroup.com





**ARGENTI, AVORI, ICONE  
E OGGETTI D'ARTE RUSSA**  
Tommaso Teardo  
t.teardo@wannenesgroup.com



**ARTE MODERNA  
E CONTEMPORANEA**  
Guido Vitali  
g.vitali@wannenesgroup.com

Pier Matteo Carnaroli  
p.carnaroli@wannenesgroup.com



**ASIAN ART**  
Alessandra Pieroni  
a.pieroni@wannenesgroup.com



**CERAMICHE E VETRI**

Luca Melegati  
l.melegati@wannenesgroup.com

**MOBILI, SCULTURE E OGGETTI D'ARTE**

Mauro Tajocchi  
m.tajocchi@wannenesgroup.com  
Francesco Marchiaro  
Junior specialist Mobili, Sculture, Oggetti d'Arte, Ceramiche e Vetri  
f.marchiaro@wannenesgroup.com



**CLASSIC & SPORTS CARS**  
Jacopo Villa  
j.villa@wannenesgroup.com

Damiano Fianco  
Junior Specialist  
d.fianco@wannenesgroup.com



**DESIGN**  
Andrea Schito  
a.schito@wannenesgroup.com

Giacomo Abate  
g.abate@wannenesgroup.com



**DIAGNOSTICA E RICERCA SCIENTIFICA**  
Michela Fasce  
m.fasce@wannenesgroup.com

**DIPINTI ANTICHI**  
Antonio Gesino  
a.gesino@wannenesgroup.com  
**DIPINTI DEL XIX SECOLO**  
Rosanna Nobilitato  
r.nobilitato@wannenesgroup.com  
Margherita Calabrò  
Junior Specialist Dipinti Antichi e del XIX Secolo  
m.calabro@wannenesgroup.com



**GIOIELLI**  
Benedetta Romanini  
b.romanini@wannenesgroup.com

Teresa Scarlata  
t.scarlata@wannenesgroup.com



**OROLOGI**  
Giacomo Cora  
g.cora@wannenesgroup.com

Michele Rosa  
Art Contact - Monaco  
m.rosa@artcontactmonaco.com



**LIBRI RARI E MANOSCRITTI**

Riccardo Crippa  
r.crippa@wannenesgroup.com



**MONETE E MEDAGLIE**

Daniele Ricci  
d.ricci@wannenesgroup.com



**TAPPETI E TESSUTI ANTICHI**

David Sorgato  
d.sorgato@wannenesgroup.com



**WINE & SPIRITS**  
Alessio Leonardi  
Junior Specialist  
a.leonardi@wannenesgroup.com



FIRST SESSION

THURSDAY 18 MAY 2023 AT 3.00PM

LOTS 401 - 528

PRIMA TORNATA

GIOVEDÌ 18 MAGGIO 2023 ORE 15.00

LOTTI 401 - 528



lotto 521



**401.**  
**LORENZO DE CARO**

(Napoli, 1719 - 1777)  
Martirio di Santa Lucia  
Olio su tela, cm 98X55,5  
Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
Palermo, collezione privata

Lorenzo De Caro è comunemente considerato un artista di gusto tardo barocco influenzato da Francesco Solimena. Tuttavia, il suo linguaggio esprime una personalissima interpretazione del maestro, in virtù di una accentuazione della macchia pittorica in opposizione all'accademismo solimenesco e alle delicate atmosfere arcadiche proposte dal De Mura. La sua arte è quindi caratterizzata da un inconfondibile valore timbrico che divenne nella maturità un esibito virtuosismo tecnico che gli consentì un'autonoma interpretazione del rococò partenopeo. L'artista mostra altresì una capacità di presa diretta del reale ma trasfigurato da una ricercata cromia, adeguando il naturalismo alle sollecitazioni della sua epoca. Gli aspetti qui elencati si possono ben cogliere nella tela in esame, che manifesta la volontà monumentale e classicheggiante del Solimena maturo ma contaminata da una eccezionale immediatezza espressiva memore altresì del miglior Giordano. Ciò si evince in modo particolare durante la maturità, quando alla fine del Sesto decennio il pittore esegue il Trionfo di Giuditta e la Conversione di San Paolo appartenenti alla collezione Molinari Pradelli ma la volontà di serrare lo spazio accentuando la drammaticità della scena suggerirebbe una datazione di poco precedente, in analogia con le tele della cappella annessa al Collegio Landriani posti da Spinosa al 1756-1757 (Cfr. Spinosa 1980).

Bibliografia di riferimento:

N. Spinosa, Pittura sacra a Napoli nel '700, Napoli 1980, pp. 36 ss.  
N. Spinosa, Arti e civiltà del Settecento a Napoli, Bari 1982, p. 233  
N. Spinosa, Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo, Napoli 1987, pp. 68-72, nn. 1-13



**402.**  
**LEONARD BRAMER**

(Delft, 1596 - 1674)  
Mosè e il vitello d'oro  
Olio su ardesia, cm 34,5X45  
Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
Palermo, collezione privata

Le prime notizie sull'artista si datano al 1614 quando era in Francia, per poi raggiungere Roma partendo da Marsiglia sostando a Genova e Livorno, arrivando nella Città Eterna probabilmente nel 1616 dove alloggiò in Via della Croce (1619-20), in Via dei Pontefici e successivamente in Via Ripetta (Hoogewerff 1942 e 1952). Dopo il 18 ottobre 1627 non si hanno di lui più notizie e i documenti narrano che fu coinvolto in un accoltellamento che lo costrinse alla fuga, mentre Claude Lorrain tentò inutilmente di mediare con la parte lesa (Cfr. P. Cavazzini, Nobiltà e bassezze nella biografia dei pittori di genere, in I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della Miseria, catalogo della mostra a cura di F. Cappelletti e A. Lemoine, Roma 2014, pp. 57-67). La produzione dell'artista conta soprattutto quadri di genere e soggetti storici, realizzati prevalentemente su lastre di ardesia creando affascinanti composizioni a "lume di notte" dal forte sapore caravaggesco. Sappiamo che i suoi primi committenti furono il principe Mario Farnese, il cardinale Scaglia e la famiglia Giustiniani, sedotti dal peculiare talento del giovane, il cui stile trovava altresì confronto con quello di François de Nome. Si comprende quindi che Bramer era partecipe di quell'ambiente cosmopolita e del "dissenso" ma altresì contiguo ai modi di Adam Elsheimer, Filippo Napoletano, Agostino Tassi e quei pittori dell'Italia settentrionale attivi a Roma quali Carlo Saraceni, Alessandro Turchi detto l'Orbetto e Marcantonio Bassetti. Il dipinto qui presentato è caratteristico della sua produzione e si confronta agevolmente con le due lavagne appartenenti alla collezione Chigi Saracini, dove sono raffigurati in una impenetrabile oscurità il Trionfo di David con la testa di Golia e il Trionfo di Giuditta (Cfr. R. Spinelli, Oltre la scuola senese. Dipinti del Seicento e del Settecento nella collezione Chigi Saracini, catalogo della mostra di Siena, Firenze 2005, pp. 104-106, n. 51a-b), in cui possiamo osservare una simile conduzione pittorica, con le figure che emergono dal fondo scuro ottenuto "a risparmio". Altri utili paragoni si ottengono guardando le opere conservate alla Galleria Pallavicini e in collezione Meluzzi a Roma, rese note da Luigi Salerno.

Bibliografia di riferimento:

L. Salerno, Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, Roma 1977; 78, I, 48.2;48.5, pp. 274;279  
M. Chiarini, Gallerie e Musei di Firenze. I dipinti olandesi del Seicento e del Settecento Roma 1989, ad vocem  
L. Laureati, in Pietra Dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese, catalogo della mostra a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000, pp. 46, n. 12



**403.**  
**STEFANO TORELLI (attr. a)**  
(Bologna, 1712 - San Pietroburgo, 1784)  
Allegoria delle stagioni  
Olio su tela, cm 42X33 (4)  
Stima € 1.500 - 2.500

Provenienza:  
Collezione privata

Recanti un'attribuzione collezionistica a Stefano Torelli, i dipinti sono verosimilmente dei bozzetti e raffigurano le allegorie delle stagioni. Figlio e allievo di Felice Torelli, artista di origini veronesi ma attivo a Bologna e di Lucia Casalini anch'essa pittrice, Stefano durante i primi anni della carriera lavorò nella bottega familiare e la prima committenza di rilievo si ha intorno alla metà del quarto decennio da parte del cardinale Ruffo, all'epoca vescovo di Ferrara. L'opera destinata alla cattedrale, e ancora in loco, raffigura San Filippo Neri che ha la visione dello Spirito Santo in cui l'autore attesta la propria autonomia di mestiere, esibendo una pittura più fluida e ariosa rispetto a quella paterna, con chiare influenze della pittura veneta. Questa nuova sonorità si deve verosimilmente al documentato soggiorno lagunare da parte dello Zanotti, che nel 1739 attesta Torelli "presentemente" a Venezia, ove "dipigne così a fresco come a olio con molto su' onore" (Zanotti, 1739, p. 88). Nulla, purtroppo, è stato finora rintracciato di questa ultima fase di attività italiana, che dovette tuttavia includere anche un soggiorno a Napoli e uno a Roma (Cfr. Graziani 2019). A questo momento si dovrebbero di conseguenza collocare le opere in esame, in cui su un substrato felsineo si evidenzia una fresca cromia veneta, altresì evidenziata da una spigliata conduzione pittorica.

Bibliografia di riferimento:  
G.P. Zanotti, Storia dell'Accademia Clementina, II, Bologna 1739, p. 88  
I. Graziani, La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande, Bologna 2005, pp. 107-177, schede nn. 1-187, pp. 261-319





404.

**LAZZARO BALDI**

(Pistoia, 1624 circa - Roma, 1703)

Presentazione al Tempio

Olio su tela, cm 96,5X71,5

Stima € 1.500 - 2.500

Provenienza:

Torino, collezione Zabert

Roma, Christie's, 22 maggio 2001, lotto 218

Torino, collezione privata

Bibliografia:

F. Baldassari, in Zabert, Torino 1994, scheda n. 14

M. Fagiolo dell'Arco, Pietro da Cortona e i "cortoneschi", Giminiani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri, Milano 2001, p. 131, nota 22 (citato)

Ricondotto al catalogo di Lazzaro Baldi da Francesca Baldassari, la studiosa giudicò il dipinto un'aggiunta significativa al catalogo del pittore che, allievo di Pietro da Cortona, si affrancò precocemente dal maestro e nel 1652 fu eletto accademico di San Luca. La sua arte, infatti, pur manifestandosi contestualmente cortonesca, possiede una peculiare originalità che gli consentì di raggiungere precocemente una discreta fama beneficiando della protezione di Giulio Rospigliosi e Flavio Chigi. Ma pur sicuro dei propri mezzi, Baldi non si esime dal partecipare alle imprese presiedute dal maestro, ricoprendo un ruolo affatto secondario durante la decorazione della Galleria del Quirinale, dove dipinse entro il 1657 i tre affreschi raffiguranti la Creazione di Eva, Mosè dopo il diluvio e l'Annunciazione. Senza dover elencare le innumerevoli e importanti commissioni da lui affrontate, è utile analizzarne lo stile, che pur improntato su tipologie e formule cortonesche mostra di eluderne gli eccessi in favore di impaginazioni più calibrate e meno impetuose, sviluppando un linguaggio barocco filtrato da influenze classiciste, dettate in modo particolare da Carlo Maratti. Ciò si evince molto bene durante la maturità, come si vede nel complesso di tele e affreschi realizzati entro il 1671 nella cappella di Santa Rosa alla Minerva, dove l'illusionismo spaziale barocco è sostituito da una costruzione su piani regolari. Sono anni questi in cui Baldi è un artista maturo e affermato ma ancora in grado di aggiornare la propria arte percependo le novità dell'incipiente rococò di Francesco Trevisani e Giuseppe Chiari, comprendendo altrettanto bene le opportunità chiaroscurali di Giacinto Brandi. È in questo contesto che si colloca l'esecuzione della tela in esame, trovando confronto con i dipinti raffiguranti la Vita di Tiberio conservati alla Galleria Spada e l'Assunzione della Vergine della collezione Molinari-Pradelli. Ma l'importanza del dipinto è anche dettata dalla rarità di opere da cavalletto e a questo proposito si deve ricordare la citazione di Fagiolo dell'Arco inerente a due opere di medesimo soggetto citate nell'inventario post mortem di Lazzaro: una "tela da testa" e una "tela di mezza testa" in cui è forse possibile riconoscere la nostra Presentazione al Tempio. Infine, ricordiamo in questa sede un disegno di simile impostazione iconografica appartenente alle collezioni del Gabinetto Nazionale delle stampe di Roma (fig. 1) pubblicato da Antonella Pampalone (Cfr. Pampalone 1980, p. 90, n. 105) che trova altresì riscontro con la pala della chiesa del SS. Sudario (Cfr. Pampalone 1968, pp. 32-34, fig. 58).

Bibliografia di riferimento:

F. Zeri, La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti, Firenze 1954, pp. 28-29

L. Pascoli, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, Roma 1736, II, pp. 153-163

A. Pampalone, Per il catalogo di Lazzaro Baldi: le tele del SS. Sudario, in Bollettino d'Arte 1968, I, gennaio-marzo LIII

I disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle stampe, catalogo della mostra a cura di A. Pampalone, Roma 1980, ad vocem

F. Titi, Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763), a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze 1987, ad vocem

M. G. Bernardini, Lazzaro Baldi, in Pietro da Cortona 1597-1669, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997, pp. 213-222





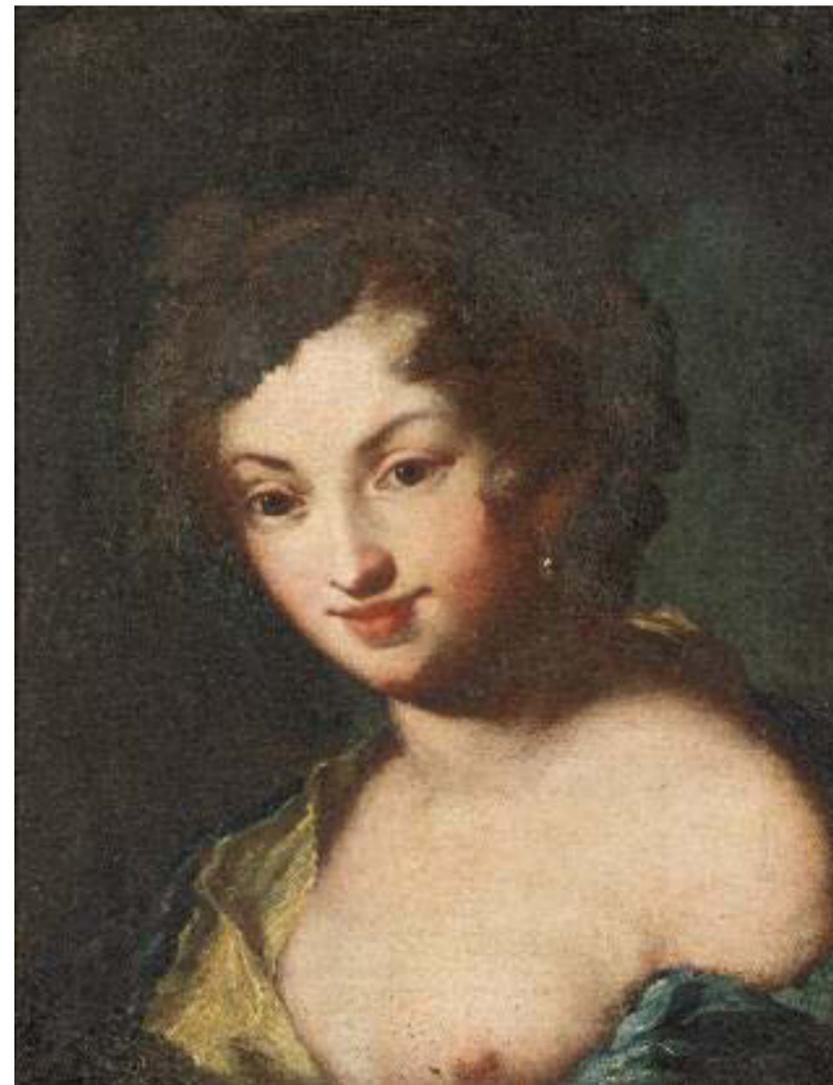
**405.**  
**PITTORE DEL XVII SECOLO**  
Ritratto d'uomo con turbante  
Olio su tavola, cm 9,2X9,2  
Stima € 500 - 800

Provenienza:  
Palermo, collezione privata



**406.**  
**PITTORE DEL XVIII SECOLO**  
Ritratto di gentiluomo  
Olio su tela, cm 60X48  
Stima € 800 - 1.200

Provenienza:  
Torino, Galleria Zabert  
Torino, collezione privata



**407.**  
**DOMENICO MAGGIOTTO**  
(Venezia, 1712 - 1794)  
Ritratto di giovane ragazza in veste di baccante  
Olio su tela, cm 48,5X38  
Stima € 1.000 - 2.000

Provenienza:  
Collezione privata

Domenico Maggiotto frequentò lo studio di Giovanni Battista Piazzetta (Venezia, 1682 - 1754) nel 1622 e a differenza d'altri suoi coetanei non si mosse mai da Venezia, articolando la formazione pittorica sull'opera del maestro e sulla pittura fiamminga del Seicento, da Vermeer a Rembrandt a Van Baburen, conosciuta tramite la diffusione delle stampe e dei dipinti. L'artista rimase fedele al chiaroscuro piazzettesco dalle tonalità bruno-rossastre, rielaborandone con abilità il repertorio iconografico e tecnico, eseguendo tele di tema storico e religioso, ritratti aulici e allegorie profane, prediligendo però i soggetti bucolici e popolari. Ricordiamo a questo proposito La contadinella addormentata di collezione privata veneziana e La pollivendola della Galleria Sabauda di Torino. In seguito alla morte del maestro avvenuta nel 1754, avvia un'autonoma attività ma a lui è affidato il compito di terminare la pala della chiesa di San Salvatore, con San Nicolò Vescovo, San Leonardo e il Beato Arcangelo Canetoli. In questo periodo Maggiotto trova negli esiti formali del collega Giuseppe Angeli le adeguate suggestioni per affrancarsi dai modi del Piazzetta, schiarendo la tavolozza su intonazioni grigio-perlacee e delicate sfumature, dedicandosi sempre più a dipingere scene di genere e teste di carattere. Occorre anche evidenziare come a Venezia il genere della ritrattistica di carattere fu enormemente diffuso, come si evince dalle innumerevoli opere a noi note (cfr. Teste di fantasia del Settecento veneziano, catalogo della mostra a cura di R. Mangili e G. Pavanello, Padova 2006).

Si ringrazia Giorgio Fossaluzza per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:  
E. Martini, La Pittura del Settecento Veneto, Udine 1981, p. 553, fig. 872  
R. Pallucchini, La Pittura nel Veneto. Il Settecento, Milano 1996, II, p. 175





**408.**  
**FRANCESCO SIMONINI**  
(Parma, 1686 - Firenze, 1766)

Scene di battaglia  
Acquerello su carta applicata su cartone, cm 34X48,5 (4)  
Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
Collezione privata

Il primo saggio dedicato al Simonini e alla sua attività grafica risale al 1930 e fu scritto da Giuseppe Delogu (Cfr. G. Delogu, *Disegni di Francesco Simonini a Venezia*, in *Dedalo*, XI, 1931, pp.827-840), successivamente si deve a Edward L. Holt un approfondimento quando rese noti ben sei disegni (Cfr. El. Holt, *Francesco Simonini: six newly identified drawings*, in *Apollo*, XC, 1969, pp.67-70), mentre un lavoro di studio complessivo e in modo particolare sulla produzione a olio si deve a Giancarlo Sestieri, offrendoci altresì utili informazioni biografiche. L'artista, formatosi con Francesco Monti detto il Brescianino delle Battaglie (Brescia 1646 - Parma 1712) e Ilario Spolverini (Parma 1657 - Piacenza 1734), svolse la sua attività a Parma per poi trasferirsi a Bologna nel 1722, a Firenze e poi a Venezia, dove risiede dal 1731 al 1745 e ancora a Firenze per poi far ritorno a Parma. Durante il soggiorno nella città lagunare Simonini dipingerà le sue migliori opere e il suo principale committente e collezionista sarà il generale Johann Matthias von der Schulenburg. I fogli qui presentati si possono collocare agli anni successivi e sono da considerare tra le sue migliori creazioni, come rivela non solo l'analisi stilistica ma anche la qualità delle stesure, costruite con sapienti tocchi di colore a guisa di bozzetto, in analogia con la tecnica di Francesco Guardi. Dal punto di vista della cronologia è plausibile collocarne l'esecuzione alla piena maturità, al sesto decennio, quando l'autore lo sappiamo a Firenze.

Si ringrazia Giancarlo Sestieri per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:  
Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese, contenente le notizie de' professori di pittura scoltura ed architettura, in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti..., Venezia 1753, p. 200  
S. Beguin, *Notes sur Francesco Simonini*, in *Arte Veneta*, XX, 1966 pp.282-285, in particolare p.283 fig.343 e p.284  
G. Sestieri, *I pittori di battaglie, Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII Secolo*, Roma 1999, pp. 456-479  
G. Sestieri, *Pugnae, la guerra nell'arte. Mostra di dipinti di battaglia dal XVI al XVIII Secolo*, Foligno 2008, pp. 82-83, n. 39





**409.**  
**PITTORE CARAVAGGESCO ATTIVO A ROMA NEL XVII SECOLO**

Santa Dorotea  
Olio su tela, cm 75,5X61  
Stima € 500 - 800

Provenienza:  
Roma, collezione privata

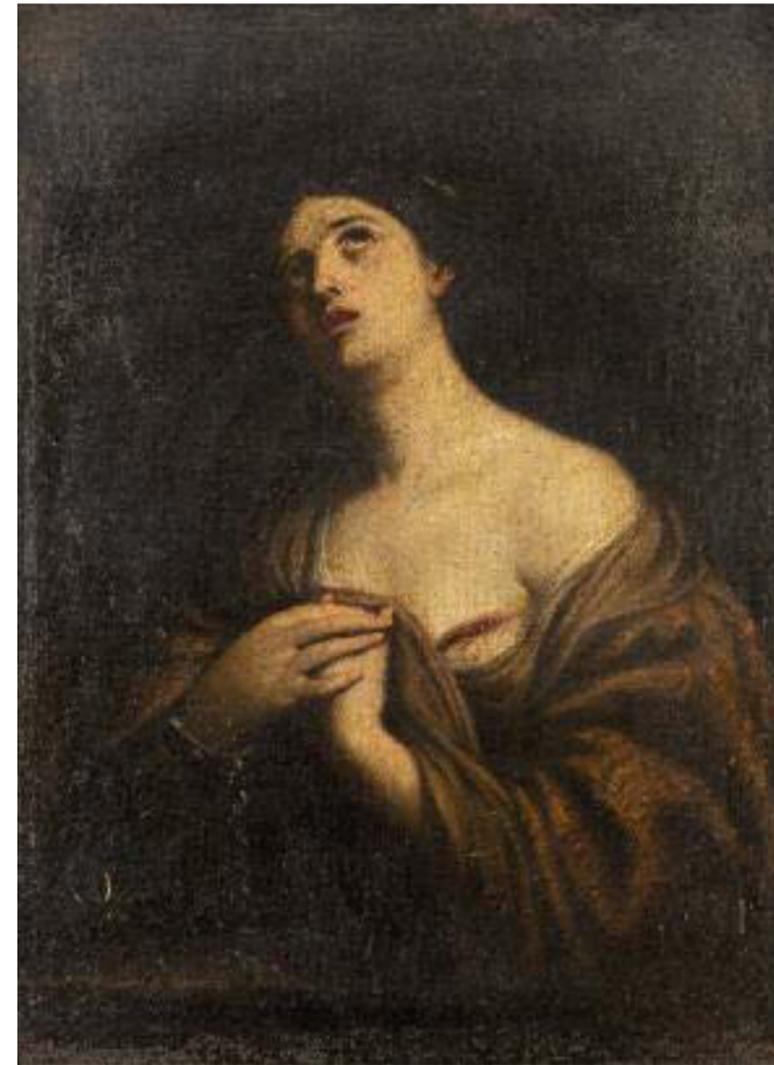
Databile al secondo decennio del XVII secolo, la tela raffigura una giovinetta con un cesto di frutta e fiori di sapore saliniano, che si riconosce in Santa Dorotea. Dal punto di vista stilistico, l'opera si confronta con il dipinto di Antiveduto Gramatica (Roma, 1569 - 1626) appartenente a una collezione privata inglese pubblicato da Gianni Papi nel 1995 (olio su tela, cm 84X68, cfr. Papi, pp. 96 - 97, n. 19, tav. XII). Lo studioso segnala altresì un'altra redazione un poco più grande (olio su tela, cm 119,5X94) custodita all'Art Center di Milwaukee, che negli anni '80 era considerata copia della redazione inglese, riferita a Spadarino da Spear mentre il museo la classificava quale opera di Battistello Caracciolo. La tela inglese è giudicata una delle opere più rilevanti dell'artista. Dal punto di vista iconografico, l'autore eseguì altre simili composizioni come la Santa Lucia custodita al Landesmuseum Joanneum di Graz (olio su tela, cm 98X77, cfr. Papi, p. 97, n. 21, tav. XIII), attestando la notevole diffusione di queste immagini devozionali e la fortuna commerciale di Antiveduto, come confermano gli inventari dell'epoca (cfr. Fratarcangeli, p. 30). La stima degli amatori d'arte era probabilmente dettata dall'intuizione di coniugare sentimenti caravaggeschi con elementi classicisti, in poche parole soddisfare un collezionismo in cerca di "opere dal sapore arcaizzante, ma allo stesso tempo aggiornate e alla moda" (cfr. Gandolfi, p. 93). È comunque indubbio che alla fine del Cinquecento il pittore dirigeva una bottega avviata e, come indicano le fonti, dedita in modo particolare a realizzare "teste di Santi", tanto che Giovanni Baglione soprannominò il Gramatica "gran capocciante", informandoci che vi lavorò anche il Caravaggio da poco giunto a Roma dipingendo "mezze figure manco strapazzate" (G. Baglione, *Le vite*, Roma 1935, p. 136).

Bibliografia di riferimento:

G. Papi, *Antiveduto Gramatica*, Soncino 1995, ad vocem

M. Fratarcangeli, *La diffusione caravaggesca negli inventari romani del Seicento*, in *Intorno a Caravaggio dalla formazione alla fortuna*, Roma 2008, pp. 30-32, tav. 5

R. Gandolfi, *Un nuovo inventario di dipinti di Antiveduto e Imperiale Gramatica*, in *Storia dell'arte*, n. 37-38, 2014, pp. 93-103



**410.**  
**ANDREA VACCARO (attr. a)**

(Napoli, 1604 - 1670)  
Sant'Agata  
Olio su tela, cm 102X76  
Stima € 1.000 - 2.000

Provenienza:  
Firenze, collezione privata

Fu il De Dominicis a documentare l'attività di copista e di interprete caravaggesco del giovane Andrea Vaccaro, con risultati a tal punto stimati da indurre il padre del biografo a venderne le opere quali originali del maestro lombardo. Il fatto, tuttavia, non è da considerarsi solo un aneddoto sulla disinvoltura del mercato artistico seicentesco ma evidenzia le virtù qualitative del pittore e il suo indubbio contributo alla pittura naturalistica napoletana. Inizialmente suddiviso tra gli esempi del Merisi e il magistero di Battistello Caracciolo, Vaccaro è figura di spicco, spesso ingiustamente sottostimato da una critica lusingata più dai nomi altisonanti e da intransigenze chiaroscurali che da concrete misure di valore. Infelicitemente comprese furono ad esempio le sue personali interpretazioni dei modelli bolognesi e l'erudito equilibrio con cui innestò il sentimento reniano con le severità tenebrose, toccando esiti formali e narrativi non certo inferiori rispetto a quelli di Cavallino o Stanzione, con cui il pittore è stato spesso confuso, indubbiamente più affascinanti e maturi se confrontati con le tele dei fratelli Fracanzano. Il rigore della ricerca e la tensione creativa del Vaccaro non risparmia altresì di affrontare il problema delle inflessioni vandichiane e a questo proposito diviene emblematica la fortuna di alcune tematiche illustrative, in cui le Pietà, le Sacre Famiglie e, in modo particolare, le Maddalene compongono, parafrasando Raffaello Causa, un "vero e proprio diario" delle suggestioni dispensate dal fiammingo sugli artisti napoletani. Così si giunge al modello Maddalenico principale, quello custodito nella chiesa di San Martino e databile al 1636 (Lattuada, fig. 98), che introduce l'analisi del pittoricismo partenopeo quale fenomeno che coinvolge tutti i pennelli dell'epoca, rafforzando quanto sia strumentale il pregiudizio nei confronti dei classici raggiungimenti di Andrea Vaccaro, passibili, se guardati distrattamente, di confondersi con le sensuali eroine del coetaneo e meno castigato Guido Cagnacci.

Bibliografia di riferimento:

R. Lattuada, *I percorsi di Andrea Vaccaro (1604-1670)*, in M. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi 2009, con bibliografia precedente

# 411. GIUSEPPE BAZZANI

(Mantova, 1690 - 1769)

Annunciazione

Olio su tela, cm 154,5X116

Stima € 15.000 - 25.000

Provenienza:

Firenze, collezione Palma di Cesnola

Firenze, collezione privata

Bibliografia:

C. Tellini Perina, Giuseppe Bazzani, Firenze 1970, pp. 63-64, fig. 132

F. Caroli, Giuseppe Bazzani e la linea d'ombra dell'arte lombarda, Milano 1988, p. 142, n. 199

Venezia, Fototeca Cini, n. 106608

Esposizioni:

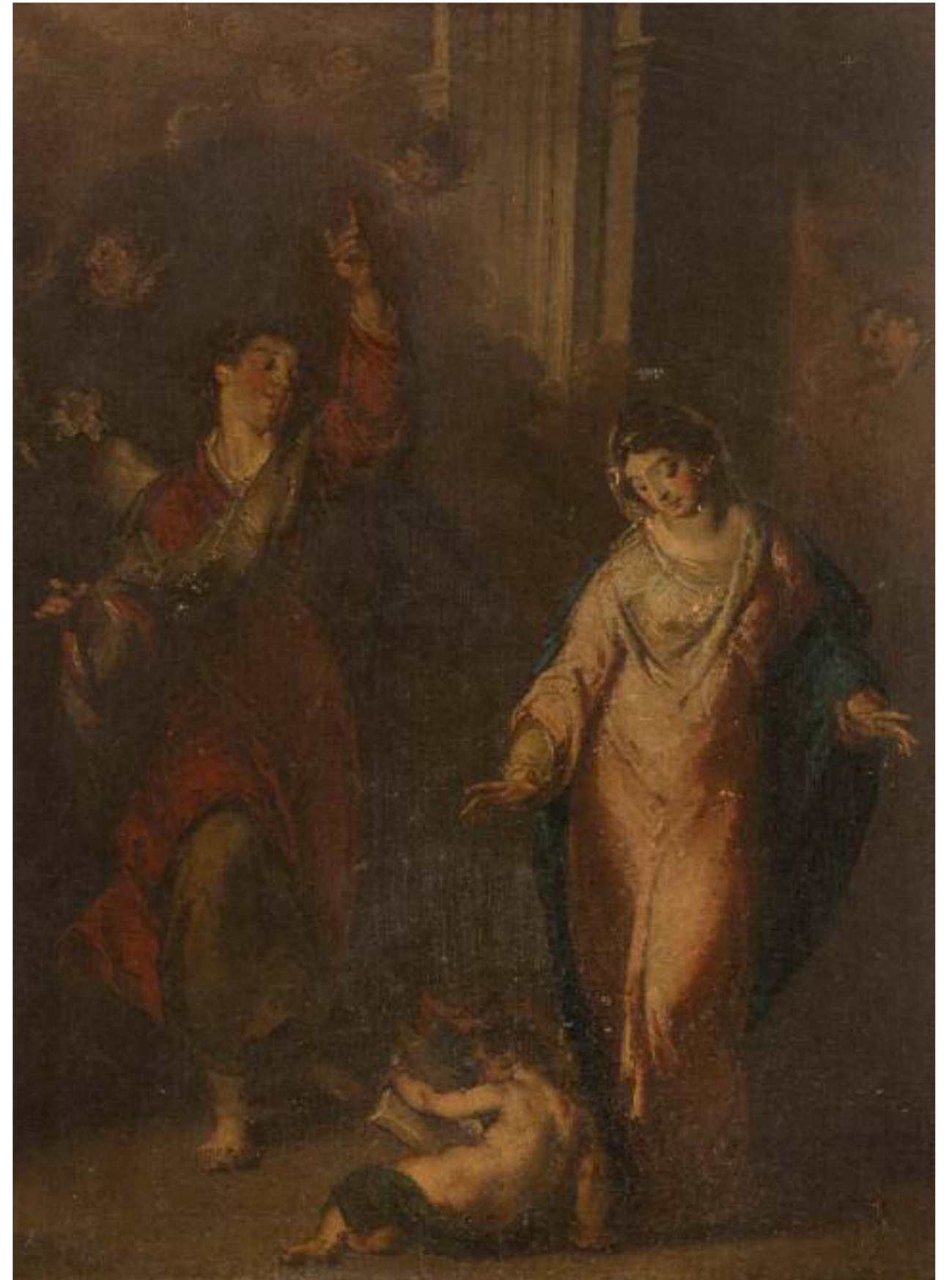
Il settecento italiano, Venezia 1929, p. 125

Cinque pittori del Settecento: Ghislandi, Crespi, Magnasco, Bazzani, Ceruti. Quarta mostra d'arte antica, Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, a cura di A. Morandotti, Roma 1943, p. 97, n. 74

La spigliatezza delle cromie, la luce rapida e vibrante che scorre sulle figure e sui panneggi, pongono la tela tra le migliori creazioni del Bazzani maturo, che Flavio Caroli colloca poco dopo il 1750. A ben vedere, sia pur oramai offuscata da una vernice ingiallita e sporcia, l'opera esprime una elegante grazia settecentesca e si pone agli anni di maggiore attività dell'autore, quando oltre a dipingere in palazzi e chiese vasti cicli decorativi era altresì impegnato come professore di pittura presso la neonata Accademia di Mantova. Il suo stile, che a tratti si interseca con quello di Giovan Battista Pittoni e dei fratelli Guardi, mostra evidenti debiti all'arte di Rubens e dei grandi maestri del Cinquecento veneto, da Tiziano a Tintoretto, sapientemente rimeditati. La rilevanza dell'opera è oltremodo confermata dalla sua esposizione in una coraggiosa quanto pionieristica mostra realizzata in tempo di guerra, in cui a quelle del Bazzani venivano affiancate opere di Fra Galgario, Giuseppe Maria Crespi, Alessandro Magnasco e Giacomo Ceruti. In tale occasione l'autore del catalogo Alessandro Morandotti si pronunciò sui quadri del Bazzani in questi termini: "Con una grazia rara il Bazzani sa collocare le figure negli angusti spazi, mediante originali soluzioni triangolate dentro le quali inscrive i corpi". Queste parole si riflettono perfettamente nell'opera qui presentata, che è partecipe di una ricerca illustrativa che indusse il Bazzani a dipingere un gruppo "unitario di Annunciazioni", a cui appartengono quelle già di collezione Podio e Brass (Caroli, p. 146), del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Caroli, p. 143) e della chiesa parrocchiale di Revere (Caroli, p. 135).

Bibliografia di riferimento:

G. Briganti, Cinque pitture del Settecento a palazzo Massimo, in Emporium, XCVII, 1943, pp. 200-203





**412.**  
**PITTORE DEL XVI-XVII SECOLO**

Sacra Famiglia  
Olio su tela, cm 92X75,5  
Stima € 400 - 700

Provenienza:  
Roma, collezione privata

La composizione trova ispirazione dai modelli raffaelleschi e influenze curiosamente di mediazione lombarda, in particolare se osserviamo la naturalistica testa del San Giuseppe, che trova similitudini espressive con le figure di uomini in arme di Eraclito e Democrito realizzate a fresco da Donato Bramante nella Casa Visconti-Panigarola e oggi custodite alla Pinacoteca di Brera (cfr. F. Zeri, a cura di, Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300 - 1535, Milano 1988, pp. 121 - 130).



**413.**  
**PITTORE LEONARDESCO DEL XVI SECOLO**

Madonna con Bambino e santi  
Olio su tavola, cm 74,5X59  
Stima € 2.000 - 3.000

Inscritto sul verso: Del Luino

Provenienza:  
Marchese Provana di Romagnano (secondo etichetta sul verso)  
Collezione privata

Nato a Milano durante i primi anni del nono decennio del Quattrocento, le creazioni di Bernardino Luini (Milano, 1480/85 - 1532) furono esemplari per gli artisti lombardi, grazie ai suoi esiti figurativi controllati e semplici, orientati verso un classicismo misurato e affabile. Questa delicatezza sentimentale è frutto di una felice rilettura dell'arte centro-italiana e raffaellesca sedimentatasi sugli esempi di Leonardo da Vinci. Su questi presupposti non sorprende affatto che le sue composizioni a carattere devozionale furono considerate veri e propri modelli, in modo particolare durante il XVI secolo. La tavola in esame ben riflette questi presupposti culturali ma trapelano altresì suggestioni desunte dal Giampietrino (Milano, 1480/85 - circa 1553), in modo particolare osservando il volto e l'incavo degli occhi del Gesù Bambino. Si deve altresì evidenziare come le figure, specialmente del San Gerolamo, presentino ricordi di Marco d'Oggiono (Oggiono, 1470 circa - Milano, 1524 circa). Un altro aspetto importante è l'unicità inventiva della scena che non trova repliche ma solo analogie ravvisabili nelle composizioni a noi note. Questi indizi, oltre all'analisi delle stesure, indicano la formazione milanese dell'autore che, influenzato dal Luini, dal d'Oggiono e dal Giampietrino, è attivo nei decenni successivi al 1550.

Bibliografia di riferimento:  
AA.VV. I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia, Milano 1998, pp. 278-287

## 414. GIOVANNI GIACOMO SEMENTI

(Bologna, 1583 - 1636)

Il Trionfo di Davide

Olio su tela, cm 132,7X159

Stima € 5.000 - 8.000

Bibliografia:

M. Francucci, Giovanni Giacomo Sementi: un dipinto di soggetto insolito, in *Arte Cristiana*, 869, 2012, pp. 143-148

M. Pulini, Rimini per Simone Cantarini 1612 - 2012. Opere da raccolte private, Rimini 2012, pp. 20-21, fig. 20a

Allievo di Guido Reni, Giovanni Giacomo Sementi si rivela un artista capace di piena autonomia rispetto al maestro. Ciò si osserva soprattutto durante il soggiorno romano, quando dimostra una consapevole attenzione alle novità naturalistiche d'estrazione caravaggesca, al "moderno" tenore di Giovanni Lanfranco e alle suggestioni neo-venete, guardando con intelligenza fin alla tavolozza di Borgianni, Vouet e i colti apporti di Poussin. Questa curiosità si avverte altresì scorrendo le sue non poche creazioni riferite ad altri artefici, errori dettati più da una mancata conoscenza del nostro autore che da una sua confusa dedizione all'ecllettismo. Detto questo, Sementi si profila pienamente partecipe del tenore artistico e culturale del primo Seicento capitolino, senza dimenticare il proprio bagaglio bolognese e reniano. Si evince questa propensione guardando ad esempio la pala raffigurante la Madonna col Bambino in trono e i santi Giuseppe, Francesco e santo vescovo di Poggio Mirteto (Pulini 2019, fig. 38), in cui Sementi giunge a una raffinata sintesi tenebrosa che, nel corso stilistico degli ultimi anni di vita, lo vede dialogare "alla pari" con il Lanfranco. Tornando alla tela in esame si evince la sua datazione ad anni di poco precedenti, agli inizi del soggiorno romano, in analogia con la Sacra Famiglia con angelo di Collezione Baroni di Firenze (Cfr. Pulini 2012) per le simili linee dei visi in cui si avverte ancora una conduzione felsinea della pittura.

Bibliografia di riferimento:

Armanda Pellicciari, Giovan Giacomo Sementi, allievo di Guido Reni, in *Bollettino d'Arte*, 1984, pp. 25-40

M. Francucci, Giovanni Giacomo Sementi tra Bologna e Roma, in *Paragone arte*, 787-789, 2015, pp. 21-35

M. Pulini, Frammenti di una monografia: parte prima. Le metamorfosi di Gian Giacomo Sementi tra indipendenza e servizio, tra Caravaggio e Reni, in *About Art on line*, giugno 2019, ad vocem

M. Pulini, Gian Giacomo Sementi. Porzia, in *Quaderni del Barocco*, Museo di Ariccia 2021, ad vocem





**415.**  
**FABRIZIO SANTAFEDE**

(Napoli, notizie dal 1576 al 1624)  
Cristo sorretto dagli angeli  
Siglato FS in basso al centro  
Olio su tela, cm 131,5X107  
Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:  
Londra, Christie's, 15 aprile 1992, lotto 160 (come Fabrizio Santafede)  
Collezione privata

Alla fine del XVI secolo Napoli fu un centro importante per lo sviluppo di un linguaggio artistico consono ai dettami della controriforma. Compiacendo le esortazioni del Gilio contro le "pericolose avventure" suggerite dal motto oraziano "Pictura ut Poesis", l'arte partenopea si adegua a quel criterio di verosimiglianza ai testi sacri e a quel "naturalismo domestico" necessario ad arginare le estrosità manieristiche. Rappresentante di primo piano di questa corrente fu il Santafede che, affrancandosi precocemente dai modi del maestro Marco Pino, concepì composizioni simmetriche ed equilibrate, connotate da una pacata naturalezza espressiva. Nel corso della prima maturità, infatti, il pittore manifesta una simbiosi con quell'oculato gusto devozionale "senza errori" di Scipione Pulzone, per poi aderire alle forme armoniose dei riformati toscani, guardando agli esempi di Santi di Tito e Domenico Passignano, verosimilmente conosciuti durante i soggiorni a Roma e a Firenze. Questa emancipazione ben si osserva nella tela in esame, che pur esprimendo quel sentimento chiaroscurale d'ascendenza caravaggesca, pronuncia alla perfezione quella volontà di comporre immagini dal chiaro impatto emotivo e dagli esiti neorinascimentali. A questi aspetti formali, si deve poi rilevare una ricercatezza cromatica d'ascendenza veneta, che ricorda in parte i modi di Palma il Giovane e Leandro Bassano, le cui opere, secondo Leone de Castris, Santafede può aver visto nelle collezioni napoletane (Cfr. De Castris 1991, p. 262). Si spiega così il timido caravaggismo che il nostro interpreta in chiave veneta e bassanesca, secondo una formula dall'immediato successo.

Bibliografia di riferimento:  
P. Leone de Castris, Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera, Napoli 1991, pp. 12-14, 26-28, 260-283, 334-336  
P. Leone de Castris, Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione, Napoli 1996, pp. 210, 227



**416.**  
**PITTORE CARAVAGGESCO DEL XVII SECOLO**

I quattro dottori della chiesa  
Olio su tela, cm 96,5X131  
Stima € 3.000 - 5.000

Il dipinto raffigura i quattro Padri della Chiesa con i consueti attributi iconografici: Gerolamo in veste rossa cardinalizia portata a manto, Gregorio in veste papale, Ambrogio in tenuta episcopale con il piviale, pallio e mitra. Solo Agostino indossa una semplice veste nera ed è posto in terzo piano mentre guarda l'osservatore, il che potrebbe far ipotizzare l'origine agostiniana del quadro. Lo stile tenebroso e naturalistico fa pensare a un autore attivo a Roma nel XVII secolo e verosimilmente di scuola francese o fiamminga. È indubbio che l'artista abbia bene a mente gli esempi di Mattia Preti e di Giacinto Brandi ma altresì i testi degli autori caravaggeschi come fa supporre il peculiare disegno della veste di Sant'Agostino, memore di quella indossata dal Narciso di Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino conservato a Palazzo Barberini o gli eleganti ricami che ornano la gonna della Maddalena caravaggesca appartenente alla Galleria Doria Pamphilj. Si spiega di conseguenza la tradizionale attribuzione dell'opera alla maturità di Gerard Seghers (Anversa, 1591 - 1651).



**417.**  
**GIOVANNI BATTISTA e GIOVANNI MAURO DELLA ROVERESE detti I FIAMMINGHINI (attr. a)**  
 (Milano, 1561 ca. - dopo il 1627 / Milano, 1575 - 1640)  
 Presentazione di Gesù al Tempio  
 Olio su tela, cm 136X92  
 Stima € 2.000 - 3.000

L'Orlandi scrive: "Non vi è angolo, chiesa, o palagio, nei quali non si ritrovano pennellature di Fiamminghini". Lo stesso scrive il Lanzi: "Ne restano non solo lavori a fresco, ma inoltre quadri a olio d'istorie, di battaglie, di prospettive, di paesi quasi in ogni angolo della città". Tuttavia, scarni sono gli interventi critici su questa famiglia di pittori il cui capostipite Giovanni, nato ad Anversa nel 1533, diede origine alla fortunata bottega milanese, la cui fama fu diffusa dai figli Giovan Mauro e Giovanni Battista. La tela in esame è quindi una testimonianza preziosa per cogliere lo stile di questi maestri, che nell'età borromaica, oltre a realizzare innumerevoli cicli a fresco e pale d'altare, si dedicarono con successo anche alla pittura da cavalletto, con esiti di gusto nordico e una piacevole verve narrativa. La loro formazione, come detto, avvenne nella bottega paterna e tra le prime opere ricordiamo il ciclo con le Storie di San Giovanni Battista dipinte nel braccio sinistro del transetto del Duomo di Monza (1586). Questi affreschi presentano caratteri che ricordano l'influenza del Figino e del Lomazzo, per la ricerca di una massa e forzata grandiosità plastica mentre il cromatismo, a toni rosa, gialli, verdi accesi, sono di ascendenza lomazziana. L'opera in esame si presume partecipe di un ciclo, mentre i caratteri delle stesure e delle cromie ricordano altresì la sinuosità grafica di questi pittori e una possibile datazione tra il XVI e il XVII secolo. Detto ciò, è cosa alquanto intricata dipanare filologicamente queste opere per lo straordinario fermento creativo e l'operato contiguo di questi maestri, in modo particolare negli anni che precedono la fine del Cinquecento. Tuttavia, l'accentuata eleganza e la già citata sinuosità delle figure e delle vesti, portano a prediligere il nome di Giovanni Mauro.



**418.**  
**GIOVANNI BATTISTA LENARDI**  
 (Roma, 1656 - 1704)  
 Predica di San Pietro  
 Olio su tela, cm 264X164  
 Stima € 3.000 - 5.000

Le notizie biografiche su Lenardi ci vengono fornite dalle biografie di Francesco Maria Niccolò Gaburri e dell'abate Lanzi, che lo dicono allievo di Lazzaro Baldi (Cfr. . F. M. N. Gaburri, Vite di pittori, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Pal. E. B. 9-5, III, pp. 1367, 1379; L. Lanzi, Storia pittorica della Italia, Bassano 1809, II, p. 217). Il pittore è a noi noto innanzitutto per la sua attività grafica che comprende altresì l'invenzione di frontespizi, apparati celebrativi, decorazione di carrozze e trionfi da tavola (Cfr. Marras 2020), mentre è ancora in gran parte da indagare la sua produzione pittorica. Eppure, secondo Lione Pascoli, l'artista fu il migliore allievo di Baldi, l'unico meritevole di essere menzionato (Cfr. 8 L. Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, Roma 1730-1736, II, 1736, p. 161). Di fatto, le poche opere certe dell'autore rivelano una qualità sostenuta, manifestando indubbiamente l'influenza del maestro ma anche un elegante tenore cortonesco e una colta formazione accademica, sia pur in alcuni casi più precoci risultati intempestivo nell'aggiornare il proprio linguaggio alla temperie classicista di fine Seicento. Avvertiamo questo aspetto osservando le tele raffiguranti la Morte di Marco Giunio Bruto e Scipione restituisce la moglie a Luceo appartenenti alla collezione romana del cardinale Giulio Alberoni, in cui risalta il dinamismo barocco di matrice cortonesca. Mentre si percepisce una evoluzione di stile in chiave più "moderna" e marattesca nel Seppellimento di Sant'Andrea conservato nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte e databile al 1700 circa, il cui stile offre opportuni spunti di confronto e di analogia cronologica con la tela in esame (Cfr. Sestieri 1994).

Ringraziamo Francesco Petrucci per l'attribuzione del dipinto su base fotografica.

Bibliografia di riferimento:

G. Sestieri, Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento, Torino 1994, vol. I, p. 107, vol. III, n. 626

S. Brink, Alcuni disegni di Giovanni Battista Lenardi nella collezione della Kunstakademie di Düsseldorf nel nuovo museo Kunst Palast, in: Studi di Storia dell'Arte, 12, 2001, p. 98, p. 100 note 30, p. 110 fig. 11

A. Marras, Per Giovanni Battista Lenardi pittore: la pala "perduta" per la chiesa di San Nicola dei Lorenesi e alcune novità, in Paragone, Anno LXXI - Terza serie - Numero 150-151 (841-843) marzo-maggio 2020, pp. 71-88

419.

## JAN VAN KASSEL (maniera di/del XVIII Secolo)

(Anversa, 1626 - Anversa, 1679)

Paesaggio lacustre con animali e pastori

Olio su tela, cm 108X152

Stima € 5.000 - 8.000

Jan van Kessel è stato uno dei pittori più versatili attivi nel XVII secolo ad Anversa. Fortemente influenzato dal lavoro di suo zio Jan Brueghel il Vecchio e dal suo maestro Simon de Vos, la sua specialità fu la pittura animalier. Compose infatti diverse serie di piccoli oli su rame dimostrando anche un'abilità sorprendente da entomologo. Famosi sono altresì i suoi dipinti raffiguranti concerti di uccelli e paesaggi che riscosero una straordinaria fortuna collezionistica e furono d'ispirazione alle successive generazioni d'artisti.





420.

**FRANCESCO CASANOVA (attr. a)**

(Londra, 1732 - Vordeerbruhl, 1803)

Battaglia tra cavallerie turche e cristiane

Olio su tavola, cm 25X37 (2)

Stima € 1.000 - 2.000

Provenienza:

Vignola, collezione Bizzini

Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 296 (come scuola fiamminga del XVIII Secolo)

Collezione privata

Le tavole in esame pur mostrando un carattere nordeuropeo rivelano analogie con le opere di Francesco Casanova, (Londra, 1732 - Vordeerbruhl, Vienna 1803). Il pittore di formazione veneziana si trasferì a Parigi intorno alla metà del sesto decennio ma la sua carriera si svolse in particolar modo a Vienna, dove fu accolto dal cancelliere di Maria Teresa Kaunitz, riscuotendo uno straordinario successo in qualità di battaglista. Siamo consapevoli che non è affatto agevole codificare questo genere di produzione artistica, il cui gusto illustrativo nel corso del XVIII secolo si internazionalizza, perdendo in gran parte quelle specifiche regionali che consentono una contestualizzazione più precisa. Bisogna altresì dire che la raffigurazione di scontri tra cavallerie turche e cristiane ebbe una notevole diffusione in area austriaca e boema, proprio per l'attualità di questi fatti d'armi ai confini orientali dell'Impero ma al contempo l'iconografia esula dagli avvenimenti reali, assumendo valenze decorative, come ben spiega Federico Zeri (cfr. F. Zeri, *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parma 1994, pp. 9-27).

Bibliografia di riferimento:

G. Sestieri, *I Pittori di Battaglie. Maestri Italiani e Stranieri del XVII e XVIII Secolo*, Roma 1999, pp. 601-602

F. Pedrocchi, *Qualche idea su Francesco Casanova*, in *Lezioni di Metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, Vicenza 2002, p. 273



421.  
FRANCESCA VOLÒ SMILLER  
detta VINCENZINA

(Milano, 1657 - 1700)

Natura morta con fiori, melograni e fichi

Olio su tela, cm 98,5X94,5

Stima € 6.000 - 8.000

L'attribuzione di questa natura morta si deve a Gianluca Bocchi i cui primi studi sulle problematiche vincenziniane iniziarono nel 1998, quando si dedicò a un primo riordino filologico delle opere attribuite a Giuseppe Volò (1662-1700), Margherita Caffi (1647 circa - 1710), Vincenzo Volò (1606-1671) e Francesca Volò Smiller detta Vincenzina (1657-1700). Questa ricerca è stata poi portata a termine nel recentissimo catalogo ragionato dedicato a Margherita Caffi e l'atelier dei Vicenzini edito nel 2022. Nel caso in esame, la stesura veloce e la modalità con cui è concepita la composizione circoscrivono la cultura dell'autrice, mentre la definizione dell'immagine e la tipologia della pennellata rispondono con attinenza al suo fare pittorico. La costruzione dei petali è infatti costituita da un tocco veloce ma non franto e il controllo formale appare più attento. Il contrasto cromatico e luminoso dei petali dimostra una qualità esecutiva e un rigore formale da fiorante di razza, con una mimesi ottenuta con molteplici velature trasparenti e una tavolozza generosa. Altrettanto notevole è la sapiente disposizione dei tralci fioriti, nonché la materia grassa, caratterizzata da una vivida luce che consente straordinari effetti mimetici, memore della migliore tradizione naturalistica fiamminga. Si deve altresì porre in grande evidenza che dopo la morte del padre Vincenzo avvenuta nel 1671, Francesca divenne la figura di riferimento della bottega, in cui l'unica altra collaboratrice era la diciannovenne Giovanna. Vista l'epoca, questa era una responsabilità che difficilmente riusciva a conseguire una pittrice, per non parlare delle difficoltà di imporsi sul mercato artistico, sia pur beneficiando della protezione di Vitaliano VI Borromeo e l'aiuto del pittore Luigi Pellegrino Scaramuccia.

Si ringrazia Gianluca Bocchi per l'attribuzione su base fotografica.

Bibliografia di riferimento:

G. e U. Bocchi, *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore 1998, pp. 104 e 106  
Margherita Caffi e l'atelier dei Vicenzini, a cura di Gianluca Bocchi e Ulisse Bocchi, Parma 2022, II, pp. 455-529





422.

**GAETANO STEGANI**

(Bologna, 1719 - Rimini, 1787)

Capricci architettonici e paesaggi di fantasia

Firmati Gaetano Stegani in basso al centro

Penna e acquerello su carta, cm 36X49 (6)

Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:

Collezione privata

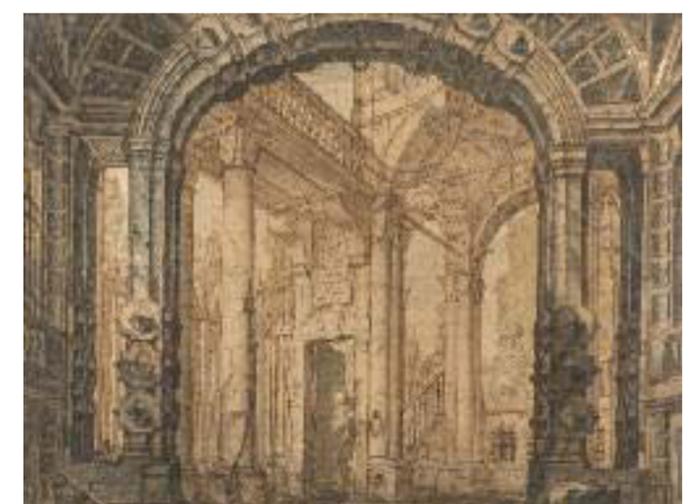
I disegni qui presentati sono una importante testimonianza dell'artista e architetto Gaetano Stegani. Scarse sono le notizie biografiche in nostro possesso ma è verosimile che si formò a Bologna presso l'Accademia Clementina e che la sua prima attività fosse rivolta alla scenografia, come suggerirebbe la collaborazione con Gaetano Ottani nell'allestire fondali e quinte sceniche per il teatro Formagliari di Bologna nel 1742. A questi anni si dovrebbero datare le opere in esame, che precedono il trasferimento a Senigallia avvenuto nel 1746 quando l'autore intraprenderà in maniera definitiva l'attività di architetto, dedicandosi altresì a disegnare arredi sacri e suppellettili, esprimendo un elegante stile barocchetto di gusto bolognese. Nel nostro caso, lo stile rivela una chiara influenza dei Bibiena e dei suoi allievi, come Francesco Orlandi e Joseph Chamat, tuttavia, appar chiaro che Stegani esprima complessità compositive dal respiro internazionale e i fogli mostrino una temperie barocca complessa e colta, che fa propri diversi linguaggi morfologici e un'osservazione degli esempi romani e delle più innovative scenografie europee.

Bibliografia di riferimento:

M. L. Giumanini, Clemente XI e l'Accademia Clementina di Bologna, in G. Cucco (a cura di), Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma. 1700-1721, Venezia 2001, pp. 62-64

M. L. Giumanini, La scuola d'architettura nell'Accademia Clementina di Bologna, in A. M. Guccini, a cura di, Memoria disegnata, documenti, letture, conservazione, utilizzo, atti delle giornate di studi mengoniani, Fontanelice, 14-15 novembre 2002, Bologna 2004, pp. 37-59

I. Benincampi, Gaetano Antonio Stegani: architetto itinerante fra le legazioni di Pesaro-Urbino e Romagna, in Studi Romagnoli, 69, LXIX, 2019, pp. 549-586



423.

## ANTONIO DE BELLIS

(Rodio del Cilento, 1610? - Napoli, 1656 o 1658)

## VIVIANO CODAZZI

(Bergamo, 1604 circa - Roma, 1670) e/o

## ANTONIO DE MICHELE

(attivo a Napoli intorno al 1647)

La Piscina Probatica

Olio su tela, cm 212,5X171

Stima € 30.000 - 50.000

Provenienza:

Probabilmente Napoli, Chiesa di San Diego all'Ospedaletto, fino al 1784

Collezione Pagano (cfr. Spinosa 1984 e De Vito 1984), fino al 2016

Bibliografia:

N. Spinosa, *La pittura napoletana del '600*, Milano 1984, fig. 199 (come Antonio de Bellis)

G. de Vito, *Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della mostra del '600 napoletano*, in: *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, 1984, p. 13, illustrato p. 59 fig. 41 (come Antonio de Bellis)

N. Spinosa, *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra a cura di R. Causa, G. Galasso, N. Spinosa, Napoli 1984, vol. I, pp. 234-236, n. 248 (citato come Antonio de Bellis a p. 236)

B. Daprà, *Antonio de Bellis*, in *Tra luci e ombre: la pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano*, catalogo della mostra a cura di D. M. Pagano, L. Rocco, N. Spinosa, Napoli 1996, p. 43, (citato come Antonio e Bellis)

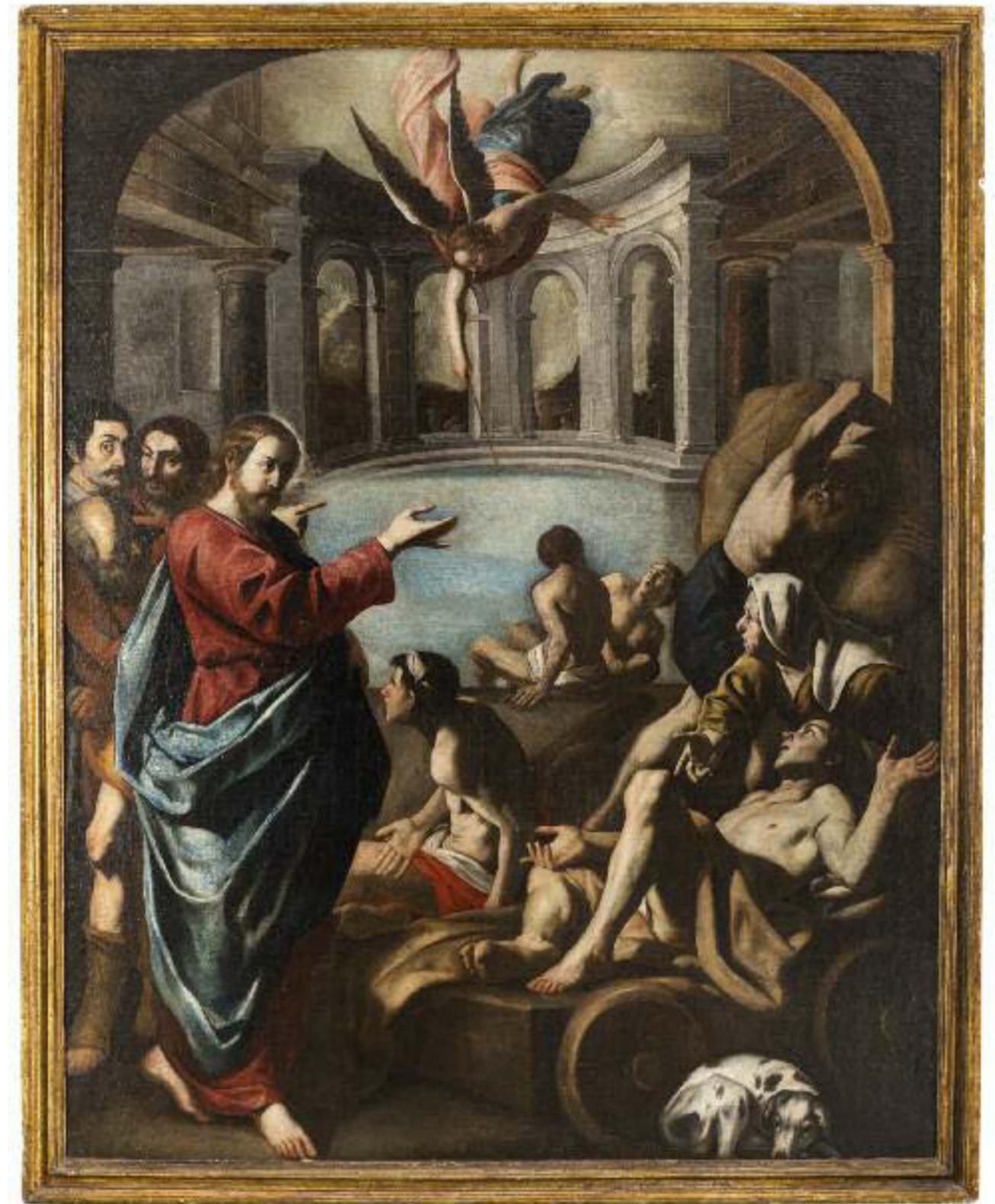
N. Spinosa, *Il Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Bassante, Antonio de Bellis o Bernardo Cavallino? Riflessioni e dubbi sul primo Seicento a Napoli*, in *Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli 1996, p. 251, (citato come Antonio de Bellis)

S. Causa, *La strategia dell'attenzione: pittori a Napoli nel primo Seicento*, Napoli 2007, p. 145, fig. 79 (come Antonio de Bellis);

G. Wiedmann, *Francesco Guarini e Antonio De Bellis "tutti discepoli del Cavalier Massimo Stanzione"*, in *Francesco Guarini. Nuovi contributi* a cura di G. M. Pavone, Napoli 2012, vol. 1, pag. 57 (citato come Antonio de Bellis)

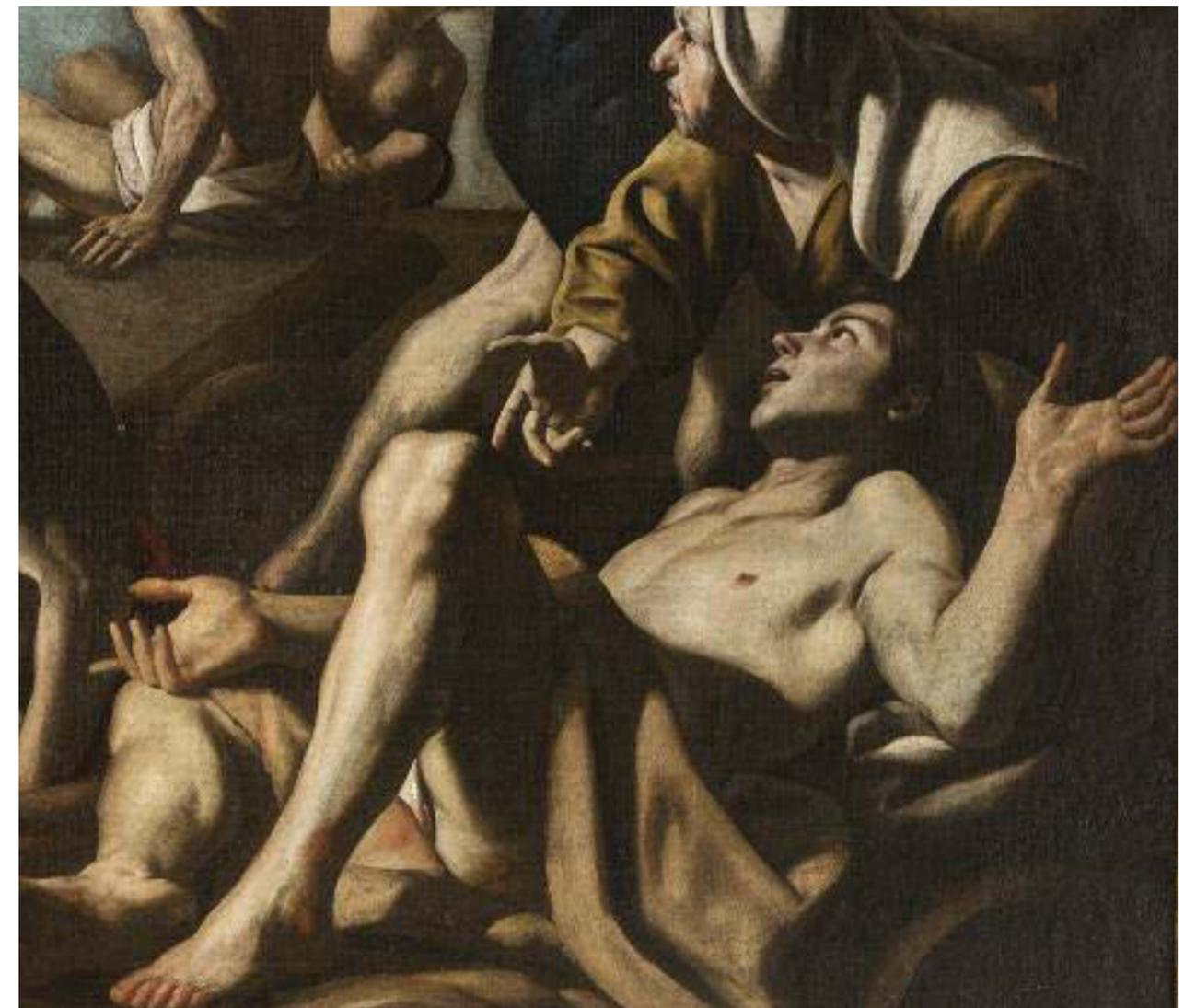
A. Della Ragione, *Antonio de Bellis. Opera completa*, Napoli 2021, p. 32, fig. 019

N. Spinosa, *Il maestro degli Annunci ai pastori e i pittori dal tremendo impasto (Napoli 1625 - 1650)*, Roma 2021, p. 261, fig. D.42.1 (come Antonio de Bellis)





Il gusto della rovina e dell'architettura dipinta si era ampiamente affermato a Napoli grazie alle opere di Viviano Codazzi (1604-1670) e a riferimento dell'opera qui presentata l'esempio si ha nelle prospettive architettoniche realizzate dall'artista nella Piscina Probatica che il Lanfranco dipinse dopo il 1644 per la chiesa dei Santissimi Apostoli. Fu proprio questa impresa, come indicato da Stefano Causa, a ispirare il rapporto con la scenografica composizione architettonica del dipinto in esame, in cui la figura della bagnante trova altresì confronto in un disegno per una delle Storie di San Carlo Borromeo nella chiesa di San Carlo alle Mortelle, mentre la figura di un apostolo a sinistra con lo sguardo verso l'osservatore si può riconoscere nell'autoritratto del pittore (Cfr. de Vito 1984). Per il grande formato e l'imponente disposizione spaziale Riccardo Lattuada suggerisce che la tela fosse destinata quale pala d'altare per la chiesa di San Diego all'Ospedaletto e che sia sopravvissuta al crollo durante il terremoto del 1784. Infatti, alcune fonti raccontano che la chiesa conteneva tele del "Cavaliere Massimo, e altre di Andrea Vaccaro, Antonio de Bellis, Michele Fracanzano, Scipione da Salerno e altri" (Cfr. P. Sarnelli, Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura de' buoni scrittori, e colla propria diligenza dall'abate Pompeo Sarnelli, Napoli 1685, pp. 253-254). Detto ciò, Antonio De Bellis si può considerare uno dei principali protagonisti della pittura napoletana, espressivo di un abile sentimento pittorico prossimo a quello di Bernardo Cavallino e Andrea Vaccaro. La nostra composizione descrive con acume la scena, avvalorata da un raffinato registro cromatico dai sapienti rimandi tonali, rinvigoriti da una fredda luminosità caravaggesca che modella le figure. L'analisi generale rivela altresì l'influenza di Giuseppe Ribera, con cui il nostro mosse i primi passi ma anche gli echi del Cavallino e di Massimo Stanzione, dimostrando come De Bellis esprima digressioni più ampie e ricche di riferimenti con i maggiori artisti della sua epoca e nel corso degli anni Quaranta dovette godere di buona fama. Per quanto riguarda la datazione si può collocare in questi anni per le analogie con la Madonna del Rosario e anime del Purgatorio conservata al Museo Diocesano di Napoli che, collocabile alla metà del quinto decennio, mostra anch'essa nella parte inferiore un particolare naturalismo, in cui si leggono ancora chiare le influenze del Maestro degli Annunci e del Vitale ma stemperati dai modi del Cavalier Massimo.





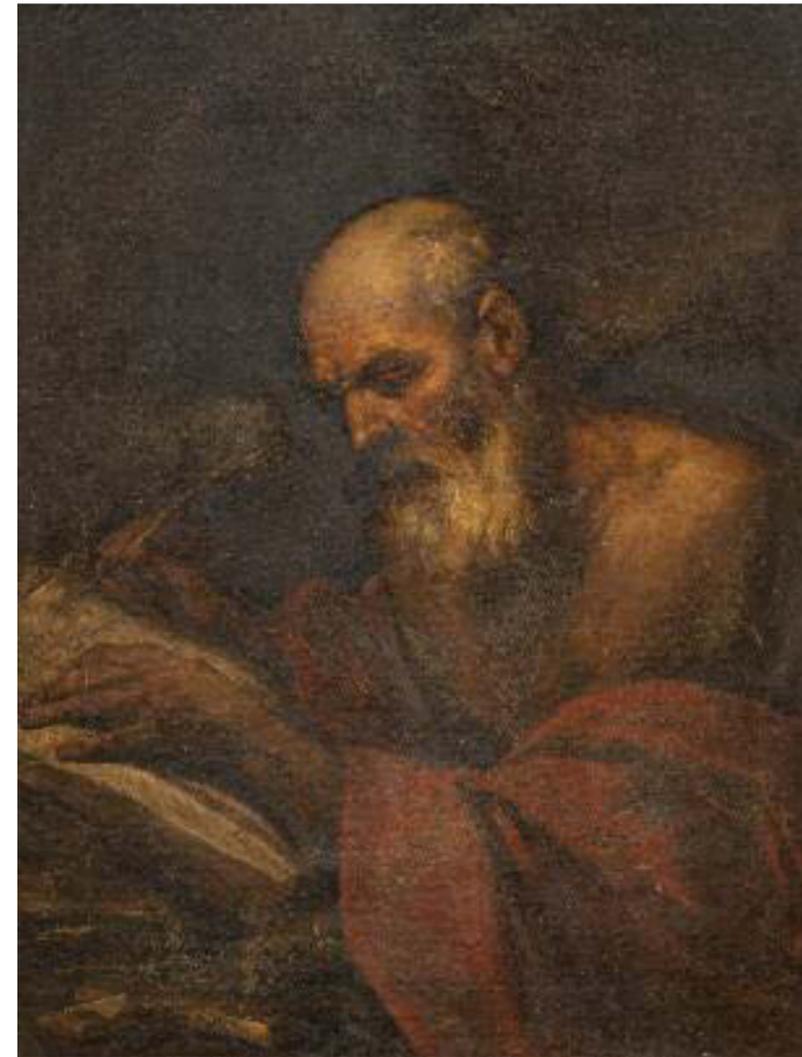
**424.**  
**GIUSEPPE ANTONIO PIANCA**  
(Agnona, 1703 - Milano, 1760)  
San Girolamo  
Olio su tela, cm 87X68  
Stima € 2.000 - 3.000

Per motivazioni di stile la tela si attribuisce a Giuseppe Antonio Pianca, artista spesso svalutato dalla critica ma che manifesta una notevole sensibilità cromatica e stimolanti affinità con la pittura genovese del Magnasco, del Castiglione e del Langetti, ponendosi di conseguenza tra i più originali artefici della prima metà del '700. Interessante è la modalità con cui il pittore coniuga un'arte dal sapore seicentesco e neobarocco, con la delicatezza di tocco modernamente rococò e la tela in esame esprime al meglio questo peculiare temperamento artistico. Dal punto di vista stilistico, l'opera si dovrebbe collocare alla maturità, al Quarto e Quinto decennio, quando Pianca esprime di fatto una intensa sensibilità creativa, ribadendo il riflesso dell'arte genovese, guardando in questo caso ai modelli di Agostino Carracci e per confronto possiamo citare il San Gerolamo del Museo di Odessa (Ferro 2013, p. 159, n. 56) e in particolare quello già di collezione Dadrino (Ferro, p. 236, fig. 11), in cui si osserva una medesima conduzione pittorica ed espressiva.

Ringraziamo Filippo Maria Ferro per l'attribuzione su base fotografica.

Bibliografia di riferimento:

G. Testori, *La realtà della pittura*, a cura di P. Marani, Milano 1995, pp. 482-484  
F. M. Ferro, *Giuseppe Antonio Pianca, pittore valsese del '700*, Soncino 2013, ad vocem



**425.**  
**ERCOLE DE MARIA**  
(San Giovanni in Persiceto, ? - dopo il 1640)  
San Girolamo  
Olio su tela, cm 95,5X73,5  
Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
Collezione privata

Il dipinto è stato ricondotto al catalogo di Ercole de Maria da Massimo Pulini e recava una attribuzione collezionistica a Guido Reni, verosimilmente per le similitudini illustrative. Il pittore fu allievo di Francesco Gessi e successivamente fidato collaboratore di Guido (Cfr. C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, 1678, Bologna 1841, II, pp. 51, 253, 377). La sua dedizione al maestro è oltremodo documentata dal fatto che nel 1635 gli fu conferito il merito di accompagnare a Roma il San Michele Arcangelo vittorioso sul demonio commissionato dal cardinale Antonio Barberini per la Chiesa di Santa Maria della Concezione. Il giovane aveva il compito di controllare le fasi del trasporto e di riparare gli eventuali danni ma ancor più era autorizzato dal maestro a trarre copie dall'originale per coloro che ne facevano richiesta, obbligandolo ad un lungo soggiorno nella Città Eterna, governando, si può dire, una sorta di filiale della bottega. Questo comportò a Ercole una notorietà inaspettata, tanto che la famiglia Barberini gli volle conferire l'incarico di una pala destinata alla Basilica di San Pietro ma il nostro, in qualità di aiutante del Reni, rifiutò l'incarico. Come indica Massimo Pulini, circoscrivere l'autografia di opere realizzate da un copista non è facile, tuttavia nel nostro caso bisogna evidenziare che la tela presenta una propria autonomia formale, la cui attribuzione è sostenuta dalla cifra stilistica, suggerendo di conseguenza una data matura dell'esecuzione, in analogia con il San Girolamo conservato nel Museo di Palazzo Venezia a Roma (fig. 1).

Si ringrazia Massimo Pulini per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:

M. Pulini, *La Paura dell'invenzione*, in *La mano nascosta*, Milano 2004, pp. 200-205  
A. Mazza, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale 3. Guido Reni e il Seicento*, Padova 2008, pp. 412-414, n. 238



fig.1





**426.**  
**PIETRO BARDELLINO**  
 (Napoli, 1732 - 1806)  
 La morte di Virginia  
 Olio su tela, cm 120X120  
 Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
 Collezione privata

I dipinti qui presentati sono una aggiunta significativa al catalogo di Pietro Bardellino, documentandone lo stile giovanile, quando il pittore si rivela uno dei più dotati allievi di Francesco De Mura. La personalità dell'artista fu inizialmente riscoperta da Costanza Lorenzetti nella celebre mostra dedicata ai tre secoli della pittura napoletana del 1938 (cfr. C. Lorenzetti, La pittura napoletana del Settecento, in La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX, catalogo a cura di S. Ortolani, C. Lorenzetti, S. Biancale, Napoli 1938, pp. 202-203), ma saranno le più recenti ricerche di Nicola Spinosa a fornire gli apporti più importanti. Allo studioso, infatti, si deve una precisa analisi della produzione fino alla piena maturità, quando l'autore è attivo come frescante nelle principali residenze reali di Ferdinando IV di Borbone. Nel nostro caso, l'esecuzione può collocarsi al sesto decennio, quando si data la tela per il soffitto della Farmacia degli incurabili e l'Allegoria della Scultura e il Trionfo dell'Aurora del Museo Ponce (Cfr. Spinosa 1987, scheda 153, fig. 189; scheda 155, fig. 191), che già riferito a De Mura, fu correttamente attribuito e datato agli anni Sessanta da Nicola Spinosa (Cfr. Spinosa 1980). Detto ciò, sia pur evidente la stretta analogia delle tele in esame con quelle demuriane di collezione privata romana (Cfr. Spinosa 1986, p. 160, tavv. 56, 58, 59, fig. 303), si percepisce in Bardellino una diversa interpretazione delle cromie e delle costruzioni sceniche, preannunciando una sensibilità classicista in procinto di coniugarsi a un pittoricismo dal tenore più rarefatto e tipico del rococò partenopeo dell'epoca.

Si ringrazia Nicola Spinosa per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:  
 N. Spinosa, Pietro Bardellino. Un pittore poco noto del Settecento napoletano, in Pantheon, 31, 1973, pp. 264-284  
 N. Spinosa, in Civiltà del '700 a Napoli, catalogo della mostra a cura di R. Causa e N. Spinosa, Firenze, 1979-1980, I, pp. 270-275  
 N. Spinosa, Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo, Napoli 1987, pp. 53, 121-125, nn. 153-174, pp. 273-284, figg. 189-214



**427.**  
**PIETRO BARDELLINO**  
 (Napoli, 1732 - 1806)  
 Paride saetta Achille  
 Olio su tela, cm 120X120  
 Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
 Collezione privata

Vedi scheda al lotto precedente.

Si ringrazia Nicola Spinosa per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:  
 N. Spinosa, Pietro Bardellino. Un pittore poco noto del Settecento napoletano, in Pantheon, 31, 1973, pp. 264-284  
 N. Spinosa, in Civiltà del '700 a Napoli, catalogo della mostra a cura di R. Causa e N. Spinosa, Firenze, 1979-1980, I, pp. 270-275  
 N. Spinosa, Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo, Napoli 1987, pp. 53, 121-125, nn. 153-174, pp. 273-284, figg. 189-214



**428.**  
**JAN VAN BUKEN (attr. a)**  
 (Anversa, 1635 - 1694)  
 Paesaggio romano con scena di mercato e figure della commedia dell'arte  
 Olio su tela, cm 72X105  
 Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
 Colonia, Lempertz, 19 novembre 2022, lotto 1547  
 Collezione privata

Nato ad Anversa e registrato nella Corporazione di San Luca nel 1658 con il nome di Jan van Beucken, il pittore tra il 1666 e il 1682 soggiornò a Roma ma sappiamo che nel corso di questi anni fece più volte ritorno alla città natale. Tipico della sua produzione capitolina è il dipinto in esame, che descrive con sensibilità naturalistica una scena di mercato nella quale si svolge una "commedia dell'arte". Il tenore dell'opera quanto mai bambocciantone negli esiti e in cui non si avvertono raffinatezze barocche, suggerisce una data d'esecuzione ai primi anni romani, lo si avverte in modo particolare osservando i brani di natura morta, che dalla fine del nono decennio e in quello successivo risentono l'influenza di Christian Berentz (Amburgo, 1658 - Roma, 1722), come si evince nella Veduta di parco romano con natura morta datata al 1689 e pubblicata da Gianluca Bocchi. È indicativo in tal senso anche la descrizione del brano paesistico e delle figure, in cui prevale una maggiore attenzione realistica, in analogia con la Veduta di una piazza del mercato con le rovine di un tempio romano e un porto sullo sfondo esitato dalla Christie's di Amsterdam il 29 marzo 2007, lotto 15.

Bibliografia di riferimento:  
 G. Bocchi, U. Bocchi, Pittori di Natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750, Viadana 2004, pp. 472-473



**429.**  
**DAVID TENIERS IL GIOVANE (attr. a)**  
 (Anversa, 1610 - Bruxelles, 1690)  
 Interno di cucina  
 Firmato  
 Olio su tavola, cm 42X63  
 Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
 Collezione Ludwig Zatkan  
 Londra, mercato antiquario  
 Torino, Galleria Caretto (1991)  
 Milano, collezione privata

Figura di spicco della pittura fiamminga seicentesca, David Teniers fu un pittore dalle molte sfaccettature, noto per le sue scene di genere ma altrettanto capace di cimentarsi con opere a carattere storico. Il suo ruolo di artista di Corte presso l'Arciduca Rodolfo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi, che ne sfruttò i talenti impegnandolo in una fitta attività di copista e curatore della sua sterminata galleria di dipinti, testimonia l'ampia cultura del pittore, la cui fortuna critica e commerciale è sostanzialmente affidata alla produzione di opere a carattere realistico, dedicate a descrivere gli aspetti quotidiani della vita popolare. Si può dire che di questo filone fortunatissimo per la tradizione pittorica dei Paesi Bassi, David Teniers sia stato il maggiore protagonista, dipingendo feste paesane, botteghe, interni domestici e sagaci scene d'osteria.



**430.**  
**GIOVANNI BORDONE**  
 (Venezia, ? - 1613)  
 Madonna con Gesù Bambino e San Giovannino  
 Olio su tela, cm 81,5X67,5  
 Stima € 5.000 - 8.000

Provenienza:  
 Firenze, collezione privata

Già riferita a Paris Bordone, la tela è stata ricondotta al catalogo del figlio Giovanni da Giorgio Fossaluzza. L'artista, la cui attività è strettamente legata a quella paterna, condusse la bottega familiare fino al 1613, dimostrando l'adeguata abilità nell'imitarne lo stile, caratterizzato da una peculiare accuratezza formale ma una stesura meno morbida e fluida. Iscritto alla Fraglia veneziana nel 1582 come "Zuanne quondam Paris Bordon" (Cfr. E. Favaro, *L'arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 154), l'unica opera citata dalle fonti e documentata da Boschini (M. Boschini, *Le minere della pittura Veneziana*, Venezia 1664, p. 185), è una pala raffigurante Daniele tra i leoni e l'angelo che conduce il profeta Habacuc per i capelli un tempo conservata a Venezia presso la chiesa di Santa Maria Formosa (Cfr. L. Moretti in *Paris Bordon e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi*, Treviso 28-30 ottobre 1985, pp. 160-162). Mentre è recente la scoperta di una tela firmata raffigurante un Ecce Homo che, derivante da un prototipo di Paris, presenta caratteri che suggeriscono una data d'esecuzione già seicentesca. Tornando al dipinto in esame è possibile collocarlo tra i primi numeri di catalogo, come suggeriscono la stesura ancora cinquecentesca e la composizione debitrice dei modelli paterni. L'esito è comunque di evidente eleganza e rappresentativo di quel gusto manieristico della pittura veneta di fine secolo.

Si ringrazia Giorgio Fossaluzza per l'attribuzione.



**431.**  
**BARTOLOMEO CINCANI detto il MONTAGNA e BOTTEGA**  
 (Orzinuovi, 1449/1450 - Vicenza, 1523)  
 Madonna con il Bambino  
 Olio su tavola, cm 64,5X51,5  
 Stima € 5.000 - 8.000

Provenienza:  
 Milano, collezione privata

L'opera trova confronto con la versione conservata al Courtauld Institute di Londra (olio su tavola, cm 84,2X68,5; Cfr. Lucco 2014, pp. 382-383, n. 95). Ne esistono altre due redazioni riferite alla bottega del Cincani, di cui una simile con lievi varianti che presenta anch'essa una pera e due ciliegie sul piano del parapetto, già attribuita al maestro e successivamente a Giovanni Speranza, è da Lucco ricondotta alla bottega di Cincani (Cfr. Lucco 2014, p. 405, n. 115). Detto ciò, l'esistenza di diverse redazioni di un dipinto non deve sorprenderci e tantomeno indurci a considerare queste opere con gli occhi della mentalità moderna, in cui il concetto di originalità ha assunto parametri ben diversi. In epoca antica, infatti, era consuetudine che le sempre più numerose committenze alle quali gli artisti di fama erano chiamati, obbligava loro ad affidare parte dell'esecuzione a collaboratori, si è già fatto notare come dalla metà degli anni Novanta accanto al Montagna lavorassero i figli Paolo e Filippo, ai quali si aggiungeva certo Benedetto e che il capo bottega sovrintendesse all'esecuzione apponendo alle opere gli ultimi ritocchi, dipingendo il cartiglio con la firma per certificarne l'originalità.

Bibliografia di riferimento:  
 B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, Londra 1957, v. I p. 115  
 L. Puppi, *Bartolomeo Montagna*, 1962, p. 168  
 M. Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, Treviso 2014, pp. 404-405, nn. 114-115

## 432. PIETRO DA CORTONA (seguace di)

(Cortona, 1596 - Roma, 1669)

La Glorificazione della Trinità adorazione degli strumenti della Passione

Olio su tela, cm 97,5X97

Stima € 4.000 - 7.000

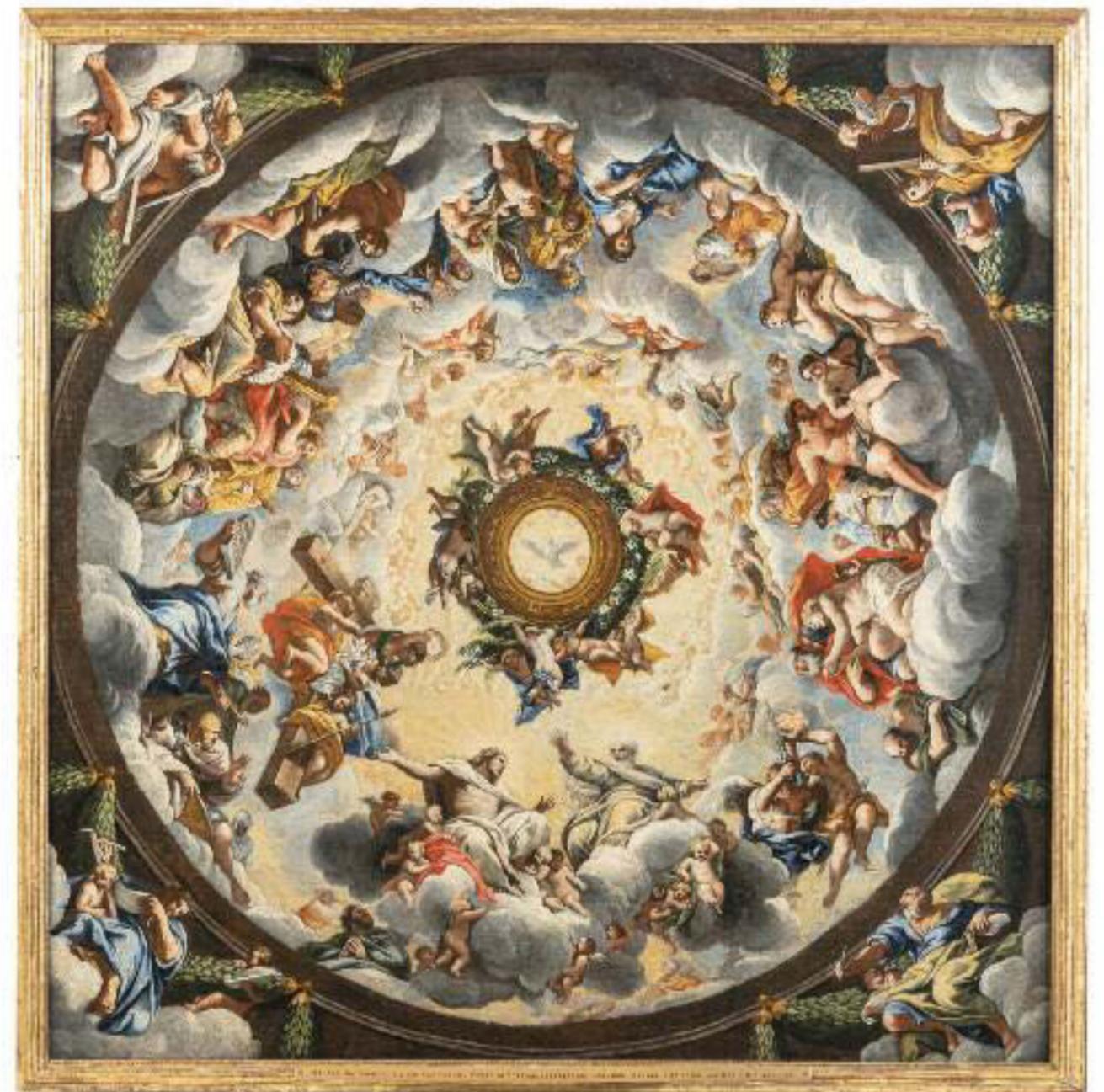
Provenienza:

Collezione del colonnello e della signora C. Michael Paul  
Hartford, Stati Uniti, Wadsworth Atheneum Museum per donazione (1961)  
New York, Christie's, 16 giugno 1999, lotto 48 (come dopo Pietro Berrettini)

Bibliografia:

C. Cunningham, A Modello for Pietro da Cortona's Cupola of the Chiesa Nuova in Rome, in *The Wadsworth Atheneum Bulletin*, 1961, pp. 18-21  
B. Fredericksen and F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, 1972, pp. 165, 360 and 585 (come copia da)  
G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura Barocca*, 1982, pp. 250-1, 261; 267-268  
J. K. Cadogan, *Wadsworth Atheneum Paintings II: Italy and Spain*, 1991, pp. 117-118

La tela raffigura l'affresco eseguito da Pietro da Cortona che decora la cupola della Chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma. La realizzazione dell'opera iniziò nel 1647 e fu inaugurata il 26 maggio del 1651, in occasione della festa di San Filippo Neri e la sua scenica rimanda chiaramente, con il suo effetto di moto rotatorio continuo, ai modelli di Correggio e Lanfranco. L'incarico era stato comunque promesso nel 1646, quando il Cortona rassicurò i Padri Filippini di raggiungere presto Roma per iniziare i lavori, tuttavia, come sappiamo il pittore in quegli anni era al servizio del granduca di Toscana. Certamente durante l'inverno del 1647-1648 preparò i cartoni e il 17 maggio del 48 erano già pronti i ponteggi, come attesta una lettera dello stesso giorno da subito cominciò a "disegnare sui muri" (Cfr. G. Briganti, *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, pp. 248-249).



433.  
GIOVANNI PAOLO CASTELLI  
detto SPADINO

(Roma, 1659 - 1730)  
Natura morta  
Olio su tela, cm 74,5X100  
Stima € 5.000 - 8.000

Provenienza:  
Londra, Galleria M. Koester (1967)  
Collezione privata

Esposizioni:  
Londra, Galleria M. Koester, Duke Street 38, 9  
ottobre - 20 dicembre 1967

Bibliografia:  
Apollo settembre 1967  
Archivio Zeri, n. 89164

Databile alla fine del XVII secolo o ai primissimi anni del secolo successivo, l'opera per chiare motivazioni di stile e qualità si profila quale importante aggiunta al catalogo di Giovanni Paolo Castelli detto Spadino (Roma 1659-1730). L'esuberanza decorativa barocca, la puntuale descrizione dei frutti e l'ambientazione sono indizi inequivocabili altresì mutuati degli esempi del Campidoglio e del fiammingo Abraham Brueghel, segnando l'evoluzione della natura morta capitolina del secondo seicento. Sulla sua formazione non si deve trascurare l'apporto del tedesco Christian Berentz (documentato in Italia dal 1689) in modo particolare per l'attenzione alla regia luministica che delinea con lucentezza le forme e impreziosisce le tonalità cromatiche. Ciononostante, il segno netto e la luminosità indicano un'analogia con la tela già di Costantino Nigro datata 1703 (Bocchi 2005, fig. GPS10) e in modo particolare con quella di collezione privata resa nota dal Bocchi, per la simile felicità cromatica e "gioiosa eccedenza", esiti che rappresentano l'apice dei risultati naturalistici della natura morta barocca (Bocchi 2005, fig. GPS 11).

Bibliografia di riferimento:  
L. Salerno, La Natura morta italiana, 1560-1805, Roma 1984, pp. 265-269  
L. Laureati, L. Trezzani, La natura morta postcaravaggesca a Roma, in La Natura morta in Italia, Roma 1989, II, pp. 728-753  
L. Trezzani, Giovanni Paolo Castelli, in La Natura morta in Italia, Roma 1989, II, pp. 836-842  
G. Bocchi, U. Bocchi, Naturalia. Nature morte in collezioni pubbliche e private, Viadana 1992, ad vocem  
G. Bocchi, U. Bocchi, Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750, Viadana 2005, pp. 591-624



434.

## ANTONIO FRANCESCO PERUZZINI

(Ancona, 1643 o 1646 - Milano, 1724)

Paesaggio con San Girolamo

Olio su tela, cm 100X60

Stima € 1.500 - 2.500

Provenienza:  
Collezione privata

Il dipinto si può catalogare tra le migliori prove di Antonio Francesco Peruzzini, realizzato nel momento di maggiore contiguità con l'arte di Alessandro Magnasco. L'artista anconetano, giudicato sino a tempi recenti quale semplice subordinato del Lissandrino, è finalmente riconsiderato uno dei suoi più validi coadiutori, specialmente in quelle tele dove il paesaggio ha un ruolo preponderante. Di vent'anni più anziano del Magnasco, si deve convenire con Mina Gregori che lo definisce "il paesista più originale e di rottura che si sia affermato alla fine del Seicento" e lo testimoniano le tele conservate sin dal 1689 presso la Santa Casa di Loreto. È sorprendente come questi dipinti si distacchino dalla consuetudine classicista e siano intellettualmente affini con la visione naturale ed introspettiva di Alessandro Magnasco, tanto da impregnare l'immagine. La loro collaborazione, cominciata nell'ultimo lustro del Seicento, proseguirà per quasi un trentennio; agli inizi del XVIII secolo la loro presenza è documentata a Livorno al servizio del Gran Principe di Toscana. Si deve rilevare altresì che la stesura del Peruzzini riesce a raggiungere esiti di straordinaria forza pittorica, specialmente quando sembra utilizzare la stessa tela quale tavolozza, agrumando la pasta del colore in spessori che, in alcuni casi e se letti nel dettaglio, appaiono di sconcertante modernità.

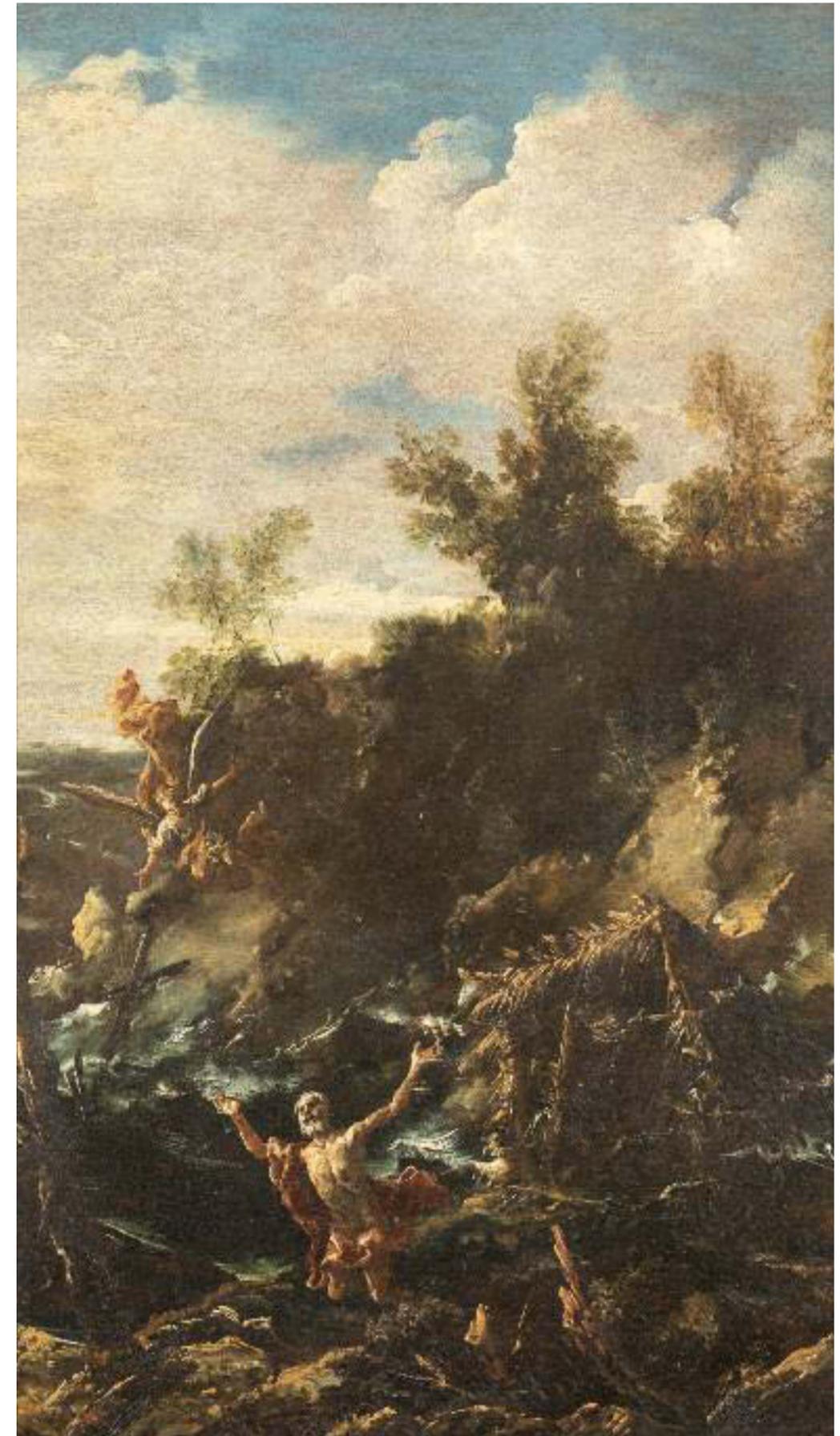
Bibliografia di riferimento:

M. Chiarini, Appunti sulla pittura di paesaggio tra Lombardia e Toscana, in catalogo della mostra Alessandro Magnasco (1667 - 1749), a cura di E. Camesasca e M. Bona Castellotti, Milano 1996, pp. 65-68

L. Muti, D. de Sarno Prignano, Antonio Francesco Peruzzini, Faenza, 1996, p. 86, fig. 41

Antonio Francesco Peruzzini, catalogo della mostra a cura di M. Gregori e P. Zampetti, Milano 1997

A. Delneri, Antonio Francesco Peruzzini, un pittore che si conosce dalla franchezza e dal brio con che tocca tutte le parti de suoi paesi, in catalogo della mostra a cura di A. Delneri e D. Succi, Tavagnacco (Udine) 2003, pp. 59-61, nn. 10-13





**435.**  
**GASPARE LANDI**

(Piacenza, 1756 - 1830)  
Ritratto d'uomo  
Olio su tela, cm 100X81  
Stima € 3.000 - 5.000

Esposizioni:  
Ritratto e storia, specchi del potere, a cura di Jadranka Bentini, Museo Civico del Risorgimento di Bologna, il 18 marzo 2021

Dopo gli anni di una formazione discontinua a Brescia, Parma e Piacenza fu grazie alla benevolenza del marchese Landi delle Caselle che l'artista nel 1781 si trasferì a Roma, dove lo studio dell'antico e della pittura rinascimentale lo condusse ad elaborare un moderno linguaggio neoclassico. Domenico Corvi, Pompeo Batoni e Mengs furono i suoi mentori e alla maturità si colloca l'opera in esame, quando il pittore dialoga con i più notevoli artefici del suo tempo: Pietro Benvenuti e Vincenzo Camuccini.

L'opera è corredata da una scheda critica di Ferdinando Mazzocca.

Bibliografia di riferimento:  
G.L. Mellini, Per Gaspare Landi, ricapitolazione, in *Labyrinthos*, XIX, 2000, 37-38, pp. 65-120  
S. Grandesso, La vicenda esemplare di un pittore neoclassico. Gaspare Landi, Canova e l'ambiente erudito romano, in *Roma moderna e contemporanea*, X, 2002, 1-2, pp. 179-203  
V. Sgarbi, Gaspare Landi, catalogo della mostra, Milano 2004, ad vocem



**436.**  
**MARTIN KNOLLER**  
(Steinach am Brenner, 1725 - Milano, 1804)  
Ritratto d'uomo con lettera  
Olio su tavola, cm 70X56  
Stima € 4.000 - 7.000

Inscritto sul verso: Rafaele Mens dipinse l'anno 1766 suo più caro amico martino Knoller/inviato dalla corte di Sassonia presso sua Santità e in basso in maniera indistinta: KN...pinxit 1778

Provenienza:  
Parigi, Artemisia Auctions, 19 ottobre 2012, lotto 37 (come Martin Knoller)

Bibliografia:  
E. Busmanti, in *Visages en pose*, a cura di A. M. Amonaci, E. Busmanti, Bologna 2008, pp. 20-21 (come Martin Knoller)

L'iscrizione che attribuisce il dipinto a Raphael Mengs (Aussig, 1728 - Roma, 1779) è da noi destituita di fondamento, tuttavia, trova riscontro il fatto che Martin Knoller fu realmente allievo e amico del celebre artista. L'altra scritta invece, riconoscibile nel monogramma e la data 1778, è credibilmente autografa, avvalorando l'analisi dello stile e il confronto con il Ritratto del Piermarini (Museo Teatro alla Scala di Milano) che mostra un identico disegno della bocca, a labbra serrate e tinte di un color ciliegia chiaro, e lo stesso sguardo franco e diretto a perpendicolo del riguardante malgrado la postura lievemente a tre quarti del volto. Quanto alla sua esistenza, il Knoller fu inizialmente allievo di Paul Troger (Monguelfo, 1698 - Vienna, 1762), con il quale collaborò a Vienna e a Salisburgo, prima di trasferirsi a Roma nel 1755, frequentando appunto Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 1717 - Trieste, 1768). La sua attività autonoma fu determinata dal ministro austriaco in Italia il conte Firmian, che lo condusse a Milano dove divenne pittore di corte e docente di disegno presso l'Accademia di Brera dal 1792, dedicandosi prevalentemente al genere ritrattistico riscuotendo uno straordinario successo. La fama è d'altronde sostenuta dalla notevole coerenza qualitativa delle sue opere, caratterizzate da un tenore severo, illuministico e una eccellente conduzione pittorica, atta a cogliere le più minute impressioni del volto e dell'animo. Questi caratteri si riscontrano in maniera somma nel ritratto in esame, che spicca per l'immediatezza espressiva e il confronto con altri ritratti della sua epoca e produzione.



## 437. PELLEGGRO PIOLA

(Genova, 1617 - 1640)  
Sacra Famiglia  
Olio su tela, cm 95X136  
Stima € 5.000 - 8.000

Figlio di Geronimo Piola, sarto e miniaturista, Pellegro è fratello di Domenico e quindi partecipa della celebre bottega che durante la seconda metà del XVII secolo sarà egemone nelle vicende artistiche genovesi. La sua formazione avvenne con Giovanni Domenico Cappellino dal 1629 al 1634 e le fonti lo dicono dedito allo studio dei maestri rinascimentali, in modo particolare dedicandosi a copiare Raffaello. La morte prematura fa sì che le opere a noi note siano di numero contenuto, calcolando che solo nel 1637 lo sappiamo attivo in autonomia. È comunque indubbia la fama presto conquistata dal pittore che induce il Soprani a descriverlo come "un raro e precoce ingegno" dal "maestoso modo di componere e felice nel colorire" (Soprani, p. 151), mentre il Ratti ne sottolinea "l'intelligenza e profondità che avea nel disegno, la pastosità, la morbidezza e forza del colorito non son cose da potersi agevolmente raccontare" (Ratti, 1997, p. 140). Qualità che ben dimostra la tela in esame la cui attribuzione trova evidenti affinità con le opere autografe, come la Sacra Famiglia e Sant'Elisabetta e la Sacra Famiglia con San Giovannino dei Musei Civici di Strada Nuova (fig. 1). In queste opere si evince la medesima impostazione nel porre le figure in primo piano, così come la volontà di serrare lo spazio secondo una modalità che si riscontra nel Labano che promette Rachele a Giacobbe, in cui si percepisce un analogo incidere dei personaggi verso il centro dell'immagine (Gesino, 2000). Lo stile, invece, rivela l'attenzione dell'autore nei confronti della pittura lombarda ed emiliana che si innesta sul fondamento della lezione di Giovanni Battista Paggi, del Cappellino e dell'arte centro italiana.

Si ringrazia Camillo Manzitti per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:

R. Soprani, C. G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova 1768, pp. 168-170, 316-323

V. Zanolla, *Pellegro Piola*, Genova 1993, ad vocem

C. G. Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri e de' foresti che in Genova operarono*, 1762, a cura di M. Migliorini, Genova 1997, ad vocem

C. Manzitti, *Pellegro Piola*, in *Genua Tempu Fà. Tableaux de maîtres actifs à Gênes du XVIIe au XVIIIe siècle et relations d'art et d'histoire entre la République de Gênes et la Principauté de Monaco* 1997, pp. 31-36

A. Gesino, L. Piccinno, *Un'opera di Pellegro Piola per i Facchinetti "mercantini" genovesi*, in *Paragone*, 2000, 30, pp. 73-77

A. Orlando, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*, Torino 2010, p. 209

D. Sanguineti, *Piola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 84, 2015, ad vocem

V. Frascarolo, *I maestri di Domenico: Pellegro Piola, Giovanni Domenico Cappellino e il ruolo del disegno*, in *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, a cura di D. Sanguineti, Genova 2019, pp. 8-21



fig.1





**438.**  
**GIROLAMO PESCI (attr. a)**  
 (Roma, 1679 - 1759)  
 Annunciazione  
 Olio su rame, cm 45X34  
 Stima € 2.000 - 3.000

Il dipinto, di qualità e realizzato su una ragguardevole lastra di rame, mostra la sua appartenenza alla scuola romana e una datazione ai primi decenni del XVIII secolo. L'immagine trova precedenti illustri nelle tele devozionali di gusto marattesco ma nel nostro caso lo stile conduce a indagare i seguaci di Francesco Trevisani e in modo particolare Girolamo Pesci a cui si riconduce. L'artista, infatti, dopo un precoce passaggio nella bottega di Maratti secondo le informazioni di Niccolò Pio: "dove ebbe i primi principi del disegno fu sedotto dallo stile trevisanesco, che segnerà la sua arte, per leggerezza, delicatezza espressiva e spiccato pittoricismo".

Bibliografia di riferimento:  
 G. Sestieri, Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento, Torino 1994, I, pp. 146-147



**439.**  
**PITTORE DEL XVI-XVII SECOLO**  
 Battesimo di Cristo  
 Olio su rame, cm 40X33  
 Stima € 500 - 800

Provenienza:  
 Palermo, collezione privata

Il dipinto reca un'attribuzione al pittore di origini olandesi Jan Soens (Hertogenbosch, 1547 o 1548 - Parma, 1611), che formatosi ad Anversa, secondo il Van Mander giunse in Italia intorno al 1573 dedicandosi inizialmente alla pittura di paesaggio, realizzando eleganti oli su rame ispirandosi al Muziano (cfr. K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604, ristampa anastatica Utrecht, 1969, 288 v., 289 r.). Da Roma l'artista dovrebbe essersi trasferito a Parma alla corte di Ottavio Farnese, passando da Firenze e Bologna, dove poté osservare gli esempi del Rinascimento, le prime opere dei Carracci ma anche i manieristi emiliani, in modo particolare le creazioni di Parmigianino. Le ragioni di questo allontanamento dalla Città Eterna si suppone sia dovuto all'incoraggiamento del cardinale Alessandro Farnese, è, infatti, attestato che nel 1575 Soens era giunto a destinazione e il 6 ottobre del 1576 gli fu consegnata una somma di danaro per comprare colori su ordine del Duca. Sarà a Parma che il pittore si rivelerà un capace pittore di figura e tra il 1575 e il 1579 a lui furono assegnati i restauri e l'ingrandimento delle portelle interne dell'organo eseguite dal Parmigianino, da adattare all'organo costruito dopo la morte di questi. Dopo tale data i registri contabili continuano a citare l'artista fino al 1606, quando si suppone che si sia portato a Cremona.

Bibliografia di riferimento:  
 B. W. Meijer, Giovanni Soens, in *Santa Maria della Steccata a Parma*, a cura di B. Adorni, Parma 1982, pp. 206-208  
 B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma 1988, ad vocem  
 A. Nesi, Un'ipotesi per Jan Soens a Firenze, e alcune note sul paesaggio nella pittura fiorentina del secondo Cinquecento, *Mitteilungen des KHI Florenz* 54, 2010-2012, pp. 530-540

# 440. FRANCESCO FONTEBASSO

(Venezia, 1707 - 1769)

Sofonisba

Olio su tela, cm 167,5X250,5

Stima € 30.000 - 50.000

Provenienza:

Vignola, collezione Bizzini

Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 307 (come Francesco Fontebasso)

Collezione privata

Allievo di Sebastiano Ricci, le opere di Fontebasso rivelano altresì l'influenza di Giovanni Battista Tiepolo e questa peculiare commistione consente all'artista di profilarsi tra i massimi maestri del Settecento veneziano, richiestissimo pittore di grandi quadri storici. All'inizio della sua carriera trascorse brevi periodi sia a Bologna che a Roma e l'incontro con il Tiepolo avvenne durante i primi anni Trenta, quando verosimilmente collaborò alla realizzazione degli affreschi del Palazzo Patriarcale di Udine, determinando fortemente il suo stile. Ciò si evince in particolare osservando la prima importante commissione per la chiesa dei Gesuiti a Venezia del 1734, impresa che gli consentì d'affermarsi e guadagnare incarichi da parte delle principali famiglie dell'aristocrazia. L'opera in esame documenta anch'essa la felicità compositiva e coloristica raggiunta da Fontebasso alla maturità e lo stile suggerisce una datazione al sesto decennio, in analogia alle due tele partecipate al ciclo della Via Crucis in Santa Maria del Giglio, dove lavorarono anche Francesco Zugno, Gaspare Diziani e Jacopo Marieschi. Ma il confronto più stringente lo si ha con la tela raffigurante la Continenza di Scipione (fig. 1; Magrini, p. 145, n. 68; Christie's Londra, 8 dicembre 2015, lotto 196) che anch'essa presenta una tela con la medesima forma mistilinea e simili misure, tanto da far pensare a una comune committenza.

Bibliografia di riferimento:

M. Magrini, Francesco Fontebasso, Vicenza 1988, ad vocem

M. Pallucchini, La pittura nel Veneto. Il Settecento, a cura di M. Lucco, A. Mariuz, G. Pavanello, F. Zava, Milano 1996, II, pp. 117-154, con bibliografia precedente



fig.1



# 441. FRANCESCO ZUCCARELLI

(Pitigliano, 1720 - Firenze, 1788)  
Paesaggio con festa campestre  
Tempera su cartone, cm 35,7X56  
Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
Vignola, collezione Bizzini  
Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 308 (come Francesco Zuccarelli)  
Collezione privata

Considerato generalmente un artista di cultura veneta, la formazione di Zuccarelli avvenne a Firenze e a Roma, dove studiò i paesisti classicheggianti. Giunto a Venezia nel 1730 sarà l'influenza di Marco Ricci a plasmare la sua arte in chiave squisitamente settecentesca, riscuotendo uno straordinario successo. Tra i suoi committenti basti citare il console inglese Joseph Smith e Francesco Algarotti per misurare l'apprezzamento presto raggiunto. Il dipinto in esame, da collocarsi alla prima maturità, è esemplare della sua produzione per la qualità arcadica del paesaggio e l'atmosfera di assoluta gioiosità narrativa. Si deve evidenziare l'abilità del pittore nel descrivere i dettagli naturali e la resa delle figure, il tutto immerso in una luminosità limpida e diafana. Si deve poi rilevare che la veduta sembra richiamare un paesaggio reale e una esecuzione dal vero, altresì suggerita dalla peculiarità del supporto.

Bibliografia di riferimento:  
R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1960, pp. 196-200  
F. Dal Forno, *Francesco Zuccarelli pittore paesaggista del Settecento*, Verona 1994, ad vocem  
Da Canaletto a Zuccarelli. *Il paesaggio veneto del Settecento*, a cura di A. Delneri e D. Succi, Udine 2003, pp. 315-334



## 442. PIETER VAN BOUCLE

(Anversa, 1610 circa - Parigi, 1673)

Natura morta con cesto di frutta

Olio su tela, cm 41,5X64,5

Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:

Parigi, Tajan, 14 dicembre 1992, lotto 39 (come Louise Moillon)

Vignola, collezione Bizzini

Milano, Porro, 27 aprile 2004 (come pittore francese)

Collezione privata

Bibliografia:

D. Alsina, Louise Moillon (Paris, vers 1610-1696). La Nature Morte au Grand siècle. Catalogue raisonné, Paris 2009, p. 230, n. 91 (come Pieter van Boucle)

La natura morta presenta disposti su un tavolo un cesto di frutta e una melagrana aperta che si stagliano su un fondale scuro. La formula iconografica e compositiva trova precedenti illustri nell'arte fiamminga e specialmente italiana fin dai primi anni del XVII secolo e in particolare nella composizione di Michelangelo da Caravaggio. Boucle, documentato per la prima volta a Parigi nel 1623 insieme al padre, incisore di Anversa che aveva francesizzato il nome di origine, van Boeckel, è citato tra gli allievi di Snyder da Florent Le Comte (in *Cabinet des Singularitez d'Architecture Peinture et Sculpture...*, Parigi, 1699-1700, II, p. 279), che ne ricorda altresì le commissioni ricevute dalla più importante aristocrazia parigina e dalla corte. La tela in esame si può confrontare con quella conservata al museo di Toledo, firmata e datata 1649.

Bibliografia di riferimento:

E. Coatalem, La nature morte française au XVIIe siècle: 17th century nature morte in France, Dijon 2014, pp. 98-107





**443.**  
**NICOLAES BERCHEM**  
 (Haarlem, 1620 - Amsterdam, 1683)  
 Paesaggio con scena pastorale  
 Firmato in maniera indistinta in basso a destra  
 Olio su tavola, cm 31,5X42,5  
 Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:  
 Vignola, collezione Bizzini  
 Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 302 (come Nicolaes Berchem)  
 Collezione privata

Berchem soggiornò a Roma tra il 1642 e il 1653, dove si dedicò a ritrarre la campagna laziale divenendo con Jan Both il più noto dei paesisti italianizzanti. Il dipinto in esame, realizzato verosimilmente in quegli anni, descrive un paesaggio della campagna romana secondo la tradizione illustrativa. La diffusione di questa peculiare tematica fu straordinaria e si affermò anche grazie a piccole opere, disegni, stampe e taccuini da viaggio.

Bibliografia di riferimento:  
 G. Capitelli, in Il paesaggio italianizzante, in La Pittura di paesaggio in Italia, Il Seicento, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 213-230



**444.**  
**PITTORE FIAMMINGO DEL XVIII SECOLO**

Storie del figliol prodigo  
 Olio su tela, cm 38X55 (2)  
 Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
 Vignola, collezione Bizzini  
 Collezione privata



**445.**  
**LEONARDO COCCORANTE**

(Napoli, 1680 - 1750)  
 Capriccio architettonico  
 Olio su rame, diam. cm 15,5  
 Stima € 500 - 800

Provenienza:  
 Palermo, collezione privata

Allievo di Viviano Codazzi e Angelo Maria Costa, Leonardo Coccorante è uno dei migliori pittori di rovine "bizzarre" del Settecento napoletano, ispirandosi ai giardini ornati con sculture classiche, alla vasta zona archeologica dei Campi Flegrei e della costa campana, creando vedute caratterizzate da sfondi marini in burrasca e capricci d'intonazione preromantica. Le prime rivalutazioni della sua personalità si devono agli studi d'Oreste Ferrari (1954) e Sergio Ortolani (1970), dove la figura del Coccorante emerge per qualità esecutiva ed invenzione. Le ricerche affrontate in previsione della mostra sul Settecento napoletano del 1979 e i conseguenti approfondimenti condotti da Nicola Spinosa e Leonardo di Mauro, concedono un'adeguata lettura critica della sua produzione. Il dipinto in esame è da riferire alla maturità dell'artista, quando le originarie influenze codazziane e d'Angelo Maria Costa lasciano spazio a rivisitazioni rosiane rievocate con sensibilità rococò, in analogia con le tele di Gennaro Greco.

Bibliografia di riferimento:  
 B. De Dominicis, Vite de' pittori..., Napoli 1743, III, p. 566  
 N. Spinosa, Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò, Napoli 1986, pp. 69-75, 89, 173-174, nn. 344-350  
 R. Muzii, Leonardo Coccorante, in La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento, a cura di A. Ottani Cavinna ed E. Calbi, Milano 2005, pp. 158-160, con bibliografia precedente





**446.**  
**GIOVANNI GIACOMO VAN LINT (attr. a)**

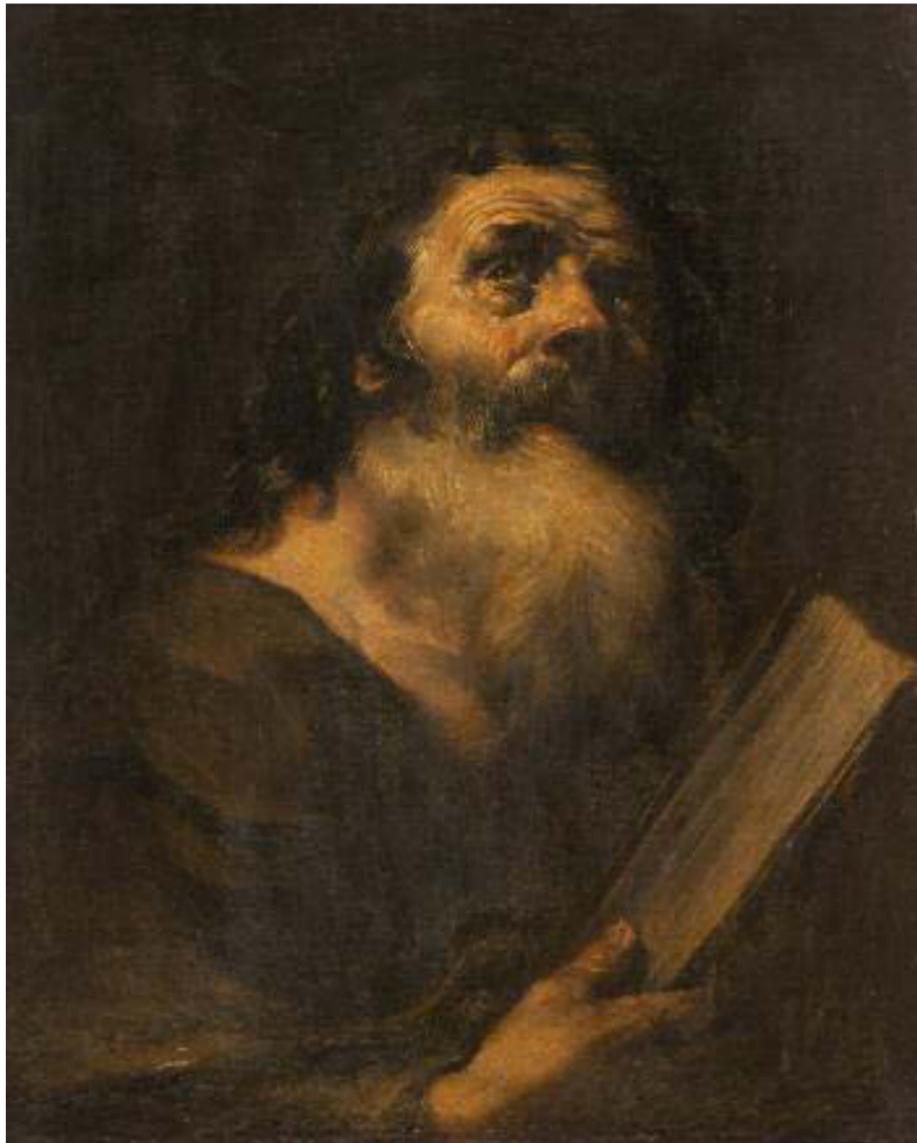
(Roma, 1723 - 1790)  
 Veduta del Porto di Ripetta  
 Veduta di Piazza Navona  
 Veduta della Fontana di Trevi  
 Veduta di San Giovanni in Laterano  
 Olio su tela, cm 49,5X62 (4)  
 Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
 Palermo, collezione privata

Figlio di Hendrik Frans van Lint (1684-1763), Giacomo conseguì solida fama di vedutista raffigurando con esattezza topografica la città di Roma sull'esempio dei modelli paterni, esprimendo tuttavia un proprio stile. Le opere in esame, sia pur offuscate dalla sporcizia, sono rappresentative della sua tarda maturità. L'arte del pittore, infatti, è contraddistinta da un timbro cromatico luminoso ma orientato alle ore della sera, quando il chiarore del sole tende a scemare infondendo un delicato senso di quiete cromatica. Questi aspetti furono molto apprezzati dai viaggiatori del Grand Tour, in particolare inglesi, fatto che ci consente di classificare questa produzione un vero e proprio genere che, è sì vedutistico ma destinato a chi desiderava un "ricordo" della Città Eterna. Per questo motivo è altresì usuale per gli artisti dell'epoca fare riferimento alle stampe, come è avvenuto a Venezia con le incisioni del Visentini, mentre a Roma e nel caso di Giacomo van Lint erano le vedute di Giuseppe Vasi (Corleone, 1710 - Roma, 1782) e Giovanni Battista Falda (Valduggia, 1643 - Roma, 1678) a offrire precise iconografie dei luoghi. Ciò si evince osservando la tela con Piazza Navona allagata ispirata dal Vasi o la veduta di Piazza San Pietro della Fondazione Sorgente di Roma che guarda a quella celeberrima del Falda.

Bibliografia di riferimento:  
 A. Busiri Vici, Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma, Roma 1987, ad vocem





**447.**  
**GIACINTO BRANDI**  
 (Poli, 1623 - Roma, 1691)  
 Testa di profeta  
 Olio su tela, cm 74,5X61  
 Stima € 1.500 - 2.500

Provenienza:  
 Firenze, collezione privata

Allievo di Algardi e dal 1633 di Giovanni Giacomo Sementi, Brandi modella la sua arte sugli esempi di Giovanni Lanfranco, nella cui bottega è documentato negli anni 1646-1647. La tela in esame è da collocare cronologicamente alla maturità e, secondo le dettagliate ricerche di Guendalina Serafinelli, alla seconda metà dell'ottavo decennio, quando il pittore al substrato lanfranchiano include non solo la lezione tenebrosa di Mattia Preti ma anche un'elegante scioltezza di tocco a sottolineare l'esegesi che giunge ad una straordinaria sintesi degli indirizzi pittorici capitolini, coniugando visione naturalistica e licenza barocca, ottenendo un indubbio consenso. A confronto possiamo citare la Testa di profeta pubblicata da Guendalina Serafinelli (cfr. p. 95, n. A78) in cui si può rilevare la medesima conduzione pittorica, mentre la posa della figura si riscontra nella tela raffigurante un Santo Martire conservata al Museo di Montserrat (olio su tela, cm 66X50, cfr. Serafinelli, pp. 82-84, n. A66), che databile al 1673 offre un utile appiglio cronologico.

Bibliografia di riferimento:

- A. Pampalone, Per Giacinto Brandi, in Bollettino d'arte, 5. Ser. 58, 1973, pp. 123-166
- G. Sestieri, Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento, Torino 1994, II, fig. 163
- A. Pampalone, in Il Museo del Barocco Romano. La Collezione Lemme a Palazzo Chigi ad Ariccia, catalogo della mostra a cura di F. Petrucci, Roma 2007, pp. 16-19, nn. 7-8
- G. Serafinelli, Giacinto Brandi. Catalogo ragionato delle opere, Torino 2015, ad vocem



**448.**  
**BENEDETTO LUTI (attr. a)**  
 (Firenze, 1666 - Roma, 1724)  
 Maddalena  
 Olio su rame ovale, cm 29X23  
 Stima € 500 - 800

Provenienza:  
 Palermo, collezione privata

Il tema dell'estasi di Maria Maddalena è qui descritto attraverso un pathos mitigato dall'equilibrio della composizione, dalla dolcezza della posa e dall'intimità, che si fondono con un'atmosfera irreale. Benedetto Luti nato a Firenze nel 1666, si trasferì poco più che ventenne a Roma, dove trascorse il resto della sua vita, divenendo uno dei principali esponenti del rococò, degno successore di Carlo Maratti e raffinato anticipatore del classicismo batoniano. Le sue opere, ammantate di raffinata modernità, mostrano una rara morbidezza espressiva, non ignara delle suggestioni neobarocche di memoria emiliana e della magistrale influenza di Francesco Trevisani. Il rame qui presentato bene riassume i talenti del pittore e si data attorno alla fine del primo decennio.

Bibliografia di riferimento:

- G. Sestieri, Il punto su Benedetto Luti, in Arte Illustrata, VI, 1973, 54, pp. 232-255
- G. Sestieri, Nuovi contributi al Luti disegnatore, in Prospettiva, 33-36, 1985, pp. 283-286
- G. Sestieri, Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento, Torino 1994, pp. 109-111



**449.**  
**BALDASSARRE DE CARO**  
 (Napoli, 1689 - 1750)  
 Cacciagione con uccelli  
 Cacciagione con lepre  
 Olio su tela, cm 50X77 (2)  
 Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:  
 Napoli, collezione privata

Baldassarre de Caro nasce a Napoli nel 1689 e, secondo Bernardo De Dominici, fu allievo del pittore Andrea Belvedere elogiandolo per le sue qualità di naturamortista: "anch'egli ha l'onore di servire Sua Maestà nei suoi bei quadri di cacce, di uccelli e di fiere, come altresì di altri animali, nei quali si è reso singolare, come si vede dalle sue belle opere in casa di molti signori e massimamente in quella del duca di Mattoni, ove molti quadri di caccia egli ha dipinto divenendo uno de' virtuosi professori che fanno onore alla Patria". Le prime opere note sono eseguite nel gusto del maestro, come i pannelli raffiguranti Vasi di fiori, conservati presso la collezione del Banco di Napoli (1715). In seguito, l'artista realizzerà quasi esclusivamente dipinti con scene venatorie e animalier, con un fare pittorico di gusto seicentesco, ispirandosi specialmente alle opere di David de Coninck (Anversa, 1636 - Bruxelles, 1687), come nel dipinto raffigurante Aquila che caccia le anatre (olio su tela, cm 96X133), venduto all'incanto presso Sotheby's ad Amsterdam il 21 giugno 1976, lotto 13. Appare ben chiaro come l'artista sia attento a perpetuare il suo seicentismo a discapito del precoce rococò partenopeo ma ciò avviene in virtù dell'influenza dei naturamortisti attivi a Roma, barocchi, ma tuttavia attenti a quei valori naturalistici che permeano le loro composizioni.

Bibliografia di riferimento:

- B. De Dominici, *Le vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742, III, p. 577
- O. Ferrari, in *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra a cura di R. Causa, Firenze 1979, I, p. 189
- M. Causa Picone, in *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra a cura di R. Causa, Firenze 1979, I, p. 390
- R. Middione, in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, Napoli 1984, pp. 106-109
- L. Laureati in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio e F. Zeri, Milano 1989, II, p. 807, fig. 952



## 450. LOUIS GALLOCHE

(Parigi, 1670 - 1761)  
Enea al cospetto di Didone  
Olio su tela, cm 99X145  
Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
Londra, Sotheby's, 5 luglio 1989, lotto 181 (come Louis Galloche)  
Collezione privata

Nonostante la popolarità di molti suoi allievi, come François Lemoyne, Charles Natoire e probabilmente François Boucher, Louis Galloche è un artista poco noto. La sua produzione conta principalmente dipinti di storia, contraddistinti da influenze venete e stesure veloci. Dell'opera in esame è nota una versione conservata al Museo del Louvre con la tela a pendant raffigurante Il Pasto di Enea e Didone, che l'artista espose al Salon del 1737.

Bibliografia di riferimento:

I. Compin, A. Roquebert, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay: 3, 4, 5: École française, Paris 1986, t. III, p. 264

É. Foucart-Walter, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. V. École française. Annexes et index. Liste des tableaux déposés par le Louvre, Paris 1986, p. 259

M. Hano, L'épisode d'Énée et Didon vu par les peintres, dans Énée et Didon, naissance, fonctionnement et survie d'un couple mythique, actes du colloque international Cesar, Paris 1990, pp. 275-288, p. 282





**451.**  
**CARLO BONAVIA**  
 (attivo a Napoli tra il 1751 e il 1788)  
 Paesaggio fluviale con figure su una barca, dietro un castello  
 Olio su tela, cm 41X56  
 Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
 Vienna, Dorotheum, 12 maggio 2022, lotto 322 (come Carlo Bonavia)

Vedi scheda al lotto successivo.

Bibliografia di riferimento:  
 F. Zeri, A. Gonzáles Palacios, Un appunto su Vernet a Napoli, in *Antologia di Belle Arti*, II, 1978, 5, p. 59  
 N. Spinosa, *Pittura Napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Napoli 1988, II, p. 157  
 N. Spinosa, L. Di Mauro, *Vedute Napoletane del Settecento*, Napoli 1989, pp. 90-91  
 R. Muzii, Carlo Bonavia, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina ed E. Calbi, Milano 2005, pp. 130-131, con bibliografia precedente



**452.**  
**CARLO BONAVIA**  
 (attivo a Napoli tra il 1751 e il 1788)  
 Paesaggio fluviale con figure su sponda  
 Olio su tela, cm 41X56  
 Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
 Vienna, Dorotheum, 12 maggio 2022, lotto 322 (come Carlo Bonavia)

I dipinti raffigurano paesaggi lacustri con figure e la buona conservazione consente la piena leggibilità del raffinato tessuto pittorico, pervaso da sensibilità cromatiche e luminose, che donano armonia e compiutezza alle immagini. Gli ingredienti stilistici mutuati da Joseph Vernet, trovano nei cieli attraversati da nubi e nella peculiare descrizione della natura una sapiente applicazione, che Bonavia esprime con genuina emancipazione, tanto da trasfigurarne i modelli. L'influenza del pittore francese si riconosce nei caratteri tematici e di stile ma anche nelle inquadrature prospettiche. La data d'esecuzione di queste composizioni può essere collocata attorno al 1760, la similitudine con *La Diana al Bagno* già Heim-Gairac a Parigi, datata 1758, offre interessanti spunti di confronto, in modo particolare per le sottili tonalità azzurre-verdine da stoffa serica ed è da ricordare in questa sede il *Paesaggio fluviale con rovine* esitato alla Sotheby's di New York il 25 gennaio 2007, lotto 111, che propone un simile schema compositivo e il *Paesaggio fluviale con figure, ponte e casa sulla sinistra*. Queste qualità impongono di giudicare Carlo Bonavia l'unico paesaggista del Settecento napoletano d'autentico valore europeo e le opere in esame ne costituiscono un'indubbia testimonianza.

Bibliografia di riferimento:  
 F. Zeri, A. Gonzáles Palacios, Un appunto su Vernet a Napoli, in *Antologia di Belle Arti*, II, 1978, 5, p. 59  
 N. Spinosa, *Pittura Napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Napoli 1988, II, p. 157  
 N. Spinosa, L. Di Mauro, *Vedute Napoletane del Settecento*, Napoli 1989, pp. 90-91  
 R. Muzii, Carlo Bonavia, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina ed E. Calbi, Milano 2005, pp. 130-131, con bibliografia precedente





**453.**  
**PITTORE DEL XVIII SECOLO**

Veduta veneziana di fantasia  
Tempera su carta, cm 40x80  
Stima € 1.500 - 2.500

Provenienza:  
Roma, collezione privata

Le tempere qui presentate raffigurano due vedute di fantasia di carattere veneziano e lo stile ben evoca le opere di Vittorio Maria Bigari (Bologna, 1692 - 1776). L'artista apprese l'arte della pittura a Bologna nell'atelier paterno, successivamente passò nella bottega di Antonio Dardani intraprendendo l'attività di stuccatore, dedicandosi altresì alla pittura di scena, ispirandosi ai Bibiena. Perdute le opere che realizzò nel 1720 nella chiesa di San Nicolò a Carpi, le opere d'esordio a noi note sono quelle custodite nella chiesa di Sant'Agostino a Rimini e le decorazioni del palazzo bolognese Aldrovandi-Montanari databili al 1722. Sempre nello stesso palazzo, vent'anni dopo, l'artista realizzò una serie di lavori alla grande Galleria raffigurando gli avvenimenti gloriosi e i personaggi della famiglia. Bigari, certamente noto per i suoi capricci, fu altresì abile pittore di figura, la cui evoluzione trova affinità con lo stile di Francesco Monti. Non bisogna poi dimenticare le suggestioni tiepolesche che assorbì nel 1731, collaborando a Milano con il celebre artista veneto che lo indusse a una raffinata sensibilità luministica di sapore rocaille e una maggior grazia compositiva.



**454.**  
**PITTORE DEL XVIII SECOLO**

Veduta veneziana di fantasia  
Tempera su carta, cm 40x80  
Stima € 1.500 - 2.500

Provenienza:  
Roma, collezione privata

Vedi scheda al lotto precedente.



## 455. GIACOMO PAROLINI

(Ferrara, 1663 - 1733)

Annunciazione

Olio su tela, cm 52,5X38

Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
Collezione privata

Giacomo Parolini inaugura il Settecento pittorico ferrarese e le fonti lo dicono scolaro del Cignani a Bologna ma la sua formazione si svolse altresì a Torino dove fu allievo dell'anconetano Giovanni Peruzzini e poté conoscere i capolavori di Rubens, di Van Dyck e degli artisti liguri ivi operanti. Certamente importante fu la sua seconda permanenza nella città felsinea negli anni Ottanta a contatto con il Pasinelli e il Burrini, la cui lezione fu arricchita dal soggiorno veneziano avvenuto nel 1689, come si evince osservando il San Giovanni Battista alla fonte (Ferrara, chiesa di San Giovanni Battista), memore dello stile di Marco Ricci ma modulato dal classicismo del Dal Sole. Questi dati denotano una pluralità di influenze che il pittore però, non ha condensato in un facile eclettismo, dimostrandosi in grado di coniugare il classicismo accademizzante bolognese percepibile nel San Leone conservato nella chiesa di Santo Stefano a Ferrara, con le originalità baroccheggianti alla Canuti, evidenti negli affreschi della cappella della Madonna del Carmine in San Paolo. A questi spunti si aggiunge l'estro di Burrini nei due Martiri di San Crispino e Crispiniano e l'essenzialità di Giuseppe Maria Crespi che caratterizza il Transito di San Giuseppe del Duomo di Ferrara (Cfr. Ghetti). Per questi motivi Parolini si può considerare una figura di riferimento, dando vita a uno stile personalissimo e riconoscibile, tale da influenzare il corso della pittura ferrarese con nuovi spunti e idee. Tornando alla tela in esame, questa si pone agevolmente alla fine del primo decennio, in analogia con la "paletta" di medesimo soggetto firmata e datata 1709 già sul mercato antiquario, suggerendo che questa in esame si possa considerare una "prima idea".

Bibliografia di riferimento:

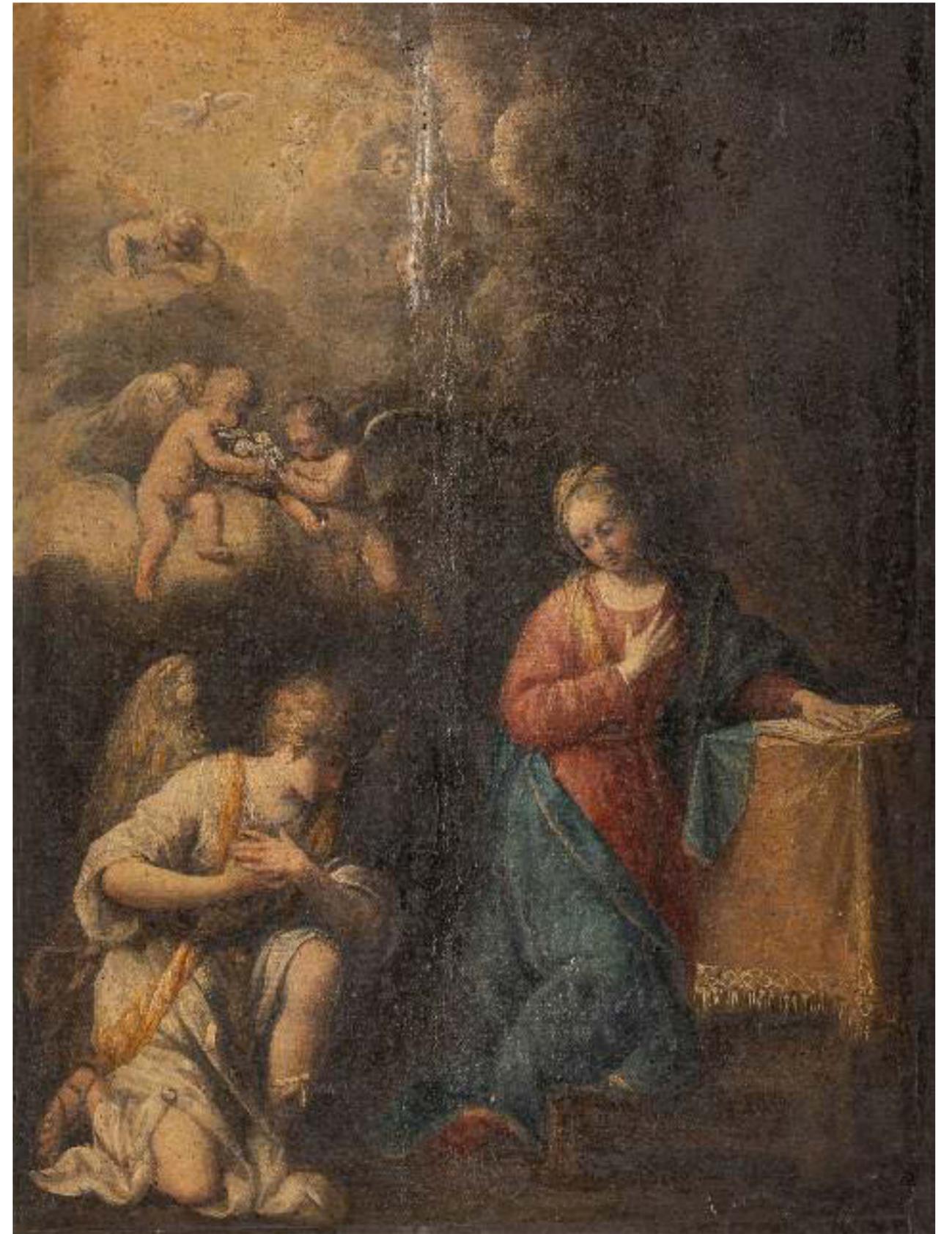
G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 1697 - 1730, ed. Ferrara 1844-1846, II, pp. 313-337

E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Ferrara 1970, pp. 14-20; 33-42

E. Riccomini, E. Mattaliano, in *L'arte del Settecento emiliano. La pittura*. L'accademia Clementina, Bologna 1979, pp. 177-182

R. Roli, Giacomo Parolini, in *La Pittura in Italia. Il Settecento* a cura di G. Briganti, Milano 1990, p. 820

E. Ghetti, Giuseppe Avanzi (1645 - 1718), un pittore nella Ferrara di secondo Seicento, Ferrara 2016, ad vocem



## 456. GIUSEPPE RIGHINI

(attivo a Imola nel XVIII Secolo)

Ritratto del conte Orazio Avogli Trotti

Firmato e datato sul verso Joseph Righini Imolensis pinxit 13 novembre 1767

Inscritto sul verso Ill.m/s/u, ? Horatius Avogli Trotti etatis sue an. 66

Ritratto di Caterina Avogli Trotti

Firmato sul verso Joseph Righini pinxit

Inscritto sul verso Ill.ma D:a Com... Catharina Cremona Avogli Trotti aetatis sue an. )13 novembre 1767

Uxor Illmi. D.i Horatii Avogli Trotti

Olio su tela, cm 127X94,5 (2)

Stima € 5.000 - 8.000

Provenienza:

Collezione privata

I dipinti qui presentati sono un'aggiunta importante al catalogo di Giuseppe Righini e documentano l'unica testimonianza a noi nota della sua produzione ritrattistica. Di non minore importanza sono gli effigiati che, appartenenti a una delle più importanti famiglie del patriziato ferrarese sin dal XIV secolo, annoverano uomini d'arme e diplomatici ricevendo cariche, onori e privilegi dalla famiglia d'Este. L'artista, formatosi a Bologna nella bottega di Girolamo Donnini nel corso del terzo decennio, collaborò con il maestro nelle due tele della chiesa del Carmine di Imola realizzate agli inizi del 1730. La sua attività si concluse verosimilmente nel 1784, quando realizzò il *Miracolo di san Lorenzo da Brindisi* custodito nella chiesa di San Bartolomeo dei Cappuccini. Per quanto riguarda lo stile, se nelle opere di tema storico e religioso l'autore si attiene alla lezione di Donnini, come si evince osservando la tela raffigurante Cristo e il centurione anch'essa firmata e datata: Joseph Righini Imolensis Pexit anno 1756 Die 18 maij e appartenente alla collezione di Palazzo Tozzoni a Imola (Cfr. A. Mazza, *La collezione di Palazzo Tozzoni a Imola ipotesi per un catalogo*, Bologna 1981, p. 31), nel corso della maturità il pittore è influenzato da un gusto bolognese prettamente settecentesco. Questo aspetto si percepisce molto bene nei ritratti in esame, che riflettono analogie con le creazioni di Pietro Melchiorre Ferrari (Sissa, 1735 - Parma, 1787), allievo a Parma di Giuseppe Baldrighi (Stradella, 1722 - Parma, 1803) ma formatosi a Bologna nella bottega di Angelo e Vittorio Bigari. Altre analogie si colgono con la produzione di Giovanni Battista Tagliasacchi (Borgo San Donnino, 1697 - Castel Bosco Piacentino, 1737) che nel 1715 è documentato a Bologna nella bottega di Giovan Gioseffo da Sole. Detto ciò, possiamo affermare che gli esiti qualitativi sono da considerarsi eccellenti, in modo particolare nella resa delle vesti condotte con una ricercata cromia rocaille, mostrando una raffinata mimesi dei ricami e dei pizzi.

Bibliografia di riferimento:

N. Roio, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1989, II, p. 854





457.

**JOSEPH SAUVAGE**

(Tournai, 1744 - 1818)

Giochi di putti

Olio su tela applicata su tavola ovale, cm 55X45 (2)

Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:

Ohio, Kent State University Museum

Milano, collezione privata

Joseph Sauvage fu un celebre artista la cui arte rivela l'influenza di Jacob de Wit, in modo particolare quando si cimenta nell'esecuzione di grisaille. La qualità del suo lavoro gli permise di partecipare alle imprese decorative delle dimore reali, come a Compiègne e Fontainebleau, per alcune chiese della provincia parigina, da cui i Tre angeli ora conservati nel Museo di Belle Arti di Orléans. Il suo stile, infatti, rispondeva perfettamente al gusto del sovrano per la raffinata decorazione, scegliendo spesso come supporto delle sue creazioni materiali preziosi come il marmo, la porcellana, l'avorio. Accolto nell'Accademia Reale nel 1783 beneficiando delle committenze di Luigi XVI e di Maria Antonietta, nel 1789 non esitò a partecipare ai moti rivoluzionari e nel 1808 tornò a Tournai per assumere la direzione dell'Accademia locale. Nel 1811 eseguì le grandi grisaille per la cattedrale di Tournai trasponendo in finti bassorilievi la serie dei Sette Sacramenti di Poussin.



458.

**MARTEN JOZEF GEERAERTS**

(Anversa, 1707 - 1791)

Amorini che giocano

Olio su tela, cm 90,6X153,8

Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:

New York, Sotheby's, 8 ottobre 1993, lotto 79 (come Marten Jozef Geeraerts)

New York, Sotheby's, 7 ottobre 1994, lotto 116 (come Marten Jozef Geeraerts)

Collezione privata

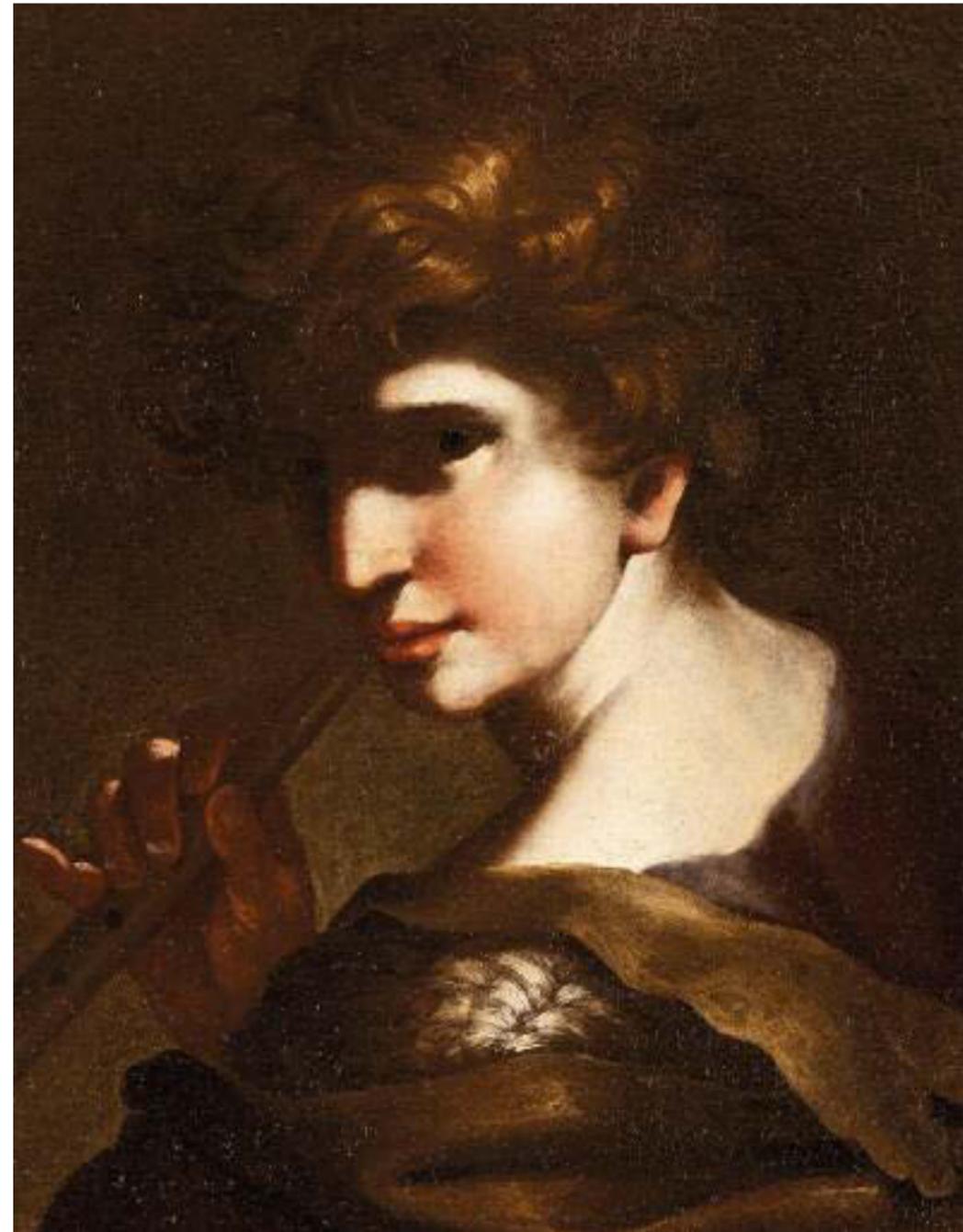
Marten Jozef Geeraerts nacque ad Anversa e inizialmente si dedicò alla giurisprudenza studiando al Collegio dei Gesuiti. Tuttavia, preferì dedicarsi all'arte divenendo allievo di Abraham Godijn e nel 1731 risulta iscritto alla corporazione di San Luca. Nel 1741 divenne uno dei sei direttori dell'Accademia di Anversa, celebre per le sue opere a grisaille, dipingendo eleganti bassorilievi d'ispirazione classica e composizioni trompe l'oeil nello stile del suo contemporaneo Jacob de Wit. Questi due artisti divennero i più importanti esponenti di questo genere durante il Settecento in Olanda e nelle Fiandre. Questo genere di opere era notevolmente apprezzato per decorare le residenze nobiliari ed edifici pubblici, come avvenne ad esempio per l'Orfanotrofo di Leida, inoltre, uno dei più importanti committenti di Geeraerts fu Guglielmo V.



**459.**  
**JACOB TOORENVLIELT** (attr. a)  
 (Leida, 1635 o 1636 - 1719)  
 Vanitas  
 Olio su tela, cm 76X66  
 Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
 Milano, collezione privata

Formatosi con Frans van Mieris il Vecchio e Matthijs Naiveu, Jacob Toorenvliet fu precocissimo risultando già attivo a 15 anni e nel 1662 lo sappiamo in viaggio per Roma insieme a Nicolaes Roosendael. Nel 1664 è attestato a Venezia dove risiede fino al 1667 ed è in questo periodo che studiando l'arte veneta realizza un disegno firmato "J. Torenvliet Venetie f." tratto da Tintoretto e oggi conservato nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Leida (inv. AW 320). Questo dato è interessante per comprendere l'opera in esame che, pur differente, ben evoca ad esempio il giorgionesco ritratto di vecchiaia altresì noto come Ritratto della madre di Giorgione dell'Accademia di Venezia, all'epoca appartenente a Cristoforo Orsetti, il quale la ricorda nel proprio testamento del 1664 e quindi passò per eredità nella collezione del figlio di questi, Giovanni Battista, suggerendo l'esecuzione veneziana dell'opera. Questo dato consente anche il confronto con la tela raffigurante una Donna con un cesto di uova che reca la data 1667 (Cfr. Londra, Bonhams, 7 luglio 2014, lotto 33; <https://rkd.nl/explore/images/227777>).



**460.**  
**PITTORE ATTIVO A ROMA NELLA PRIMA METÀ DEL XVII SECOLO**  
 Studio di testa raffigurante giovane uomo con flauto  
 Olio su tela, cm 55X42,5 (con cornice coeva)  
 Stima € 4.000 - 7.000

Il dipinto è uno studio di testa che rivela una formazione caravaggesca ma con caratteri di stile che suggeriscono una datazione al terzo-quarto decennio, quando la pittura tenebrosa trova un rinnovato interesse grazie agli esempi di Mattia Preti, attivo a Roma dal 1630. La posa del giovane evoca altresì modelli fiamminghi come quelli ideati da Jan van Bijlert (Utrecht, 1598 -1671), ma qui reinterpretati con uno spirito tutto italiano e specificatamente romano, per le incidenze d'influenza emiliana e della prima ritrattistica di Gian Lorenzo Bernini (Napoli, 1598 - Roma, 1680). Quest'ultima, si può cogliere nella sprezzatura espressiva del giovane, pertinente a una figura colta "dal vero". A questo riguardo, il taglio d'immagine fa pensare al David con la testa di Golia di Palazzo Barberini (Cfr. T. Montanari Bernini Pittore, 2007, pp. 124-125, n. 16), che databile al 1623 è uno dei pochi esempi di pittura non abbozzata dell'artista. Indizi, come detto, che suggeriscono ancora una collocazione cronologica di poco successiva alla prima metà del secolo da parte di un autore attivo a Roma.





**461.**  
**ANDREA DE LIONE**  
 (Napoli, 1596 - 1675)  
 Predica di San Giovanni Battista  
 Olio su rame, diam. cm 58  
 Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
 Vienna, Dorotheum, 30 aprile 2019, lotto 574 (come Andrea De Lione)



Allievo di Belisario Corenzio e poi di Aniello Falcone insieme a Salvator Rosa e Micco Spadaro, l'artista si pone tra le principali figure del barocco partenopeo. Altrettanto fondamentale per la sua evoluzione stilistica fu la contiguità con il genovese Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, documentato a Napoli nel 1635, con il quale l'artista instaurerà un proficuo sodalizio e, in certi casi, una vera e propria simbiosi pittorica. Di particolare importanza sarà il viaggio a Roma, dove assimilerà le suggestioni del classicismo guardando le opere di Nicolas Poussin, Pietro Testa e Jean Lemaire, partecipando a pieno titolo al gusto antiquario e neo veneto in auge nella Città Eterna. Sono infatti note le affinità tra questi autori, non solo dal punto di vista espressivo ma altresì tematico, secondo un interesse filosofico e anticonformista già sottolineato da Sandrat (Di Penta 2014, p. 61). Il rame in esame ben esprime la qualità pittorica dell'autore e, come detto, riflette in modo particolare nel paesaggio l'influenza della cultura capitolina, così anche le figure si distinguono dal segno grafico di Aniello Falcone e Micco Spadaro, suggerendo una datazione matura e di sintesi barocca.

Bibliografia di riferimento:  
 G. Sestieri, I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo, Roma 1999, pp. 82-86, 308-323  
 Andrea De Lione. La pittura come racconto, catalogo della mostra a cura di U. Giacometti, I. Porcini, G. Porzio, Napoli 2008, ad vocem  
 M. Di Penta, Due inediti di Andrea de Leone. Nuove riflessioni sul Poussin-Castiglione-De Lione, in Storia dell'Arte 125-126, 2010, pp. 94-109  
 M. Di Penta, Novità sul soggiorno di Andrea De Lione a Roma (1630). Riflessioni sul rapporto con Nicolas Poussin, Pietro Testa, Andrea sacchi e l'ambiente di Casa dal Pozzo, in I Pittori del dissenso, a cura di S. Albi, A. V. Sganzerla e G. M. Weston, Roma 2014, pp. 59-79  
 M. Di Penta, Andrea De Leone (Napoli 1610 - 1685) Dipinti-Disegni, Roma 2016, ad vocem



**462.**  
**CARLO FRANCESCO NUVOLONE (attr. a)**  
 (Milano, 1608/1609 - 1661/1662)  
 Riposo nella Fuga in Egitto  
 Olio su rame, cm 37X29  
 Stima € 1.500 - 2.000

Provenienza:  
 Milano, collezione privata

Membro della dinastia di pittori che ebbe come capostipite Panfilo (Cremona, 1581-1651) e il fratello Francesco (Milano, 1609-1662), Carlo Francesco esprime un'armonia di tinte e una maggiore complessità narrativa. L'opera in esame potrebbe collocarsi alla maturità per la stesura morbida giocata su delicate sfumature e tonalità cromatiche che offrono una saporita esposizione naturalistica, secondo le inclinazioni del coevo clima culturale milanese attorno alla metà del secolo.

463.

## GIOVANNI BATTISTA CARLONE

(Genova, 1603 ca. - Parodi Ligure, 1684 ca.)

Giuseppe venduto dai fratelli

Olio su tela, cm 38X48

Stima € 4.000 - 7.000

Se l'Ansaldo e il Benso nelle loro opere a fresco condussero al massimo grado la ricerca prospettica, durante i decenni centrali del Seicento il protagonista della "grande decorazione" è senza dubbio Giovanni Battista Carlone. Fu il Ratti a giudicare la sua vasta produzione coerente dal punto di vista qualitativo, senza mai un cedimento di fantasia, fiacchezza di tinte o durezza di pennello "alla quale soggiacciono i pittori col crescer degli anni" e la sua esuberanza raccoglie il pieno consenso della committenza pubblica e privata, creando immagini caratterizzate da una straordinaria vivacità coloristica. Attivo a partire dal terzo decennio nella chiesa del Gesù e dell'Annunziata, il suo successo si afferma alla metà del secolo con incarichi di grande rilievo, come gli affreschi della cappella Ducale e della chiesa di San Siro ma possiamo asserire che non ci sia chiesa cittadina priva di una sua opera. Eppure, se biograficamente gli anni della maturità sono a noi ben noti, nebuloso è il periodo iniziale, quando insieme al fratello maggiore Giovanni (Genova, 1584 - Milano, 1631) frequentò la bottega del Passignano a Firenze, per poi trasferirsi a Roma dove "molto vi notò e vi imitò" (Cfr. Soprani-Ratti 1769, II, p. 2). È quindi indubbio che la sua formazione avvenne nella bottega familiare e lo dimostrano le opere d'esordio alla chiesa del Gesù, all'Annunziata e in quella milanese di Sant'Antonio Abate (1630), dove la pratica di cantiere vincola a un'indispensabile omogeneità dello stile. Ma osservando la tela giovanile raffigurante Tobiola guarisce il padre di Palazzo Bianco si appurano suggestioni di Giovanni Andrea De Ferrari, Domenico Fiasella e l'affiorare di una vitalità cromatica e di stesura che diverrà distintiva della sua arte, la cui anima barocca emerge grazie a una spiccata indole narrativa. Rivelatrice in tal senso è la tela di San Giacomo apre le porte di Coimbra al re Ferdinando custodita nell'Oratorio di San Giacomo della Marina che, giudicandola del 1632, presenta costrutti tardo manieristici di matrice romana memori degli Zuccari e dell'Arpino, dettagli espressivi naturalistici e uno svolgimento scenico secentesco. Il risultato di quest'indole tratteggia da subito il Carlone quale abile illustratore, pregio importantissimo per riassumere immagini che traducono compiutamente l'episodio da descrivere ma che il termine non sia per noi un alibi per non riconoscerlo pri-



ma di tutto un pittore di razza. Si può infatti sostenere che dopo il soggiorno romano conclusosi tra il 1616 e il 1617, nel campo dell'affresco i Carlone ricoprirono un ruolo di primo piano, condizionando persino i cambiaseschi Tavarone, Bernardo Castello, Ansaldo, presentando affinità con Domenico Fiasella, autore che alla fine del quarto decennio collaborò con Giovanni Battista alla realizzazione del cosiddetto Fregio Balbi (Cfr. Orlando 1997-1999). Ma oltre al retaggio toscano, capitolino e genovese l'artista dimostra la comprensione della pittura lombarda di Morazzone e Vermiglio, da cui trae quell'accentuato naturalismo dei volti e quel sapore tenebroso che si evidenzia durante la primissima maturità, quando le stesure appaiono compatte e non evidenziano ancora quelle complessità stratigrafiche ricche di colore che prevalgono nelle opere successive, arricchendosi di tonalità sempre più luminose e imprevedibili. Si riscopre allora l'attualità delle osservazioni dedicate alle volte dell'Annunziata scritte da Luigi Lanzi che le descrive di "colori sì vaghi, lucidi, freschi ancora dopo tant'anni. Vi è un rosso che par porpora; un celeste che par zaffiro; un verde sopra tutto, che par miracolo agli artefici, e somiglia a smeraldo. La nitidezza con cui splendono que' colori trasporta il pensiero or alle pitture in vetro, or a quelle che si eseguono a smalto; né parmi aver veduta in altri pittor d'Italia arte di colorire sì nuova, sì vaga, sì lusinghiera" (Cfr. Lanzi 1796, vol. 2, p. 316).

È quindi straordinario, ma prevedibile, scoprire che le affermazioni del conoscitore trovano riscontro con le recenti analisi stratigrafiche, rivelando stesure di smaltino costituito da schegge di vetro blu applicate a secco, dimostrando l'impiego nella pittura murale di una tecnica mista, che sfrutta le opportunità delle ultime stesure per conseguire peculiari risultati formali e cromatici, che nei verdi richiama l'uso della miglior malachite. Infine, si deve riflettere sulla ragguardevole capacità coreografica dei Carlone in rapporto agli sviluppi della pittura genovese del terzo e quarto decennio, in particolare se guardiamo a Giovanni Andrea De Ferrari, che nel 1632 con la Natività della Vergine in Sant'Ambrogio a Voltri giunse a esiti eccelsi e che a sua volta può aver ispirato il collega, quando si accinse a decorare nel 1644 il presbiterio della chiesa di San Giovanni Battista a Chiavari, applicandosi a un idioma pienamente barocco per la complessa e teatrale regia scenica. Tuttavia, per giungere agli esiti desiderati l'artista eseguiva bozzetti a olio atti a definire la "prima idea" delle composizioni e, fatto alquanto sorprendente, in alcuni casi realizzava queste opere a monocromo, caratterizzate da pennellate dal tratto veloce e franco. Nel nostro caso, la tela è preparatoria per i dipinti conservati alla Bob Jones University di Greenville (fig. 1) e nella cattedrale di Alessandria (fig. 2) databili alla fine del settimo decennio. Come possiamo osservare, lo studio presenta diverse varianti rispetto alle opere finite, in particolare per i brani a sinistra della composizione che vedono il giovane Giuseppe quale figura isolata, mentre appare analoga alla versione alessandrina il gruppo in primo piano che conta avidamente i danari ricevuti dai mercanti di schiavi. Dal punto di vista dell'esecuzione il dipinto trova riscontri con il modelletto raffigurante Guglielmo Embriaco alla presa di Gerusalemme realizzato nel 1653-1654 per la decorazione della parete destra della cappella di Palazzo Ducale (Cfr. Dagnino 1992).

#### Bibliografia di riferimento:

L. Lanzi, Storia pittorica dell'Italia, Bassano del Grappa, vol. II, 1796, ad vocem

R. Soprani, C. G. Ratti, Vite de' pittori genovesi, Genova 1768-1769, a cura di M. G. Rutteri, Genova 1965, ad

Indicem

E. Gavazza, La grande decorazione a Genova, Genova 1974, ad vocem

F. R. Pesenti, La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento, Genova 1986, pp. 144-153, 158

G. V. Castelnovi, La prima metà del Seicento: dall'Ansaldo a Orazio De Ferrari, in La Pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento, Genova 1987, pp. 99-105, 139-142

O. Ferrari, Bozzetti Italiani dal Manierismo al Barocco, Napoli 1990, p. 103,

A. Dagnino, Guglielmo Embriaco alla presa di Cesarea, in Genova nell'Età Barocca, catalogo della mostra a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Bologna 1992, pp. 119-120, n. 27

A. Orlando. Il fregio Balbi. Artefici, fonti iconografiche e committenza, in Studi di storia delle arti, n. 9, 1997-1999, pp. 128-138

La terra dei Carlone. Arte barocca tra Genova e l'Oltregiogo, catalogo della mostra a cura di M. Romanengo, Genova 2019, ad vocem



fig.1



fig.2

464.

## GIUSEPPE BERNARDINO BISON

(Palmanova, 1762 - Milano, 1844)

Interno della Chiesa di San Marco di Venezia

Tempera su cartoncino, cm 20X29,5

Stima € 5.000 - 8.000

Provenienza:

Venezia, Semenzato, 7-8 dicembre 1996, lotto 462

Vignola, collezione Bizzini

Venezia, Semenzato, 29 settembre 2005, lotto 5

Collezione privata

Bibliografia:

F. Magani, Giuseppe Bernardino Bison, 1998, pp. 48-49, n. 15

A. Pavanello, A. Craievich, D. D'Anza, Giuseppe Bernardino Bison, Trieste 2012, p. 262, n. 419

Trascorsi molti anni della sua carriera a Venezia, dove era divenuto socio onorario dell'Accademia di Pittura nel 1824, Bison si trasferì a Milano nel 1831, dove continuò infaticabilmente a disegnare e a dipingere quadri di piccolo formato. A Milano il Bison si dedica alla trascrizione della quotidianità ponendosi sulla stessa linea della pittura di genere del Migliara. Luoghi e situazioni vengono così ad evocare occasioni quotidiane, in cui figure di realtà cittadina si sostituiscono al suo consueto repertorio di popolani, cavalieri e contadini. Preannuncia questo indirizzo iconografico la tela in esame, da considerare tra i capolavori dell'artista, specialmente osservando la qualità con cui descrive l'architettura e le piccole figure, realizzate con estrema libertà espressiva, con pennellate guizzanti e veloci che rammentano la grande tradizione di Canaletto e Guardi di cui il pittore fu degno erede. Un altro aspetto da considerare è la bellissima regia di lume, che mette in risalto la decorazione musiva della chiesa, misurandone la profondità prospettica, indicando una cura esecutiva eccellente. Infatti, è plausibile, vista la rarità del soggetto, che l'opera sia frutto di una precisa richiesta e il Magani propone di riconoscerla con quella commissionata da Raffaello Tosoni, che nel 1833 saldava l'artista per una Chiesa di San Marco (con l'interno). Ciò premesso, il dipinto incarna al meglio il talento di Bernardino Bison, in cui possiamo coglierne lo straordinario talento, capace di rinnovare una tradizione pittorica senza cadere nel formulario scenico, riuscendo altresì ad evocare un tempo interiore ed emozionale.

Bibliografia di riferimento:

G. Bergamini, F. Magani, G. Ravanello, Giuseppe Bernardino Bison, catalogo della mostra, Milano 1997, ad vocem

G. Ravanello, La Pittura in Italia, L'Ottocento, Milano 2002, p. 738



## 465. PITTORE VENETO-CRETESE DEL XVI-XVII SECOLO

Deposizione

Firmato in basso al centro sul sepolcro

Olio su tavola, cm 60,5X89

Stima € 5.000 - 8.000

Provenienza:  
Venezia, collezione Gerassimos Messinis  
Venezia, collezione privata

Bibliografia:  
R. Pallucchini, Opere giovanili firmate e datate del Greco, in *Arte veneta. Rivista di storia dell'arte* vol. 6, 1952, pp. 140-148 (come Domínikos Theotokópoulos detto El Greco)

La tavola fu pubblicata da Rodolfo Pallucchini nel 1952 quando lo studioso era considerato uno dei più importanti esperti dell'attività veneziana di Domínikos Theotokópoulos detto El Greco (Candia, 1541 - Toledo, 1614), vantando di aver iniziato le sue ricerche sin dal 1936 attribuendo al maestro il trittico conservato alla Galleria Estense di Modena (Cfr. R. Pallucchini, Un polittico del Greco nella r. Galleria estense di Modena, in *Bollettino d'arte*, XXX, 1937, pp. 389-392). Tralasciando il dibattito critico sugli studi dell'arte veneto-cretese in rapporto a El Greco e alla pittura bizantina avvenuti durante i decenni che precedono la Seconda guerra mondiale, con gli anni Cinquanta si iniziò ad accomunare il nome del pittore alla produzione veneto-cretese, nonché l'ampia diffusione dell'etichetta "madonnero" per questo specifico genere. Nel medesimo periodo fu lo stesso Pallucchini, argomentando la giovinezza del Tintoretto, ad affermare che: "a Venezia, oggi non c'è più dubbio, per alcuni anni il Greco lavorò come "Madonnero" (Cfr. R. Pallucchini, la giovinezza del Tintoretto, Milano 1950, p. 58). Da queste date si creò quindi un equivoco attributivo sulla produzione precoce dell'artista. Il Pallucchini però non fu l'unico, molti altri studiosi riferirono opere a "El greco madonnero" e tra questi, per citare i più noti, ricordiamo Giuseppe Fiocco, Sergio Bettini, Roberto Longhi e Antonio Morassi (Cfr. Panayotis K. Ioannou, El Greco tra i "madonneri": la critica, le ideologie, il mercato. Nuove luci sul recupero del Trittico di Modena 1937, in *Studi di storia dell'arte*, XXVII, 2017, pp. 151-174, note 68-76). Fu solo negli anni Sessanta, grazie agli interventi di Arslan (Cfr. E. Arslan, cronistoria del Greco "madonnero", in *Commentari*, XV, 1964, 3-4, pp. 213-231) che il fenomeno trovò una naturale ridimensione, anche se sempre il Pallucchini cercava di centrare criticamente l'argomento indicando che: "L'avventura straordinaria del Theotokópoulos a Venezia, a contatto della pittura veneziana, fu quella di un artigiano che, educato alla bottega degli iconografi cretesi, cioè ad un automatismo tecnico e tematico, riuscì, nel giro di pochi anni, mediante la incessante trascrizione delle stampe manieristiche, e la lettura del colore dei grandi maestri, ad apprendere una nuova lingua, a servirsene con maestria" (Cfr. Pallucchini, Il Greco e Venezia, in *Venezia e l'oriente fra tardo Medioevo e rinascimento*, 1966, p. 353). Tuttavia, gli sforzi interpretativi dello studioso furono mitigati dalla critica successiva che ricondusse queste opere al loro preciso contesto veneto-adriatico con influenze dell'arte rinascimentale centro italiana. Detto ciò, gli interventi di Pallucchini mettono in luce che una parte di questi dipinti possiedono una concreta qualità, delineando una vicenda storica importante per comprendere quella che si definisce cultura figurativa greco-adriatica. Fu, infatti, la dominazione della Serenissima a generare il rinascimento cretese, a rendere proficuo l'incontro tra le due tradizioni artistiche. Fenomeno che generò anche una modifica degli assetti sociali dell'isola grazie ai commerci e la nascita di una borghesia mercantile sempre più aderente alla cultura lagunare e al contempo di una popolazione veneziana capace di assorbire e far coesistere queste illustri tradizioni. Questa nuova concezione pittorica trovò diffusione grazie ai maestri che viaggiavano lungo le rotte marittime, divulgando un gusto illustrativo affatto destinato a ripiegarsi su sé stesso. Le stampe, le icone e le preziose tele d'oriente e occidente furono alla base di straordinarie creazioni e al fenomeno di Domenikos Theotokopoulos, artista capace di rinnovare gli esempi di Tiziano, Jacopo Bassano, Andrea Schiavone e Polidoro da Lanciano immaginando delle vere e proprie rivoluzioni formali. Anche in questo caso, l'innovazione ha il suo fulcro nell'uso del colore, smaltato secondo il gusto bizantino ma tonale e cangiante secondo la lezione veneta, raggiungendo in certi casi livelli qualitativi assai alti. Questo giudizio si può quindi applicare alla tavola in esame, la cui valenza estetica è certamente distante da quella comunemente raggiunta dai madonnari e lo si percepisce osservando la raffinata stesura avvalorata dalla preziosità cromatica, i cui pigmenti sono pienamente legibili grazie a una buona conservazione.





466.

**GASPARE LOPEZ**

(Napoli, 1650 - Firenze, 1740)

Natura morta

Olio su tela, cm 62,5X75

Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:

Napoli, collezione privata

Gaspare Lopez fu uno dei principali protagonisti della "natura in posa" partenopea, sulla scia di Andrea Belvedere e dei fioranti francesi. Fu Bernardo de Dominicus a puntualizzare quanto siano state determinanti sulla sua carriera le suggestioni di Jean Baptiste Dubuisson, abile diffusore a Napoli dei modi aulici di Jean Baptiste Monnoyer, che lo indussero ad una pittura di gusto ornamentale ma contraddistinta da un vivace cromatismo. L'opera qui presentata documenta assai bene le qualità espressive del pittore, capace di realizzare con sprezzatura una sequenza di composizioni somiglianti senza cadere nella banalità della replica illustrativa, mostrando una sensibilità descrittiva di notevole impatto visivo, tanto da preannunciare esiti tardo settecenteschi, confermando in primo luogo l'istintiva modernità della sua arte, costruita con velature e spessori ma specialmente con una luminosità che si irradia senza ostacoli e cedimenti, bagnando di iridescenze la superficie dei petali. Anche in questo caso la composizione allude a un giardino, caratterizzata dalla presenza di un rigoglioso vaso fiorito, la fontana e steli posti in un cestino con studiata casualità, solo il cielo denso di nubi minaccia la serenità di questa ambientazione, resa con uno stile leggero e arioso.

Si ringrazia Stefano Causa per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:

B. De Dominici, Vite di pittori, scultori ed architetti napoletani, 1742-45, (ristampa anastatica del 1979), Napoli 1742-1745, pp. 576-577

L. Salerno, La natura morta italiana 1560-1805, Roma 1984, pp. 249-251

R. Middione, Gaspare Lopez, in La Natura morta in Italia, a cura di F. Porzio e F. Zeri, Milano 1989, II, pp. 951-953



467.

**PAOLO PORPORA**

(Napoli, 1617 - Roma, 1673)

Natura morta

Olio su tela, cm 62X73,5

Stima € 5.000 - 8.000

Provenienza:

Napoli, collezione privata

Su Paolo Porpora possediamo scarse notizie biografiche, tuttavia, sappiamo che nel 1632 era allievo del celebre naturamortista Giacomo Recco. La sua produzione, inoltre, conta una sola opera firmata e ciò pone difficoltà per definire agevolmente la cronologia del suo catalogo, mentre è indubbio che l'artista conquistò precocemente uno straordinario successo e il De Dominici di lui scrisse "che dipinse con migliore maniera e più belle composizioni di Luca Forte" raffigurando con maestria: "pesci, ostriche, lumache, buccine e altre creature marine, e altro ancora" (B. De Dominici, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, Napoli, 1742-45, III, p. 293). Nel 1654 Porpora lasciò Napoli per recarsi a Roma dove frequentò l'Accademia di San Luca dal 1655 al 1670, entrando poi a far parte della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon nel 1666. Nella Città Eterna l'autore ebbe l'opportunità di conoscere i colleghi del nord Europa come Otto Marseus van Schrieck (c. 1613-1678) e Matthias Withoos (1627-1703), che condizionarono profondamente il suo stile, inducendolo a descrivere meravigliosi sottoboschi, evocandone al meglio la natura misteriosa, come si evince osservando le tele conservate al Museo Pignatelli di Napoli e al Museo Nazionale del Galles. Nelle nature morte più tradizionali, tra le quali eccelle quella di Capodimonte, Porpora dimostra altrettanto bene la propria indole naturalistica ma anche una fervida fantasia e delicatezza compositiva, coadiuvata da una eccellente ricercatezza cromatica e regia di lume crepuscolare. Queste qualità si possono ben riscontrare nella tela qui presentata, la cui atmosfera, sia pur offuscata dalla sporcizia, è ravvivata dalla presenza dei raffinati vasi istoriati, dal rosso vivo dei corbezzoli, dalla lucente rugiada delle foglie e dai peculiari funghi posti in primo piano. L'opera, quindi, presenta il conseguimento di una autonomia inventiva e compositiva che suggerisce una datazione matura ma ancora intrisa dei sentimenti naturalistici partenopei.

Si ringrazia Stefano Causa per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:

R. Causa, Paolo Porpora e il primo tempo della «natura morta» napoletana, in Paragone, II, 1951, 15, pp. 30-36

R. Causa, La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento, in Storia di Napoli, V, 2, Napoli 1972, pp. 1009-1011

L. Salerno, La natura morta italiana, 1560-1805, Roma 1984, pp. 202-209, n. 50

A. Tecce, in Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra a cura di R. Causa I, Napoli 1984, pp. 364-368, nn. 2.163-2.167

A. Tecce, Paolo Porpora, in La natura morta in Italia, a cura di F. Porzio, II, Milano 1989, pp. 893-899

G. De Vito, Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli, in Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1999, Napoli 2000, pp. 18-42

G. Bocchi - U. Bocchi, Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750, Viadana 2005, pp. 337-355



**468.**  
**GIUSEPPE GAMBARINI**  
 (Bologna, 1680 - Casalecchio di Reno, 1725)  
 Paesaggio con monaci e contadini  
 Olio su tela, cm 74,5X90  
 Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
 Collezione privata

Inequivocabilmente di scuola emiliana, la tela trova confronto con le opere di Giuseppe Gambarini, artista formatosi con Girolamo Negri, Lorenzo Pasinelli e Benedetto Gennari, per poi cogliere il naturalismo di Giuseppe Maria Crespi. Dai pochi dati biografici la critica ipotizza un suo esordio come pittore di figura per decorazioni prospettiche ad affresco, collaborando con il quadraturista Marcantonio Chiarini, con il quale è documentato a Vienna nel 1709. In questi anni, Gambarini si avvicinerà al tenue classicismo di Carlo Cignani ma altresì ad abbracciare un gusto arcadico naturalistico che lo condurrà a una elegante pittura di genere, in cui non mancano le influenze romane apprese tra il 1712 e il 1713 (Cfr. G. Sestieri, *La pittura del Settecento*, Torino 1988, pp. 271-278). In tale contesto si inserisce la scelta di trattare soggetti umili e bassi e che "trattino cose del vulgo, come di donne che tessano, di altre che ricamino ... introducendovi talora frati mendicanti, che ricevono carità di pane, di vino, e di ciò che loro abbisogni ed altre cotali persone" (Zanotti 1739, p. 390). Tornando all'opera qui presentata raffigura un soggetto più volte frequentato dall'artista, esprimendo soluzioni formali e sottili variazioni con spiccata sensibilità naturalistica, che trova confronto con la simile composizione conservata alla Staatliche Kunstsammlungen di Dresda. Si tratta di creazioni che riflettono, come detto, l'influenza della pittura bamboccianta (Zanotti 1739, II, p. 260), ma qui modulata sugli esempi di Giuseppe Maria Crespi (Bologna, 1665 - 1747) e che databili tra il 1710 e il 1715 hanno fatto ipotizzare una possibile frequentazione della bottega del Crespi agli inizi del secondo decennio. Visto il confronto con la tela di Dresda, che è riferibile alla tarda maturità, possiamo datare l'opera in esame tra il secondo e il terzo decennio, quando l'autore esprime una coerenza qualitativa di notevole livello, come dimostrano altresì dalla *Scena campestre* e *Ricamatrici* (Roli, 1977, nn. 347a/b) e le *Ricamatrici* e *Concertino in cucina* del Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona.

Bibliografia di riferimento:  
 G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, I, Bologna 1739, pp. 387-392  
 R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, ad indicem  
 R. Roli, *L'arte del Settecento emiliano. La pittura*. L'Accademia Clementina, Bologna 1979, pp. 32-35  
 J. T. Spike, G.M. Crespi and the emergence of genre painting in Italy, Fort Worth 1986, pp. 174-179



**469.**  
**GIUSEPPE GAMBARINI**  
 (Bologna, 1680 - Casalecchio di Reno, 1725)  
 Scena familiare  
 Olio su tela, cm 70X54  
 Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
 Collezione privata

La tela trova un confronto illustrativo con quella conservata alla Pinacoteca di Bologna, che la critica moderna giudica una delle prove più seducenti dell'artista, consentendo di considerarlo uno dei protagonisti della pittura bolognese d'inizio Settecento (A. Brogi, in J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza A, D. Scaglietti Keleschian, A. Stanzani, a cura di, *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale*. 4. Seicento e Settecento, 2011, p. 199). Detto questo, è difficile porre dei punti fermi sulla cronologia di queste composizioni, che dovrebbero comunque porsi alla maturità ma se Mazza pensa a una datazione intorno al 1710, Roli è propenso a posticiparne l'esecuzione al 1720 circa. A questo proposito è necessario ricordare quanto sia stata importante l'influenza del Crespi per la produzione di genere del nostro pittore, i cui esempi si concentrano con l'inizio del secondo decennio, senza dimenticare che nel 1712 e 1713 Gambarini sarà a Roma e farà propria una poetica di carattere bamboccianta. È comunque indubbio che il pittore esprima una "osservazione piana e garbata del naturale" ed è lo Zanotti a osservare che l'autore iniziò a dipingere i "femminili esercizi" specie "quand'ebbe preso moglie, perché nulla più faceva che da lei non ricavasse". Parole che ben si adattano alla scena familiare in esame, in cui il naturalismo di matrice romana è idealizzato e ricorda in parte quello di Antonio Mercurio Amorosi (*Comunanza*, 1660 - 1738) e Pasqualino Rossi (*Vicenza*, 1641 - Roma, 1722).



## 470. ANTONIO BECCADELLI

(Bologna, 1718 - 1803)

Elemosina

Olio su tela, cm 70,5X61

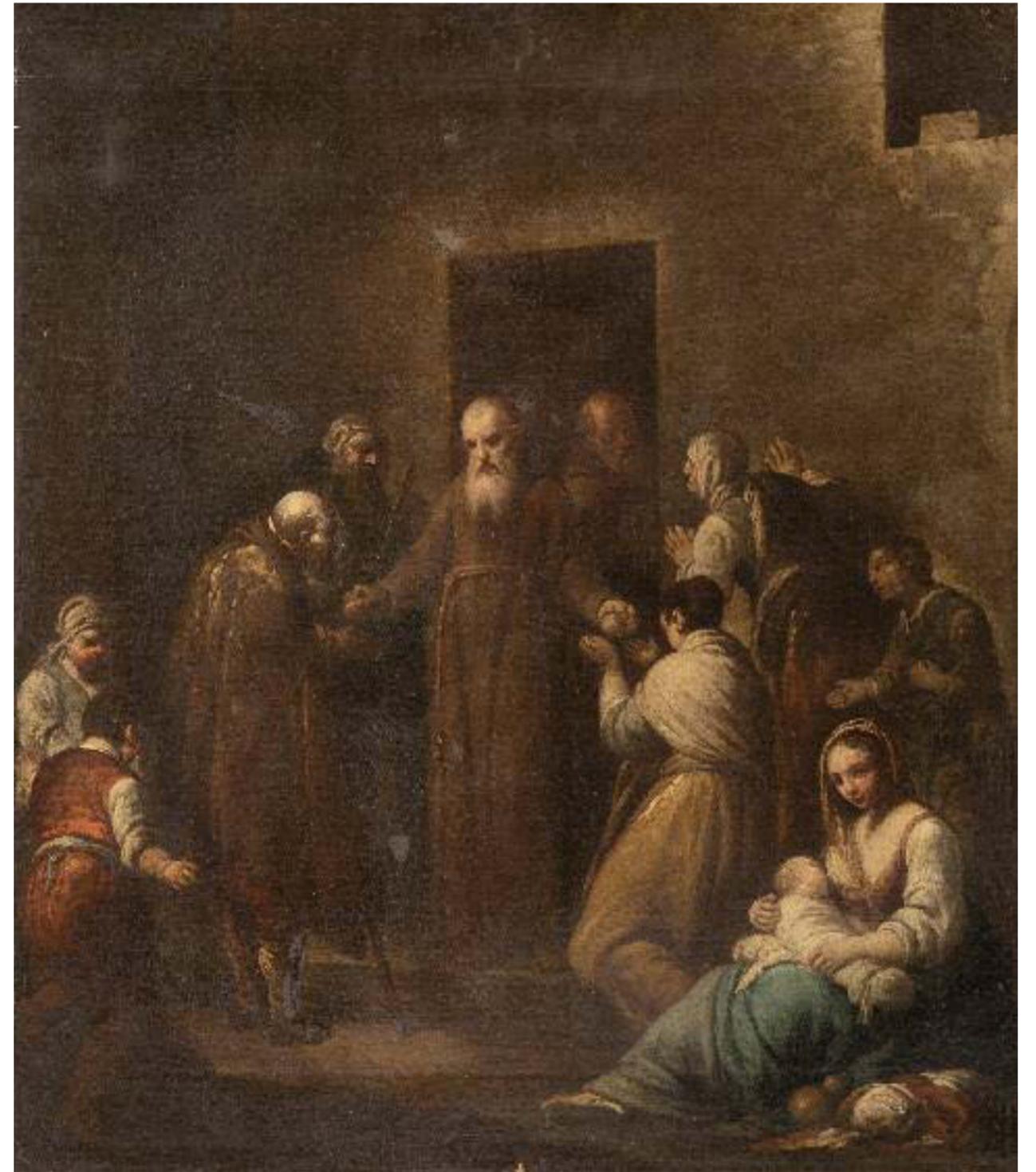
Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
Collezione privata

Bibliografia:  
R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 191; pp. 228-229, fig. 356b

Formatosi nella bottega di Felice Torelli e in modo particolare guardando gli esempi naturalistici di Giuseppe Maria Crespi, di cui si può considerare uno dei suoi migliori interpreti, Beccadelli si dedicò alla pittura di genere con una spiccata sensibilità narrativa e descrittiva. Le sue opere mostrano l'influenza di Pietro Longhi, le cui opere studiò durante il soggiorno veneziano, mostrandosi altresì sensibile alle tonalità chiaroscurali del Piazzetta e dell'arte fiamminga e olandese, come ben dimostrano le tele di Palazzo Tozzoni (Cfr. A. Mazza, *I dipinti di Antonio Beccadelli a palazzo Tozzoni*, Imola 2005). Le sue composizioni rivelano altresì analogie con il Gambarini, con cui il nostro è stato sovente confuso come avvenne per il *Ballo campestre* della collezione Santoli di Bologna e la tela qui esaminata (Roli 1977, p. 191), opere che per l'inequivocabile gusto longhiano, Roli ricondusse al catalogo dell'autore riconoscendovi una diretta attenzione non mediata dal Ghirardini. Rimane nondimeno essenziale nelle sue opere la traccia di Crespi, che si accentua durante la maturità come si evince nel *Paesaggio con casolare* sempre pubblicato dal Roli (Roli 1977, fig. 356a).

Bibliografia di riferimento:  
R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 173-174; 191-192; 228-229  
E. Riccomini, *La pittura di Giuseppe Maria Crespi e i suoi esiti a Bologna in L'arte del Settecento emiliano. La pittura*. L'Accademia Clementina, Bologna 1979, pp. 14-28  
J. Winkelmann, in *L'arte del Settecento emiliano. La pittura*. L'Accademia Clementina, Bologna 1979, pp. 36-38, nn. 58-61



# 471. DOMENICO PIOLA

(Genova, 1627 - 1703)

Bozzetto raffigurante due Virtù per i peducci della volta affrescata della cappella dedicata a San Gaetano di Thiene nella chiesa di San Siro (1671-1674)

Olio su tela, cm 67X60,5

Stima € 6.000 - 8.000

Provenienza:  
Genova, collezione privata

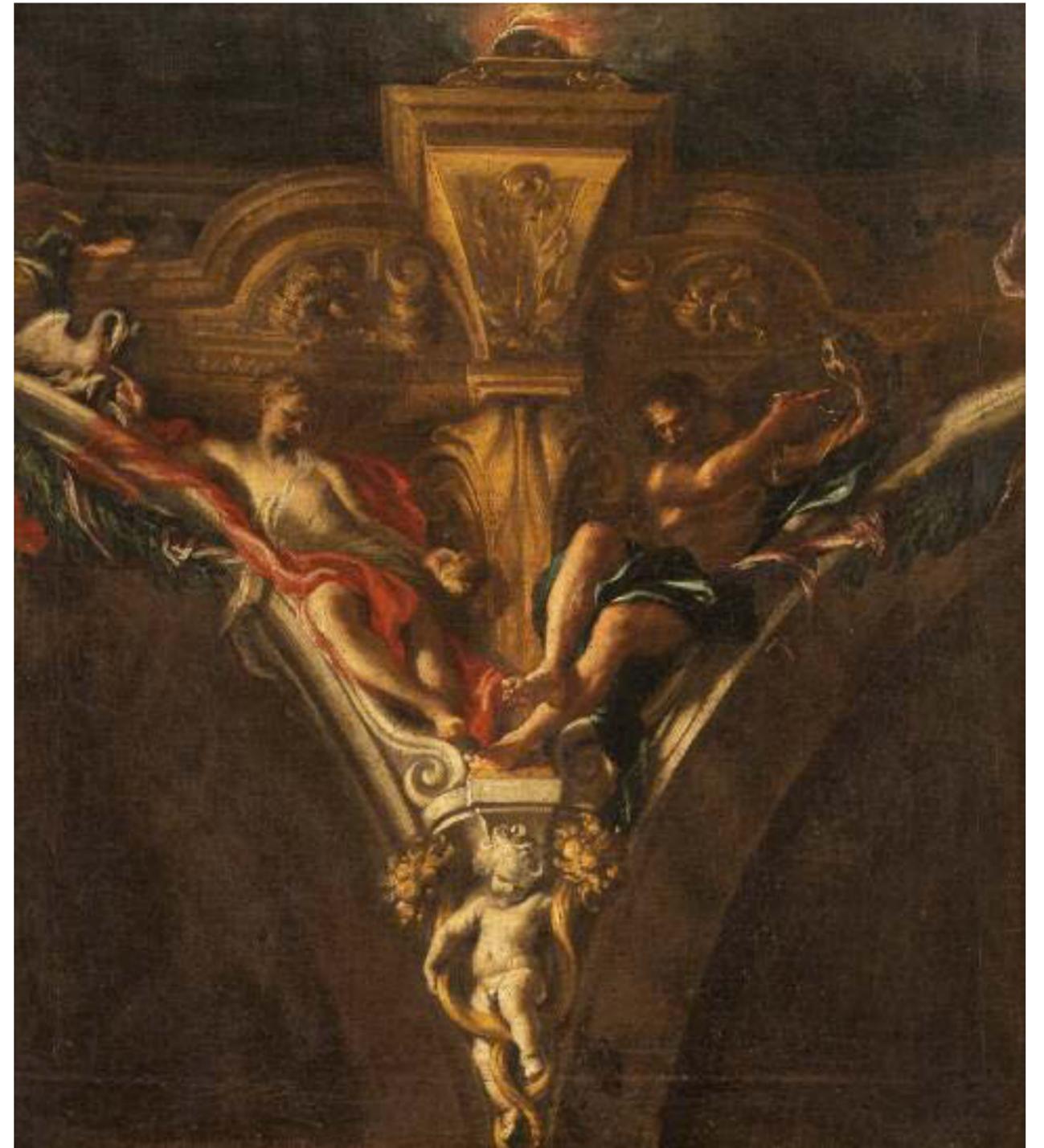
Bibliografia:  
D. Sanguineti, Domenico Piola e i pittori della sua casa, Soncino 2004, II, p. 406, n. I. 87, fig. 205

La decorazione della cappella dedicata a San Gaetano di Thiene nella chiesa di San Siro (fig. 1), commissionata dalla famiglia Lomellini a seguito della sua canonizzazione avvenuta nel 1671, fu portata a termine nel 1674 (Cfr. Gavazza 1989, p. 23-25, nota 115). L'affresco si evidenzia da subito per la sua modernità rispetto ai preponderanti interventi di Giovanni Battista Carlone e l'opera di Piola corona l'evoluzione della grande decorazione genovese, ove si profila altresì la figura del più giovane Gregorio De Ferrari a cui si deve la Gloria di sant'Andrea Avellino. Il bozzetto in esame, la cui attribuzione si deve a Camillo Manzitti, raffigura nella parte centrale l'architettura dipinta del peduccio con l'invenzione di mensole, cartigli, un putto monocromo e ai lati le due figure allegoriche. Rileviamo che la versione a fresco "manca decisamente della forza pittorica visibile nel bozzetto" qui presentato, in modo particolare nelle due figure, eseguite con un tocco virtuosistico e pennellate veloci e dense di materia (Cfr. Sanguineti 2004). Ma oltre al dato squisitamente qualitativo, la particolare attenzione dedicata dall'artista nel descrivere le virtù si spiega valutando l'intento iconografico della volta, in cui la Gloria del Santo quale altissimo strumento divino, poggia sulle virtù da lui perseguite in vita.

Bibliografia di riferimento:  
R. Soprani e C. G. Ratti, Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi, vol. I, Genova, 1769 (1797), p. 36  
E. Gavazza, Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600, Genova 1989, ad vocem  
L. Magnani, in La pittura in Liguria. Il secondo Seicento, a cura di E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, Genova 1990, pp. 324-326, fig. 392  
D. Sanguineti, Domenico Piola (1628 - 1703). Percorsi di pittura barocca, Genova 2018, ad vocem



fig.1



472.

## DOMENICO PIOLA

(Genova, 1627 - 1703)

Bozzetto raffigurante la Gloria dello Spirito Santo per la volta della cappella dedicata a San Diego nella chiesa dell'Annunziata (post 1696)

Olio su tela, cm 50X74

Stima € 6.000 - 8.000

Provenienza:

Genova, collezione privata

Bibliografia:

D. Sanguineti, Domenico Piola e i pittori della sua casa, Soncino 2004, II, p. 449, n. l. 201, fig. 300

A. Cabella, in L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro, a cura di G. Rossini, Venezia 2005, 258-260, fig. 38 (citato)

Il dipinto è stato riconosciuto da Camillo Manzitti quale bozzetto dell'affresco che orna la volta della cappella dedicata a San Diego nella chiesa dell'Annunziata di Genova, realizzato dopo il 1696 (fig. 1). Di quest'opera esiste un disegno conservato al Museo Luxoro pubblicato da Giuliana Biavati nel 1983 inerente ai due angeli musicanti a destra (Cfr. G. Biavati, Ricognizione sulla grafica del Museo Luxoro, in Bollettino dei Musei Civici Genovesi, 1983, pp. 11-12, figg. 15-16). L'intervento di Piola avvenne al seguito dei lavori di risanamento dell'edificio dopo che subì nel 1684 il bombardamento navale francese e furono successivamente restaurati da Giuseppe Isola nel XIX secolo. L'opera descrive la Gloria dello Spirito Santo ed è dalla critica giudicata quale prototipo per successive e analoghe decorazioni, a iniziare dal cantiere della chiesa gentilizia di San Luca. La cappella, che era di proprietà di Francesco Pinelli (C. G. Ratti 1769 p. 34) fu da quest'ultimo ceduta a Francesco Assereto la cui moglie Agnese Paggi dopo la morte del marito ne affidò la decorazione a Domenico Piola (Cfr. Alizeri 1847, I p. 43), che realizzò altresì le pale raffiguranti San Diego guarisce gli infermi, La predica di San Diego e La Salma di San Diego risana il figlio di Filippo II (Cfr. Cabella 2005, p. 258).

Bibliografia di riferimento:

R. Soprani e C. G. Ratti, Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi, vol. I, Genova, 1769 (1797), ad vocem

F. Alizeri, Guida Artistica per la Città di Genova, Genova 1847, ad vocem

D. Sanguineti, Domenico Piola (1628 - 1703). Percorsi di pittura barocca, Genova 2018, ad vocem



fig.1





**473.**  
**JACOPO NEGRETTI detto PALMA IL GIOVANE**  
 (Venezia, 1548/50 - 1628)  
 San Girolamo  
 Olio su tela, cm 46,5X71  
 Stima € 3.000 - 5.000

Il dipinto è un prodotto della primissima maturità di Jacopo Negretti, riconducibile al nono decennio, quando il pittore si misura con gli esempi dell'ultimo Tiziano, di Jacopo Tintoretto e Jacopo Bassano. L'esecuzione è a guisa di bozzetto, con pennellate veloci, brani a "risparmio" e un sapiente uso del "non finito", aspetti che evidenziano l'abilità pittorica dell'autore e la sua personalissima interpretazione della grande maniera veneziana. La connotazione espressiva e naturalistica del santo, denota la sua ispirazione dal vero e il volto trova similitudini con il Ritratto di vecchio appartenente alla Pinacoteca di Brera, in cui si coglie la medesima intensità espressiva di memoria tizianesca in chiave fortemente naturalistica (Cfr. S. Mason, Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Milano 1990, pp. 182-185, n. 98a). L'estetica dell'opera è da cogliere quindi nei diversi passaggi a velatura, nei pigmenti preziosi e negli impasti rapidi impiegati nel delineare la struttura dei panneggi. L'ambientazione all'aperto presenta anch'essa influenze tintoreshche e di Paolo Fiammingo e delinea il fondale creando un'efficace profondità scenica.

Il dipinto è corredato da una scheda critica di Filippo Pedrocchi.

Bibliografia di riferimento:  
 S. Mason Rinaldi, Palma il Giovane. L'opera completa, Milano 1984, ad vocem  
 Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti, catalogo della mostra a cura di S. Mason Rinaldi, Milano 1990, ad vocem



**474.**  
**PIETRO PAOLO RUBENS (allievo di)**  
 (Siegen, 1577 - Anversa, 1640)  
 Incontro tra Davide e Abigail  
 Olio su tavola, cm 136X225  
 Stima € 5.000 - 8.000

Il dipinto, per la sua esecuzione su una preparazione grigia e imprimiture brune, si data alla prima metà del XVII secolo e questi dati tecnici, quanto mai di carattere rubensiano, suggeriscono che l'autore si sia formato nella bottega del celebre artista. Gli aspetti di stile, infatti, permettono ad esempio confronti con le opere precoci di Vincent Malò. Discepolo di Rubens e Anton van Dyck ad Anversa, Malò si afferma come pittore di successo in Italia. La critica ha sempre stabilito che il suo arrivo nella penisola avvenne nel 1634 e che svolse la sua attività a Genova, in cui si formò con Anton Maria Vassallo.

Bibliografia di riferimento:  
 A. Orlando, Anton Maria Vassallo, Genova 1999, pp. 13-18  
 A. Orlando, Vincenzo Malò tra Rubens e Van Dyck, in Van Dyck ei suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 58-65



## 475. BICCI DI LORENZO

(Firenze, 1373 circa - 1452)

San Pietro

Tempera su tavola, cm 76X37

Stima € 7.000 - 12.000

Bibliografia:

Archivio Zeri, fondo Everett Fahy, n. 104640

Il dipinto è stato ricondotto al catalogo di Bicci di Lorenzo da Everett Fahy, segnalandola sul mercato antiquario fiorentino nel 2001. Il pittore, formatosi nella bottega paterna (Lorenzo di Bicci, documentato a Firenze dal 1370 al 1410), rivela uno stile nei modi della tradizione tardo trecentesca, con un lessico tipico del gotico internazionale influenzato da Gentile da Fabriano. La tavola può trovare confronto con il frammento raffigurante Giuda Taddeo dipinto a fresco già nel duomo di Firenze e oggi conservato nel Museo dell'opera del Duomo databile al 1440, fornendo un utile appiglio cronologico per l'opera, che verosimilmente si pone al quarto decennio, tra il Polittico di Cafaggi del 1433 e il cantiere del Duomo (Cfr. F. Zeri 1958). Si deve altresì ricordare che la tavola è da accostare al San Michele Arcangelo (fig. 1) anch'esso già sul mercato fiorentino nel 2001 ed esitato presso la Semenzato di Venezia il 9 novembre 2003, lotto 138 (cfr. Archivio Zeri, fondo Everett Fahy, n. 104641), come cerchia di Lippo di Andrea/Pseudo Ambrogio di Baldese (Firenze, 1370 o 1371 - prima del 1451). Le due tavole, infatti, presentano analoghi caratteri di stile e la medesima decorazione del pavimento, suggerendo la loro appartenenza al medesimo polittico.

Bibliografia di riferimento:

F. Zeri, Una precisazione su Bicci di Lorenzo, in *Paragone*, 1958, pp. 67-71

C. Frosinini, Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Bicci di Lorenzo e Neri di Bicci, in *Antichità viva*, XXVI, 1987, 1, pp. 5-14.

G. S. Cook, Three generations of Florentine workshop: a comparative study of the materials and techniques of Lorenzo di Bicci, Bicci di Lorenzo and Neri di Bicci, in 13th triennial meeting, Rio de Janeiro, 22-27 September 2002: preprints/ ICOM Committee for Conservation, ed. by Roy Vontobel, London 2002, pp. 414-418.

S. Rossi, I pittori fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe. Da Lorenzo Monaco a Paolo Uccello, Todi 2012, ad vocem



fig.1



**476.**  
**ANDREA DEL SARTO** (*cerchia di*)

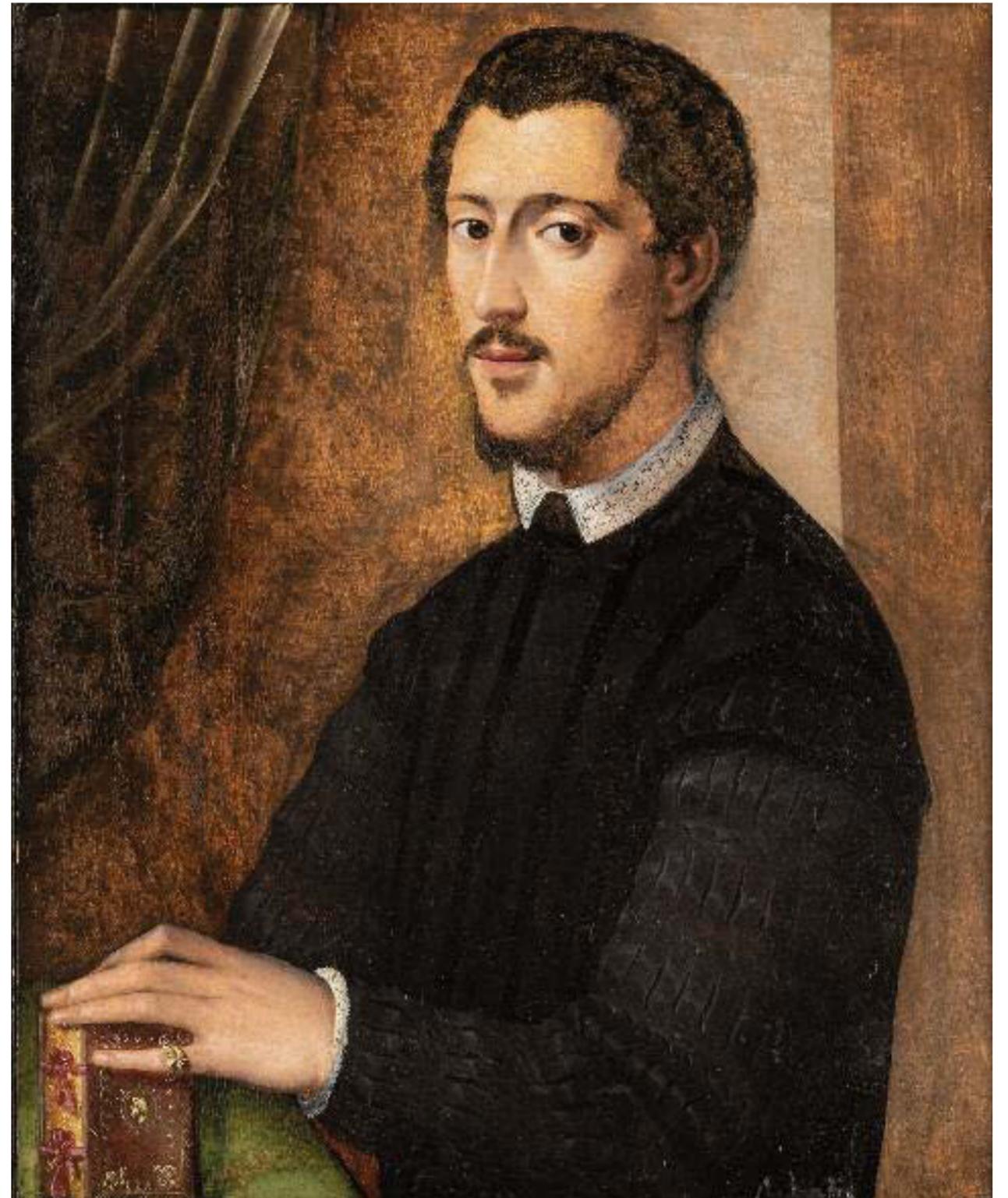
(Firenze, 1461 circa - 1522)  
Decollazione del Battista  
Olio su tavola, cm 29,5X39  
Stima € 2.000 - 3.000

L'opera è desunta dall'affresco realizzato nel 1523 da Andrea del Sarto nel Chiostro dello Scalzo (Cfr. J. Shearman, Andrea del Sarto, Oxford 1965, v. II pp. 303-304). Una simile composizione con varianti si riscontra altresì in una delle predelle della Pala di Vallombrosa conservata agli Uffizi (Olio su tavola, cm 21X40), delle quali l'unica considerata autografa è quella di San Michele Arcangelo e le altre di bottega. La Pala fu commissionata nel 1515 e smembrata nel 1810. Gli affreschi dello Scalzo raffigurano dieci Storie affrescate a monocromo inerenti alla vita del Battista e rappresentano un caposaldo della produzione pittorica del pittore, protrattasi per circa vent'anni, che illustrano praticamente la sua intera evoluzione stilistica, dal 1507 al 1526. All'impresa si contano inoltre due storie sulla parete destra eseguite dal Franciabigio fra il 1518 e il 1519. Fu il Vasari nel 1568 a indicare che questi affreschi furono da esempio a molti pittori fiorentini, non sorprende quindi che un allievo dell'artista si misurò con queste opere realizzandone una redazione a guisa di predella verosimilmente destinata a tale funzione.



Bibliografia di riferimento:

S. Padovani, I dipinti della Galleria Palatina...la scuola dell'Italia Centrale 1450-1530, Firenze 2013, p. 51



**477.**  
**PITTORE FIORENTINO DEL XVI SECOLO**

Ritratto d'uomo con libro  
Olio su tavola, cm 65,5X53,5  
Stima € 10.000 - 15.000

Il dipinto è una interessantissima testimonianza della ritrattistica fiorentina dell'età manieristica e reca un'attribuzione collezionistica ad Alessandro Allori (Firenze, 1535 - 1607). Lo stile rivela l'influenza di Agnolo Bronzino con cui il pittore collabora nell'eseguire i fregi degli arazzi nel Salone dei Dugento a Palazzo Vecchio (1549-1553), e, molto più tardi, nella Trinità affrescata nella cappella dei Pittori all'Annunziata (1567-1571).

DALLE COLLEZIONI DI  
UN GENTILUOMO ITALIANO

LOTTI 478 - 485



lotto 484

478.

## PITTORE OLANDESE ATTIVO A ROMA NEL XVII SECOLO

Paesaggio con viandante  
Olio su tela, cm 150X173  
Stima € 4.000 - 7.000

L'atmosfera chiara e ariosa, la pausata articolazione del paesaggio, la delicata armonia cromatica e la luminosità suggeriscono una datazione entro la metà del XVII secolo. La marcata emotività arcadica di matrice romana testimonia come l'autore fosse a conoscenza dei testi pittorici del paesismo mediterraneo di Claude Lorrain e lo stile suggerisce l'attribuzione a Jan Both (Utrecht, 1615 - 1652). L'artista insieme al fratello Andries si formarono nella bottega del padre di Dirck e successivamente con Abraham Bloemaert prima di recarsi a Roma nel 1638. Lo stile di Jan è particolarmente influenzato da Cornelis van Poelenburgh, artista con cui collaborò affidandogli i brani di figura, ma in modo particolare dalle opere di Claude Lorrain e Herman van Swanevelt e a tal proposito è documentata la loro collaborazione su una serie di grandi paesaggi commissionati da Filippo IV di Spagna nel 1640 per decorare il Buen Retiro, oggi conservati a Museo del Prado. La produzione del pittore conta quindi il paesaggio puro con viandanti e scene contadine non contemplando tematiche mitologiche o storiche che invece connotano le opere di Poelenburgh o Breenbergh. Filo conduttore è la descrizione della campagna romana in cui salvo poche eccezioni appaiono architetture, in cui l'autore si concentra a descrivere la peculiare luminosità mediterranea attraverso il filtro della propria cultura olandese, che lo distingue dalle visioni più idealizzanti del Lorrain. È comunque indubbio che le sue opere condizionarono il paesismo italianizzante della seconda metà del secolo e in modo particolare il Berchem, Dujardin e Pynacker.

Bibliografia di riferimento:

- L. Salerno, Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, Roma 1977-1980, vol. II, 1980, pp. 424-437
- L. Trezzani, Andries e Jan Both, in I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento, Roma 1983, pp. 193-195
- L. B. Harwood, Inspired by Italy. Dutch Landscape Painting 1600-1700, Londra 2002, pp. 109-117





**479.**  
**ELIAS VAN NIJMEGEN** (*attr. a*)  
 (Nijmegen, 1667 - Rotterdam, 1755)  
 Gioco di putti  
 Olio su tela, cm 91,5X102  
 Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
 Londra, Christie's, 12 dicembre 1996, lotto 28 (come cerchia di Jacob de Wit)

Bibliografia:  
<https://rkd.nl/explore/images/28383> (come possibile Elias Van Nijmegen)

Secondo l'RKD il pittore divenne membro della Corporazione di San Luca di Leida nel 1689 ma si trasferì a Rotterdam dove si sposò nel 1701 e divenne membro della gilda l'anno successivo nel 1702. L'artista è noto per le sue eccellenti doti di decoratore, tuttavia si dedicò altresì a dipingere scene storiche e nature morte con figure.

Bibliografia di riferimento:  
 J. van Vught, Nijmeegse biografieën. Deel 3, Jaarboek Numaga 60, 2013, p. 11-151

**480.**  
**PITTORE DEL XVIII SECOLO**  
 Diana  
 Pastello su carta, cm 98X74  
 Stima € 2.000 - 3.000



**481.**  
**PITTORE DEL XVIII SECOLO**  
 Allegoria della Carità  
 Pastello su carta, cm 98X74  
 Stima € 2.000 - 3.000





**482.**  
**PITTORE VENETO DEL XVIII SECOLO**

Mare in tempesta  
Olio su tela, cm 55X41  
Stima € 1.500 - 2.500

Tradizionalmente attribuita al Maestro dei paesaggi Correr, la tela mostra i caratteri illustrativi che sembrano confermare il riferimento, tuttavia, il gruppo di opere ricondotte all'anonimo, altresì chiamato Maestro delle montagne azzurre, è spesso eterogeneo e non sempre coerente. È verosimile che questa produzione sia riconducibile ad un'unica bottega in cui sono attivi diversi maestri dediti a produrre opere di carattere decorativo e che a seconda della committenza sussistano differenze di qualità e di autore. Non sorprende allora che alcune tele siano state riconosciute ad Antonio Visentini o a Francesco Albotto (Cfr. Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puskin dal Cinquecento al Novecento, catalogo della mostra a cura di V. Markova, Venezia 2007, pp. 140-141, n. 72). Certamente questa in esame presenta una buona qualità pittorica, in cui si compendiano esempi del paesismo di Magnasco, Marco Ricci, Bartolomeo Pedon e Antonio Marini.



**483.**  
**MARTIN VAN DORNE (attr. a)**

(Leuven, 1736 - 1808)  
Natura morta con vaso di fiori in un paesaggio  
Olio su tela, cm 75X60  
Stima € 2.000 - 3.000

Martin Van Dorne è noto per le sue nature morte di frutta e fiori e fu nominato pittore di corte dal principe Carlo Alessandro di Lorena, governatore dei Paesi Bassi austriaci. Non si sa nulla della sua formazione e dell'inizio della sua carriera e la sua produzione conta principalmente nature morte floreali ma lo sappiamo altresì attivo come decoratore. Le sue opere continuano la tradizione tardo barocca dei pittori fiamminghi come Jan Baptist Bosschaert e sono caratterizzate da fondali paesistici.

484.

## GIOVANNI BATTISTA BUSIRI

(Roma, 1698 - 1757)

Veduta del Colosseo con figure

Olio su tela, cm 100X115

Stima € 10.000 - 15.000

Il dipinto è da considerare una delle creazioni più importanti di Giovanni Battista Busiri, in quanto le sue opere erano comunemente di misure contenute e realizzate a tempera su carta. Il tema privilegiato della sua arte fu la raffigurazione della Città Eterna, centro artistico per eccellenza e nel XVIII secolo meta privilegiata dei viaggiatori. Durante il Grand Tour infatti, furono migliaia i forestieri che giungevano a Roma con equipaggiate carrozze da viaggio desiderosi di conoscere le meravigliose architetture, le vestigia classiche e le gallerie di pittura. Moltissimi erano gli inglesi, tanti da formare una vera e propria comunità, grazie a loro si sviluppò un florido commercio d'arte e di commesse, con una conseguente nutrita produzione di vedute e paesaggi come eleganti "Souvenir d'Italie". Si spiega così l'eccezionale fortuna collezionistica europea di Van Wittel, Van Bloemen, van Lint, Andrea Locatelli e in modo particolare di Giovanni Battista Busiri, anzi, si può affermare che quest'ultimo era tra i più ricercati grazie alle sue luminose tempere su carta, raffinate e specialmente facili da trasportare. A questo proposito basti pensare alle straordinarie opere custodite a Feldrigg Hall o da lord Dartmouth ma non mancavano tra i connoisseur gli aristocratici italiani anch'essi desiderosi di decorare le proprie dimore con i dipinti del maestro. Durante la sua carriera Busiri raffigurò i luoghi tipici di Roma e della campagna laziale, tanto che non c'è monumento, scorcio o bellezza naturale che non sia stata oggetto della sua attenzione ma rari sono i dipinti a olio che, analizzati nel suo insieme, denotano un avvio dughettiano evolutosi con il tempo sugli esempi di van Bloemen. Nel nostro caso, il pittore offre una delle più note testimonianze dell'architettura classica e la rilevanza del dipinto è altresì documentata dall'incisione realizzata nel 1746 da Smith of Derby su licenza del parlamento inglese (Cfr. Busiri Vici 1966, p. 57, tav. XIII, nota 57). Questo dato fa supporre che la tela sia di provenienza britannica e doveva essere tenuta in grande considerazione.

Si ringrazia Giancarlo Sestieri per l'attribuzione dopo aver visionato dal vero il dipinto.

Bibliografia di riferimento:

A. Busiri Vici, Giovanni Battista Busiri. Vedutista romano del '700, Roma 1966, ad vocem

L. Salerno, I pittori di vedute in Italia (1580-1830), Roma 1981, pp. 126-127

Grand Tour: il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, catalogo della mostra a cura di A. Wilton e I. Bignamini, Milano 1997, p. 160, nn. 106-315-318

L. Trezzani, Giovanni Battista Busiri, in La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento, a cura di A. Ottani Cavina ed E. Calbi, Milano 2005, pp. 132-134



485.

## GIOVANNI PAOLO PANINI

(Piacenza, 1691 - Roma, 1765)

Veduta ideata di porto

Olio su tela, cm 87X128

Stima € 20.000 - 30.000



Capriccio è un termine coniato alla fine del Rinascimento e possiede secondo i dizionari due diversi significati con un punto in comune. "Capriccio" era un movimento dell'anima o più precisamente una subitanea eccitazione della facoltà immaginativa che dava origine a ogni varietà di immagini mentali ma dal punto di vista pittorico è indubbio che il genere si sviluppò a Roma durante i primi decenni del XVII secolo e trovò ispirazione grazie alle rovine dell'età classica. Se gli antecedenti si riscontrano nelle opere di Viviano Codazzi e Giovanni Ghisolfi, è indubbio che fu Giovanni Paolo Panini a nobilitare queste peculiari creazioni, con una straordinaria propensione paesistica e archeologica. Esempio in tal senso è il dipinto qui presentato, per l'evidente impatto scenico, le colte citazioni dall'antico e le tonalità cromatiche atte a modellare i volumi, secondo i migliori parametri espressi dall'artista. Giunto a Roma nel 1717, Panini concepì straordinarie vedute dell'Urbe e sontuosi Capricci architettonici, ottenendo un grande successo collezionistico. Le sue qualità sono ben percepibili osservando le varietà di atteggiamenti e gesti delle figure, la luminosità del cielo e la cura nel descrivere i dettagli degli edifici, condotti con scioltezza pittorica esemplare. In questo caso, la composizione, connotata da colori vivaci, ritrae un porto mediterraneo di fantasia, brulicante di attività e la monumentale architettura visibile al centro della scena evoca il colonnato di San Pietro progettato da Gian Lorenzo Bernini, con le maestose colonne sormontate da una balaustra adorna di statue. Come evidenzia il Sestieri, il dipinto si confronta con quello di medesimo soggetto (a olio su tela, cm 0,85X1,11) siglato e datato "I.P.P. 1730" e pubblicato da Arisi (Cfr. Arisi 1976, n. 202, p. 332). Un raffronto che risulta esplicativo per poter confermare la comune paternità dei due dipinti, ossia l'autografia della Veduta in esame in virtù del suo elevato livello, che solo la sensibilità pittorica del maestro poteva realizzare. Infatti, è proprio il riscontro di tale azione, in cui le doti personali sopravanzano quelle tecniche, che viene ad attestare la conferma o meno della sua paternità. Riscontro che nella nostra veduta risulta appunto positivo, nonostante l'eccessivo recente impiego di una vernice protettiva che avrebbe dovuto renderlo più brillante. La prassi esecutiva di fruire di una inventiva già collaudata per successive versioni solo leggermente modificate non deve sorprendere, perché era in largo uso specie nelle pitture di genere, mediante l'uso di cartoni che potevano subire via via delle modifiche. D'altronde, il Panini, come sopra accennato, fu artista quasi oberato dalle commissioni sin dall'inizio del quarto decennio quando si avviava a conseguire una vasta fama. Quindi non vi è da stupirsi che gli fossero richieste delle repliche, per la cui esecuzione egli dovette servirsi di una qualitativa e molto attiva bottega alla quale affidava il compito di realizzare sotto la sua regia delle versioni già completamente definite, che poi grazie alla sua determinante rifinitura finale, potevano considerarsi a tutti gli effetti autografe. Come sopra accennato, si ritiene che l'uso di cartoni non potesse risultare sufficiente per eseguire la prima fase esecutiva di queste opere, risultando più plausibile che la bottega potesse fruire di una cognizione diretta degli originali. A tal proposito è interessante rimarcare che la Veduta in esame ha la stessa altezza ma una maggiore larghezza di quella siglata, presentando in effetti una considerevole maggiore ampiezza figurativa nei margini laterali, all'opposto di quello superiore dove risulta essere stata rifilata, così da non comprendere la balconata con le due figure che vi si affacciano. Difficile indicare le ragioni di tali differenze che comunque per quelle laterali potrebbero risalire a una variazione introdotta dallo stesso Panini.

L'opera è corredata da una scheda critica di Giancarlo Sestieri.

Bibliografia di riferimento:

Art Quarterly, no. 22, Autumn 1959, p. 277, fig. p. 279

Seattle Art Museum Guild, Engagement Book, 1962, ad vocem

F. Arisi, Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700, Roma 1986, p. 332, n. 202

E. P. Bowron, G. P. P., in Art in Rome in eighteenth century, catalogo della mostra a cura di E. P. Bowron e J. J. Rishel, Philadelphia 2000, pp. 416-428

Il Settecento a Roma, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco e A. Negro, Roma 2005, pp. 244-254

G. Sestieri, Il Capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo, Foligno 2015, III, p. 85, n. 147.1





**486.**  
**ABRAHAM GOVAERTS**

(Anversa, 1589 - 1626)  
Paesaggi con figure  
Olio su tela, cm 112X165 (2)  
Stima € 30.000 - 40.000

Provenienza:  
Roma, Galleria Lampronti (1985)  
Roma, collezione privata

Probabile allievo di Jan Brueghel il vecchio, Govaerts divenne maestro della corporazione di San Luca ad Anversa nel 1606 e la sua produzione conta essenzialmente paesaggi. Le opere giovanili denotano l'influenza di Joost de Momper ma dopo il 1620 il pittore affermò il proprio stile mediando tra le influenze di Jan Brueghel dei velluti e di Gillis van Coninxloo. In analogia con questi autori Govaerts si dedica a descrivere rigogliose vedute paesistiche, in particolare boschi dal carattere fantastico con densi fogliami, mostrando altresì panorami in lontananza immersi in una luce delicata che saranno un punto di riferimento per una intera generazione d'artisti. Tipici della sua arte matura sono le opere in esame, che presentano altresì similitudini con Jan Wildens e denotano da parte dell'autore la volontà di cimentarsi con grandi formati, prendendo atto che buona parte della sua produzione è di misura contenuta.



487.

## DOMENICO DE MARCHIS detto il TEMPESTINO (attr. a)

(Roma, 1646 - 1713)

Paesaggio con il viaggio di Rebecca

Olio su tela, cm 132X170

Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:

Venezia, Semenzato, 2 giugno 1985, lotto 55 (come Carlo Antonio Tavella)

Milano, collezione privata

Il dipinto presenta un ampio paesaggio di gusto prettamente romano, mostrando analogie illustrative e di conduzione pittorica con le creazioni di Gaspard Dughet (Roma, 1615 - 1675). Questo dato indica che l'opera sia stata eseguita a Roma e nella bottega dughettiana in cui lavoravano Pieter Mulier detto il Tempesta, Crescenzo Onofri, Giovanni Battista Giovannini e Domenico De Marchis detto il Tempestino. Preso atto della bella qualità e che la superficie pittorica presenta una ossidazione delle stesure riscontrabile nei dipinti di Gaspard Dughet e dei suoi collaboratori, si convalida così l'idea che l'autore sia da individuare nella sua stretta cerchia, tenendo comunque a mente le evidenti affinità con il Mulier. È infatti noto che questi maestri lavorarono alla decorazione di Palazzo Colonna dipingendo una serie di paesaggi e marine, per non dire delle opere condotte dai medesimi per il Palazzo al Corso dei Doria Pamphilj. A discapito delle difficoltà attributive, il dipinto si rivela non solo di alta qualità ma anche una importante testimonianza per comprendere le vicende del paesaggismo romano seicentesco. Nondimeno, un possibile aiuto filologico è offerto dalle figure, il cui tenore alla Luigi Garzi può suggerire il riferimento a Domenico De Marchis (Roma, 1646 - 1713) che, anch'esso allievo di Dughet e cognato del Tempesta, non solo sviluppò paesaggi simili a questo in esame ma sappiamo dalle fonti affidare di sovente l'esecuzione dei brani di figura al Garzi (Cfr. inventario Luciani). Tornando al paesaggio, troviamo un utile riscontro con i due di De Marchis esitati presso la Sotheby's di Amsterdam il 22 maggio 1990, lotto 26, in cui si coglie una somigliante costruzione paesistica che coniuga gli insegnamenti di Dughet con quelli di Mulier. Se così fosse diverrebbe possibile datare l'opera al settimo/ottavo decennio, misurando che dopo la partenza del Tempesta da Roma e specialmente negli anni maturi, il pittore aggiornerà il proprio stile sull'esempio di Jan Frans van Bloemen, come si evince dai dipinti appartenenti alla collezione Pamphilj databile agli anni Novanta.

Bibliografia di riferimento:

Arch. di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 19, busta 520, ff. 222r, 226r, 234v, 235v, 254r, 256r (Inv. Rouault de Gamaches); ibid., Ufficio 32, busta 366, ff. 146v-147r, 150v (Inv. Luciani)

L. Pascoli, Vite..., Roma 1730, I, p. 179; P. A. Orlandi, Abecedario pittorico, Napoli 1733, p. 261

L. Salerno, Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, II, Roma 1976, pp. 642 s., 652

F. Cappelletti, Pieter Mulier, in La Pittura di Paesaggio in Italia. Il Seicento, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 313-315

A. G. De Marchi, Il Palazzo Doria Pamphilj e le sue collezioni, Firenze 2008, pp. 99-116; 142-145





**488.**  
**FRANCESCO CASANOVA** (attr. a)  
 (Londra, 1727 - Vorderbrühl, 1803)  
 Scontro tra cavallerie turche e cristiane  
 Olio su tela, cm 76,5X101  
 Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
 Milano, collezione privata

Il dipinto raffigura uno scontro tra cavallerie turche ed europee. I caratteri di stile e scrittura ne collocano l'esecuzione attorno alla seconda metà del XVIII secolo e rivelano la mano di Francesco Casanova, talentuoso battagliista attivo per le più prestigiose committenze europee. I notevoli requisiti estetici della tela si colgono osservando la stesura, caratterizzata da colori intensi, preziosi, memori dell'arte veneziana, degli insegnamenti ricevuti da Francesco Simonini e Charles Parrocel, mentre la struttura scenica riflette la proficua lezione di Jacques Courtois. Il risultato è una sapiente commistione tra il gusto rococò e una emancipata sensibilità nordica, indizi che confermano la datazione dell'opera al periodo parigino, quando nel 1761 fece la sua prima apparizione al Salon e le sue creazioni furono apprezzate da Diderot. In analogia con la tela pubblicata da Giancarlo Sestieri (cfr. G. Sestieri, *Pugnae, la guerra nell'arte*, Roma 2008, pp. 100-101, n. 56), si percepisce anche la rivisitazione delle creazioni di Rubens e una rilettura della pittura barocca.

Bibliografia di riferimento:  
 G. Sestieri, *I Pittori di Battaglie. Maestri Italiani e Stranieri del XVII e XVIII Secolo*, Roma 1999, pp. 601-602  
 F. Pedrocchi, *Qualche idea su Francesco Casanova*, in *Lezioni di Metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, Vicenza 2002, p. 273  
 G. Sestieri, *I Battagliisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, Roma 2011, pp. 102-103



**489.**  
**GIUSEPPE BERNARDINO BISON**  
 (Palmanova, 1762 - Milano, 1844)  
 Paesaggio con eleganti viaggiatori  
 Olio su tela applicata su tavola, cm 19,5X25  
 Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
 Vignola, collezione Bizzini  
 Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 300  
 Collezione privata

Bibliografia:  
 A. Pavanello, A. Craievich, D. D'Anza, *Giuseppe Bernardino Bison*, Trieste 2012, p. 269, n. 454

Il dipinto qui presentato è un significativo esempio dell'attività di Giuseppe Bernardino Bison, artista che dedicò non poche opere alla decorazione a fresco e alla scenografia, in virtù di una sensibilità inventiva e cromatica degna della migliore tradizione veneta. Possiamo infatti ben valutare l'uso sapiente delle stesure, in cui l'autore riesce con efficacia a evocare volumi, profondità scenica e levità atmosferica, grazie ai passaggi tonali e agli spessori della pasta pittorica. Nel nostro caso, oltre a una rivisitazione dell'enfasi barocca, l'autore rievoca le coreografie veronesiane dimostrandosi un artefice dotato di un non comune eclettismo. Come detto, fu eccellente ornataista e decoratore, scenografo e costumista ma altresì pittore di storia, paesaggista e vedutista aggiornato. Per le opere da cavalletto poi, lo vediamo spesso prediligere l'uso di supporti leggeri come il cartoncino, atto a soddisfare una clientela estranea alle gerarchie tecniche ma giustamente à la page per apprezzare una moderna pittura di tocco. È quindi evidente che l'affrancamento di Bison nei confronti dell'accademismo del passato è un fatto squisitamente tecnico e intellettuale, capace di rivisitare Paolo Veronese e Tiepolo, aggiornando Canaletto e il paesismo veneto con sorprendente sprezzatura.

Bibliografia di riferimento:  
 G. Bergamini, F. Magani, G. Ravanello, *Giuseppe Bernardino Bison*, catalogo della mostra, Milano 1997, ad vocem  
 F. Magani, *Giuseppe Bernardino Bison*, 1998, ad vocem  
 G. Ravanello, *La Pittura in Italia, L'Ottocento*, Milano 2002, p. 738

## 490. PAOLO ANESI

(Roma, 1697 - 1773)

Veduta laziale

Olio su tela, cm 75X98

Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:

Milano, Finarte, 16 aprile 1985, lotto 25 (come Alessio De Marchis)

Milano, collezione privata

Il dipinto è un eccellente esempio della produzione giovanile di Paolo Anesi e ne testimonia il ruolo preponderante nell'ambito del paesismo romano settecentesco. Non a caso il pittore fu uno degli artisti più apprezzati dai viaggiatori del Grand Tour, specialmente inglesi, e le sue opere trovarono posto nelle più importanti collezioni capitoline. Si deve altresì rilevare come Anesi coniughi brillantemente la chiarezza ottica vanvitelliana e di Van Lint, con la tradizione del paesaggio ideale di Van Bloemen, trovando soluzioni che nella maturità paiono anticipare il neoclassicismo. Tornando alla tela qui presentata, rivela un'alta qualità pittorica, a sua volta valorizzata dalla bella conservazione, offrendo una emozionante veduta della campagna laziale vista dai Castelli Romani. Peculiare all'artista è la morbidezza vibrante delle stesure e delle raffinate velature, che riproducono la sensibilità atmosferica dell'aria intrisa di luce, evocando una delicata emotività arcadica. A questo proposito, si deve altresì notare che le sue creazioni sembrano influenzate dalla pittura veneta, verosimilmente appresa tramite Marco Ricci che può aver conosciuto nel 1720 (Cfr. Busiri Vici), fatto questo che offre un interessante appiglio cronologico. Convalida questa ipotesi anche la similitudine con la produzione di Alessio De Marchis, che nel 1985 indusse all'attribuzione dell'opera, in virtù di una immediatezza di tocco e sensibilità coloristica che in Anesi appare tuttavia meno secca ed essenziale.

Bibliografia di riferimento:

A. Busiri Vici, *Trittico paesistico romano del '700*. Paolo Anesi, Paolo Monaldi, Alessio De Marchis, Roma 1976, pp. 3-71

L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991, pp. 128-129

A. Ottani Cavina, E. Calbi, *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Milano 2005, pp. 102-103





**491.**  
**PITTORE DEL XIX SECOLO**

Vanitas  
Olio su tavola, cm 31,5X40  
Stima € 800 - 1.200

L'incipit del testo biblico dell'Ecclesiaste recita: "Vanitas vanitatum et omnia vanitas", si traduce in questo dipinto in maniera precisa, ove i simboli della caducità umana e l'ineluttabilità della morte, sono evocati simbolicamente. Il teschio, la clessidra, il portacandele e il bicchiere rovesciato alludono alla precarietà dell'esistenza terrena, inducono a meditare sui suoi valori ma ancor più alla vacuità degli sforzi speculativi di fronte al destino o agli eccessi. L'immagine è quindi un ammonimento nei confronti dei vizi terreni, ponendo in primo piano la transitoria condizione dell'uomo. Lo stile dell'opera, invece, rivela una esecuzione da parte di un artista francese del XIX secolo, fatto non sorprendente pensando alla rinnovata attenzione da loro avuta nei confronti della pittura di tenore caravaggesco, basti pensare ad Augustin Théodule Ribot o Ludvig Karsten (cfr. Rosenberg, p. 92).

Bibliografia di riferimento:

P. Rosenberg, Da Ribera a Ribot, dal naturalismo all'accademismo. La fortuna di un pittore alla ricerca della sua nazionalità e la sua definizione stilistica, in Ribera, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli 1992, pp. 81-104



**492.**  
**GIOVANNI STEFANO DANEDI**

(Treviglio, 1612 - Milano, 1690)  
Testa di San Giovanni  
Olio su tela, cm 53X70  
Stima € 2.000 - 3.000

La tela recava una attribuzione collezionistica a Giovanni Stefano Maria Danedi detto il Montalto (Treviglio, 1612 - Milano, 1690), che è stata a sua volta confermata da Filippo Maria Ferro. L'Orlandi, che per primo traccia una biografia dell'artista nel suo *Abbecedario Pittorico* edito a Bologna nel 1704, indica nel Morazzone il suo primo maestro ma la critica moderna avverte nelle sue opere un aperto interesse nei confronti di Francesco del Cairo, influenze venete e un'interessante riflessione sull'arte genovese di Giovanni Battista Carlone e Domenico Piola, per non parlare delle intonazioni classicistiche bolognesi dedotte dal fratello maggiore Giuseppe, giovanissimo discepolo di Guido Reni. A confronto con la tela qui presentata citiamo l'Erodiade trafigge la lingua di San Giovanni Battista con una forcina conservata al Museo di Palazzo Sforzesco di Milano in cui si osserva un analogo tenore cromatico delle stesure e dei lumi, chiare similitudini disegnative della testa e delle decorazioni a sbalzo visibili sul bordo del piatto (fig. 1; C. Geddo, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1999, III, pp. 168-170, n. 596). Un altro confronto possibile e decisamente più appropriato si ha con *La testa del Battista su un vassoio* appartenente alle collezioni dell'Accademia Ligustica, che è stata ricondotta al Danedi da Giuseppe Pacciarotti, a cui accosta un'altra versione di collezione privata già assegnata a Daniele Crespi da Adolfo Venturi (Cfr. G. Pacciarotti, 1995). Queste opere rivelano l'influenza della cultura artistica borromaica e il tema raffigurato, già ampiamente affrontato da parte degli artisti leonardeschi del secolo precedente, fu a sua volta indagato dai primi naturalisti. Per questo motivo per la tela in esame persuade una data precoce, in cui il Danedi pur prendendo atto degli esempi del Morazzone e attuando una contiguità con il Cairo, si distingue "per una maggiore sodezza plastica e che esalta con effetti virtuosistici i lucri cromatici del Bacile e della spada" (Pacciarotti, op. cit. p. 65).

Ringraziamo Filippo Maria Ferro per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:

P. Tirloni, I Danedi detti Montalto, in *I Pittori Bergamaschi dal XVIII-XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 375-515

L. Bandera, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. Gregori, 1987, pp. 172-174

G. Pacciarotti, Inediti di Giovanni Stefano Montalto, in *Paragone*, XLVI, 49, 539, 1995, pp. 65-67, tavv. 64-65, note 7-8

O. D'Albo, Giovanni Stefano e Giuseppe Montalto. Due Pittori trevigliesi nella Lombardia barocca, atti della giornata di studi, Milano 2015, con bibliografia precedente



## 493. ORAZIO DE FERRARI

(Voltri, 1606 - Genova, 1657)

Compianto dei progenitori sul corpo di Abele

Olio su tela, cm 150X202

Stima € 8.000 - 12.000

Provenienza:

Milano, Porro, 29 maggio 2014, lotto 35

Bibliografia:

A. Orlando, Barocco genovese da Villa Giulietta, Genova 2014, p. 36, fig. 2, p. 35

A. Orlando, Aggiunte al catalogo di Orazio De Ferrari, in La Favola di Latona di Orazio De Ferrari. Il ritorno di un capolavoro con aggiunte al catalogo del pittore, Genova 2016, p. 80, n. 5

Il dipinto, di misure imponenti e figure quanto il vero, è stato riconosciuto al pittore genovese da Anna Orlando e si pone a confronto con altre due redazioni raffiguranti il medesimo tema. Una, già appartenente alla collezione di Villa Faraggiana di Albissola, è oggi custodita nelle Civiche Raccolte di Novara (Cfr. Donati, 1997, p. 28, fig. 17; olio su tela, cm 139X197), la seconda apparteneva a una collezione privata (Cfr. Orlando, 2016, p. 80, n. 6; Donati 1997, fig. 18). Rispetto alle dette versioni, l'opera in esame spicca per l'efficace resa scenica, con i protagonisti che manifestano una migliore e sentita espressività, con un esito che rivela una raffinata interpretazione e "messa in pratica" della lezione "pittoricistica" di Anton Van Dyck, il cui soggiorno genovese si colloca tra il 1621 e il 1627 (Cfr. Boggero-Manzitti 1997, pp. 119-121). Di conseguenza, si deve giudicare l'opera quale raggiungimento finale di un processo creativo, in cui l'autore consegue una maturità di mestiere. Infatti, si evince il distacco dalle sue prime opere che mostravano la persistenza stilistica con il maestro Andrea Ansaldo e claudicanti interpretazioni del cromatismo rubensiano. A tal proposito, ricordiamo il Martirio di San Sebastiano realizzato nel 1630 per la chiesa dei Santi Nicolò ed Eraso a Genova Voltri, criticabile per un difettoso equilibrio d'insieme e una insipiente narrazione, difficoltà che il pittore supera con cautela nella Lactatio di San Bernardo della vicina chiesa dedicata a Sant'Ambrogio, in cui si notano condizionamenti desunti dal Borzone e curiose attinenze espressive con Giovanni Battista Carlone, mentre rimane immutata la difficoltà di stemperare l'ordine compositivo e l'esaltazione caricaturale. Tale condotta si attenua durante la prima maturità, quando la risolutezza d'acquisire un linguaggio naturalistico, conduce il pittore a un energico e meditato gusto tenebroso. Questo passaggio si rivela ad esempio nel San Gerolamo e le trombe del Giudizio, con la luce che modella le muscolature e fa risaltare il volto d'ispirazione strozzata. Per quanto riguarda il conseguimento di un sopraggiunto idioma tenebroso sono da ricordare il Martirio di San Biagio e il Martirio di Sant'Andrea che manifestano un fondamento ansaldiano ma in cui sopraggiunge una consapevole interpretazione del caravaggismo. In queste tele, alcuni passaggi mostrano un timido sfaldamento materico mutuato dal Borzone, mentre si riscontra una netta delineazione disegnativa dei corpi in primo piano. La critica più recente ha motivato questa evoluzione congetturando un soggiorno a Roma e a Napoli avvenuto nel corso degli anni Trenta, per via di quelle similitudini con Giuseppe Ribera, Agostino Beltrano e Battistello Caracciolo. I Cenacoli conservati rispettivamente a Nostra Signora del Monte e nella sacrestia di San Siro, databili al 1641, in cui si osserva una puntigliosa e compiaciuta caratterizzazione degli apostoli, possono di fatto suffragare questa ipotesi, ma si può altrimenti riflettere che a sollecitare il De Ferrari sia stato Gioacchino Assereto, che alla fine del quarto decennio corregge il proprio stile in chiave meridionale guardando alle opere di Matthias Stom. A ogni buon conto, nei medesimi anni l'artista riesamina il pittoricismo di Van Dyck e i testi migliori del naturalismo, conquistando una concreta maturazione. Documentano questo passo in avanti le opere dedicate al tema dell'Ecce Homo, in cui si avverte una sintesi tra le istanze cromatiche neo venete d'ispirazione vandichiana, il perfezionarsi di complesse stesure e il naturalismo di Gioacchino; evoluzione che si delinea al meglio osservando la Cattura di Sansone della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno e il Sansone sbaraglia i Filistei della Bob Jones University, in cui la monumentalità e il dinamismo indicano una compiuta armonia scenica. Queste movimentate composizioni pongono di conseguenza il quesito su una possibile incidenza di Pietro da Cortona, incidenza che si limita comunque a una exteriorità costruttiva, non trovando riscontri dal punto di vista pittorico e formale, valutando le debite discrepanze che intercorrono tra il Ratto delle Sabine dei Musei Capitolini rispetto alla versione di collezione privata realizzata dal De Ferrari. Ciò premesso, si sottolinea ulteriormente l'importanza della tela qui presentata, che segna una avvenuta presa di coscienza delle capacità creative e pittoriche in chiave naturalistica, al passo con i migliori esempi dell'arte partenopea.

L'opera è corredata da scheda critica di Anna Orlando.

Bibliografia di riferimento:

F. R. Pesenti, La pittura in Liguria. Il primo Seicento, Genova 1986, pp. 433-488

P. Donati, Orazio De Ferrari, Sagep, Genova 1997, ad vocem

F. Boggero, C. Manzitti, L'eredità di Van Dyck a Genova in Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo, catalogo della mostra, a cura di S. J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio, L. Tagliaferro, Milano 1997, pp. 105-131

A. Gesino, Tracce di Matthias Stom nel collezionismo tra la Sicilia e Genova, in Caravaggio e i genovesi, catalogo della Mostra a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 182 - 195

A. Orlando, Il Barocco naturalistico di Orazio De Ferrari dopo Roma e Napoli?, in Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti e pittori, cat. della mostra, a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 244-251

P. Donati, in Progetto Superbarocco. I protagonisti. Capolavori a Genova 1600-1750, Genova 2022, pp. 31-35; 104-111, n. 4-7



494.

## FERDINANDO SANFELICE (attr. a)

(Napoli, 1675 - 1748)

Cena in Emmaus

Olio su tela, cm 127X181,5

Stima € 5.000 - 8.000

Bibliografia:

Archivio Zeri, n. 52331 (come anonimo napoletano del XVII Se-  
colo)

Di carattere solimenesco, la tela in esame presenta una eccel-  
lente conservazione e i caratteri di stile e scrittura suggerisco-  
no di trovarci al cospetto di una rara prova pittorica di Ferdi-  
nando Sanfelice (Napoli, 1675 - 1748). Le fonti ricordano l'arti-  
sta quale allievo di Francesco Solimena ma la sua notorietà è  
dettata dall'attività di architetto, legata soprattutto a due edi-  
fici storici che nel tempo sono divenuti simbolo di Napoli: il Pa-  
lazzo dello Spagnolo e Palazzo Sanfelice, che porta appunto il  
suo nome, entrambi situati nel cuore del Rione Sanità.

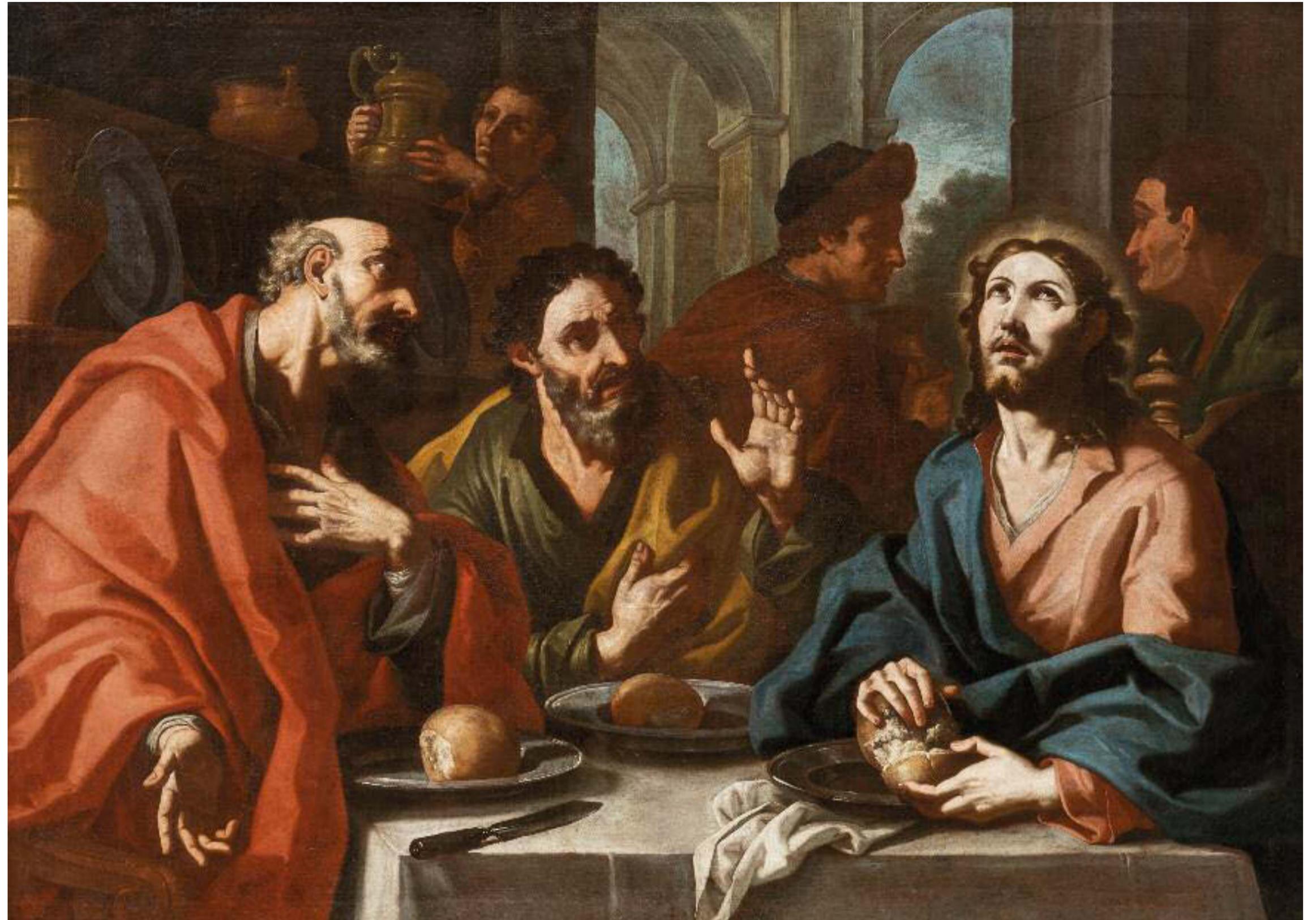
Sappiamo che Sanfelice iniziò una carriera autonoma intorno  
al 1700 con le tele per la chiesa di San Carlo fuori Porta San Ge-  
naro raffiguranti la Visione di San Carlo e la Vergine con i San-  
ti Gennaro, Benedetto e Scolastica che esibiscono una profonda  
assimilazione del metro solimenesco. Metro che riscontriamo  
nella tela qui presentata e che di riflesso si può confrontare con  
quella di medesimo soggetto conservata nella Curia Arcive-  
scovile di Salerno, pur prendendo atto di una sua realizzazio-  
ne da collocare alla maturità, in cui, tuttavia, è possibile cogliere  
similitudini nei volti e in alcuni dettagli morelliani.

Bibliografia di riferimento:

N. Spinosa, Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Ro-  
cò, I, Napoli 1986, pp. 12 s., 27, 43, 46, 79, 97, 124

M. A. Pavone, Pittori Napoletani del Primo Settecento. Fonti e  
documenti, Napoli 1997, pp. 157.159, fig. 62

B. De Dominicis, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani,  
a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, III, 2, Napoli 2008, pp.  
1240-1260





495.

**PIETRO PALTRONIERI**

(Mirandola, 1673 - Bologna, 1741)

Coppia di vedute di fantasia

Tempera su tela, cm 10,7X25 (2)

Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:

Vignola, collezione Bizzini

Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 38 (come Pietro Paltronieri)

Collezione privata

A Bologna durante il XVIII secolo si diffuse il gusto per il paesismo prospettico con rovine. I continuatori della rinomata scuola dei quadraturisti del secolo precedente perpetuavano il vanto della scuola pittorica emiliana, rinnovandone il corso adeguandosi all'elegante e fantasiosa moda rocaille. Questi artisti creavano sequenze di tele in cui le diverse tematiche del capriccio manipolavano gli stili architettonici, i temi classici con le visioni campestri e costiere, esprimendo una particolarissima sensibilità decorativa di ispirazione teatrale. Era altresì pratica consueta la collaborazione tra pittori di figura e scenografi, tra questi spicca la personalità di Pietro Paltronieri detto il Mirandolese che, seguendo i dettami dei Bibiena e l'influenza veneta di Ricci e Canaletto, assume una sorta di predominio rispetto ai colleghi, spesso destinati ad una vita girovaga al servizio dei teatri della Penisola. Per l'artista fu di fondamentale importanza il soggiorno, in data imprecisata, a Roma "ove stette assai tempo" e dove "vidde, notò e disegnò, quanto evvi di antico, e di moderno in quegli almi contorni; che però si fece una maniera propria, facile, diligente e teneva con dipingere a tempera tele, e a fresco sui muri, vaghe prospettive, coll'introduci colonnati, architetture, archi, e marmi venati dei loro colori naturali, il tutto disposto in bellissimi siti, con vedute, e lontananze, che sommamente diletta" (Lanzi, 1795, p. 204). Le tele qui presentate confermano gli assunti del Lanzi e spiccano per la notevole qualità atta a offrire una sembianza monumentale a discapito delle misure contenute. Inoltre, la chiara luminosità della tavolozza in chiave rocaille d'influenza veneta suggerisce la loro datazione matura, verosimilmente successiva alla partecipazione nel terzo decennio, in qualità di prospettico, alla celebre impresa delle cosiddette "tombe allegoriche" commissionate dal noto impresario teatrale Owen Mc Swiny per conto di Charles Lennox duca di Richmond al fine di decorare la residenza di campagna di quest'ultimo a Goodwood, nel Sussex, in cui ogni tela era eseguita da tre artisti diversi, specializzati rispettivamente nella pittura di figure, di prospettive architettoniche e di paesaggio.

Bibliografia di riferimento:

L. Lanzi, Storia pittorica della Italia, II, 1, Bassano 1795, p. 204

B. Mazza, La vicenda dei Tombeaux des Princes. Matrici, storia e fortuna nella serie Swiny tra Bologna e Venezia, in Saggi e memorie di storia dell'arte, X, 1976, pp. 79-102

C. Bandera, Pietro Paltronieri Il Mirandolese, Mirandola 1990, ad vocem





**496.**  
**ALPHONSE CHARLES MASSON**

(Parigi, 1814 - 1898)  
Coppia di paesaggi  
Firmati A Masson in basso a sinistra  
Olio su tavola, cm 12,7X24,3 (2)  
Stima € 800 - 1.200

Provenienza:  
Vignola, collezione Bizzini  
Collezione privata



**497.**  
**PITTORE ATTIVO A ROMA NEL XVIII SECOLO**

Coppia di paesaggi pastorali  
Olio su tela, cm 37X49,5 (2)  
Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
Roma, collezione privata

I caratteri di scrittura dei dipinti sono attinenti al paesismo romano di metà Settecento, presentano accenti e spunti di origine veneta e similitudini con le opere di Andrea Locatelli, Giovanni Battista Busiri e Paolo Anesi. Questi aspetti suggeriscono una datazione matura e l'analisi complessiva evidenzia labili intenti di cogliere un paesaggio reale o quanto meno archeologico, prediligendo una visione arcadica, in cui prevale una fantasia rococò. Le impressioni sin qui raccolte indicano che il periodo di attività dell'autore si possa collocare oltre la metà del Secolo, ipotizzando una sua formazione con gli artisti prima citati. Il piglio immaginativo espresso trova in questi artisti una equivalenza diretta e immediata, specialmente se si considera la forte aura fantastica che deriva dal filone del vedutismo che fa capo a Marco Ricci.



**498.**  
**PIETRO CAPPELLI**  
 (Napoli, 1660/ 1670 - intorno al 1724/27)  
 Capriccio architettonico  
 Olio su tela, cm 74,5X100,5  
 Stima € 4.000 - 7.000

Provenienza:  
 Napoli, collezione privata

Già attribuito ad Agostino Tassi, il dipinto è stato ricondotto al catalogo di Pietro Cappelli da Giancarlo Sestieri. Attivo a Napoli, il pittore fu, come indica lo studioso, un valido artefice nel genere del capriccio architettonico, da considerarsi un "primo attore" rispetto a Leonardo Coccorante e Gennaro Greco "del quale si proclamava fiero antagonista". Le notizie biografiche sono tuttavia scarse, salvo quelle che ci fornisce il De Dominicis che registra la sua morte precoce al 1734 e il suo esordio quale seguace di Viviano Codazzi. Detto ciò, l'analisi della sua produzione evidenzia una autonomia inventiva e "maniera forte", affatto scura nelle tinte, come ben evidenzia la tela appartenente al museo Boymans di Rotterdam, che mostra una chiara intonazione cromatica. Si deve altresì rilevare che Cappelli si attiene ancora a una impostazione scenica barocca, attenuando le licenze inventive rocaille di primo Settecento, esibendo un talento che già avvertì il Voss nel 1926. Tornando all'opera in esame, vi si riscontra appunto una severa impostazione codazziana e analogie con le architetture di Agostino Tassi, aspetti che suggeriscono una datazione precoce, ancora seicentesca e che non si riscontra nelle composizioni note. Sempre il Sestieri fa notare che la personificazione di un fiume visibile sullo sfondo appare ispirarsi a quella del Palazzo del Campidoglio raffigurante il Nilo, dettaglio che trova inoltre confronto con la celebre scultura romana sita a Largo corpo di Napoli nel centro storico partenopeo. Questi aspetti possono altresì suggerire che il nostro sia a conoscenza delle creazioni realizzate a Roma dal Tassi, dal Lemaire e dal Codazzi probabilmente viste durante un soggiorno nella Città Eterna, viaggio che viene suggerito dall'opera qui presentata, il cui livello qualitativo è ragguardevole e quanto mai di gusto capitolino.

Si ringrazia Giancarlo Sestieri per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:  
 B. De Dominicis, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, III, Napoli 1744, pp. 565-567  
 H. Voss, Panninesque painting before Pannini, in Apollo, 3, 1926, ad vocem  
 L. Salerno, I pittori di vedute in Italia (1580-1830), Roma 1981, p. 312  
 G. Sestieri, Pietro Cappelli, in Il Capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo, Foligno 2015, pp. 132-147



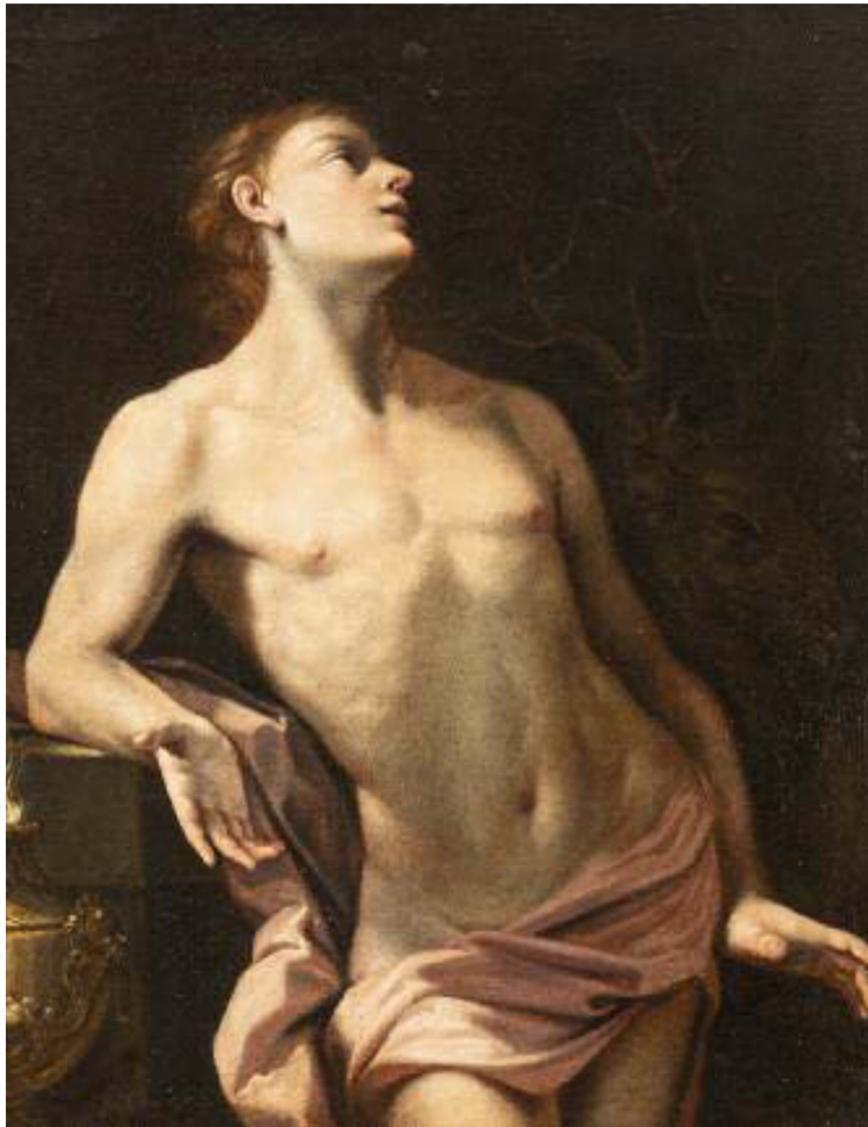
**499.**  
**GIOVANNI COSENZA**  
 (notizie 1727 o 1739 - 1778)  
 Bozzetto per volta affrescata raffigurante il ratto delle Sabine  
 Firmato I Cosenza e datato 1778 in basso a destra  
 Olio su tela, cm 41X74,5  
 Stima € 1.500 - 2.500

Provenienza:  
 Napoli, collezione privata



Il dipinto qui presentato è una preziosa aggiunta al catalogo di Giovanni Cosenza, allievo di Francesco de Mura fu attivo principalmente a Napoli durante la metà del XVIII secolo. È grazie alle notizie forniteci da Giuseppe Sigismondo nella Descrizione della città di Napoli e suoi borghi (Napoli 1788-1789, 3 voll., II, 1788, p. 29) che possiamo rintracciare le sue creazioni e lo storico ricorda in primo luogo la decorazione della cappella Carafa di Maddaloni dedicata a San Domenico Soriano nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli del 1760. La Guida Sacra della città di Napoli scritta da Gennaro Aspreno Galante invece, (Napoli 1872, ed. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, ad indicem) cita commissioni importanti nelle chiese cittadine, documentando l'affermazione professionale del pittore nell'ambiente artistico del Viceregno. Nella grande tela di San Domenico Maggiore raffigurante nella parte centrale la Madonna Immacolata in gloria; nella parte superiore l'Eterno Padre e gloria di santi in quella inferiore, il tutto circondato da finte architetture che comprendono figure a monocromo raffiguranti l'Allegoria delle Virtù, Cosenza esibisce indubbiamente i modi del maestro, in relazione agli interventi a Palazzo Reale e sulla volta della Nunziatella. Le sue opere mature però esprimono analogie con la produzione di Francesco Narici, Domenico Mondo e Fedele Fischetti, come ben dimostra il modelletto in esame, la cui vivace disinvoltura pittorica suggerisce una datazione matura e una raggiunta autonomia stilistica.

L'opera è corredata da una scheda critica di Elisa Acanfora.



**500.**  
**GIAN GIOSEFFO DAL SOLE (attr. a)**

(Bologna, 1654 - 1719)  
L'amor divino  
Olio su tela, cm 101X80  
Stima € 4.000 - 7.000

Inscritto in antico sul verso: Amor divino 1709.

Il dipinto rivela caratteri di stile che suggeriscono l'attribuzione a Gian Gioseffo Dal Sole (Bologna, 1654 - 1719), esponente di spicco dell'arte bolognese tra Sei e Settecento, in virtù di un elegante classicismo in cui la tensione luminosa è declinata elegantemente con esiti di morbidezza sentimentale. Questi caratteri ben si osservano nella tela in esame, di cui è noto un piccolo olio su carta a chiaroscuro sul cui verso è scritto "Amor verso Dio, del Sig. Gio: Giuseppe Del Sole 1705" (Cfr. Thiem 1990, p. 174, n. Ch21) e una versione a olio su tela di collezione privata modenese che la critica ha sempre posto in relazione con il quadro di Guido Cagnacci, raffigurante L'allegoria della vita umana ora in collezione Sgarbi ma già appartenuto alla collezione Magnani (Cfr. Peruzzi 1998, pp. 144-145, n. 45; D. Benati, in Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni, catalogo della mostra a cura di D. Benati, P. Paolucci, Milano 2008, fig. 21). L'ispirazione iconografica dell'opera si deve all'Iconologia di Cesare Ripa, in cui il "desiderio verso Iddio" si figura con un "Giovanetto vestito di rosso et giallo, i quali colori significano desiderio, sarà alato, per significare la prestezza con cui l'animo infervorato subitamente vola a pensieri celesti..." (c. Ripa, 1593, ed. 1992, p. 93). Dal Sole, in questo caso, modifica e aggiorna l'immagine del Ripa escludendo le ali, ponendo lo sguardo del giovane verso l'alto e la fiamma entro un vaso. L'esito è di indiscutibile gusto reniano e il fervore mistico è attenuato da una languida sensualità che pervade anche la redazione in esame, che si qualifica di pochi anni successiva rispetto a quella del Magnani come indicato nell'iscrizione.

Bibliografia di riferimento:

G. P. Zanotti, Storia dell'Accademia Clementina, Bologna 1739, ad vocem  
C. Thiem, Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti, affreschi, disegni, Bologna 1990, ad vocem  
L. Peruzzi, in Tesori ritrovati, La pittura del ducato estense nel collezionismo privato, catalogo della mostra a cura di M. Pedrazzoli, Milano 1998, ad vocem



**501.**  
**GIOVANNI MARIA VIANI**

(Bologna, 1636 - 1700)  
Il profeta Isaia  
Olio su tela, cm 78X105  
Stima € 3.000 - 5.000

Ricondotto al catalogo di Giovanni Maria Viani da Michele Danieli, il dipinto raffigura il profeta Isaia che, figlio di Amos e parente del re Manasse, discendeva dalla casa reale di Davide. Nato nel 770 a.C., Isaia fu il maggiore dei Profeti, tanto che San Girolamo valutava le sue divinazioni di eccezionale chiarezza, considerandolo una figura di equivalente importanza agli evangelisti. Gli scritti di Isaia narrano principalmente le minacce di Dio al popolo di Israele e ai popoli vicini per i loro peccati ma il profeta nel descrivere i giudizi divini allude alla venuta di un Salvatore. Lo stile dell'opera rivela la peculiare qualità disegnativa dell'autore, offrendoci un elegante saggio di bravura raffigurando con sensibilità barocca e tenebrosa la figura. Questa è posta in primo piano nell'atto di mostrare i propri scritti, mentre il putto a sinistra sorregge l'attributo del suo martirio. Viani, come sappiamo, fu allievo di Flaminio Torri e di conseguenza apprende gli insegnamenti di Guido Reni, senza tralasciare lo studio degli esempi carracceschi, in analogia con il Canuti, esprimendo uno stile classicheggiante di tempra monumentale. Appartiene al lessico dell'artista il volto della figura, mentre la delicata partitura cromatica a sfumare suggerirebbe una esecuzione quanto mai influenzata dal Torri, esibendo un esito di straordinaria eleganza e sensibilità pittorica.

Si ringrazia Michele Danieli per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:

C. Guidetti Roli, Viani, Giovanni Maria, in La pittura in Italia. Il Seicento, II, Milano 2001, p. 918



**502.**  
**PITTORE DEL XVI SECOLO**

San Pietro  
San Paolo  
Olio su tavola, cm 88X22 (2)  
Stima € 8.000 - 12.000

Databili alla seconda metà del Cinquecento, le tavole qui presentate si attribuiscono a un autore di formazione manierista che per caratteri di stile trova analogie con la maniera di Polidoro da Caravaggio (Caravaggio, 1499/1500 circa - Messina, 1543 circa) e in particolare con gli affreschi da lui realizzati a Monte Cavallo.

Bibliografia di riferimento:

L. Bastianelli, Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti, Firenze 1769 -1775, pp. 99-105  
Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina, catalogo della mostra a cura di Pierluigi Leone de Castris, Roma 1989, pp. 22-26



fig.1

**503.**  
**ALESSANDRO FEI (attr. a)**

(Firenze, 1543 - 1592)  
Ritratto d'uomo  
Olio su tavola, cm 117X85  
Stima € 2.000 - 3.000

Sulla lettera si legge la scritta: Annus aetatis / suae 76 pinsi / p. anno domini 1583 / Firenze,  
al retro riporta timbro su ceralacca della Galerie Sedilmeter di Parigi.

Il dipinto rivela strette analogie stilistiche e iconografiche con il Ritratto di Baccio Orlandini realizzato da Alessandro Fei, conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (Fig. 1, olio su tavola, cm 115X87,6), che già riferito a Santi di Tito (Cfr. Ch. Lloyd, A catalogue of the earlier Italian paintings in the Ashmolean Museum, Oxford 1977, pp. 65-65) è stato ricondotto al catalogo del pittore da Alessandro Grassi (Cfr. A. Grassi 2021). Sappiamo che l'artista si formò con Ridolfo del Ghirlandaio e Pier Francesco di Jacopo Foschi, lavorando in seguito nella bottega di Giorgio Vasari alla decorazione di palazzo Vecchio e nello Studiolo, impresa la cui regia era diretta dal Vasari e da Vincenzo Borghini, il quale testimonia in una sua lettera sia la data di esecuzione al 1571, sia l'apprezzamento che suscitò nel principe (Cfr. K. Frey, Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, München 1930, II, pp 548 s., 561 s., 565 ss., 571-574, 583). Come indica il Grassi l'attribuzione del Ritratto di Baccio Orlandini è suggerita dallo stile, dalla posa e dal taglio di tre quarti del volto, in cui "sono ben ravvisabili le derivazioni dai modelli di Michele Tosini e della sua cerchia, e di Maso da San Friano" e "Sulla scia di questa importante acquisizione, si dovrà insistere nello studio di ritratti che presentino schemi compositivi ed angolature simili, con la medesima e inconfondibile caratterizzazione dei volti e degli sguardi".

Bibliografia di riferimento:

A. Grassi, Nuovi contributi su Alessandro Fei del Barbieri, in Paragone Anno LXXII-Terza serie-Numero 158 (857), luglio 2021, pp. 3-30, fig. 24

## 504. FRANCESCO ALLEGRINI

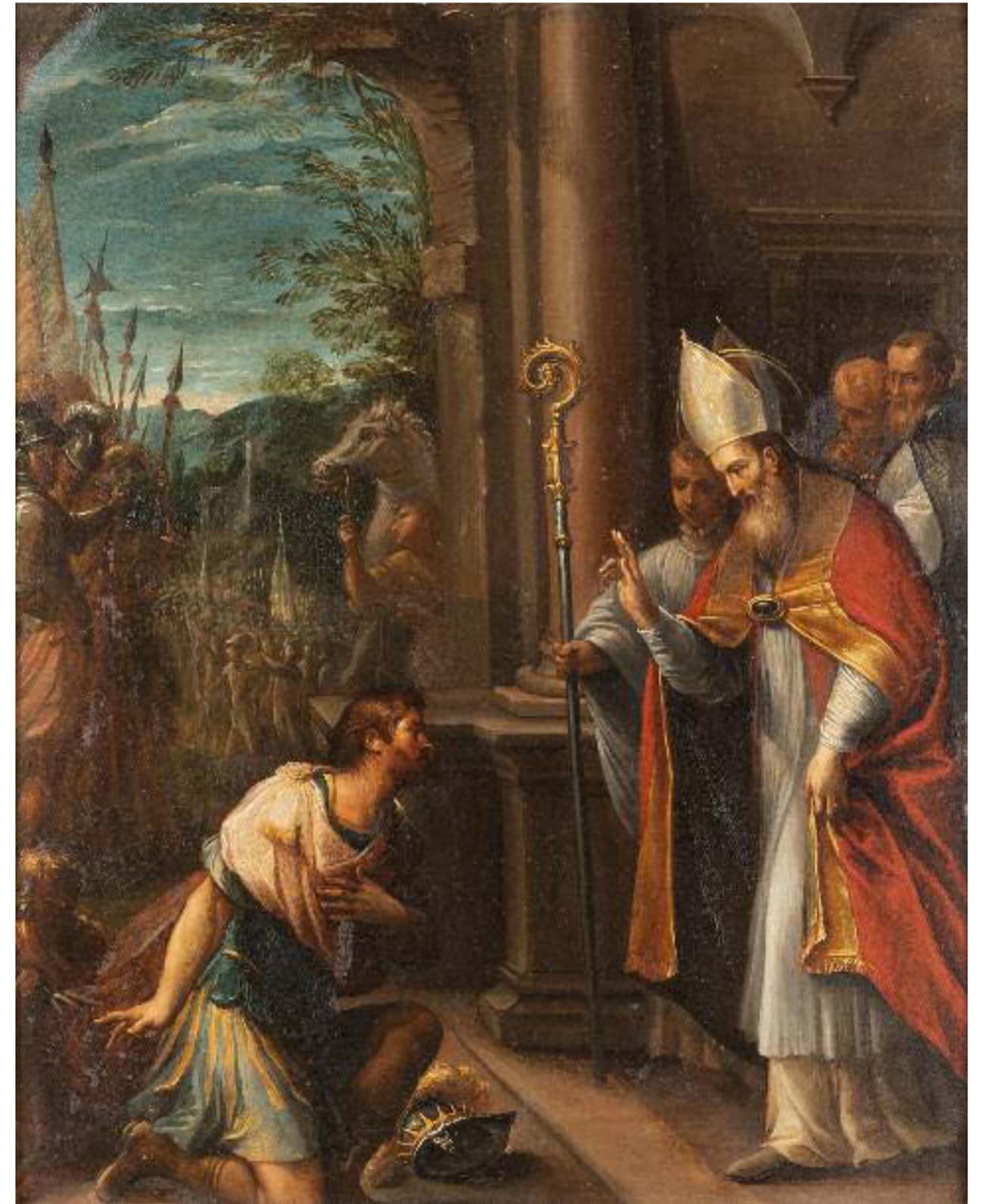
(Roma, 1624 - 1684)

Papa Leone Magno incontra Attila

Olio su rame, cm 34X27

Stima € 4.000 - 7.000

Allievo del padre Flaminio e di Cavalier d'Arpino tra il 1636 e il 1640, Francesco Allegrini raggiunse nel giro di pochi anni una posizione di rilievo nel panorama artistico romano, ottenendo commissioni da papa Innocenzo X (affreschi in Palazzo Doria Pamphili) e da papa Alessandro VII (decorazione delle Logge Vaticane). A questa produzione si affiancò l'attività di pittore battagliero e di genere storico in cui si distinse per una fattura minuziosa e preziosa ma anche per l'adesione ai modelli barocchi di Pietro da Cortona, di cui fu amico e collaboratore (insieme lavorarono nella chiesa romana di San Marco terminata nel 1656), pur non rinunciando ad un proprio stile ancora intriso di sensibilità tardo manierista. L'opera qui presentata esibisce al meglio questo elemento distintivo che il nostro esprime durante la maturità, con una dicotomia sorprendente tra maniera e modernità barocca. L'immagine, infatti, è da una parte un tributo al Raffaello delle Stanze, esibendo altresì una vivace tempera arpinesca e una conduzione narrativa solenne, suggerendo di conseguenza una datazione in quell'arco di anni, presumibilmente prima della sua affiliazione alla bottega cortonesca. Così diviene comprensibile il giudizio espresso sul pittore qualche anno fa da Bruno Toscano: "che ostenta naturalezze moderne agghindate alla umbra", secondo un linguaggio di stabile eleganza e serietà professionale, quella che viene percepita osservando i pigmenti e la stesura compatta densa di colore. Questo medesimo carattere si avverte bene nella Giuditta appartenente alla Galleria Pallavicini di Roma, il cui stile offre utili raffronti con il rame in esame. Le prime notizie sul pittore le fornisce Filippo Baldinucci (Cfr. Notizie de' professori del disegno..., IV, Firenze 1728, pp. 614 e seguenti), ricordandoci le opere realizzate nella città natale come gli affreschi nella cupola della cappella del SS. Sacramento nel Duomo e nella chiesa della Madonna dei Bianchi ma anche della committenza ligure dei Durazzo e dei Gavotti.



## 505. PITTORE VENETO DEL XIV SECOLO

Vergine annunciata  
Tempera su tavola, cm 50X28,5  
Stima € 4.000 - 7.000

I caratteri di stile, la tipologia del volto e l'accorgimento scenico del tessuto alle spalle della Vergine, atto a suggerire una profondità spaziale al fondo oro, suggeriscono l'origine veneta dell'autore e analogie con la produzione di Lorenzo Veneziano (documentato a Venezia tra il 1356 e il 1372). Si può così spiegare la tradizionale attribuzione a Caterino di Marco (documentato a Venezia dal 1362 al 1390). Se così fosse, l'opera è collocabile alla tarda maturità quando il pittore, dopo aver aderito al filone tardogotico rappresentato a Venezia dall'attività di Lorenzo e ulteriormente caratterizzato dall'arrivo di Giovanni da Bologna intorno al settimo decennio, impiega un linguaggio di immediata comprensione e di contenuto popolare, dove il mezzo grafico perde la funzione decorativa delle prime opere per divenire incisione di forme robustamente scolpite. Ciò comportò una schematizzazione del linguaggio che gli consentì un discreto successo.

Bibliografia di riferimento:

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, pp. 194-200

M. Lucco, *Caterino di Marco da Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento a Venezia*, Milano 1986, I, pp. 142-144; II, pp. 561-562



506.

## MASSIMO STANZIONE

(Fratamaggiore o Orta di Atella, 1585 circa - Napoli 1656)

Incredulità di San Tommaso

Olio su tela, cm 125X151,5

Stima € 60.000 - 80.000

Il dipinto si data tra il 1625 e il 1630 quando l'artista è documentato a Roma o da poco rientrato in patria, tenendo conto che vi tornò più volte fino al 1630, salvo poi restare a Napoli e nei territori del Viceregno fino alla morte. È a quest'ultima data, infatti, che realizzò il Sant'Antonio in gloria con angeli e il Bambin Gesù per la cappella di Sant'Antonio nella chiesa di San Lorenzo in Lucina. Ciò si evince dalla tecnica pittorica e i suoi effetti chiaroscurali caravaggeschi; tuttavia, le notizie inerenti al pittore sono imprecise e talvolta contraddittorie, viziate dalla poco attendibile biografia scritta da Bernardo De Dominici. Possiamo infatti supporre che l'evoluzione stilistica di Stanzione avvenne già durante il primo decennio del Seicento, ma ancor più quando trasferitosi a Roma nel 1617 seguì gli insegnamenti di Battistello Caracciolo (1578-1635) e fu indubbiamente suggestionato da Giuseppe Ribera, Simon Vouet e Gerrit von Honthorst (1590-1656), ma fu in questi anni che prese inizio il confronto con le creazioni reniane e la sua arte si protese a ricercare una confacente mediazione con il classicismo, pur non smarrendo la propria indole naturalistica. Si spiega così la consacrazione critica del pittore nel corso del XX secolo a partire dalla mostra fiorentina del 1922 e la presenza di sue opere in tutte le esposizioni dedicate al





secolo d'oro dell'arte napoletana degli anni Ottanta, sino a giungere al 1994 quando gli fu dedicato un catalogo ragionato da parte di Sebastian Schultze. Tornando alla nostra immagine, il tema raffigurato trova immediato confronto con il modello del Merisi ma con una conduzione narrativa meno irruenta. Fortemente naturalistici sono invece i volti degli apostoli, con le vesti caratterizzate da una intonazione pittoristica in analogia a quelle del Maestro degli Annunci ai Pastori. L'esito è di concreta e vigorosa trattazione di panni e di epidermidi accomunati da accentuati contrasti chiaroscurali e di corpose stesure cromatiche dai toni prevalentemente foschi e bituminosi ma che si accendono nei brani colpiti dalla luce che cade dall'alto a sinistra, dimostrando una definita maturità.

Ciò premesso, l'opera si pone quale importante e ancor precoce testimonianza pittorica del maestro, che segna il punto focale delle rare opere note del periodo romano e i primissimi anni Trenta, quali la Salomè con la testa del Battista di collezione romana (Lattuada, 1989-1990, pp. 232-234, figg. 1-2, 239 s. note 1-7), il Martirio di Sant'Agata del Museo di Capodimonte (Spinosa, 2010, p. 404, n. 426) e, soprattutto, la Pietà di Palazzo Barberini, ribersca nell'invenzione ma indubitabilmente vouettiana nella morbidezza della stesura e nell'interpretazione teatrale della luce (S. Schütze, in Schütze - Willette, 1992, pp. 192, n. A8, 274, fig. 104). Scendendo a confronti specifici, possiamo altresì notare che se i volti dei due apostoli spettatori possono essere paragonati alle figure maschili della Susanna e i vecchioni di Francoforte (datata da Schultze ai primi anni Trenta), quello del Redentore si riscontra nell'Incoronazione della Vergine che orna il soffitto della navata di Santa Maria in Aracoeli. Per quanto riguarda la gestualità e la concatenazione narrativa invece, si collegano affinità con il Ritratto di quattro uomini, in cui il secondo degli astanti a sinistra tiene la mano con il pollice, l'indice e il medio marcatamente separati a formare un tre - proprio come il nostro Cristo - mentre è intento a interagire con un secondo uomo, il quale è ritratto di profilo e con gli occhi sollevati nella stessa espressione del san Tommaso in esame. In tal senso, l'Incredulità di san Tommaso, seppur nel suo taglio prettamente caravaggesco, anticipa grazie a questi elementi e ai colori, già parzialmente neo veneti nei blu e negli ocra, gli esiti della maturità.

#### Bibliografia di riferimento:

- B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (1742-1745 circa)*, a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, III, 2, Napoli 2008, pp. 79-122
- P. Leone de Castris, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra a cura di R. Causa, G. Galasso, N. Spinosa, Napoli 1984, vol. I, pp. 177-179, 473-485, nn. 2.252-2.262
- R. Lattuada, Osservazioni su due inediti di Massimo Stanzione, in *Prospettiva*, 1989-1990, n. 57-60, pp. 232-240
- F. Bologna, Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra a cura di F. Bologna, Napoli 1991, pp. 15-180
- S. Schütze, *Observations sur œuvre de jeunesse de Massimo Stanzione et ses liens avec Simon Vouet et les autres peintres français à Rome*, in *Simon Vouet. Actes du Colloque international...* 1991, a cura di S. Loire, Paris 1992, pp. 225-244
- S. Schütze - T. Willette, Massimo Stanzione. *L'opera completa*, Napoli 1992, ad vocem
- Ritorno al Barocco. *Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, I, Napoli 2009, pp. 130-145, nn. 1.50-1.59
- N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010, pp. 44-46, 61 nota 43, 404-419, nn. 426-453



**507.**  
**GIUSEPPE BERNARDINO BISON**

(Palmanova, 1762 - Milano, 1844)

Scene galanti entro un cortile di palazzo

Olio su tavola, cm 13,5X9,5 (2)

Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:

Vignola, collezione Bizzini

Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 309 (come Giuseppe Bernardino Bison)

Collezione privata

Anche questi due scorci di palazzo sono da riferire alla maturità dell'artista, quando dal 1831 risiede a Milano. Sono anni in cui Bison, abbandonata l'attività di frescante e scenografo, continuò infaticabilmente a disegnare e dipingere quadri di piccolo formato, che spesso ritraggono architetture e scene d'interno. A Milano, infatti, il pittore si dedica alla trascrizione della quotidianità ponendosi sulla stessa linea della pittura di genere del Migliara e luoghi e situazioni vengono così ad evocare occasioni quotidiane, in cui figure di realtà cittadina si sostituiscono al suo consueto repertorio di popolani, cavalieri e contadini, di cui le opere in esame sono tipiche per virtuosismo, specialmente osservando la qualità delle architetture e delle macchiette.

Bibliografia di riferimento:

G. Bergamini, F. Magani, G. Ravello, Giuseppe Bernardino Bison, catalogo della mostra, Milano 1997

F. Magani, Giuseppe Bernardino Bison, 1998, ad vocem

G. Ravello, La Pittura in Italia, L'Ottocento, Milano 2002, p. 738

A. Pavanello, A. Craievich, D. D'Anza, Giuseppe Bernardino Bison, Trieste 2012





**508.**  
**BARTOLOMEO CASTELLI IL GIOVANE**

(Roma, 1696 - 1738)  
Nature morte  
Olio su rame, cm 13X7,5 (2)  
Stima € 500 - 800

Provenienza:  
Vignola, collezione Bizzini  
Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 287 (come Bartolomeo Castelli il Giovane)  
Venezia, Finarte-Semenzato, 25 settembre 2005, lotto 25 (come Bartolomeo Castelli il Giovane)  
Collezione privata

Le ricerche d'archivio hanno consentito di distinguere tre pittori della famiglia Castelli specializzati nel genere della natura morta: i due fratelli Bartolomeo (detto il Vecchio) e Giovanni Paolo (detto lo Spadino) e suo figlio Bartolomeo il Giovane, anch'esso soprannominato Spadino. Al più giovane si riconduce la tela in esame, che ben si confronta con la produzione matura, quando il suo stile si modula su sentimenti rocaille. L'immagine offre una esuberante selezione di frutti disposti su un piano, mostrando tutta la loro morbidezza e vivacità cromatica sull'esempio delle opere della tradizione familiare, in modo particolare per la mimesi e l'attenzione alla regia luministica, che delinea con lucentezza le forme e impreziosisce le tonalità cromatiche. I due rami in esame si possono confrontare con i due tondi, anch'essi su rame, esitati presso la Sotheby's di New York il 25 gennaio 2001, lotto 178.

Bibliografia di riferimento:  
G. Bocchi, U. Bocchi, Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750, Viadana 2005, pp. 577-659



**509.**  
**PITTORE EMILIANO DEL XVII SECOLO**

Natura morta con fiasco, tazza, salame e prosciutto  
Olio su tela, cm 65X101  
Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:  
Vignola, collezione Bizzini  
Milano, Porro, 15 novembre 2003, lotto 214 (come scuola emiliana)  
Venezia, Finarte-Semenzato, 25 settembre 2005, lotto 27 (come Cristoforo Munari)  
Collezione privata

Il fiasco di vino, il salame, il prosciutto e, nascosti nell'ombra, altri insacchi appesi al muro, tutto in questa natura morta sembra riassumere quella cultura alimentare norditaliana che si estende a sud del fiume Po fino ai confini marchigiani. Una natura morta a cui si addice il termine di silente, concettualmente distante dall'esuberanza romana e dalla ricercata preziosità delle tavole imbandite dagli artisti nordici. Nel nostro caso, la scena descrive una cucina "povera" ma abbondante, tuttavia, discosta dalla parata di cacciagioni che osserviamo nelle dispense descritte dall'Arborea o dal Boselli, suggerendo un'area di produzione romagnola, dove il genere della natura morta assume peculiari caratteri di stringatezza. Basti osservare la fiasca, che pur memore di quella forlivese, nulla concede all'estetica dell'arte ed è ritratta in quanto oggetto d'uso quotidiano, logoro e dimesso.

Bibliografia di riferimento:  
Cristoforo Munari. Un maestro della natura morta, catalogo della mostra a cura di F. Baldassari e D. Benati, Reggio Emilia 1999, pp. 96-97, n. 25





## 510. JORIS VAN SON

(Anversa, 1623 - 1667)

Natura morta con uva, pesca, noci e fichi

Olio su tela, cm 75X62

Stima € 8.000 - 12.000

Provenienza:

Vignola, collezione Bizzini

Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 294 (come Joris van Son)

Venezia, Finarte-Semenzato, 25 settembre 2005, lotto 30 (come Joris van Son)

Bibliografia:

Archivio Zeri, n. 90269 (come Joris van Son)

Joris van Son divenne maestro della Gilda di San Luca di Anversa nel 1643-1644. Dipinse ghirlande di fiori sulla scia di Daniel Seghers ma soprattutto nature morte, che per carattere possono essere equiparate a quelle di Jan Davidsz de Heem. La pittura di van Son si muove fra la scuola fiamminga e quella olandese, benché negli anni della maturità egli si avvicinasse sempre più a quest'ultima. Sappiamo che De Heem si trasferì ad Anversa nel 1636, rimanendovi fino al 1667 e senza dubbio van Son lo incontrò lì all'inizio della sua carriera. Le sue nature morte di frutta, come questa in esame, ne sono particolarmente debitorici, sebbene quelle di van Son siano caratterizzate da un'illuminazione più morbida rispetto a quelle del suo predecessore. Questo aspetto si coglie molto bene osservando la tela in esame, il cui stile appare oramai affrancato dagli esempi del maestro, mostrando una acquisita autonomia di mestiere e suggerendo di conseguenza una datazione matura al sesto-settimo decennio.

Bibliografia di riferimento:

E. Greindl, Les peintres flamands de Nature Morte au XVIIe siècle, Sterrebeek 1983, ad vocem



# 511. GIOACCHINO ASSERETO

(Genova, 1600 - 1649)

San Tommaso apostolo (1636-1639)

Olio su tela, cm 135X105

Stima € 30.000 - 50.000

#### Provenienza:

Genova, collezione del pittore Nicolò Barabino (come Bernardo Strozzi)

Genova, collezione Mary Serra (1935)

Collezione Coardi di Carpeneto

Genova-Genestrello, Wannenes Art Auctions, 24 settembre 2010, lotto 125 (come Gioacchino Assereto)

Ginevra, Galleria Rob Smeets

Collezione privata

#### Bibliografia:

A. Orlando, in Villa Coardi di Carpeneto Mazza, Wannenes Art Auctions il 24 settembre 2010, I, lotto 125

T. Zennaro, in Gioacchino Assereto e i pittori della sua Scuola, Soncino 2011, I, pp. 332-333, n. A76

Databile alla fine del quarto decennio il dipinto raffigura San Tommaso apostolo, trovando confronto con la più giovanile tela del Museo Lázaro Galdiano di Madrid, con il San Giovanni Battista di Palazzo Reale e con quello di ubicazione ignota raffigurante il San Giovanni Evangelista (Zennaro 2011, pp. 331-332, n. A75). La tipologia di queste opere evoca immediatamente i modelli iconografici degli "apostolati" e a tal proposito si ricorda che il collegio apostolico esprime la quintessenza dei dogmi cattolici, in particolare in ambito controriformistico, e la loro tradizione si rintraccia in Spagna sin dall'età rinascimentale. In Italia, durante l'età seicentesca, la sua diffusione avviene nel secondo decennio a Roma grazie alla celebre serie di Pietro Cusida realizzata da Giuseppe Ribera tra il 1613 e il 1616, oggi in parte conservata presso la Fondazione Longhi di Firenze (Cfr. G. Papi, in Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, Milano 2005, pp. 260-264; G. Papi, Le prime serie di Apostoli di Ribera, fra Roma e Napoli, in Entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco, Napoli 2016, pp. 90-95). Fu grazie a questo apostolato che diversi autori di scuola caravaggesca e tenebrosa si confrontarono con questi modelli, suggerendo che l'opera in esame fosse anch'essa partecipe di un Apostolato e a questo proposito il San Giovanni a Patmos prima citato, che presenta simili dimensioni (cm 130X105), avvalorava questa ipotesi. Dal punto di vista formale invece l'opera evoca gli Apostoli di Giulio Cesare Procaccini eseguiti nel 1621 per Giovan Carlo Doria oggi conservati al Museo di Palazzo Rosso di Genova (Cfr. H. Brigstocke, O. D'Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, Torino 2020, pp. 376-377, nn. 142-147), ma è altrettanto evidente un distinguo dal punto di vista pittorico, in cui l'Assereto sembra rispondere agli esempi di Simon Vouet, dando prova di capirne bene e come pochi altri il modulato caravaggismo intriso di raffinatezze emiliane e lanfranchiane. Considerando il fatto che la reale svolta in chiave tenebrosa del pittore avviene dopo il 1639 confrontandosi con le opere di Matthias Stom (Amersfoort/Utrecht, 1600 circa - Sicilia, dopo il 1650), pone la tela in esame a un momento di poco precedente (Cfr. A. Gesino, Tracce di Matthias Stom nel collezionismo tra la Sicilia e Genova, in Caravaggio e i genovesi, catalogo della Mostra a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 182-195).

#### Bibliografia di riferimento:

R. Longhi, E ancora dell'Assereto, in Pinacotheca, 1929

L. Grassi, Deposizione inedita dell'Assereto, in Paragone, III, n. 31, 1952, p. 41

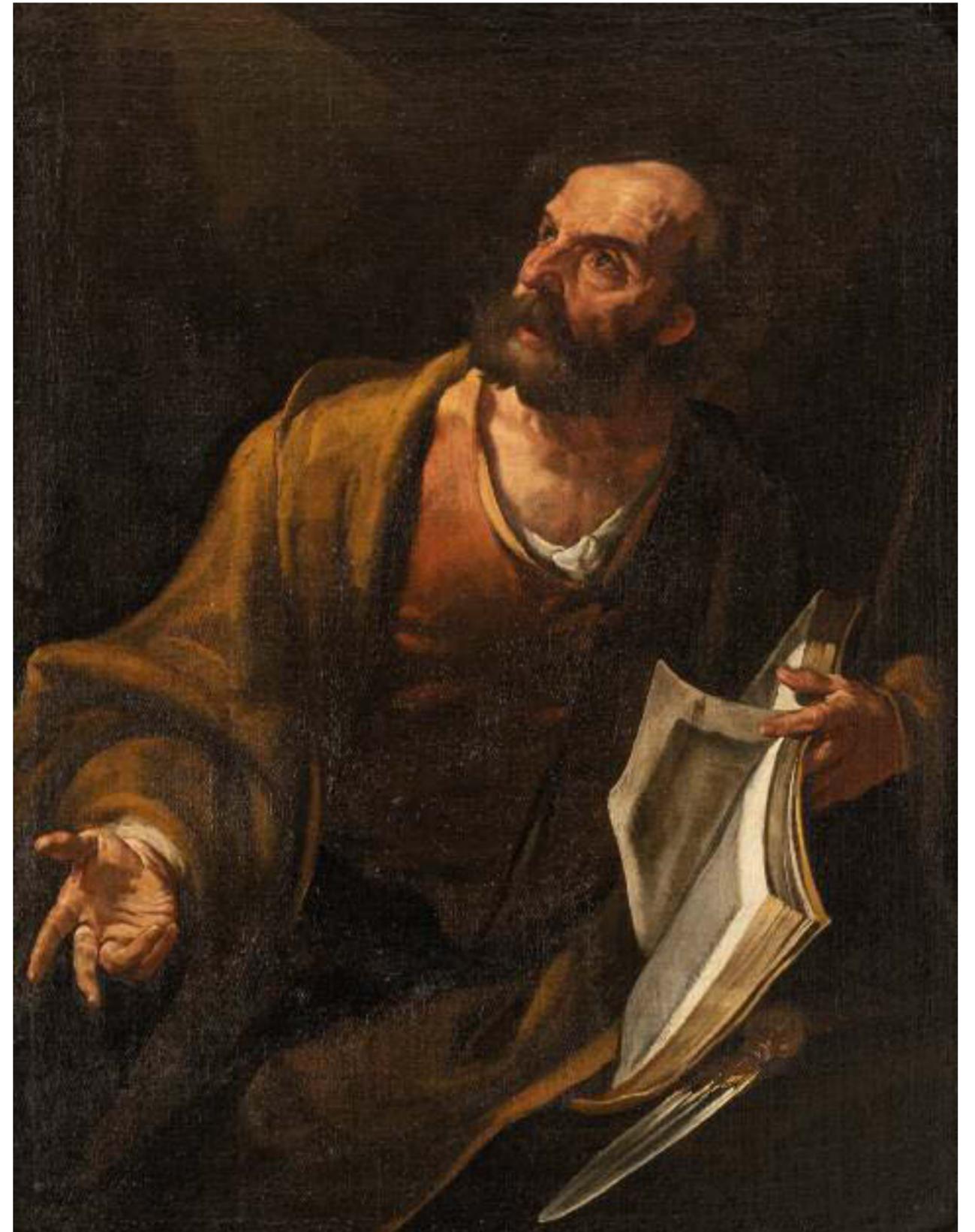
G. V. Castelnovi, Intorno all'Assereto, in Emporium, CXX, n. 7, luglio 1954, pp. 17-35

G. V. Castelnovi, La pittura nella prima metà del Seicento dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari, in La Pittura a Genova e in Liguria, Genova 1970-1971, II, p. 156

F. R. Pesenti, La Pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento, Genova 1986, ad vocem

G. V. Castelnovi, La pittura nella prima metà del Seicento dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari, in La pittura a Genova e in Liguria, Genova 1987, II, p. 133

A. Orlando, Il caravaggismo genovese. Strozzi, Fiasella, Borzone, Assereto e altre comparse, in Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 210-263



512.

## ANGELO MARIA CRIVELLI detto IL CRIVELLONE

(Piacenza, 1660 - Parma, 1730)

Paesaggio con uccelli, pappagallo e uva

Olio su tela, cm 102X180

Stima € 8.000 - 12.000

Ricondotto al catalogo di Angelo Maria Crivelli da Gianluca Bocchi, la tela per la qualità e le dimensioni si rivela un'importante aggiunta al catalogo del pittore e si può classificare tra i suoi capolavori. Attivo a Milano dove è documentato dal 1662 al 1730, Crivelli si specializzò nella rappresentazione di animali, soprattutto in temi di caccia e di volatili, ispirandosi alle opere dei fiamminghi Hondecoeter, Weenix, Snyder e Fyt. Questa in esame si può considerare atipica per la sua unicità grazie all'ampia apertura paesistica in cui il pittore evoca un giardino ornato da elementi architettonici classici. La tecnica pittorica manifesta altresì una peculiare raffinatezza, ricca di lache e velature, spessori della stesura ben calibrati e ricchi di luminosità, secondo una volontà espressiva già decantata dall'Orlandi (P. A. Orlandi, *Abecedario Pittorico...*, Firenze 1788, p. 78). Tali aspetti contribuirono alla fortuna critica e collezionistica del Crivelli, da considerarsi indubbiamente uno dei migliori animalier della pittura italiana settecentesca e non a caso fu al servizio della corte sabauda e per la nobiltà lombarda, in virtù di un'indole decorativa di notevole effetto scenico. Infatti, i confronti possibili di questa tela si hanno in particolare con le tele di Stupinigi e del Castello di Agliè (Cfr. Arisi 2004, pp. 254 e 255, cat. nn. 189, 190; pp. 252-253, cat. nn. 187, 189), suggerendo di conseguenza una committenza di altissimo livello.

L'opera è corredata da una scheda critica di Gianluca Bocchi.

Bibliografia di riferimento:

M. Bona Castellotti, *La pittura lombarda del '700*, Milano 1986 (ad vocem dei due Crivelli), p. 619, figg. 231-239  
F. Arisi, *Crivellone e Crivellino*, Piacenza 2004, ad vocem  
L. Beltrame, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2010, pp. 73; 77, nn. 860-861



## 513. JUAN DE FLANDES e BOTTEGA

(Gand, 1450 circa - Palencia, 1519)

Crocifissione

Olio su tavola, cm 78X58,5

Stima € 20.000 - 30.000

Provenienza:  
Collezione privata

Attivo alla corte di Isabella di Spagna dal 1496, le notizie inerenti alla prima attività di Juan de Flandes sono scarse, sia pur lo stile riveli chiaramente le influenze di Hugo van der Goes e Justus di Gand. Giunto in terra iberica la sua prima opera è la Pala di San Giovanni Battista, dipinta per la Certosa di Miraflores i cui documenti ne attestano l'esecuzione tra il 1496 e il 1499. L'altra opera documentata è il grande polittico dipinto per la regina Isabella in collaborazione con Michel Sittow, che era composto di ben quarantasette riquadri raffiguranti la vita di Cristo e della Vergine, di cui quindici sono ancora custoditi al Palazzo Reale di Madrid e sette in diverse altre collezioni. Dopo la morte della regina, Flandes realizzerà tra il 1505 e il 1508 la pala d'altare per la cappella dell'Università di Salamanca e la pala di San Michele per il chiostro dell'antica cattedrale. Nel 1509 è invece nuovamente a Palencia dove lavorò all'ampliamento dell'altare maggiore della cattedrale, progetto che lo occupò tra il 1510 e il 1518. A questa data, infatti, si colloca la pala raffigurante la Crocifissione oggi conservata al Prado (Olio su tavola, cm 123X169: cfr. Maroto 2006). Durante questo periodo l'artista, solito a comporre opere di contenute dimensioni, si dedica a dipingere opere di carattere monumentale, adattandosi alle influenze italianizzanti e in questo caso modulando la raffigurazione in rapporto alle sculture di Bigarny che ornavano l'altare. Tornando alla tavola qui presentata, il suo carattere suggerisce una datazione al primo decennio, certamente realizzata a Palencia, visto l'impiego di una tavola di abete come ben indica Michela Fasce nella relazione tecnica e critica. A questo proposito si devono osservare le fotografie a infrarosso che evidenziano un disegno preparatorio di qualità, con diversi pentimenti e alcuni brani di notevole sprezzatura, suggerendo di conseguenza una regia compositiva dettata dal maestro.

L'opera è corredata da una scheda tecnica e critica di Michela Fasce.

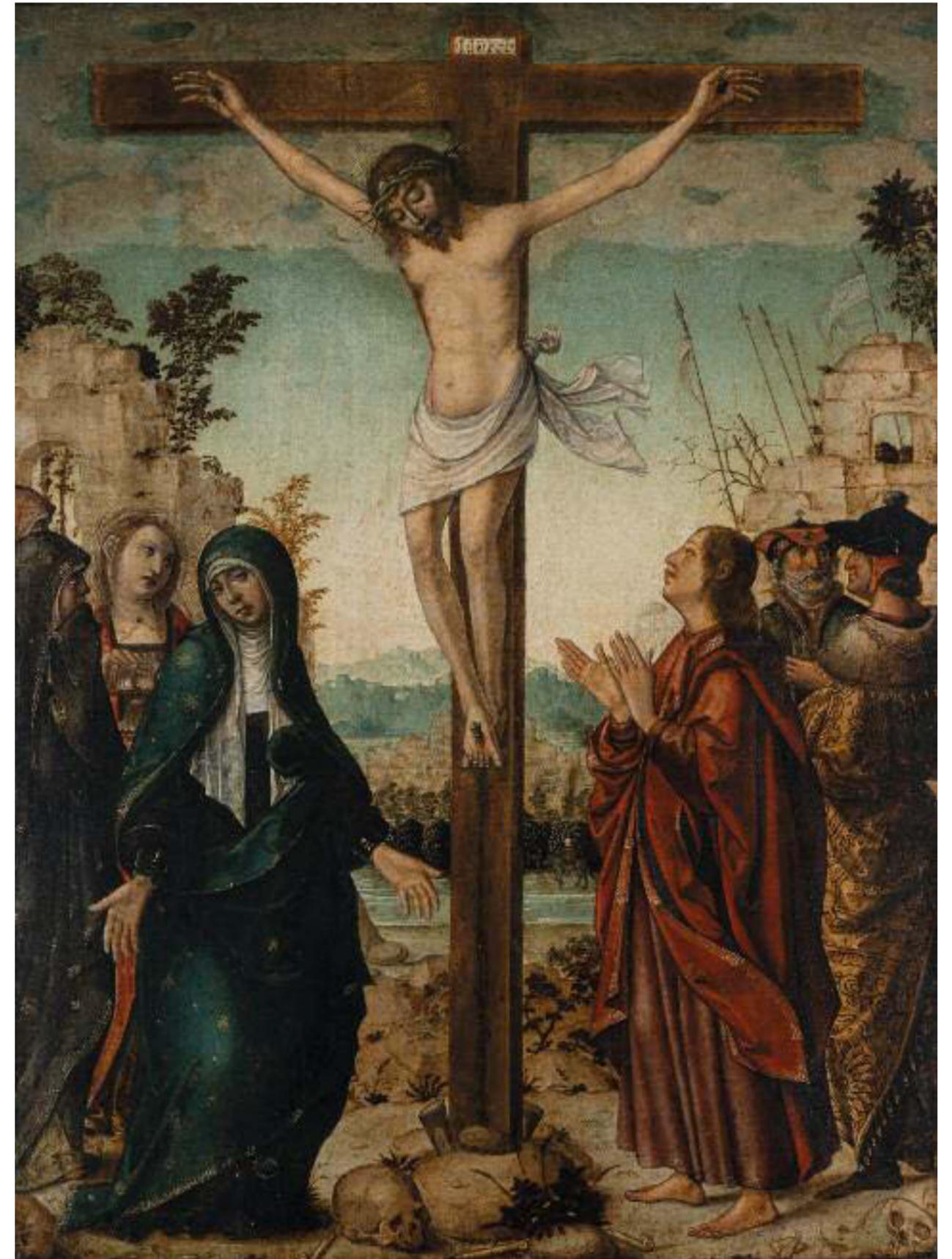
Bibliografia di riferimento:

J. M. Villa, Un pitor de la reina catolica, in Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Tomo XXV, Madrid 1917, pp. 276-281

I. Vandevivere, Juan De Flandes, catalogo della mostra Brugge, Memlingmuseum, SintJanshospitaal, Brugge 1985, ad vocem

P. Silva Maroto, La Crucifixión de Juan de Flandes, Museo Nacional del Prado, Madrid 2006, ad vocem

M. W. Ainsworth, Juan de Flandes, Chameleon Painter, in Invention: Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries, edited by Julien Chapuis, Turnhout: Brepols 2008, pp. 104-123





**514.**  
**GIOVANNI BATTISTA MERANO**

(Genova, 1632 - Piacenza, 1698)  
Adorazione dei pastori, (1671)  
Firmato Gio Batta Merano e datato 1671  
Olio su tela, cm 110X156  
Stima € 8.000 - 12.000

Provenienza:  
Genova, Antonio Giuseppe Consonno 1673 (?)  
Londra, Christie's, 7 dicembre 2007, lotto 210  
Parigi, Drouot-Richelieu, 19 ottobre 2012, lotto 38

Bibliografia:  
M. Newcome Schleier, G. Cirillo, Giovanni Battista Merano, Torino 2010, pp. 63-65, nn. 31-32  
F. Moro, Piacenza, terra di frontiera: pittori lombardi e liguri del Seicento. Dipinti e disegni inediti, Piacenza 2010, p. 117

Vedi scheda al lotto successivo.

Bibliografia di riferimento:  
R. Soprani - C. G. Ratti, Vite de' pittori scultori ed architetti genovesi, I, Genova 1768, pp. 270, 285, 348; II, ibid. 1769, pp. 61-68, 147-162  
G. Cirillo, G. Godi, Un modelletto di Giovanbattista M. per la sua attività nel Ducato parmense, in Bollettino dei Musei civici genovesi, II (1980), 4-6, pp. 71-90  
D. Sanguineti, Ebbe il nostro Valerio quattro Discepoli, tutti di buona riuscita. Biscaino, Cervetto, Magnasco e Merano e la cerchia di Valerio Castello, in Valerio Castello 1624-1659. Genio moderno, catalogo della mostra a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, M. Cataldi Gallo, Genova 2008, pp. 116-122  
A. Marengo, A. Orlando, Giovanni Battista Merano allievo di Valerio. Metodo e stile dall'abbozzo all'affresco, in Valerio Castello. Percorsi di approfondimento, Atti del convegno del 5-6 giugno 2008, a cura di L. Leoncini e D. Sanguineti, Alessandria 2010, pp. 209-223  
A. Orlando, Dipinti Genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato, Torino 2010, p. 144



**515.**  
**GIOVANNI BATTISTA MERANO**

(Genova, 1632 - Piacenza, 1698)  
Riposo nella fuga in Egitto (1671)  
Olio su tela, cm 112X155,5  
Stima € 8.000 - 12.000

Provenienza:  
Genova, Antonio Giuseppe Consonno 1673 (?)  
Londra, Christie's, 7 dicembre 2007, lotto 210  
Parigi, Drouot-Richelieu, 19 ottobre 2012, lotto 38

Bibliografia:  
M. Newcome Schleier, G. Cirillo, Giovanni Battista Merano, Torino 2010, pp. 63-65, nn. 31-32  
F. Moro, Piacenza, terra di frontiera: pittori lombardi e liguri del Seicento. Dipinti e disegni inediti, Piacenza 2010, p. 117

Giovanni Battista Merano si formò nelle botteghe di Giovanni Andrea De Ferrari e Valerio Castello, da cui apprese il peculiare stile pittorico, per proseguire la propria educazione con Giulio Benso. La sua arte fu poi ispirata dai modelli del Correggio e del Parmigianino appresi durante il soggiorno a Parma, presumibilmente avvenuto tra il 1651 e il 1658. Alla piena maturità si collocano le tele in esame in cui l'influenza valeriana si è oramai affievolita e l'auto-re mostra una piena autonomia stilistica, esibendo stesure ricche di colore ma con campiture nette e pennellate decise, creando effetti cromatici tra i più felici della sua produzione. La datazione ai primi anni Settanta è altresì avvalorata dal confronto con la celebre Maria svenuta sotto la croce, oggi nei Musei Civici di Palazzo Farnese a Piacenza, che firmata e datata 1673 segna anch'essa un punto fermo cronologico. Nel nostro caso è possibile giudicare le opere tra le migliori dell'artista, in cui dimostra di saper gestire registri linguistici diversi, lasciandosi sedurre dai modelli visti a Parma mantenendo ferma la propria indole creativa, coniugando magistralmente l'esuberanza naturalistico-barocca genovese e il classicismo emiliano con esiti innovativi. Infatti, tra i numerosi allievi di Valerio il Merano spicca per aver messo in pratica un consapevole e costante distacco dalla maniera del maestro, differenziandosi ad esempio dal Biscaino e da Stefano Magnasco, sia pur rivisitandone con parsimonia alcuni modelli illustrativi. Si deve poi accennare al fatto che in questi anni il pittore si dimostra capace di percepire e accogliere suggestioni romane dal Cortona e dal Maratti, influenze che trovano espressione nelle tele in esame e in particolare nella più tarda Visione di San Giovanni Evangelista realizzata nel 1687 per l'omonima chiesa parmense (Cfr. Cirillo - Godi, 1980, p. 78).

Bibliografia di riferimento:  
R. Soprani - C. G. Ratti, Vite de' pittori scultori ed architetti genovesi, I, Genova 1768, pp. 270, 285, 348; II, ibid. 1769, pp. 61-68, 147-162  
G. Cirillo, G. Godi, Un modelletto di Giovanbattista M. per la sua attività nel Ducato parmense, in Bollettino dei Musei civici genovesi, II (1980), 4-6, pp. 71-90  
D. Sanguineti, Ebbe il nostro Valerio quattro Discepoli, tutti di buona riuscita. Biscaino, Cervetto, Magnasco e Merano e la cerchia di Valerio Castello, in Valerio Castello 1624-1659. Genio moderno, catalogo della mostra a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, M. Cataldi Gallo, Genova 2008, pp. 116-122  
A. Marengo, A. Orlando, Giovanni Battista Merano allievo di Valerio. Metodo e stile dall'abbozzo all'affresco, in Valerio Castello. Percorsi di approfondimento, Atti del convegno del 5-6 giugno 2008, a cura di L. Leoncini e D. Sanguineti, Alessandria 2010, pp. 209-223  
A. Orlando, Dipinti Genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato, Torino 2010, p. 144

516.

## FLORIS VAN DIJCK

(Delft, 1575 - Haarlem, 1651)

Natura morta

Siglato VD in basso a sinistra

Olio su tavola, cm 51,6X67,4

Stima € 5.000 - 8.000

Provenienza:

Milano, mercato antiquario (prima del 1981)

Vignola, collezione Bizzini

Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 290 (come attribuito a Floris Claesz van Dyck)

Venezia, Finarte-Semenzato, 25 settembre 2005, lotto 34 (come Floris Claesz van Dyck)

Collezione privata

Bibliografia:

Archivio Zeri, n. 91862 (come Floris Claesz van Dyck)

A. Cottino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di A. Cottino, E. Fumagalli, Napoli 1995, (edizione per l'esposizione di Milano 1 maggio - 30 giugno 1996), p. 3

Come indica Alberto Cottino nella scheda pubblicata nel 1996, la tavola rappresenta una importante aggiunta al catalogo di Floris Claesz van Dyck, artista documentato a Roma nel 1601 quale partecipe della florida bottega di Cavalier d'Arpino. Il soggiorno nella Città Eterna si presume concluso nel 1603, quando il pittore è registrato nelle file della Guardia Civica. L'opera in esame spicca per la lucidità descrittiva e l'attenuata conduzione prospettica tipica dell'arte olandese e fiamminga ma alcuni dettagli naturalistici, come il melone, le ciliegie, le fragole e soprattutto il carciofo visibile in basso a sinistra, suggeriscono un'esecuzione italiana, non solo perché si tratta di elementi estranei al repertorio della "natura in posa" nordica ma altresì per come l'autore tornisse e lavora sulle ombre con sapienza caravaggesca. Questo aspetto conduce a rimeditare l'influenza della natura morta romana nei confronti di Floris Claesz van Dyck e di altri maestri forestieri.

Bibliografia di riferimento:

I. van Thiel-Stroman, *Floris Claesz van Dijck, Painting in Haarlem 1500-1850*. The collection of the Frans Hals Museum, Gent-Haarlem 2006, pp. 140-143



## 517. GUIDO RENI

(Bologna, 1575 - 1642)  
San Pietro penitente  
Olio su tela, cm 73X59  
Stima € 8.000 - 12.000

Ricondotto al catalogo di Guido Reni da Alberto Crispo, lo studioso colloca l'esecuzione del dipinto alla maturità e lo giudica un "non finito", ricordando come in questa fase sia consueta in lui una resa evanescente delle stesure. Una simile conduzione pittorica, infatti, si osserva nel San Gerolamo conservato nel duomo di Piacenza realizzato nel 1640 (Cfr. Guido Reni, 1988, pp. 180-181, n. 77), tuttavia, nel nostro caso è di maggiore aderenza il termine di "abbozzo", in cui la parte più lavorata è il volto. Si deve altresì rilevare che di questo soggetto non si riscontrano versioni del tutto coincidenti ma simili, come indicano le tele del Prado, di Vienna e dell'Hermitage (Cfr. Pepper 1989, figg. 129;173 e 26 dell'appendice), citando altresì il San Gerolamo dei Musei Capitolini (Cfr. Pepper 1989, fig. 130). Detto ciò, in questi anni l'autore realizzò innumerevoli immagini a mezzo busto, quasi abbozzate o con brani non portati a termine, perpetuando una dissoluzione delle forme e una voluta incompiutezza, alla stregua di una ricercata idea neoplatonica. È d'altronde noto come le tele abbozzate, non finite e dai colori evanescenti crescevano di numero e ricoprivano in abbandono le pareti della sua abitazione, in concomitanza di un disagio psichico e fisico sempre più accentuato (Cfr. A. Emiliani, La vita, i simboli e la fortuna di Guido Reni, in Guido Reni, catalogo della mostra a cura di S. Mahon, a. Emiliani, S. J. Freedberg, E. Schleier, Bologna, 1988, pp. XVII-XXXVI). Bisogna appunto ricordare che la "seconda maniera" del Reni non fu sempre apprezzata dai contemporanei e questo pregiudizio lo rievoca ancora nel 1988 Cristina Casali annotando come: "negli ultimi anni molte delle opere tarde sono state ignorate e la paternità del Reni dimenticata" (Cfr. Guido Reni 1988, p. 147). Tuttavia, conforta la predizione del Malvasia quando scrisse: "Strillino pure a lor voglia i malevoli, che si conosceranno un giorno queste finezze per inimitabili, ed io già ne pronostico sicuro il successo [...]. Piacerà però sempre a' più dotti la seconda maniera, quanto la prima a' più curiosi" (Malvasia 1678, p. 80) ed è sempre il biografo a offrire l'informazione per noi più preziosa ricordando quanti avessero commissionato al pittore un quadro rimasto allo stato di abbozzo, versando una caparra che dava la possibilità di scegliere tra riavere indietro il denaro o ricevere il quadro sbozzato, "pochi si trovarono che più volentieri non prendessero anzi le bozze che la moneta" (Malvasia 1678, p. 57).

Si ringrazia Alberto Crispo per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:

C. C. Malvasia, Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, II, Bologna 1678, pp. 3-91

S. Pepper, Guido Reni. L'opera completa, Novara 1988, ad vocem

R. Morselli, lo Guido Reni Bologna. Profitti e sperperi nella carriera di un pittore un poco straordinario, in Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna, a cura di R. Morselli, Roma 2008, pp. 71-134



# 518. CARLO ANTONIO PROCACCINI

(Bologna, 1571 - Milano, 1630)

Ebbrezza di Noè

Olio su tavola, cm 63X80

Stima € 4.000 - 7.000

Formatosi con il padre Ercole con cui lavoravano anche i fratelli Camillo e Giulio Cesare, la presenza a Milano del pittore è attestata nel 1590 quale collaboratore di Camillo nel cantiere della Villa di Visconti Borromeo a Lainate (Cfr. A. Morandotti, Milano profana nell'età dei Borromeo, Milano 2005). Se le prime opere di Camillo riflettono lo stile della bottega, come si evince osservando il "quadrono" raffigurante la Morte di San Carlo Borromeo conservato nel duomo di Milano (Cfr. M. Rosci, I quadroni di San Carlo del Duomo di Milano, Milano 1965) e la Madonna del Rosario di Erve, che costituiscono le testimonianze di maggior rilievo della sua produzione pubblica, il pittore scelse ben presto di dedicarsi al genere della natura morta (cfr. A. Morandotti, Carlo Antonio Procaccini, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio - F. Zeri, I, Milano 1989, p. 233; D. Dotti, Carlantonio Procaccini pittore di nature morte, in *Paragone*, LXII, 2011, 741, pp. 35-41) e al paesaggio, facendo riferimento agli esempi di Paul Brill e Jan Bruegel. Questa predilezione è altresì confermata dall'uso di realizzare le proprie opere su tavola, atte a evocare al meglio le delicatezze espressive e cromatiche dei fiamminghi. Questo aspetto si coglie molto bene nell'opera in esame, i cui brani paesistici e in modo particolare la descrizione degli alberi, evidenzia la preziosità della sua arte, condotta con attenzione miniaturistica e una rarefatta evocazione del paesaggio, il cui fondale si stempera in una delicata tonalità azzurra. Ma in questo caso, si deve evidenziare una matura e autonoma interpretazione dell'arte nordica in chiave prettamente italiana, che si distingue dalle opere in cui l'autore svolge il proprio lavoro replicando fedelmente i modelli, come avviene nel Paesaggio con Santa Margherita conservato al Museo Ala Ponzone di Cremona, che si rivela smaccatamente una copia da Jan Brueghel (Cfr. A. Lo Conte, Carlo Antonio and the bottega Procaccini, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2020, pp. 13-14, figg. 5-6). Ciò induce a ipotizzare una data d'esecuzione matura, intorno al secondo e terzo decennio, documentando gli esiti migliori e più autonomi dell'artista.

Si ringrazia Alberto Crispo per l'attribuzione.

Bibliografia di riferimento:

R. Longhi, Un italiano sulla scia di Elsheimer, Carlo Antonio Procaccini, in *Paragone*, XVI, 1965, 185, p. 43

A. Morandotti, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1999, pp. 12-17, 235-244

A. Crispo, Carlo Antonio e l'eredità dei Procaccini, in *Paragone*, LIV, 2003, 639, pp. 42-50

A. Crispo, Qualche proposta per Camillo Antonio Procaccini, in *Parma per l'arte*, XVIII, 2012, 2, pp. 69-72



519.  
GIUSEPPE ARCIMBOLDO (maniera di)

(Milano, 1527 - 1593)  
Allegoria dell'Estate  
Olio su tela, cm 99X73,5  
Stima € 8.000 - 12.000

Provenienza:  
Roma, collezione privata

Questa raffigurazione antropomorfica dell'Estate riflette i modelli compositivi ideati da Giuseppe Arcimboldo, che dipinse alla fine del XVI secolo figure fantastiche composte da frutti ed elementi naturali per l'imperatore Rodolfo II e suo padre l'imperatore Massimiliano. Come sappiamo, al 1562 Arcimboldo fu pittore di corte a Praga e l'erudito simbolismo delle sue opere faceva appello al gusto manierista per il raro e il curioso. Fu infatti Massimiliano a commissionare una serie di teste composte da elementi di natura morta emblematici delle Stagioni (Louvre, Parigi) e degli Elementi (Kunsthistorisches Museum, Vienna). Le straordinarie invenzioni di Arcimboldo riscossero uno straordinario successo e fu merito di Francesco Zucchi di perpetuarne la moda come attesta Giovanni Baglione nelle sue *Vite de' pittori, scultori & architetti* (1642), attribuendogli l'invenzione di un "modo di comporre e colorare le teste delle Quattro Stagioni con i loro frutti, fiori e altre cose che in il tempo di quelle stagioni la natura abitualmente produce" (Cfr. L. Salerno, *La Natura Morta Italiana, 1560-1805*, Roma 1984, p. 54). La critica moderna ha poi riscontrato che tali opere furono altresì realizzate da un altro artista romano, Giovanni Stanchi (1608 - dopo il 1673; Cfr. M. S. Proni, *La famiglia Stanchi*, in *Pittori di Natura Morta a Roma, artisti italiani 1630-1750*, a cura di G. Bocchi, U. Bocchi, Viadana, 2005, pp. 245-328, figg. FS.31 - FS.36). La tela in esame, infatti, trova confronto con alcune simili serie e singole tele come quella esitata presso la Sotheby's di Londra il 9 aprile 1986, lotto 32 (Cfr. *archivio Zeri n. 85036*; M. Chiarini, *Natura morta italiana del Sei e Settecento*, 1987, p. 12).



520.

## MAESTRO DELLA FERTILITÀ DELL'UOVO

(attivo a Brescia nel XVII-XVIII secolo)

Gatto in fasce

Olio su tela, cm 86X119,5

Stima € 20.000 - 30.000

Provenienza:

Roma, collezione privata

I dipinti del Maestro della Fertilità dell'Uovo sono generalmente associati alla produzione di Faustino Bocchi (Brescia, 1659 - 1741), tuttavia, il pittore esprime una evidente autonomia stilistica e inventiva, realizzando quadri dai risvolti satirici ma altresì carichi di allusioni simboliche. Un altro aspetto ancora da chiarire è il periodo di attività, tenendo conto che non è possibile escludere che l'artista sia un predecessore del Bocchi, sottolineando le distinzioni che intercorrono tra i due autori. Come sappiamo, il nickname è stato coniato dall'Olivari prendendo a riferimento la tela intitolata La fertilità dell'uovo conservata al Milwaukee Art Museum, per poi procedere a costruire un corpus di opere che veniva raccolto precedentemente sotto il nome di Pseudo Bocchi. La prima cosa da dire è che questi dipinti non si possono classificare nel genere bambocciano, perché nulla hanno a che vedere con la cultura d'influenza fiamminga e caravaggesca in auge nella Roma d'inizio Seicento, al massimo possiamo parlare di un riflesso naturalistico ma comunque distante per l'irrefrenabile bizzarria grottesca e l'assenza di piani narrativi prospetticamente realistici. Le scene, infatti, escludono ogni riferimento paesistico o di ambiente e le figure dei pigmei e degli animali sono disposti secondo una logica che appare più uno sgrammaticato spartito musicale in cui ogni azione riflette verosimilmente un esemplare, un proverbio e richiami alla letteratura popolare. Questi aspetti hanno posto il termine di "zoologia morale", fattore che ci obbliga ad accennare alla contiguità con quelle "scene ridicole" dipinte in ambito lombardo sin dall'età rinascimentale, le cui tematiche trovarono contiguità con la letteratura dell'Illuminismo lombardo del Muratori, dell'Arcadia letteraria e con la "naturale propensione" nei confronti delle classi subalterne che troveranno ancora voce in pieno XIX secolo con La Satira contro il villano di Domenico Merlini (1894). Nondimeno, il Bocchi e i pittori a lui contigui ben compendiarono le poetiche favolistiche con il gioco della metafora accentuata dall'eccesso, componendo una raffinata commistione tra divertissement, cultura comica e istanze sociali, con buona pace di coloro che ancora recentemente scomodano i bamboccianti per darsi e offrire delle spiegazioni critiche. A dire il vero, l'intento è la rappresentazione di un mondo alla "rovescia", senza più un ordine e con gli animali umanizzati e allusivi a vizi e a follie mondane. Basti osservare il gatto in fasce tenuto da una rana che ridente sembra gradire un bicchiere da una gallina e che dire del gatto che gioca a carte con la morte o la stessa che minaccia con una spada il gatto visibile in alto a sinistra.

Bibliografia di riferimento:

M. Olivari, Faustino Bocchi e l'arte di figure pigmei 1659-1741, Milano 1990, pp. 255-270

M. Olivari, Maestro della fertilità dell'uovo, in Gli animali nell'arte dal Rinascimento a Ceruti, catalogo della mostra a cura di D. Dotti, Milano 2019, pp. 196-201



## 521. SEBASTIANO RICCI

(Belluno, 1659 - Venezia, 1734)

Strage degli Innocenti

Enea aggredito dalle Arpie

Olio su tela, cm 28,5X41 (2)

Stima € 30.000 - 50.000

Le tele in esame sono una rilevante aggiunta al catalogo di Sebastiano Ricci e documentano lo stile dell'artista durante il soggiorno milanese avvenuto tra il 1694 e il 1696, dopo le esperienze bolognesi e il proficuo soggiorno romano (Morandotti, in Sebastiano Ricci, 2012). Sono gli anni in cui il pittore avvia la decorazione a fresco della cupola di San Bernardino alle Ossa, realizza la pala dell'Angelo Custode destinata alla chiesa del Carmine di Pavia e la grande tela nel Duomo di Monza, intraprendendo altresì, un dialogo stilistico con Alessandro Magnasco (Genova, 1667 - 1749). Queste opere, di fatto, pongono un tassello fondamentale per comprendere e chiarire gli aspetti creativi e le contiguità tra i due maestri, in cui prevale, da parte del veneziano, un coinvolgimento ancora più enfatico del comporre, ponendo i protagonisti in primo piano e descrivendoli con pennellate vigorose e un'efficace regia di lume, il cui sapore tenebroso è memore delle creazioni di Langetti e Zanchi che a Milano era altresì diffuso dalle opere di Paolo Pagani. Possiamo altresì dire



fig.1



che l'incontro con il Lissandrino drammatizzi il percorso di Ricci, specialmente dal punto di vista espressivo ma al contempo, offra al collega la possibilità di misurarsi con la pittura di storia e un incedere narrativo e scenico di maggiore complessità. Questo lo si può osservare nella tela di medesimo soggetto realizzata dal Magnasco durante il primo decennio del Settecento, che attesta non solo una affinità illustrativa, ma anche la preponderante influenza del Ricci nella regia (fig. 1; Cfr. L. Muti, D. De Sarno Prignano, Alessandro Magnasco, Faenza 1994, p. 264, n. 372, fig. 199).

Si deve altresì osservare che Ricci è qui avvantaggiato in virtù della tradizione cromatica lagunare, atta ad attuare quei contrappunti tonali che contraddistinguono i brani salienti, mentre si evince nei fondali architettonici una chiara suggestione romana. L'esito è quindi di una straordinaria forza barocca in cui si ravvisano intensità neo cortonesche, memorie della Strage degli innocenti di Guido Reni e l'attitudine nel dipingere ad "abbozzo" che contraddistingue la pittura milanese e genovese dell'epoca grazie alla lezione di Giulio Cesare Procaccini. Si rivela quindi chiara l'autonomia di queste tele, destinate a un collezionismo colto che, come ricorda Anton Maria Zanetti a proposito del Liberi: "vi sono "due sorte di pennelli" l'una per gli intelligenti, e l'altra per gli ignoranti. Per i primi ei voleva dipingere con ispeditezza e maestria, e perciò non erano sempre quelle pitture molto finite. Per i secondi all'incontro usava d'un'estrema attenzione e diligenza..." (Cfr. Zanetti 1771, p. 380).

I dipinti sono corredati da una scheda critica di Annalisa Scarpa.

Bibliografia di riferimento:

A. M. Zanetti, Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V, Venezia, Albrizzi, 1771, ad vocem

L. Lanzi, Storia pittorica della Italia, III, Bassano 1809, pp. 274-276

A. Scarpa, Sebastiano Ricci, Milano 2006, pp. 291-293, cat. 415, fig. 531

A. Morandotti, Sebastiano Ricci a Milano (1694-1696) e la pittura lombarda, in Sebastiano Ricci 1659-1734. Atti del Convegno internazionale di studi... 2009, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012, pp. 209-284



## 522. GIOVANNI STANCHI

(Roma, 1608 - 1675 circa)

Vaso fiorito

Olio su tela, cm 73X59,5

Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:

Napoli, collezione privata

Questi due eleganti vasi fioriti si possono ricondurre alla scuola romana e a un pittore appartenente a una generazione non di molto successiva alla morte di Caravaggio. Oltre all'alta qualità, il primo punto da considerare è la loro affinità con i quadri assegnati ai Maestri del vaso a grottesche e a Tommaso Salini, per il rigore formale con cui sono concepiti. Ciò premesso, sono subito chiare le complessità filologiche e di analisi, muovendosi in un ambito in cui possediamo pochissimi dipinti di certa autografia e per di più difficili da collocare cronologicamente, per non dire dei molti nomi tramandateci dalle fonti di cui non si conosce alcun testo figurativo. Come sappiamo, la vicenda critica ha inizio dagli studi di Raffaello Causa per la mostra del 1964, quando suggerì di individuare la mano dell'ancor misterioso Giacomo Recco in un dipinto di fiori contraddistinto da una severa simmetria del bouquet entro un vaso di gusto cinquecentesco decorato a grottesche. Al catalogo del supposto Giacomo si aggiunsero ben presto quelli della Galleria Lorenzelli di Bergamo pubblicati dal Veca ma le ricerche successive determinarono invece lo spostamento dell'intero gruppo all'ambiente romano, quando Mina Gregori formulò il nome di Tommaso Salini (Roma, 1575 circa - Roma, 1625). La pubblicazione della studiosa, quindi, delineò un nuovo catalogo di Salini naturamortista ponendo di conseguenza anche un punto fermo sugli esordi del nipote e allievo Mario Nuzzi detto Mario dei Fiori (Penna San Giovanni, 1603 - Roma, 1673). Tornando alle tele in esame si può allora appurare una distinguibile aria di famiglia con queste opere, constatando che i vasi in argento sbalzato propongono una decorazione più sobria, mentre peculiare è la similitudine disegnativa dei brani floreali. Un utile confronto si riscontra osservando il Vaso di fiori con petali sul piano già della Galleria Lorenzelli (Cfr. A. Veca 1982, pp. 302-303, tav. XVIII), il cui vaso reca una somigliante lavorazione e una ancor più pacata decorazione. Giunti a questo punto è inevitabile porsi la domanda se ci troviamo al cospetto di una testimonianza di Mario Nuzzi che segna qui il passaggio dal gusto arcaico e tardo manieristico del maestro a una rappresentazione si misurata ma che preannuncia gli esiti di una futura estetica seicentesca. È comunque indiscutibile che queste opere esprimano ancora una sensibilità naturalistica d'ascendenza caravaggesca ma si può notare anche una leggiadria protobarocca, che negli esiti risponde alle opere precoci di Giovanni Stanchi (Roma, 1608 - 1675 circa). A suggerire l'attribuzione contribuiscano anche le farfalle dipinte di gusto fiammingo che si riscontrano nelle sue "ghirlande", eseguite sull'esempio di Brueghel pubblicate dalla Proni (Cfr. Proni 2005, pp. 249-251, figg. FS1-FS7). Osservando nel dettaglio i petali e gli steli è altresì possibile il confronto con i due mazzolini della Collezione Pallavicini di Roma, in cui si può cogliere una medesima levigatezza fiamminga (Cfr. Solinas 2010, p. 155, nn. 30-31). Queste considerazioni non permettono solo di formulare l'attribuzione a Giovanni Stanchi ma anche di collocare i dipinti alla sua produzione più precoce, fornendo di conseguenza un rilevante tassello per comprendere l'evolversi della natura morta romana durante i primi decenni del XVII secolo.

Ringraziamo Gianluca Bocchi per l'attribuzione a Giovanni Stanchi dopo aver visionato i dipinti.

Bibliografia di riferimento:

A. Veca, in *Paràdeisos*. Dall'universo del fiore, catalogo della mostra a cura di P. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1982, pp. 211-214, 306-311, tavv. XIX-XXII

M. Gregori, Una svolta per Tommaso Salini pittore di nature morte, in *Paragone* 48, 1997, 15-16, pp. 58-63

A. Veca, I Maestri del vaso a grottesche, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori e J. Georg, Prinz von Hohenzollern, Milano 2002, pp. 105-107

L. Ravelli, *Stanchi dei Fiori*, Bergamo 2005, ad vocem

M. S. Proni, La famiglia Stanchi, in *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, a cura di G. Bocchi e U. Bocchi, Viadana 2005, pp. 245-328

Flora Romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603 - 1673), a cura di F. Solinas, Roma 2010, ad vocem



523.  
**GIOVANNI STANCHI**

(Roma, 1608 - 1675 circa)

Vaso fiorito

Olio su tela, cm 73X59,5

Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:

Napoli, collezione privata

Vedi scheda al lotto precedente.

Ringraziamo Gianluca Bocchi per l'attribuzione a Giovanni Stanchi dopo aver visionato i dipinti.

Bibliografia di riferimento:

A. Veca, in *Paràdeisos. Dall'universo del fiore*, catalogo della mostra a cura di P. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1982, pp. 211-214, 306-311, tavv. XIX-XXII

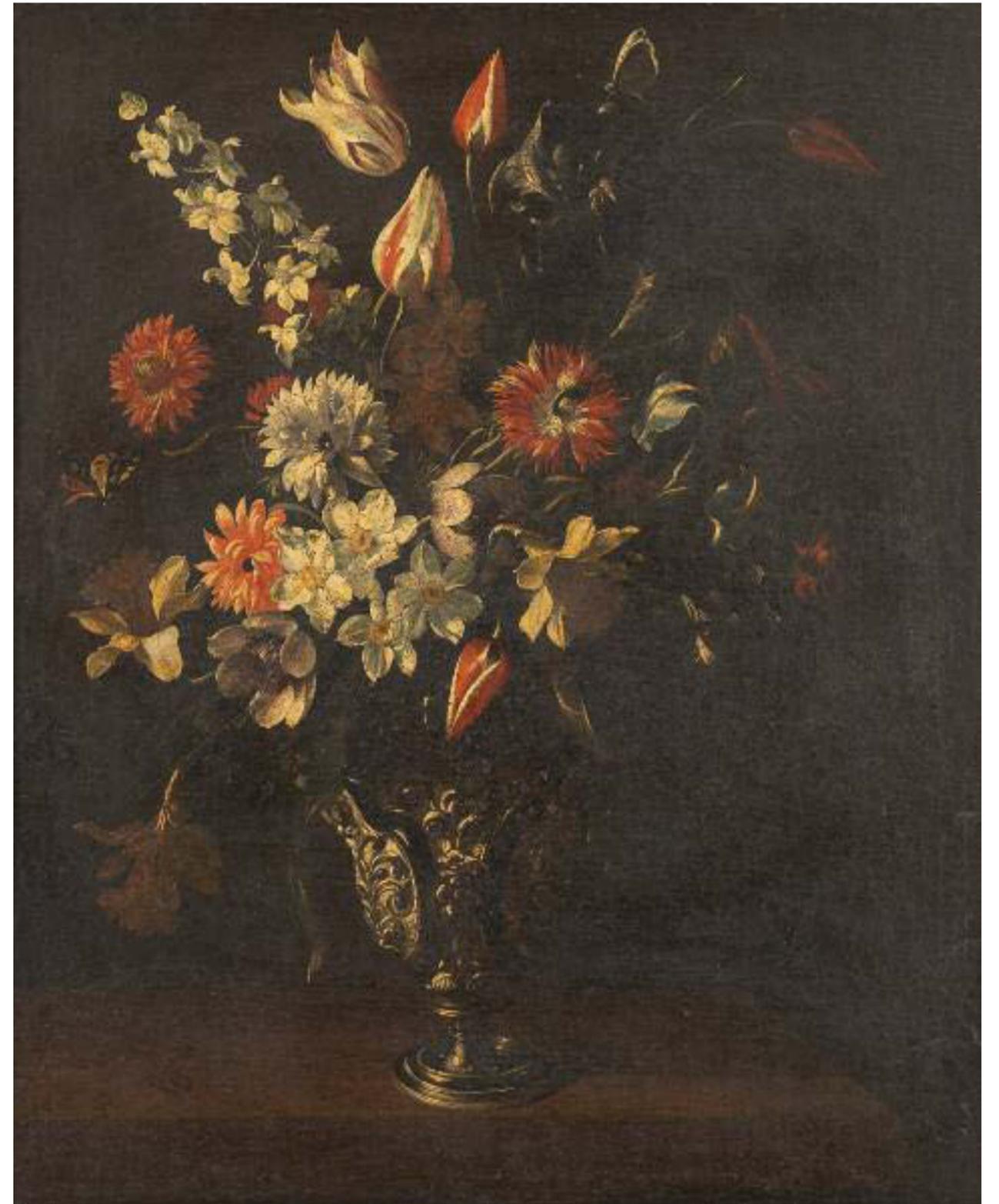
A. Veca, *I Maestri del vaso a grottesche*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori e J. Georg, Prinz von Hohenzollern Milano 2002, pp. 105-107

M. Gregori, *Una svolta per Tommaso Salini pittore di nature morte*, in *Paragone* 48, 1997, 15-16, pp. 58-63

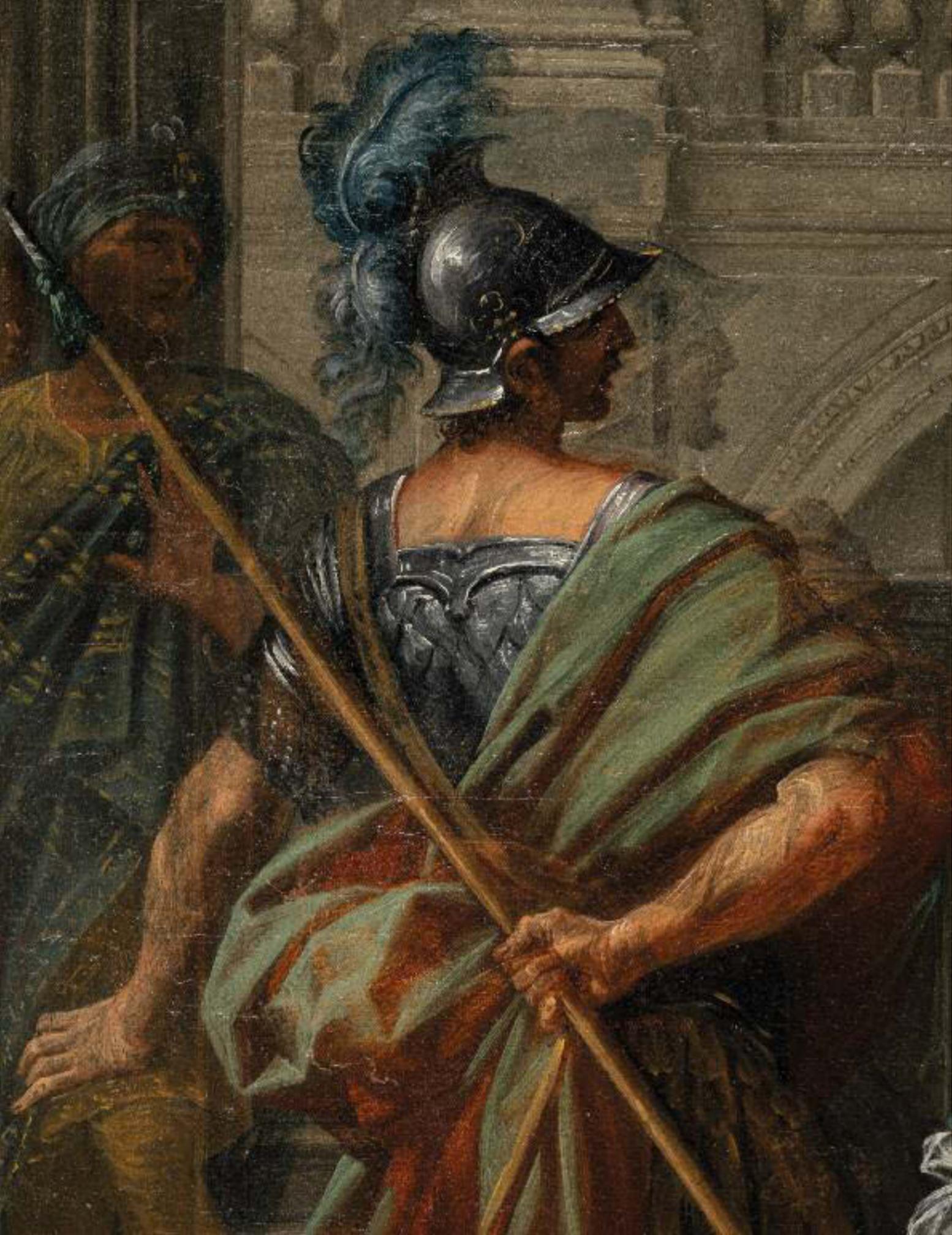
L. Ravelli, *Stanchi dei Fiori*, Bergamo 2005, ad vocem

M. S. Proni, *La famiglia Stanchi*, in *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, a cura di G. Bocchi e U. Bocchi, Viadana 2005, pp. 245-328

*Flora Romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603 - 1673)*, a cura di F. Solinas, Roma 2010, ad vocem







Il dipinto, la cui scoperta si deve a Marco Riccomini (Cfr. Riccomini 1989), è indubbiamente uno dei capolavori maturi di Donato Creti e unica testimonianza di una commissione da parte del francese duca di Noailles, che desiderava due grandi tele inerenti alla vita di Alessandro Magno (olio su tela, cm 163X122) e di cui si persero le tracce già nel XVIII secolo. Le opere, come si desume dalla corrispondenza tra il duca e l'artista, dovevano raffigurare il Taglio del nodo gordiano e Alessandro presenta la missiva al medico. Un documento del 28 maggio 1736 attesta che i modelli erano giunti al committente da poco più di un mese (Cfr. Galli 1939), ponendo di conseguenza un punto fermo sulla loro data d'esecuzione, mentre il pagamento dei dipinti "finiti" avvenne il 30 maggio del 1740 (Cfr. Galli 1939). La costruzione scenica e la felicità delle stesure, avvalorate dalla bellissima conservazione, attestano il talento dell'autore e il suo ruolo di protagonista nel panorama artistico bolognese durante la prima metà del Settecento, tenendo conto che il Creti fu un vero e proprio enfant prodige, che a soli sedici anni donò un autoritratto al suo protettore il conte Alessandro Fava e pochi anni dopo dipinse per la chiesa di San Gregorio dei Mendicanti il suo primo dipinto pubblico. L'arte del Creti evidenzia l'interesse per le opere di Tiziano e Veronese che verosimilmente vide durante il suo viaggio di studio a Venezia ma è straordinaria la sua aderenza alla poetica rococò pur mantenendo una disposizione classica e nel dipinto in esame si avverte quella sorta di tenuità della magniloquenza "in favore di una recita raffinatissima" (Cfr. Matteucci, 1996). È altresì sorprendente cogliere in questo modello i diversi pentimenti, come l'aver spostato a sinistra il soldato armato di lancia per ampliare lo spazio centrale e segnare una maggiore distanza dai protagonisti che si scalano in diagonale, con la figura del medico in primo piano a destra. Per non dire della sapiente orchestrazione cromatica delle vesti e della tenda che cade dall'alto, efficace artificio scenico che conduce altresì lo sguardo sul fondale architettonico, confermando una straordinaria accuratezza dell'esecuzione e le stesse parole dello Zanotti: "per sua professione studia senza fine, sospira, s'affanna e dà in ismanie, tal è il desiderio che egli ha di perfezione, e di gloria, né mai si stanca di finire e rifinire l'opera sua" (Cfr. Zanotti, 1739, II, p. 100).

Bibliografia di riferimento:

G. P. Zanotti, Storia dell'Accademia Clementina, Bologna 1739, I, pp. 17, 100 (per Giuseppe) II, pp. 99-122, 196, 277

R. Roli, Donato Creti, 1967, p. 98

R. Roli, Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi, Bologna 1977, pp. 116-119

Donato Creti Melancholy and Perfection, catalogo della mostra a cura di E. Riccomini, C. Bernardini e K. Christiansen, Milano 1998, ad vocem

M. Riccomini, Donato Creti. Le opere su carta, Torino 2012, ad vocem

525.

## BARTOLOMEO BETTERA

(Bergamo, 1639 - 1699 circa)

Natura morta con strumenti musicali

Olio su tela, cm 94X130,5

Stima € 30.000 - 50.000

Provenienza:

Bergamo, collezione Secco Suardo

Milano, collezione Vitali

Milano, collezione privata

Bibliografia:

C. Volpe, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Milano 1964, p. 93

M. Rosci, *Baschenis Bettera & Co. Produzione e mercato della natura morta del Seicento in Italia*, Milano 1971, p. 67, n. 119

G. D. Mueller, *Baschenis Evaristo Der Imitator von Musikstilleben und sein Kreis*, in *Kunst im Hessen und am Mittelrhein*, 1978, p. 23, n. 40

M. Rosci, *Bartolomeo Bettera*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, III, p. 164, n. 16b

Bartolomeo Bettera fu uno dei più noti specialisti di nature morte con strumenti musicali in relazione con il conterraneo Evaristo Baschenis (1617 - 1677). Le sue creazioni, infatti, rivelano sorprendenti esiti qualitativi, altresì confermati dagli studi condotti dopo il restauro delle tele già della collezione Suardo e oggi conservate all'Accademia Carrara di Bergamo, in cui "la qualità cromatica e luministica della pellicola pittorica cede con difficoltà il passo a quella del caposcuola" (Cfr. Rosci 1987, p. 288). La similitudine tra i due artisti è d'altronde comprovata dai non pochi disguidi attributivi, la cui revisione fu risolta grazie alle ricerche condotte da Marco Rosci nei cataloghi ragionati del 1971 e del 1985. La tela in esame presenta adagiati su un piano ricoperto da un elegante tappeto diversi strumenti musicali, secondo una scenografia cara all'artista, maniacale nel descrivere sontuose tende e preziosi tessuti. Per variare la scena il pittore ha collocato alcuni libri e spartiti, mentre in secondo piano si scorge un mobile intarsiato, il tutto è distribuito con un ordine indistinto ma affascinante, mirato a esaltare l'aspetto ornamentale della composizione, eseguita con una stesura precisissima, matericamente ricca e altresì avvalorata da una bellissima conservazione. Per quanto riguarda il rapporto con il Baschenis, si ricorda che i due, sia pur coincidenti per le iconografie, appartengono a due entità e destini culturali diversi. Bettera realizza sia soggetti desunti dal maestro, sia tele che si accompagnavano "a pendant", quasi a voler definire al meglio la differenza tra le due impostazioni e la idiosincrasia retorica della loro essenza illustrativa. Per questo motivo non si possono più condividere i pregiudizi critici che descrivono "arruffate" le opere del Bettera, come se l'artista fosse orientato a privilegiare la logica dell'accumulo compositivo con il solo scopo di creare immagini ridondanti. Bettera, a onor del vero, aggiornò il lessico del Baschenis con una logica illustrativa barocca, maggiormente apprezzata dalla committenza, ed è infatti evidente che le sue creazioni riflettono un confronto non solo con la pittura nordeuropea ma anche con le nature morte da parata care al collezionismo romano.

Bibliografia di riferimento:

M. Rosci, *Metodi di produzione delle botteghe bergamasche e natura morta italiana. Asterischi su Baschenis, Bettera e collaterali*, in *Arte illustrata*, 1, 1968,1, pp. 22-28

E. De Pascale, *Baschenis e dintorni: il caso Bartolomeo Bettera*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra curata da F. Rosci, Milano 1996, pp. 79-85

C. Giannini, *Giovanni Secco Suardo: gli anni del collezionismo*, in *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Bergamo 9-11 marzo 1995), supplemento al n. 98 (1996) del *Bollettino d'Arte*, 1998, pp. 63-72

*Bartolomeo Bettera*, catalogo della mostra a cura di A. Cottino, Bergamo 2008, ad vocem



526.

## GIUSEPPE RUOPPOLO

(Napoli, 1631 - 1710)

Natura morta con fiori e frutti

Olio su tela, cm 133X96,5

Stima € 20.000 - 30.000

Le fonti antiche lo indicano nipote di Giovanni Battista Ruoppolo (Napoli, 1629 - 1693) e anch'esso specialista nel genere della natura morta. Sovente confuso con Giuseppe Recco, con cui condivide le iniziali, la prima distinzione filologica e costruzione di catalogo inerente al pittore si deve a Raffaello Causa in occasione della celebre mostra sulla natura morta italiana del 1964. I successivi studi di Ferdinando Bologna (Cfr. F. Bologna, *Natura in posa* (Italia XVI-XIX secolo), Bergamo 1968, fig. 49) e nuovamente del Causa (Cfr. R. Causa, *La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento*, in *Storia di Napoli, Cava dei Tirreni* 1972, V-2, pp. 1016-1044) permisero di definirne in parte la personalità e l'evoluzione stilistica. D'altronde, fu lo stesso De Dominicis a indicare che Giuseppe oltre a essere un valente naturamortista fu altresì quanto mai affine a Giovanni Battista, in modo particolare durante la giovinezza (B. De Dominicis, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani*, Napoli 1742, vol. III, p. 299). Nel nostro caso, si percepisce immediatamente la "modernità" dell'opera, quanto mai barocca negli esiti e in cui si coglie l'influenza delle magniloquenti composizioni di Abraham Brueghel (Anversa, 1631 - Napoli, 1697), che nel 1697 si trasferì a Napoli condizionando profondamente gli artisti locali. In questa fase, infatti, Ruoppolo si dedicò a creare opere di grande e medio formato caratterizzate da un vivace impianto scenografico e decorativo, altresì condizionate dalle opere di Andrea Belvedere (Napoli, 1646-1652 - 1732). Sono gli anni che vedranno l'artista riscuotere un grande successo collezionistico e in cui intraprende la collaborazione con Luca Giordano e, come evidenzia Causa, le sue opere assumono una deliberata confusa fastosità spaziale, in cui l'autore esprime la piena autonomia e potenzialità dei propri mezzi espressivi dando vita a "il grande spettacolo della natura" (Cfr. Spinosa 1989, p. 869).

Bibliografia di riferimento:

N. Spinosa, *La natura morta a Napoli*, in F. Zeri - F. Porzio, *La natura morta in Italia*, Milano 1989, vol. II, pp. 852-871

R. Middione, *Giuseppe Ruoppolo*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio e F. Zeri, I, Milano 1989, pp. 923-925

G. De Vito, *Giuseppe Ruoppoli(o) contemporaneo di Giovanni Battista*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti* 2005, Napoli 2005, pp. 7-26

D. M. Pagano, *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli* catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli 2009, I, p. 418, n. 1.246

G. De Vito, *È Giuseppe Ruoppolo il monogramma GRV?*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti* 2009, Napoli 2009, pp. 59-70



527.

## GIOACCHINO ASSERETO

(Genova, 1600 - 1649)

Re Alfonso VII di Castiglia

Olio su tela, cm 141X182

Stima € 60.000 - 120.000

Provenienza:

Genova, collezione Giovanni Stefano Doria (1663-1665)

Genova, collezione del Conte Carlo Bruzzo

Genova, Wannenes, 27- 8 maggio 2008, lotto 492

Collezione privata

Bibliografia:

M. Caracciolo del Leone, I Bruzzo, Roma 1935, p. 50, fig. 36

M. Ausserhofer, Genuesische Historienmalerei: Gioacchino Assereto und die Kreuzzüge in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XLI/1-2, 1997, pp. 119-143

A. Orlando, in Wannenes, 27 - 28 maggio 2008, lotto 492

T. Zennaro, Gioacchino Assereto 1600-1650 e i pittori della sua scuola, Soncino 2011, pp. 317-319, n. A67

A. Scarpa, M. Lupo, Fondazione Famiglia Terruzzi. Villa Regina Margherita, Guida al Museo, Milano 2011, p. 58; pp. 125-127, cat. 56

C. Masoero, in Progetto Superbarocco. I protagonisti. Capolavori a Genova 1600-1750, Genova 2022, pp. 100-101, n. 2

Gioacchino Assereto contraddistinse la pittura genovese durante la prima metà del Seicento e il più anziano collega Bernardo Strozzi fu per lui un punto di riferimento imprescindibile, a discapito degli insegnamenti appresi nella bottega di Luciano Borzone. Quest'ultimo era nondimeno in grado d'avvicinare l'allievo agli esempi lombardi di Procaccini e del Cerano e d'introdurlo all'Accademia di Giovan Carlo Doria, la cui collezione nel 1621 contava ben 28 opere del Cappuccino. Successivamente, Assereto fu affidato agli insegnamenti di Andrea Ansaldo ma anche in questo caso fu sempre preponderante il confronto con lo Strozzi e gli "amici milanesi" (Cfr. Longhi 1926, p. 17). Il primo a rilevare l'ideale affinità d'intenti tra i due autori fu Roberto Longhi, che non esitò a sottolineare come lo spirituale manierismo dei lombardi caratterizzi le prove giovanili e di come il vago caravaggismo sia un travaso strozzesco strutturato nei suoi preziosismi cromatici e di stesura. Lo si evince guardando il San Giovanni battista datato 1619, in cui i modi e gli esiti guardano al Cappuccino ravvisando gli insegnamenti del Borzone e di Ansaldo. Così è per le Tre Parche di Palazzo Rocca a Chiavari, le cui traversie attributive rispecchiano al meglio le affinità. Con l'inizio del terzo decennio però vedremo Assereto attenuare le tentazioni strozzesche lavorando il colore acceso e aspro a guisa di lamine modellate, testimoniando lo studio del Procaccini e del Cerano ed esprimendo in luce quella distintiva tensione espressiva e gestuale. Di pari passo, la sua tavolozza si arricchisce nelle tonalità, sfoggiando un prezioso verde malachite, tinte violacee e aranciate, mentre le fisionomie e i panneggi assumono forme geometrizzanti che evocano retaggi cambiaseschi, ansaldiani e memorie nordiche, in una sorta di neo-manierismo che ravvisiamo ad esempio nell'Incoronazione della Vergine ai domenicani di Taggia e nelle Lapidazioni di Palazzo Bianco e della Pinacoteca Nazionale di Lucca. Opere in cui il pittore predilige l'uso di piccoli formati e un fare a bozzetto, contraddistinto da profili taglienti e suggestioni procaccinesche. Queste caratteristiche si riscontrano anche nella preziosa Adorazione dei Magi su rame custodita a Palazzo Spinola e in maniera più maestosa e bizzarra, secondo la definizione del Soprani, negli affreschi dell'Annunziata, stilisticamente coerenti con il San Giovanni Battista della parrocchiale di Taggia, da collocarsi intorno al 1625. Ciò premesso, il terzo decennio vede l'Assereto dar prova di una attività pittorica e di ricerca non comune, con punte di altissima qualità e slanci in avanti, tanto da creare incertezze nella scansione cronologica delle sue opere. Un caso emblematico è la celebre Circe del Dayton Art Institute, assegnata entro il 1625 dalla Zennaro, mentre il Pesenti la colloca cinque anni più tardi, per l'evidente scaltrezza di mestiere e maturità. Datazione questa che, pur seducente, viene smentita dal panneggiare metallico e dal raffronto con il San Francesco confortato dall'angelo musico della Carige, la cui data al 1630 pare oramai assodata. È comunque indubbio che in queste opere l'artista mediti e rielabori tutti i possibili insegnamenti e che entro la nuova decade si assista a un avvicendamento continuo di opere eccezionali. Ricordiamo la Sacra Famiglia con San





Pietro e San Giovannino da cui cominciarono gli studi longhiani, l'Alessandro e Diogene di Berlino, il Tobia e l'angelo di Birmingham, la Presentazione al tempio di Brera e la Madonna con il Bambino e i Santi Cosma e Damiano. Accanto a queste composizioni di ampio respiro, alcune, più intime, preannunciano sensibilità tenebrose e interessanti ricerche di lume, come dimostrano il San Pietro del Museo Lázaro Galdiano di Madrid, quanto mai ribersco tanto da vantarne un tempo l'attribuzione e il San Girolamo di collezione privata datato al 1627. Si può invece presumere che sarà nell'Annunciazione della parrocchiale di Sant'Andrea a Rigoroso e la sua accurata investigazione atmosferica e chiaroscurale a volgersi verso gli anni Trenta, quando la tecnica del pittore si scopre alla ricerca di stesure sempre più complesse e raffinate, in evoluzione con il già ricordato San Francesco Carige e quindi da collocarsi intorno al 1635. Dimostra questo incedere il bellissimo Martirio di San Bartolomeo dell'Accademia Ligustica, in cui il peculiare naturalismo tenebroso è, come disse Roberto Longhi, un fatto compiuto per tempra drammatica e impostazione scenica. Un dipinto altresì sostenuto da stesure impeccabili, attraversate da sottili vibrazioni e trasparenze che presagiscono gli esiti della piena maturità, con variazioni materiche e della conduzione pittorica atte ad accentuare la mimesi degli incarnati e la tragica espressività dei personaggi, dimostrando una definitiva emancipazione. In questi anni le creazioni dell'artista vedono il compiersi d'innovative ricerche compositive, mettendo in pratica quegli assetti diagonali che prevarranno durante la maturità. Lo dimostrano la Presentazione al Tempio di Brera, la già citata Pala dei Santi Cosma e Damiano e, nel corso degli anni, l'affrontare di complesse scene a carattere storico come Il privilegio del re Baldovino I di Gerusalemme per i genovesi di ubicazione ignota e il qui presentato Re Alfonso VII di Castiglia e i genovesi (Ansaldo Doria) ad Almería, in cui si coglie ancor meglio come le regie gestuali e di lume trovano un compiuto amalgama narrativo. Questa evoluzione è documentata altresì dal bellissimo San Giovanni Battista del Museo di Palazzo Reale che, datato dalla Zennaro intorno al 1635, è opera che si potrebbe posticipare di qualche anno se confrontata con il San Tommaso già della Galleria Smeets, ancor memore delle cromie e fisionomie giovanili. La tela di Palazzo Reale invero declama un compiuto risultato tenebroso e non necessita di scomodare i caravaggisti napoletani come il Ribera per spiegarne la regia chiaroscurale. In questo caso, l'Assereto controbatte in maniera magistrale agli esempi di Simon Vouet, dando prova di capirne bene e come pochi altri il modulato caravaggismo intriso di raffinatezze emiliane e lanfranchiane. Da questa tela, scaturiranno i sorprendenti risultati della maturità, a loro volta scanditi dal viaggio a Roma del 1639 e il confronto con le opere di Matthias Stom (Amersfoort/Utrecht, 1600 circa - Sicilia, dopo il 1650) presenti a Genova, senza tralasciare gli esempi di Gerrit van Honthorst e quegli aspetti più prettamente nordici verosimilmente noti attraverso le stampe che già influenzano le opere degli anni Trenta. Tornando alla tela in esame, si registra la sua importanza storica per la probabile committenza di Giovanni Stefano Doria durante gli anni del suo dogato (1633-1635), che in questo caso, come indicano Marta Ausserhofer e la Zennaro, celebra la conquista della città di Almería da parte di Ansaldo Doria. Tale datazione è altresì confermata dalla composizione e dalla conduzione pittorica, in cui al rigore disegnativo delle stesure, si accompagna una conduzione pittorica più libera e di grande forza espressiva che connoteranno la produzione più tarda.

#### Bibliografia di riferimento:

- R. Longhi, E ancora dell'Assereto, in *Pinacotheca*, 1929  
L. Grassi, Deposizione inedita dell'Assereto, in *Paragone*, III, n. 31, 1952, p. 41  
G. V. Castelnovi, Intorno all'Assereto, in *Emporium*, CXX, n. 7, luglio 1954, pp. 17-35  
G. V. Castelnovi, La pittura nella prima metà del Seicento dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari, in *La Pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1970-1971, II, p. 156  
R. Longhi, Progetti di lavoro di Roberto Longhi. Genova pittrice, in *Paragone*, XXX, 1979, 349, pp. 4-25  
F. R. Pesenti, *La Pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986, ad vocem  
G. V. Castelnovi, La pittura nella prima metà del Seicento dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari, in *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1987, II, p. 133  
A. Orlando, Il caravaggismo genovese. Strozzi, Fiasella, Borzone, Assereto e altre comparse, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 210-263



528.

## HENDERICK DE CLERCK e

(Bruxelles, 1570 circa - 1630)

## DENIS VAN AALSLOOT

(Mechelen, 1570 circa - Bruxelles, 1626)

Riposo durante la fuga in Egitto

Datato 1611 in basso a destra

Olio su tavola, cm 107X96,5

Stima € 50.000 - 80.000

Provenienza:

Mostyn Hall, collezione di Lord Mostyn

Cornelyn, collezione Sig.ra GE Massey, 1962

Blackburn (Lancashire), collezione Alfred Carysforth

Londra, Christie's, 29 giugno 1974, lotto 74

Londra, Leger Galleries

Londra, Sotheby's, 7 dicembre 1994, lotto 23

Londra-Monaco di Baviera, Galleria Konrad O. Bernheimer, 1995

Vignola, collezione Bizzini

Milano, Porro, 27 aprile 2004, lotto 314

Milano, Galleria Altomani

Maastricht, Tefaf, 2005

Londra, Christie's, 7 dicembre 2005, lotto 15

Collezione privata

Bibliografia:

W. Laurensen, s.v. van Aalsloot, in: Allgemeines Künstler-Lexicon, II, Lipsia - Monaco di Baviera 1992, pp. 649-652

J. de Maere e M. Wabbes, Illustrated Dictionary of Flemish 17th century Painters, Bruxelles 1993, p. 250

La tela è stata realizzata da Denis Van Aalsloot per quanto riguarda il paesaggio, mentre le figure sono di Henderick De Clerck. La scena descrive in primo piano il Riposo nella fuga in Egitto ma gli autori estendono la narrazione raffigurando sul fondale la Sacra Famiglia in cammino. L'immagine è caratterizzata da una intricata foresta, d'ispirazione bruegeliana, posta al margine di un paesaggio impervio, dove in lontananza si scorgono castelli e ponti. Il brano di figura spicca al centro del dipinto e si staglia sui tronchi di querce in virtù di una gamma cromatica squillante, simile a smalto. Per quanto riguarda il sodalizio tra i due maestri bisogna evidenziare che entrambi ricoprono un ruolo significativo nella vita artistica fiamminga. Aalsloot fu infatti nominato pittore di corte nel 1599 dall'arciduca Alberto e dall'arciduchessa Isabella, anche se le notizie biografiche che lo riguardano sono scarse. Hendrick de Clerck fu anch'esso un artista di notevole fama e con Marten de Vos fu il maggiore esponente della cultura tardo manierista e italianizzante nei Paesi Bassi. Come sappiamo, il pittore è citato per la prima volta in un documento romano del 1587 concernente Francesco da Castello (G. Saporì, 1993, 87, pp. 77-90) ma la sua attività, oltre che nella Città Eterna, si svolse in tutto l'ambito territoriale dello Stato della Chiesa, particolarmente in Umbria. Si spiega così il carattere italianizzante e manieristico che connota la Sacra Famiglia, la cui stretta ascendenza raffaellesca è qui letta attraverso le opere di Giulio Romano, Raffaellino del Colle, Federico Zuccari e Marco Pino.



SECOND SESSION

THURSDAY 18 MAY 2023 AT 5.30PM

LOTS 529 - 554

SECONDA TORNATA

GIOVEDÌ 18 MAGGIO 2023 ORE 17.30

LOTTI 529 - 554



lotto 543

529.

## ANTONIO AMBROGIO ALCIATI

(Vercelli, 1878 - Milano, 1929)

Ritratto femminile

Firmato Alciati e datato 925 in basso a sinistra

Olio su tela, cm 160X110

Stima € 1.000 - 2.000

Provenienza:

Milano, collezione privata

Formatosi inizialmente all'Istituto di Belle Arti di Vercelli con il Costa, Alciati completa dal 1897 la sua formazione all'Accademia di Brera con Bignami, Tallone e Mentessi. Nel 1914 vince il premio Principe Umberto e dal 1920 insegnerà proprio a Brera. Espone a Parigi, Roma e con regolarità anche alle mostre milanesi e alle biennali veneziane, ottenendo riconoscimenti di rilievo. Fine ritrattista, acuto ricercatore del carattere e dell'espressione fisionomica, abilissimo nell'uso di tonalità e cromie delicate, con evidenti rimandi alla pittura scapigliata e impressionista. Subirà, infatti, inizialmente l'influenza di Tranquillo Cremona, in particolar modo nell'intonazione sentimentale con cui rende le figure, di cui il dipinto qui presentato ne è uno splendido esempio, per poi giungere ad una resa più sfumata e meno definita di colori e forme. Facendo ritorno, dal 1912, a una tavolozza vivida e uno stile vaporoso, che guarda a Mosè Bianchi pur mantenendo i suoi delicati accordi tonali. Alciati non si limita però alla sola pittura da cavalletto ma si dimostrerà anche un abile frescante, come dimostrano gli affreschi per la villa Pirota di Brunate a Como e quelli realizzati in diverse chiese lombarde. Tornando alla grande tela qui presentata, Alciati dà prova delle sue qualità di ritrattista, raffigurando un'elegante donna dalla bellezza sofisticata, il cui volto dall'incarnato color porcellana contrasta con il nero corvino dei capelli. Lo sguardo è intenso e caratterizzato da un sensuale strabismo, la figura è realizzata con un chiaro rigore costruttivo che mostra un vivace cromatismo, rivelatore di un uso sapiente dei colori e una facile stesura impressionistica. La posa di tre quarti le permette di accennare un movimento fluido della testa, in un richiamo agli stilemi classici della ritrattistica che però si scompone nelle pennellate compatte, grazie alle quali si afferma la precisa personalità del volto. L'abito nero, rigoroso nello stile, è ravvivato da un piccolo bouquet di fiori appuntato nella gonna a rappresentare il simbolo della giovinezza.

Bibliografia di riferimento:

G. Nicodemi, Ambrogio Alciati, Bergamo 1943, ad vocem

G. Marangoni, Ambrogio Alciati, Bergamo 1943, ad vocem

R. De Grada, Ambrogio Alciati, Milano 1975, ad vocem

R. Bossaglia, F. Melotti, Ambrogio Alciati, Vercelli 1988, ad vocem

A. P. Quinsac, A. Ghinzani, Ambrogio Alciati, 1878-1929: lezioni di pittura, Milano 2010, ad vocem





**530.**  
**ALESSANDRO MARINI**  
(Roma, 1831 - 1874)  
Ritratto di Antonio Bariletti  
Olio su tela, cm 99X75  
Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
Roma, collezione Bariletti  
Roma, collezione privata

Esposizioni:  
Mostra del Ritratto Italiano, Palazzo Vecchio, Firenze marzo - ottobre 1911, Sala V, n. 570



**531.**  
**ALESSANDRO MARINI**  
(Roma, 1831 - 1874)  
Ritratto di Maria Bariletti  
Firmato A Marini e datato 1865 in basso a sinistra  
Olio su tela, cm 99X75  
Stima € 2.000 - 3.000

Provenienza:  
Roma, collezione Bariletti  
Roma, collezione privata

Esposizioni:  
Mostra del Ritratto Italiano, Palazzo Vecchio, Firenze marzo - ottobre 1911, Sala V, n. 571

Bibliografia:  
Mostra del Ritratto italiano. Dalla fine del sec. XVI all'anno 1861, catalogo della mostra, Firenze 1911, p. 57, n. 21



532.

**ANTONIO DAL ZOTTO**

(Venezia, 1841 - 1918)

Pan

Marmi diversi, alt. cm 64

Fauno

Marmi diversi, alt. cm 60,5

Monogramma ADZ Venezia sul retro (2)

Stima € 8.000 - 10.000

Originario della città lagunare, Dal Zotto inizia gli studi presso l'Accademia di Belle Arti, per poi trasferirsi a Roma come allievo di Pietro Tenerani, rivelandosi fin da subito scultore dotato di straordinaria abilità tecnica e interpretativa, alimentata da una acuta osservazione del vero. Nel 1864, giovanissimo, ottiene la commissione per il monumentale sepolcro della famiglia Giuly nel cimitero di Budapest, un'opera molto articolata composta da busti, leggiadre figure rappresentanti geni musicanti e un grande leone. Dal 1870 è professore di modellato e anatomia presso la Scuola veneta d'Arte e dal 1879 ottiene la cattedra presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Al 1880 si data il monumento da lui realizzato in onore di Tiziano Vecellio a Pieve di Cadore, paese natale dell'artista, e nel 1883 quello a Carlo Goldoni, in campo San Bartolomeo a Venezia. Sono diverse, dunque, le personalità che gli commissioneranno opere e ritratti, come il doge Sebastiano Venier, il generale Giuseppe Sirtori, Francesco Avesani e Alvisè Querini. Non solo scultore ma anche grande collezionista, Dal Zotto avrà, infatti, un ruolo centrale nelle attività culturali veneziane della seconda metà del secolo, promuovendo, ad esempio, quella che diventerà l'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Le due sculture presenti in catalogo, raffiguranti due satiri, uno probabilmente identificabile nel dio Pan, mostrano un senso di palpitante vitalità, descritte con espressioni argute e modellate con grande dovizia di particolari, come ben dimostra la contrazione dei volti che rende gli sguardi di una verità sorprendente. La loro natura ferina è ben descritta nella capigliatura disordinata, nella barba folta e lunga e nelle orecchie appuntite che evidenziano il carattere giocoso e dissacratore tipico del satiro, creatura irrazionale e istintiva.



533.  
**LORENZO GIGNOUS**

(Modena, 1862 - Porto Ceresio, 1958)

Sesto Calende

Firmato L Gignous in basso a destra

Olio su tela, cm 79X173

Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:

Milano, collezione privata

Paesista per inclinazione, Lorenzo Gignous fin dagli anni Settanta si dedica esclusivamente alla pittura di paesaggio, realizzando, en plein air, vedute delle campagne lombarde e piemontesi. Matura una propensione per una pittura di impronta naturalista, vicina alle coeve ricerche di Filippo Carcano. Con quest'ultimo si reca a dipingere sul Lago Maggiore nel 1879, inaugurando un repertorio tematico dedicato in prevalenza alle vedute del Verbano, del Motarone e della Val d'Ossola. Espone costantemente alle principali rassegne nazionali, si veda, ad esempio, il dipinto Un cortile, opera d'esordio con cui si presenta all'Esposizione di Belle Arti di Brera del 1880. Tra le sue opere principali vale la pena ricordare Rustico di Miazzina, acquistata dalla Società Artisti di Firenze, Sul Ticino, esposta alla Permanente di Milano, Palude, proprietà del conte di Sambuy ma soprattutto Sesto Calende, premiata all'Accademia di Brera e ora conservata a Palazzo Montecitorio di Roma (Reg. 1943, inv. n. 13), che mostra evidenti similitudini d'impostazione con l'opera illustrata in catalogo.

Bibliografia di riferimento

A. De Gubernatis, Dizionario degli artisti viventi, Firenze 1906, ad vocem



# 534. PIETRO FRAGIACOMO

(Trieste, 1856 - Venezia, 1922)

Venezia povera

Firmato P Fragiacomio in basso a sinistra

Olio su tela, cm 51X76,5

Stima € 4.000 - 6.000

Provenienza:

Bologna, Bottegantica

Milano, collezione privata

Esposizioni:

Sesta Rassegna di Pittura dell'Ottocento Italiano, Venezia povera, Como, Villa Olmo, 1996  
Vita a Venezia. Colore e sentimento nella pittura veneta dell'800, Bologna, Bottegantica, 2010

Bibliografia:

Sesta Rassegna di Pittura dell'Ottocento Italiano, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 15, n. 10 ill.

Ottocento. Catalogo dell'Arte Italiana dell'Ottocento, n. 31, Milano 2002, pp. 128-129  
Vita a Venezia. Colore e sentimento nella pittura veneta dell'800, catalogo della mostra a cura di E. Savoia, Bologna 2010, pp. 44-46

A. Baboni, Pietro Fragiacomio, Trieste 2016, p. 325, cat. 76

Considerato uno dei migliori e più apprezzati paesisti italiani, Pietro Fragiacomio frequenta la scuola di paesaggio di Bresolin all'Accademia di Venezia, che abbandonerà però dopo solo un anno, mal sopportando le "limitanti" regole accademiche, decidendo di cercare nuovi stimoli nella realtà circostante. Dal 1881 si dedicherà così, in maniera esclusiva, alla pittura di paesaggio, concentrandosi sulle vedute lagunari nelle quali da dimostrazione di un paesismo sobrio e ciardiano. Dal 1884 manifesterà, invece, uno stile più personale che avvicina la veduta alla scena di genere, con l'intento di restituire scorci e momenti dell'ambiente veneziano dell'epoca, con uno sguardo, in questo caso, alla pittura favrettiana, più però per i soggetti che per la sua resa. Quello che emerge è un acuto spirito di osservazione, un eccellente colorito e il romantico lirismo di cui il suo spirito era capace e per il quale ottiene subito grandi consensi alle diverse rassegne nazionali e alle Biennali veneziane, a cui partecipa per ben sedici edizioni. Il successo pieno e incontrastato arriverà, infatti, alla Mostra Nazionale di Venezia del 1887, in cui espone due quadri, Silenzio e In Laguna, e poi ancora, e in forma più spiccata, alla Triennale di Milano del 1891, dove presenta altri due paesaggi, D'inverno, poi acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma, e Pace, a cui viene assegnato il premio Principe Umberto. L'opera qui pubblicata sembra dunque collocarsi nella prima fase pittorica di Fragiacomio. Il quieto specchio della laguna, le linee dell'orizzonte lontano, le barche e i pescatori, tutto viene realizzato con tonalità delicate, perlacee, rese in velatura di controluce, restituendo luci e riflessi. La composizione risulta salda, costruita su piani scanditi in lontananza e con leggere modulazioni tonali di ricercato equilibrio, che rivelano quegli insegnamenti di Guglielmo Ciardi, di cui si è parlato in precedenza. Il tutto è pervaso da un intenso lirismo e una velata malinconia, malinconia che ritroviamo nelle diverse versioni delle cosiddette "Venezie povere", quei dipinti in cui cercava di cogliere e trasmettere la poesia dei canali veneziani, solitamente realizzati dal vero mentre girava tra le calli e i campielli che poi ritraeva, cercando di fissare su piccole tavolette le immagini e le impressioni che catturavano la sua attenzione. Difatti, ciò che lo incuriosiva maggiormente era il cambiamento della luce sulla laguna nelle diverse ore del giorno. La luce e i luoghi erano i veri protagonisti, a discapito delle figure che risultano quasi abbozzate e marginali, come nel nostro dipinto.

Bibliografia di riferimento:

P. Campopiano, Pietro Fragiacomio, Il poeta della laguna, Cremona 1996, ad vocem

A. Baboni, Pietro Fragiacomio, Trieste 2016, ad vocem



535.  
**NICCOLÒ CANNICCI**

(Firenze, 1846 - 1906)

Autunno a San Gimignano

Firmato N Cannicci in basso a sinistra

Olio su tela, cm 136,5X93

Stima € 2.000 - 4.000

Provenienza:

Colle Val d'Elsa, collezione Bottai  
Milano, collezione privata

Esposizioni:

LXXX Esposizione Nazionale d'Arte, Palazzo Pitti, Firenze 1927 (secondo etichetta sul verso)

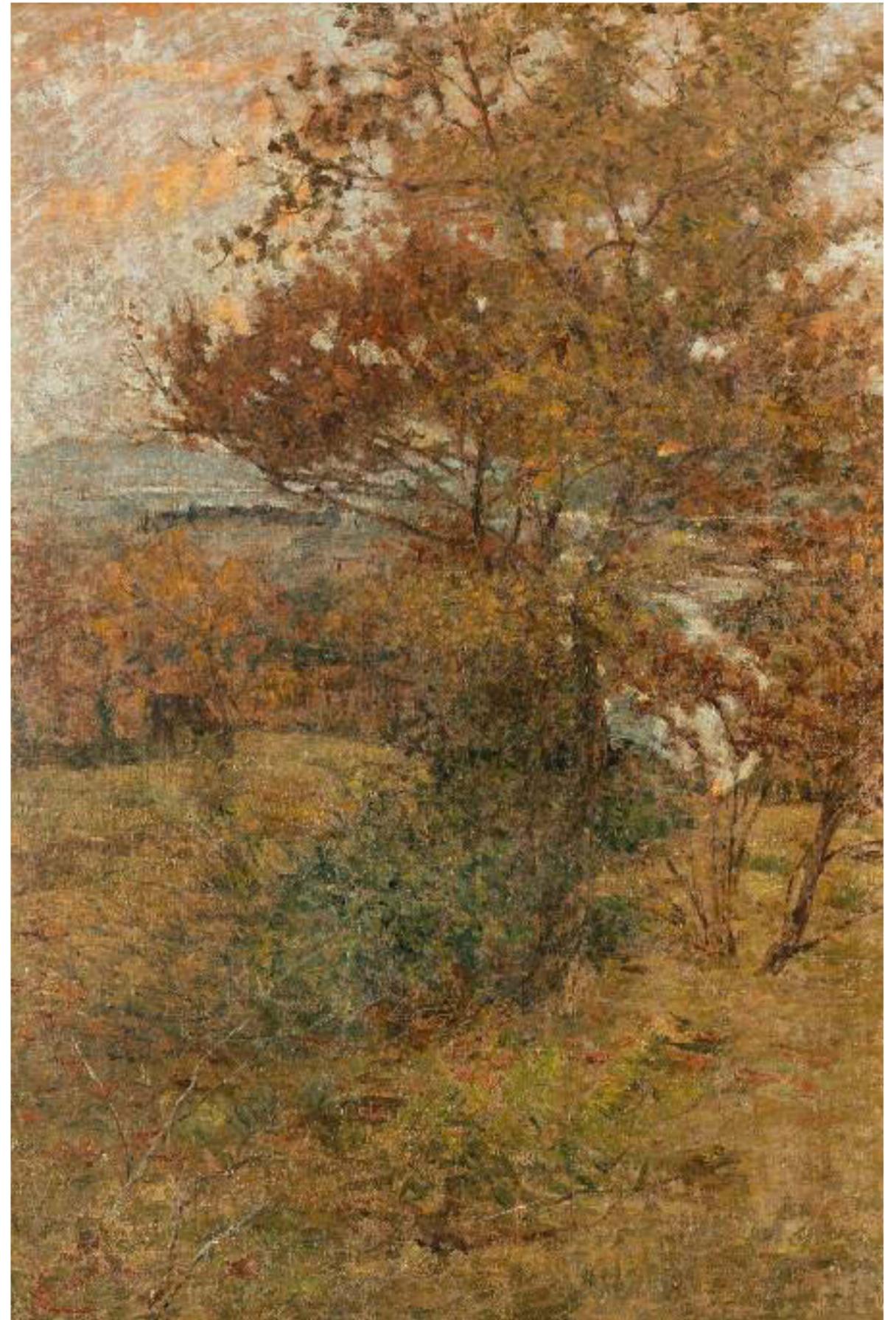
Figlio d'arte, il padre era il pittore Gaetano Cannicci, Niccolò frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze, sotto la guida di Giuseppe Marubini e di Enrico Pollastrini, la scuola libera di nudo condotta da Antonio Ciseri e dal 1868 si avvicina alla lezione macchiaiola di Giovanni Fattori e Telemaco Signorini. Ben presto, complici la sua sensibilità e delicatezza, si spinge verso soggetti rurali e campestri, trattati in modo idilliaco e poetico. I suoi spunti creativi li ricerca nella Maremma e a San Gimignano, come nel caso della tela qui presentata, spesso trascorrendovi lunghi periodi in solitudine. Cannicci, in maniera sensibile e delicata, realizza un paesaggio definito da un armonioso equilibrio, dove la natura è espressa in tutta la sua grandiosa bellezza, attraverso toni delicati e crepuscolari, dando prova di un eccezionale esempio di poesia rurale.

Bibliografia di riferimento:

A. De Gubernatis, Dizionario degli artisti viventi, pittori, scultori e architetti, Firenze 1889, ad vocem

P. Papini, Una esposizione de Macchiaioli, in L'Arte, XII, 1906, ad vocem

A. Baboni, La pittura toscana dopo la macchia. 1865-1920: l'evoluzione della pittura del vero, Novara 1994, ad vocem



536.  
**FILIPPO PALIZZI**

(Vasto, 1818 - Napoli, 1899)

Contadino con armenti

Firmato Filip Palizzi e datato 1860 in basso a sinistra

Olio su tela, cm 58,5X71

Stima € 1.500 - 2.000

Provenienza:

Milano, collezione privata

Come i suoi fratelli, Filippo mostra sin da bambino molta attitudine alla pittura e inizia la sua formazione all'Accademia di Belle Arte di Napoli, sotto la guida di Guerra, Angelini e Smargiassi, nel 1837, grazie all'ottenimento di una borsa di studio del Comune di Vasto che gli permetterà di raggiungere il fratello a Napoli. Tuttavia, si distaccherà presto dall'accademia e dagli insegnamenti dei suoi maestri, decidendo di dipingere dal vero la vita nei campi, gli animali e più in generale i personaggi umili e quotidiani, attraverso una descrizione minuziosa della realtà che però doveva essere resa mediante l'uso del colore, eliminando i contorni, come invece prevedevano i canoni della tradizione. Genere di cui diventerà ben presto un maestro e di cui l'opera qui illustrata ne è un perfetto esempio.



537.

## LUIGI STEFFANI

(San Giovanni Bianco, 1827 - Milano, 1898)

L'aratro

Firmato L. Steffani in basso a destra

Olio su tela, cm 75X144

Stima € 1.500 - 2.500

Provenienza:

Milano, Galleria d'Arte Cerruti

Milano, collezione privata

Luigi Steffani nasce in provincia di Bergamo nel 1827 e abbandonerà ben presto gli studi per dedicarsi alla pittura da autodidatta. Si formerà, infatti, viaggiando in giro per l'Europa, tra Dusseldorf, Parigi e Londra, dove guarderà con grande interesse al paesaggismo romantico, per poi arrivare in Italia, a Napoli, Venezia, Palermo, Roma ed infine Milano, qui farà il suo esordio alla Mostra di Brera del 1857. Ed è proprio a Milano che troverà la sua affermazione come paesaggista, pittore di marine e scene di genere, confrontandosi con Gerolamo Induno, Eleuterio Pagliano, Mosè Bianchi, arrivando fino a condividere lo studio con il Gola. Il risultato di queste esperienze variegata è la sua capacità di unire al tradizionale verismo lombardo, elementi del paesaggismo internazionale, permettendogli di riscuotere fin da subito consensi positivi dalla critica, che lo porteranno alla nomina di socio onorario dell'Accademia di Brera e poi all'ottenimento della cattedra di paesaggio. La sua pittura si distingue quindi per una luminosa nitidezza e una minuziosità dei particolari, che ben ritroviamo nella tela qui illustrata, dove a spiccare è proprio la resa degli effetti luministici e atmosferici, volti ad enfatizzare quelle condizioni meteorologiche che contraddistinguono il territorio lombardo. Il paesaggio è definito da alberi privi di fronde, con la lontana prateria che si perde in un orizzonte denso di nebbia, reso attraverso un sapiente gioco chiaroscurale, con cui l'artista riesce a far rivivere quelle sensazioni di cui si parlava poc'anzi, registrando una perfetta armonia tra l'uomo e la natura, che riusciva a riprodurre con mirabile verità ed eleganza. Un dipinto con lo stesso soggetto, molto simile per composizione, sarà esposto a Brera e presentato all'Esposizione Universale di Parigi nel 1902 e successivamente conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Brera (Reg. 1943, inv. 81).

Bibliografia:

AA.VV., I pittori bergamaschi dell'Ottocento, vol. II, Bergamo 1993, ad vocem



538.

## EUGENIO SCORZELLI

(Buenos Aires, 1890 - Napoli, 1960)

Grande partita di caccia

Firmato Eug Scorzelli in basso a destra

Olio su tela, cm 40X75

Stima € 800 - 1.200

Provenienza:

La Spezia, Galleria d'Arte R Mazzoni

Genova, collezione privata

Nativo di Buenos Aires, Scorzelli si formerà a Napoli con gli insegnamenti di Michele Cammarano, Domenico Morelli e Filippo Palizzi, che avranno su di lui un'influenza costante anche una volta che si allontanerà dall'Italia. Trasferitosi a Londra e Parigi la sua pittura, pur assorbendo le novità introdotte dalle nuove esperienze artistiche, sarà, infatti, comunque memore degli insegnamenti della scuola napoletana. Convinto ammiratore della pittura di De Nittis, si farà interprete della vita quotidiana cittadina, giocando con l'uso della luce e del chiaroscuro. Nell'opera qui presentata si evidenzia la sintesi operata da Scorzelli tra l'afflato veristico della sua prima formazione e l'impianto mobile e dinamico desunto dalle esperienze all'estero, dove gli elementi si fondono attraverso l'uso di una pennellata precisa e accurata e da un registro cromatico giocato sui grigi e sui bianchi.

Bibliografia di riferimento:

R. De Grada, Eugenio Scorzelli, Milano 1990, ad vocem





**539.**  
**PUBLIO DE TOMMASI**

(Roma, 1848 - 1914)  
La processione  
Firmato P De Tommasi, Roma in basso a destra  
Acquarello su carta, cm 108,5X73,5  
Stima € 1.200 - 1.800

Provenienza:  
Collezione privata

Compie gli studi artistici all'Accademia di Roma, dedicandosi in particolar modo alla pittura di genere, sia d'interni che d'esterni, cogliendo luoghi evocativi dove donne, abbigliate con gli abiti della tradizione, animano stradine e piazze. De Tommasi realizza scene molto articolate, rappresentate con dovizia di particolari nella ricerca del dettaglio, prediligendo l'uso dell'acquarello rispetto alla tecnica ad olio. Entrerà così nell'Associazione degli acquerellisti romani ottenendo subito un grande successo, come testimoniano le partecipazioni alle esposizioni nazionali di Milano, Roma e Torino. Alcune delle sue opere sono conservate nei Musei di Melbourne e di Sidney e in importanti collezioni private.



**540.**  
**SALOMON CORRODI**

(Fehrltorf, 1810 - Como, 1892)  
Veduta di Napoli da Posillipo con il Vesuvio in eruzione  
Firmato Corrodi fec. e datato Roma, 1843 in basso a sinistra  
Acquerello su carta, cm 26X38  
Stima € 3.000 - 5.000

Provenienza:  
Roma, collezione privata

Nel 1832, dopo un apprendistato a Zurigo con il paesaggista Johann Jacob Wetzel, Salomon Corrodi si trasferisce a Roma, passando prima per Genova e Pisa. Nella Città Eterna ha modo di frequentare la vivace comunità di artisti stranieri che la popolava, come Bertel Thorvaldsen, Joseph Anton Koch e Franz Catel, attirando perfino l'attenzione dello zar Nicola I, quando nel 1845 potrà ammirare le sue opere esposte alla mostra organizzata in suo onore a piazza del Popolo. Tuttavia, l'imperatore russo non sarà l'unico prestigioso committente di Corrodi, tra i suoi estimatori ritroviamo infatti anche il granduca Leopoldo di Firenze e la regina Vittoria d'Inghilterra, come ulteriore dimostrazione del grande successo raggiunto tra la grande nobiltà italiana e internazionale. Dopo un iniziale utilizzo della tecnica a olio, Corrodi passerà all'acquerello, ritenendolo più congeniale per la realizzazione delle sue vedute, spesso realizzate durante i suoi viaggi, di Roma e della sua campagna, della riviera ligure o, come in questo caso, del golfo napoletano. Nelle sue opere, l'artista svizzero da sfoggio del suo naturale talento nel riprodurre con limpida luminosità ogni passaggio cromatico, come si evince nell'acquerello qui presentato, dove mette ben in evidenza le sue peculiarità da provetto vedutista, amante del particolare e del dettaglio.

Bibliografia di riferimento:  
R. Mammucari, Acquerellisti romani, Città di Castello 2001, pp. 271-273

## 541. EUGENIO DE BLAAS

(Albano, 1843 - Venezia, 1931)

Ritratto di nobildonna veneziana

Firmato Eugenio Blaas e datato 1876 in basso a sinistra

Olio su tela, cm 102X82

Stima € 26.000 - 28.000

De Blaas studia all'Accademia di Venezia seguendo i corsi del padre Carlo, per poi completare la sua formazione all'Accademia di Belle Arti di Roma. Espone in Italia e in tutta Europa. Presenta a Vienna nel 1867 il dipinto Decamerone, premiato con la medaglia d'oro e si dedicherà alla pittura a fresco, con la realizzazione delle grandi decorazioni per l'Arsenale di Vienna. Dal 1880 al 1890 sarà professore onorario di Pittura all'Accademia di Venezia e di Vienna e socio onorario all'Accademia di Brera. I protagonisti dei suoi dipinti sono i principali personaggi della vita quotidiana veneziana e della laguna veneta, raffigurati con una raffinatezza e una garbata malizia, seppur aneddotica, da cui emerge la rara abilità descrittiva dell'artista. Come nel dipinto qui presentato, dove la grazia e l'eleganza della composizione si rivelano appieno nel delicato gioco di ombre sul volto angelico della donna. La sua pelle è di color porcellana, lo sguardo è ammiccante e malizioso, la figura è inondata da una luce in contrasto con lo sfondo scuro, mettendo in evidenza la ricchezza dell'abito dalle decorazioni elaborate e quindi l'eccellente capacità pittorica di De Blaas. Suoi dipinti verranno esposti alla Royal Academy, alla Fine Art Society, alla New Gallery e alla Arthur Tooth and Sons Gallery di Londra e anche alla Walker Art Gallery di Liverpool.

Bibliografia di riferimento:

U. Galetti, Pittori e valori dell'Ottocento, Milano 1961, ad vocem

A. De Gubernatis, Dizionario degli Artisti Italiani viventi, Firenze 1906, ad vocem

A.M. Comanducci, Dizionario illustrato dei pittori e incisori italiani moderni, Milano 1962, ad vocem

Bolaffi, Dizionario Enciclopedico dei Pittori e degli Incisori Italiani dal XI al XX secolo, Torino 1972, ad vocem

E. Castelnuovo, La pittura in Italia. L'Ottocento, Milano 1991, ad vocem

T. Wassibauer, Das Werk von Eugene Von Blaas (1843 - 1931) Catalogue raisonné, sl 2004, ad vocem



542.

## GIOVANNI BATTISTA FERRARI

(Brescia, 1829 - Milano, 1906)

Castello feudale sul colle di Brescia

Firmato G B Ferrari e datato 1888 in basso a destra

Olio su tela, cm 82,5X60,5

Stima € 3.000 - 4.000

Ferrari apprende i primi elementi del disegno alla scuola di Brescia, completando poi la sua formazione all'Accademia di Brera di Milano con Lange e Zimmermann. Partirà poi per brevi soggiorni in Inghilterra e in America Latina, per fermarsi definitivamente a Milano dove si dedicherà alla pittura di paesaggio, nella fattispecie della Brianza, lacustre e montano, inizialmente influenzato dall'esempio dell'alexandrino Migliara, per poi avvicinarsi alla pittura naturalistica romantica. Partecipa a quasi tutte le mostre di Brera riscuotendo notevoli consensi, si ricordano tra le sue opere di maggior rilievo Val di Sole, Paesaggio eseguito nel 1870, Paesaggio in Brianza e Il Lambro.

Bibliografia di riferimento:

Gio Batta Ferrari (1829-1906). La magia della luce, catalogo della mostra a cura di R. Ferrari, Brescia 2000, ad vocem



## 543. DOMENICO MORELLI

(Napoli, 1826 - 1901)

Cesare Borgia a Capua

Firmato Morelli e datato 1853 in basso a sinistra

Olio su tela, cm 131,5X182,5

Stima € 40.000 - 60.000

Provenienza:

Palermo, collezione privata

Esposizioni:

Mostra di Belle Arti, Palazzo Senatorio, Palermo 1856

Domenico Morelli e il suo tempo. 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo, Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006, n. 27

Bibliografia:

Anonimo (F. Quercia?), Rimembranze di un viaggio artistico in napoli, in L'Italia Musicale, 25 gennaio 1854, n. 7

Catalogo della mostra, Catalogo degli oggetti di Belle Arti esposti nel Palazzo Senatorio di Palermo il dì 30 mag-gio 1856, Palermo 1856, n. 30

G. Somma, Esposizione di Belle Arti, in Il Vapore, 13 giugno 1856, p. 380

P.Villari, Domenico Morelli, Commemorazione fatta a Napoli il 19 gennaio 1902, in nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti, 1 aprile 1902, s. IV, vol. XVIII (CLXXXII), pp. 396-397

Catalogo della mostra, LXXIII Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Mostra della Società degli Acquerellisti, Roma 1903, p. 62, n. 6

S. Di Giacomo, Domenico Morelli pittore, Roma-Torino 1905, pp. 40-46

P. Levi (L'Italico), Domenico Morelli nella vita e nell'arte, Roma-Torino 1906, pp. 51-54

D. Morelli-E. Dalbono, La scuola napoletana di pittura nel secolo XIX, a cura di B. Croce, Bari 1915, pp. 85-86

Catalogo della mostra, Prima Biennale Romana: Esposizione Nazionale di Belle Arti nel cinquantenario della Capitale, Roma 1921, p. 88, n. 4

V. Spinazzola, Domenico Morelli, Milano-Roma [1925], pp. 19, 29-30

D. Casella, Pittori dell'800 nella raccolta Casella, Napoli 1939, pp. 50-51, n. 213, tav. LII

Disegni e autografi di Domenico Morelli e della sua epoca, catalogo d'asta, Christie's, Roma 10 giugno 1975, p. 24, n. 44, tav. III

Bietoletti, in Domenico Morelli e le scuole pittoriche italiane, in ON. OttoNovecento, n. 3/98, numero monografico, pp. 54-55

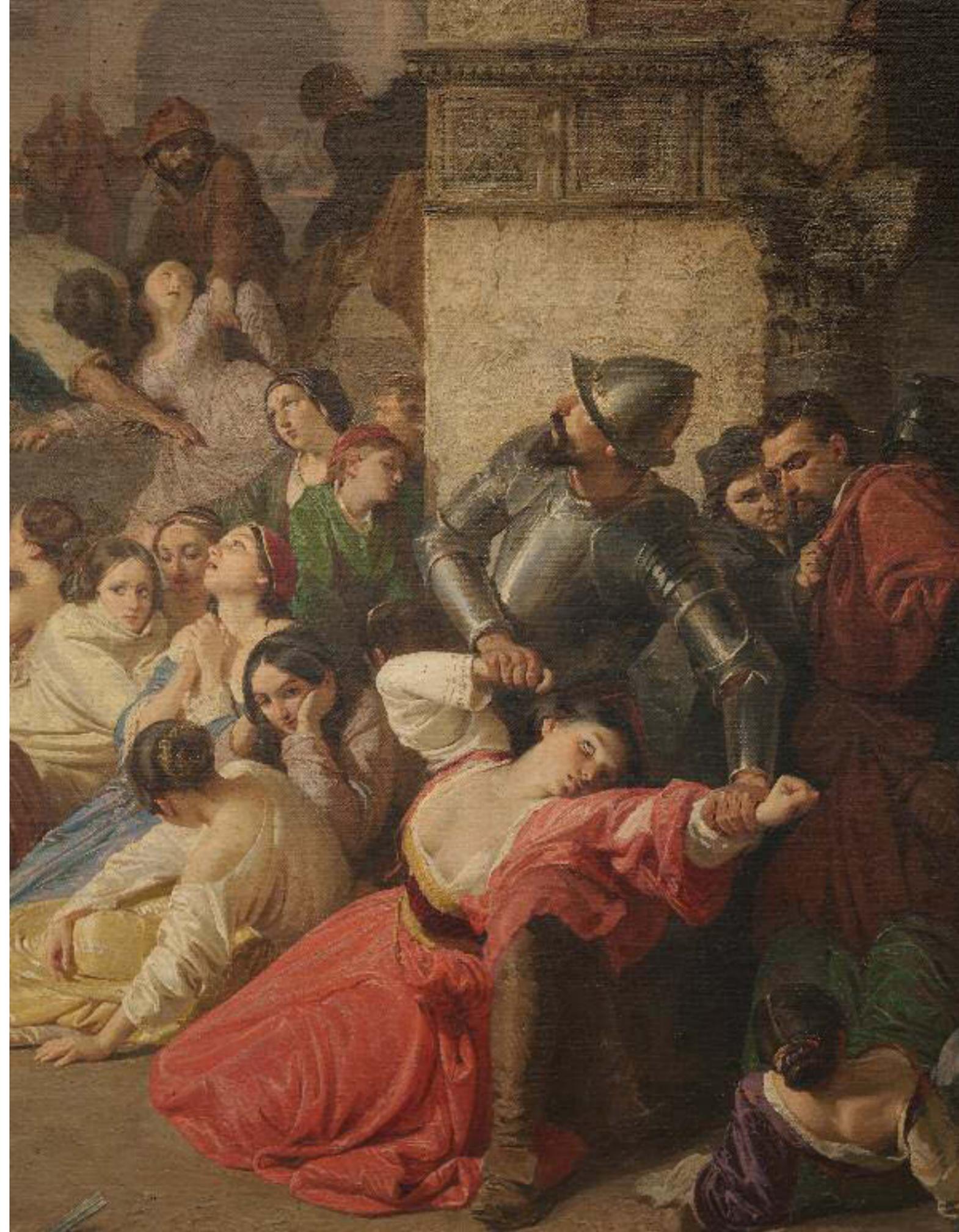
Tedeschi, in Domenico Morelli e le scuole pittoriche italiane, in ON. OttoNovecento, n. 3/98, numero monografico, p. 11

Secci, in Domenico Morelli. Il pensiero disegnato. Opera su carta dal Fondo dell'Artista presso la GAM di Torino, a cura di C. Poppi, Torino 2001, p. 227, schede 11-12

D. Morelli, Lettere a Pasquale Villari, I (1849-1859), a cura e con introduzione di A. Villari, Napoli 2002, pp. LVII nota 105, LXX nota 150, XC, XCII, 5, 18, 76, 96, 113, 114, 141, 148, 152, 157, 168, 173-174, 191, 195, 264, tavv. 1.12

D. Morelli, Lettere a Pasquale Villari, II (1860-1899) a cura e con introduzione di A. Villari, Napoli 2004, pp. 228-230

Domenico Morelli e il suo tempo, 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo, catalogo della mostra a cura di L. Martorelli, Napoli 2005, pp. 76-77, n. 27





lotto 543



lotto 543

Considerato uno dei più illustri pittori napoletani, Morelli frequenta dal 1836 l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dedicandosi allo studio della pittura seicentesca napoletana e dei modelli classici, sotto la guida del Guerra, dell'Angelini e del Mancinelli. I risultati saranno ben evidenti nelle prime realizzazioni, dove emerge una resa più realistica che storica, così come quel colorismo intenso che caratterizza la sua pittura. Nel 1855 partecipa all'Esposizione Universale di Parigi insieme a Francesco Saverio Altamura e Serafino De Tivoli e di ritorno a Firenze prenderà parte agli incontri dei macchiaioli al Caffè Michelangiolo. Entrerà poi in contatto anche con i fratelli Filippo e Giuseppe Palizzi, dai quali impara ad apprezzare la bellezza della pittura dal vero, poi determinanti nella graduale evoluzione della sua pittura e nella definizione di uno stile più personale e più libero, che unisce armoniosamente il verismo e il tardo-romanticismo. L'importante opera qui illustrata, datata 1853 e da sempre conservata nella sua collezione d'origine, raffigura l'episodio di Capua saccheggiata dai Francesi, soggetto tratto dal libro V, paragrafo V della Storia d'Italia di Francesco Guicciardini (Guicciardini 1535 - 1561, ed. 1988, I, p. 511), episodio narrato tuttavia anche da Massimo d'Azeglio nell'Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta del 1833. Le diverse testimonianze scritte dallo stesso Morelli ci consentono di ripercorrere la nascita e l'elaborata creazione del dipinto (Levi 1906, pp. 51-54).

All'amata moglie Virginia scrive "ho dipinto finalmente, ho cominciato a colorire la tela; la tavolozza rapisce in certi momenti, ha un gran potere nelle mani di un artista vero. Per Dio! ho dipinto tutto il fondo del quadro con un impeto tale, che questa sera poi sono rimasto come stupidito. Ho detto il fondo, cioè tutto il lontano di torri merlate, mura vetuste, spiragli. Quei merli a me parlano tanto, che, anche dipinti malamente, io li guarderei sempre. Nel guardare quelle mura, io v'immagino tante cose, e vedo al di là di quelle il resto del dramma sanguinoso, e più orribile di quello che farò apparire sul davanti della scena" (Levi 1906, pp. 51-52). Raccontando, dunque, dai primi studi dove cercava di capire come poter mettere insieme i gruppi di figure all'attentissima e scrupolosa ricerca di verità storica, fino alle modifiche finali e l'ultimazione dell'opera. Per realizzare le sue opere Morelli partiva, infatti, da un'analitica e vastissima preparazione, attraverso decine di disegni con i quali approfondiva con cura ogni personaggio e ogni particolare poi realizzato nelle tele finali. Si vedano, ad esempio, i disegni preparatori oggi conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Fondo Morelli, cartella A, cfr. Levi 1906, p. 346), all'Istituto Nazionale per la Grafica (18 disegni inediti, vol. 2901) e alla Galleria d'Arte Moderna di Torino (Torino 2001, nn. 11-12, p. 227), o il piccolo bozzetto già nella collezione del cavaliere Odoardo Casella a Napoli (Casella 1939, pp. 50-51, n. 213, tav. LII) esposto alla mostra della Società Amatori e Cultori del 1903 (Roma 1903, p. 62, n. 6) e alla Prima Biennale Romana del 1921 (Roma 1921, p. 88, n. 47). Come già evidenziato dalla critica, il Cesare Borgia sarà una delle realizzazioni più francesizzanti di Morelli, saranno infatti per lui d'ispirazione Delaroche e in particolar modo *Une scène de l'Inquisition* di Robert-Fleury (Villari 1902, p. 396). Tuttavia, nessuno come lui sarà in grado di immedesimarsi nelle fonti letterarie da cui trae spunto, restituendone un'eccellente corrispondenza pittorica. L'opera otterrà subito un gran successo tanto che sarà esposta alla Mostra di Belle Arti nel Palazzo Senatorio di Palermo nel 1856, con il titolo *Cesare Borgia*, dopo l'assedio di Capua, fa trarre le donne che si erano rifugiate in un sotterraneo del castello (Palermo, 1856, n. 30).



## 544. GAETANO FERRI

(Bologna, 1822 - Oneglia, 1896)

Le tre età della vita

Firmato Gaet Ferri e datato 1868 al centro a destra

Olio su tela, cm 100X85

Stima € 8.000 - 10.000

Provenienza:  
Torino, collezione privata

Intraprende gli studi di pittura grazie al padre Domenico, nel 1840 Gaetano Ferri si trova a Parigi presso l'atelier del pittore François Bouchot. Docente all'Accademia Albertina di Torino, partecipa a diverse edizioni della Società Promotrice delle Belle Arti, attirando l'attenzione anche del re Vittorio Emanuele II che acquisterà il dipinto *Le pastorelle*. Sarà, tuttavia, il dipinto *Il lutto del Piemonte* il suo capolavoro assoluto, realizzato in due anni e raffigurante un episodio di storia contemporanea, la morte di Carlo Alberto di Savoia. L'opera riscuote subito un importante consenso tanto che verrà esposta nel 1855 all'Esposizione Universale di Parigi e varrà a Ferri la medaglia d'oro. I soggetti principali delle sue opere si rifanno, come nel caso sopracitato, al tema storico sabaudo, interpretato con un romanticismo moderato. Tuttavia non mancherà di realizzare scene di genere e ritratti, principalmente per una committenza privata. Nell'opera in catalogo, l'artista dà prova di una personale rivisitazione delle tre fasi della vita, l'infanzia, la giovinezza e l'inevitabile declino della vecchiaia. La donna anziana tiene per mano il giovane ragazzo e, posta sul fondo della scena, assume un ruolo protettivo nei confronti delle due giovani figure. La donna di profilo, in primo piano, è pervasa da una luce che ne esalta il candore della pelle evidenziandone la giovane età. Ferri si rivela abilissimo nel descrivere i volti e le mani, perfette dal punto di vista anatomico, particolarmente accurato e attento anche nella descrizione dei tessuti, come ben dimostra il manto blu in seta indossato dalla fanciulla in primo piano.



## 545. CESARE SACCAGGI

(Tortona, 1868 - 1934)

Anime solitarie

Firmato C Saccaggi in basso a destra

Olio su tavola, cm 65,5X80

Stima € 8.000 - 12.000

Studia all'Accademia Albertina di Torino sotto la guida di Gastaldi e Gilardi, dedicandosi alla pittura di genere e al ritratto. Cesare Saccaggi farà il suo esordio alla Promotrice di Torino e alla Permanente di Milano del 1895, da allora partecipa alle principali mostre italiane e ai salon parigini dove otterrà grandi consensi tra l'alta società, al punto di convincerlo a trasferirsi in Faubourg Saint Honoré. Nonostante il più celebre mercante d'arte del tempo, Goupil, proverà più volte a legarlo definitivamente alla sua galleria, prevarrà in Saccaggi un sentimento di nostalgia verso la madrepatria che lo porterà a far ritorno in Italia. Dalla metà degli anni novanta, la sua pittura subirà una svolta superando dunque il realismo delle prime produzioni e avvicinandosi a tematiche e composizioni simboliste, temi mitologici che mostrano una chiara influenza di Giulio Aristide Sartorio e Francesco Paolo Michetti ma anche dei pittori preraffaelliti inglesi. È, infatti, in questa seconda fase che raggiungerà i maggiori esiti, divenendo un importante riferimento nella cultura simbolista ottocentesca. L'essenza della sua pittura, a volte misteriosa e popolata da immagini dalla complessa interpretazione, è sostenuta da una elaborazione letteraria lunga e paziente, che nasce da un temperamento metodico di assiduo lavoratore. Vale la pena ricordare l'esistenza di un'opera raffigurante lo stesso soggetto della tavola qui presentata, proveniente dalla collezione privata dell'artista stesso, realizzata però ad acquerello. Opere di Saccaggi sono oggi conservate a Venezia, nel Museo Civico di Torino, nella Galleria Luzzatti di Trieste e in importanti raccolte private.

Bibliografia di riferimento:

Cesare Saccaggi (1868 - 1934), catalogo della mostra a cura di M. Galli, F. Sottomano, Canelli 1996, ad vocem

M. Galli, Artisti in prima linea. Anacleto Boccalatte, Pietro Dossola e Cesare Saccaggi, Voghera 2015, ad vocem

R. Cartasegna, Cesare Saccaggi "architetto", in Sette Giorni, Tortona, 2018, ad vocem

M. Galli, Gemelli diversi: Giuseppe Pellizza e Cesare Saccaggi nel 150° anniversario della loro nascita, Voghera 2018, ad vocem

M. Galli, Tra D'Annunzio e Debussy. Il Martirio di San Sebastiano di Cesare Saccaggi, Voghera 2019, ad vocem



546.

## LEONARDO BAZZARO

(Milano, 1853 - Miazzina, 1937)

Ombrellaie di Gignese

Firmato L. Bazzaro in basso a destra

Olio su tela, cm 70X108

Stima € 1.500 - 2.000

Provenienza:

Milano, Gr. Uff. Giuseppe Rusconi  
Milano, collezione privata

Esposizioni:

Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Leonardo Bazzaro Pittore, Mostra Postuma, Milano 1939, Sala VI, n. 208

Bibliografia:

Leonardo Bazzaro pittore. Mostra postuma, catalogo della mostra, Milano 1939, p. 16

Leonardo Bazzaro: catalogo ragionato delle opere, a cura di F.L. Maspes, E. Savoia, Treviso 2011, p. 314, cat. 526

Leonardo Bazzaro nasce a Milano nel 1853, si forma con Fasanotti e poi con Bertini all'Accademia di Brera, prediligendo inizialmente gli interni, per poi passare ai paesaggi che popola di figure e animali. Le conche valdostane, i boschi del Mottarone, il Lago Maggiore insieme a Chioggia sono le mete preferite dei suoi pellegrinaggi e di conseguenza i luoghi centrali nella sua arte. Nel 1878 sarà a Venezia, soggiorno che segnerà una nuova stagione della sua arte. L'incanto della Laguna e la varietà del colore del golfo veneziano convinceranno infatti il Bazzaro a stabilirsi a Chioggia. È curioso come ai suoi esordi colui che poi si rivelerà un amante della pittura en plein air fosse accusato dal suo maestro e dai compagni di non "sentirla". Invero, è uno dei pochi maestri del colore che, pur nella sua spiccata originalità ed avendo sentito l'importanza delle correnti rinnovatrici del suo tempo, meglio si connette alla tradizione sei-settecentesca della pittura italiana, in particolare con gli artisti veneziani del Cinque e Seicento. Sono proprio i colori vividi e materici i protagonisti della nostra tela, animata da vivaci figure femminili intente a lavorare gli ombrelli nel borgo di Gignese.

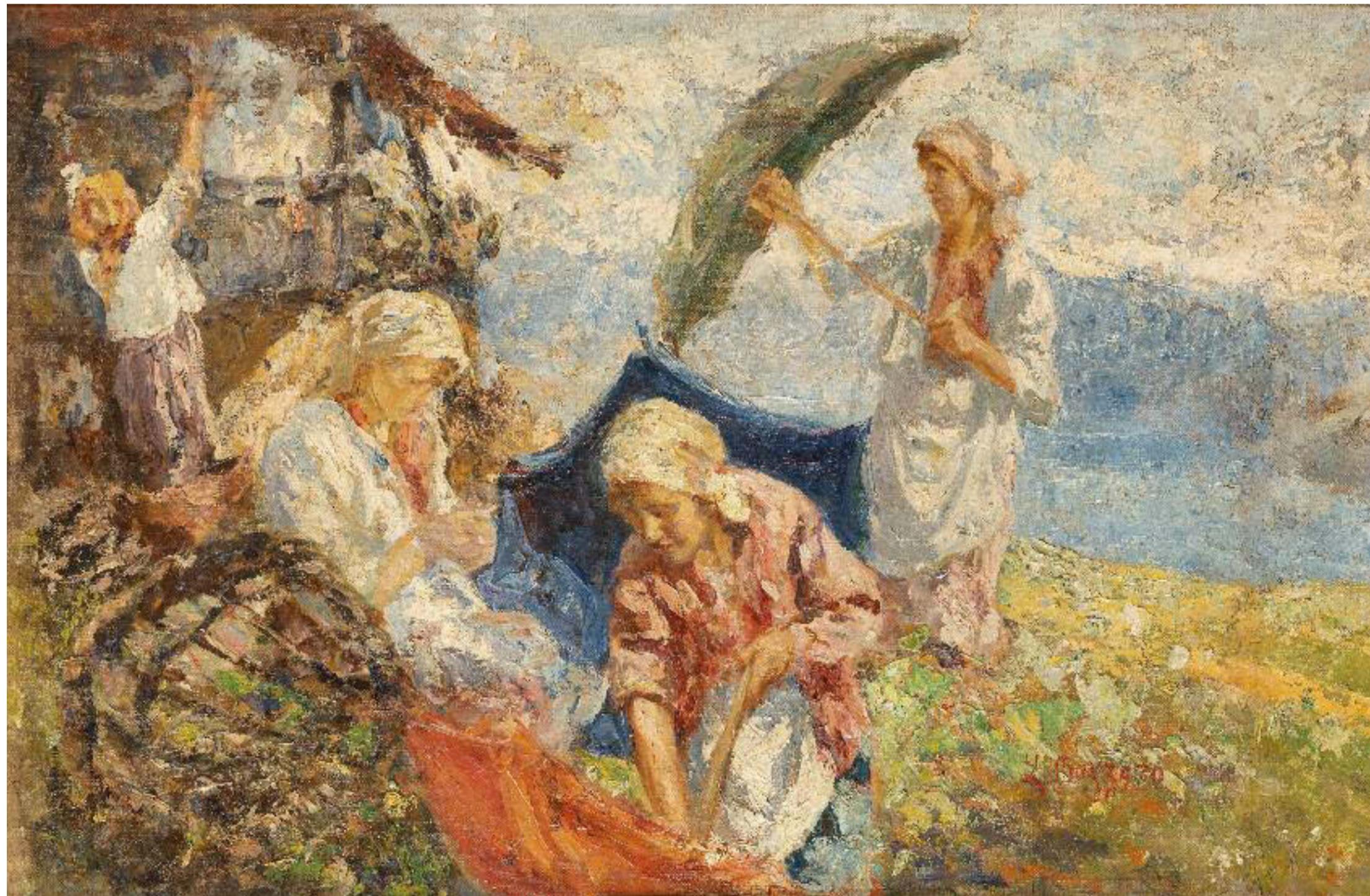
Bibliografia di riferimento:

Leonardo Bazzaro pittore. Mostra postuma, catalogo della mostra, Milano 1939, p. 16

S. Rebor, Leonardo Bazzaro, Soncino 1997, ad vocem

Leonardo Bazzaro, catalogo della mostra a cura di N. Colombo, S. Rebor, Aosta 1998, ad vocem

Leonardo Bazzaro: catalogo ragionato delle opere, a cura di F.L. Maspes, E. Savoia, Treviso 2011, ad vocem



## 547. VINCENZO IROLLI

(Napoli, 1860 - 1942)

Piccola venditrice di frutta

Firmato V Irolli in basso a sinistra

Olio su tela, cm 136X104

Stima € 2.000 - 4.000

L'opera reca sul retro dichiarazione di autenticità di Gustavo Galassi.

Provenienza:

Milano, collezione privata

Fin da giovanissimo Irolli inizia a studiare presso l'Istituto di Belle Arti di Napoli, allievo di Gioacchino Toma e Vincenzo Maldarelli, nel 1879, a soli diciannove anni, prende parte all'Esposizione Promotrice di Napoli vincendo il primo premio con l'opera La Felice rimembranza. Da quel momento continuerà ad esporre nelle più importanti mostre nazionali e internazionali, ottenendo affermazione e successo, al punto che il critico d'arte francese Léon Talboux lo definì "Prodigioso Irolli" e il suo dipinto Spannocchiatrici, esposto al XIX Salon d'Automne di Parigi del 1909, verrà acquistato dal Museo Municipale degli Champs-Élysées. Irolli, pur ispirato dalla pittura di Morelli e di Michetti, soprattutto dal punto di vista iconografico, si distingue per la pennellata veloce e vibrante e per la tavolozza ricca di accensioni cromatiche. La sua produzione sarà incessante e sfrutterà tutte le tecniche pittoriche, dall'olio al pastello, dalla tempera all'acquerello, con la costante di una grande potenza nel segno e nel colore, con cui realizzerà opere di grande pregio raffiguranti ritratti di popolane, ragazze affascinanti e bellissimi bambini, scene di interno e di mercato, paesaggi e marine di Napoli, Venezia e Chioggia, dall'inconfondibile qualità narrativa.

Bibliografia di riferimento:

E. Giannelli, Artisti napoletani viventi, Napoli 1916, ad vocem

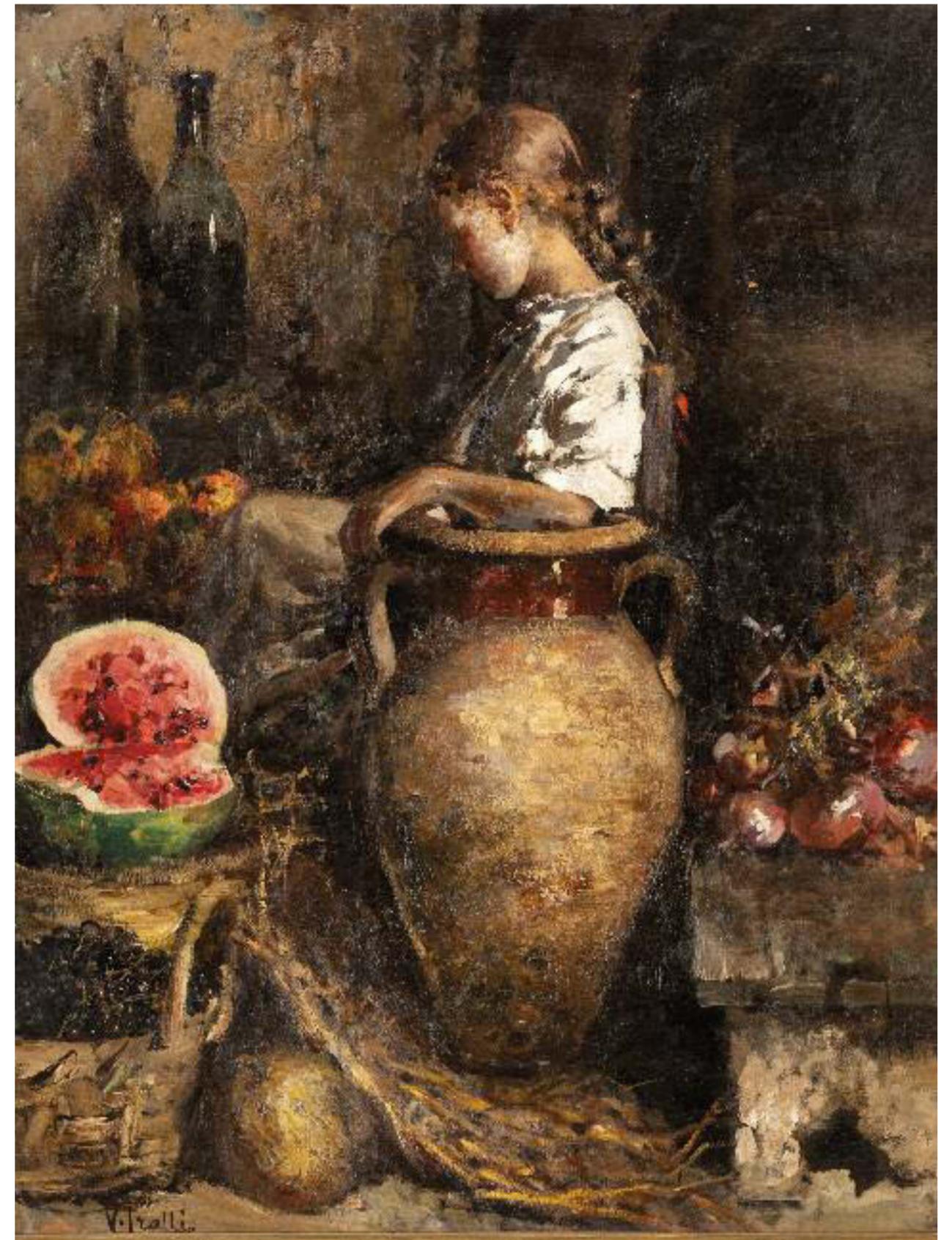
G. Nicodemi, G. Bezzola, La galleria d'arte moderna. I dipinti, 2 voll., Milano 1935-1939, ad vocem

U. Galletti, E. Camesasca, Enciclopedia della Pittura Italiana, Milano 1951, ad vocem

A. M. Comanducci, Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei, Milano 1962, ad vocem

AA.VV., Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo, Torino 1972, ad vocem

AA.VV., La Pittura in Italia. L'ottocento, Milano 1991, ad vocem



548.

## GEORG JAKOBIDES

(Mitylene, 1853 - 1932)

Natura silente con mele

Firmato G Jakobides in basso a sinistra

Olio su tela, cm 42X62,5

Stima € 5.000 - 8.000

Provenienza:

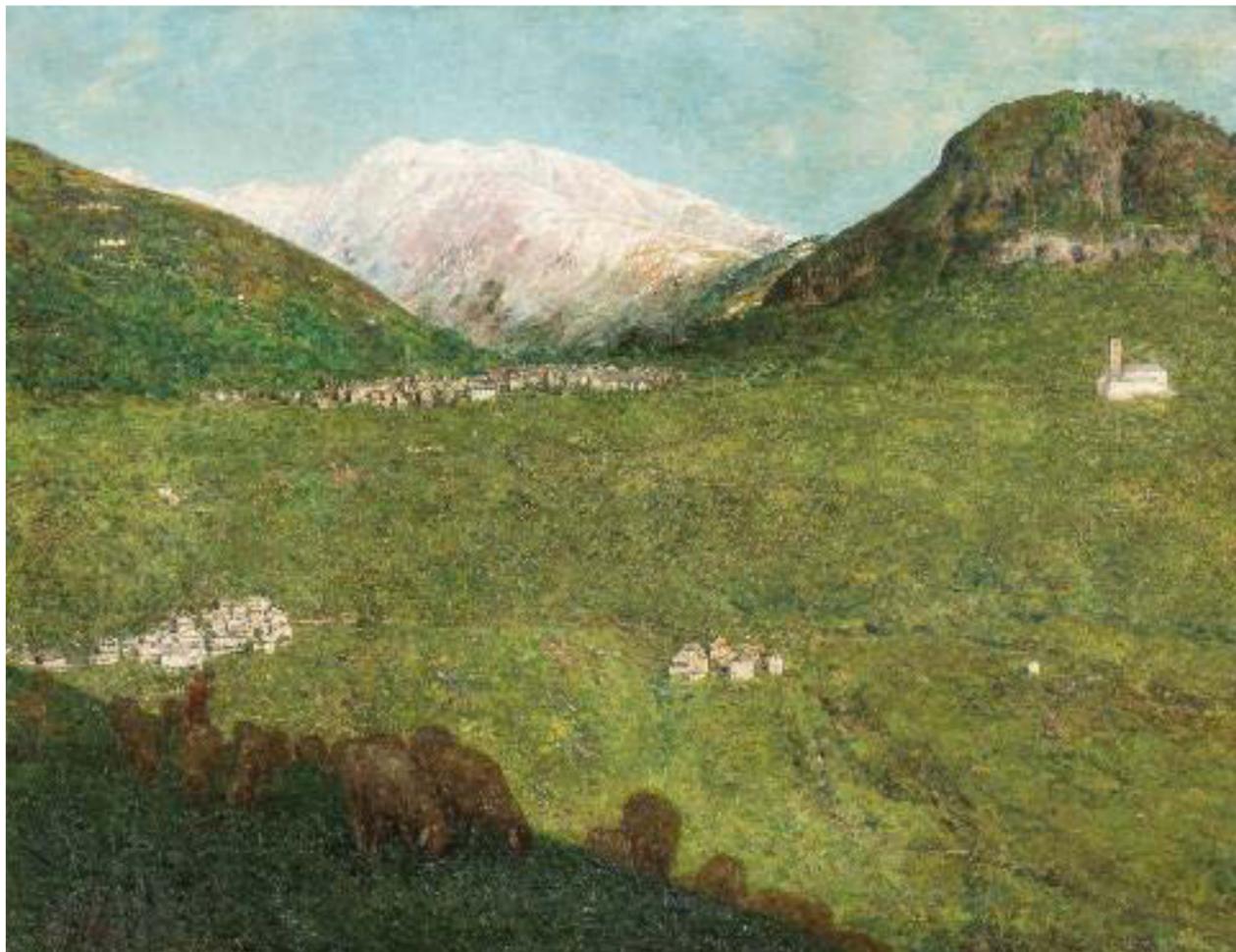
Firenze, collezione privata

Nato a Lesbo, Georg Jakobides è considerato uno dei principali rappresentanti del movimento artistico noto come Scuola di Monaco. Studia scultura e pittura alla Scuola di Belle Arti di Atene per poi trasferirsi a Monaco di Baviera nel 1877, grazie ad una borsa di studio che gli permetterà di continuare la sua formazione all'Akademie der Bildenden Künste, con il maestro Karl Theodor von Piloty. Nel 1900 il governo greco lo invita ad Atene per occuparsi dell'organizzazione della Galleria Nazionale, per poi nominarlo nel 1904 Direttore della Scuola di Belle Arti di Atene. Nella sua carriera Jakobides realizzerà i ritratti delle personalità greche più eminenti, come dimostrano i numerosi ritratti da lui eseguiti per la famiglia reale. Premiato in cinque mostre internazionali, tra cui Berlino nel 1891 e Parigi nel 1900, riceve numerosi riconoscimenti, come la medaglia d'oro di Atene nel 1888, il premio d'onore di Brema nel 1890, il premio economico di Trieste nel 1895, la medaglia d'oro di Parigi nel 1900 e il premio di eccellenza delle Lettere e dell'Arte nel 1914. I suoi dipinti si caratterizzano per un forte realismo espresso attraverso i colori vivaci, la resa del movimento e un uso mirabile della luce, da cui emerge la sua formazione accademica, alla quale rimarrà fedele senza, tuttavia, ignorare le nuove tendenze artistiche introdotte dall'Impressionismo e dal Modernismo. Episodi tratti dalla vita quotidiana, bambini, così come fiori e nature morte sono i temi principali delle sue opere, di cui la tela qui presentata ne è un perfetto esempio. Come d'altronde ben dimostrano i suoi più famosi dipinti, come Il nipote cattivo, Ragazza con conocchia e fuso, I primi passi, Il venditore di fiori, Il preferito della nonna, Concerto per bambini ed altri. Le sue opere si trovano nella National Gallery di Atene, all'Istituto d'Arte di Chicago, in collezioni private e musei di tutto il mondo.

Bibliografia di riferimento:

O. Mentzafou-Polyzou, Jakobides, Atene 1999, ad vocem  
A. Kotidis, Greek Art, 19th Century Painting, Atene 1995, ad vocem





**549.**  
**GIOVANNI BATTISTA CIOLINA**

(Toceno, 1870 - 1955)  
Paesaggio di montagna con gregge  
Firmato G B Ciolina in basso a sinistra  
Olio su tela, cm 100X130,5  
Stima € 5.000 - 7.000

Giovanni Battista Ciolina si forma con Enrico Cavalli alla Scuola d'Arte di Santa Maria Maggiore, dedicandosi principalmente alla pittura di paesaggio, traendo soggetti e suggestioni dalla Val Vigezo, luogo cardine della sua vita, con la freschezza florida dei suoi verdi primaverili, il calore dei suoi autunni infiammati e la luminosità della neve e del cielo. Nel 1895, compirà, insieme a Carlo Fornara suo compagno di studi, un viaggio a Lione, per aggiornarsi e approfondire lo studio del naturalismo francese. Una volta fatto ritorno in Italia, Ciolina abbandonerà però il Naturalismo volgendosi al Divisionismo, sull'esempio di Giovanni Segantini, da cui imparerà la scomposizione e l'uso plastico del colore, pur rimanendo fedele alla tradizione impressionista, per l'uso sapiente della luce. Dopo l'esordio alla Triennale di Brera nel 1897, partecipa all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898, nel 1906 all'Esposizione Internazionale di Belle Arti per l'inaugurazione del Valico del Sempione e all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1910. La grande tela qui illustrata è caratterizzata da tonalità brillanti, nella verde vallata animata da piccole case in pietra regna un'atmosfera di pace, mentre al centro si erge una montagna imbiancata dalla neve sotto un cielo limpido e azzurro.



**550.**  
**GIOVANNI BATTISTA CIOLINA**

(Toceno, 1870 - 1955)  
Ritratto di bambina in abiti tradizionali  
Firmato G B Ciolina e datato 1927 in basso a destra  
Olio su tela, cm 101,5X69  
Stima € 2.000 - 4.000

Vedi scheda al lotto precedente.

551.  
**GINO FEDERICI**

(Milano, 1888 - 1973)

Paesaggio di montagna

Firmato G Federici in basso a sinistra

Olio su tela, cm 118X177

Stima € 1.000 - 2.000

Provenienza:  
Genova, collezione privata

La tela qui illustrata raffigura un paesaggio dalle grandi dimensioni e di ampio respiro, con protagonista un contadino e i suoi animali al pascolo lungo il fiume. Il dipinto presenta una composizione ben definita dalle diagonali delle valli e delle montagne, realizzate attraverso una pennellata veloce e frammentata, che contrasta con il cielo luminoso. Il risultato ottenuto è un'immagine armoniosa, un felice connubio tra forme e colori, dove ben si comprende la sensibilità del Federici. Il pittore è stato sempre attratto dagli spettacolari paesaggi della natura alpestre, che amava rappresentare in maniera schietta e sempre alla ricerca della nota verista, pur non discostandosi dal naturalismo della pittura en plein air.





**552.**  
**PAOLO TROUBETZKOI**

(Verbania, 1866 - 1938)  
Nativo americano a cavallo  
Firmato Paolo Troubetzkoy e datato 1893 sulla base  
Bronzo, alt. cm 61  
Stima € 5.000 - 7.000

Provenienza:  
Verbania, collezione privata



**553.**  
**PAOLO TROUBETZKOI**

(Verbania, 1866 - 1938)  
Giocatore di bocce  
Firmato Paolo Troubetzkoy, datato 1933 e timbro di fonderia F.lli Perego Milano sulla base  
Bronzo, alt. cm 37  
Stima € 3.500 - 4.500

Provenienza:  
Genova, collezione privata

Figlio di un diplomatico russo, il principe Pierre Troubetzkoy, e di una pianista americana, Ada Winans, Paolo Troubetzkoy si avvicina alla scultura grazie agli insegnamenti di Grandi e Bazzaro e alla pittura con Daniele Ranzoni, anche se sarà in gran parte autodidatta. Gira il mondo, lavorando in Russia, Francia, Inghilterra e negli Stati Uniti, per far poi ritorno in Italia nel 1932, nella sua villa a Verbania Pollenza, riscuotendo grande successo tra l'aristocrazia e le principali personalità politiche e culturali del tempo, come dimostrano le opere realizzate per i Rothschild, per Robert de Montesquieu, George Bernard Shaw, Lev Tolstoy, Arturo Toscanini ed Enrico Caruso. Nel 1886 avrà luogo una sua mostra personale negli Stati Uniti, a San Francisco, in seguito alla quale il Museo di San Francisco acquisirà alcune sue sculture. Nel 1890 è insignito del primo premio per il progetto di due monumenti in onore di Garibaldi, a Milano e a Napoli. In questi anni esegue numerosi ritratti, sviluppando uno stile personalissimo, caratterizzato da un nervoso impressionismo. Mirabile animalista e acuto studioso della fisionomia umana, Troubetzkoy restituisce con rara efficacia l'espressività dei volti e l'illusione del movimento delle figure che ritraeva.

554.  
**DOMENICO MARIA DURANTE**

(Murazzano, 1879 - Canale d'Alba, 1944)

Mater purissima

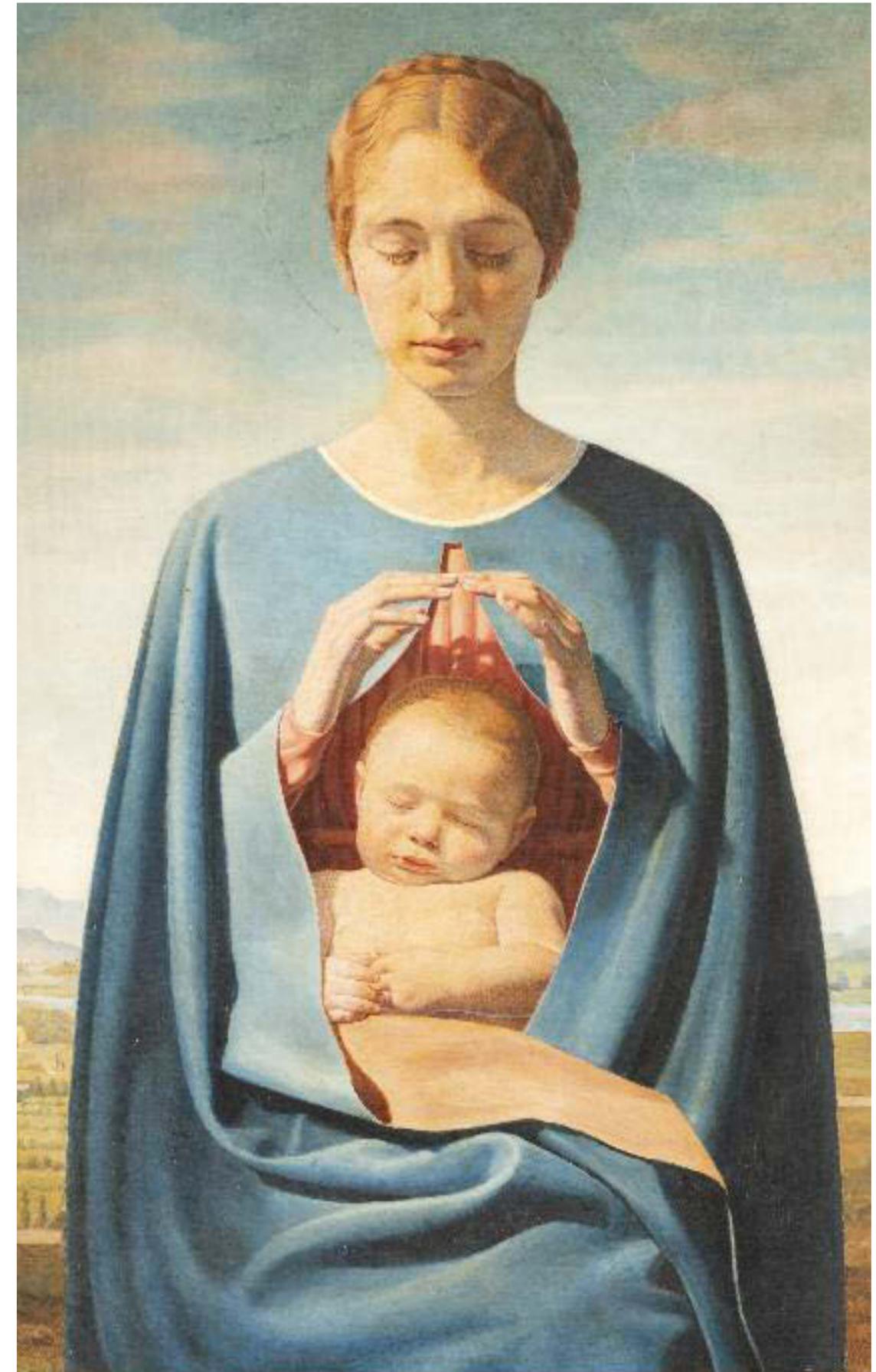
Firmato D M Durante e datato 1934 in basso a destra

Olio su tela, cm 90X70

Stima € 1.500 - 2.500

Provenienza:  
Collezione privata

Domenico Durante si laurea all'Accademia Albertina di Torino, distinguendosi come ritrattista e paesaggista. Esporrà per la prima volta all'Esposizione internazionale di Torino nel 1902, per poi prendere parte alla mostra organizzata dall'Associazione Promotrice di Beni Artistici di Firenze nel 1904, dove il dipinto Il poeta della solitudine sarà uno dei più apprezzati. Continuerà ad esporre con regolarità ai principali appuntamenti nazionali che gli consentiranno di ottenere un ottimo successo. Ricordiamo, a tal proposito, la Croce al merito e la medaglia conquistata alla prima esposizione Donatelliana di Livorno, con il dipinto Profilo, riconoscimento ottenuto nuovamente l'anno successivo, quando la manifestazione avrà luogo a Napoli, con il dipinto Diana. Successo che porterà il re Vittorio Emanuele III a volere arricchire la sua preziosa collezione con due opere del Durante, il quale, nel 1921, viene insignito della nomina a socio onorario dell'Accademia di Arte decorativa di Torino. Userà più volte lo pseudonimo Durantin nella sua attività di disegnatore ma, come detto, è da ritrattista che farà la differenza. La sua è una pittura precisa, pervasa da un'atmosfera magica, generatrice di un'immagine tersa e cristallina, indagata nei minimi dettagli e fortemente realistica, frutto di uno studio approfondito dell'arte rinascimentale.



## INFORMAZIONI IMPORTANTI PER GLI ACQUIRENTI

### CONDIZIONI DI VENDITA

La partecipazione all'asta implica l'integrale e incondizionata accettazione delle Condizioni di Vendita riportate di seguito su questo catalogo. Si raccomanda agli acquirenti di leggere con attenzione questa sezione contenente i termini di acquisto dei lotti posti in vendita da WANNENES ART AUCTIONS.

### STIME

Accanto a ciascuna descrizione dei lotti in catalogo è indicata una stima indicativa per i potenziali acquirenti. In ogni caso, tutti i lotti, a seconda dell'interesse del mercato, possono raggiungere prezzi sia superiori che inferiori ai valori di stima indicati. Le stime stampate sul catalogo d'asta possono essere soggette a revisione e non comprendono la commissione d'acquisto e l'IVA.

### RISERVA

Il prezzo di riserva corrisponde al prezzo minimo confidenziale concordato tra WANNENES ART AUCTIONS e il venditore al di sotto del quale il lotto non sarà venduto. I lotti offerti senza riserva sono segnalati sul catalogo con la stima di colore rosso o con la dicitura O.I. e vengono aggiudicati al migliore offerente indipendentemente dalle stime pubblicate.

### ESPOSIZIONE PRIMA DELL'ASTA

Ogni asta è preceduta da un'esposizione aperta al pubblico gratuitamente in cui orari sono indicati nelle prime pagine di questo catalogo. L'esposizione ha lo scopo di permettere a tutti gli acquirenti di effettuare un congruo esame dei lotti posti in vendita e di verificarne tutte le qualità, quali ad esempio, l'autenticità, lo stato di conservazione, il materiale, la provenienza, ecc.

### ACQUISTO DI OROLOGI

Le descrizioni degli orologi in catalogo, siano essi da tasca, da polso, domestici o di altra natura, anche relativamente allo stato di conservazione e ad eventuali restauri, vengono fornite a titolo di orientamento per i potenziali acquirenti, ma non possono in nessun modo essere ritenute esaustive. Anche il *condition report*, che WANNENES ART AUCTIONS invierà su richiesta del potenziale acquirente, non riveste carattere di totale completezza e potrebbe non segnalare difetti o restauri. Tali *condition report* sono prodotti dai nostri Esperti dopo analisi al vero dei pezzi, ma su base soggettiva e non costituiscono ad alcun titolo elemento di dichiarazione o garanzia che possano sostituire l'esame diretto da parte degli interessati all'acquisto. Tutti gli orologi dovranno quindi essere preliminarmente esaminati in modo adeguato dal potenziale acquirente per poterne completamente accertare lo stato, sia estetico che meccanico e funzionale. I lotti sono venduti nello stato di fatto e la mancata indicazione di un difetto o di un restauro non implica che tale difetto o restauro non possa sussistere. Gli orologi, in quanto beni di natura meccanica e di uso, sono per loro stessa natura oggetti utilizzati e mantenuti, e, se necessario, riparati, nel corso della loro esistenza: essi vengono analizzati dagli Esperti di WANNENES ART AUCTIONS in fase di preparazione dell'asta, ma la Casa d'Aste non assume alcuna garanzia circa il loro stato di funzionamento, la presenza di parti non originali o di restauri.

Nel caso di orologi da polso dichiarati dal produttore come impermeabili, il loro esame ne ha richiesto l'apertura: WANNENES ART AUCTIONS suggerisce pertanto che l'acquirente, prima di utilizzarli in condizioni di presenza d'acqua, li porti a un centro assistenza qualificato per la verifica della loro tenuta.

Nel caso di presenza di movimenti al quarzo non vengono date informazioni sullo stato di funzionamento, se la batteria interna, al momento della verifica da parte degli Esperti, risultasse scarica. I documenti relativi agli orologi, se non specificato diversamente, non sono presenti. I cinturini ed i bracciali, se non specificato diversamente, sono da ritenersi non originali. I cinturini, le custodie o le casse o altra parte degli involucri in materiale organico, eventualmente presenti, sono mostrati montati in fase di prevendita a puro scopo di presentazione: i potenziali acquirenti sono consapevoli che l'importazione in Paesi stranieri di materiali provenienti da specie in pericolo di estinzione, quali, a titolo di puro esempio, tartaruga ed avorio, è soggetta alla normativa internazionale CITES. E' quindi indispensabile che il potenziale acquirente provveda ad informarsi adeguatamente, in fase preliminare, relativamente a tali restrizioni, se intende partecipare all'asta per un lotto che contenga, anche solo in parte, materiali di questa tipologia. Le indicazioni relative al peso, se inserite in catalogo o presenti nel *condition report*, sono da intendersi al lordo e puramente indicative, così come le misure delle casse e l'effettiva natura e le carature di eventuali pietre preziose o altri materiali di pregio presenti.

### ACQUISTO DIPINTI

Partecipando all'asta l'acquirente esonera espressamente la Casa d'Asta da ogni e qualsiasi responsabilità e/o garanzia in relazione allo stato di conservazione delle cornici delle opere bandite fino al momento della consegna al compratore stesso. In particolar modo il partecipante si dichiara perfettamente informato del fatto che la cornice non ha costituito né elemento per la formazione del prezzo né elemento decisionale per l'acquisto considerandosi la sua presenza, o meno, irrilevante. A parziale modifica di quanto sopra la Casa d'Asta risponderà dello stato di conservazione della cornice solo ed esclusivamente se avrà fornito, a seguito di formale richiesta, un con-

dition report (nei limiti della omessa indicazione di eventuali significative manchevolezze). L'acquirente esonera, altresì, espressamente la Casa d'Aste da ogni e qualsiasi responsabilità e garanzia in relazione alla cromia dei dipinti, che può essere differente rispetto a quella percepita da una visione dal vivo. Si consiglia, in ogni caso, di richiedere condition report e foto aggiuntive rispetto a quelle già presenti sul sito e in catalogo.

### STATO DI CONSERVAZIONE

Le proprietà sono vendute nel loro stato attuale. Consigliamo quindi ai potenziali acquirenti di assicurarsi dello stato di conservazione e della natura dei lotti prendendone visione prima della vendita. Gli Esperti di WANNENES ART AUCTIONS saranno lieti di fornire su richiesta dei rapporti informativi sullo stato di conservazione dei lotti in vendita. Le descrizioni sui cataloghi rappresentano unicamente l'opinione dei nostri Esperti e potranno essere soggetti ad eventuali revisioni che saranno comunque comunicate al pubblico durante l'Asta.

### PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

La partecipazione all'Asta può avvenire attraverso la presenza in sala ovvero attraverso offerte scritte e offerte telefoniche che WANNENES ART AUCTIONS sarà lieta di eseguire in nome e per conto dei potenziali acquirenti. Si ricorda che il servizio è gratuito e pertanto nessun tipo di responsabilità potrà essere addebitato a WANNENES ART AUCTIONS che non sarà responsabile per offerte inavvertitamente non eseguite o per errori relativi all'esecuzione delle stesse. I nuovi acquirenti devono fornire adeguate referenze bancarie a mezzo lettera di presentazione della propria Banca indirizzata a WANNENES ART AUCTIONS, piazza Campetto 2, 16124 Genova.

### PARTECIPAZIONE IN SALA

Per la partecipazione in sala i potenziali acquirenti devono registrarsi e ritirare l'apposito numero di partecipazione compilando l'apposito Modulo di Partecipazione all'Asta fornendo un valido documento di identità e il codice fiscale. Tutti i lotti venduti saranno fatturati al nome e all'indirizzo rilasciati al momento dell'assegnazione del numero di partecipazione e non potranno essere trasferiti ad altri nomi e indirizzi. Qualora un potenziale acquirente voglia partecipare in nome e per conto di terzi deve informare prima dell'Asta la direzione di WANNENES ART AUCTIONS.

### OFFERTE SCRITTE E OFFERTE TELEFONICHE

Per la partecipazione attraverso offerte scritte e telefoniche i potenziali acquirenti devono compilare l'apposito Modulo di Offerta pubblicato in questo catalogo ed inviarlo via fax al numero +39 010 2517767 almeno 7 ore prima dell'inizio dell'asta. Le offerte devono essere in euro e sono al netto dei diritti d'asta e degli oneri fiscali previsti dalle leggi vigenti.

Le Offerte Scritte saranno eseguite per conto dell'offerente al minimo prezzo possibile considerati il prezzo di riserva e le altre offerte. Le Offerte Scritte effettuate sui lotti senza riserva (contrassegnati dalla stima di colore rosso) in assenza di un'offerta superiore saranno aggiudicati a circa il 50% della stima minima o alla cifra corrispondente all'offerta, anche se inferiore al 50% della stima minima.

Le Offerte Telefoniche saranno organizzate da WANNENES ART AUCTIONS nei limiti della disponibilità delle linee ed esclusivamente per lotti aventi una stima massima di almeno 500 euro. I collegamenti telefonici durante l'Asta potranno essere registrati. I potenziali acquirenti collegati telefonicamente acconsentono alla registrazione delle loro conversazioni.

### ASTA LIVE

È possibile partecipare alle aste live sul nostro sito [www.wannenesgroup.com](http://www.wannenesgroup.com) nella sezione asta on air e seguendo tutte le istruzioni scritte.

### AGGIUDICAZIONI

Il colpo di martello indica l'aggiudicazione del lotto e in quel momento il compratore si assume la piena responsabilità del lotto. Oltre al prezzo di aggiudicazione l'acquirente dovrà corrispondere a WANNENES ART AUCTIONS i diritti d'asta e gli oneri fiscali previsti dalle leggi vigenti.

### PAGAMENTO

Gli acquirenti devono effettuare il pagamento dei lotti entro 10 giorni lavorativi dalla data dell'asta tramite:

- A)** Contanti per un importo inferiore a 4.999,99 euro
- B)** Assegno circolare italiano intestato ad Art Auctions S.r.l., soggetto a preventiva verifica con l'istituto di emissione
- C)** Bonifico bancario intestato ad Art Auctions S.r.l.:  
BNL Gruppo BNP Paribas, Largo Eros Lanfranco 2, 16121 Genova  
**SWIFT BNLIITRR – IBAN IT 61 G 01005 01400 000000004382**
- D)** Alcune carte di credito/debito sono accettate in particolari sedi di Wannenes, con un ricarico del 3% sull'importo totale per le carte estere. Si prega di contattare Wannenes per maggiori informazioni.

WANNENES ART AUCTIONS ha la possibilità, previo accordo con il venditore, di offrire agli acquirenti che ritenga affidabili la facoltà di pagare i lotti acquistati a scadenze dilazionate. I potenziali acquirenti che desiderano accedere ad un pagamento dilazionato devono prendere contatto con la direzione di WANNENES ART AUCTIONS prima della vendita.

### RITIRO DEI LOTTI

Gli acquirenti devono effettuare il ritiro dei lotti entro 15 giorni lavorativi dalla data dell'asta. Decorso tale termine, WANNENES ART AUCTIONS non sarà più tenuta alla custodia né sarà responsabile di eventuali danni che possano arrecarsi ai lotti che potranno essere trasferiti in un apposito magazzino. WANNENES ART AUCTIONS addebiterà all'acquirente i costi di assicurazione e magazzinaggio secondo la tabella a disposizione dei clienti presso la sede. Al momento del ritiro del lotto, l'acquirente dovrà fornire a WANNENES ART AUCTIONS un documento d'identità. Nel caso in cui l'acquirente incaricasse una terza persona di ritirare i lotti già pagati, occorre che quest'ultima sia munita di una delega scritta rilasciata dall'acquirente e di una fotocopia del documento di identità dell'acquirente. I lotti saranno consegnati all'acquirente o alla persona delegata solo a pagamento avvenuto.

In caso di ritardato ritiro dei lotti acquistati, la casa d'aste si riserva la possibilità di addebitare i costi di magazzinaggio (per mese o frazione di mese), di seguito elencati a titolo indicativo:

- € 100 + IVA per i mobili
- € 50 + IVA per i dipinti
- € 25 + IVA per gli oggetti d'arte

### SPEDIZIONE DEI LOTTI

Il personale di WANNENES ART AUCTIONS sarà lieto di occuparsi della spedizione dei lotti acquistati seguendo le indicazioni comunicate per iscritto dagli acquirenti e dopo che questi abbiano effettuato per intero il pagamento. La spedizione avverrà a rischio e spese dell'acquirente che dovrà manlevare per iscritto WANNENES ART AUCTIONS da ogni responsabilità in merito. Il nostro personale è inoltre a disposizione per valutazioni e consigli relativi a tutti i metodi di spedizione e assicurazione dei lotti.

### ESPORTAZIONE DEI LOTTI ACQUISTATI

Il Dlgs n. 42 del 22 gennaio 2004 regola l'esportazione di Beni Culturali al di fuori del territorio della Repubblica Italiana. Il Regolamento CEE n. 3911/92 del 9 dicembre 1992, come modificato dal Regolamento CEE n. 2469/96 del 16 dicembre 1996 e dal Regolamento CEE n. 974/01 del 14 maggio 2001, regola invece l'esportazione dei Beni Culturali al di fuori dell'Unione europea.

Per esportare fuori dall'Italia i Beni Culturali aventi più di 70 anni è necessaria la Licenza di Esportazione che l'acquirente è tenuto a procurarsi personalmente. WANNENES ART AUCTIONS non risponde per quanto riguarda tali permessi, né può garantire il rilascio dei medesimi. WANNENES ART AUCTIONS, su richiesta dell'acquirente, può provvedere all'espletamento delle pratiche relative alla concessione delle licenze di esportazione secondo il seguente tariffario:

- euro 200,00 + IVA per singolo lotto o per il primo di una pratica dal valore di aggiudicazione complessivo superiore a euro 5.000,00
- euro 100,00 + IVA per singolo lotto o per il primo di una pratica dal valore di aggiudicazione complessivo uguale o inferiore a euro 5.000,00

Il rimborso comprende la compilazione delle pratiche, le marche da bollo e la stampa delle fotografie a colori.

La mancata concessione delle suddette autorizzazioni non può giustificare l'annullamento dell'acquisto né il mancato pagamento, salvo diverso accordo preso prima dell'Asta con WANNENES ART AUCTIONS.

In riferimento alle norme contenute nell'art. 8, 1° comma, lettera B, del DPR 633/72, si informano i gentili acquirenti che, nel caso in cui volessero trasportare il bene fuori dal territorio comunitario e ottenere il rimborso dell'Iva, è necessario rispettare le seguenti procedure:

- completare le pratiche doganali e il trasporto fuori dal territorio U.E. entro 3 mesi a partire dalla data di fatturazione.
- far pervenire entro lo stesso termine la bolla doganale originale o documento equipollente direttamente a WANNENES ART AUCTIONS.

### DIRITTO DI SEGUITO

Con Dlgs n. 118 del 13/2/2006 è in vigore dal 9 Aprile 2006 in Italia il "Diritto di Seguito" (Droit de Suite), ossia il diritto dell'autore (vivente o deceduto da meno di 70 anni) di opere di arti figurative e di manoscritti a percepire una percentuale sul prezzo di vendi-

ta degli originali delle proprie opere in occasione delle vendite successive alla prima. Tale diritto sarà a carico del Venditore e sarà calcolato sul prezzo di aggiudicazione uguale o superiore ai 3.000,00 euro.

Tale diritto non potrà comunque essere superiore ai 12.500,00 euro per ciascun lotto. L'importo del diritto da corrispondere è così determinato:

- 4% per la parte del prezzo di vendita fino a 50.000 euro
- 3% per la parte del prezzo di vendita compresa fra 50.000,01 e 200.000 euro
- 1% per la parte del prezzo di vendita compresa fra 200.000,01 e 350.000 euro
- 0,50% per la parte del prezzo di vendita compresa fra 350.000,01 e 500.000 euro
- 0,25% per la parte del prezzo di vendita oltre i 500.000 euro

Il diritto di seguito addebitato al Venditore sarà versato dalla WANNENES ART AUCTIONS alla SIAE in base a quanto stabilito dalla legge.

### AVVERTENZA

Tutti i lotti contenenti componenti elettriche vengono messi in vendita come non funzionanti e da revisionare integralmente. WANNENES ART AUCTIONS si manleva da qualsiasi responsabilità verso chiunque per uso improprio dei lotti venduti o per la non osservanza delle avvertenze.

Si ricorda la necessità, prima dell'utilizzo dei lotti, di far verificare da personale esperto e di fiducia dell'acquirente, il corretto funzionamento di tutte le parti elettriche. La dicitura "...anni..." oppure la data riportata nella descrizione del lotto indica il periodo di inizio produzione del lotto in oggetto, salvo diversamente specificato.

Le immagini descrittive in catalogo e sul sito potrebbero non rappresentare fedelmente i lotti proposti in asta. La Casa d'Aste consiglia sempre la visione diretta delle opere prima di effettuare offerte.

In caso non fosse possibile visionare i lotti di persona si può richiedere un *condition report* per ricevere immagini aggiuntive e dettagliate degli oggetti.

Parte acquirente espressamente autorizza Art Auctions s.r.l. al libero e gratuito utilizzo delle fotografie ritraenti i lotti oggetto dell'asta per qualsiasi fine nessuno escluso e/o eccettuato ivi compresi, in via esemplificativa ma non esaustiva, la pubblicità, la diffusione via internet e/o con qualsiasi altro mezzo, la pubblicazione su Magazine e/o riviste sia editate in proprio che da terzi.

### TERMINOLOGIA

Le affermazioni riguardanti l'autore, l'attribuzione, l'origine, il periodo, la provenienza e le condizioni dei lotti in catalogo sono da considerarsi come un'opinione personale degli esperti e degli studiosi eventualmente consultati e non un dato di fatto.

**TIZIANO:** l'opera, secondo la nostra opinione, è opera dell'artista.

**ATTRIBUITO A TIZIANO:** l'opera, secondo la nostra opinione, è probabilmente opera dell'artista, ma non ve n'è certezza.

**BOTTEGA DI TIZIANO:** l'opera, secondo la nostra opinione, è di un pittore non conosciuto della bottega dell'artista che può averla eseguita sotto la sua supervisione o meno.

**CERCHIA DI TIZIANO:** l'opera, secondo la nostra opinione, è di un pittore non conosciuto, ma distinguibile, legato al suddetto artista, ma non necessariamente da un rapporto di allunato.

**STILE DI/SEGUACE DI TIZIANO:** l'opera, secondo la nostra opinione, è di un pittore, contemporaneo o quasi contemporaneo, che lavora nello stile dell'artista, senza essere necessariamente legato a lui da un rapporto di allunato.

**MANIERA DI TIZIANO:** l'opera, secondo la nostra opinione, è stata eseguita nello stile dell'artista, ma in epoca successiva.

**DA TIZIANO:** l'opera, secondo la nostra opinione, è una copia di un dipinto dell'artista.

**IN STILE...:** l'opera, secondo la nostra opinione, è nello stile menzionato, ma di epoca successiva.

**FIRMATO – DATATO – ISCRITTO:** secondo la nostra opinione, la firma e/o la data e/o l'iscrizione sono di mano dell'artista.

**RECANTE FIRMA – DATA - ISCRIZIONE:** secondo la nostra opinione, la firma e/o la data e/o l'iscrizione sono state aggiunte.

Le dimensioni date sono prima l'altezza e poi la larghezza.

## BUYING AT WANNENES

### CONDITIONS OF SALE

Taking part in an Auction implies the entire and unconditional acceptance of the Conditions of Sale outlined in this Catalogue. Bidders are required to read carefully the section of the Catalogue containing the purchase terms of the Lots for sale by WANNENES ART AUCTIONS.

### ESTIMATES

Beside each Lot description in the Catalogue there is an indication of the Estimate for potential Purchasers. In each case, all the Lots, in light of market interest, may achieve prices that are either superior to or inferior to the indicated Estimates. The Estimates published in the Auction Catalogue may be subject to revision and do not include the purchase commission (buyer's premium) and VAT.

### RESERVE

The reserve price corresponds to the minimum price agreed upon between WANNENES ART AUCTIONS and the SELLER, beneath which the Lot will not be sold. Lots offered with no reserve are indicated in the Catalogue with the Estimate in RED and with the description O.1. These Lots are sold to the highest Bidder independently of the published Estimates.

### VIEWING BEFORE THE AUCTION

Each Auction is preceded by a Viewing which is open, admission free, to the public. Opening times are shown in the first few pages of this Catalogue. The Viewing enables all Purchasers to undertake an appropriate examination of the Lots for sale and to verify all aspects related to the Lot, such as authenticity, state of preservation, materials and provenance etc.

### WATCH AND CLOCK SALES

The descriptions in the catalogue for watches and clocks in relation to preservation and/or restorations are given as guidelines to the prospective buyer but may under no circumstance be considered all-inclusive.

The Condition Reports which WANNENES ART AUCTIONS may send, on request of a prospective buyer, do not reflect an exhaustive description and some restorations or imperfections may not be mentioned.

Condition Reports are statements of opinion given by our Experts and are purely subjective and do not constitute a guarantee that may substitute a direct examination by the prospective buyer.

Prospective buyers should personally inspect the condition of each lot in order to ascertain its effective state, both from the technical and the aesthetical points of view.

Lots are sold in their present state and the fact that an imperfection or a restoration is not mentioned does not imply that the imperfection or restoration does not exist. Watches, because of their mechanical and functional nature, are normally used and kept up and possibly repaired, in the course of their existence: they are examined by the Experts of WANNENES ART AUCTIONS prior to the sale, but WANNENES ART AUCTIONS gives no guarantee that they are in working order, free of repairs or in the presence of non-original parts.

Wristwatches in water-resistant cases have been opened to examine their movements: therefore, WANNENES ART AUCTIONS suggests that such a watch be controlled by an authorized dealer before using the same in conditions where water is present.

As concerns quartz movement watches, no information is given about working order if the battery, at the moment of examination, is discharged.

All documents regarding watches, if not otherwise specified, are not present.

All straps and bracelets, if not otherwise specified, are not to be considered original. Straps made of organic material are associated with the watch for display purposes only: prospective buyers are aware that the importation to foreign countries of materials derived from endangered or otherwise protected species (purely as an example: tortoiseshell, ivory) are subject to CITES international rules.

Prospective buyers should therefore acquire the necessary information on such restrictions prior to their participation in the sale for lots containing, even though partially, materials falling under these rules.

Indications of weight, if included in the Condition Report, are to be considered gross and purely indicative, as are weights in carats of precious stones, indications of the nature of precious stones or other precious materials and measures of cases.

### PAINTINGS PURCHASE

By participating in the auction, the buyer expressly releases the Auction House from any liability and / or warranty in relation to the state of preservation of the frames of the works auctioned until the time of delivery to the buyer.

In particular, the participant declares to be perfectly informed that the frame was neither an element for the formation of the price nor a decision-making element for the purchase, considering its presence, or its lack, irrelevant.

The Auction House will be responsible for the state of preservation of the frame only

if it has provided, following a formal request, a condition report (within the limits of the omitted indication of any significant shortcomings).

The buyer expressly exempts the Auction House from any and all liability and guarantee in relation to the shade of the paintings, which may be different from that perceived by a live view. Anyhow, we suggest asking a condition report and photos in addition to those already present on the website and in the catalog.

### STATE OF PRESERVATION

The Lots are sold in their current state. We recommend, therefore, that potential Purchasers check the state of preservation of the Lots/s, as well as the type of Lot/s being offered, before the Sale. The Experts of WANNENES ART AUCTIONS will be happy to provide upon request reports on the state of preservation of the Lots on sale. The descriptions in the Catalogues merely represent the opinion of our Experts and may be subject to further revisions that will, in due course, be given to the public during the Auction.

### TAKING PART IN AN AUCTION

Taking part in an Auction may occur by means of the Bidder being present in the Auction Room, or by means of written or telephone Bids that WANNENES ART AUCTIONS will gladly carry out for potential Purchasers. This service is free of charge and, therefore, WANNENES ART AUCTIONS bears no form of responsibility for this service. WANNENES ART AUCTIONS will, therefore, not be responsible for any Bids inadvertently mislaid or for mistakes in relation to the latter. New Purchasers will have to provide sufficient bank references by means of a Presentation Letter supplied by the Purchaser's bank to WANNENES ART AUCTIONS, piazza Campetto, 2, 16124, Genoa.

### BIDDING IN PERSON

In order to bid in person, potential Purchasers have to register and collect a bidding number by filling out the Bidding Form and providing a valid document of identification and tax code number. All Lots sold will be invoiced to the name and address supplied when collecting the Bidding Number and they will not be able to be transferred to other names and/or addresses. Should a potential Purchaser wish to bid on behalf of a third party, s/he should inform WANNENES ART AUCTIONS before the beginning of the Auction.

### WRITTEN AND TELEPHONE BIDS

In order to bid by means of written or telephone Bids potential purchasers have to fill out the Bidding Form in this Catalogue and send it by fax to the number +39 010 2517767 at least SEVEN hours before the beginning of the Auction. Bids must be in euro and do not include Auction commissions and charges and taxation as laid down by the Law. Written Bids are carried out on behalf of the Bidder at the lowest price possible in consideration of the reserve price and the other Bids offered. In the absence of a higher Bid, written Bids undertaken on Lots without a reserve (indicated by the Estimate in RED) will be sold at approximately 50% of the lowest estimate or at the figure corresponding to the Bid, even though lower than 50% of the lowest Estimate. Telephone Bids are organised by WANNENES ART AUCTIONS according to the availability of the telephone lines being used and exclusively for Lots that have a maximum Estimate of at least 500 euro. Telephone calls during the Auction may be recorded. Potential purchasers who bid by telephone consent to the recording of their conversations.

### ASTA LIVE

You can bid online going on our website [www.wannenesgroup.com](http://www.wannenesgroup.com) – on the on air sale section and following the instructions

### HAMMER PRICE

The Hammer Price indicates that a Sale of a Lot has been made and at that moment the Purchaser assumes full responsibility for the Lot. As well as the hammer price the Purchaser has to recognise the commissions (buyer's premium) to be paid to WANNENES ART AUCTIONS and the taxes to be paid as laid down by the Law.

### PAYMENT

Purchasers have to carry out payment for the Lot/s by 10 working days from the date of the Auction by means of:

**A)** Cash payments are accepted up to a maximum amount of 4.999,99 euro.

**B)** Italian bank drafts payable to ART AUCTIONS SRL

**C)** Credit transfer payable to ART AUCTIONS SRL:

BNL Gruppo BNP Paribas, Largo Eros Lanfranco 2, 16121 Genova

**SWIFT BNLIITRR – IBAN IT 61 G 01005 01400 00000004382**

If paying by bank transfer, the amount received after the deduction of any bank fee and/or conversion of the currency of payment to euro must not be less than the euro amount payable, as set out on the invoice

**D)** Certain credit/debit cards are accepted in some Wannenes offices, with a 3% surcharge on the total invoice value for foreign cards. Please contact Wannenes for more information.

WANNENES ART AUCTIONS may, upon agreement with the Seller, offer those Purchasers it deems reliable the possibility to pay for Lots in instalments. Potential purchasers who wish to undertake payment by instalments should contact the Management of WANNENES ART AUCTIONS before the Sale.

### COLLECTION OF LOTS

Purchasers must collect the Lot/s by 15 working days from the date of the Auction. At the end of this span of time, WANNENES ART AUCTIONS will not be responsible either for the custody of the Lot/s or for any damage that may occur to the Lot/s upon their removal to an appropriate warehouse. WANNENES ART AUCTIONS will charge the Purchaser with the costs of insurance and storage as laid down in the Chart available to Customers in the headquarters of the Company. When collecting the Lot/s, the Purchaser must provide WANNENES ART AUCTIONS with a valid document of identity. Should the Purchaser request a Third Party to collect the Lot/s already paid for, the latter should possess a piece of written permission signed by the Purchaser and a photocopy of the Purchaser's document of identity. The Lot/s are given to the Purchaser or the Third Party only upon payment having taken place. If purchased Lot/s are collected after the above-mentioned time limit the Auction House may debit the costs of storage (by month or part of a month) as follows:

100 euro + VAT for Furniture

50 euro + VAT for Paintings

25 euro + VAT for Objects

### THE SHIPPING OF LOTS

The Staff at WANNENES ART AUCTIONS will be glad to ship Lots purchased according to written instructions given by the Purchaser, following payment of the Lot/s concerned. Shipping will be at the risk and expense of the Purchaser who, by means of a written communication, will have to subtract WANNENES ART AUCTIONS from any responsibility concerning such an operation. Furthermore, our Staff is available for evaluations and advice in relation to the shipping methods employed and insurance of the Lot/s.

### EXPORT OF THE LOTS PURCHASED

The Law Decree no. 42 of January 22nd 2004 regulates the export of cultural heritage and goods outside the Republic of Italy. The EU Regulation no. 3911/92 of December 9th 1992, as modified by EU Regulation no. 2469/96 of December 16th 1996 and by EU Regulation no. 974/01 of May 14th 2001, regulates the export of cultural heritage and goods outside the European Union. In order to export outside Italy cultural heritage and goods that are over 70 years old need an Export Licence that the Purchaser has to procure for him/herself personally. WANNENES ART AUCTIONS is not involved in the procurement of such permits and cannot therefore guarantee the relative issue of such permits. WANNENES ART AUCTIONS, upon the request of the Purchaser, may undertake the operations necessary for the granting of the Export Licence according to the following tariffs:

- Euro 200 + IVA for each single lot or the first lot of a total hammer price value of more than euro 5.000 for paperwork

- Euro 100 + IVA for each single lot or the first lot of a total hammer price value equal to euro 5.000 or less for paperwork

including form-filling, taxation stamps and photographic (colour) documentation. Should the above-mentioned authorisation not be granted the Purchase of the Lot/s is not nullified, neither is the payment of the Lot/s, unless prior agreement with WANNENES ART AUCTIONS was made before the Auction. With reference to the regulations contained in art. 8, 1st paragraph, letter B DPR 633/72. Purchasers have to respect the following procedures should they wish to take the Lot/s outside the European Union and claim the VAT refund:

The completion of CUSTOMS forms/papers and transport outside the European Union within three months from the invoice date.

The sending - within the same term - of the ORIGINAL CUSTOMS TAXATION STAMP OR EQUIVALENT DOCUMENT directly to WANNENES ART AUCTIONS.

### THE ARTIST'S RESELL RIGHT

The Artist's Resale Right has been in force in Italy since April 9th 2006 with the Law Decree no. 118 (13/02/2006). This represents the right of the Author/Artist (living or deceased within the previous seventy years) of figurative art works and manuscripts to perceive a percentage of the sale price of his/her original works upon those sales ta-

king place following the initial sale of the work/s in question. Resale Royalties will be charged to the seller where the hammer price is 3.000,00 euro or more and will not be superior to 12,500 euro per lot. The amount to be paid may thus be calculated:

4% for the sale price up to 50,000 euro.

3% for the sale price between 50,000,01 and 200,00 euro.

1% for the sale price between 200,000,01 and 350,000 euro.

0.5% for the sale price between 350,000,01 and 500,000,01 euro.

0.25% for the sale price above 500,000 euro.

The Artist's Resale Right charged to the seller will be paid by WANNENES ART AUCTIONS to the SIAE (The Italian Society for Authors and Editors) as laid down by the Law.

### NOTICE

Every lot with any electric equipment is sold as "not working" and it should be totally re-conditioned. Wannenes Art Auctions is not responsible for any incorrect, wrong use of sold lots or for any non-compliance with instructions.

The words "...year...." or the date cited in the lots description indicates the period from when the said lot was first produced, unless otherwise specified.

The descriptive image in the catalogue and website might not faithfully represent the lots at auction. The Auction House always recommends directly viewing the lots before making any bids. In case it is not possible to directly view the lots in person, a bidder may request a condition report in order to receive additional and detailed images of the lot/s. The Purchaser explicitly authorises Art Auctions s.r.l. to use freely and at no cost the photographs depicting the auction lots for any purpose whatsoever for exemplary - but not necessarily exhaustive purposes - in terms of publicity, internet usage or usage by any other means, as well as publication in the Magazine and/or magazines published by third parties.

### TERMINOLOGY AND DEFINITIONS

Affirmations concerning the Author, attribution, origin, period, provenance and conditions of the Lot/s in the Catalogue are to be considered as the personal opinion of the Experts and Scholars who may have been consulted and do not necessarily represent fact.

TITIAN: in our opinion, the work is the work of the artist.

ATTRIBUTED TO TITIAN: in our opinion, the work is probably by the artist, but there is no absolute certainty.

TITIAN'S WORKSHOP/STUDIO: in our opinion, the work is by an unknown painter working in the artist's workshop/studio who may or may not have undertaken the painting under the artist's supervision.

TITIAN'S CIRCLE: in our opinion, the work is by an unknown painter who is in some way connected or associated to the artist, although not necessarily a pupil of the artist.

STYLE OF/FOLLOWER OF TITIAN: in our opinion, the work is by a painter who was contemporary or almost contemporary to the artist, working in the same style as the artist, without being necessarily connected to him by an artist-pupil relationship.

MANNER OF TITIAN: in our opinion, the work has been carried out in the style of the artist but subsequent to the period of the artist.

FROM TITIAN: in our opinion, the work is a copy of a painting by the artist.

IN THE STYLE OF...: in our opinion, the work is in the style mentioned but from a later period.

SIGNED – DATED – INSCRIBED: in our opinion, the signature and/or date and/or inscription are by the artist.

BEARING SIGNATURE – DATE – INSCRIPTION: in our opinion, the signature and/or date and/or inscription have been added.

The dimensions supplied are HEIGHT first, followed by WIDTH.

## CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

- Art. 1** I beni possono essere venduti in lotti o singolarmente ad insindacabile giudizio della WANNENES ART AUCTIONS (di seguito ART AUCTIONS o Casa d'Aste). Le aste saranno tenute in locali aperti al pubblico da ART AUCTIONS che agisce unicamente come mandataria nel nome e nell'interesse di ciascun venditore (il nome del quale è trascritto in tutti i registri previsti dalle vigenti leggi). Gli effetti della vendita influiscono direttamente sul compratore e sul venditore. ART AUCTIONS non assume nessuna responsabilità nei confronti dell'aggiudicatario, del venditore, o di qualsiasi altro terzo in genere.
- Art. 2** Gli oggetti sono venduti/aggiudicati al miglior offerente, e per contanti. Nel caso in cui sorgessero delle contestazioni tra più aggiudicatari, il Banditore, a suo insindacabile giudizio, rimetterà in vendita il bene che potrà essere nuovamente aggiudicato nella medesima asta; in ogni caso gli aggiudicatari che avessero sollevato delle contestazioni restano vincolati all'offerta fatta in precedenza che ha dato luogo alla nuova aggiudicazione. In caso di mancata nuova aggiudicazione il Banditore, a suo insindacabile giudizio, comunicherà chi deve intendersi aggiudicatario del bene. Ogni trasferimento a terzi dei lotti aggiudicati non sarà opponibile ad ART AUCTIONS che considererà quale unico responsabile del pagamento l'aggiudicatario. La partecipazione all'asta in nome e per conto di terzi potrà essere accettata da ART AUCTIONS solo previo deposito presso gli Uffici della Casa d'Aste - almeno tre giorni prima dell'asta - di adeguate referenze bancarie e di una procura notarile ad negotia.
- Art. 3** ART AUCTIONS si riserva il diritto di ritirare dall'asta qualsiasi lotto. Il banditore conduce l'asta iniziando dall'offerta che ritiene più opportuna, in funzione sia del valore del lotto presentato sia delle offerte concorrenti. Il banditore può fare offerte consecutive o in risposta ad altre offerte, fino al raggiungimento del prezzo di riserva. Il Banditore, durante l'asta, ha facoltà di accorpate e/o separare i lotti e di variare l'ordine di vendita. Il banditore può, a suo insindacabile giudizio, ritirare i lotti che non raggiungano il prezzo di riserva concordato tra ART AUCTIONS ed il venditore.
- Art. 4** Oltre al prezzo di aggiudicazione, l'aggiudicatario si impegna a corrispondere ad ART AUCTIONS, per ciascun lotto, una commissione di acquisto comprensiva di I.V.A. pari al:  
30% del prezzo di aggiudicazione fino a € 2.000  
25% per la parte di tale prezzo da € 2.001 fino a € 2.000.000  
22% per la parte di tale prezzo eccedente € 2.000.001  
Per i lotti che fossero in temporanea importazione, provenendo da paesi non UE oltre ai corrispettivi d'asta di cui sopra l'aggiudicatario, se residente in un Paese UE, dovrà corrispondere ogni altra tassa conseguente, oltre a rimborsare tutte le spese necessarie a trasformare da temporanea a definitiva l'importazione (i beni interessati saranno indicati con il segno\*\*). Si ricorda che qualora il venditore fosse un soggetto I.V.A. l'aggiudicatario dovrà corrispondere anche le imposte conseguenti (i beni interessati saranno contrassegnati dal segno<sup>99</sup>).
- Art. 5** Al fine di garantire la trasparenza dell'asta tutti coloro che sono intenzionati a formulare offerte devono compilare una scheda di partecipazione con i dati personali e le referenze bancarie. ART AUCTIONS si riserva il diritto di verificare le referenze fornite e di rifiutare alle persone non gradite la partecipazione all'asta. All'atto della compilazione ART AUCTIONS consegnerà un cartellino identificativo, numerato, che dovrà essere esibito al banditore per formulare le offerte.
- Art. 6** ART AUCTIONS può accettare mandati per l'acquisto (tramite sia offerte scritte che telefoniche) effettuando rilanci tramite il Banditore, in gara con le persone partecipanti in sala. In caso di offerte identiche l'offerta scritta prevarrà su quella orale.
- Art. 7** Nel caso di due offerte scritte identiche, che non siano superate da offerte in sala o telefoniche, ART AUCTIONS considererà aggiudicatario quella depositata per prima. ART AUCTIONS si riserva il diritto di rifiutare, a suo insindacabile giudizio, offerte di acquirenti non conosciuti e/o graditi. A parziale deroga di quanto sopra ART AUCTIONS potrà accettare dette offerte nel caso sia depositata una somma a garanzia di importo pari al valore del lotto richiesto, oltre commissioni, tasse, e spese. In ogni caso all'atto dell'aggiudicazione l'aggiudicatario comunicherà, immediatamente, le proprie complete generalità e i propri dati fiscali.
- Art. 8** ART AUCTIONS agisce esclusivamente quale mandataria dei venditori declinando ogni responsabilità in ordine alla descrizione degli oggetti contenuta nei cataloghi ed in ogni altra pubblicazione illustrativa. Tutte le descrizioni dei beni devono intendersi puramente illustrative ed indicative e non potranno generare nessun affidamento di alcun tipo negli aggiudicatari. L'asta sarà preceduta da un'esposizione dei beni al fine di permettere un congruo esame degli stessi da parte degli aspiranti acquirenti, affinché quest'ultimi, sotto la loro totale e completa responsabilità, possano verificarne tutte le qualità, quali ad esempio, l'autenticità, lo stato di conservazione, il tipo, il materiale, la provenienza, dei beni posti in asta. Dopo l'aggiudicazione nessuno potrà opporre ad ART AUCTIONS od ai venditori la mancanza di qualsiasi qualità dei beni oggetto di aggiudicazione. ART AUCTIONS ed i propri dipendenti e/o collaboratori non rilasceranno nessuna garanzia di autenticità e/o quant'altro. Tutte le indicazioni sulla caratura ed il peso di metalli o pietre preziose, come sui relativi marchi, sono puramente indicative. ART AUCTIONS non risponderà di eventuali errori o della falsificazione effettuata ad arte. Nonostante il possibile riferimento ad elaborati di esperti esterni alla Casa d'Aste, ART AUCTIONS non ne garantisce né l'esattezza né l'autenticità.
- Art. 9** Le stime relative al prezzo base di vendita, riportate sotto la descrizione di ogni bene sul catalogo, sono da intendersi al netto di ogni onere accessorio quale, ad esempio, diritti d'asta, tasse ecc. ecc. Poiché i tempi tipografici di stampa del catalogo richiedono la determinazione dei prezzi di stima con largo anticipo esse potranno essere oggetto di mutamento, così come la descrizione del bene. Ogni e qualsivoglia cambiamento sarà comunicato dal Banditore prima dell'inizio dell'asta sul singolo bene interessato; fermo restando che il lotto sarà aggiudicato unicamente in caso di raggiungimento del prezzo di riserva.
- Art. 10** Il completo pagamento del prezzo di aggiudicazione, dei diritti d'asta, e di ogni altra spesa accessoria dovrà essere effettuato entro 10 giorni lavorativi dalla data dell'Asta, in valuta avente corso legale nella Nazione ove si è svolta l'asta. In caso di mancato pagamento, fermo restando il diritto a ottenere il diritto anche dei maggiori danni, ART AUCTIONS potrà: a) restituire il bene al mancato venditore ed esigere il pagamento dal mancato acquirente delle commissioni perdute; b) agire per ottenere l'esecuzione coattiva dell'obbligo di acquisto; c) vendere il lotto a trattativa privata, od in aste successive, comunque in danno del mancato compratore, trattenendo a titolo di penale gli eventuali acconti versati. Nel caso il lotto rimanesse custodito da ART AUCTIONS ciò avverrà a rischio e spese dell'aggiudicatario e del mancato venditore in solido. In ogni caso fino alla data di ritiro o restituzione l'aggiudicatario dovrà corrispondere ad ART AUCTIONS i costi di magazzino (per mese o frazione di mese), di seguito elencati a titolo indicativo: € 100 + iva per i mobili; € 50 + iva per i dipinti; € 25 + iva per gli oggetti d'arte. Tale somma sarà dovuta a partire dal 16esimo giorno lavorativo dalla data dell'asta.
- Art. 11** L'aggiudicatario, dopo aver pagato tutte le somme dovute, dovrà ritirare i lotti acquistati entro 15 giorni lavorativi dalla data dell'Asta a suo esclusivo rischio, cura e spese, rispettando l'orario a ciò destinato da ART AUCTIONS. Nel caso in cui l'aggiudicatario non dovesse ritirare i lotti acquistati entro il termine sopraindicato ART AUCTIONS li conserverà, ad esclusivo rischio e spese dell'aggiudicatario, nei locali oggetto dell'asta per altri cinque giorni lavorativi. Trascorso tale periodo ART AUCTIONS potrà far trasportare, sempre a rischio e spese dell'aggiudicatario, i beni presso un qualsiasi depositario, od altro suo magazzino, liberandosi, nei confronti dell'acquirente, con la semplice comunicazione del luogo ove sono custoditi i beni. Resta fermo il fatto che per ritirare il lotto l'aggiudicatario dovrà corrispondere, oltre al relativo prezzo con accessori, anche il rimborso di ogni altra spesa successiva.
- Art. 12** In ogni caso ART AUCTIONS potrà concordare con gli aggiudicatari diverse forme di pagamento, di deposito, di vendita a trattativa privata, di assicurazione dei beni e/o la fornitura di qualsiasi altro servizio che fosse richiesto al fine del miglior andamento possibile dell'affare.
- Art. 13** Tutti sono ovviamente tenuti a rispettare le leggi vigenti all'interno dello Stato ove è stata svolta l'asta. In particolare ART AUCTIONS non assume nessuna responsabilità in relazione ad eventuali restrizioni all'esportazione dei lotti aggiudicati, e/o in relazione a licenze e/o permessi che l'aggiudicatario potrà dover richiedere in base alla legge vigente. L'aggiudicatario non potrà richiedere alcun rimborso né al venditore né ad ART AUCTIONS nel caso che lo Stato esercitasse il suo diritto di prelazione, od altro diritto a lui riservato. I diritti maturati in relazione ad una aggiudicazione poi annullata a causa della negata autorizzazione all'esportazione del lotto per contrasto tra le diverse Soprintendenze, sono comunque dovuti dal mandante ad ART AUCTIONS se tale mancato permesso deriva dalla non comunicazione del mandante ad ART AUCTIONS dell'esistenza di una autorizzazione all'esportazione rilasciata dall'Ente competente su richiesta del mandante stesso.
- Art. 14** In caso di contestazioni rivelatesi fondate, ed accettate da ART AUCTIONS a seguito della vendita di oggetti falsificati ad arte la Casa d'Aste potrà, a sua discrezione, dichiarare la nullità della vendita e, ove sia fatta richiesta, rivelare all'aggiudicatario il nome del venditore. L'acquirente potrà avvalersi di questo articolo solo ed esclusivamente nel caso in cui abbia notificato ad ART AUCTIONS, ai sensi degli articoli 137 e SS CPC la contestazione con le prove relative entro il termine di 15 giorni dall'aggiudicazione. In ogni caso, a seguito di un reclamo accettato l'aggiudicatario avrà diritto a ricevere esclusivamente quanto pagato per l'aggiudicazione contestata, senza l'aggiunta di interessi o qualsiasi altra somma per qualunque altro motivo.
- Art. 15** Le presenti condizioni di Vendita sono accettate automaticamente alla firma della scheda di cui all'art 5 e comunque da tutti quanti concorrono alla vendita e sono a disposizione di chiunque ne faccia richiesta. Per qualsiasi controversia è stabilita la competenza del foro di Genova
- Art. 16** Legge sulla Privacy d. lgs. 196/03 e successive modifiche e integrazioni (GDPR 2016/679). Titolare del trattamento è ART AUCTIONS S.r.l. con sede in Genova Piazza Campetto, 2. Il cliente potrà esercitare i diritti di cui al d. lgs. 196/03 (accesso, correzione, cancellazione, opposizione al trattamento ecc.ecc.), rivolgendosi ad ART AUCTIONS S.r.l. GARANZIA DI RISERVATEZZA ai sensi dell'art. 25 del d. lgs. 196/03 i dati sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto, o di altro servizio inerente l'oggetto sociale della società, con le modalità strettamente necessarie allo scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia ART AUCTIONS non potrà dar corso al servizio. I dati non saranno divulgati. La partecipazione all'asta consente ad ART AUCTIONS di inviare successivi cataloghi di altre aste.

## GENERAL CONDITIONS OF SALE

- Art. 1** The objects may be sold in Lots or individually according to the final opinion of WANNENES ART AUCTIONS (here follows referred to as ART AUCTIONS or AUCTION HOUSE). The Auctions will be held in premises that are open to the public by ART AUCTIONS which acts simply as AGENT in the name and interests of each Seller (the name of the said Seller is written in all the Registers required by Law). The Sale directly concerns the Purchaser and the Seller. ART AUCTIONS does not assume any responsibility in relation to the Purchaser, the Seller or any Third Party concerned.
- Art. 2** The objects are sold to the highest Bidder for cash. Should any disputes arise among more than one Purchaser, the Auctioneer (his/her decision is final) will put the object up for sale once more so it can be purchased again in the same Sale. In each case, the Purchasers who disputed the former Sale of the object in question are still bound by the initial Bid (which gave rise to the subsequent Sale of the object). Should the subsequent purchase fall through once again the Auctioneer (his/her decision is final) will decide which person may successfully purchase the Lot/s. Each transfer to Third Parties of the Lot/s purchased does not become the responsibility of ART AUCTIONS which considers the Purchaser as the sole person/s responsible for payment. Bidding at an Auction in the name of and for Third Parties may be accepted by ART AUCTIONS only after sufficient bank references as well as a power of attorney have been received by the AUCTION HOUSE at least three days before the Auction.
- Art. 3** ART AUCTIONS reserves the right to withdraw any Lot/s from the Auction. The Auctioneer starts the Auction beginning with the Bid that s/he believes to be the most opportune, based upon both the value of the Lot/s as well as the competing Bids. The Auctioneer may make further Bids or in response to other Bids, until the reserve price is reached. The Auctioneer, during the Auction, may group together or separate Lot/s and vary the order of the Sale. The Auctioneer may – and his/her decision is final – withdraw Lot/s that do not reach the reserve price agreed upon between ART AUCTIONS and the Seller.
- Art. 4** In addition to the hammer price, the Purchasers agree to pay to ART AUCTIONS a buyer's premium on the hammer price of each lot sold, V.A.T. included. On all lots we charge:  
30% of the hammer price up to and including € 2.000  
25% on that part of the hammer price over € 2.001 and up to and including € 2.000.000  
22% on that part of the hammer price above € 2.000.001  
For those Lots being temporarily imported and coming from non-EU States, apart from the above-mentioned deductions, the Purchaser – if resident in an EU member-State - will pay all other subsequent taxes, as well as refund all expenses required to transform the temporary import status of the object/s to a status that is permanent (the objects are indicated by the sign \*\*). If the Seller is in possession of a VAT number the Purchaser will also pay all subsequent taxes (the objects are indicated with a °).
- Art. 5** In order to guarantee the highest levels of transparency during the Auction for all those who intend to make Bids, prospective Bidders are required to fill out a participation form with personal information and bank details. ART AUCTIONS reserves the right to make checks on the details/references provided and to refuse those who might not be welcome. Upon completion of the form ART AUCTIONS will supply a numbered identification paddle which will have to be shown to the Auctioneer in order to proceed with Bidding.
- Art. 6** ART AUCTIONS may accept absentee Bids (by means both of written as well as telephone Bids) that will be undertaken by the Auctioneer, in direct competition with those present in the Auction Room. Should there be a case of identical Bids, the written Bid will prevail upon the oral Bid.
- Art. 7** Should there be two written Bids that are not beaten by Bids made in the Auction Room or telephone Bids, ART AUCTIONS will consider the Purchaser to be the one who made the Bid first. ART AUCTIONS reserves the right to refuse – its decision is final – Bids made by Purchasers who are not known or welcome. ART AUCTIONS may, however, partially in reference to the above-mentioned, accept Bids if there is a guaranteed sum deposited equal to the value of the Lot that is requested, apart from commissions (buyer's premium), taxes and expenses. In each case, at the moment of Purchase, the Purchaser will immediately inform the AUCTION HOUSE of his/her personal information and taxation details.
- Art. 8** ART AUCTIONS acts exclusively as the agent for the Sellers and bears no responsibility in terms of descriptions of the objects in the Catalogues or in any other illustrated publication. All the descriptions of objects are intended purely as illustrative and indicative. They may not generate any form of reliance as far as the Purchaser is concerned. The Auction will be preceded by a public viewing of the objects in order to allow for a careful examination of the objects on behalf of aspiring Bidders. In this way, potential Purchasers will have the opportunity to and be responsible for a complete examination of all the qualities of the object/s in question: for example, the authenticity, the state of preservation, the type, the material and the provenance of the objects being auctioned. Following the Purchase, no one will be able to dispute or criticise ART AUCTIONS or the Sellers for the lack of any form of quality in reference to the object being auctioned. ART AUCTIONS and its employees/consultants will issue no guarantee of authenticity. All those indications relative to the carats and the weight of metals or precious stones, as well as their relative marks, are merely indicative. ART AUCTIONS is not responsible for any potential errors or falsifications. Notwithstanding any potential reference to descriptions by experts external to the AUCTION HOUSE, ART AUCTIONS does not either guarantee the accuracy or the authenticity of such comments.
- Art. 9** The Estimates relative to the initial sale price, indicated beneath the description of each object in the Catalogue, are intended as NET and do not include, for example, the commissions (buyer's premium), taxes etc. Since the printing time employed for the making of the Catalogue requires price Estimates in advance, these latter may be subject to change, as may also the description of the object. Each and every change will be communicated to the Auctioneer before the beginning of the Auction in relation to each object concerned. The Lot/s will, however, only be sold upon reaching the reserve price.
- Art. 10** The entire payment of the hammer price, the commissions applied (buyer's premium) as well as all other expenses must be paid for within ten working days of the Auction date, in the legal currency of the State in which the Auction has taken place. In the case of lack of due payment, after full compensation of damages made to ART AUCTIONS, the AUCTION HOUSE may:  
return the object to the Seller and demand full payment from the Purchaser of the due commissions/premium;  
undertake action in order to forcefully obtain the obligations of purchase;  
sell the Lot/s privately or in subsequent Auctions, to the disadvantage of the original Purchaser, treating any sums paid by the latter as a form of sanction. If the Lot/s is kept by ART AUCTIONS this will be at the risk and expense of the Purchaser and the original Seller. In each case, until the collection or return dates the Purchaser will pay ART AUCTIONS the costs of storage (by month or parts of month) as follows: 100 euro + vat for furniture, 50 euro + vat for paintings, 20 euro + vat for objects. This sum must be paid from the sixteenth day following the Auction.
- Art. 11** The Purchaser, after having paid all the sums due, must collect the Lot/s acquired within fifteen working days of the Auction date, at his/her own risk and expense, in full consideration of the opening hours of ART AUCTIONS. Should the Purchaser not collect the Lot/s during the above-mentioned times ART AUCTIONS will keep them at the risk and expense of the Purchaser in the AUCTION HOUSE for a further five working days. Once this period has passed, ART AUCTIONS will remove the object/s (at the Purchaser's own risk and expense) to the storage space deemed most appropriate by the AUCTION HOUSE. The AUCTION HOUSE will inform the Purchaser of the place where the object/s are kept. Let it be clearly understood that in order to collect the object/s the Purchaser will have to pay, apart from the price plus commissions (buyer's premium) etc, any refund due to subsequent expenses incurred by the AUCTION HOUSE.
- Art. 12** In each case, ART AUCTIONS may agree with the Purchaser/s upon different forms of payment, storage, private sale, insurance of the object/s and/or granting of any other service requested in order to achieve the most successful results possible.
- Art. 13** Everybody has, obviously, to respect the current Laws within the State where the Auction is held. In particular, ART AUCTIONS assumes no responsibility in relation to potential restrictions concerning the export of purchased objects and/or in relation to licences or permits that the Purchaser might have to request on the basis of current Laws. The Purchaser will not be able to request any refund either from the Seller or from ART AUCTIONS should the State exercise its right to pre-emption or any other right it may possess. The rights that have matured in relation to the hammer price of a sale that has been annulled on account of it not receiving authorisation for export due to the lack of agreement of the cultural authorities concerned are, nevertheless, to be paid by the vendor to ART AUCTIONS if permission was not given because the vendor did not previously inform ART AUCTIONS of the existence of authorisation (for export) given by the relevant authority upon the request of the vendor him/herself.
- Art. 14** In the case of disputes that are revealed to be well-founded and accepted by ART AUCTIONS subsequent to the sale of false objects, the AUCTION HOUSE may, at its own discretion, declare the sale null and void and, if requested, reveal the name of the Seller to the Purchaser. The Purchaser may make use of this Article (Article 14) only and exclusively in the case that s/he has notified ART AUCTIONS – according to Articles 137 and following in the Code of Civil Procedure – of the dispute in question with the relative proof within fifteen days of the Auction date. In each case, subsequent to an accepted claim the Purchaser has the right to receive exclusively what was paid as the disputed hammer price without the addition of interests or other sums for any other reason.
- Art. 15** The current Sale Conditions are accepted automatically upon signing the form (see Article 5) and by all those individuals who take part in the Sale. The above-mentioned Conditions are at the disposal of any individual who requests to see them. Any case of controversy is within the jurisdiction of the Genoa Law Courts.
- Art. 16** Privacy Law (Legislative Decree 196/03 including all subsequent amendments and supplements by GDPR 2016/679). Data Controller: ART AUCTIONS S.r.l. with headquarters in GENOA, Piazza Campetto, 2. The Customer may exercise his/her rights according to Legislative Decree 196/03 (access, correction, cancellation, opposition etc), by contacting ART AUCTIONS S.r.l. GARANZIA DI RISERVATEZZA according to Article 25 of Legislative Decree 196/03. The information is computerised with the sole intention of providing the above-mentioned service or any further service relative to the Company, in such a way that is strictly connected to the question at hand. The supply of data is optional: in default of which, ART AUCTIONS will not be able to perform the service required. Data will not be divulged. Participation in an Auction allows ART AUCTIONS to send subsequent Catalogues of other Auctions.



# WANNENES

## SELVA DI FASSANO

Immersa nella meravigliosa macchia mediterranea, proponiamo in vendita esclusiva villa circondata da boschi di pini e cipressi a pochi km dalla località marina di Savelletri.

Questa splendida proprietà si compone di una villa padronale e di una dependance ideale per l'accoglienza dei propri ospiti.

Ogni ambiente è stato progettato ed immaginato nel minimo dettaglio, arredato con grande gusto. Le scelte di arredo si uniscono ai più moderni confort tecnologici come la domotica presente in tutta la villa inoltre, lo spirito della proprietà volto a limitare il consumo energetico utilizza infatti pannelli solari ed impianto fotovoltaico.

L'ampia terrazza e la splendida piscina di 17 metri, offrono un luogo ideale per apprezzare e condividere momenti di relax e convivialità. Nel giardino ricco di varietà di piante da fiore è assicurato il divertimento, è presente infatti un campo da calcetto ed un campo da tennis, una cucina esterna dotata di barbecue.

Vi è inoltre una grande area dove si possono parcheggiare fino a dieci automobili.

Scopri di più



+39 02 72023790  
[properties@wannenesgroup.com](mailto:properties@wannenesgroup.com)



# WANNENES



This enchanting aristocratic estate for sale is surrounded by an immense expanse of greenery. The entire property, whose construction dates back to the 18th century, is divided into five separate buildings with two swimming pools. This estate, extraordinary for the absolute privacy and tranquility it offers, is immersed in 200 hectares of land, a jumping arena next to 6 stables. Despite the various restoration and renovation works that have taken place over the years, in order to align the property with the most comfortable modern villas, this majestic period estate still maintains its original style and architecture, which can be found in the finishes, in the lines of the structure and in the interior furnishings. Attention to every detail makes this historical villa even more prestigious and worthy of attention. A perfect balance of simplicity and elegance.

Scopri di più



+39 02 72023790  
[properties@wannenesgroup.com](mailto:properties@wannenesgroup.com)



A detailed oil painting of a river scene. In the foreground, a dark, narrow boat is partially visible on the left. The middle ground features several larger, dark wooden boats on the water, with a man in a dark coat standing in one of them. The background shows a large, light-colored building with a tall, thin tower, possibly a church or a castle, under a pale, overcast sky. The water reflects the sky and the boats. The overall style is realistic and detailed, with a focus on light and shadow.

Foto/Photography  
Federico Ambrosi  
Roberto Ghiara  
Paola Zucchi

Grafica/Graphic Design  
Crea Graphic Design  
[www.crea.ge.it](http://www.crea.ge.it)

Finito di stampare nel mese di Aprile 2023  
Printed in Italy

lotto 534



WANNENES  
wannenesgroup.com