

BIAF

2026



© copyright 2026
Cortona Fine Art
Corso Monforte 38, Milano
tel. +39 02784617 / +39 3498310803
info@galleriacortona.com
www.galleriacortona.com

Cover illustration:
MAURIZIO BOTTONI
2021
Where?
Oil on panel lined on canvas
100 x 70 cm

BIAF

2026

Edited by
Enrico and Federico Cortona
and Luisa Melzi d'Eril

CORTONA FINE ART

PREFACE

It is with great pleasure that we present this new publication on the occasion of our third participation in the Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze.

For this edition, we have placed an even stronger emphasis on Old Master paintings and drawings, bringing together a selection of works primarily from the seventeenth and eighteenth centuries, alongside a number of objects that extend, at least in part, beyond the areas on which we have traditionally focused.

For the first time, we have also chosen to include a work of contemporary art, by Maurizio Bottoni. For a gallery such as ours, long devoted to the art of the past, this represents a significant departure. It is a deliberate opening: a first step towards a possible dialogue between different periods and artistic languages.

We do not yet know where this new direction may lead, but we are excited by the prospect of beginning to explore it. After all, a gallery can grow precisely by having the courage to reconsider, at least in part, the boundaries it has traditionally set for itself.

Enrico and Federico Cortona

JACOPO CHIMENTI called THE EMPOLI

Florence 1551 – 1640

Madonna and child

Oil on panel

68,5 x 54,5 cm

Chimenti depicted the subject of the Madonna and Child multiple times throughout his career. Interestingly, the closest version to the work examined here is a "painting within a painting": a depiction of the Madonna and Child appears within the altarpiece of *Saint Eligius and King Clovis*, preserved in the Uffizi and executed by Empoli in 1614 for the chapel of the Compagnia degli Orefici in Via della Crocetta (1).

The chromatic palette of pastel garments and the compositional layout closely mirror the present painting. It can therefore be suggested that Empoli either relied on an already established model for the 1614 altarpiece which would date our painting prior to that work or that there was a reference study replicated by the artist on several occasions, leading him to include it within another composition. Furthermore, the Christ Child's face is nearly identical to that of one of the two putti in the altarpiece of *San Giovanni Battista della Calza* in Florence (2), indicating that the painter likely employed the same model.

Notes:

(1) A. Marabottini, *L'Empoli*, in collana «I professori del disegno», vol. 3, Rome, 1988, pl. XLIV, p. 105.

(2) *Ibidem*, pl. X, p. 33.



JACOPO CHIMENTI called THE EMPOLI

Florence 1551 – 1640

Annunciation

Oil on copper

50 x 35 cm

The painting is framed in its original ebonized wood frame

Empoli returned to the subject of the Annunciation on several occasions. The earliest known version, and the one most closely related to the present work, was painted for the Chiesa Nuova in Pontedera and is dated 1599. An autograph oil model and several preparatory drawings for the composition also survive (1).

A decade later, in 1609, Empoli revisited the subject in the celebrated altarpiece commissioned for the Strozzi Chapel in the church of Santa Trinita in Florence. This later composition, however, differs significantly from the Pontedera painting (2).

The present work is compositionally closer to the 1599 version, retaining its overall arrangement while introducing a number of variations. These differences are characteristic of Empoli's practice of adapting established compositions to suit different contexts and commissions.

The painting's intimate scale and the choice of support suggest that it was intended for private devotion.

Notes:

(1) *Alessio Marabottini, L'Empoli, in collana «I professori del disegno», vol. 3, Rome 1988, pls. 31, 31a-d.*

(2) *Ibid., pls. 57, 57 a-b.*



CRISTOFORO RONCALLI called IL POMARANCIO

Pomaranche 1552 – Rome 1626

Sleeping Putto

Oil on canvas

74,5 x 60 cm

The painting is framed in an antique Roman frame in black-lacquered wood with a carved and gilded inner slip

The subject can most likely be identified as the Christ Child, recognizable by the halo encircling his head. The pose of the figure closely recalls the traditional iconography of the Sleeping Cupid.

Putti and young children recur frequently throughout Roncalli's oeuvre, and numerous preparatory studies and sketches of children's poses and heads survive. These were intended for compositions by Pomarancio, including the decoration of the Treasury Room and the dome of the Basilica of Loreto (1). Among them, a *Head of an Angel* bears a striking resemblance to the face of Christ in the present painting (2).

The attribution of the painting to Pomarancio is due to Massimo Pulini, to whom we wish to express our gratitude. Pulini also identified a red-chalk study of a *young boy's head* in the British Museum, previously catalogued as anonymous, as a preparatory study for the figure of the sleeping Christ (3).

Another painting of the same subject is also known, although it differs significantly in composition, most notably in the position of the Child and in the inclusion of the Virgin and Saint Joseph. This work was attributed to Roncalli by Federico Zeri (4).

Notes:

(1) *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo Il Seicento*, vol. I, Bergamo 1983, entry 9, p. 95, colour figs, pp. 75, 76; entry 22, p. 106, fig. 4, p. 172.

Ianua Coeli Disegni di Cristoforo Roncalli e Cesare Maccari per la Cupola della Basilica di Loreto, exhibition catalogue, Rome 2001, fig. 14, p. 33.

(2) *Ibidem*, cat. 23, p. 52.

(3) *British Museum*, inv. 2009,7035.1, red chalk on blue paper, 315 x 221 mm.

(4) *Fototeca Zeri*, entry 78047.





IMPERIALE GRAMATICA

Rome 1599 – 1634

Allegory of Truth and Mercy

Oil on canvas

103 x 136 cm

Provenance:

Branciforte family of Sicily, as indicated by wax seals bearing the family coat of arms

Milan, Private collection

Following a series of critical reassessments, the painting is now attributed to Imperiale Gramatica, son of the renowned Antiveduto. While biographical information on Imperiale remains scarce, his father's career is considerably better documented. Born into a noble Siennese family, Antiveduto moved to Rome at an early age, where he established a workshop in which the young Caravaggio also worked between 1588 and 1589.

The painting's recent history can be traced back to its appearance at the Semenzato auction in 1985, where it was attributed to Giacinto Gimignani (1). The following year, it was published in the Stanza del Borgo catalogue as an autograph work by Antiveduto Gramatica under the title *Allegory of Summer and Autumn*. On that occasion, the canvas was dated to the 1620s, a period corresponding to the artist's full maturity (2).

In 1990, on the occasion of an exhibition at Galleria Voena, the work was once again attributed to Gramatica senior, although under the title *Allegory of Truth and Mercy*. Comparisons were drawn between the female faces in the painting and those of other figures by the artist, including the celebrated *Judith* in Stockholm (3). The revised iconographic interpretation derives from a passage in Psalm 85: "Mercy and truth are met together; righteousness and peace have kissed each other."

This interpretation is further supported by the close correspondence between the figure of Mercy and the allegorical description codified by Cesare Ripa in his *Iconologia* (4).

The biblical passage also suggests that the painting may originally have had a pendant depicting the *Allegory of Justice and Peace*. This possibility is further supported by the 1635 inventory of the Savoy Collections, which records a "mediocre" painting attributed to Antiveduto Gramatica depicting that very subject (5).

The painting was definitively attributed to Imperiale Gramatica by Gianni Papi (6). In his monograph on Antiveduto, Papi identifies close stylistic affinities between the present work and the Albano Altarpiece, a securely attributed work by Imperiale (7).

While acknowledging the high quality of the painting, Papi also points to several stylistic features characteristic of the younger Gramatica: the treatment of the hands, comparable to those in the Marseille *Saint Elizabeth* (8); the characteristic golden highlights in the hair, also found in the *Veronica* at Galleria Laurina (9); and a degree of hesitation in the handling of space, reflecting a hand less assured than his father's.

Notes:

- (1) *Semenzato Auction, Asta di importanti dipinti antichi, 15 December 1985 (as Giacinto Gimignani).*
- (2) *Stanza del Borgo, Disegni e dipinti di antichi maestri dal XV al XIX secolo, Milan 1986, entry 2, p. 80 (as Antiveduto Gramatica)*
- (3) *A. Cottino, M. Voena, Dipinti italiani 1460-1760, Turin March-April 1990 (as Antiveduto Gramatica)*
- (4) *C. Ripa, Iconologia, Padova 1618, reprinted Turin 1986, vol. II, pp. 51-53.*
- (5) *A. Vesme, L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, vol. II, Turin 1966, p. 537*
- (6) *G. Papi, Antiveduto Gramatica, Soncino 1995, entry 97, p. 133, pl. XXXVI, p. 78.*
- (7) *Ibidem, entry 82, p. 127, fig. 55, p. 187.*
- (8) *Ibidem, entry 88, p. 129, fig. 61, p. 190.*
- (9) *Ibidem, entry 92, p. 131, fig. 63, p. 192.*





PIETRO DELLA VECCHIA

Venice 1603 – Vicenza 1678

Figure of a Warrior Drawing His Sword, c. 1650

Oil on canvas

118 x 92 cm

Regarding Pietro della Vecchia's *The Bravo*, formerly in the Scarpitti collection, on which an opinion was requested, it is necessary to begin by reconsidering the words of the brief appraisal written in 1939 by Adolfo Venturi, the founding father of modern Italian art history. It is worth quoting, as it now constitutes an important historical document that adds to the intrinsic value of the work itself (1).

Venturi, too, is clearly carried away by an enthusiasm for the painting's quality, one that appears unmistakably sincere, at a time when twentieth-century scholarship on the artist was sparse and far from settled, regarding the image as "among the most brilliant pictorial compositions by Pietro Della Vecchia... a swaggering figure of a man-at-arms, or rather a seventeenth-century bravaccio, captured in the act of unsheathing his sword with a fierce frown." Particularly apt is the adjective "brilliant" (*squillante*), clearly alluding to the colours: sombre yet animated by sharp contrasts, refusing to dissolve into soft transitions, instead ringing out like vivid, high-pitched tones, cheerful notes alive with an engaging festivity.

That the figure is also swaggering (*spavalda*) is a quality at once evident and provocative, immediately signaling its expressive force: "Caravaggesque shadows heighten the clamor of the lights bursting from the baroque cartouches of the satin sleeves and the feathered cap.

As always in the oeuvre of this vivid painter, the Giorgionesque tradition yields to the influence of Caravaggio: in the whimsical splendor of the figure and the shimmering brilliance of his costume, one recognizes the legacy of the capricious Romanino". Here, however, we can no longer entirely agree. Adolfo Venturi, mentor to Longhi, was already inclined to see the influence of Caravaggio everywhere; yet here, the handling of light remains that of Giorgione, of the late Titian, and of Titian's followers, expressed in all the splendour of *pittura di tocco* (broad, tactile brushwork).

Pietro Della Vecchia and Caravaggio both draw upon Giorgione, a shared root that binds them, yet they pursue divergent paths. The Venetian painter's treatment of light remains distinctly Venetian, as does his fondness for sumptuous textiles, so characteristic of the Veneto tradition. The reference to Romanino is highly perceptive; yet while the portraits by the Brescian master

and his contemporaries, noble and picturesque as they are, remain poised in restrained composure and dignified silence, Della Vecchia's bravo strides across the stage, unsheathes his sword, and sets a dramatic action in motion. His face is anything but impassive, contorted in a menacing grimace: we are confronted with a figure straight out of Baroque theater, tending almost more towards the comic than the tragic.

In the seventeenth century, an age marked by assaults and unpunished crimes, this archetype, far from being merely familiar, became exceptionally popular. Highly sought after by patrons, the painter replicated the figure of the bravo on numerous occasions, dressed in black with a feathered hat whose plumes fold forward, unsheathing his sword in line with his accommodating commercial sensibility.

Yet over time, these depictions grew increasingly summary and repetitive. In such cases, one would also have to consider the hypothesis of seventeenth- and eighteenth-century copies: genuine fakes of the "forger" himself. The painting from the Scarpitti collection in Rome, by contrast, displays splendid impasto and state of preservation, easily distinguishing it as a benchmark within this later over-replicated group of variants. Indeed, a sequence of versions presumed to be autograph by Pietro della Vecchia comes to mind: Milan, De Pisis collection; Salzburg, Residenzgalerie, boasting the prestigious Czernin provenance; Prague, Národní Galerie; Turin, private collection (2).

Another closely related composition, in which the cuirass is absent or barely discernible, generated an even larger series of variants, all likewise presumed to be autograph: Vienna, Kunsthistorisches Museum, from the collection of Archduke Leopold Wilhelm; Dresden, Gemäldegalerie; Genoa, Palazzo Spinola; Rome, Palazzo del Quirinale; Turin, private collection; Paris, Louvre; New York, Shickman Gallery; Prague, Národní Galerie; London, Sotheby's; Warsaw, Muzeum Narodowe, from the collection of King Stanisław August; Turin, Quaglino collection (3). Aikema also mentions a possible copy of the subject by Luca Giordano, in a private collection in Venice (4).

In 2010, Dal Pozzolo published yet another autograph version of the "Scarpitti" type in a private collection in Padua (unless it is the former De Pisis canvas) (5). Furthermore, a print belonging to this same lineage is known, engraved by Lucas Vorsterman the Younger, which does not appear to match any surviving painted example (6). In all, this accounts for at least fifteen paintings that replicate the composition with varying degrees of fidelity. They bear witness to a popular and commercial fortune perhaps without equal, one by no means simple to unravel, given that the patrons frequently ranked among the most distinguished in Europe. Not only does Pietro Della Vecchia emerge as one of the most sought-after painters of his day, but the motif of the "warrior drawing his sword" stands out as the single most requested subject across his entire catalogue.

Notes:

- (1) Raccolta d'arte adunata dal prof. Giovanni Scarpitti. Illustrata per il Senatore prof. Adolfo Venturi, 1939, p. 110.
- (2) B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance Venice*, Florence 1990. Aikema groups the series under the heading: "warrior wearing a cuirass, drawing his sword" (p.149).
- (3) Under the heading: "warrior drawing his sword". Aikema, op. cit., pp. 149-150.
- (4) Aikema, op. cit., Ibidem.
- (5) Dal Pozzolo, *Il fantasma di Giorgione*, Treviso 2011, pp. 54-55.
- (6) Dal Pozzolo, op. cit., Ibidem.



DOMENICO GUIDOBONO

Savona 1668 – Naples 1746

Still Life with Farmyard Animals, Guinea Pigs, and Pigeons

Oil on canvas

96 x 121 cm

Provenance:

Collection of Prince Wladimir Argoutinsky-Dolgoroukoff (1874–1941)

The painting has a particularly complex attributional history. Formerly in the collection of Prince Argoutinsky until 1941, it was exhibited at the 1929 Brussels Exhibition as a work by Christoffel Puytlinck, on the basis of its compositional structure and Northern character, both of which closely evoke the Flemish tradition (1). In 1984, it reappeared on the art market at Finarte under an attribution to Anton Maria Vassallo, thereby placing it within the context of Genoese still-life painting (2). Subsequently, while the whereabouts of the work remained unknown, Anna Orlando proposed the correct attribution to Domenico Guidobono in a chapter of Mary Newcome's monograph on the artist, developing an attribution she had already advanced in her earlier studies (3). Nevertheless, in 2025 the painting appeared at auction at Dorotheum under the earlier attribution to Puytlinck, and in 2026 at Lucas in Milan as a work by Franz Werner Tamm (4). The painting should ultimately be attributed to Domenico Guidobono, although the subject is relatively rare within his oeuvre, a circumstance that likely contributed to the repeated changes in attribution.

Notes:

(1) E. Zarnowska, *La nature-morte Hollandaise. Les principaux représentants, ses origines, son influence, exhibition catalogue, Bruxelles 1929*, p. 23, cat. no. 78, pl. 52.

(2) *Finarte, Rome, 20 November 1984, Dipinti antichi dal XV al XVIII secolo*, lot 133.

(3) M. Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Turin 2002, p. 141, NM14.

A. Orlando, *Le 'nature morte animate' del Seicento Genovese*, in *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia Settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, exhibition catalogue edited by G. Godi, Milan 2000, pp. 13-25.

(4) *Dorotheum, Vienna, 25 June 2025*, lot 101 (as Christoffel Puytlinck).

Lucas, Milan, 17 February 2026, lot 96 (as Franz Werner Tamm).

Literature:

A. Orlando 2000, p. 21, fig. 13.





PIER DANDINI

Florence 1646 – 1712

Portrait of a Jurist

Oil on canvas

89,5 x 71 cm

The work presumably belongs to a series of portraits by the artist depicting distinguished Florentine figures of the second half of the seventeenth century. Comparable examples include the *Portrait of Francesco Redi*, preserved in Arezzo at the Palazzo della Fraternita dei Laici, and the *Portrait of Tommaso di Giuseppe Puccini* in the Museo Civico in Pistoia.

The attribution, first proposed by Massimo Pulini and Andrea Daninos, was subsequently confirmed by Sandro Bellesi.





JACOPO MARIESCHI

Venice 1711 – 1794

Tronie

Oil on canvas

47,5 x 36 cm

Jacopo Marieschi was a pupil of Gaspare Diziani and was long confused with the veduta painter Michele Marieschi. His style is characterized by brilliant colouring and a rich, fluid, rapid handling of the brush, revealing a clear debt to the idioms of Sebastiano Ricci and Gianantonio Guardi.

Although critically rediscovered only in relatively recent times, Marieschi enjoyed considerable success during his lifetime, culminating in his election as president of the Accademia in 1776, a position he held until his death (1).

A painting of the same subject, closely related stylistically to the work examined here (Fig. 1), appeared at auction at Dorotheum in 2004 and subsequently at Farsetti in 2005 (2). The attribution of the Dorotheum canvas to Jacopo Marieschi was proposed by Professor Ugo Ruggeri, who was preparing a monograph on the artist that, unfortunately, was never completed.

Notes:

(1) *Alessandro Longhi, Compendio delle vite de' Pittori veneziani, Venice 1762.*

Carlo Donzelli, I pittori veneti del settecento, Florence 1957, pp. 148-149.

(2) *Dorotheum, Old Masters, september 2004, lot 5, p. 13.*

Farsetti, Arredi dipinti Antichi, provenienti dagli eredi Antonio Morassi, november 2005, lot 683, p. 145.





Fig. 1

ANTONIO BASOLI

Castel Guelfo 1774 – Bologna 1848

Peristyle of the Church of Calvary in Santo Stefano in Bologna, 1829

Areas Adjacent to the Chapel of Calvary in Santo Stefano in Bologna, 1832

Oil on panel

26,7 x 34,5 cm

26,5 x 34,5 cm

Antonio Basoli trained in Bologna within the circle of the Bibiena family and Pelagio Palagi, leading a quiet life marked by a successful academic career. Before turning his attention to vedute, he was extensively involved in interior decoration and theatrical set design.

He began depicting views of Bologna later in his career: in 1817 he started the series *Porte della città di Bologna*, devoted to the city gates, followed in 1833 by the aquatints for the *Cento vedute pittoresche della città di Bologna* (*One Hundred Picturesque Views of the City of Bologna*), executed by his brothers after his own oil studies painted from life, in keeping with the established practice of his workshop.

The two panels, depicting the interior of the complex of Santo Stefano during structural renovations, were later translated into aquatint by his brothers Luigi and Francesco for the *Cento vedute pittoresche della città di Bologna* series (1).

Notes:

(1) Marco Poli, Andrea Santucci, *Vedute pittoresche di Bologna di Antonio Basoli*, Bologna 2002, no. 42, p. 49; no. 85, p. 51.

Literature:

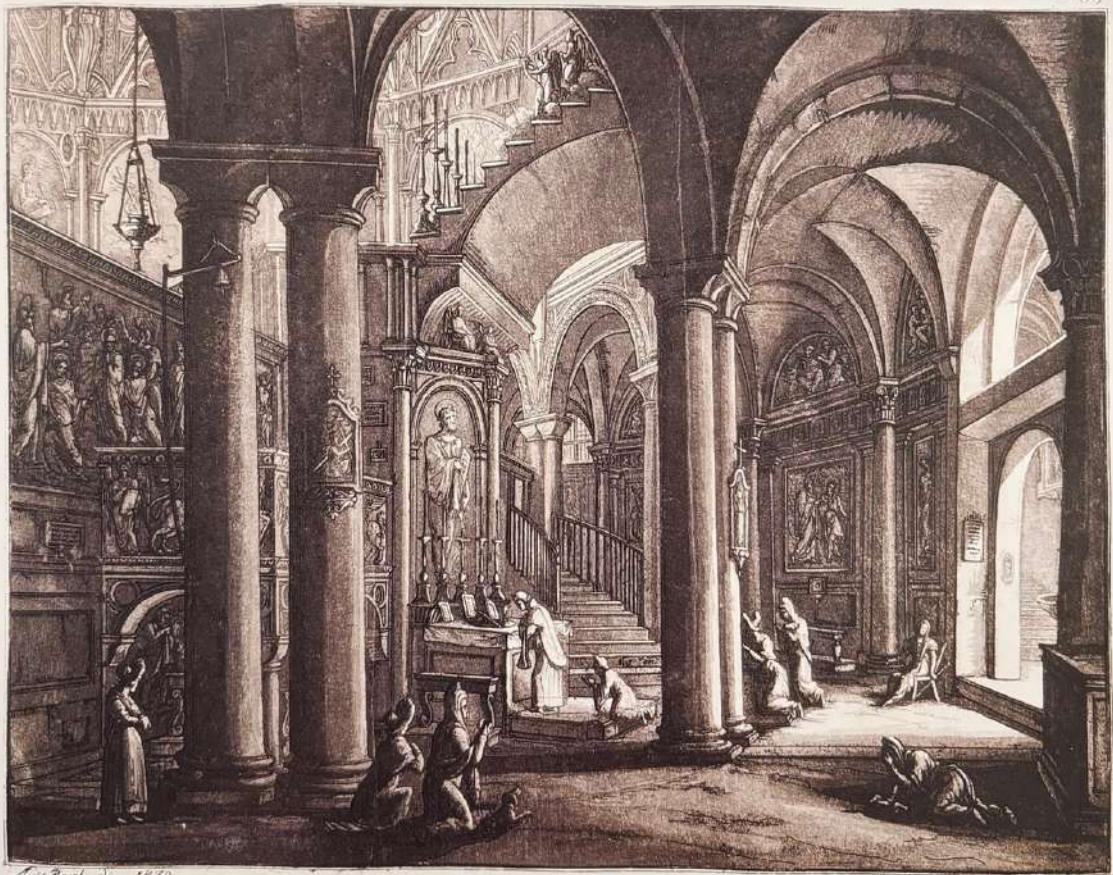
Giancarlo Roversi, *Antonio Basoli Vedute di Bologna, exhibition catalogue (Fondantico)*, Bologna 1994.











L. Banti dip. 1832

LUOGHI ATTIGUI ALLA CAPPELLA DEL CALVARIO IN S. STEFANO IN BOLOGNA

L. e T. Banti del. e inc.



L. Banti dip. 1832

PERISTILIO DELLA CHIESA DEL CALVARIO IN S. STEFANO IN BOLOGNA.

L. e T. Banti del. e inc.

GIUSEPPE BERNARDINO BISON

Palmanova 1762 – Milan 1844

View of the Grand Canal with Palazzo Grimani

Gouache

144 x 193 mm

Provenance:

Tajan, Paris, Dessins anciens, 25.04.1997, lot 214.

Following an initial stay in Brescia, the artist settled in Venice, where he soon gained access to the city's aristocratic circles. He attended the Accademia and came into contact with some of the leading figures of the Venetian artistic scene, including Pietro Longhi, Alessandro Longhi, Francesco Guardi, the Tiepolos, and the landscape painters Giuseppe Zais and Francesco Zuccarelli.

He later spent some time in Trieste, where he received prestigious commissions. His reputation was established primarily through his Venetian vedute, often small in format but distinguished by exceptional painterly refinement and a clear debt to the tradition of Canaletto. The gouache examined here, published by G. Pavanello (1), represents a significant example of this production: its perspectival construction retains the clarity and precision of eighteenth-century models and remains firmly rooted in the Venetian tradition of view painting.

Notes:

(1) G. Pavanello, A. Craievich, D. D'Anza, Giuseppe Bernardo Bison, Trieste 2012, cat. 48, p. 208.

Literature:

G. Bergamini, E. Magani, G. Pavanello, Giuseppe Bernardino Bison Pittore e Disegnatore, exhibition catalogue, Milan 1997.

E. Magani, Giuseppe Bernardino Bison, Milan, 1993.





MAURIZIO BOTTONI

Milan b. 1950

Where?, 2021

Oil on panel lined with canvas

100 x 70 cm

Literature:

E. Sgarbi (Ed.), Maurizio Bottoni. Il pensiero svelato nell'anatomia della natura/Thought revealed in the anatomy of nature, exhibition catalogue, Ascoli Piceno 2025.



11 bis

MAURIZIO BOTTONI

Milan b. 1950

Fragment of a Meadow, 2026

Oil on eight panes of glass

35 x 24 cm



GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI called IL GUERCINO

Cento 1591 – Bologna 1666

Saint Jerome Writing, 1632-1638 ca.

Red chalk on laid paper

285 x 220 mm

Provenance:

Milan, Private collection

Literature: Silvana Bareggi, Antichi disegni dal XVI al XIX secolo, Stanza del Borgo, sale cat., Milan, 1988, p. 26, ill. p. 27.

Replete with virtuosic passages in red chalk defining aging skin, flowing hair, and light reflecting off of drapery, this beautifully preserved sheet by the mature Guercino displays an unusual composition representing a semi-nude Saint Jerome in a landscape. Seated before a table with a large book and a simple inkwell, Jerome lifts the quill in his right hand, pausing his writing to consult one of the biblical texts he is translating into Latin for the *Biblia vulgata*. Farsighted, he holds up the page with his dramatically extended left arm toward the top right of the composition in order to read. This wonderfully human gesture animates the scene, creating a dynamic diagonal that originates in the lower left corner. What may have begun as a bit of naturalism has had a secondary effect: the gaze upwards and the elevation of the sheet instill a sense of reverence and inspiration.

When this soulful drawing was with the Stanza del Borgo gallery in 1988, Sir Denis Mahon, who accepted it as autograph, dated the sheet to around 1632 (1). This seems entirely plausible, though I believe the range could easily be extended a few years, given the existence of similar works datable to as late as c. 1638. Somewhat less finished than the present sheet, the latter possibly made as an independent work of art, is a red chalk preparatory study in the Royal Library at Windsor of a *Youth with his Arms Outstretched to the Right* (Fig. 1), made for Guercino's untraced canvas of *Apollo Flaying Marsyas* of 1637. The latter's composition, showing two half-length figures, is known through what is probably a painted copy (2).

Of nearly the same moment is a red chalk study formerly in the collection of Duke Roberto Ferretti di Castelferretto (Fig. 2), for the figure of Saint Paul the Hermit in Guercino's famous altarpiece in the church of Sant'Agostino, Rome, of *Saint Augustine, Saint John the Baptist, and Saint Paul the Hermit*. (3). Payments for this work stretched out from 2 January 1637 to 7 May 1638. Though not nearly as finished or as robust a drawing as the present work, the Paul the Hermit study, interestingly, has a similar approach to the treatment of the torso, the head (also looking up), and the drapery, which also creates brilliant passages by using the reserves of the white paper.

Curated by David Stone

Notes:

(1) Bareggi 1988, p. 26: "Sir Denis Mahon data il disegno dopo il periodo romano dell'artista, al 1632 ca."

(2) For the drawing (265 x 207 mm; inv. 2842) and the related commission, see Nicholas Turner and Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British Collections*, exh. cat., British Museum, London, 1991, p. 142, no. 116; and Nicholas Turner, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Rome: Ugo Bozzi, 2017, p. 524, no. 234.

(3) 3Sold Christie's, London, 2 July 1996, lot 130, where acquired by Jeffrey E. Horvitz; his sale Sotheby's, New York, 23 January 2008, lot 53; and Sotheby's, New York, 28 January 2015, lot 61. The online text for the 2015 sale states that the attribution of the sheet and its connection to the S. Agostino altarpiece were made by Sir Denis Mahon.

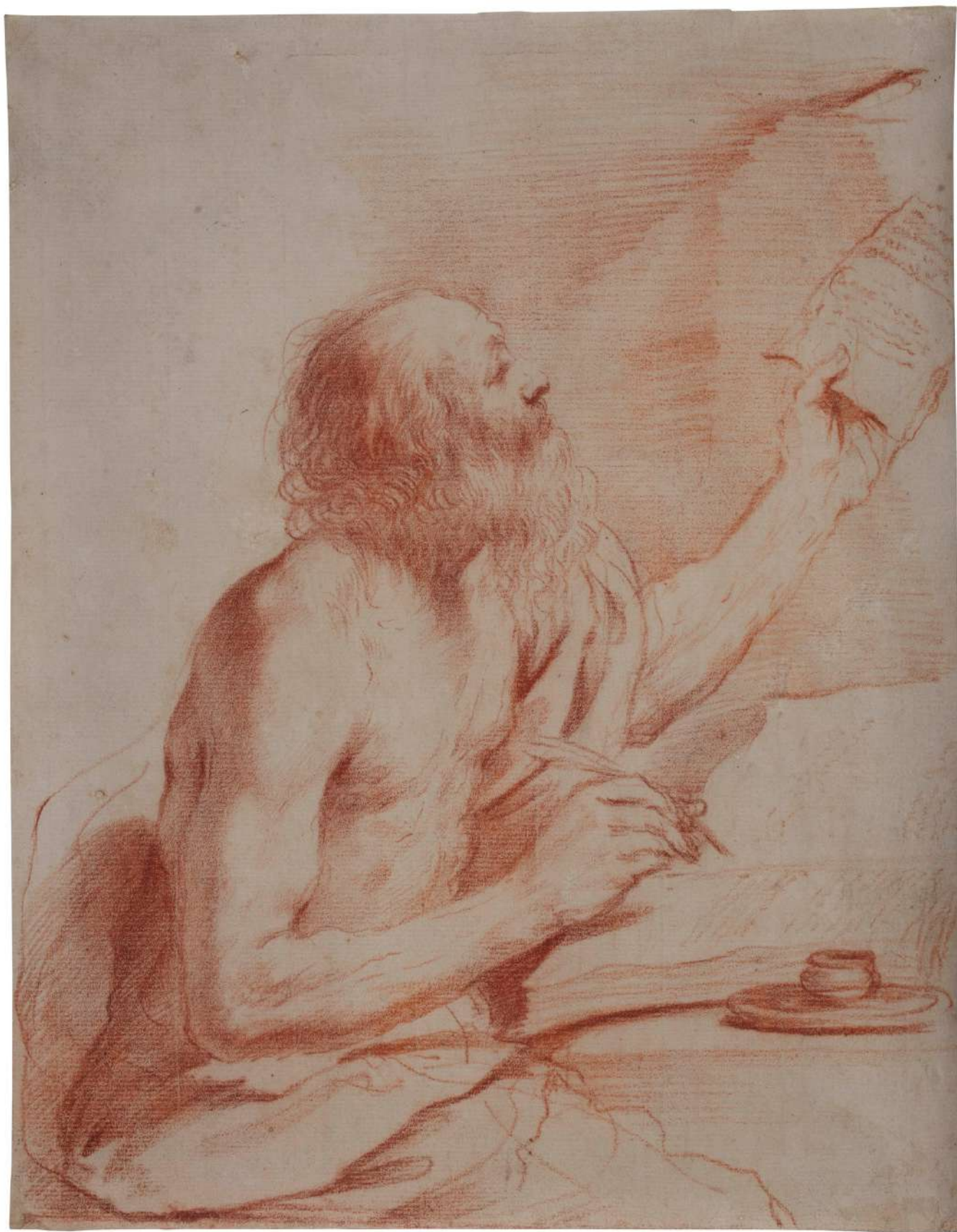






Fig. 1



Fig. 2

ROMAN OR NEAPOLITAN SCULPTOR

Early 16th century

High Relief with the Madonna and Child

Marble

H. 32.5 cm, W. 23.5 cm

Provenance:

Milan, Alessandro Orsi, 1980

Milan, Podda collection

In the past, the sculpture was attributed to Zuan Zorzi Lascaris, called Pyrgoteles, as documented by a handwritten opinion by Sandro Orsi on the reverse of a photograph from the period.

This attribution can no longer be sustained. At the suggestion of Professor Luca Siracusano, to whom we are grateful, a central-southern Italian context, between Rome and Naples, now appears far more convincing, although a more precise attribution remains difficult to establish at present.



FLORENTINE WOODCARVER

Last quarter of the 16th century

Mannerist frame in carved and gilded poplar wood

Water gilding over dark brown bole ground

Overall dimensions 94 x 81 cm; rebate 62.2 x 49.5 cm; sight size 60 x 46.7 cm

This important Mannerist frame, in an excellent state of preservation, is constructed in the *cassetta* form and features elaborate carving arranged in three distinct orders. The innermost order is decorated with raised cabbage-leaf motifs alternating with punched flat sections. In the intermediate frieze, leafy rinceaux set against a punched ground extend from the corners and converge toward the projecting central scrolls. The outermost order consists of small, stylized cabbage leaves arranged continuously along the edge. The corners are marked by high-relief grotesque masks in the inventive idiom of Bernardo Buontalenti, providing clear evidence for both the dating of the frame and the artistic context in which it was produced.

Curated by Giampaolo Portesani and Fabrizio Barbieri





ROSSETTI WORKSHOP

Turin, 1770 ca.

Polychrome maiolica serving dish

29 x 37 cm

Provenance:

Enrico Questa Collection

The decoration is centered on an architectural *capriccio* with ruins. The composition includes a plinth supporting a monumental flaming urn, a second figural urn supported by a telamon beside a winged putto blowing a cornucopia, and a female bust crowned with laurel. To the left, the landscape is animated by two dogs, one of them winged. The painterly handling is characterized by a palette dominated by violet-grey, yellow-orange, and dark green tones.

The rim, with its shaped and undulating profile, is decorated with C-scroll cartouches enriched with dotted diaper-work patterns, from which delicate flowering tendrils extend. The piece testifies to the high level of craftsmanship achieved by Giorgio Giacinto Rossetti, a key figure in the dissemination of French decorative models across Northern Italy, first in the Turin milieu and later in Lodi. While the decoration of the dish derives from the *rocaille figurée* of Fauchier in Marseille, it clearly reveals the stylistic and formal independence characteristic of Rossetti's work.

The dish is in an excellent state of preservation, with only minor chips along the rim.

Literature:

Sotheby's Milan, La collezione Dr. Enrico Questa, 21 March 2005, p. 62, lot 127, ill. p. 63.





ALESSANDRO LONGHI

Venice 1733 – 1813

Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano.

Venice, 1762 (but post 1764)

Provenance:

Biblioteca Bellisomi, as indicated by the bookplate affixed to the front pastedown

Folio, comprising an engraved title page, one leaf of text, 24 fine engraved portraits, and 24 engraved text leaves, one for each artist portrayed; followed by three leaves containing treatises and a final leaf bearing the *privilegio* (license). A total of 54 leaves, all printed from copperplates.

Reference bibliographies record 25 portraits; however, complete copies are rare, as either the portrait of Polazzo or that of Balestra is usually missing. The present copy includes the portrait of Balestra.

Contemporary full vellum binding, with gilt tooling to the spine. Second edition, issued after 1764, without the decorative etched borders surrounding the portraits, as the copperplates used for the impressions had already suffered considerable wear. One of the most celebrated and valuable publications of eighteenth-century Venice, illustrated with portraits engraved by Alessandro Longhi, son of the renowned genre painter Pietro Longhi.

An exceptionally fresh copy in pristine condition.

Literature:

L. Cicognara, 1821, 2306.

D. Succi, Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friuliani del Settecento, Venice, 1983, p. 225.

COMPENDIO
DELLE VITE
DE' PITTORI VENEZIANI ISTORICI
PIÙ RINOMATI DEL PRESENTE SECOLO
CON SUOI RITRATTI TRATTI DAL NATURALE
DELINEATI ED INCISI
DA ALESSANDRO LONGHI VENEZIANO
Aggiuntovi tre brevi trattati di Pittura



VENEZIA appresso l'Autore MDCCLXII
Con Licenza de' Superiori, e Privilegio dell'Eccell.^{ma} Senato



Alexander Longhi Pietor

XXIV

pinx. et sc.

FRENCH CABINETMAKER

Early 19th century

Centre Table

Oak veneered in flame mahogany; gilt bronze; pietra dura specimen marble top H. 70 cm; marble top: 76 × 59 cm

An elegant rectangular centre table crafted in oak and veneered in flame mahogany, raised on tapered legs fitted with gilt-bronze collars and toupie feet.

The top is set with a polychrome *pietra dura* mosaic composed of geometric specimens of Sicilian jasper, agate, and various marbles, framed by an outer border of light-coloured marble and a gilt-bronze moulding.







PREFAZIONE

È con particolare piacere che presentiamo questa nuova pubblicazione in occasione della nostra terza partecipazione alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze.

Per questa edizione abbiamo rivolto un'attenzione ancora più marcata alla pittura e al disegno antico, con una selezione di opere soprattutto del Sei e del Settecento, affiancata da alcuni oggetti che si discostano, almeno in parte, dal nostro abituale percorso.

Per la prima volta abbiamo scelto di pubblicare un'opera di arte contemporanea, di Maurizio Bottoni. Per una galleria come la nostra, da sempre concentrata sull'antico, si tratta di una scelta tutt'altro che scontata. È, anzi, un'apertura voluta, un primo passo verso una possibile contaminazione tra epoche e linguaggi diversi.

Non sappiamo ancora dove potrà condurci questa strada, ma ci entusiasma l'idea di cominciare a percorrerla. Anche una galleria, del resto, può crescere proprio quando trova il coraggio di mettere in discussione, almeno in parte, i propri confini.

Enrico e Federico Cortona

JACOPO CHIMENTI detto L'EMPOLI

Firenze 1551 – 1640

Madonna con bambino

Olio su tavola

68,5 x 54,5 cm

Chimenti realizza più volte il soggetto della Madonna col Bambino nel corso della sua carriera. Curiosamente, la versione più vicina a quella in esame è un "quadro nel quadro": compare infatti un dipinto con Madonna e Bambino raffigurato all'interno della pala con *Sant'Eligio e Re Clodoveo*, conservata presso gli Uffizi e realizzata dall'Empoli nel 1614 per la cappella della Compagnia degli Orefici in Via della Crocetta (1). Le scelte cromatiche degli abiti color pastello e l'impostazione della composizione ricalcano molto da vicino il presente dipinto. Si può dunque ipotizzare che l'Empoli abbia usato per la pala del 1614 un modello già sperimentato, il che renderebbe il nostro dipinto antecedente alla pala, oppure che esistesse uno studio di riferimento replicato più volte dall'artista, tanto da decidere di inserirlo anche all'interno di un'altra opera. Il viso del Bambino, inoltre, è praticamente sovrapponibile a quello di uno dei due putti della pala di *San Giovanni Battista della Calza* a Firenze (2), segno che il pittore adottò probabilmente lo stesso modello.

Note:

(1) A. Marabottini, *L'Empoli*, in collana «I professori del disegno», vol. 3, Roma, 1988, tav. XLIV, pag. 105.

(2) *Ibidem*, tav. X, pag. 33.

JACOPO CHIMENTI detto L'EMPOLI

Firenze 1551 – 1640

Annunciazione

Olio su rame

50 x 35 cm

Il dipinto è corredato dalla cornice originale in legno ebanizzato

Il tema dell'Annunciazione è stato dipinto più volte dall'Empoli. La versione più antica nota e affine è quella realizzata per la Chiesa Nuova di Pontedera, datata al 1599, per la quale si conservano un modello autografo ad olio e diversi disegni preparatori (1). A questa prima elaborazione segue la celebre pala d'altare eseguita nel 1609 per la cappella Strozzi nella chiesa di Santa Trinita a Firenze. Quest'ultima versione, tuttavia, presenta delle significative differenze rispetto alla tela di Pontedera (2).

L'opera in esame, mostra una maggiore affinità compositiva con la versione del 1599, dalla quale riprende l'impostazione generale della scena, pur presentando alcune variazioni. Tali differenze confermano l'abitudine dell'Empoli di adattare i propri modelli a contesti e destinazioni differenti.

Le dimensioni contenute dell'opera e la tipologia del supporto suggeriscono una destinazione per la devozione privata.

Note:

(1) Alessio Marabottini, *L'Empoli*, in collana «I professori del disegno», vol. 3, Roma 1988, tavv. 31, 31a-d.

(2) *Ibid.*, tavv. 57, 57 a-b.

CRISTOFORO RONCALLI detto IL POMARANCIO

Pomaranze 1552 – Roma 1626

Putto addormentato

Olio su tela

74,5 x 60 cm

Il dipinto è corredato da una cornice antica di tipo romano in legno laccato di nero con un profilo interno intagliato e dorato

Il soggetto va probabilmente identificato con Cristo fanciullo, riconoscibile grazie al nimbo che ne circonda il capo. La posa del corpo richiama quasi l'iconografia tradizionale di Cupido dormiente.

Putti e bambini costituiscono un tema ricorrente nella produzione artistica di Roncalli: si conservano infatti numerosi studi preparatori e schizzi di pose e teste di fanciulli destinati a ornare cupole e tele decorate dal Pomarancio, come nel caso della Sala del Tesoro e della cupola della Basilica di Loreto (1). Tra questi, una *Testa di angelo* risulta vicina al volto del Cristo del dipinto qui in esame (2).

L'attribuzione del dipinto a Pomarancio si deve a Massimo Pulini, che qui ringraziamo, cui va anche il merito di aver individuato uno studio a sanguigna raffigurante una testa di fanciullo, conservato presso il British Museum e catalogato come anonimo, ma in realtà preparatorio per la figura del Cristo dormiente (3).

Esiste inoltre un altro dipinto con il medesimo soggetto, sebbene caratterizzato da significative differenze compositive, tra cui la diversa posizione del Bambino e la presenza della Vergine e di san Giuseppe, attribuito a Roncalli da Federico Zeri (4).

Note:

(1) *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo Il Seicento*, vol. I, Bergamo 1983, scheda 9, pag. 95, figg. a colori, pagg. 75, 76; scheda 22, pag. 106, fig. 4, pag. 172.

M. L. Polichetti (a cura di), *Ianua Coeli Disegni di Cristoforo Roncalli e Cesare Maccari per la Cupola della Basilica di Loreto*, catalogo della mostra, Roma 2002, fig. 14, pag. 33.

(2) *Ibidem*, cat. 23, pag. 52.

(3) *British Museum*, inv. 2009,7035.1, sanguigna su carta azzurrata, 315 x 221 mm.

(4) *Fototeca Zeri*, scheda 78047.

IMPERIALE GRAMATICA

Roma 1599 – 1634

Allegoria della Verità e della Misericordia

Olio su tela

103 x 136 cm

Provenienza:

Famiglia Branciforte di Sicilia: sigilli di ceralacca con stemma della famiglia

Milano, collezione privata

Il dipinto, a seguito di diverse vicende critiche, è oggi attribuito a Imperiale Gramatica, figlio del più celebre Antiveduto. Se su Imperiale le informazioni biografiche rimangono scarse, meglio documentata è la figura del padre: esponente di una nobile famiglia di Siena, Antiveduto si trasferì precocemente a Roma, dove fondò una bottega nella quale transitò anche il giovane Caravaggio tra il 1588 e il 1589.

La storia recente del dipinto lo vede transitare all'asta Semenzato nel 1985 con un'attribuzione a Giacinto Gimignani (1). L'anno successivo, l'opera viene pubblicata nel catalogo di Stanza del Borgo come autografa di Antiveduto Gramatica, con il titolo di *Allegoria dell'Estate e dell'Autunno*. In tale sede, la tela viene datata agli anni Venti del Seicento, fase della piena maturità dell'artista (2).

Nel 1990, in occasione della mostra presso la galleria Voena, l'opera compare sempre associata al Gramatica Senior ma con il titolo di *Allegoria della Verità e della Misericordia*, proponendo un confronto tra i volti femminili qui raffigurati e quelli di altri personaggi, come la celebre *Giuditta* di Stoccolma (3). Il cambio di identificazione del soggetto si deve alla correlazione con il Salmo 85: "Misericordia e verità s'incontreranno, Giustizia e Pace si baceranno". L'ipotesi è confermata dalla perfetta corrispondenza tra la figura della Misericordia e la descrizione allegorica codificata da Cesare Ripa nella sua *Iconologia* (4).

Il riferimento al versetto biblico suggerisce inoltre l'originaria esistenza di un pendant raffigurante l'*Allegoria della Giustizia e della Pace*. Tale ipotesi sembra trovare conferma nell'*Inventario delle Collezioni Savoia* del 1635, dove viene menzionato un quadro "mediocre" riferito ad Antiveduto Gramatica e avente proprio quel soggetto (5).

La definitiva assegnazione della tela a Imperiale Gramatica si deve a Gianni Papi (6). Nella sua monografia su Antiveduto, lo studioso individua strette affinità stilistiche tra questo dipinto e la Pala di Albano, opera certa di Imperiale (7). Pur riconoscendo l'elevata qualità esecutiva della tela, Papi evidenzia alcuni stilemi tipici del figlio: la resa delle mani, analoghe a quelle della *Santa Elisabetta* di Marsiglia (8); i caratteristici riflessi dorati dei capelli, riscontrabili nella *Veronica* della Galleria Laurina (9); e alcune incertezze nella gestione dello spazio che denotano una mano meno esperta rispetto a quella del padre.

Note:

- (1) Asta Semenzato, *Asta di importanti dipinti antichi*, 15 dicembre 1985 (come Giacinto Gimignani).
- (2) Stanza del Borgo, *Disegni e dipinti di antichi maestri dal XV al XIX secolo*, Milano 1986, scheda 2, pag. 80 (come *Antiveduto Gramatica*)
- (3) A. Cottino, M. Voena, *Dipinti italiani 1460-1760*, Torino marzo-aprile 1990 (come *Antiveduto Gramatica*)
- (4) C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1618, ristampa Torino 1986, vol. II, pagg. 51-53.
- (5) A. Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. II, Torino 1966, pag. 537
- (6) G. Papi, *Antiveduto Gramatica*, Soncino 1995, scheda 97, pag. 133, tav. XXXVI, pag. 78.
- (7) *Ibidem*, scheda 82, pag. 127, fig. 55, pag. 187.
- (8) *Ibidem*, scheda 88, pag. 129, fig. 61, pag. 190.
- (9) *Ibidem*, scheda 92, pag. 131, fig. 63, pag. 192.

PIETRO DELLA VECCHIA

Venezia 1603 – Vicenza 1678

Figura di guerriero che estrae la spada, 1650 ca.

Olio su tela

118 x 92 cm

Per quanto riguarda *Il Bravo*, già Scarpitti, di Pietro Della Vecchia, su cui è stato richiesto parere, è d'obbligo partire dal ripercorrere le parole della sintetica perizia sull'opera scritta da Adolfo Venturi, padre della moderna storia dell'arte italiana, nel 1939. Vale riportarla perché si tratta ormai di un documento storico significativo e aggiuntivo del valore stesso dell'opera considerata (1).

Anche lui si fa trascinare dall'entusiasmo per la qualità della pittura, che pare indubbiamente sincero, in un momento in cui la critica contemporanea novecentesca sul pittore era scarna e tutt'altro che assestata, e vede l'immagine "tra le più squillanti composizioni pittoriche di Pietro Della Vecchia... spavalda figura di armigero, anzi di bravaccio seicentesco, in atto di sguainare con fiero cipiglio la spada." Particolarmente azzeccato è il termine squillante, evidentemente riferito ai colori, cupi ma di forti contrasti, che non si perdono nelle sfumature ma emergono con l'acutezza dei timbri come suoni allegri, carichi di festosità coinvolgente. Che poi la figura sia anche spavalda, è un aspetto al tempo stesso scontato e provocante, che indica immediatamente la sua forza espressiva. "Le ombre caravaggesche accentuano il clangor delle luci, che si sprigionano dai cartocci barocchi delle maniche di raso e del berettone piumato. Come sempre nell'opera di questo vivido pittore la tradizione giorgionesca è vinta dall'influsso del Caravaggio: si riconosce nella bizzarra pompa della figura e nello sfavillio del suo costume l'eredità del capriccioso Romanino. "

Ma qui non siamo più tanto d'accordo. Adolfo Venturi, maestro di Longhi, vede già Caravaggio dappertutto, mentre invece qui il luminismo è sempre quello di Giorgione, del vecchio Tiziano, degli epigoni di Tiziano, espresso in tutto lo splendore della pittura di tocco. Pietro Della Vecchia e Caravaggio attingono entrambi da Giorgione, e questo è il fatto che li accomuna, ma per due strade diverse. Il luminismo del pittore vicentino resta tipicamente veneto. Come l'attenzione ai tessuti preziosi, che sono tipicamente veneti. Molto appropriato è il riferimento a Romanino, ma mentre i ritratti del bresciano, e dei suoi contemporanei, benché nobilmente pittoreschi, restano in pose di compostezza e dignitoso silenzio, il bravo di Della Vecchia si muove in scena, sfodera la spada, recita un'azione drammatica. Anche il suo volto non è impassibile, nella sua mimica minacciosa. Abbiamo di fronte già un personaggio del teatro barocco, ma quasi più comico che tragico.

Nel Seicento, secolo per eccellenza di aggressioni e delitti impuniti, questa tipologia. più che nota, divenne popolarissima. Il pittore, richiestissimo, replicò più volte la figura del bravo, vestito di nero, col cappello piumato, le piume ripiegate sul davanti, che sfodera la spada nella sua ottica commerciale molto disponibile.

Ma si tratta di immagini sempre più sommarie e ripetitive nel tempo. Nel caso poi andrebbe verificata anche l'ipotesi di copie sei-settecentesche, i falsi del falsario.

L'esemplare proveniente dalla collezione romana Scarpitti, mostra invece una splendida materia e conservazione, tanto da eleggerlo senza dubbio come un punto di riferimento nel filone, poi inflazionato, delle varianti. Si ricorda infatti una serie di versioni presunte autografe di Pietro della Vecchia: Milano, collezione De Pisis; Salzburg, Residenzgalerie, con la prestigiosissima provenienza Czernin; Praga, Narodni Galerie; Torino, collezione privata (2).

Un'altra composizione molto strettamente simile, dove la corazza manca o non è evidente, ha un seguito ancor più numeroso di varianti, che si presumono pure tutte autografe: Vienna, Kunsthistorisches Museum, dalla collezione dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo; Dresden, Gemaldegalerie; Genova, Palazzo Spinola; Roma, Palazzo del Quirinale; Torino, collezione privata; Paris, Louvre; New York, Shickmann Gallery; Praga Narodni Galerie; London, Sotheby's; Warszawa, Muzeum Narodowe, dalla collezione del re Stanislao Augusto; Torino, collezione Quaglino. (3)

Aikema ricorda anche una presunta copia del tema da parte di Luca Giordano, in collezione privata a Venezia (4). Dal Pozzolo pubblica ancora nel 2010 (5) una versione autografa del tipo "Scarpitti" in collezione privata a Padova (se non è quella già De Pisis). Si conosce poi la stampa di un'immagine dello stesso filone, che non sembra corrispondere a nessun esemplare dipinto noto conservato, incisa da Lucas Vostermann il giovane (6).

In tutto fanno almeno una quindicina di dipinti che replicano più o meno fedelmente la composizione, testimoniando una fortuna popolare e commerciale, che forse non ha eguali e che non è così ovvio da spiegare, perché spesso i committenti sono tra i più prestigiosi d'Europa.

Non solo Pietro Della Vecchia risulta esser stato uno dei pittori più ricercati al tempo, ma anche il tema del "guerriero che sfodera la spada" risulta esser stato il tema più ricercato all'interno del catalogo di Pietro Della Vecchia.

A cura di Sergio Marinelli

Note:

(1) *Raccolta d'arte adunata dal prof. Giovanni Scarpitti. Illustrata per il Senatore prof. Adolfo Venturi, 1939, pag. 110.*

(2) B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance Venice, Firenze 1990. Aikema raccoglie la serie sotto la dizione: "warrior wearing a cuirass, drawing his sword" (pag. 149).*

(3) *Sotto la dizione: "warrior drawing his sword". Aikema, cit., pagg. 149-150.*

(4) *Aikema, cit., Ibidem.*

(5) *Dal Pozzolo, Il fantasma di Giorgione, Treviso 2011, pagg. 54-55.*

(6) *Dal Pozzolo, cit., Ibidem.*

DOMENICO GUIDOBONO

Savona 1668 – Napoli 1746

Natura morta con animali da cortile, cavia e piccioni

Olio su tela

96 x 121 cm

Provenienza:

Collezione del Principe Wladimir Argoutinsky-Dolgoroukoff (1874-1941)

Il dipinto presenta una storia attributiva particolarmente complessa. Già appartenente alla collezione del principe Argoutinsky fino al 1941, fu esposto all'Esposizione di Bruxelles del 1929 come opera di Christoffel Puytlinck, in virtù del suo impianto compositivo e del gusto nordicizzante che richiamano la tradizione fiamminga (1). Nel 1984 ricomparve sul mercato presso Finarte con attribuzione ad Anton Maria Vassallo, riconducendolo così all'ambito della natura morta genovese (2). Successivamente, mentre l'opera risultava di ubicazione sconosciuta, in un capitolo della monografia sull'artista a cura di Mary Newcome, Anna Orlando ne propose la corretta attribuzione a Domenico Guidobono, riprendendo i suoi studi precedenti che ne avevano già ipotizzato la paternità (3). Nonostante ciò, nel 2025 il dipinto passò in asta presso Dorotheum con la precedente attribuzione a Puytlinck e, nel 2026, da Lucas a Milano come opera di Franz Werner Tamm (4). In definitiva l'opera va riferita a Domenico Guidobono, pur trattandosi di un soggetto relativamente raro nella sua produzione, elemento che ha probabilmente contribuito alle reiterate oscillazioni attributive.

Note:

(1) E. Zarnowska, *La nature-morte Hollandaise. Les principaux représentants, ses origines, son influence*, catalogo della mostra, Bruxelles 1929, pag. 23, cat. n. 78, tav. 52.

(2) Finarte, Roma, 20 novembre 1984, *Dipinti antichi dal XV al XVIII secolo*, lotto 133.

(3) M. Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2002, pag. 141, NM14.

A. Orlando, *Le 'nature morte animate' del Seicento Genovese*, in *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia Settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di G. Godi, Milano 2000, pagg. 13-25.

(4) Dorotheum, Vienna, 25 giugno 2025, lotto 101 come Christoffel Puytlinck.

Lucas, Milano, 17 febbraio 2026, lotto 96 come Franz Werner Tamm.

Bibliografia:

A. Orlando 2000, pag. 21, fig. 13.

PIER DANDINI

Firenze 1646 – 1712

Ritratto di giurista

Olio su tela

89,5 x 71 cm

L'opera appartiene presumibilmente a una serie di ritratti eseguiti dal pittore e raffiguranti illustri personalità fiorentine della seconda metà del XVII secolo, tra i quali si ricordano, a titolo di confronto, il *Ritratto di Francesco Redi*, conservato ad Arezzo presso il Palazzo della Fraternita dei Laici, e il *Ritratto di Tommaso di Giuseppe Puccini* al Museo Civico di Pistoia.

L'attribuzione, avanzata da Massimo Pulini e da Andrea Daninos, è stata successivamente confermata da Sandro Bellesi.

JACOPO MARIESCHI

Venezia 1711 – 1794

Testa di carattere

Olio su tela

47,5 x 36 cm

Jacopo Marieschi fu allievo di Gaspare Diziani e a lungo fu confuso con il vedutista Michele Marieschi. Il suo stile si caratterizza per i colori brillanti e per una pennellata pastosa e veloce, rivelandosi debitore dei modi di Sebastiano Ricci e di Gianantonio Guardi. Sebbene sia stato riscoperto dalla critica solo in tempi relativamente recenti, Marieschi godette in vita di una certa fortuna, che gli valse la nomina a presidente dell'Accademia nel 1776, carica che mantenne fino alla morte (1).

Un dipinto che presenta un soggetto e affinità stilistiche identiche con quello in questione (Fig.1) è passato in asta da Dorotheum nel 2004 e successivamente da Farsetti nel 2005 (2) . L'identificazione del dipinto di Dorotheum come opera di Jacopo Marieschi è stata proposta dal professor Ugo Ruggeri, che progettava di realizzare una monografia sull'artista, purtroppo mai portata a termine.

Note:

(1) *Alessandro Longhi, Compendio delle vite de' Pittori veneziani, Venezia, 1762.*

Carlo Donzelli, I pittori veneti del settecento, Firenze, 1957, pagg. 148-149.

(2) *Dorotheum, Old Masters, settembre 2004, lotto 5, pag. 13 del catalogo.*

Farsetti, Arredi dipinti Antichi, provenienti dagli eredi Antonio Morassi, novembre 2005, lotto 683, pag. 145 del catalogo.

ANTONIO BASOLI

Castel Guelfo 1774 – Bologna 1848

Peristilio della Chiesa del Calvario in S. Stefano in Bologna, 1829

Luoghi attigui alla Cappella del Calvario in S. Stefano in Bologna, 1832

Olio su tavola

26,7 x 34,5 cm

26,5 x 34,5 cm

Antonio Basoli si forma a Bologna nell'ambiente dei Bibiena e di Pelagio Palagi, conducendo una vita tranquilla accompagnata ad una solida carriera accademica. Prima di dedicarsi alle vedute, si occupa a lungo di decorazione d'interni e scenografia teatrale.

Si rivolge alle vedute della città di Bologna in età avanzata: inizia nel 1817 la serie delle *Porte della città di Bologna* e prosegue nel 1833 con le acquetinte delle *Cento vedute pittoresche della città di Bologna*, firmate dai fratelli e tratte dai suoi dipinti a olio eseguiti dal vero secondo la prassi tipica della sua bottega.

I due dipinti, raffiguranti gli interni della chiesa di Santo Stefano durante interventi di trasformazione architettonica, sono tradotti in acquatinta dai fratelli Luigi e Francesco nella serie delle *Cento vedute pittoresche della città di Bologna* (1).

Note:

(1) Marco Poli, *Andrea Santucci, Vedute pittoresche di Bologna di Antonio Basoli*, Bologna 2002, n. 42, pag. 49; n. 85, pag. 51.

Bibliografia di riferimento:

Giancarlo Roversi, *Antonio Basoli Vedute di Bologna*, catalogo della mostra presso Fondantico, Bologna 1994.

GIUSEPPE BERNARDINO BISON

Palmanova 1762 – Milano 1844

Veduta del Canal Grande con Palazzo Grimani

Gouache

144 x 193 mm

Provenienza: Tajan, Parigi, Dessins anciens, 25.04.1997, lot. 214.

Dopo un primo soggiorno a Brescia, l'artista si stabilì a Venezia, dove riuscì rapidamente a inserirsi negli ambienti aristocratici della città. Frequentò l'Accademia, entrando in contatto con protagonisti della scena artistica veneziana quali Pietro Longhi, Alessandro Longhi, Francesco Guardi, i Tiepolo e i paesaggisti Giuseppe Zais e Francesco Zuccarelli. Successivamente trascorse un periodo a Trieste, dove ottenne importanti incarichi. La sua fama fu legata soprattutto alle vedute veneziane, spesso di piccolo formato ma caratterizzate da grande eleganza esecutiva e da una chiara ascendenza canalettiana. La gouache in esame, pubblicata da G. Pavanello (1), costituisce un significativo esempio di questa produzione: la costruzione prospettica conserva infatti una nitida impostazione settecentesca, ancora profondamente legata alla tradizione vedutistica veneziana.

Note:

(1) G. Pavanello, A. Craievich, D. D'Anza, *Giuseppe Bernardo Bison, Trieste 2012, cat. 48, pag. 208.*

Bibliografia:

G. Bergamini, E. Magani, G. Pavanello, *Giuseppe Bernardino Bison Pittore e Disegnatore, Catalogo della Mostra, Milano 1997.*

E. Magani, *Giuseppe Bernardino Bison, Milano, 1993.*

MAURIZIO BOTTONI

Milano n. 1950

Where?, 2021

Olio su tavola incamottata

100 x 70 cm

Bibliografia:

E. Sgarbi (a cura di), Maurizio Bottoni. Il pensiero svelato nell'anatomia della natura/Thought revealed in the anatomy of nature, catalogo della mostra, Ascoli Piceno 2025.

11 bis

MAURIZIO BOTTONI

Milano n. 1950

Frammento di prato, 2026

Olio su otto vetri

35 x 24 cm

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI detto IL GUERCINO

Cento 1591 – Bologna 1666

San Gerolamo scrivente, 1632-1638 ca.

Sanguigna su carta vergata

285 x 220 mm

Provenienza:

Milano, Collezione privata

Bibliografia: Silvana Bareggi, Antichi disegni dal XVI al XIX secolo, Stanza del Borgo, cat. mostra, Milano, 1988, p. 26, ill. p. 27.

Ricco di passaggi virtuosistici a sanguigna che definiscono la pelle segnata dall'età, i capelli fluenti e la luce che si riflette sul pannello, questo foglio splendidamente conservato della maturità del Guercino mostra un'insolita composizione raffigurante un San Girolamo seminudo in un paesaggio. Seduto davanti a un tavolo con un grande libro e un semplice calamaio, Girolamo solleva la penna d'oca nella mano destra, interrompendo la scrittura per consultare uno dei testi biblici che sta traducendo in latino per la Bibbia vulgata. Presbite, tiene in alto la pagina con il braccio sinistro drammaticamente teso verso la parte superiore destra della composizione per poter leggere. Questo gesto meravigliosamente umano anima la scena, creando una dinamica diagonale che ha origine nell'angolo inferiore sinistro. Ciò che potrebbe essere iniziato come un tocco di naturalismo ha generato un effetto secondario: lo sguardo rivolto verso l'alto e l'elevazione del foglio infondono un senso di riverenza e ispirazione.

Quando questo intenso disegno si trovava presso la galleria Stanza del Borgo nel 1988, Sir Denis Mahon, che lo accettò come autografo, datò il foglio intorno al 1632 (1). Ciò appare del tutto plausibile, sebbene io ritenga che l'arco cronologico potrebbe facilmente essere esteso di qualche anno, data l'esistenza di opere simili databili fino al 1638 ca.

Leggermente meno rifinito rispetto al presente foglio, quest'ultimo forse concepito come opera d'arte indipendente, è uno studio preparatorio a sanguigna conservato nella Royal Library di Windsor raffigurante un Giovane con le braccia tese verso destra (Fig. 1), eseguito per la tela del Guercino (oggi non rintracciata) con Apollo che scortica Marsia del 1637.

La composizione di quest'ultima, che mostra due figure a mezza figura, è nota attraverso quella che è probabilmente una copia dipinta (2).

Pressoché dello stesso momento è uno studio a sanguigna, già nella collezione del duca Roberto Ferretti di Castelferretto (Fig. 2), per la figura di San Paolo Eremita nella celebre pala d'altare del Guercino nella chiesa di Sant'Agostino a Roma, raffigurante Sant'Agostino, San Giovanni Battista e San Paolo Eremita (3). I pagamenti per quest'opera si sono protratti dal 2 gennaio 1637 al 7 maggio 1638. Sebbene non sia un disegno rifinito o vigoroso come la presente opera, lo studio per il Paolo Eremita mostra, cionondimeno, un approccio simile nel trattamento del torso, della testa (anch'essa rivolta verso l'alto) e del panneggio, il quale crea a sua volta splendidi passaggi sfruttando le riserve della carta bianca.

A cura di David Stone

Note:

(1) Bareggi 1988, pag. 26: "Sir Denis Mahon data il disegno dopo il periodo romano dell'artista, al 1632 ca."

(2) Per il disegno (265 x 207 mm; inv. 2842) e la relativa commissione, si veda Nicholas Turner e Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British Collections*, cat. mostra, British Museum, Londra, 1991, pag. 142, n. 116; e Nicholas Turner, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Roma: Ugo Bozzi, 2017, pag. 524, n. 234.

(3) Venduto da Christie's, Londra, 2 luglio 1996, lotto 130, dove fu acquistato da Jeffrey E. Horvitz; la sua vendita da Sotheby's, New York, 23 gennaio 2008, lotto 53; e Sotheby's, New York, 28 gennaio 2015, lotto 61. Il testo online per la vendita del 2015 attesta che l'attribuzione del foglio e la sua correlazione con la pala d'altare di S. Agostino sono state formulate da Sir Denis Mahon.

SCULTORE ROMANO O NAPOLETANO

Inizi del XVI secolo

Altorilievo con Madonna e Bambino

Marmo

H. 32,5 cm e largh. 23,5 cm

Provenienza:

Milano, Alessandro Orsi, 1980

Milano, collezione Podda

In passato la scultura recava l'attribuzione a Zuan Zorzi Lascaris, detto il Pirgotele, come testimoniato da una perizia autografa di Sandro Orsi redatta al verso di una fotografia dell'epoca.

Si tratta di un'ipotesi oggi non più sostenibile. Su suggerimento del professor Luca Siracusano, che qui si ringrazia, appare al momento più credibile un ambito di produzione centro-meridionale, tra Roma e Napoli, sebbene risulti ancora complesso proporre un'attribuzione più precisa.

INTAGLIATORE FIORENTINO

Ultimo quarto del XVI secolo

Cornice manierista in legno di pioppo intagliato e dorato

Doratura a guazzo su preparazione con bolo testa di moro

Ingombro totale 94 x 81 cm; battuta 62,2 x 49,5 cm; luce 60 x 46,7 cm

L'importante cornice manierista, in stato di eccellente conservazione, presenta una costruzione a cassetta ed un'elaborata fattura a tre ordini d'intaglio. In quello interno, foglie di cavolo a rilievo sono intervallate da parti piane bulinate. Nell'ordine intermedio, racemi fogliati su fondo bulinato si dipartono, affrontandosi, dagli angoli e dagli elementi centrali a voluta aggettante. L'ordine esterno è costituito da piccole foglie di cavolo stilizzate, accostate senza soluzione di continuo. Negli angoli campeggiano mascheroni a forte rilievo nel fantasioso gusto del Buontalenti, indubbi testimoni sia del periodo sia dell'ambito di produzione della cornice.

A cura di Giampaolo Portesani e Fabrizio Barbieri

MANIFATTURA ROSSETTI

Torino, 1770 ca.

Piatto di servizio in maiolica policroma

29 x 37 cm

Provenienza:

Collezione Enrico Questa

La decorazione presenta una composizione incentrata sul tema del *capriccio architettonico con rovine*. La scena mostra un plinto con un vaso monumentale su cui arde una fiamma, un secondo vaso figurato retto da un telamone con un putto alato nell'atto di soffiare in una cornucopia, e un busto femminile laureato. Il paesaggio è animato sulla sinistra da due cani, di cui uno alato. La stesura pittorica è caratterizzata da una tavolozza sui toni del grigio-viola, del giallo-arancio e del verde scuro.

La tesa, dal profilo sagomato a orlo mosso, è decorata da cornici, formate da elementi a “C”, arricchite da motivi a reticolo puntinato da cui si irradiano sottili tralci fioriti.

L'opera testimonia l'alto livello esecutivo della produzione di Giorgio Giacinto Rossetti, figura chiave per la diffusione dei modelli decorativi francesi nell'Italia settentrionale, prima nel contesto torinese e successivamente in quello lodigiano. Anche l'ornato del piatto, pur derivando dal *rocaille figurée* di Fauchier a Marsiglia, evidenzia un'autonomia stilistica e formale propria del pittore torinese.

In eccellenti condizioni di conservazione, ad eccezione di piccolissime sbeccature lungo la tesa.

Bibliografia:

Sotheby's Milano, La collezione Dr. Enrico Questa, 21 marzo 2005, pag. 62, lotto 127, ill. a pag. 63.

ALESSANDRO LONGHI

Venezia 1733 – 1813

Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano.

Venezia, 1762 (ma post 1764)

Provenienza:

Biblioteca Bellisomi, come da ex-libris incollato al contropiatto

In folio, con un frontespizio, una carta di testo, 24 bellissimi ritratti e 24 carte di testo (una per ogni artista raffigurato); seguono tre carte con i trattati e infine una carta con il privilegio. Sono in totale 54 carte, tutte calcografiche. La bibliografia parla di 25 ritratti; tuttavia gli esemplari completi sono rari, poiché manca il ritratto del Pollazzo o quello del Balestra. In questo caso, è presente il ritratto del Balestra.

Legatura in piena pergamena dell'epoca, con fregi d'oro al dorso. Seconda edizione post 1764, a cui mancano le cornici decorative intorno ai ritratti, il cui rame, usato per tutti gli esemplari, andò consumandosi precocemente. Opera tra le più belle e pregevoli del '700 veneziano, con i ritratti incisi da Alessandro Longhi, figlio del celebre Pietro.

Esemplare freschissimo in perfette condizioni di conservazione.

Bibliografia:

L. Cicognara, 1821, 2306.

D. Succi, Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friuliani del Settecento, Venezia, 1983, pag. 225.

EBANISTA FRANCESE

Primi decenni del XIX secolo

Tavolino da centro

*Rovere lastronato in piuma di mogano; bronzo dorato; piano commesso in pietre dure
H. 70 cm; piano in marmo 76 x 59 cm*

Elegante tavolino di forma rettangolare, realizzato in rovere lastronato in piuma di mogano, con gambe rastremate, strozzature e puntali in bronzo dorato.

Il piano è costituito da un commesso policromo di pietre dure, con tessere geometriche in diaspri e agate siciliane e altri marmi, incorniciato da una fascia in marmo chiaro e da una modanatura in bronzo.

BIAF
2026



CORTONA FINE ART
Corso Monforte 38 - 20122 Milano
info@galleriacortona.com