

tornabuoniArte
ARTE ANTICA



Dipinti e Arredi Antichi



Fronte:

GIOVAN BATTISTA CAPORALI
Perugia 1476 c.-1560
La famiglia della Vergine
Olio su tavola, cm. 87x58
(p. 18)

Retro:

TRITTICO NAPOLEONICO
Parigi, 1809 circa
Orologio cm. 52x33,5x20; candelieri 62x15x15
(p. 146)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Settembre 2009

LE NOSTRE SEDI

ARTE ANTICA

FIRENZE

50125 Via Maggio, 40r
Tel. +39 055 2670260
Fax +39 055 2678032
antichita@tornabuoniarte.it

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

FIRENZE

50125 Lungarno Benvenuto Cellini, 13
Tel. +39 055 6812697 - +39 055 6813360
Fax +39 055 6812020
info@tornabuoniarte.it

MILANO

20121 Via Fatebenefratelli, 36
Tel. e Fax +39 02 6554841
milano@tornabuoniarte.it

VENEZIA

30124 San Marco - Campo San Maurizio 2663
Tel. & Fax +39 041 5231201
venezia@tornabuoniarte.it

PORTOFINO

16034 Via Roma, 41
Tel. e Fax +39 0185 269613
portofino@tornabuoniarte.it

FORTE DEI MARMI

55042 Via Carducci, 43/a
Tel. +39 0584 787030 - Fax +39 0584 83811
fortedeimarmi@tornabuoniarte.it

SEDE E AMMINISTRAZIONE

FIRENZE

50125 Lungarno Benvenuto Cellini, 13
Tel. +39 055 6812697 - +39 055 6813360
Fax +39 055 6812020
info@tornabuoniarte.it
www.tornabuoniarte.it

INTRODUZIONE

L'apertura della Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato a Firenze il 26 settembre, un atteso evento per gli appassionati del settore, sarà l'occasione per un pubblico vasto e competente di visitare anche la nostra Galleria, posta della vicina via Maggio, a due passi dalla sede della Biennale. Proprio a partire da quella stessa data, infatti, la nuova collezione di dipinti e arredi antichi e l'ultimo catalogo ad essa dedicato saranno presentati a clienti e collezionisti, che invitiamo a visitarci numerosi. Rispetto ai tre che lo hanno preceduto, questo quarto volume sull'arte antica realizzato dalla Tornabuoni Arte presenta una rinnovata veste grafica: cambiato il formato, modificata sia l'impaginazione che il carattere utilizzato. Una ventata di novità che ha riguardato anche l'aspetto e il funzionamento del sito web della collezione, adesso più piacevole e funzionale.

Come sempre variegato il panorama di dipinti, mobili, sculture e oggetti che andiamo a presentare. Tra le novità di questo catalogo nel campo della pittura antica non possiamo non segnalare, innanzitutto, il dipinto a cui è dedicata la copertina, *La famiglia della Vergine* (p. 18), una straordinaria pala di ridotte dimensioni eseguita a cavallo tra Quattro e Cinquecento, di notevolissima qualità pittorica e di non comune importanza storica. Dal punto di vista compositivo quest'opera deriva da una celebre tavola del Perugino, adesso al Musée des Beaux-Arts di Marsiglia, della quale ripete a grandi linee l'ambientazione architettonica e la disposizione dei personaggi raffigurati. Non è tuttavia il maestro citato il punto di riferimento sul versante stilistico, essendo il nostro dipinto assai più vicino ai modi figurativi formulati negli stessi anni dal Pinturicchio, modi talvolta così simili da far pensare ad una sua partecipazione nell'esecuzione. Più prudentemente la nostra opera è stata comunque ricondotta alla mano di Giovan Battista Caporali, pittore di prima linea che con il grande maestro umbro collaborò a più riprese, ma che fu anche in contatto con il Perugino. L'importanza storica di questa tavola di ridotte dimensioni si può desumere dal fatto che, nel Museo del Duomo di Città di Castello, è conservato un dipinto su tela settecentesco, di misure e composizione quasi

INTRODUCTION

The opening of the International Antique Fair in Florence on 26 September, an eagerly awaited event for the aficionados of the sector, will be an opportunity for a vast and expert public to also pay a visit to our Gallery in the nearby Via Maggio, a stone's throw from the Biennial. In fact, precisely as of that same date the new collection of antique paintings and furniture and the most recent catalogue dedicated to it will be presented to clients and collectors, who are warmly invited to visit us. As compared to the three which have preceded it, this volume of antique art published by Tornabuoni Arte features a new graphic design: the format has been changed, and both the layout and the character used are different. A breath of novelty which has also involved the appearance and functioning of the website of the collection, which is now more agreeable and efficient.

The scenario of paintings, furniture, sculptures and objects is as variegated as ever. Among the novelties featured by this catalogue in the field of antique painting, we cannot but begin by describing the work which appears on the cover, The family of the Virgin (p. 18), an extraordinary small altarpiece completed between the late Fifteenth and early Sixteenth century, of considerable pictorial quality and unusual historical importance. The composition of this work is inspired by a famous painting on wood by Perugino, now at the Musée des Beaux-Arts of Marseille; the work presented here vaunts, in general lines, the same architectural environment and arrangement of the personalities depicted. However, it is not the aforementioned master who has determined the stylistic choices of the artist, as this painting is much more closely related to the figurative manner defined in those years by Pinturicchio, a style which is so similar in certain points as to suggest that the latter artist may have participated in the execution. More prudently, the painting has in any case been retraced to the authorship of Giovan Battista Caporali, a prominent painter who had assisted the great Umbrian master more than once, but who also knew Perugino. The historical importance of this small painting on wood may be in-

identiche, che molto probabilmente fu realizzato per sostituire l'originale, verosimilmente alienato da qualche chiesa umbra per ragioni economiche. Un altro dipinto che ci piace evidenziare, entrando nel XVII secolo, è la tela di notevoli dimensioni raffigurante una *Flora* che sparge i fiori (p. 30), pittura assai piacevole del buon Curradi, pittore fiorentino del Seicento noto prevalentemente per le sue celebri rappresentazioni devozionali – si pensi alla sua canonica rappresentazione di Santa Maria Maddalena de'Pazzi, che divenne modello per le rappresentazioni successive della religiosa – e che qui invece si cimenta in un dipinto profano di grande eleganza. Per gli amanti delle pitture a tinte fosche, e dei soggetti forti, si segnalano invece il drammatico *Nerone e Agrippina* (p. 36), attribuito a Pietro Negri, pittore appartenente alla schiera dei 'tenebroso' veneti, e un altro dipinto, di notevoli qualità coloristiche, raffigurante la storia venata di violenza e perversione di *Lot e le figlie* (p. 40), anche questo forse riferibile ad un pittore orbitante nel medesimo manipolo, come denunciano alcune consonanze con le opere di un caposcuola del gruppo, Carl Loth.

Gli amanti del genere della 'battaglia' troveranno in questo catalogo alcune interessanti nuove proposte, tra le quali un posto di rilievo hanno in particolare le due grandi interpretazioni, così dissimili tra loro, di Marzio Masturzo e di Pierre Mignard. La prima (p. 60) rappresenta la classica battaglia seicentesca, un'esplosione di energie contrapposte tra fumi e strida che bene rendono, sulla scia del magistero di Salvator Rosa, la furia e crudeltà dello scontro. Ben diversa da questa l'altra (p. 66), esposta recentemente in una mostra sul genere con il riferimento all'ambito del pittore francese, che nei colori puri e smaltati, negli indumenti ispirati alle antichità romane e nella nobiltà dello scontro 'all'arma bianca', di più si apparenta con la monumentale, epica *Battaglia di Ponte Milvio*, eseguita da Raffaello e aiuti nei palazzi pontifici due secoli prima. Frutto della cultura romantica e un po' decadente del secondo Ottocento è la natura morta firmata e datata 1876 di Benjamin Damman (p. 76), artista francese noto per le sue acqueforti, un compendio – dalle notevoli virtù pittoriche – dell'eclettismo e dell'estenuata raffinatezza di un'epoca, il diciannovesimo secolo, che in tempi di sterile razionalismo e insipido minimalismo non può

ferred by the fact that the Museum of the Cathedral of Città di Castello possesses a painting on canvas from the Eighteenth century that is almost identical in size and composition, and it is highly likely that it was realized as a replacement of the original, most probably disposed of by some Umbrian church for economic motives. Another painting we would like to highlight, entering into the 17th century, is the quite large painting featuring Flora who is scattering flowers (p. 30), a very agreeable painting by the excellent Curradi, a Florentine painter active in the Seventeenth century who is best known for his famous devotional representations – witness his canonical representation of Santa Maria Maddalena de'Pazzi, which became the model for later images of the nun – and who here, on the contrary, deals with a profane subject with very elegant results. For those who love paintings with sombre shades and dramatic motifs, we may on the contrary mention the striking Nero and Agrippina (p. 36), attributed to Pietro Negri, a painter who belonged to the group of Venetian 'tenebroso', and another painting, of considerable colouristic quality, which illustrates the story, veined with violence and perversion, of Lot and his daughters (p. 40), perhaps the work by a painter from the same milieu, as witnessed by some references to the works of a leading figure of this group, Carl Loth.

Those who love the 'battle' genre will find some interesting new proposals in this catalogue, above all two great but very different interpretations, by Marzio Masturzo and Pierre Mignard. The former (p. 60) depicts a classical Seventeenth-century battle, an explosion of opposed energies, among smoke and shrieks; an excellent rendition, in the wake of the lesson of Salvator Rosa, of the fury and cruelty of the conflict. The other work (p. 66), which was recently included in an exhibition on the genre focused on the milieu of the French painter, is very different: with its pure and glazed colours, costumes inspired by Roman antiquity, and the nobility suggested by a battle in cold steel, it is more closely related to the monumental, epic Battle of Ponte Milvio, executed by Raphael and assistants in the Papal palaces two centuries before. The still life dated 1876 and signed Benjamin Damman (p. 76), a French artist known for his etchings, is a child of the romantic and somewhat decadent culture of the

non stimolarci una certa nostalgia.

E veniamo brevemente ad alcune nuove proposte tra gli arredi. L'alta epoca è rappresentata da un superbo cassone cinquecentesco istoriato (p. 92), opera romana scolpita con figurazioni ispirate alle *Metamorfosi* di Ovidio e ornati tipici del Manierismo, e da una credenza a doppio corpo emiliana che, qualche decennio più tardi, ancora riflette nei raffinati intarsi in pasta di riso la straordinaria inventiva degli ornati cinquecenteschi. Il fasto barocco rivive invece nei due monumentali gruppi scultorei in legno dipinto raffiguranti putti con cornucopie e delfini (p. 84), provenienti dalle collezioni della celebre famiglia romana dei Barberini. Gli anni che vanno da Luigi XV al sogno imperiale di Napoleone, grosso modo dalla metà del Settecento ai primi decenni dell'Ottocento, sono quest'anno rappresentati da una notevole serie di *console* di varie provenienze (da p. 116), dal Regno delle due Sicilie al Piemonte, passando per la raffinata corte lucchese. Concludiamo con un insieme di oggetti straordinari, per fattura e per importanza storica: si tratta di un trittico composto da due candelieri e da un orologio a pendola (p. 146), realizzati con strabiliante perizia tecnica in bronzo cesellato e dorato, che, come riporta un'iscrizione dedicatoria sulla pendola, fu donato da Napoleone Bonaparte ad un generale di nome Muller per la sua esemplare condotta alla battaglia di Wagram del 1809, uno storico scontro che fu l'ultimo rilevante successo militare del grande corso.

Federico Berti

second half of the Nineteenth century; an extraordinarily skilfully rendered compendium witnessing the eclecticism and attenuated sophistication of a period, the Nineteenth century, which cannot but inspire a certain nostalgia in an age of sterile rationalism and insipid minimalism.

We will now briefly mention some novelties among the furniture. The early period is represented by a superb Sixteenth-century historiated chest (p. 92), a Roman work with figurative sculpted images inspired by Ovid's Metamorphosis and with typical Mannerist decorations, and an Emilian sideboard with double compartments which, dating from a few decades later, still reflects, in the refined rice-paste inlaying, the extraordinary inventiveness of Sixteenth-century decorations. Baroque splendour, on the contrary, revives in the two monumental sculptural groups in painted wood representing putti with cornucopias and dolphins (p. 84), which were originally part of the collections of the famous Roman Barberini family. The period from Louis XV to Napoleon's imperial dream, more or less from the middle of the Eighteenth century to the first decades of the Nineteenth, is this year represented by numerous consoles of various origin (from p. 116), from the Kingdom of the Two Sicilies to Piedmont, via the refined court of Lucca. We will conclude with an aggregate of extraordinary objects, in terms of crafting and historical importance: it is a matter of a triptych formed of two candlesticks and a pendulum watch (p. 146), realized with marvellous technical skill in chiselled and gilt bronze which, as the dedicatory epistle on the pendulum clock indicates, was donated by Napoleon Bonaparte to a general with the name of Muller for his exemplary conduct at the battle of Wagram of 1809, a historical encounter which was the last significant success of the great Corsican.

Federico Berti

OPERE

GIOVANNI DA BOLOGNA

Venezia, documentato dal 1377 al 1389

Madonna dell'Umiltà e Cristo Passo

Tempera su tavola, cm. 49,5x23

Come ricostruito da Mauro Lucco nella sua esaustiva expertise del 2004, la piccola tavola costituiva la parte centrale di un trittichetto portatile cuspidato a fondo oro, di cui ancora compaiono ai lati le cerniere e di cui nei secoli sono andati smarriti i laterali. Presenta nello scomparto inferiore una Madonna seduta su un prato nell'atto di allattare amorevolmente il Bambino, ovvero una 'Madonna dell'Umiltà', soggetto diffuso a partire dalla seconda metà del Trecento. Nella parte superiore è raffigurato Cristo, in piedi nel sepolcro, che regge un cartiglio nel quale le lettere gotiche recitano: Deus/ cho/ mo na/ tus es/ t (Dio come è nato).

Lo studioso colloca con sicurezza l'opera in ambito veneto e, in particolare, nel corpus del pittore Giovanni da Bologna (attivo a Venezia 1377-1389), con una data intorno al 1380.

Gli stringenti confronti addotti dal Lucco dimostrano come, con buona probabilità, Giovanni da Bologna sia in realtà l'autore anche del gruppo di opere riunite sotto il nome di Maestro del Polittico di Torre di Palme (attivo a Venezia 1365-1399), che costituirebbero la fase tarda del Nostro.

GIOVANNI DA BOLOGNA

Venice, documented from 1377 to 1389

Madonna of the Humility

Tempera on panel, 49,5x23 cm

As Mauro Lucco has reconstructed in his exhaustive expertise from 2004, the small painting on wood once represented the central part of a small painted portable triptych with gilt background; the hinges are still visible on the sides, while the lateral pieces have been lost in the course of the centuries. In the lower area it features a Madonna seated on a lawn, lovingly nursing the Child, or in other words a "Madonna of the Humility" a motif that became diffused as of the second half of the Fourteenth century. The upper part features an image of Christ, standing in the sepulchre, holding a strip of paper where we see the gothic letters: Deus/ cho/ mo na/ tus es/ t (God as he is born). The researcher places the work, with certainty, in a Venetian context, in particular retracing it as part of the corpus of painter Giovanni da Bologna (active in Venice 1377-1389), dating it to around 1380.

The convincing comparisons made by Lucco show that it is highly probable that Giovanni da Bologna was actually also the author of the groups of works attributed to an artist identified as the Maestro del Polittico di Torre di Palme (active in Venice 1365-1399), that would represent the late phase of the artist referred to herein.



MAESTRO DI SANTA VERDIANA

Firenze, attivo nella seconda metà del XIV secolo

Sant'Antonio Abate e Santo Stefano

Tempera su tavola, cm. 124x57,5

All'interno del pannello cuspidato a fondo oro sono raffigurati due santi eretti, facilmente riconoscibili grazie ai propri attributi in Sant'Antonio Abate e Santo Stefano. Insieme ad un altro laterale con i Santi Pietro Apostolo e l'Arcangelo Michele questo dipinto costituiva un trittico di notevole importanza, la cui parte centrale, come ricostruito in studi recenti, era presumibilmente occupata da una Madonna con il Bambino (vedi S. Pasquinucci, B. Deimling, *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting: Giovanni Bonsi – Tommaso del Mazza*, in *A critical and historical corpus of Florentine painting*, 4, vol. VIII, Firenze, 2000, pp. 266, 268, pl. 46).

Già proveniente da una collezione privata americana, il dipinto è stato più volte pubblicato come parte del corpus del Maestro di Santa Verdiana, notevole pittore di formazione orcagnesca, a cui fu inizialmente dato il nome di "Maestro dell'incoronazione del Louvre" (Schorr, 1954; Offner, 1965) ed è in seguito stato ribattezzato con il nome attuale da Federico Zeri (1959). Nel 1975 Boskovits ne ha proposto l'identificazione con Tommaso del Mazza.

L'esecuzione di quest'opera (sulla quale si veda anche R. Fre-mantle, *Florentine Gothic painters from Giotto to Masaccio*, London, 1975, p. 293 (301 n. 615)) è stata collocata, negli studi più recenti, intorno agli anni 1385-1390 (S. Pasquinucci, B. Deimling, cit., 2000).

MASTER OF SANTA VERDIANA

Florence, active in the second half of the 14th century

Saint Anthony the Abbot and Saint Stephan

Tempera on panel, 124x57,5 cm

The pointed panel with gilt background features two standing saints, easily recognizable thanks to their symbols as Saint Anthony the Abbot and Saint Stephan. Along with another lateral panel with the Saints Peter the Apostle and the Archangel Michael, this painting formed a quite important triptych, with a central part that, as one has reconstructed in recent studies, presumably featured a Madonna with Child (ref. S. Pasquinucci, B. Deimling, Tradition and innovation in Florentine Trecento painting: Giovanni Bonsi – Tommaso del Mazza, in A critical and historical corpus of Florentine painting, 4, vol. VIII, Firenze, 2000, p. 266, 268, pl. 46).

Formerly part of a private American collection, the painting has been published on several occasions as part of the corpus of the Master of Santa Verdiana, an important painter who received his education under the guidance of Andrea Orcagna, who was initially identified as the "Master of the Louvre coronation" (Schorr, 1954; Offner, 1965) and later renamed with the current name by Federico Zeri (1959). In 1975 Boskovits suggested his identification with Tommaso del Mazza.

The execution of this work (in relation to which see also R. Fremantle, Florentine Gothic painters from Giotto to Masaccio, London, 1975, p. 293 (301 no. 615)) has been dated, in the most recent studies, to the years 1385-1390 (S. Pasquinucci, B. Deimling, cit., 2000).



ARTISTA FIORENTINO DELLA FINE DEL XV, INIZI DEL XVI SEC.
Madonna con il Bambino
Stucco decorato in policromia, cm. 88x57

La stupenda invenzione donatelliana della *Madonna Pazzi* (Berlino, Staatliche Museen), caratterizzata dallo struggente colloquio ravvicinato tra Madre e Figlio – i visi vicini quasi a sfiorarsi e lo sguardo fisso negli occhi dell'altro – rivive in questo rilievo a stucco. La sintesi e la forza del linguaggio di Donatello, la concisione geometrica della sua invenzione, sono sostituiti nell'opera che presentiamo da una maggiore articolazione spaziale, da un gusto del dettaglio e una naturalezza che sono chiari sintomi di una collocazione temporale tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo. La stessa intensa composizione della *Madonna Pazzi* sarà qualche decennio più tardi alla base di opere di Jacopo Sansovino come la *Madonna col Bambino* di Vicenza, Museo Civico – normalmente datata ai decenni centrali del secolo sedicesimo – nelle quali notiamo una distanza ancora maggiore dal rilievo che l'ha ispirata per monumentalità e movimento nello spazio (vedi *Jacopo Sansovino: la Madonna in cartapesta del Bargello. Restauri e indagini*, a cura di M. Bonelli, M.G. Vaccari, Roma, 2006, fig. 3, p. 26). Lo stretto legame con l'opera di Donatello, insieme a “modi sansovineschi” – a nostro parere questi ultimi sono esclusivamente frutto dell'ispirazione a un medesimo modello – sono stati notati per l'esemplare pressoché identico, anche per la policromia, conservato al Museo di San Marco (SBAS Fi 365347, cm. 90x59). Quest'ultimo differisce dal nostro solo per lo sfondo, nel caso dell'esemplare del museo dipinto a raffigurare un paesaggio, sostituito nel nostro rilievo da due fregi a nastro di gusto ancora quattrocentesco che si dipartono sinuosi dagli angoli superiori.

FLORENTINE ARTIST FROM THE LATE 15th, EARLY 16th C.
Madonna with Child
Stucco with polychrome decoration, 88x57 cm

Donatello's stupendous invention of the Madonna Pazzi (Berlin, Staatliche Museen), characterized by the tender close conversation between Mother and Son – their faces almost touching, their eyes locked – is recreated in this stucco relief. The synthesis and strength of Donatello's language, the geometric concision of his invention, are replaced in the work presented here by greater spatial articulation, by a taste for detail and a naturalness which clearly indicate a dating to between the late Fifteenth century and the early years of the following one. The same intense composition of the Madonna Pazzi was to be inspire, some decades later, works by Jacopo Sansovino as the Madonna with Child now at the Civic Museum in Vicenza – which is normally dated to the central decades of the Seventeenth century – in which we observe an even greater distance from the relief which has inspired it, in terms of monumentality and movement in space (see Jacopo Sansovino: la Madonna in cartapesta del Bargello. Restauri e indagini, edited by M. Bonelli, M.G. Vaccari, Roma, 2006, fig. 3, p. 26). The close ties with Donatello's work, along with the “Sansovinesque manner” – the latter is, in our opinion, solely attributable to the fact that both artists were inspired by the same model – have been observed in the work which is almost identical, also in the polychrome effects, found at the Museum of Saint Mark's (SBAS Fi 365347, 90x59 cm). The only difference between the two is the background, in the latter work showing a painted landscape, which in this relief has been replaced by two decorative bands in a style that still belongs to the Fifteenth century, which issue with a sinuous movement from the upper corners.



MAESTRO DI MARRADI

Doc. negli ultimi due decenni del XV - inizi del XVI secolo

Annunciazione

Tempera su tela, cm. 92x52

L'opera raffigura il momento in cui l'Arcangelo Gabriele, inginocchiato e benedicente, reca l'annuncio a Maria, raffigurata eretta dietro al consueto scranno sul quale è aperto un libro. Oltre l'angelo si intravede un muro che, come in tanti esempi quattrocenteschi, cela un giardino alberato. La Vergine si staglia invece su una costruzione dalle esili colonne, all'interno del quale si lascia intravedere il semplice, ma elegante interno. Dall'empireo, raffigurato nell'angolo in alto a sinistra come una volta stellata, piocono dei raggi di luce dai quali discende la colomba dello Spirito Santo.

Nel 1946 Roberto Longhi, sottolineando l'“eccellente conservazione” (ancora più rimarchevole per l'essere l'opera dipinta su tela), attribuiva il dipinto al Botticini, cogliendo, specie nel “gioco di linee increspate” della veste dell'angelo, il momento artistico in cui venne dipinto, in quegli anni tuttavia non ancora ben delineato dagli studi.

Non si conoscevano infatti ancora tutta una serie di autori, spesso di grande qualità ma di cui ci sfuggono talvolta i profili biografici, che lavoravano intorno ai maestri più celebrati. Era invece sconosciuto anche il “raffinato pittore arcaizzante” artefice di questo dipinto, il cosiddetto Maestro di Marradi. Questo artista, che prende il suo nome da un gruppo di opere ora conservate presso la chiesa di San Lorenzo a Marradi, è stato individuato in tempi relativamente recenti, in particolare negli ultimi anni grazie agli studi di Cecilia Filippini, che ringraziamo per il parere favorevole all'autografia (a conferma di un suggerimento già espresso in precedenza da Everett Fahy) e per il suo studio ove il dipinto è messo in relazione con altri, sempre su tela e risalenti ai primi del Cinquecento, conservati al Jacquemart André di Parigi e al Musée d'Art et d'Histoire a Ginevra, con il quale potrebbe aver costituito un ciclo della vita della Vergine.

L'esecuzione ad opera del Maestro di Marradi è stata ribadita anche da Pietro Torriti.

MASTER OF MARRADI

Doc. in the last two decades of the 15th – early years of the 16th c.

Annunciation

Tempera on canvas, 92x52 cm

The work depicts the moment in which the Archangel Gabriel, kneeling and blessing, gives the announcement to Mary, who is shown standing behind the customary high-backed seat, on which an open book is placed. Behind the angel we glimpse a wall that, as in many examples from the Fifteenth century, conceals a garden with trees. The Virgin on the contrary, appears against a background consisting of a building with slender columns, inside which we may observe a simple but elegant interior. Light rays arrive from the empyrean, depicted in the top left corner as a starry vault, from which the dove of the Holy Spirit descends.

In 1946 Roberto Longhi, underscoring the “excellent conservation”, attributed the painting to Botticini, determining, especially in the “rippled play with lines” of the angel's clothes, the artistic moment in which it was painted, that was however in those years not clearly outlined by the research.

In fact, at that time one did not know anything about an entire series of authors, often of great talent but whose biographic profiles sometimes remain unknown, who worked in the orbit of the more famous artist. Also the “refined painter, rich in archaisms”, author of this painting, the so-called Master of Marradi, was indeed unknown. This artist, whose name is inspired by a group of works now kept in the church of San Lorenzo in Marradi, has been identified quite recently, in particular in the last few years, thanks to the studies of Cecilia Filippini, that we would like to thank for her favorable opinion concerning the autography (as confirmation of a suggestion already made in the past by Everett Fahy) and for her study where the painting has been linked to others, also these on canvas and dating from the early years of the Sixteenth century, kept at the Jacquemart André of Paris and at the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva; it may have formed a life story of the Virgin along with the latter.

The fact that the work has been painted by the Master of Marradi has also been underscored by Pietro Torriti.



GIOVAN BATTISTA CAPORALI
Perugia 1476 c.-1560
La famiglia della Vergine
Olio su tavola, cm. 87x58

Tra 1492 e 1500 Pietro Vannucci detto il Perugino realizzò per Ser Angelo di Tommaso del Conte una tavola che, secondo le volontà testamentarie di quest'ultimo, venne posta nella cappella dedicata a Sant'Anna di Santa Maria degli Angeli a Perugia (vedi F. Moscatello in *Perugino il divin pittore*, cat. della mostra a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Milano, 2004, pp. 610-613). Questa pala, giunta in Francia nel 1797 in seguito alla confisca napoleonica e adesso al Musée des Beaux-Arts di Marsiglia, è in stretto rapporto iconografico con la paletta di dimensioni più contenute che presentiamo, un affascinante dipinto in straordinaria conservazione, di alta qualità pittorica e, come vedremo, assai intrigante dal punto di vista storico. Nonostante la vicinanza compositiva, la pala di Perugino mostra un gusto già cinquecentesco e monumentale estraneo alla paletta in oggetto, che tende ad essere maggiormente decorativa, rivelando un fare più minuto e preziosità ancora quattrocentesche prossime ai modi del Pinturicchio.

Giovan Battista Caporali, riconosciuto autore dell'opera da Gérard Maurice-Dugay, fu vicino ad entrambi i grandi maestri umbri: con Pinturicchio il nostro artista collabora nel 1507 alla realizzazione dell'*Incoronazione della Vergine* di Santa Maria della Fratta e in varie altre occasioni, anche a Roma, ma anche col Perugino non mancarono "occasioni di incontro e di collaborazione", e lo stesso Caporali "ricorderà [...] di aver preso parte nel 1508 ad una cena in casa di Bramante insieme a Pinturicchio, Signorelli e Perugino" (M.R. Silvestrelli, *Caporali, Giovanni Battista*, in *La pittura in Italia: il Cinquecento*, 2 voll., Milano, 1988; II, p. 666). L'attribuzione al Caporali della nostra tavola si può verificare anche dal confronto con l'opera più conosciuta del pittore, la grande pala con la *Madonna con il Bambino in trono e santi* della Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia (p. 20), dipinta verosimilmente circa un decennio più tardi. Si veda in particolare la posa e la mano della Madonna, la profusione di grottesche sul trono, il simile andamento dei panneggi (*La pittura* cit., n. 563, p. 374).

A rendere ancora più affascinante e misteriosa la pala in oggetto è l'esistenza, nel Museo del Duomo di Città di Castello, di un dipinto su tela, di misure e composizione quasi identiche, per il quale è stata ipotizzata una provenienza "da Perugia attraverso la donazione di un prelati"

GIOVAN BATTISTA CAPORALI
Perugia 1476 c.-1560
The Virgin's family
Oil on panel, 87x58 cm

Between 1492 and 1500 Pietro Vannucci also known as Perugino realized a painting on panel for Ser Angelo di Tommaso del Conte; by the will of the latter, the work was installed in the chapel dedicated to Saint Anna of Santa Maria degli Angeli in Perugia (see F. Moscatello in Perugino il divin pittore, catalogue of the exhibition curated by V. Garibaldi and F. F. Mancini, Milano, 2004, pages 610-613). This altarpiece, which arrived in France in 1797 following the Napoleonic confiscation and which today hangs in the Museum of Fine Arts of Marseilles, is closely related from an iconographic point of view to the smaller altarpiece we are presenting here, a fascinating and extraordinarily well preserved work of high painterly quality which, as we will see, vaunts a very intriguing history. In spite of the close relationship in terms of composition, Perugino's altarpiece is rendered in a Sixteenth-century and monumental manner which is very distant from this altarpiece which tends to be more decorative, with a more painstaking execution and preciousness that is still characteristically Fifteenth-century, close to the manner of Pinturicchio.

Giovan Battista Caporali, whom Gérard Maurice-Dugay has recognized as the author of this painting, was close to both great Umbrian masters: he collaborated with Pinturicchio in 1507, in the realization of the Crowning of the Virgin in the Santa Maria della Fratta as well as on various other occasions, also in Rome, but he also had "opportunities to meet and work with" Perugino; Caporali himself "remembered [...] that he had been invited to a dinner at Bramante's home in 1508 together with Pinturicchio, Signorelli and Perugino" (M.R. Silvestrelli, Caporali, Giovanni Battista, in La pittura in Italia: il Cinquecento, 2 volumes, Milano, 1988; II, p. 666). That Caporali is the author of this painting on wood may also be verified by a comparison with better known works by the painter, as the large altarpiece with the Enthroned Madonna with Child and saints at the National Gallery of Umbria in Perugia (p. 20), probably painted about ten years later. This is particularly evident if one observes the pose of Madonna and her hand, the profusion of grotesques on the throne, and the similar development of the draperies (La pittura cit., no. 563, p. 374).

Another fact that makes this altarpiece even more fascinating and mysterious is the existence, in the Museum of the Cathedral in Città di Castello, of a painting on canvas whose size and composition are almost identical; it has been suggested that the painting origins "from Perugia through the donation of a prelate" and that it is the work of an unknown artist from the



e proposta un'attribuzione a ignoto artista della metà del XVIII secolo (*Perugino*, cit., p. 512). Creduto copia del celebre dipinto di Perugino di Marsiglia, il dipinto di Città di Castello è invece una fedele copia della nostra opera, verosimilmente realizzata in sostituzione dell'originale ora riemerso.

middle of the 18th century (*Perugino*, cit., p. 512). Believed to be a copy of Perugino's famous painting that is now in Marseilles, the painting in Città di Castello is, on the contrary, a faithful copy our work, and was probably painted as a replacement of the original, which has now reappeared.



G. B. Caporali, *Madonna con il Bambino in trono e santi*, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia



ALESSANDRO ARDENTI
Faenza, doc. 1559? - Torino 1595
Adorazione dei pastori
Olio su tavola, cm. 142x102

Alessandro Ardeni è un pittore dalla formazione e dalla cultura pittorica assai complessa. Dato fondamentale per la comprensione di questo artista è il suo spostarsi dalla Romagna, dove verosimilmente si educò, a Lucca, dove è documentato risiedere almeno dal 1559 fino agli inizi dell'ottavo decennio, e poi fino in Piemonte, dove si spense nel 1595.

La restituzione di questa pala al raro pittore faentino, che raggiunse una certa notorietà se venne celebrato da un sonetto del Lomazzo ed ebbe rapporti epistolari con Torquato Tasso, spetta ad Andrei Bliznukov. Secondo lo studioso la nostra opera risulterebbe con buona probabilità al tardo periodo lucchese, periodo nel quale l'Ardeni eseguì una delle sue opere più rappresentative, la *Sibilla cumana predice ad Augusto la venuta del Messia* (Lucca, Museo Guinigi), eseguito per la poetessa lucchese Chiara Matraini, forse ritratta nelle vesti della sibilla. Proprio con quest'opera si ravvisano infatti importanti consonanze stilistiche, come anche con l'*Adorazione dei pastori* proveniente dalla chiesa di Antraccoli, e ora nello stesso museo (1559), con la *Madonna con il Bambino e santi* di San Salvatore in Mustolio, o con il dipinto dello stesso soggetto in San Paolino, Lucca (1565).

Sempre secondo Bliznukov, che vede predominare nella nostra *Adorazione* la componente toscana con alcune soluzioni che ricordano esempi dosseschi, riscontri sono possibili anche con le opere del periodo piemontese. Queste sono però caratterizzate da tonalità più scure e contrastate, come è possibile ravvisare ad esempio nella sperimentazione 'a lume di notte' dell'*Adorazione dei pastori* della Collegiata di Santa Maria della Scala di Moncalieri, opera che condivide con altri dipinti di Ardeni punti di contatto con la scuola fiamminga (C. Arnaldi di Balme in "Il nostro pittore fiamingo" Giovanni Caracca alla corte dei Savoia, cat. della mostra a cura di P. Astrusa, A.M. Bava e C.E. Spantingati, Torino, 2005, n. 4, pp. 76-77).



ALESSANDRO ARDENTI
Faenza, doc. 1559? - Turin 1595
Adoration of the shepherds
Oil on panel, 142x102 cm

Alessandro Ardeni is a painter with a quite complex background and painting culture. One of the keys to understanding this artist is his move from Romagna, where he most probably received his education, to Lucca, where documents prove he lived at least from 1559 until the early years of the eight decade, and then to Piedmont, where he died in 1595.

It is Andrei Bliznukov who has attributed this altarpiece to the exceptional painter from Faenza, who must have attained a certain fame if we are to judge from the fact that he was celebrated by a sonnet by Lomazzo and corresponded with Torquato Tasso. According to the expert, the work may probably be dated to the end of his period in Lucca, when Ardeni painted one of his most representative works, the Cumaean Sybil predicts the coming of Messiah to Augustus (Lucca, Guinigi Museum), painted for the Lucca-born poetess Chiara Matraini, who is perhaps portrayed in the garments of the Sybil. Precisely with this work one may in fact observe significant consonances in terms of style not only with the Adoration of the shepherds from the church of Antraccoli, and now in the same museum (1559), but also with the Madonna with Child and saints of San Salvatore in Mustolio, and with the painting featuring the same motif in San Paolino, Lucca (1565).

Bliznukov, who considers the Tuscan component to be predominant in our Adoration, with some solutions which remind of examples by Dossi, also observes that the painting may be compared with the works by the artist dating from his period in Piedmont. These are however characterized by darker and more contrasted shades, something which is for instance noticeable in the "nocturne illumination" experiment of the Adoration of the shepherds of the Collegiate of Santa Maria della Scala di Moncalieri, a work which has, not unlike other paintings by Ardeni, points of contact with the Flemish school (C. Arnaldi di Balme in "Il nostro pittore fiamingo" Giovanni Caracca alla corte dei Savoia, exhibition catalogue edited by P. Astrusa, A.M. Bava and C.E. Spantingati, Torino, 2005, n. 4, pages 76-77).



PAUWELS FRANCK detto PAOLO FIAMMINGO
Anversa 1540 c.- Venezia 1596
L'umanità prima del Diluvio
Olio su tela, cm. 118,5x143

Sotto un ricco drappeggio di caratteristico rosso veneziano, un sontuoso banchetto si svolge tra abbondanti cibi, bevande inebrianti e musiche. Sullo sfondo, all'approssimarsi di una violenta tempesta, alcuni personaggi sembrano mettere velocemente in acqua alcune barche, mentre una grossa nave è accennata nelle acque scure e ormai sconvolte dal nubifragio. Il dipinto ci è pervenuto con una attribuzione, confermata da expertise scritta di Egidio Martini, al fiammingo Pauwels Franck, pittore attivo a Venezia dove fu collaboratore di Jacopo Tintoretto, con una datazione intorno al nono decennio del Cinquecento. Il dipinto illustra l'evento biblico della fuga di Noè e della sua famiglia con l'arca, che precede il diluvio universale mandato sulla terra da Dio per punirlo della sua degenerazione. Il soggetto del dipinto è confermato dall'esistenza di una stampa di Johannes I Sadeler dal titolo "SICVT AVTEM ERAT IN DIEBVS NOE", tratta a sua volta da un dipinto di Dirck Barendsz, che evidentemente fornì da spunto per il nostro dipinto (vedi *Prisma des Bijbelse Kunst*, cat. della mostra a cura di A. Berendsen, Deft, 1952, n. 43, pl. 9).

Dobbiamo comunque considerare come in questo periodo dipinti profani e allusivi ad una certa licenziosità venivano spesso arricchiti dall'inserimento in margine di scene bibliche che li rendessero moralmente accettabili, ma da considerarsi di secondaria importanza.

PAUWELS FRANCK called PAOLO FIAMMINGO
Antwerp 1540 c.- Venice 1596
Mankind before the flood
Oil on canvas, 118,5x143 cm

*Under a rich drapery in characteristic Venetian red, a sumptuous banquet is taking place among an abundance of foods, inebriating beverages and music. In the background, as a violent storm is about to break out, some people are getting some boats into the water, while a large ship is only just visible in the dark waters, by now turbulent due to the rainstorm. The painting has reached us with an attribution, confirmed by a written expertise by Egidio Martini, to the Flemish painter Pauwels Franck, who was active in Venice where he was a collaborator of Jacopo Tintoretto, with a dating to around the ninth decade of the Sixteenth century. The painting illustrates the biblical event of the escape of Noah and his family with the arc, that precedes the Flood sent on Earth by God as punishment for its degeneration. The subject is confirmed by an engraving by Johannes I Sadeler with the title "SICVT AVTEM ERAT IN DIEBVS NOE", after a painting by Dirck Barendsz, that was with evidence the figurative source for our painting (see *Prisma des Bijbelse Kunst*, exh. cat. edited by A. Berendsen, Deft, 1952, n. 43, pl. 9).*

We must in any case consider that profane paintings suggesting a certain licentiousness were, at the time, often enriched by the inclusion, as a marginal image, of biblical scenes that rendered them morally acceptable.



ANTONIO CARRACCI
Venezia 1583-Roma 1618
Santa Prassede
Olio su tela, cm. 128x96,5

La santa troneggia al centro del quadro, elegantemente abbigliata, gli occhi rivolti verso l'alto. In mano tiene il suo attributo, una spugna intrisa di sangue, collegato all'attività di cura dei martiri a cui si dedicò. Sullo sfondo si svolge una scena di supplizio di cristiani che si sono rifiutati di adorare gli idoli, simboleggiati dalla statua pagana che viene indicata dai personaggi che ordinano l'esecuzione, mentre dall'altra parte, a sinistra, è raffigurata la santa inginocchiata. Dietro a queste due scenette si scorge un'interessante raffigurazione ideale di Roma, della quale si scorgono celebri monumenti come la Colonna Traiana, il Colosseo, un arco di trionfo, probabilmente quello di Costantino e, all'estrema sinistra, un alto edificio identificabile con la Torre delle Milizie. Antonio Carracci, il pittore a cui è stato più volte riferito il quadro, fu infatti a Roma intorno al 1602, al seguito dello zio Annibale, e con lui collaborò probabilmente ai lavori della Galleria Farnese. Stilisticamente, oltre alla matrice classicista prettamente emiliana evidente nella figura della santa, vicina ad esempi del Domenichino, si nota, soprattutto nelle scenette dello sfondo, una certa componente venezianeggiante, di sapore giorgionesco. Questo dipinto si data al primo decennio, decennio nel quale forte dovette essere anche l'impressione in lui suscitata dal Caravaggio, a cui è evidentemente ispirata la pianta a foglie larghe di impressionante veridicità, raffigurata nell'angolo sinistro in basso del dipinto.

In occasione della sua recente pubblicazione nella monografia sull'artista, è stata supposto per questo dipinto la provenienza dalla chiesa romana dedicata alla martire, dove attualmente si trova un'opera di analogo soggetto di Domenico Maria Muratori (1735) che potrebbe averne preso il posto sull'altare (vedi E. Negro, M. Pirondini, N. Roio, *Antonio Carracci (1592-1618)*, Brescia, 2007, n. 65, pp. 166-167, tav. XXXIX, con bibl. precedente).

ANTONIO CARRACCI
Venice 1583-Roma 1618
Saint Prassede
Oil on canvas, 128x96,5 cm

The saint dominates the center of the painting, elegantly dressed, her eyes turned upwards. In her hand she holds her symbol, a blood-soaked sponge, linked to the activity of caring for martyrs, to which she was dedicated. In the background we see a scene where Christians are being tormented for having refused to worship an idol, symbolized by the pagan statue indicated by the personalities who are ordering their execution, while on the other side, to the left, the saint is depicted while kneeling. Behind these two small scenes we glimpse an interesting ideal representation of Rome, where we may observe famous monuments as the Trajan's Column, the Colosseum, a triumphal arch – probably that of Constantine – and, to the far left, another building that may be identified as the Torre delle milizie. Antonio Carracci, whom the painting has been attributed on more than one occasion in recent publications, was in fact in Rome around the year 1602, accompanying his uncle Annibale, and he probably collaborated with him in the works of the Farnese Gallery. In terms of style, in addition to the classicist matrix, evidently characteristic of the Emilia region, featured by the figure of the saint, not dissimilar to examples by Domenichino, one may observe, especially in the scenes in the background, a certain element of Venetian inspiration, with an atmosphere that reminds of Giorgione. This painting dates from the period the artist spent in Rome, probably the first decade, during which also the impression made by Caravaggio must have been very influential to him; the wide-leafed plant of impressive realism, depicted in the lower left corner of the painting, clearly bears witness to this inspiration.

In the most recent study on the painting has been underlined its probable provenience from the Roman church dedicated to the martyr, where a painting by Domenico Maria Muratori (1735) showing the same subject – now in the church – could have taken its place (see E. Negro, M. Pirondini, N. Roio, Antonio Carracci (1592-1618), Brescia, 2007, n. 65, pp. 166-167, tav. XXXIX).



DOMENICO TINTORETTO

Venezia 1560-1635

Ritratto del procuratore Niccolò Cornaro?

Olio su tela, cm. 121x100

Nel suo sontuoso abito di velluto rosso bordato di ermellino, il nobile personaggio è raffigurato di tre quarti accanto ad un tavolo sul quale è poggiato un crocifisso. L'identificazione del personaggio, forse il procuratore veneziano Niccolò Cornaro, suocero del doge Giovanni della stessa casata, è possibile grazie ad una iscrizione parzialmente leggibile posta in alto a destra sul dipinto. L'attribuzione a Domenico Tintoretto, figlio, allievo e collaboratore di Jacopo, spetta a Giuseppe Maria Pilo. Nel suo parere scritto riguardante il quadro, lo studioso riconduce questo ritratto alla "inoltrata maturità" dell'artista, mettendolo in relazione con il *Ritratto di procuratore* reso noto dallo stesso Pilo (*Un ritratto inedito di Domenico Tintoretto inoltrato*, in "Arte Veneta", 28, 1974, pp. 258-260), ed evidenziando il rapporto compositivo che lo lega a opere come il ritratto di *Pietro Capello* del Currier Museum, Manchester (USA), attribuito però al padre. Un altro interessante e convincente confronto, aggiungiamo noi, è con il *Ritratto di ecclesiastico* di ubicazione sconosciuta, nell'archivio di Federico Zeri come Domenico Tintoretto (n. 44887), che condivide con il nostro quadro, oltre allo schema compositivo, lo sguardo dell'effigiato e particolari come la mano sinistra e il crocifisso che lo affianca.

DOMENICO TINTORETTO

Venice 1560-1635

Portrait of the attorney Niccolò Cornaro?

Oil on canvas, 121x100 cm

In his sumptuous costume in ermine-trimmed red velvet, the noble personality is depicted in a three-quarter pose alongside a table on which a crucifix lies. The identification of the personality, perhaps the Venetian attorney Niccolò Cornaro, father in law of Doge Giovanni of the same family, is possible thanks to a partially readable inscription on the upper right of the painting. The attribution to Domenico Tintoretto, son, pupil and assistant of Jacopo, is the merit of Giuseppe Maria Pilo. In his written opinion on the painting, the expert retraces this portrait to the "advanced maturity" of the artists, relating it to the Portrait of attorney made known by the self-same Pilo (Un ritratto inedito di Domenico Tintoretto inoltrato, in "Arte Veneta", 28, 1974, pages 258-260), and underscoring the compositive relationship which links it to works as the portrait of Pietro Capello of the Currier Museum, Manchester (USA), which has however been attributed to the father. Another interesting and convincing comparison, we may add, is with the Portrait of ecclesiastic of which location is unknown, included in Federico Zeri's archive as Domenico Tintoretto (n. 44887), which not only vaunts the same compositive scheme as this painting but also shares the expression of the portrayed subject and the crucifix placed next to him.



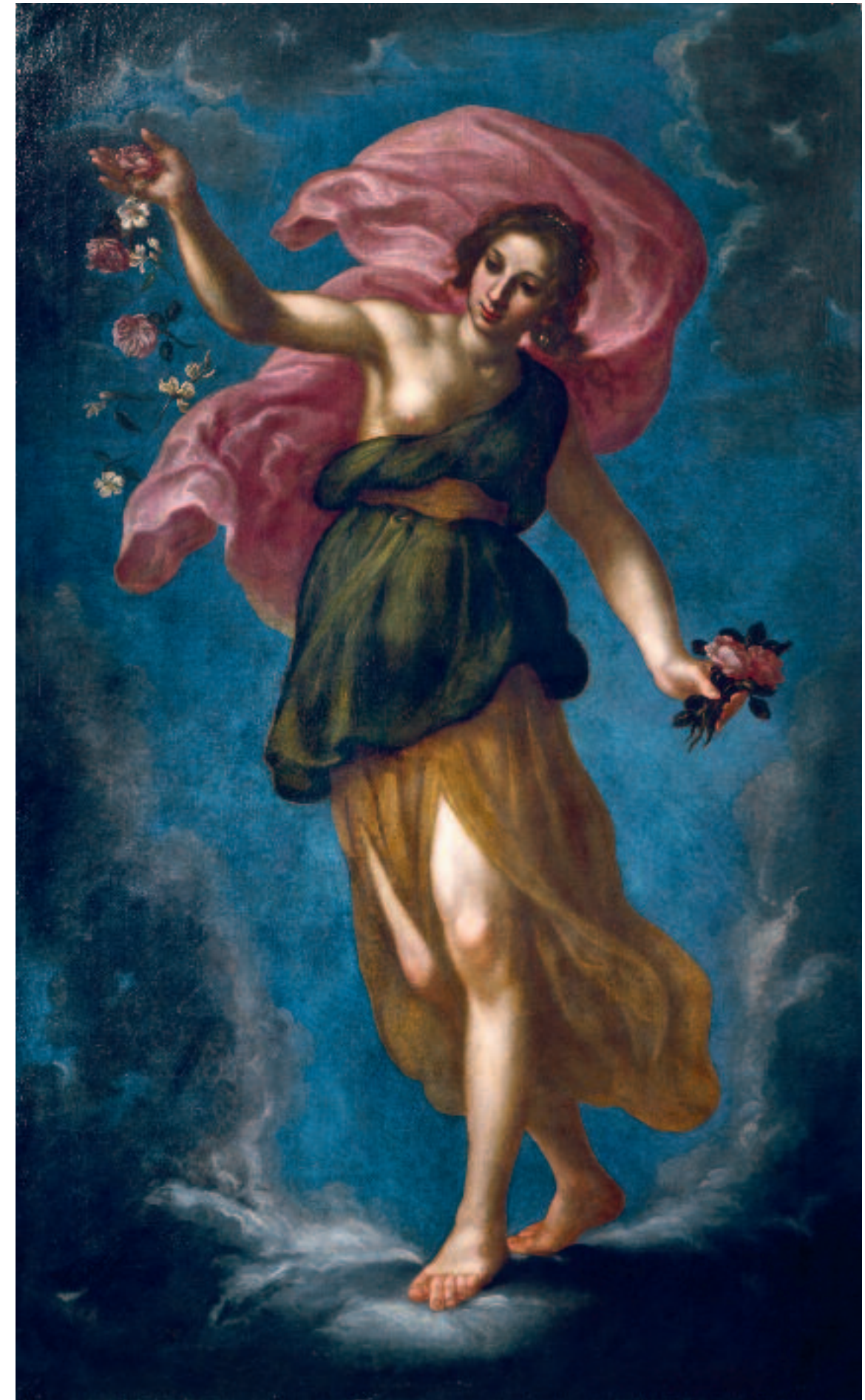
FRANCESCO CURRADI
Firenze 1570-1661
Flora
Olio su tela, cm. 234x143

Pochi pittori rappresentano bene il Seicento fiorentino, almeno nel suo versante devozionale, come Francesco Curradi. Le prime realizzazioni di questo noto artista risalgono alla fine del XVI secolo e hanno il sapore cinquecentesco e tardo manierista del suo apprendistato presso il Naldini, le sue ultime oltrepassano la metà del secolo, dipinte in un Granducato nel quale dominavano la scena pittori del pieno Barocco quali Carlo Dolci, Simone Pignoni, o il Volterrano. Grazie alla instancabile ripetizione di formule compositive tendenti a simmetria e semplicità sui modelli primo rinascimentali, e ad una tipologia di volti e andamento dei panneggi assai caratteristici, le opere di questo artista risultano quasi sempre facilmente identificabili. Il dipinto che presentiamo – raro esempio di soggetto profano di questo autore – appare dal primo sguardo opera sicura del cavalier Curradi, anzi, con le parole di Mina Gregori che ha confermato l'autografia, “uno dei suoi capolavori”. La studiosa, considerando l'eleganza, “la maniera aggraziata e ritmica” di quest'opera, vede il “riflesso della sua partecipazione alla più importante impresa profana che si sia realizzata a Firenze [...], la decorazione degli interni di casa Buonarroti”, del secondo decennio. Anche il bel manto drappeggiato, con il suo rosso veneziano e la conduzione sciolta e alquanto pittorica, potrebbe indicare una datazione nei primi decenni del Seicento, sulla scia delle novità settentrionali introdotte a cavallo del secolo in Firenze da Cigoli, Passignano e altri. Una curiosità: i fiori che la nostra Flora sparge intorno a sé sono perfettamente identici per varietà (rose e gelsomini) e fattura a quelli raffigurati nella *Madonna in gloria e santi* di San Frediano in Cestello a Firenze (*Il Seicento Fiorentino*, cat. della mostra, 3 voll., Firenze, 1986; vol. 1, n. 1.61, pp. 176-177).

FRANCESCO CURRADI
Florence 1570-1661
Flora
Oil on canvas, 234x143 cm

Few painters are as typical representatives of the Florentine Seventeenth-century art, at least in its devotional aspects, as Francesco Curradi. The first works of this famous artist date from the late Sixteenth century, and vaunt the Sixteenth-century, late-mannerist style inspired by his apprenticeship with Naldini; the latter works from the second half of the century were painted in the Grand Duchy, at a time when artists from the heyday of Baroque as Carlo Dolci, Simone Pignoni or Volterrano, dominated the scene. Thanks to his tireless repetition of more or less symmetrical and simple compositions based on early-Renaissance models and a very distinctive repertory of faces and drapery arrangements, the works of this artist are almost always easy to identify.

The painting we are presenting – a rare example of a profane subject executed by this author – is immediately identifiable as the work of Cavalier Curradi; indeed, to quote Mina Gregori who has confirmed the autography, it is a matter of “one of his masterpieces”. In view of the elegance and the “graceful and rhythmic manner” of this work, the expert recognizes “elements that witness his participation in the most important profane enterprise realized in Florence [...], the decoration of the interiors of Casa Buonarroti” during the second decade of the century. Also the pretty draped mantle, with its Venetian red hues and the fluid, very pictorial brushstrokes, could suggest a dating to the first decades of the Seventeenth century, in the wake of the novelties from the North introduced in Florence at the turn of the century by Cigoli, Passignano and others. A curiosity: the flowers scattered by Flora in this painting are perfectly identical, in terms of variety (roses and jasmines) and rendition, to those depicted in the Madonna in glory and saints found in the San Frediano in Cestello, in Florence (Il Seicento Fiorentino, catalogue of the exhibition, 3 volumes, Firenze, 1986; vol. 1, no. 1.61, pages 176-177).



GIOVANNI STEFANO DANEDI detto il MONTALTO
Treviglio 1612-Milano 1690

e

GIUSEPPE DANEDI detto il MONTALTO
Treviglio 1608-Milano 1688

Angeli

Olio su tela, cm. 119,5x109,5

Racchiusi entro i loro ottagononi, i due angeli si muovono con disinvoltura nello spazio dipinto, ognuno sostenendo cartigli con iscrizioni in capitali latine: SI QVAERIS MIRACVLA (se miracoli tu brami) e MEMBRA RESQVE PERDITAS PETVNT (le membra e le cose perdute chiedono). Questi versi appartengono al lungo testo del “Sequeri”, o “Tredicina di Sant’Antonio”, una forma di preghiera popolare cristiana consigliata da un’antica tradizione per ritrovare le cose perdute e alle giovani donne per pescare marito. Questa coppia di dipinti, probabilmente appartenuti in origine ad una serie composta di tredici ottagononi, mostrano tra loro notevoli differenze stilistiche, riscontrabili ad esempio negli incarnati e nella fattura dei capelli, da un autore definiti accuratamente, e dall’altro suggeriti a ciocche cangianti alla maniera del Procaccini.

Mina Gregori ha ricondotto entrambi alla bottega dei Danedi, detti i Montalti, artisti di notevole successo in Lombardia nel periodo che seguì la terribile peste del 1630. Il primo angelo (SI QVAERIS MIRACVLA) è stato riferito a Giovanni Stefano, ed è infatti quasi sovrapponibile, seppur specularmente, a quello, anche questo caratterizzato da un ventre piuttosto prominente, presente in alto a sinistra nell’*Annunciazione* di Pavia dell’artista, chiesa di San Filippo e Giacomo, databile al 1660 (vedi *La pittura lombarda del Seicento*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1985, n. 243). L’altra creatura celeste (MEMBRA RESQVE PERDITAS PETVNT) è stata invece attribuita dalla studiosa al fratello Giuseppe, di pochi anni più anziano, che fu anche allievo in Emilia di Guido Reni. La più volte notata vicinanza dei Montalto a Carlo Francesco Nuvolone (vedi ad es. L. Bandera Gregori, *I Montalto, pittori trevigliesi del 600*, Treviglio, 1985, p. 90) è particolarmente evidente in quest’angelo, come si evince dal confronto di questo con la figura muliebre presente nel dipinto *Susanna al bagno* del Nuvolone in collezione privata – un’altra versione è in collezione Koelliker – non a caso in passato già attribuita ai Danedi (vedi *Dipinti lombardi del Seicento*, a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Torino, 2004, pp. 118-121).

GIOVANNI STEFANO DANEDI also known as MONTALTO
Treviglio 1612-Milan 1690

and

GIUSEPPE DANEDI also known as MONTALTO
Treviglio 1608-Milan 1688

Angels

Oil on canvas, 119,5x109,5 cm

Enclosed by their octagonal frame, the two angels move nonchalantly in the painted space, each holding cartouches with inscriptions in Latin capitals: SI QVAERIS MIRACVLA (if you desire miracles) and MEMBRA RESQVE PERDITAS PETVNT (if you ask for limbs and lost things). These verses are excerpts from the “Sequeri” a popular Christian prayer dedicated to Saint Anthony of Padua, recommended by ancient tradition for those who wish to find lost objects, and for young women in search for a husband. The pair of paintings, which probably once belonged to a series of thirteen octagons, are quite different in terms of style, something one may for instance observe in the complexion and rendition of the hair, which one author has defined with accuracy, and the other merely hinted in the form of shiny locks, in the manner of Procaccini.

Mina Gregori has retraced both to the workshop of the Danedi brothers, also called the Montalti, artists who enjoyed considerable success in Lombardy in the years following the terrible plague of 1630. The first angel (SI QVAERIS MIRACVLA) has been identified as the work of Giovanni Stefano, and it may in fact almost be superimposed, even if mirrorwise, to the one, also this distinguished by a characteristic prominent belly, found in the upper left part of the Annunciation in Pavia of the artist, church of San Filippo e Giacomo, which may be dated to 1660 (see La pittura lombarda del Seicento, edited by M. Bona Castellotti, Milano, 1985, no. 243). The other celestial creature (MEMBRA RESQVE PERDITAS PETVNT) has on the contrary been attributed by the expert to his brother Giuseppe, a few years older, who was also pupil of Guido Reni in Emilia. The close relationship between the Montalto brothers and Carlo Francesco Nuvolone, which has been observed on more than one occasion (see, for instance, L. Bandera Gregori, I Montalto, pittori trevigliesi del 600, Treviglio, 1985, p. 90) is particularly evident in this angel, as one may ascertain from a comparison between the latter and the female figure in the painting Susanna in the bath by Nuvolone in a private collection – another version is part of the Koelliker collection – which has in fact previously been attributed to the Danedi brothers (see Dipinti lombardi del Seicento, edited by F. Frangi, A. Morandotti, Torino, 2004, pages 118-121).





PIETRO NEGRI
Venezia 1628-1679
Nerone e Agrippina
Olio su tela, cm. 141,5x172

Lodato dai biografi coevi per l'“esquisita maniera di colorito, e per la nobiltà, e vaghezza nella composizione de suoi quadri” (vedi R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll.; I, Milano, 1981, p. 258) Pietro Negri appartiene al gruppo dei ‘tenebrosi’ veneziani, pittori attivi in laguna sulle orme del Giordano e del Langetti. Affascinati dalla maniera fortemente contrastata, a tinte forti dei due forestieri, i ‘tenebrosi’ furono i protagonisti nella Venezia del secondo Seicento, prima delle aperture neo veronesiane di Sebastiano Ricci e di altri grandi del Settecento nella città dei dogi. Formatosi secondo il Safarik, autore di un contributo monografico su questo pittore (1978), nell’ambito del Ruschi e dello Zanchi, il Negri è stato riconosciuto come autore del dipinto da Mina Gregori. La studiosa nota nelle figure femminili di sinistra “il debito del Negri verso la pittura bolognese”, mentre, osservando la gestualità enfatica del Nerone a mani giunte, suppone un rapporto con il teatro “che nei decenni in cui i ‘tenebrosi’ operavano era a Venezia in grande affermazione”. Lo stesso soggetto fu affrontato dal Negri in almeno un'altra occasione, il dipinto ora a Dresda, Gemaeldegalerie, riferito all'ottavo decennio (Pallucchini, cit., II, n. 844, p. 809), rispetto al quale il nostro esemplare, pur nelle fisionomie assai simili, si distingue per un chiaroscuro meno risentito e intenso, che lascia supporre una cronologia non prossima. Sullo sfondo si intravede emergere, tra il Nerone e la figura con turbante, un misterioso volto visto di fronte, un ‘pentimento’ che certifica l'originalità della composizione.

PIETRO NEGRI
Venice 1628-1679
Nero and Agrippina
Oil on canvas, 141,5x172 cm

Praised by contemporary biographers for the “exquisite manner of the colouring, and for the nobility and subtlety of the composition of his paintings” (see R. Pallucchini, La pittura veneziana del Seicento, 2 volumes; I, Milano, 1981, p. 258) Pietro Negri is part of the group of Venetian ‘tenebrosi’ painters who worked in the lagoon where they followed in the footsteps of Giordano and Langetti. Fascinated by the sharp contrasts and strong colours used by the two artists from out of town, the ‘tenebrosi’ dominated the scene in Venice in the late Seventeenth century, before Sebastiano Ricci and other great Eighteenth-century masters introduced the neo-Veronesian style. Educated - according to Safarik, author of a monographic contribution on this painter (1978) - in the circles of Ruschi and Zanchi, Negri has been recognised by Mina Gregori as the author of this painting. The expert observes, referring to the female figures on the left “how much Negri owes to Bolognese painting” while, remarking on Nero’s dramatic gesture with his clasped hands, suggests a relationship with theatre “which enjoyed great success in the years when the ‘tenebrosi’ were active in Venice”. Negri has tackled the same subject on at least one other occasion, in a painting which is now at the Gemaeldegalerie in Dresden, and which may be dated to the eight decade (Pallucchini, cit., II, no. 844, p. 809); while the two paintings appear quite similar in physiognomy, the latter differentiates by the less conspicuous and intense effects of light and shade, something which indicates that they were not painted in the same period. A mysterious face, seen frontally, emerges from the background in the area between Nero and the turbaned figure; this ‘pentimento’ confirms the originality of the composition.



PIETRO LIBERI
Padova 1605-Venezia 1687
Venere e Adone
Olio su tela, cm. 96x73

Questo notevole dipinto è stato ricondotto da Emilio Negro alla mano di Pietro Liberi. Tra i più ricercati autori del suo tempo con importanti commissioni internazionali, il celebre artista veneziano è particolarmente conosciuto per dipinti come questo, carichi di erotismo e passione, paradigmatici del clima libertino goduto da Venezia fino al Settecento. Raffigura l'amore intercorso tra Venere, dea della bellezza e della fertilità, e il giovane e bellissimo Adone. Quest'ultimo personaggio è qui raffigurato con un bellissimo torso virile in una posa che ricorda la statuaria antica e in particolare l'*Augusto di Prima Porta* dei Musei Vaticani, forse studiato dal Liberi in gioventù durante il suo soggiorno di studio a Roma alla fine degli anni Trenta del Seicento. In alto, tratteggiato con una pittura sommaria di grande effetto secondo la migliore tradizione veneziana, è raffigurato il carro di Venere, con le colombe che lo trainavano e l'immane amorino.

Tipici del Liberi i raffinati incarnati, dalla particolare conduzione a "pennellate corpose e tinte calde e ben accordate" (Negro), così come il gesto della dea che stringe con una mano il viso dell'amato, ritrovabile in dipinti quali il *Giove, travestito da Diana, seduce Callisto* nelle sue varie versioni (vedi U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, P146-7, p. 179) o il *Virtù e Prudenza*, della collezione del Marchese di Exeter a Stamford (U. Ruggeri, cit., P205, p. 205).

PIETRO LIBERI
Padua 1605-Venice 1687
Venus and Adonis
Oil on canvas, 96x73 cm

This important painting has been identified by Emilio Negro as the work of Pietro Liberi. Among the most sought-after authors of his period, with important international commissions, the famous Venetian artist is best known for works like the one presented here, charged with eroticism and passion, paradigmatic of the libertine climate characterizing Venice until the Eighteenth century. It features the love between Venus, goddess of beauty and fertility, and the young and beautiful Adonis. The latter is here shown with a stunning virile torso, in a pose which reminds of antique statues, and in particular the Augustus di Prima Porta at the Vatican Museums, that Liberi may have observed in his youth, when he visited Rome to study in the late Thirties of the Seventeenth century. Above, dashed with striking yet concise strokes in the best Venetian tradition, the artist has painted Venus' carriage and the doves that pulled it, and the ever-present amorino.

Elements typical of Liberi comprise the refined incarnadine, with its particular "voluminous brushstrokes in warm and well-matched shades" (Negro) as well as the way the goddess holds the face of her beloved in her hand, and which can also be found in paintings as Jupiter, dressed as Diana, seduces Callistus in its different versions (see U. Ruggeri, Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento, P146-7, p. 179) or the Virtue and Prudence, from the collection of the Marquis of Exeter in Stamford (U. Ruggeri, cit., P205, p. 205).



MAESTRO VENETO DELLA FINE DEL SEICENTO

Lot e le figlie

Olio su tela, cm. 128x182

Questa tela di notevoli dimensioni raffigura l'episodio tratto dall'Antico Testamento nel quale le figlie di Lot, patriarca nipote di Abramo, preoccupate di non poter assicurare una discendenza al loro anziano padre, decidono di giacere con lui dopo averlo ubriacato, dando così origine alle stirpi dei Moabiti e degli Ammoniti (Genesi, 19). Sullo sfondo la città di Sodoma, dalla quale i tre sono fuggiti, è in fiamme. Questo soggetto, caro alla pittura seicentesca per i suoi risvolti erotici e morbosi giustificati dalla fonte biblica, e per offrire la possibilità di mostrare al contempo la bellezza di un corpo virile e di due giovani fanciulle, insieme ad uno scenografico incendio, fu piuttosto frequente tra i cosiddetti 'tenebroso' veneziani, un gruppo di pittori uniti dall'interesse comune per le tinte forti e le fosche atmosfere portate in laguna nel settimo decennio del secolo da Luca Giordano. Il nostro dipinto, caratterizzato da una tecnica a pennellate larghe e disinvolte apparentemente di matrice veneta, e da un fondale accennato sapientemente e ravvivato da pochi tocchi di colore, mostra alcune consonanze soprattutto con l'opera del pittore di origine tedesca Carl Loth – si veda ad esempio l'*Abramo visitato dagli angeli* della Shipley Art Gallery, Gateshead – senza tuttavia condividere la medesima determinazione nei contrasti di luce, e ingentilendo la scena con il bel ritratto di donna, dalla toccante umanità, ritratta mentre si volge verso il riguardante.

VENETIAN MASTER FROM THE LATE SEVENTEENTH CENTURY

Lot and his daughters

Oil on canvas, 128x182 cm

This large canvas features an episode from the Old Testament, in which the daughters of Lot, patriarch and nephew of Abraham, concerned that they were unable to assure their aged father an offspring, decided to lay with him after having intoxicated him, thus giving rise to the races of the Moabites and the Ammonites (Genesis, 19). In the background we see the city of Sodom, from which the three have fled, in flames. The motif, dear to Seventeenth-century painting due to the erotic and morbid implications justified by the biblical source, and at the same time to the possibility of showing the beauty of a virile body and two young girls together, along with a scenic fire, was quite frequent among the so-called Venetian 'tenebroso', a group of painters united by a shared interest in the strong colours and sombre atmospheres introduced in the lagoon in the seventh decade of the century by Luca Giordano. This painting, characterized by a typically Venetian technique based on large and nonchalant brushstrokes, and by a background that is skilfully suggested and animated by a few touches of colour, has some points in common with the work of the painter of German origin Carl Loth – observe, for instance, the Abraham visited by the angels of the Shipley Art Gallery, Gateshead – but it lacks the same decided contrasts between light and shade, and the scene has been softened by the pretty female portrait rendered with touching humanity as she turns towards the observer.



GIOVANNI STANCHI

Roma 1608 c.-?

Natura morta con ortaggi, frutti e fiori

Olio su tela, cm. 95x131

Già presentato con un generico riferimento ad un maestro italiano operante a Roma nel XVII secolo, questa prorompente natura morta, di straordinaria fattura, è stata restituita alla mano di Giovanni Stanchi – la cosiddetta mano A nella non facile ricostruzione della bottega romana – da Mina Gregori. La studiosa colloca l'opera intorno al terzo decennio del Seicento, per il “naturalismo intenso” e per “particolari di aderenza al reale che discendono direttamente dal Caravaggio”, come in particolare le due splendide pere in basso a destra la cui epidermide “svaria nella colorazione” e “accusa imperfezioni e aggressioni dei vermi”.

Il linguaggio artistico degli Stanchi, e in particolare di Giovanni, il più anziano e verosimilmente il capo bottega (vedi in proposito L. Ravelli, *Stanchi dei fiori*, Bergamo, 2005, p. 5 e sgg.), compare qui in tutti i suoi elementi caratteristici: i meloni aperti, il ramo di convolvoli rampicanti, i carciofi, i cesti di frutta, e l'apertura paesistica sullo sfondo.



GIOVANNI STANCHI

Rome 1608 c.-?

Still life with vegetables, fruits and flowers

Oil on canvas, 95x131 cm

Already presented with a vague reference to an Italian master working in Rome in the 17th century, this vivacious still life, painted with extraordinary mastery, has been identified as the work of Giovanni Stanchi – the so-called “hand A” in the difficult reconstruction of the Roman workshop of the Stanchi family – by Mina Gregori. The expert has dated the work approximately to the third decade of the Seventeenth century, due to the “intense naturalism” and “details revealing a realism inspired directly by Caravaggio”, as, in particular, the two splendid pears at the bottom right whose skin “varies in hue” and “reveals imperfections and attacks by worms”.

*The artistic language of the Stanchi family, and in particular of Giovanni, the oldest and probably the head of the workshop (see, in this regard, L. Ravelli, *Stanchi dei fiori*, Bergamo, 2005, p. 5 and following), here appears in all its characteristic elements: the open melons, the branch of climbing morning-glory, the artichokes, the fruit baskets, and the glimpse of the landscape in the background.*



MAESTRO EMILIANO DEL XVII SECOLO

Natura morta con frutta, ortaggi, drappeggi e base di pilastro
Olio su tela, cm. 108x161

Nel panorama ancora ricco di personaggi da scoprire e di nodi da sciogliere della natura morta italiana del Seicento, si inserisce questo grande dipinto raffigurante una gran quantità di frutti e ortaggi disposti su un piano ligneo. La composizione di questi oggetti ricorda ancora le raffigurazioni della natura morta a cavallo tra Cinque e Seicento, ispirate a simmetria e chiarezza espositiva, ma la tenda che compare sul fondo e il ritaglio di cielo che si apre dalla parte opposta dietro il pilastro sono chiari indizi di una esecuzione posteriore alla metà del secolo. Alcune consonanze – la scelta di frutti e ortaggi rappresentati, il formato marcatamente orizzontale, lo squarcio di paesaggio sullo sfondo – sono ravvisabili tra la nostra natura morta e l'opera di Pier Francesco Cittadini (Milano 1613/16 – Bologna 1681), un pittore di origine milanese che si trasferì in giovane età a Bologna, dove eseguì in particolar modo ritratti e nature morte. Un indizio che permette di ricondurre alla sua cerchia, e più in generale alla pittura emiliana seicentesca, questa piacevole opera.

EMILIAN MASTER FROM THE 17th CENTURY

Still life with fruit, vegetables, draperies and pillar base
Oil on canvas, 108x161 cm

This large painting with a great quantity of fruit and vegetables on a wooden table is part of the scenario, still rich in personalities awaiting discovery and nodes to disentangle, of the Italian Seventeenth-century still life. The composition of the objects reminds of images of still lifes from the late Sixteenth and early Seventeenth century, inspired by symmetry and clarity of exposition, but the curtain in the background and the glimpse of sky visible on the other side, behind the pillar, clearly show that the work was painted after the middle of the century. Some consonances – the choice of fruits and vegetables depicted, the markedly horizontal format, the glimpse of a landscape in the background – may be identified between this still life and the work of Pier Francesco Cittadini (Milan 1613/16 – Bologna 1681), a painter from Milan who moved to Bologna in his youth, where he specialized in portraits and still lifes. This allows us to retrace this pleasant work to his circle, and to Emilian Seventeenth-century painting more in general.



BARTOLOMEO BIMBI

Settignano 1648-Firenze 1729

Natura morta con verdura e frutta di fine estate

Olio su tela, cm. 74x98

La composizione di frutti, caratterizzata dalla presenza di un melone, di grappoli di uve e di una melagrana, è posta dinanzi ad un cesto da cui spuntano alcuni funghi e al quale è appoggiato un cardo. Periziata nel 1991 da Mina Gregori, la tela è stata attribuita alla mano di uno dei più celebri specialisti del genere in Toscana, Bartolomeo Bimbi. “la presenza di alcuni vegetali – il cardo, le castagne e i funghi” notava la studiosa, “è tipicamente toscana” mentre tipici del Bimbi sono i grappoli di uve bianche e nere contrapposti e la zucca aperta “con i semi vivi, appena usciti dall’alveo”, che il pittore prediligeva per “caratterizzare le peculiarità botaniche” dei vegetali, l’impaginazione generale e l’uso della luce, “forte in primo piano e attenuata sul fondo”. Attivo per i Medici, per i quali fu autore dei celebri “campionari”, dipinti tesi a registrare e documentare con un intento quasi scientifico “il molteplice e meraviglioso “teatro della natura” (Casciu, 2002), il Bimbi unisce al gusto naturalistico e concreto toscano una certa magniloquenza romana, apprezzabile in particolare nel decorativismo barocco di dettagli briosi come la melagrana aperta a mostrare i suoi tesori, o la foglia secca accartocciata in primo piano. È inoltre degna di nota la vicinanza di questo dipinto alle coeve opere di Nicola van Houbraken, anch’esso attivo in Toscana, come la natura morta *Frutta e ortaggi* del Museo Civico di Montepulciano.



BARTOLOMEO BIMBI

Settignano 1648-Florence 1729

Still life with vegetables and fruit from late summer

Oil on canvas, 74x98 cm

*The composition of fruits, characterized by the presence of a melon, clusters of grape and a pomegranate, is placed in front of a basket; some mushrooms issue from the latter, and a thistle is leaning against it. Subject of an expert assessment from 1991 by Mina Gregori, the canvas has been attributed to the authorship of one of the most famous specialists in this genre in Tuscany, Bartolomeo Bimbi. “The presence of some plants – the thistle, the chestnuts and the mushrooms” observes the scholar, “is typically Tuscan”; while typical of Bimbi are the clusters of yellow and black grapes arranged so as to contrast with one another, and the open pumpkin “with fresh seeds, only just removed from the bed” – the painter frequently resorted to such elements to “underscore the botanical peculiarities of the plants” –, the general layout and the use of the light, “strong in the foreground and softened in the background”. Bimbi, who worked for the Medici family, painting the famous “campionari”, paintings aimed at recording and documenting, with an almost scientific approach, “the variegated and marvellous theater of nature” (Casciu, 2002), combines a naturalistic and concrete Tuscan style with a certain Roman magniloquence, that may be observed in the Baroque decorative style of vivacious details as the open pomegranate that reveals its treasures, or the dry crumpled leaf in the foreground. Also to be observed is the relation of this painting with the contemporary works by Nicola van Houbraken, also active in Tuscany, such as the still life *Vegetables and fruits* in the Museo Civico at Montepulciano.*



ANTONIO GIANLISI

Rizzolo San Giorgio 1677-Cremona 1727

Natura morta con drappaggi, frutti e cardellino

Olio su tela, cm. 74x105

Nel manoscritto databile intorno al 1790 denominato *Galleria di Pittori, Scultori ed Architetti cremonesi* (Cremona, Biblioteca civica, AA. 2. 43, p. 21), Arisi così ricorda l'attività artistica di Antonio Gianlisi, notevole figura di specialista di natura morta a cavallo tra Sei e Settecento: “sopra la tela coloriva tappeti distesi sulla tavola, e su di essi fruttiere di vario metallo, cesti carichi di frutti, e fiori canditi [...]”. Il lessico dispiegato dal cremonese nei suoi dipinti, la sua personalissima rappresentazione di oggetti, le caratteristiche frange e nappe pendenti dai drappaggi, la ricca decorazione ad arabeschi, rendono opere del Gianlisi, come questa che presentiamo, inconfondibili. Anche il cardellino, che è raffigurato in basso a sinistra nel dipinto, si ritrova spesso nelle sue opere, come ad esempio nella sua natura morta conservata alla Pinacoteca civica Ala Ponzzone di Cremona (*La natura morta in Italia*, 2 voll., Milano, 1989, n. 332, p. 285). Sia in quest'ultima che nella nostra tela ritroviamo inoltre le caratteristiche pieghe profonde del variopinto tappeto poggiato sul tavolo, e l'apertura paesistica dello sfondo, anche questa caratteristica del maestro cremonese.

ANTONIO GIANLISI

Rizzolo San Giorgio 1677- Cremona 1727

Still life with draperies, fruits and goldfinch

Oil on canvas, 74x105 cm

In a manuscript which may be dated to around 1790 referred to as Gallery of Painters, Sculptors and Architects from Cremona (Cremona, Civil Library, AA. 2. 43, p. 21), Arisi remembers the artistic activity of Antonio Gianlisi, noteworthy specialized author of still lifes who worked in the years between the Seventeenth and Eighteenth century as follows: “on the canvas he coloured carpets laid on the table, and on them he painted fruit bowls in various metals, baskets laden with fruits, and candied flowers [...]”. The repertory of images used by the Cremona-born painter in his works, his highly distinctive way to render objects, the characteristic fringes and tassels hanging from the draperies, the rich arabesque decoration, make Gianlisi's paintings, as the one presented here, unmistakable. Also the goldfinch, which appears in the bottom left of the painting, is often found in his works, as for instance in the still life by the painter found at the Ala Ponzzone Civic Picture Gallery of Cremona (La natura morta in Italia, 2 volumes, Milano, 1989, no. 332, p. 285). Both in the latter and in this canvas we also find the characteristic deep folds of the colourful carpet laid on the table, and the landscape visible in the background, another element which is characteristic of the Cremonese master.



EVARISTO BASCHENIS, seguace di
Bergamo 1617-1677
Natura morta con strumenti musicali
Olio su tela, cm. 64,5x82

Un genere nel genere quello della rappresentazione di strumenti musicali in prospettiva creato da Baschenis e ampiamente diffuso nel Seicento bergamasco. Una creazione inconfondibile che ha le sue radici nelle tarsie prospettiche rinascimentali e nell'approccio 'ottico' della pittura lombarda, ma che si afferma nel Seicento unendo l'uso della luce di origine caravaggesca e il gusto scenografico barocco, spesso caricandosi di una sottile allusione alla transitorietà del modo terreno. In questo senso è stata infatti letta la frequente notazione naturalistica della polvere depositata sugli strumenti – artificio che troviamo anche nel nostro dipinto – “chiara allusione al tempo che consuma ogni cosa” (vedi L. Ravelli in *Omaggio a Baschenis*, cat. della mostra, Bergamo, 2006, p. 15).

Come segnalatoci da Lanfranco Ravelli che ringraziamo, Il liuto in prospettiva del nostro dipinto e lo spartito poggiato sul bordo del tavolo, con un foglio che tende ad arrotolarsi su sé stesso, compaiono replicati in vari dipinti della bottega e del seguito del pittore bergamasco, come negli esemplari riprodotti da Marco Rosci (in *I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*, Bergamo; *Il Seicento*, III, 1985, ill. 2 p. 95; 3, 5 p. 112).

EVARISTO BASCHENIS, follower of
Bergamo 1617-1677
Still life with musical instruments
Oil on canvas, 64,5x82 cm

Paintings of musical instruments seen in perspective represents a genre within a genre; it was created by Baschenis and was very diffused in the Bergamo area in the Seventeenth century. While this unmistakable style had its roots in Renaissance marquetry perspectives and in the 'optical' approach of Lombard painting, it did not become popular until the Seventeenth century when a Caravaggesque use of light was combined with a Baroque predilection for scenic views, often charged with a subtle allusion to the transitory nature of the terrestrial world. It is in this sense, in fact, that one has interpreted the frequent naturalistic undertone of the dust which has accumulated on the instruments – which we find also in this painting – a “clear allusion to time, which consumes everything” (see L. Ravelli in Omaggio a Baschenis, catalogue of the exhibition, Bergamo, 2006, p. 15).

As Lanfranco Ravelli has pointed out – and we take the opportunity to thank him for his assistance – copies of the lute shown in perspective in this painting and the score lying on the edge of the table, with a page that has rolled on itself, can be found in various paintings by the workshop and followers of the Bergamo-born painter, as in the specimens reproduced by Marco Rosci (in I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo, Bergamo; Il Seicento, III, 1985, illustration 2 p. 95; 3, 5 p. 112).



MARIO NUZZI detto DEI FIORI
Roma 1603-1673
Vaso di fiori con mascherone
Olio su tela, cm. 99x81

Questo dipinto, un vaso di fiori di molteplici varietà caratterizzato da una pittura vibrante e leggera, è stato ricondotto da Mina Gregori al celebre fiorante romano Mario Nuzzi detto Mario dei Fiori, uno dei protagonisti della grande stagione della natura morta, il Seicento. Sue opere sono ricordate negli inventari coevi delle maggiori casate romane, e non solo, talvolta con la collaborazione di alcuni tra i maggiori pittori di figura della Roma del tempo, quali Filippo Lauri, Carlo Maratta, Giacinto Brandi, il senese Bernardino Mei (le *Quattro Stagioni* di Palazzo Chigi, Ariccia) o il toscano Giovanni Maria Morandi, che lo ritrasse al cavalletto, durante l'esecuzione di una delle sue tipiche composizioni – eseguite dal pittore medesimo – in uno spettacolare dipinto che è tra i quadri più significativi della “fase centrale della natura morta romana” (A. Cottino in *La natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. della mostra a cura di M. Gregori, Milano, 2002, pp. 382-383). Come sottolineato dalla studiosa, nel dipinto che presentiamo compaiono dei tratti tipici dell'opera del romano, come il vaso con la grottesca, e la caratteristica varietà e inventiva nel disporre i fiori, accomodati con grande libertà “superando la centralità del tradizionale vaso da pompa”.

MARIO NUZZI also known as DEI FIORI
Rome 1603-1673
Vase of flowers with mascaroon
Oil on canvas, 99x81 cm

*This painting, a vase with many different kinds of flowers characterised by a vibrant style and light brushstrokes, has been attributed by Mina Gregori to the famous Roman flower painter Mario Nuzzi also known as Mario dei Fiori, one of the leading figures of the heyday of the still life, the Seventeenth century. His works are included in the contemporary inventories of the great Roman families, and not only; some of the paintings are the result of a cooperation with some of the greatest painters of human figures of Rome of the period, as Filippo Lauri, Carlo Maratta, Giacinto Brandi, the Siena-born Bernardino Mei (the Four Seasons of Palazzo Chigi, Ariccia) or the Tuscan Giovanni Maria Morandi, who has portrayed him by his easel, while painting one of his typical compositions – executed by the subject himself – in a spectacular work which is one of the masterpieces of the “central phase of Roman still life” (A. Cottino in *La natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogue of the exhibition curated by M. Gregori, Milano, 2002, pages 382-383). As the expert underscores, the painting presented here features the distinctive traits of the works by the Roman artist, as the vase with the grotesque, and the characteristic variety and inventiveness of the flower arrangement, distributed with great freedom “overcoming the centrality of the traditional ceremonial vase”.*



FRANCESCO MANTOVANO
Mantova? notizie a Venezia 1636-1663
Vaso di fiori
Olio su tela, cm. 91x67

Nell'ancora nebuloso panorama della natura morta italiana, sempre gravido di sorprese e nuove scoperte, ha un suo posto non trascurabile Francesco Mantovano. Forse originario di Mantova, questo pittore operò a Venezia nei decenni centrali del XVII secolo, dipingendo "secondo la tipologia romana del vaso 'all'antica' ", e attuando una rielaborazione con modi originali dello stile di Mario dei Fiori e degli Stanchi "non senza riferimento per l'insieme al filone specialistico dei vasi grotteschi" (F. Paliaga in *La natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. della mostra a cura di M. Gregori, Milano, 2002, p. 489). Il dipinto che presentiamo è assai caratteristico delle opere solitamente ricondotte a questo pittore, come palesano i modi arcaizzanti nell'esecuzione dei fiori, delineati non senza una certa idealizzazione – qui il legame con gli anonimi maestri "del vaso a grottesche" (vedi A. Veca in op. cit., 2002, pp. 107-119) – ma con espedienti che derivano dalle novità romane di inizio secolo, come l'alone luminoso sul fondo scuro e le foglie che vi si stagliano in controluce. Proprio quest'ultime, dalla caratteristica forma lanceolata, sono tra gli aspetti caratteristici del pittore e si ritrovano ad esempio anche nei dipinti eseguiti 'in tandem' con Giulio Carpioni raffiguranti l'*Allegoria dell'olfatto* e l'*Allegoria dell'amore* di collezione privata (op. cit., pp. 240-242) o nei tanti vasi di fiori di simile impaginazione, quale ad esempio quello con vaso scolpito passato recentemente sul mercato antiquario (Christie's, New York, 26.01.2005, n. 241).

FRANCESCO MANTOVANO
Mantua? known to have been in Venice 1636-1663
Vase with flowers
Oil on canvas, 91x67 cm

*In the as yet nebulous scenario of Italian still life, full of surprises and new discoveries even today, Francesco Mantovano enjoys an any but negligible position. This painter, who may have been born in Mantua, worked in Venice in the decades around the middle of the 17th century, painting "according to the Roman category of the 'antique-style' vase" and reinterpreting, with original touches, the style of Mario dei Fiori and the Stanchi family "not without references, in view of the overall result, to the specialized genre of vases with grotesques" (F. Paliaga in *La natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento, catalogue of the exhibition curated by M. Gregori, Milano, 2002, p. 489*).*

The painting we present here is quite typical of the works which are usually attributed to this painter, something which is clearly witnessed by the old-fashioned rendition of the flowers, outlined with a certain idealization – hence the connection to the anonymous masters of "vases with grotesques" (see A. Veca in op. cit., 2002, pages 107-119) – but with elements inspired by the Roman novelties of the early years of the century, as the luminous halo on the dark background and the backlit leaves. Precisely the latter, with their characteristic lanceolate shape, are among the distinctive traits of the painter, and may for instance also be found in the works painted 'in tandem' with Giulio Carpioni, featuring the Allegory of smell and the Allegory of love, in a private collection, (op. cit., pages 240-242) or in the numerous flower vases featuring a similar arrangement, as for instance the one with a sculpted vase which was recently presented in the antiquarian market (Christie's, New York, 26.01.2005, no. 241).



PANDOLFO RESCHI
Danzica 1540-Firenze 1696
Squadrone di cavalleria al galoppo
Olio su tela, cm. 31x62

Il piccolo dipinto, raffigurante uno squadrone di cavalleria lanciato al galoppo, è opera dello specialista di battaglie Pandolfo Reschi, attivo a Firenze per i Medici e per alcune delle maggiori famiglie della città. Tra i motivi ricorrenti delle sue opere il taglio diagonale, la figura del cavaliere visto di spalle con il cappello piumato “alla borgognona”, la tavolozza mantenuta sui toni caldi del marrone del rosso e dell’ocra e la variata resa pittorica che da lucida e analitica nei primi piani tende a farsi più sintetica e fluida approssimandosi all’orizzonte.

Maria Cecilia Fabbri, autrice di uno studio su questo dipinto, colloca quest’opera “nei primi tempi del soggiorno fiorentino, ovvero agli inizi degli anni Settanta del Seicento”.

PANDOLFO RESCHI
Gdansk 1640-Florence 1696
Galopping cavalry squadron
Oil on canvas, 31x62 cm

The small painting, that features a galloping cavalry squadron, is the work of the battle specialist Pandolfo Reschi, who worked in Florence for the Medici family and some of the most important families of the city. Some of the recurrent motifs of his works comprise the diagonal cut, the figure of the horseman seen from behind with the ‘Borgognona-style’ feathered hat, the palette with the warm shades of brown, red and ochre and the varying pictorial rendition, that from being lucid and analytical in the foreground, tends to become more synthetic and fluid, and approximate towards the horizon.

Maria Cecilia Fabbri, author of a study on this painting, places our battle “to the beginning of the period the artists spent in Florence, or in other words in the early Seventies of the Seicento”.



JACQUES COURTOIS detto il BORGOGNONE
Saint-Hyppolite 1621-Roma 1676
Battaglia
Olio su tela, cm. 47,5x73

I drammatici eventi bellici che segnarono il secolo XVII, dalla sanguinosa Guerra dei trent'anni alla strenua difesa di Vienna e dell'Occidente dai turchi, furono tragica fonte di ispirazione per la nascita e la straordinaria diffusione nel Seicento del genere pittorico della 'battaglia'. Tra tutti gli specialisti del genere, il Borgognone – nato in Borgogna e trasferitosi ancora giovane in Italia, dove si sposta più volte fino al definitivo trasferimento a Roma – è stato forse il più conosciuto e celebrato, con commissioni da alcune tra le maggiori famiglie romane e italiane. Il quadro è stato riconosciuto a questo 'battagliista' da Giancarlo Sestieri, che ne ha evidenziato l'interessante derivazione iconografica da un dipinto del Cerquozzi (Galleria Nazionale, Roma; vedi G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma. 1999, n. 2, p. 281). Questa composizione, con la quale il Borgognone si confronta in almeno un'altra occasione (op. cit., n. 13, p. 165), ha la particolarità di presentare sulla destra alcune colonne di un edificio classico, inconsueta presenza in paesaggi solitamente dominati da bastioni, rocche e città murate. Anche gli edifici rurali dalla parte opposta compaiono nel dipinto di "Michelangelo delle Battaglie", così come lo scontro a bruciapelo e il cavallo scosso in primo piano. L'incontro col Cerquozzi a Roma, dettagliatamente ricordato dal Baldinucci, costituì per Borgognone il " trampolino di lancio per il suo rapido successo romano " (Sestieri, cit., p. 156). Sestieri, che evidenzia per gli effetti di ricercata drammaticità e l'intonazione tenebrosa del nostro dipinto "l'evidente ascendente del Rosa", riferisce l'opera alla "fase evoluta ma ancora non avanzata" del Borgognone.

JACQUES COURTOIS also known as BORGOGNONE
Saint-Hyppolite 1621-Rome 1676
Battle
Oil on canvas 47,5x73 cm

The dramatic war events of the 17th century, from the bloody Thirty Years' War to the strenuous defence of Vienna and the West from the Turks, were the tragic source of inspiration for the creation and extraordinary diffusion, in the Seventeenth century, of the painting genre of the 'battle'. Of all the artists specialized in this genre, Borgognone – who was born in Borgogna and who came as a young man to Italy, where he moved several times before finally settling in Rome – was perhaps the best known and famous one, with commissions from some of the greatest Roman and Italian families. The painting shown here has been recognized as the work of this 'battle painter' by Giancarlo Sestieri, who has underscored the interesting iconographic derivation from a painting by Cerquozzi (National Gallery, Rome; see G. Sestieri, I pittori di battaglie, Roma, 1999, no. 2, p. 281). This composition, with which Borgognone has measured swords on at least one other occasion (op. cit., no. 13, p. 165), is distinguished by the columns of a classical building to the right, an unusual presence in landscapes that are normally dominated by bastions, fortresses and walled cities. Also the rural buildings on the opposite side appear in the painting by "Michelangelo of Battles", as do the point-blank encounter and the shaken horse in the foreground. The meeting with Cerquozzi in Rome, which Baldinucci has described in detail, represented a "springboard to a rapid Roman success" for Borgognone (Sestieri, cit., p. 156). Sestieri, who due to the studied dramatic atmospheres and the sombre hues of this painting underscores "the clear influence of Rosa", dates the work to a "mature but not yet advanced phase" of Borgognone.



MARZIO MASTURZO

Attivo a Napoli e Roma (?) nella seconda metà del XVII sec.

Battaglia tra cavallerie cristiane e turche

Olio su tela, cm. 58x170

Personalità interessante quella dell'autore di questa tela, il 'battaglista' Marzio Masturzo. Sia per la vicinanza ricordata dalle fonti a due dei padri del genere della battaglia, Salvator Rosa – del quale fu amico e allievo secondo il De Dominici (1744) – e Aniello Falcone, sia per la sua "tipica scioltezza pittorica", probabilmente derivata dall'apprezzamento del Giordano. Il riconoscimento di quest'opera al maestro napoletano è merito di Giancarlo Sestieri, che inserisce la nostra battaglia nel gruppo "di eccellenza" della produzione riconducibile al Masturzo. Lo studioso ha infatti individuato, pur in presenza di un *corpus* ben delineato per caratteristiche stilistiche e di fattura pittorica, alcuni dipinti di livello più alto nella sua produzione, quali in particolare le due battaglie a *pendant* della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini (vedi G. Sestieri in *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, pp. 382-393).

Tipica dell'autore napoletano, come più volte messo in rilievo dallo studioso, oltre alla velocità esecutiva e alle fisionomie sensibilmente 'caricate' dei protagonisti, la presenza di quinte laterali create da collinette fortificate dominate da torrioni. Tra le opere del Masturzo confrontabili con la nostra – il cui tipico formato orizzontale permette di riconoscerne la funzione di 'sovrapporta' – si segnalano in particolare il dipinto dello stesso soggetto di collezione privata modenese (op. cit., n. 19, p. 392) o quella, sempre raffigurante uno scontro tra cavalleria cristiana e turca, recentemente esposta in mostra a L'Aquila (vedi G. Sestieri, *Pugnae. La guerra nell'arte: dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII*, cat. della mostra, Roma, 2008, n. 19, pp. 52-53): entrambe ripropongono, in un contesto di puntuali somiglianze compositive, la centrale figura del guerriero su cavallo bianco slanciato contro il nemico, pistola in pugno, del nostro dipinto.

MARZIO MASTURZO

Active in Naples and Rome (?) in the second half of the 17th c.

Battle between Christian and Turkish cavalries

Oil on canvas, 58x170 cm

*The author of this canvas, the 'battle painter' Marzio Masturzo, is quite an interesting figure, both because of his close relationship, as remembered by sources, with two of the fathers of the battle genre, Salvator Rosa – of whom he was a friend and pupil according to De Dominici (1744) – and Aniello Falcone, and due to his "typical confident brushstrokes", probably inspired by an appreciation of Giordano. Giancarlo Sestieri has identified the Neapolitan master as the author of this work, and classifies this battle painting among the better works in his production. In fact, the expert has identified, in spite of a body of works that is clearly distinguished in terms of style and painterly execution, some paintings of particularly high quality such as, in particular, the two pendant battle paintings in the National Gallery of Palazzo Barberini (see G. Sestieri in *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, pages 382-393).*

*As the expert has pointed out on more than one occasion, the distinctive traits of the Neapolitan author comprise, in addition to the nonchalant execution and perceptibly 'overdrawn' physiognomies of the subjects, the presence of lateral sceneries in the form of fortified hills dominated by towers. Among the works of Masturzo which are comparable to this painting – whose typical horizontal form indicates that it was intended as decoration above a door – we may mention, in particular, the painting with the same motif in a private collection in Modena (op. cit., no. 19, p. 392) or the one – which also features a battle between Christian and Turk cavalry – which was recently exhibited at L'Aquila (see G. Sestieri, *Pugnae. La guerra nell'arte: dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII, catalogue of the exhibition*, Roma, 2008, no. 19, pages 52-53): both feature, in a very similar composition, the central figure of the warrior on a white horse who is charging the enemy, pistol in hand, of this painting.*





BATTAGLISTA FIAMMINGO DEL XVII SECOLO

Battaglia

Olio su tela, cm. 73x96

Riconducibile con evidenza ad un pittore attivo nei Paesi Bassi, questo dipinto raffigura uno scontro tra cavalieri e fanti, con largo uso di armi da fuoco. Come suggeritoci da Giancarlo Sestieri, l'anonimo autore, caratterizzato da un marcata stilizzazione soprattutto nella raffigurazione dei cavalli, non dista troppo nelle ambientazioni piuttosto concise e nell'impaginazione compositiva dallo specialista di battaglie Jan van der Stoffe (1611-1682). Tra i dipinti confrontabili del pittore originario di Leida possiamo segnalare lo *Scontro di fanti e cavalieri presso un fiume*, opera che mostra anche una simile nuvolona nera nettamente delineata sul luogo dello scontro (vedi G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, n. 4, p. 617). Sul fianco di uno dei cavalli atterrati in primo piano si può notare la presenza di uno stemma timbrato da corona, con buona probabilità quello della famiglia che commissionò il dipinto.



FLEMISH BATTLE PAINTER FROM THE 17th CENTURY

Battle

Oil on canvas, 73x96 cm

*This painting, which may undoubtedly be retraced to a painter who worked in the Netherlands, features a battle between mounted soldiers and infantrymen, with an ample use of firearms. As Giancarlo Sestieri has suggested, the anonymous author, characterized by a very stylized rendition, especially of the horses, is not too distant, in terms of the quite terse settings and the compositive arrangement, from the battle specialist Jan van der Stoffe (1611-1682). Among the comparable works of the Leiden-born painter, we may mention the Battle with infantrymen and mounted soldiers by a river, a painting which also features a similar black, clearly outlined cloud above the battleground (see G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, no. 4, p. 617). The flank of one of the thrown horses in the foreground features a coat of arms with a crown, which is very probably that of the family which ordered the painting.*



PIERRE MIGNARD, ambito di
Troyes 1612-Parigi 1695
Battaglia storica
Olio su tela, cm. 80,5x160,5

Il riferimento agli “antichi bassorilievi romani” chiamato in causa da Giancarlo Sestieri nel descrivere quest’opera, recentemente esposta in una mostra dedicata al genere pittorico della ‘battaglia’ (*Pugnae, la guerra nell’arte: dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII*, Roma, 2008, n. 58, pp. 106-107), risulta quanto mai calzante. La battaglia, con abbigliamento ‘all’antica’, ha infatti uno svolgimento orizzontale tipicamente classicheggiante, e ispirato alla statuaria classica risulta indubbiamente anche l’eroico personaggio a torso nudo, i capelli mossi dal vento all’indietro, che appare impegnato in un corpo a corpo in primo piano. Ad un seguace di Pierre Mignard, celebrato ritrattista e rivale di Charles Le Brun alla corte reale di Francia, è stato ricondotta da Sestieri questa particolare battaglia, che sostituisce al consueto polverone e clamore delle concitate e sanguinarie zuffe ideate dai ‘battaglisti’ secenteschi, un mondo di nobile ardimento e colori puri e smaltati che prelude già alla svolta neoclassica della metà del secolo XVIII. Un dipinto a nostro parere dello stesso autore, raffigurante *David che recide la testa di Golia*, è trascorso sul mercato antiquario, non a caso con la stessa attribuzione alla cerchia del Mignard (Sotheby’s, New York, 5 ottobre 2001, n. 43).

PIERRE MIGNARD, circle of
Troyes 1612-Paris 1695
Historical battle
Oil on canvas, 80,5x160,5 cm

The reference to the “antique Roman bas-reliefs” invoked by Giancarlo Sestieri in his description of this work, recently exhibited in a show dedicated to the painting genre of the ‘battle’ (Pugnae, la guerra nell’arte: dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII, Roma, 2008, no. 58, pages 106-107), is very fitting. In fact, the battle with ‘antique-style’ costumes features a typically classical horizontal development, and also the heroic personality shown bare-chested, his hair blown back by the wind, who appears absorbed in a hand-to-hand fight in the foreground is also undoubtedly inspired by classical statues. This particular battle has been retraced by Sestieri to a follower of Pierre Mignard, a famous portraitist and rival of Charles Le Brun at the royal court of France; the usual raising of dust and clamour of the furious frays ideated by Seventeenth-century ‘battle painters’ is here replaced by a world of noble valour and pure, glazed colours, which is already a prelude to the neoclassical turn of the middle of the Eighteenth century. A painting that is, in our opinion, the work of the same author, featuring David who cuts off the head of Goliath, has been presented in the antiquarian market, by no chance with the same attribution to the circle of Mignard (Sotheby’s, New York, 5 October 2001, no. 43).





FRANCESCO CASANOVA

Londra 1732-33-Vorderbruhl, Vienna 1803

Battaglia

Olio su tela, cm. 125,5x101

Questo dipinto è stato ricondotto al 'battaglista' settecentesco Casanova da Giancarlo Sestieri, che lo colloca "in una fase ormai matura" del pittore. Dopo la prima educazione veneziana, il Casanova si perfezionò a Firenze con il Simonini intorno al 1750, per poi affermarsi successivamente in grandi capitali europee come Parigi, Dresda e Vienna, dove l'artista si spense ormai entro il secolo XIX.

In primo piano la nostra opera propone un virulento scontro tra cavalieri, mentre sullo sfondo, in una radura illuminata dal sole, si svolge il resto dello scontro. La composizione è sapientemente orchestrata ricavando una zona di penombra in primo piano, nella quale spicca vigorosa la figura di un cavallo bianco impennato montato da un cavaliere con una giubba rossa. Proprio questa figura del destriero di colore chiaro posta sul proscenio è stata individuata da Sestieri come una delle sigle stilistiche principali del Casanova, e la ritroviamo ad esempio nel dipinto (siglato) *Battaglia di cavalleria cristiana e turca* (G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, 1999, n. 1, p. 264) e nell'opera *Assalto ad un convoglio* (op. cit, n. 16, p. 269), nel quale possiamo evidenziare altre consonanze quali la figura del cavallo al galoppo in primo piano, riprodotto specularmente nel nostro dipinto, o le fisionomie similmente 'caricate' dei personaggi impegnati nello scontro.

FRANCESCO CASANOVA

Londra 1732-33-Vorderbruhl, Wien 1803

Battle

Oil on canvas, 125,5x101 cm

This painting has been retraced to the Eighteenth 'battle painter' Casanova by Giancarlo Sestieri, who places it "in a by now mature phase" of the painter. After his first training in Venice, Casanova completed his education in Florence with Simonini around 1750, to then rise to fame in large European capitals as Paris, Dresden and Wien, where the artist died in the early 18th century.

In the foreground our work vaunts a virulent confrontation between cavalrymen, while the rest of the battle is taking place in the background, in a clearing illuminated by the sun. The composition is skilfully orchestrated; the artist has painted an area in half-shade in the foreground, from which the vigorous figure of a rearing white horse mounted by a rider wearing a red blouse stands out. Precisely this figure of the charger in light colour in the foreground has been identified by Sestieri as one of the distinctive traits of Casanova, and we also find it, for instance, in the initialled painting Battle between Christian and Turkish cavalry (G. Sestieri, I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo, Roma, 1999, no. 1, p. 264) and in the work Attack on a convoy (op. cit, no. 16, p. 269), in which we also find other consonances as the figure of the galloping horse in the foreground, which appears mirrorwise in our painting, or the similarly 'overdrawn' physiognomies of the personalities engaged in the battle.



GASPARE DIZIANI, seguace di
Belluno 1689-Venezia 1767
Massacro di San Maurizio e della legione Tebea
Olio su tela, cm. 78x94

Il dipinto raffigura una cruenta scena di martirio, compiuto evidentemente per ordine del condottiero romano che vediamo eretto su un monumentale basamento in pietra. Il misfatto si compie sotto gli occhi di alcune donne disperate, che implorano clemenza, mentre degli angeli in alto portano le palme simbolo del sacrificio cristiano. Con buona probabilità la tela raffigura il massacro di San Maurizio e della legione Tebea, un soggetto piuttosto raro che si riferisce all'uccisione ordinata dall'imperatore Massimiano di una intera legione, composta di cristiani originari dell'Egitto e comandata da Maurizio, che si era rifiutata di combattere contro una popolazione animata dallo stesso credo. Questa iconografia ebbe una diffusione maggiore in Piemonte, dove il veneziano Sebastiano Ricci la raffigurò per l'altare dedicato al santo nella Basilica di Superga. Dal punto di vista stilistico, molte sono le consonanze con la pittura di Gaspare Diziani – si veda ad esempio la figura del condottiero romano, utilmente confrontabile con quello raffigurato nel *David e Abigail* di ubicazione ignota (A.P. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia, 1971, n. 216), o il gruppo di angeli in alto, concepito in maniera simile a quello che compare nella *Strage degli innocenti* di Santo Stefano a Venezia (op. cit., n. 20) – indicando così per la nostra opera una datazione intorno alla metà del Settecento e una esecuzione a cura di un artista, non necessariamente veneto, influenzato dalla pittura del grande maestro bellunese.

GASPARE DIZIANI, follower of
Belluno 1689-Venice 1767
Massacre of Saint Maurice and the Theban legion
Oil on canvas, 78x94 cm

The painting depicts a cruel scene of martyrdom, evidently perpetrated by the order of the Roman commander shown standing on a monumental stone base. The misdeed is taking place before the eyes of a group of desperate women who beg for mercy, while the angels above carry palms, symbol of the Christian sacrifice. The canvas is most probably an illustration of the massacre of Saint Maurice and the Theban legion, a quite rare subject which centres on the execution, ordered by the Emperor Maximilian, of a whole legion formed of Christians from Egypt and commanded by Maurice, who had refused to fight against a population animated by the same creed. This iconography was more diffused in Piedmont, where the Venetian Sebastiano Ricci painted it for the altar dedicated to the saint in the Basilica of Superga. The style features numerous consonances with the works of Gaspare Diziani – as witnessed, for instance, by the figure of the Roman commander, which may be compared to that depicted in the David and Abigail of which whereabouts is unknown (A.P. Zugni Tauro, Gaspare Diziani, Venezia, 1971, no. 216), or the group of angels above, conceived in a manner similar to that which appears in the Massacre of the innocents in the Santo Stefano in Venice (op. cit., no. 20). These elements suggest that this painting was depicted around the middle of the Eighteenth century by an artist, not necessarily Venetian, influenced by the painting of the great master from Belluno.



ARTISTA DEL PERIODO IMPERO

Grisaille con l'offerta a Venere

Olio su tela, cm. 110x135

La tecnica della *grisaille* – una specialità pittorica caratterizzata dall'uso di un limitatissimo numero di colori solitamente imitante il bassorilievo scultoreo – appare nella pittura già a partire dal XIV secolo ma si afferma particolarmente a partire dal Rinascimento, con l'osservazione e meditazione sugli esempi classici. Il nostro pannello raffigura, fingendo una sorta di grande cammeo su porfido, delle giovani sacerdotesse intente a celebrare e offrire doni a Venere, dea dell'amore, della bellezza e della fertilità, raffigurata con in mano il pomo offertole da Paride. Sul lato destro un amorino tiene in mano un cesto con due colombe che tubano, dalla chiara simbologia legata al tema amoroso. Le figure poste di profilo, le vesti di età romana mosse in panneggi rettilinei, l'anfora raffigurata all'estrema destra, sono tutti elementi che permettono di collocare la nostra opera in un'età compresa tra la fine del XVIII e, più verosimilmente, l'inizio del XIX secolo.

ARTIST FROM THE EMPIRE PERIOD

Grisaille with the offering to Venus

Oil on canvas, 110x135 cm

The grisaille technique – a painting specialty characterized by the use of a very limited number of colours, usually imitating sculptural bas relief – appeared in painting already in the 14th century, but it was particularly popular as of Renaissance, when one observed and meditated on classical examples. This painting depicts, in the manner of a kind of large cameo on porphyry, young priestesses intent on celebrating and offering gifts to Venus, the goddess of love, beauty and fertility, who is depicted holding the pome offered her by Paris. On the right hand an amorino holds a basket with two cooing doves, a clear allegory of the theme of love. The figures posing in profile, the Roman garments arranged in rectilinear panels and the amphora depicted on the far right, are all elements that allow us to date this painting to a period between the late 18th, and more probably the early 19th century.



BENJAMIN LOUIS AUGUSTE DAMMAN

Dunkerque 1835-?

Natura morta

Olio su tela, cm. 116,5x88,5

Firmata in basso a destra: "Ben DAMMAN 1876"

Il medioevo fantastico dei castelli d'invenzione e dei romanzi gotici, l'eclettismo e la raffinatezza estenuata di un secolo, l'Ottocento, che amava circondarsi del bello in tutte le sue accezioni, rivivono in questo affascinante dipinto. In una elegante composizione, resi pittoricamente con mirabile perizia tecnica, sono disposti sopra un antico forziere un vaso cinese contenente delle infiorescenze di canna di palude e penne di pavone, un tappeto persiano a motivi geometrici, uno scrigno carico di gioie, un prezioso tessuto di seta ricamata, un piatto di maiolica di tipo valenciano rinascimentale, una statua gotica raffigurante una Madonna col Bambino, una spada seicentesca, un cimiero medievale con visiera alzata, un elemosiniere d'ottone e altro ancora. L'autore, come testimonia una firma posta in basso a destra, è Benjamin Damman, un artista francese allievo di Robert-Fleury e di Charles Walter, che debuttò al Salon del 1868, per poi continuare a esporre fino all'Esposizione Universale del 1900, nella quale egli ottenne la medaglia di bronzo come aquafortista. È quest'ultima infatti la specialità di questo autore, che con tale tecnica realizzò ad esempio il *Ritratto di Alexandre Cabanel* (1884; un esemplare alla National Portrait Gallery, Londra), o varie incisioni da Jean- François Millet. Alcuni suoi dipinti sono conservati nel museo della città natale di Benjamin Damman, Dunkerque.



BENJAMIN LOUIS AUGUSTE DAMMAN

Dunkerque 1835-?

Still life

Oil on canvas, 116,5x88,5 cm

Signet at the bottom right: "Ben DAMMAN 1876"

The fantastic Middle Ages of imaginary castles and Gothic novels, the eclecticism and extreme sophistication of a century, the Nineteenth, when people loved to surround themselves with beauty in every interpretation, are recreated in this fascinating painting. In an elegant composition, executed with admirable technical skill, various objects are arranged on an old coffer, including a Chinese vase containing inflorescences of swamp reeds and peacock feathers, a Persian carpet with geometric motifs, a casket full of jewels, a precious fabric in embroidered silk, a majolica dish of the Renaissance Valencia type, a Gothic statue of Madonna and Child, a Seventeenth-century sword, a Medieval crest with raised visor, a brass almoner and other objects. The author, as witnessed by the signature to the bottom right, is Benjamin Damman, a French artist who was an apprentice of Robert-Fleury and of Charles Walter and who made his debut at the Salon of 1868, to then continue exhibiting until the Universal Exposition of 1900 where he was awarded a bronze model as etcher. The latter technique was, in fact, the specialty of the artist, who adopted it to realize for instance the Portrait of Alexandre Cabanel (1884; a specimen at the National Portrait Gallery, London), or various engravings by Jean- François Millet. Some of his paintings are found in the museum of the native city of Benjamin Damman, Dunkerque.



BUSTO DI SANTA

Legno scolpito e decorato in policromia.

Il viso atteggiato a virgineo stupore, la delicata decorazione pittorica che ancora ingentilisce questa immagine sacra dalla purezza primo rinascimentale, inducono a ricondurre il nostro busto di santa, riconoscibile come tale per una cavità posta sulla nuca della stessa destinata ad accogliere il sostegno dell'aureola, ad una cultura senese cinquecentesca che conferma, con lievi aggiornamenti, l'essenza figurativa espressa dalla tradizione artistica dei secoli precedenti.

Siena, XVI secolo
Altezza cm. 44

BUST OF SAINT

Sculpted wood with polychrome decoration.

The face, with its expression of virginal stupor, the delicate painted decoration which makes this sacred image of early Renaissance purity even more gentle, make us retrace this bust of a saint, which may be recognized as such due to a cavity on the nape originally intended to host the support for the halo, to a Sixteenth-century Sienese culture which confirms, with some new touches, the figurative essence expressed by the artistic tradition of the previous centuries.

*Siena, 16th century
Height: 44 cm*



COPPIA DI STEMMI DELLA FAMIGLIA FALCONIERI

Marmo dorato e argentato con inserti in tartaruga.
Questa importante coppia di stemmi proviene dall'altare della cappella Falconieri, intitolato all'Immacolata Concezione e situato nel transetto destro della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata. Si compone di due lastre marmoree scolpite; ognuna raffigura lo stemma della famiglia patrizia, incorniciato da una ricca decorazione dorata di stile tardo manierista tipicamente fiorentina, e sormontato da un cimiero argentato da cui si dipartono lambrecchini decorativi.

L'altare era stato realizzato intorno al 1612 su progetto di Matteo Nigetti, architetto fiorentino attivo per commissioni medicee. Su questi oggetti è in corso di pubblicazione uno studio di Maria Cecilia Fabbri, di prossima uscita su "Paragone".

Scultore fiorentino su disegno di Matteo Nigetti
(Firenze 1570-1649)
cm. 100x50x10

PAIR OF COATS OF ARMS OF THE FALCONIERI FAMILY

*Gilt and silvered marble, with details in tortoise shell.
This important pair of coats of arms was originally part of the altar of the Falconieri chapel, dedicated to the Immaculate Conception and located in the right transept of the Florentine Santissima Annunziata church. It consists of two sculpted marble slabs, each depicting the coats of arms of the patrician family, framed by a rich gilt decoration of typically Florentine late-mannerist style, and superimposed by a silvered crest embellished by decorative strips.*

The altar has been realized around 1612, designed by Matteo Nigetti, a Florentine architect who received commissions from the Medici family.

A study of these two objects by Maria Cecilia Fabbri is in progress, soon to be published on "Paragone".

*Florentine sculptor, based on design by Matteo Nigetti
(Florence 1570-1649)
100x50x10 cm*





COPPIA DI PUTTI MONUMENTALI CON CORNUCOPIE

Legno scolpito e decorato in policromia.

Due putti avvolti in succinti panneggi sono raffigurati mentre con movimento sinuoso presentano delle cornucopie di frutti e fiori, simbolo di abbondanza e fertilità. Il delfino, strisciante ai piedi di entrambi, è forse collegato all'importante commissione: le due monumentali sculture barocche provengono infatti originariamente da casa Barberini, famiglia resa celebre nel Seicento dal potentissimo papa Urbano VIII e particolarmente legata a questo favoloso animale marino, peraltro assai diffuso nell'arte barocca; ad esempio monumentali delfini sono raffigurati sulla quadratura architettonica del grande soffitto dipinto di Pietro da Cortona a Palazzo Barberini a Roma (1630) e quattro delfini compaiono alla base della famosa fontana berniniana del Tritone (1643), non lontano dal celebre palazzo. Le nostre sculture, secondo una tradizione orale, sono state montate su basi lignee con lo stemma della famiglia di provenienza nel corso dell'Ottocento a Parigi, dove pare i manufatti si trovassero in seguito alle alienazioni dei beni iniziate da Cornelia Costanza Barberini, principessa di Palestrina (1716-1797), e proseguite dai figli.

Roma, XVII secolo. Basi del XIX secolo
cm. 94x52

PAIR OF MONUMENTAL PUTTI WITH CORNUCOPIAS

Sculpted wood with polychrome decoration.

Two putti clothed in scanty draperies present cornucopias with fruits and flowers, symbol of abundance and fertility with a sinuous movement. The dolphin which wriggles at the feet of both is perhaps linked to the important customer: in fact, the two monumental Baroque sculptures originally come from the Barberini family, which became famous in the Seventeenth century by the very powerful pope Urbano VIII and which was particularly bound to this fabulous marine animal, which is furthermore quite diffused in Baroque art. For instance, monumental dolphins are depicted on the architectural quadrature of the large ceiling painted by Pietro da Cortona in the Palazzo Barberini in Rome (1630) and four dolphins appear on the base of Bernini's famous Triton fountain (1643), which is not far from the famous palazzo. These sculptures were, according to an oral tradition, fixed on wooden bases with the coat of arms of the family which originally owned them, in the Nineteenth century in Paris, where the works appear to have been moved to due to the disposal of assets commenced by Cornelia Costanza Barberini, princess of Palestrina (1716-1797), and continued by her children.

*Rome, 17th century. Bases from the 19th century
94x52 cm*





LETTUCCIO

Legno di noce intagliato, scolpito e intarsiato alla certosina. Intriso di un retaggio culturale tardo quattrocentesco, questo raro mobile proviene con buona probabilità dall'ingresso di un importante palazzo rinascimentale. La particolare tipologia del 'lettuccio', "uno dei più interessanti mobili del Quattrocento fiorentino" (M. Trionfi Honorati, *A proposito del 'lettuccio'*, in "Antichità viva", 3, 1981, p. 39), è dovuta infatti alla sua funzione, aggiuntiva a quella decorativa e di contenitore propria della cassapanca, di giaciglio per il corpo di guardia. Questa importante e particolare cassapanca è intagliata alla certosina, con motivi geometrici prospettici e ghirlande d'alloro di gusto tardo rob-biano sullo schienale. Sui braccioli compaiono due pannelli decorativi tardo cinquecenteschi mentre nei basamenti sono intarsiati leoni rampanti affrontati che si riferiscono quasi certamente alla casata di provenienza.

Si prega di notare che quest'opera è stata notificata con D.M. del 18.11.2008 ed è stata dichiarata di eccezionale interesse artistico. Quest'opera non può essere esportata dall'Italia.

Firenze, XVI secolo
cm. 116x217x58



LETTUCCIO

Walnut wood, carved, sculpted and inlaid in the "certosina" manner.

Imbued in a late-Fifteenth century cultural heritage, this furniture item most probably comes from the entrance hall of an important Renaissance mansion. The 'lettuccio', "one of the most interesting pieces of furniture of the Florentine Quattrocento" (M. Trionfi Honorati, A proposito del 'lettuccio', in "Antichità viva", 3, 1981, p. 39), was at the same time a chest and a small bed where the body of guard could rest. This important and particular chest with backrest is carved "alla certosina", with geometric patterns creating a perspective and laurel garlands of a style inspired by the late works of the Della Robbia. On the armrests appear two later decorative panels of the late 16th century, while the base features a carving of two rampant lions arranged face to face, that almost certainly refer to the family for which the piece was made.

Please note that this piece has been "notified" with a Ministerial Decree dated 11.18.2008. The Ministry has declared its importance in the context of the Italian cultural patrimony. This piece cannot be exported outside Italy.

*Florence, 16th century
116x217x58 cm*



CASSONE NUZIALE

Legno di noce intagliato, scolpito e dorato.

Questo importante cassone mostra evidenti riferimenti alla scultura e all'architettura classica. La forma a sarcofago ed i vivaci intagli a forte rilievo derivano direttamente dalla moda archeologizzante diffusa nei maggiori centri culturali, quali Roma e Firenze, dalla prima metà del sedicesimo secolo.

Il fronte è delimitato da lesene angolare a foglia di volti di fauno profondamente scolpiti, tratti dal repertorio scultoreo dei mascheroni decorativi manieristi. Presenta al centro due putti che cavalcano animali fantastici affrontati a guardare una coppia di robusti putti che sorreggono uno stemma. Il coperchio, a foglia di urna, è sorretto da un architrave decorato da un'alternanza di motivi fogliacei e zoomorfi.

Roma, metà del XVI secolo
cm. 67x161x57,5

NUPTIAL CHEST

Carved, sculpted and gilt walnut wood.

This large chest features clear references to classical sculpture and architecture. The sarcophagus-like shape and the lively carvings with quite three-dimensional relieves are directly attributable to the archaeology-inspired fashion that became diffused in the most important cultural centers, as Rome and Florence, as of the first half of the Sixteenth century.

The front is outlined by corner pilasters shaped like faun faces, profoundly sculpted, borrowed from the sculptural repertory of mannerist decorative masks. In the center two puttis are riding mythological animals, placed face to face, watching two muscular cupids who are holding a coat of arms. The upper part, an urn-shaped lid, is supported by an architrave decorated by an alternation of leafy and zoomorphic motifs.

*Rome, middle of the 16th century
67x161x57,5 cm*



CASSONE NUZIALE

Legno di noce intagliato, scolpito e parzialmente dorato. La particolarità di questo prezioso cassone risiede nell'ospitare sul fronte due riquadri figurati, con soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Il primo riquadro sulla sinistra mostra Fetonte e la madre Climene dinanzi a Elio, dio del Sole, implorare il padre Apollo di concedergli l'uso del suo carro per l'infausto volo. Il riquadro di destra mostra invece i due innamorati, Dafne e Apollo, quest'ultimo sulla destra, dinanzi ad un edificio classico. Entrambi i rilievi appartenevano ad una consuetudine delle raffigurazioni di cassoni a Roma nella seconda metà del Cinquecento: al Victoria and Albert Museum di Londra é conservata una coppia di cassoni realizzata nel 1570 per le nozze di Paolo Lancellotti e Giulia Delfini (inv. 4416-1857, 4417-1857) sulla quale, insieme ad altre tratte sempre dallo stesso mito, compaiono – evidentemente ispirate dai medesimi disegni – le stesse scene raffigurate nel nostro. Come nei cassoni londinesi, anche il nostro cassone presenta due panoplie sui fianchi. Evidenti sono i riferimenti alla scultura e all'architettura classica. La forma a sarcofago dai vivaci intagli ad altorilievo è scandita sul fronte da erme e decorata da rosette e festoni. Al centro, posto tra due sfingi, l'arme della famiglia committente, forse originariamente dipinta. Il coperchio, a foggia di urna, è decorato da un'alternanza di motivi fogliacei e sotteso da un motivo a rosette e festoni centrato da un mascherone dalle fauci spalancate. Piedi a zampa di leone.

Roma, seconda metà del XVI secolo
cm. 61x157x60

NUPTIAL CHEST

Carved, sculpted and partially gilt wood. The peculiarity of this precious chest consists of the fact that its front features two squares with figurative images, and more precisely motifs from Ovid's Metamorphoses. The first square on the left shows Phaeton and his mother Clymene before Helios, god of the Sun, who implores his father Apollo to grant him to use his carriage for his inauspicious flight. The square to the right, on the contrary, features the two lovers Daphne and Apollo, the latter on the right, before a classical building. Both relieves were part of a tradition of decorations of chests in Rome in the second half of the Sixteenth century: the Victoria and Albert Museum in London vaunts a pair of chests made in 1570 for the wedding of Paolo Lancellotti and Giulia Delfini (inv. 4416-1857, 4417-1857) which feature, along with others inspired by the same myth – evidently based on the same drawings – the same scenes illustrated in this piece. Both the chests in London and this one feature two panoplies on the sides. The design clearly echoes classical sculpture and architecture. The sarcophagus form with vivacious carvings in high relief is spaced on the front by herms and decorated with rosettes and festoons. The coat of arms of the family ordering the chest, perhaps originally painted, is placed in the centre, between two sphinxes. The lid, shaped as an urn, is decorated by an alternation of leaf motifs, placed above rosettes and festoons centred by a mascaroon with wide open jaws. Lion's paw feet.

Rome, second half of the 16th century
61x157x60 cm





COPPIA DI CASSAPANCHE CON SCHIENALE

Legno intagliato e decorato in policromia.

Questi due importanti mobili, dalla straordinaria conservazione, provengono da un palazzo nobiliare emiliano ed integravano, con buona probabilità, la decorazione pittorica di un ciclo di pareti affrescate.

L'ornato a trompe l'oeil riproduce giochi di volute architettoniche e fiori, centrati da clipei figurati. In uno di questi è raffigurato l'incontro di Polifemo e Galatea tratto direttamente dagli affreschi di Annibale Carracci nella Galleria Farnese a Roma, mentre l'altro sembra ispirato a opere di qualche altro pittore classicista bolognese, come ad esempio Marcantonio Franceschini. La conoscenza e riutilizzo delle realizzazioni pittoriche coeve era possibile attraverso l'ampia circolazione e diffusione di stampe e disegni all'interno delle botteghe artigiane.

Bologna, inizi del XVIII secolo
cm. 147x217

PAIR OF CHESTS WITH BACKREST

Wood with carvings and polychrome decorations.

These two important furniture pieces, with their extraordinary conservation, come from an Emilian noble mansion and most probably supplemented the pictorial decoration of a cycle of frescoed walls.

The trompe l'oeil decoration features sculpted architectures and flowers, centered by two clypeus. The first one represents the meeting between Polyphemus and Galatea, borrowed directly from the frescoes of Annibale Carracci in the Farnese Gallery in Rome, while the other one seems to be inspired by the work of another great Emilian painter, such as Marcantonio Franceschini.

Knowledge and reuse of pictorial works such as these was possible thanks to the ample circulation of prints and drawings among the workshops.

Bologna, early 18th century
147x217 cm





CREDENZA DOPPIO CORPO

Legno di noce con intarsi in pasta di riso.

Questo mobile, caratterizzato da una rigorosa struttura architettonica, è impreziosito da raffinati intarsi fitomorfi in pasta di riso riecheggianti le grottesche rinascimentali. Nelle specchiature dei pilastri le decorazioni prendono la forma di eleganti candelebre, mentre negli sportelli si dispongono a riempire gli spazi attorno ai tiranti, questi ultimi incorniciati da scudi a cartocci dai quali si dipartono i tralci floreali.

La struttura si compone di due corpi delimitati da cornici modanate. Gli sportelli sono ornati da riquadri, il cappello, modanato, è sorretto da dentelli, piedi a mensola sagomata e traforata.

Emilia, fine del XVI secolo
cm. 228x174x60

SIDEBOARD WITH DOUBLE COMPARTMENTS

Walnut with inlays in rice-paste.

This piece, characterized by a rigorous architectural structure, is decorated by refined phytomorphic inlays in rice-paste inspired by Renaissance grotesques. The decorations of the central panels on the pillars feature of elegant candlesticks, while those on the doors are arranged around the knobs, which are framed by shields with scrolls and flowered shoots.

The structure consists of two bodies outlined by moulded frames. The doors are decorated with frames, and the moulded top is supported by dentils. The furniture piece is supported by shaped and perforated bracket feet.

*Emilia, late 16th century
228x174x60 cm*



ARMADIO MONUMENTALE

Legno di noce intagliato e scolpito.

Importante mobile rinascimentale, dall'imponente struttura architettonica ornata da motivi scultorei. Ai lati, le colonne e le paraste scanalate di ordine corinzio sorreggono un architrave decorata da motivi fitomorfi intervallati da elementi geometrici e dentelli. Al centro una testa di cherubino ad ali spiegate, ai lati quattro testine ornamentali.

Armadi di questa tipologia erano atti a contenere oggetti preziosi quali vasellame, codici miniati ed altri manufatti di pregio.

Italia centrale, fine del XVI, inizi del XVII secolo
cm. 298x289x100

MONUMENTAL CABINET

Walnut wood, carved and sculpted.

Important Renaissance furniture piece, with an imposing architectural structure decorated by sculpted motifs. On the sides, the furrowed columns and pillars of Corinthian order support an architrave decorated by phytomorphic motifs alternated by geometric elements and dentils. The center features a cherub head with outstretched wings, the sides four ornamental small heads.

Cabinets of this kind served to store precious items as tableware, illuminated codices and other valuable objects.

*Central Italy, late 16th, early 17th century
298x289x100 cm*



CANTERANO

Legno di noce.

Questo canterano presenta un fronte scandito da quattro cassetti, ognuno bipartito da doppia riserva rettangolare centrata da bugnatura a cartiglio, ripetuta verticalmente ai lati. Piano e cornice modanati, piedi a mensola.

Emilia, seconda metà del XVII secolo
cm. 105x143x60

DRESSER

Walnut wood.

The front of this dresser features four drawers, each of which is divided by the two rectangular borders centred by cartouche rustication; the same motif is repeated vertically on the sides. Moulded top and frame, bracket feet.

*Emilia, second half of the 17th century
105x143x60 cm*



CASSETTONE A RIBALTA

Legno di noce listrato ed intarsiato in legno da frutto.
Il cassettone si presenta impreziosito da una doppia mossa sul fronte, spartito da tre cassetti e ribalta. Raffinate decorazioni ad intarsio con volute ed elementi fitomorfi ingentiliscono la listatura.

Alto Veneto, XVIII secolo
cm. 110x118x56

CHEST OF DRAWERS WITH SECRETARY FLAP

Walnut, with veneered parts and inlays in fruit tree.
The chest of drawer is embellished by a double wave on the front, which features three drawers and a secretary flap. The veneered parts are embellished by refined inlaid decorations with scrolls and phytomorphic elements.

Northern Veneto, 18th century
110x118x56 cm



SCRIVANIA “MAZZARINO”

Legno di noce ebanizzato, intagliato e parzialmente dorato.
La parte alta di questa scrivania è caratterizzata da un fronte mosso tripartito e rientrante al centro, scandito da lesene ingentilite da intagli e dorature. Queste ultime si ripetono diffusamente nel mobile con funzione ornamentale, come sul becco di civetta del piano intagliato a motivi fogliacei. Sorreggono la parte superiore otto gambe a forma piramidale raccordate in due gruppi da traverse, incrociate e centrate da un vaso tornito. Piedi a cipolla svasata in basso e incamiciata da motivo a foglie.

Piemonte, prima metà del XVIII secolo
cm. 82x115x64

“MAZZARINO” DESK

Walnut varnished to resemble ebony, carved and partially gilt.
The upper part of this desk is characterized by a front which is divided in three compartments, with a recessed centre, separated by pilasters embellished by carved and gilt parts. The latter abound, and serve an ornamental function, as on the beak-shaped edge of the top, carved with leaf motifs. The upper part rests on eight pyramid-shaped legs that are united by two stretchers which form crosses centred by a turned vase. The tapered onion feet are covered by a leaf motif.

Piedmont, first half of the 18th century
82x115x64 cm



TAVOLO CONVENTUALE

Legno di noce.
Il lungo tavolo, costituito da un asse unico circondato lungo tutto il suo perimetro da una fascia lignea decorata da due sottili incisioni rettilinee, è sorretto da due gambe poggianti su ciabatte. La ridotta larghezza lo rende ideale anche per una collocazione a parete.

Italia, XV secolo. Gambe non coeve
cm. 80x430x61

CONVENT TABLE

Walnut wood.
The long table, formed of a single plank surrounded along its entire perimeter by a wooden strip decorated by two thin straight incisions, is supported by two legs resting on elongated bases. Due to the reduced width, the item is also perfect placed against a wall.

Italy, 15th century. The legs are of a later period
80x430x61 cm



COPPIA DI TAVOLI A DEMI LUNE

Legno di noce.

Questi tavoli dall'elegante struttura architettonica, scandita da gambe tornite ad elegante rocchetto, possono anche essere definiti a console per il loro duplice uso.

Essi infatti si riuniscono a formare un unico tavolo o si separano per un uso decorativo a parete.

Lombardia, seconda metà del XVII secolo

Diametro 161, altezza 80 cm.



PAIR OF DEMI LUNE TABLES

Walnut wood.

These tables, characterized by the elegant architectural structure, articulated by legs with an elegant turned crafting, can also be defined as a console, due to its dual purpose design.

They may in fact be united to form a single table, or separated to be placed against a wall in a decorative arrangement.

Lombardy, second half of the 17th century

Diameter 161, height 80 cm



TAVOLO A CONSOLE

Legno scolpito, intagliato e dorato; piano in marmo giallo broccatello di Siena.
Importante tavolo contraddistinto dall'elaborato intaglio a girali centrato da testa muliebrea e dall'imponente piano marmoreo. Gambe troncopiramidali raccordate da traverse sagomate, riccamente scolpite e centrate da pinnacolo.

Toscana, prima metà del XVIII secolo
cm. 87x175x86

CONSOLE TABLE

Sculpted, carved and gilt wood, top in yellow brocatelle marble from Siena.
Important table characterized by elaborate inlaying with phytomorphic scrolls centered by a female head and an imposing marble top. The legs, shaped like cut pyramids, are united by crossing beams superimposed by a pinnacle.

Tuscany, first half of the 18th century
87x175x86 cm



CONSOLE

Legno intagliato e dorato a mecca; piano a finto marmo.
Questa console è un tipico esempio dello stile Luigi XV, caratterizzato da forme femminine e eleganti. Il piano, dipinto a finto marmo, è mosso sul fronte e sui fianchi, il sottopiano, a fascia centinata verso il basso e lobata, è impreziosito da un grazioso motivo a graticcio e centrato da stemma *rocaille* timbrato da corona. Le sinuose gambe *en cabriole* sono decorate sulla spalla e sui piedi da intagli fogliacei.

Napoli, metà del XVIII secolo
cm. 86x124x59

CONSOLE

*Carved and mecca gilt wood, imitation marble top.
This console is a typical example of the Louis XV style, characterized by feminine and elegant forms. The top, painted to imitate marble, is waved on the front and on the sides, the structure below the top which is rounded towards the centre and lobed, vaunts a graceful trellis motif and is centred by a ro-caille coat of arms surmounted by a crown. The shoulders and feet of the sinuous en cabriole legs are decorated with carved leaves.*

*Naples, middle of the 18th century
86x124x59 cm*



CONSOLE A MEZZALUNA

Legno intagliato e scolpito, laccato e parzialmente dorato; piano in marmo grigio bardiglio.

Impreziosita da eleganti dorature che si alternano al blu lapislazzuli del fondo, questa console si compone di un piano in marmo sagomato ad assecondare il movimento del fronte. La fascia è percorsa da un motivo a ghirlande intrecciate attraversato da un tralcio fogliaceo e scandita da tre gambe troncoconiche scanalate con attacco a dado adornato da rosette. Crociera finemente scolpita a foglie di acanto culminante al centro in un vaso neoclassico sormontato da pigna, dal quale di dipartono due festoni.

Piemonte, fine del XVIII secolo
cm. 82x115x64

HALF-MOON CONSOLE

Engraved and sculpted wood, varnished and partially gilt, with top in grey Bardiglio marble.

Embellished by elegant gilt details that stand out from a lapis lazuli-blue background, this console features a marble top whose shape is adapted to the curve of the front. The strip below the top is decorated with a motif of intertwined garlands crossed by leafed vine shoots; spaced by three tapering, furrowed legs that are joined to the top by cubic elements decorated by rosettes. The stretcher is finely sculpted with acanthus leaves that culminate in a neoclassic vase in the centre, surmounted by a pine cone and enriched by two festoons.

*Piedmont, late 18th century
82x115x64 cm*



CONSOLE

Legno intagliato e scolpito, laccato e parzialmente dorato; piano in marmo fior di pesco carnico.

Questa console, esemplare del gusto Luigi XVI a Roma, si caratterizza per una fascia sottopiano elegantemente decorata a coppie di festoni alternate a bucrani secondo il gusto classico. Gambe a tronco di cono scanalate elicoidali con attacco a doppio capitello, terminanti in un cespo fogliato.

Roma, ultimo quarto del XVIII secolo
cm. 92x135x71

CONSOLE

Carved and sculpted wood, varnished and partially gilt; top in peach flower Carnic marble.

This console, typical of the Roman Louis XVI style, is characterized by the strip below the top, which is elegantly decorated by pairs of festoons alternated by cow skull motifs in the classical style. The tapered legs have spiralling furrows and double capital junctions, and terminate in a cluster of leaves.

*Rome, last quarter of the 18th century
92x135x71 cm*



CONSOLE

Legno intagliato e scolpito, laccato e parzialmente dorato; piano in marmo trani.

Tavolo a muro partecipe di quel gusto archeologizzante e monumentale, ormai venato di eclettismo, che ritroviamo negli anni del sogno imperiale napoleonico. Il piano è sorretto da una fascia decorata da un motivo a cigni dai quali si dipartono tralci floreali, centrata da un'arme di rosso alla sbarra d'oro timbrata da corona comitale. Sorreggono il piano due sostegni a foggia di zampa ferina dal movimento sinuoso con attacchi a protomi leonine, sul retro due pilastri scanalati. Base dall'andamento polilobato.

Toscana, primo quarto del XIX secolo
cm. 96x159x75

CONSOLE

Carved and sculpted, varnished and partially gilt wood; top in Trani marble.

This sideboard is typical of that archaeology-inspired and monumental taste, at this point veined by eclecticism, which we find in the years of the Napoleonic imperial dream. The top rests on a frame decorated by a swan motif with floral shoots with a central element in the form of a red coat of arms with a gold bar surmounted by a count's crown, in its turn supported by two front legs in the form of sinuous feline paws, with lion heads, and two rear legs in the form of furrowed pillars. The base features a polybate development.

*Tuscany, first quarter of the 19th century
96x159x75 cm*



CONSOLE CON SPECCHIERA

Legno intagliato, decorato in policromia e parzialmente dorato; piano in marmo giallo reale.

Lucca visse, durante l'età napoleonica e i principati di Elisa Baciocchi e Maria Luisa di Borbone, una stagione di straordinario splendore. Questo mobile, lucchese o direttamente influenzato dalle novità sviluppate nei primissimi decenni dell'Ottocento alla corte della città toscana, è decorato in policromia ad imitazione del porfido. Si compone di un'alzata atta a contenere lo specchio, articolata da snelle colonne a finto marmo che sorreggono un architrave decorato a rosette e tralci fitomorfi sotteso da una ghirlanda attraversata da freccia. La specchiera poggia su un piano di marmo sotteso da una fascia decorata come sopra. Quattro sostegni a colonna dipinti a finto marmo con estremità dorate poggiano sulla base sagomata.

Toscana (Lucca?), primo quarto del XIX secolo;
restauri alla policromia
cm. 216x126x64



CONSOLE WITH MIRROR

Carved wood with polychrome and partially gilt decorations, top in royal yellow marble.

In the Napoleonic period and the principdoms of Elisa Baciocchi and Maria Luisa di Borbone Lucca enjoyed a season of extraordinary splendour. This furniture item, which is either from Lucca or directly influenced by the novelties developed at the court of the Tuscan city in the very first decades of the Nineteenth century, features an imitation-porphry polychrome decoration. It consists of an upper part containing the mirror, decorated by slender imitation marble columns which support an architrave decorated with rosettes and phytomorphic shoots supported by a wreath crossed by an arrow. The mirror rests on a marble top supported by a crosspiece with a decoration that echoes the upper one. Four supporting columns with imitation-marble paint and gilt tips rest on the shaped base.

*Tuscany (Lucca?), first quarter of the 19th century;
restoration of the polychrome decoration
216x126x64 cm*



LETTO A BALDACCHINO

Legno tornito e decorato in policromia.

Questo mobile, dalle linee essenziali ed eleganti, si compone di quattro colonne lavorate al tornio con nodo centrale collegate da traverse. Le colonne sono impreziosite da una laccatura a rossi girali fitomorfi, giocata sull'alternanza dello sfondo bianco e dell'ocra.

Italia centrale, XVI secolo. Restauri alla policromia
cm. 210x188x119

CANOPY BED

Turned wood with polychrome decorations.

This item, characterized by its essential and elegant lines, consists of four turned columns with a central node, connected by stretchers. The columns are varnished and decorated with red phytomorphic scrolls, with an alternation between white and ochre background.

*Central Italy, 16th c. Restoration of the polychrome decoration
210x188x119 cm*



GRUPPO DI SEI SEDIE

Legno laccato e parzialmente dorato.
Queste sedie, eleganti creazioni del periodo Impero, presentano un dossale a giorno con la traversa superiore decorata da una cartella ellissoidale a motivo raggiato e traversa inferiore rettilinea. Il sedile è impagliato, con cuscini imbottiti. Gambe anteriori troncopiramidali, posteriori a sciabola.

Toscana, inizi del XIX secolo
cm. 88x48x40

GROUP OF SIX CHAIRS

*Varnished and partially gilt wood.
These chairs, elegant creations from the Empire period, feature open backrests with upper crosspiece decorated by an elliptic relief decoration with a radial motif and a straight lower stretcher. The seat is padded with straw, and features upholstered cushions. The front legs are shaped as truncated pyramids, while the rear legs are sabre-shaped.*

*Tuscany, early 19th century
88x48x40 cm*



COPPIA DI CORNICI MONUMENTALI A EDICOLA

Legno intagliato, dorato, dipinto con inserti in pastiglia.
Le due edicole, caratterizzate da un prospetto architettonico delimitante uno spazio centinato e dall'esuberante decorazione a pastiglia raffigurante volute vegetali e delfini, dovevano costituire in origine i laterali di un tabernacolo a trittico di grandi dimensioni con immagini pittoriche.

Toscana, seconda metà del XVI secolo
cm. 169x95x28

PAIR OF MONUMENTAL AEDICULE FRAMES

*Inlaid, gilt wood painted with inserts in molding plaster.
The two aedicule frames, characterized by an architectural perspective that circumscribes an arched space, with an exuberant decoration made with molding plaster, depicting vegetal scrolls and dolphins, must originally have represented the lateral modules of a large triptych tabernacle with painted images.*

*Tuscany, second half of the 16th century
169x95x28 cm*





TORCIERA MONUMENTALE

Legno scolpito, intagliato, decorato in policromia e dorato.
Questo importante portacero finemente scolpito è costituito da una base triangolare sorretta da cariatidi e centrata da una testa di cherubino. Sopra la lanterna una figura di amorino vestito di un drappo svolazzante sorregge, appoggiandola sulla spalla, una cornucopia.
La raffinata qualità scultorea rende quest'opera un'importante testimonianza del secondo Rinascimento.

Toscana, fine del XVI secolo
Altezza cm. 225

MONUMENTAL CANDLESTICK

Sculpted and carved wood, with polychrome decoration and gilding.
This important and finely sculpted candlestick consists of a triangular base supported by caryatids and centered by a cherub head. Above a lantern, an amorino figure wearing a fluttering cloth supports a cornucopia, leaning it against its shoulder.
The refined sculptural quality makes this work an important testimonial of late Renaissance.

Tuscany, end of the 16th century
Height cm. 225



COPPIA DI COLONNE MONUMENTALI

Legno scolpito e dorato.

Scolpite a motivi di grappoli e foglie d'uva avvolti intorno al fusto tortile, sormontate da capitelli corinzi, queste due colonne salomoniche provengono probabilmente da un apparato architettonico.

Veneto, fine del XVI, inizi del XVII secolo
Altezza cm. 225

PAIR OF MONUMENTAL COLUMNS

Sculpted and gilt wood.

Sculpted with motifs featuring grape clusters and leaves, wound around the twisting trunk, superimposed by Corinthian capitals, these two twisted columns were probably part of an architectural aggregate.

*Veneto, late 16th, early 17th century
Height cm. 225*



LEGGIO MONUMENTALE IN FORMA DI AQUILA

Legno scolpito, intagliato e dipinto, metallo, tracce di policromia.

Questa tipologia di leggio zoomorfi ha una ampia diffusione in area franco-fiamminga dal quattordicesimo secolo in poi.

La posizione fiera del volatile è accentuata dalle ali spiegate che recano sul dorso la mensola in metallo sagomata atta a reggere il libro.

Fiandre, XVII secolo
cm. 80x67



EAGLE SHAPED MONUMENTAL READING STAND

Sculpted, carved and painted wood, metal, traces of polychrome decoration.

This type of zoomorphic reading stand was very diffused in the French-speaking Flemish area since the Fourteenth century.

The haughty position of the bird is underscored by the outstretched wings, that carry the shaped metal shelf in order to support the book.

*Flanders, 17th century
80x67 cm*



COPPIA DI VASI PORTACERO A TRE ANSE

Legno scolpito, intagliato e dorato.

Questa coppia di vasi portacero è caratterizzata dalla presenza di sfingi alate “terminanti in volute che si evolvono in foglie di acanto”, con funzione di manici. Proprio la presenza di questa “ibrida creatura con il volto e il busto femminili, ali d’aquila e il corpo di leone”, scolpita in tre esemplari attorno a ciascun vaso, ha contribuito ad orientare Maria Cecilia Fabbri verso l’attribuzione di questi manufatti alla bottega genovese di Domenico Piola (nota appunto come “Casa Piola”). Come spiega la studiosa, esiste un rapporto privilegiato tra Genova e questa figura mitologica, che compare spesso “quale emblema della potenza marinara e nume tutelare contro le avversità, nelle polene delle imbarcazioni della repubblica”. In particolare la stessa propone il confronto con un disegno autografo di Domenico Piola (1627-1703) contenente un *Progetto per la polena di una nave* (Genova, Gabinetto dei Disegni di Palazzo Rosso, n° 4674), risolto appunto in forma di sfinge, che mostra a suo parere evidenti rapporti con quelle raffigurate sui nostri vasi.

La Fabbri, che nota nell’insieme un allineamento della bottega genovese con quelle che erano le tendenze barocche in voga in quegli anni a Roma, colloca l’esecuzione di queste opere “entro il breve arco di tempo compreso fra lo scadere del Seicento e l’aprirsi del secolo seguente”.

Ebanista genovese, ambito di Casa Piola (Genova,
fine XVII-inizi del XVIII secolo)
Altezza cm. 54 (compresa la base di restauro)

PAIR OF CANDLESTICK VASES WITH THREE HANDLES

Sculpted, carved and gilt wood.

The pair of candlestick vases is characterized by the presence of winged sphinxes “that terminate in scrolls that evolve into acanthus leaves”, that serve as handles. Precisely the presence of this “hybrid creature with female face and bust, eagle wings and lion body”, three examples of which are sculpted around each vase, has contributed to orient Maria Cecilia Fabbri towards the attribution of these products to the Genoese workshop of Domenico Piola (known, precisely, as “Casa Piola”). As the researcher explains, there was a special relationship between Genoa and this mythological figure, that often appears “as emblem of the maritime power and tutelary numen against misfortunes, in the figureheads of the boats of the republic”. In particular, she suggests a comparison with the autograph drawing of Domenico Piola (1627-1703) with a project for the figurehead of a ship (Genoa, Drawing Cabinet of Palazzo Rosso, no 4647), that, precisely, has the shape of a sphinx, that in her opinion features evident links with the ones depicted on the vases examined here.

Fabbri, who observes, on the whole, an alignment of the Genoese workshop with those that were the Baroque trends in fashion in those years in Rome, places the execution of these works “within the short period of time between the end of the Seicento and the beginning of the following century”.

*Genoese cabinetmaker, milieu of Casa Piola (Genoa,
late 17th-early 18th century)
Height cm. 54 (including the modern base)*



COPPIA DI TORCIERE DA PALAZZO

Legno intagliato e scolpito, basi in pietra a capitello rovesciato, corona in metallo.

Questi importanti portaceri monumentali adornavano l'ingresso di un palazzo lagunare ed erano accesi in occasione di feste e ricevimenti.

Venezia, inizi del XVIII secolo

Altezza cm. 220

PAIR OF MONUMENTAL TORCH HOLDERS

Carved and sculpted wood, bases in stone with overturned capital, crown in metal.

These important monumental candle holders decorated once the entrance of a stately mansion in Venice lagoon, and were lit during festivities and parties.

Venice, early 18th century

Height cm. 220



GIARDINIERA

Legno intagliato, scolpito e dorato.

Questo raro mobile Luigi XVI, utilizzato in passato per contenere fiori in prestigiosi interni, si caratterizza per una esuberante decorazione fitomorfa che si sviluppa in tutte le sue parti. La coppa superiore, atta a contenere i fiori al suo interno, si innesta su di un fusto, a foglie di acanto arricciate sottese da una teoria di ovuli, circondato da tre volute perimetrali che la raccordano alla base. Quest'ultima, modanata e sormontata da un cespo fogliato, è sostenuta da tre piedi ad arco rampante decorati, come le volute della parte superiore, da motivo di greca.

Piemonte, seconda metà del XVIII secolo
cm. 90x44

FLOWER STAND

Carved, sculpted and gilt wood.

This rare Louis XVI furniture item, which was once used as a flower stand in prestigious interiors, is characterized by the exuberant phytomorphic decorations developed in every part. The upper vessel, designed to hold the flowers, is grafted onto a stem decorated with curved acanthus leaves which appear above a procession of ovules, surrounded by three perimetral scrolls which connect it to the base. The latter, moulded and surmounted by a leafed cluster, rests on three legs with flying buttresses decorated, like the scrolls on the upper part, with Greek fret design.

*Piedmont, second half of the 18th century
90x44 cm*



Bronzo cesellato e dorato; meccanismo originale funzionante. Questo importante *cadeau* si compone di un orologio a pendola, dalla classicheggiante forma a tempio adornato agli angoli superiori da panoplie, e da due candelieri a tre luci. Questi ultimi, dalla struttura a colonna, sono cimati da aquile imperiali e impreziositi da scudi a forma di ancile sui quali spiccano vittorie raggiate.

L'importanza di questo trittico risiede, oltre che nella squisita fattura – si osservi ad esempio la ricercata eleganza delle lumeggiature a oro brunito – nella sua importanza storica: come si evince dalla dedicatoria incisa sulla pendola, fu infatti donato dall'imperatore Napoleone Bonaparte ad un generale distintosi sul campo della battaglia di Wagram, che vide il 5 e il 6 luglio del 1809 trionfare, per l'ultima volta, le truppe del grande corso (vedi Gunther E. Rothenberg, *Wagram, l'ultima vittoria di Napoleone*, Gorizia, 2007).

Iscrizioni: Sulla pendola, “Donné par l'Empereur/ au Général Muller/ pour sa bravoure/ à la bataille de Wagram/ le 6 Juillet 1809”; nel quadrante: “Porchez à Paris”.

Parigi, 1809 circa

Orologio cm. 52x33,5x20; candelieri 62x15x15

Chiselled and gilt bronze, working original mechanism.

*This important cadeau is formed by a pendulum clock, with a classical-style small temple form decorated on the upper corners by panoplies, by two candlesticks with three candles. The latter, with column structure, are crowned by imperial eagles and made precious by shields shaped like Anciles decorated with female heads surrounded by rays. The importance of this triptych lies, apart from the exquisite crafting – notice, for instance, the studied elegance of the parts treated in burnished gold – in its historical importance: as one may infer from the dedicatory epistle engraved on the pendulum clock, it was in fact donated by emperor Napoleon Bonaparte to a general who had distinguished himself on the battlefield of Wagram, where the troupes of the great Corsican triumphed for the last time, on the 5th and 6th of July 1809 (see Gunther E. Rothenberg, *Wagram, l'ultima vittoria di Napoleone*, Gorizia, 2007).*

Iscriptions: On the pendulum clock, “Donné par l'Empereur/ au Général Muller/ pour sa bravoure/ à la bataille de Wagram/ le 6 Juillet 1809”; on the dial: “Porchez à Paris”.

Paris, around 1809

Watch 52x33,5x20 cm; candlesticks 62x15x15





PENDOLA

Bronzo patinato, base in granito rosa e bronzo dorato; meccanismo originale funzionante.

Una figura femminile eretta e avvolta in un elegante pannello dalle cadenze lineari, modellata sugli esempi dell'antichità greca, sostiene nel proprio grembo il quadrante.

Pubblicato in: P. Kjellberg, *Encyclopédie de la pendule française du Moyen Age au XXe siècle*, Paris, 1997, C, pp. 382-383.

Francia. Primo quarto del XIX secolo
cm. 83



PENDULUM CLOCK

Patinated bronze, base in pink granite and gilt bronze, working original mechanism.

An erect female figure, wrapped in an elegant drapery with linear folds, modelled on the examples of Greek antiquity, supports the dial in her lap.

*Published in: P. Kjellberg, *Encyclopédie de la pendule française du Moyen Age au XXe siècle*, Paris, 1997, C, pages 382-383.*

*France. First quarter of the 19th century
83 cm*



OROLOGIO DA PARETE

Cassa e ornati in legno intagliato e dorato e con basamento dipinto a olio su vetro. Sul quadrante sono riportati il nome del fabbricante e la città di produzione: "BEURLING STOCKHOLM". Il trofeo di armi e gli altri motivi che decorano questo orologio suggeriscono per questo manufatto una datazione tra il 1820 e il 1825, in un momento in cui la Svezia maggiormente risentì del gusto neoclassico in voga in Francia in seguito alla salita al trono di Carlo XIV, maresciallo francese imparentato con Napoleone.

Stoccolma, Svezia, 1820-1825
cm. 94x52

WALL CLOCK

Body and decorations in carved and gilt wood, and with base with oil painting on glass. The dial carries the name of the manufacturer and the city in which it was produced: "BEURLING STOCKHOLM".
The trophy of arms and the other motifs that decorate this watch suggest, for this item, a dating to between 1820 and 1825, a moment when the influence of the Neoclassical style fashionable in France was strongest in Sweden, following the ascent to the throne of Charles XIV, French marshal related to Napoleon.

Stockholm, Sweden, 1820-1825
94x52 cm



INDICE

INTRODUZIONE	p.5
GIOVANNI DA BOLOGNA	p. 10
MAESTRO DI SANTA VERDIANA	p. 12
ARTISTA FIORENTINO DELLA FINE DEL XV, INIZI DEL XVI SEC.	p. 14
MAESTRO DI MARRADI	p. 16
GIOVAN BATTISTA CAPORALI	p. 18
ALESSANDRO ARDENTI	p. 22
PAUWELS FRANCK detto PAOLO FIAMMINGO	p. 24
ANTONIO CARRACCI	p. 26
DOMENICO TINTORETTO	p. 28
FRANCESCO CURRADI	p. 30
GIOVANNI STEFANO e GIUSEPPE DANEDI detto il MONTALTO	p. 32
PIETRO NEGRI	p. 36
PIETRO LIBERI	p. 38
MAESTRO VENETO DELLA FINE DEL SEICENTO	p. 40
GIOVANNI STANCHI	p. 42
MAESTRO EMILIANO DEL XVII SECOLO	p. 44
BARTOLOMEO BIMBI	p. 46
ANTONIO GIANLISI	p. 48
EVARISTO BASCHENIS, seguace di	p. 50
MARIO NUZZI detto DEI FIORI	p. 52
FRANCESCO MANTOVANO	p. 54
PANDOLFO RESCHI	p. 56
JACQUES COURTOIS detto il BORGOGNONE	p. 58
MARZIO MASTURZO	p. 60
BATTAGLISTA FIAMMINGO DEL XVII SECOLO	p. 64
PIERRE MIGNARD, ambito di	p. 66
FRANCESCO CASANOVA	p. 70
GASPARE DIZIANI, seguace di	p. 72
ARTISTA DEL PERIODO IMPERO	p. 74
BENJAMIN LOUIS AUGUSTE DAMMAN	p. 76
BUSTO DI SANTA	p. 78
COPPIA DI STEMMI DELLA FAMIGLIA FALCONIERI	p. 80
COPPIA DI PUTTI MONUMENTALI CON CORNUCOPIE	p. 84
LETTUCCIO	p. 88
CASSONE NUZIALE	p. 90
CASSONE NUZIALE	p. 92
COPPIA DI CASSAPANCHE CON SCHIENALE	p. 96
CREDENZA DOPPIO CORPO	p. 100
ARMADIO MONUMENTALE	p. 102
CANTERANO	p. 104
CASSETTONE A RIBALTA	p. 106
SCRIVANIA “MAZZARINO”	p. 108
TAVOLO CONVENTUALE	p. 110
	<i>Madonna dell’Umiltà e Cristo Passo</i>
	<i>Sant’Antonio Abate e Santo Stefano</i>
	<i>Madonna con il Bambino</i>
	<i>Annunciazione</i>
	<i>La famiglia della Vergine</i>
	<i>Adorazione dei pastori</i>
	<i>L’umanità prima del Diluvio</i>
	<i>Santa Prassede</i>
	<i>Ritratto del procuratore Niccolò C(ornaro?)</i>
	<i>Flora</i>
	<i>Angeli</i>
	<i>Nerone e Agrippina</i>
	<i>Venere e Adone</i>
	<i>Lot e le figlie</i>
	<i>Natura morta con ortaggi, frutti e fiori</i>
	<i>Natura morta con frutta, ortaggi, drappeggi e base di pilastro</i>
	<i>Natura morta con verdura e frutta di fine estate</i>
	<i>Natura morta con drappeggi, frutti e cardellino</i>
	<i>Natura morta con strumenti musicali</i>
	<i>Vaso di fiori con mascherone</i>
	<i>Vaso di fiori</i>
	<i>Squadrone di cavalleria al galoppo</i>
	<i>Battaglia</i>
	<i>Battaglia tra cavallerie cristiane e turche</i>
	<i>Battaglia</i>
	<i>Battaglia storica</i>
	<i>Battaglia</i>
	<i>Massacro di San Maurizio e della legione Tebea</i>
	<i>Grisaille con l’offerta a Venere</i>
	<i>Natura morta</i>
	Siena, XVI secolo
	Scultore fiorentino su disegno di Matteo Nigetti
	Roma, XVII secolo
	Firenze, XVI secolo
	Roma, metà del XVI secolo
	Roma, seconda metà del XVI secolo
	Bologna, inizi del XVIII secolo
	Emilia, fine del XVI secolo
	Italia centrale, fine del XVI, inizi del XVII secolo
	Emilia, seconda metà del XVII secolo
	Alto Veneto, XVIII secolo
	Piemonte, prima metà del XVIII secolo
	Italia, XV secolo

COPPIA DI TAVOLI A DEMI LUNE	Lombardia, seconda metà del XVII secolo	p. 112
TAVOLO A CONSOLE	Toscana, prima metà del XVIII secolo	p. 114
CONSOLE	Napoli, metà del XVIII secolo	p. 116
CONSOLE A MEZZALUNA	Piemonte, fine del XVIII secolo	p. 118
CONSOLE	Roma, ultimo quarto del XVIII secolo	p. 120
CONSOLE	Toscana, primo quarto del XIX secolo	p. 122
CONSOLE CON SPECCHIERA	Toscana (Lucca?), primo quarto del XIX secolo	p. 124
LETTO A BALDACCHINO	Italia centrale, XVI secolo	p. 126
GRUPPO DI SEI SEDIE	Toscana, inizi del XIX secolo	p. 128
COPPIA DI CORNICI MONUMENTALI A EDICOLA	Toscana, seconda metà del XVI secolo	p. 130
TORCIERA MONUMENTALE	Toscana, fine del XVI secolo	p. 134
COPPIA DI COLONNE MONUMENTALI	Veneto, fine del XVI, inizi del XVII secolo	p. 136
LEGGIO MONUMENTALE IN FORMA DI AQUILA	Fiandre, XVII secolo	p. 138
COPPIA DI VASI PORTACERO A TRE ANSE	Ebanista genovese, ambito di Casa Piola	p. 140
COPPIA DI TORCIERE DA PALAZZO	Venezia, inizi del XVIII secolo	p. 142
GIARDINIERA	Piemonte, seconda metà del XVIII secolo	p. 144
TRITTICO NAPOLEONICO	Parigi, 1809 circa	p. 146
PENDOLA	Francia. Primo quarto del XIX secolo	p. 150
OROLOGIO DA PARETE	Stoccolma, Svezia, 1820-1825	p. 152

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

La Tornabuoni Arte s.r.l. effettua nelle sue sedi vendite a licitazione privata. Le opere possono essere di proprietà della società come anche in vendita per conto terzi mandatarî. Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'assoluta riservatezza dei dati che le verranno forniti per la fatturazione (documento d'identità e codice fiscale o partita IVA), fatto salvo quanto dovuto agli organi dello Stato. La firma del contratto di compravendita obbliga il compratore al pagamento dell'opera al prezzo e nelle modalità pattuite e sottointende che ha preso visione delle caratteristiche, dello stato di conservazione, delle effettive dimensioni e della qualità delle opere; per quanto sopra nessuna contestazione in merito potrà pertanto essere accolta al riguardo. L'acquirente è tenuto a pagare in ogni caso l'IVA prevista dalla normativa vigente e il “diritto di seguito” (compenso da versare alla SIAE come da decreto legislativo n. 118 del 13/02/2006) ove e come dovuti.

La Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'originalità delle opere compravendute in base all'attribuzione degli esperti di settore di cui si avvale.

Eventuali contestazioni sulle attribuzioni degli esperti dovranno essere mosse a mezzo raccomandata entro e non oltre 15 giorni dalla data di acquisizione. Eventuali suddette contestazioni riguardanti le opere vendute saranno da decidere in sede scientifica, fra un consulente della Tornabuoni Arte s.r.l. ed un esperto di pari qualifica designato dal cliente.

Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della società. Un reclamo riconosciuto valido porta al semplice rimborso della somma effettivamente pagata, esclusa ogni altra pretesa.

Per gli oggetti sottoposti alla Notifica dello Stato, ai sensi degli art. 2, 3 e 5 della legge 1/6/1939 n°1089, gli acquirenti sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative in materia. Il presente regolamento viene accettato automaticamente da tutti coloro che concluderanno acquisti di opere con la Tornabuoni Arte s.r.l.

Per ogni controversia è competente il Foro di Firenze.

GENERAL SALES TERMS

Tornabuoni Arte s.r.l. effectuates sales by private bidding in its venues. The works may be the property of the company, or offered for sale on behalf of third party principals.

Tornabuoni Arte s.r.l. guarantees the absolute confidentiality of the information received by it for the invoicing (identity document and Tax or VAT code), with the exception to what is due to governmental institutions.

The signature of the sales contract obliges the buyer to make the payment for the work, at the price and according to the formalities stipulated and implies that the buyer has examined the characteristics, the state of conservation, the actual dimensions and the quality of the works; no contestation may therefore be accepted in relation to the foregoing aspects.

The buyer is in any case obliged to pay VAT as provided by the regulations in force, plus the “succession dues” (a compensation to be paid to SIAE in accordance with Legislative Decree no. 118 of 13/02/2006) when and to the extend in which it is due.

Tornabuoni Arte s.r.l. guarantees the originality of the works bought and sold on the basis of the attribution of the experts in the sectors, of which it avails itself.

Any contestations must be notified by means of registered letter by and no later than 15 days as of the date of purchase. Any such contestations concerning the sold pieces shall be decided by scientific experts, i.e. a consultant appointed by Tornabuoni Arte s.r.l. and an expert with equivalent qualifications appointed by the client. Once said time limit has passed, every liability assumed by the company shall terminate.

A complaint that is recognized as valid shall entail solely the reimbursement of the amount actually paid, any other claim being excluded.

As to objects subject to Notification to the State, in accordance of articles 2, 3 and 5 of law no. 1089 of 1/6/1939, the buyers shall be obliged to comply with all the law provisions on the subject. These regulations are automatically accepted by all those who effectuate purchases of works with Tornabuoni Arte s.r.l. All disputes shall be deferred to the jurisdiction of the Court of Florence.

Un ringraziamento particolare
agli studiosi che hanno prestato
la loro preziosa collaborazione
e a coloro che
affidandoci con fiducia
le loro opere per la vendita
ci consentono di presentare
un catalogo annuale
di sempre più alta qualità

TORNABUONI ARTE





tornabuoni Arte
ARTE ANTICA

Via Maggio 40r 50125 Firenze Tel. 055 2670260 Fax 055 2678032
antichita@tornabuoniarte.it www.tornabuoniarte.it