

tornabuoni Arte
ARTE ANTICA



Dipinti e Arredi Antichi



Fronte:

DOMENICO MANETTI
Siena 1609-1663
Santa Maria Maddalena
olio su tela, cm. 145x166
siglato e datato D.M. F. 1649
(p. 52)

Retro:

JUAN DE JUNI, cerchia di
Joigny (Francia) 1506-Valladolid 1577
Adorazione del Bambino
legno scolpito, dorato e decorato in policromia
cm. 122 x 84
(p. 108)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Ottobre 2014

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, 3
Tel. +39 055 6812697 - +39 055 6813360
Fax +39 055 6812020
info@tornabuoniarte.it

FIRENZE - CONTEMPORARY ART

50125 Via Maggio, 58r
Tel. +39 055 289297
contemporary@tornabuoniarte.it

MILANO

20121 Via Fatebenefratelli, 36
Tel. e Fax +39 02 6554841
milano@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. e Fax +39 0584 787030
fortedeimarmi@tornabuoniarte.it

SEDE E AMMINISTRAZIONE

FIRENZE

50125 Lungarno Benvenuto Cellini, 3
Tel. +39 055 6812697 - +39 055 6813360
Fax +39 055 6812020
info@tornabuoniarte.it - www.tornabuoniarte.it
P.IVA 04466800481

INTRODUZIONE

L'appuntamento annuale con la nutrita selezione di proposte della Tornabuoni Arte nel catalogo dell'arte antica, ormai giunto alla nona edizione, è come sempre occasione per addentrarsi in un mondo variopinto e affascinante di opere, dalle più diverse provenienze e cronologie, spesso con spunti di grande interesse, non solo artistici.

È senz'altro questo il caso della *Santa Maria Maddalena* di Domenico Manetti, opera avvincente e emblematica del Seicento senese, dipinto datato e siglato dall'artista. Questa tela presenta accenti di eleganza e preziosità che ricordano le coeve realizzazioni della vicina capitale del Granducato ma segnala, al tempo, evidenti assonanze con la produzione romana post caravaggesca, tendenza decisamente trascurata in ambito fiorentino ma ben viva nella pittura senese del tempo. Domenico aveva assorbito tale tendenza dal padre Rutilio, i cui trascorsi nell'Urbe sono ben noti. Grazie allo stemma che campeggiava sul calamaio è stato possibile risalire alla committente: si tratta della famiglia senese dei Sergardi, e ancora più in dettaglio – come ci testimonia la croce rossa a otto punte che compare dietro l'arme familiare – di un personaggio di un certo interesse storico, quell'Achille Sergardi che fu “decimosesto ammiraglio e generale” dei Cavalieri di Santo Stefano, ordine militare a cui Cosimo I, nel Cinquecento, aveva delegato il controllo e la difesa del Mediterraneo infestato dai pirati.

Chissà quante altre interessanti vicende potrebbero raccontare questi oggetti, talvolta vecchi di settecento anni come la tavoletta del Maestro della Misericordia, i cui bagliori dorati avranno appagato gli occhi e acceso di fervore le suppliche di tanti devoti fiorentini. Possiamo immaginare che, seguendo la sorte di gran parte delle opere medievali, il prezioso fondo oro, dopo un secolo o due dalla sua creazione, sia stato accantonato, dimenticato in oscuri ricetti, considerato poco più che una antica reliquia senza valore artistico. Forse sarà stato un illuminato conoscitore del diciannovesimo secolo, in un clima ormai di riscoperta dei cosiddetti ‘primitivi’ a rivalutarlo, sull'onda del rinnovato interesse per le glorie artistiche dell'età comunale –

INTRODUCTION

The annual appointment with the ample selection of works presented by Tornabuoni Arte in its antique art catalogue, by now in its ninth edition, represents – as always – an opportunity to explore a variegated and fascinating world of objects, from very different origins and periods, often with elements of great, and not only artistic, interest.

This is undoubtedly the case of Domenico Manetti's Saint Maria Magdalene, an enthralling and emblematic work from Seventeenth-century Siena, dated and initialled by the artist. The canvas vaunts accents of elegance and opulence that bring to mind the contemporary realizations of the nearby capital of the Grand Duchy; but at the same time it echoes the production of Rome in the post-Caravaggesque period, a tendency which was decidedly ignored in the Florentine milieu but clearly present in the Sienese painting of the time. Domenico had assimilated this tendency from his father Rutilio, whose vicissitudes in the eternal city are well known. Thanks to the coat of arms visible on the inkwell it has not only been possible to retrace the customer of the work, namely the Sienese Sergardi family, but even more specifically – as witnessed by the eight-pointed cross visible behind the family coat of arms – a figure of a certain historical interest, that of Achille Sergardi who was “sixteenth admiral and general” of the Knights of Saint Stephan, a military order to which Cosimo I entrusted with the task of controlling and defending a pirate-infested Mediterranean in the Sixteenth century.

Who knows how many other interesting events are associated with these works, some of which are seven hundred years old like the little work on wood by the Master of Misericordia, whose golden shimmer surely has delighted the eyes of many Florentine worshippers, inspiring their prayers with fervour. We can imagine it may have shared the fate of many Medieval works, and that a century or two after it was created, the precious piece with gilt background was laid aside, forgotten in a dark corner and considered little more than an old relic without artistic value. Perhaps an informed connoisseur has realized its im-

una mostra in corso mentre scriviamo all'Accademia di Firenze si occupa proprio dei protagonisti di questo entusiasmante recupero critico e collezionistico – oppure un antiquario dell'era di Bardini che seppe riconoscerne il valore e il crescente apprezzamento. Purtroppo, non ci è dato saperlo.

Anche quest'anno chi ama la grande pittura, il dipingere 'virtuoso', troverà di che appagarsi. Ci riferiamo in particolare a tele pienamente barocche, quali la *Flora* e la *Pomona* di Carlo Preda e l'*Archimede* riferito da Giuseppe Maria Pilo al giovane Sebastiano Ricci. Le due accattivanti allegorie femminili furono dipinte dal Preda, artista milanese che ebbe stretti rapporti con Genova – patria di alcuni fra i maggiori interpreti del 'bel dipingere', quali il Grechetto e Gregorio de Ferrari – con pennellate di grande effetto e una sapienza compositiva sorprendente. La *Flora*, in particolare, ci sembra poter eguagliare, nel connubio di energia pittorica e grazia, le celebrate creazioni di Luca Giordano. Lo stesso vigore esecutivo caratterizza l'energico vegliardo attribuito al caposcuola veneziano, un'acuta lettura di un corpo senile che ricorda le indagini dei 'tenebrosi', ma con una sintesi ormai settecentesca – si noti a questo proposito in particolare la mano destra alzata o il foglio arrotolato nella sua sinistra – che prelude alla disgregazione della forma delle creazioni del contemporaneo Giovanantonio Guardi.

Tutt'altri piaceri vengono donati all'occhio istruito dal delizioso ovale su rame di Bartolomeo Mancini: una pittura levigata, lenta, frutto di accuratezza e fonte di pura devozione secondo la ricetta di Carlo Dolci che gli fu maestro. Una ricetta che si riallaccia a una tendenza ben precisa della storia dell'arte. Quella che passando da Beato Angelico, per poi salire fino alle vette di Raffaello – in particolare nel suo periodo fiorentino – ha poi avuto altri grandi interpreti con Sassoferato e gli emiliani e, dopo il vivificante apporto di Dolci e dal suo epigono, ha conosciuto un successo ininterrotto fino all'Ottocento, ai puristi italiani e ai nazareni tedeschi. Incastonato nella sua elaborata cornice lignea scolpita e dorata, questo dipinto di ridotte dimensioni si colloca tra l'opera d'arte e il gioiello, una pittura che nei suoi colori smaltati ricorda anche una specialità fiorentina di grande successo, il commesso in pietre dure.

Simili caratteristiche di preziosità, con i suoi magnifici intarsi alla

portance in the Nineteenth century, when the value of the so-called "primitives" was being rediscovered in the wake of the new interest in the artistic glory of the period of the Medieval commune – an ongoing exhibition at the Academy of Florence focuses precisely on the protagonists of this enthusing reap-praisal on the part of critics and collectors – or an antiquarian at the time of Bardini may have recognized its value and growing regard. But we unfortunately have no way of knowing.

Also this year aficionados of great painting, 'virtuosity' painting, will find works of great interest. We are in particular referring to canvases from the heyday of Baroque, as the Flora and the Pomona by Carlo Preda and the Archimedes which Giuseppe Maria Pilo has attributed to Sebastiano Ricci, dating it to the early years of his career. The two fascinating female allegories were painted by Preda, a Milanese artist with close ties to Genoa – home to some of the greatest interpreters of painting in the style of the great masters, as il Grechetto and Gregorio de Ferrari – distinguished by his skilled brushwork and surprising compositive skill. Especially Flora seems to us comparable, in terms of union between vigorous brushstrokes and grace, to the famous creations of Luca Giordano. The same dynamic rendition also characterizes the powerful venerable old man attributed to the leading figure of the Venetian school, an acute interpretation of a senile body which brings to mind the research of the 'tenebrosi', at the same time bearing witness to an Eighteenth-century synthesis – notice in particular the right hand or the rolled paper in his left hand – a precursor to the disintegration of the form effected by his fellow countryman Giovanantonio Guardi.

The educated eye will find very different delights in the charming oval painting on copper by Bartolomeo Mancini: a polished, time-consuming rendition, product of accuracy and a source of pure devotion according to his master Carlo Dolci's recipe. The latter may be linked to a very specific genre in art history, the one that passes from Beato Angelico, to rise to the heights of Raphael – especially in his Florentine period – followed by other great interpreters as Sassoferato and artists in the Emilia region; after the revival wrought by Dolci and his follower it has enjoyed uninterrupted success until the Nineteenth century with

certosina, rivela la *Cassapanca con schienale*, noto come 'lettuccio'. Un pregiato mobile rinascimentale fiorentino che viene riproposto in questo catalogo con un nuovo testo critico che meglio ne mette in luce la rarità e l'eccezionalità della fattura, seguendo il minuzioso studio che i funzionari ed esperti delle Belle Arti hanno redatto in occasione del conferimento della notifica "in considerazione della sua integrità [...] importanza e qualità artistica". Come noto, questa rara tipologia di arredi, unendo praticità e bellezza secondo principi tipici dell'epoca, assolvevano alla doppia funzione di contenitori e di spartani gaiacigli per gli abitanti del palazzo.

Federico Berti

the Italian purists and the German Nazarenes. Set in its elaborated sculpted and gilt golden frame, this small painting hovers between the categories of art and jewellery; with its glazed colours it also reminds of a very popular Florentine speciality, the commesso or small mosaic work with semi-precious stones. Another sumptuous item is the so-called lettuccio or chest with backrest, with its magnificent inlays in the certosina style. This precious Florentine Renaissance item is represented in the catalogue with a new critical text which casts more light on the rarity and exceptionality of its craftsmanship, also in the light of the accurate study prepared by functionaries and experts from the Fine Arts Authority in connection with its registration as protected cultural heritage "considering its integrity [...] importance and artistic quality". This rare type of furniture, which combined practicality and beauty according to the typical principles of the period, served both as storage unit and as Spartan bed for the inhabitants of the palazzo.

Federico Berti

OPERE

PAOLO DI GIOVANNI FEI

Siena 1340 c.-1411

Riposo durante la fuga in Egitto

tempera su tavola, cm. 20,5x15,5

Si deve a Pietro Torriti l'attribuzione di questa deliziosa tavola di ridotte dimensioni al pittore senese Paolo di Giovanni Fei, uno dei maestri attivi a Siena dopo il passaggio del terribile flagello della peste che nel 1348 fece scomparire alcuni dei nomi più prestigiosi della prima metà del secolo.

Il Fei, insieme a Jacopo di Mino, al Bulgarini, a Luca di Tommè, a Bartolo di Fredi e a Francesco di Vannuccio tra i più noti artisti a continuare la gloriosa tradizione pittorica senese nel secondo Trecento, è documentato a partire dal 1369, anno in cui ricopre la carica di consigliere per il “popolo” di S. Quirico di Castelvecchio a Siena. La prima opera ricordata dai documenti risale al 1381, con l'artista che “nell'ultimo quarto del XIV secolo si attesta tra i “moderni” pittori senesi il più rinomato e richiesto, colui che meglio riesce a rivivificare l'arte di Simone Martini” (E. Campolongo in *Dizionario biografico degli italiani*, 46, 1996, *ad vocem*).

È a questa fase, “in epoca piuttosto giovanile”, che Torriti collega la nostra piccola tavola, “scorgendovi ancora riflessi della pittura ducesca”.

PAOLO DI GIOVANNI FEI

Siena 1340 c.-1411

Rest during the flight to Egypt

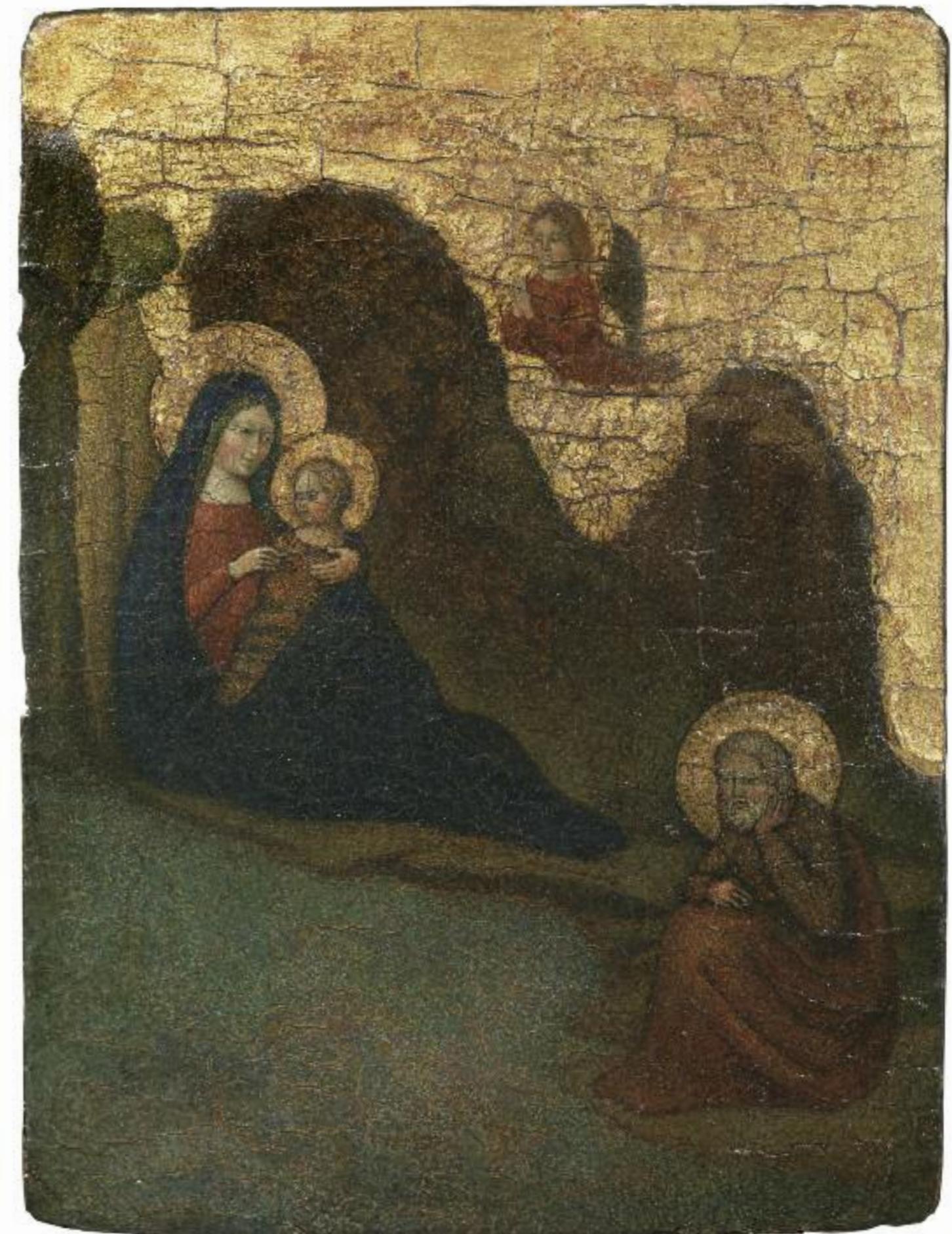
tempera on panel, 20,5x15,5 cm

*It is to Pietro Torriti that we owe the attribution of this charming small work on wood, to the Sienese painter Paolo di Giovanni Fei, one of the masters who were still working in Siena after the passage of the terrible scourge of the plague which in 1348 deprived the city of some of the most illustrious artists from the first half of the century. The name of Fei, who along with Jacopo di Mino, Bulgarini, Luca di Tommè, Bartolo di Fredi and Francesco di Vannuccio was among the best-known artists who kept the glorious Sienese tradition alive in the second half of the Fourteenth century, appears in the records as of 1369, the year when he was appointed counsellor for the “people” of S. Quirico di Castelvecchio in Siena. The first of his work mentioned in documents dates from 1381, with the artist who “in the last quarter of the Fourteenth century may be classified, among the “modern” Sienese painters, as the best known and most sought-after, the one who is most successful in reviving the art of Simone Martini” (E. Campolongo in *Dizionario biografico degli italiani*, 46, 1996, *ad vocem*).*

It is to this phase, “in a quite youthful period”, that Torriti suggests that our small work on wood, “in which echoes of the style of Duccio still reverberate”, may be attributed.



Paolo di Giovanni Fei, *Adorazione dei pastori*, Lindenburg, Altenau Museum



MAESTRO DELLA MISERICORDIA

Firenze, terzo quarto del XIV secolo

Madonna in trono con Bambino tra i Santi Pietro, Paolo, Agnese e Caterina di Alessandria (?)

tempera su tavola, cm. 63x38

Come indipendentemente confermatoci da Silvia De Luca e da Piero Torriti, questo dipinto, raffigurante la Madonna in trono col Bambino e santi, è riconducibile al Maestro della Misericordia, un artista prossimo all'Orcagna.

La ricostruzione di questa personalità artistica, che prende il nome convenzionale di Maestro della Misericordia dalla tavola conservata alla Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 1890, n. 8562), si deve a Richard Offner, seguito più recentemente da Miklos Boskovits e da Sonia Chiodo, alla quale si deve la definizione del percorso stilistico dell'artista (vedi S. Chiodo, *Il Maestro della Misericordia e Niccolò di Pietro Gerini: un problema di pittura fiorentina di secondo Trecento*, in "Arte Cristiana", XCIII, 2005, pp. 43-56; Ead., *Painters in Florence after the Black Death: the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Florence, 2011).

L'artista, evidenzia la De Luca, dopo una iniziale vicinanza a Bernardo Daddi e a Taddeo Gaddi – è stato anche proposto di identificare questo maestro con Gaddo Gaddi, figlio di Taddeo che sappiamo pittore ma ancora senza opere a lui riferite – “si mostra ricettivo al naturalismo e alle preziosità cromatiche introdotte nella scena artistica fiorentina da Giovanni da Milano” per poi mostrarsi in seguito “pienamente inserito in quella corrente ‘neogiottesca’ della pittura fiorentina che, accanto alla ricerca di una spazialità ben definita, predilige figure più austere e monumentali”.

Tra le opere che la studiosa cita per confronto, ricordiamo la tavola già in collezione privata a Firenze, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, in cui l'artista propone il medesimo impianto compositivo e dettagli simili quali il vaso biancato colmo di fiori dinanzi al trono, e il dipinto del Musée Marmottan di Parigi (inv. n. 452), dove vengono ravvisate soluzioni confrontabili in elementi quali il “velo della Madonna, che ricadendo disegna ampie e morbide curve sul suo grembo, la posa del piccolo Gesù con la gamba sollevata, i punzoni delle aureole e le fisionomie delle due Sante, contraddistinte dagli zigomi alti e dagli occhi allungati”.

Per quanto riguarda la datazione, Silvia De Luca propende per la seconda metà dell'ottavo decennio del secolo quattordicesimo.



Maestro della Misericordia, *Incoronazione della Vergine*, ubicazione sconosciuta



MASTER OF THE MISERICORDIA
 Firenze, third quarter of 14th century
 Madonna on throne with Child among Saints Peter, Paul, Agnes and Catherine of Alexandria (?)
 tempera on panel, 63x38 cm

This work, which features the *Madonna on the throne with Child and Saints*, is – as independently Silvia De Luca and Piero Torriti have confirmed – attributable to the Master of the Misericordia, an artist who was close to Orcagna. The reconstruction of this artistic personality, who has been given the conventional name of *Master of Misericordia* on the basis of the painting on wood kept at the *Gal-leria dell'Accademia* in Florence (inventory 1890, no. 8562), is the work of Richard Offner; his contribution has been followed by more recent ones by Miklos Boskovits and by Sonia Chiodo, to whom we owe the definition of the artist's stylistic process (see S. Chiodo, Il Maestro della Misericordia e Niccolò di Pietro Gerini: un problema di pittura fiorentina di secondo Trecento, in "Arte Cristiana", XCIII, 2005, pages 43-56; Ead., Painters in Florence after the Black Death: the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino, *Florence*, 2011). As underscored by De Luca, after having been a close associate of Bernardo Daddi and Taddeo Gaddi in an early period – it has also been suggested that the master may be identified as Gaddo Gaddi, Taddeo's son, whom we know to have been painter but to whom no works have as yet been attributed – he "proved receptive to the naturalism and the chromatic richness introduced in the Florentine art milieu by Giovanni da Milano" – to then subsequently prove himself as a "full-fledged member of the 'neo-Giottesque' current of Florentine painting which, along with the pursuit of a clearly defined spatiality, features a predilection for more austere and monumental figures".

Among the works cited by the scholar for purposes of comparison we may mention the work on wood which was previously in a private collection in Florence, featuring the *Crowning of the Virgin*, in which the artist adopts the same arrangement and similar details, as the two-handled vase filled with flowers in front of the throne, and the painting at the Musée Marmottan di Parigi (inv. no. 452), in which one may observe solutions comparable to elements as the "veil of the Madonna, which falls so as to form ample, soft curves on her lap, the Jesus child's pose with a raised leg, the punch work on the halos and the features of the two saints, characterized by high cheekbones and elongated eyes".

According to Silvia De Luca the work may indicatively be dated to the second half of the eight decade of the Fourteenth century.



Maestro della Misericordia, *Madonna col Bambino in trono e santi*,
 Parigi, Musée Marmottan



MAESTRO DI SANTIVO

attivo a Firenze e in Toscana tra il 1390 e il 1420 circa
Madonna dell'umiltà
tempera su tavola, cm. 88x55

Pittore probabilmente scaturito dall'elegante magistero di Agnolo Gaddi, l'anonimo maestro conosciuto come Maestro di Sant'Ivo è un artista operante a cavallo tra Tre e Quattrocento, la cui ricostruzione critica fu iniziata da Federico Zeri. Dagli studi del grande conoscitore, che radunò inizialmente un piccolo gruppo di opere sotto il nome di "Maestro della Christ Church Gallery", al recente articolo monografico di Costanza Baldini (*Il Maestro di Sant'Ivo: profilo di un pittore fiorentino a cavallo tra XIV e XV secolo* in "Arte Cristiana", 829, XCIII, 2005, pp. 261-276), varie opere si sono aggiunte al suo *corpus*, ora piuttosto numeroso. L'opera che, per la sua rarità, ha ispirato il nome di questo autore, è una tavola conservata al Palazzo di Parte Guelfa di Firenze, raffigurante appunto l'inconsueto soggetto di *Sant'Ivo che amministra la Giustizia*.

La tavola che presentiamo è invece, come osserva Mauro Minardi nel suo studio sul dipinto, una variazione sul noto tema tardo trecentesco della "Madonna dell'umiltà", qui contaminato dall'iconografia detta della "Madonna del latte", nella quale il Bambino si protende teneramente verso il seno della Madre. Varie sono le opere di devozione privata, raffiguranti la Madonna con il Bambino, vicine alla nostra tavola, tra le quali proprio quella che attirò l'attenzione di Zeri, ossia la paletta di Oxford (vedi in Baldini cit., n. 1, p. 262).

Inequivocabile la vicinanza di quest'ultima opera con la nostra nella fisionomia del Bambino, nella veste della Madonna – il cui bordo presenta il tipico andamento sinuoso del tardo gotico con richiami al contemporaneo Lorenzo Monaco – nelle caratteristiche pieghe taglienti e scolpite. Secondo Minardi, che giustamente nota come peculiare del maestro sia "una certa distaccata severità dei personaggi", ravvisabile qui nell'austero volto della Madre, all'opera conviene una datazione intorno al 1400, periodo nel quale i modi del Maestro di Sant'Ivo più si accostano a quelli di Mariotto di Nardo.



Maestro di Sant'Ivo, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

MASTER OF SAINT IVO

active in Florence and in Tuscany between 1390 and 1420 ca.
Madonna of Humility
tempera on panel, 88x55 cm

The anonymous master known as the Master of Saint Ivo, a painter who probably took inspiration from the elegant mastery of Agnolo Gaddi, was an artist active in the late Fourteenth and early Fifteenth century, whose critical reconstruction was commenced by Federico Zeri. From the studies of the great expert, who initially united a small group of works under the name "Master of the Christ Church Gallery", to the recent monographic article by Costanza Baldini (The Master of Saint Ivo: profile of a Florentine painter between the 14th and 15th century in "Arte Cristiana", 829, XCIII, 2005, pages 261-276), various works have been added to his corpus, now quite large. The work whose rarity has suggested the name of this author is a painting on wood kept at the Palazzo di Parte Guelfa in Florence, which features precisely the unusual motif of Saint Ivo who administers Justice. The work on wood presented here is on the contrary, as Mauro Minardi points out in his study on the painting, a variation on the familiar late Fourteenth-century theme of the "Madonna of the Humility", here contaminated by the iconography referred to as the "Madonna nursing the child" in which the Child tenderly reaches for his Mother's breast. There are various works intended for private worship featuring the Madonna with Child that closely resemble this work, including, precisely, the one which caught Zeri's attention, or in other words the altarpiece now in Oxford (see in Baldini cit., n. 1, p. 262). There are evident analogies between the said painting and the one presented here, in the Child's physiognomy, the Madonna's clothes – of which edges vaunt the typical late-Gothic sinuous development, evoking the contemporary Lorenzo Monaco – in the characteristic sharp and sculpted folds. According to Minardi, who correctly observes that the master may be distinguished by a "certain detached severity of his personalities" which may here be recognized in the austere face of the Mother, the work may reasonably be dated to around 1400, the period in which the style of the Master of Saint Ivo most closely resembles that of Mariotto di Nardo.



VENTURA DI MORO

Firenze 1395-1486

Madonna con il Bambino in trono

tempera su tavola, cm. 119x55,5

Questa grande tavola cuspidata a fondo oro è stata pubblicata come opera del pittore fiorentino Ventura di Moro (vedi E. Neri Lusanna, *Arte gotica nel Chianti: riflessioni e novità* in "Il Chianti. Storia arte cultura territorio", 22, 2002, p. 150, fig. 13). A questo autore, in bilico tra gotico e novità rinascimentali, rimandano infatti vari dettagli, dalla morfologia dei volti della Vergine e del Bambino al bordo della veste della Madonna, dal tipico andamento ondulato sul terreno. Un confronto particolarmente calzante è quello con la parte centrale del trittico della chiesa di San Donnino a Celle, Dicomano.

Questo pittore aveva bottega a Firenze, in Corso degli Adimari (E. Neri Lusanna, *Ventura di Moro: un riesame della cerchia del Pesello*, in "Paragone", XLI, 485, 1990, p. 4), ma fu attivo anche nel territorio tra Firenze e Siena e in particolare nel Chianti, territorio dal quale verosimilmente proviene questa tavola. L'iscrizione infatti "MATTEO DI HASTRUCO DANDREA PELLANIME LORO E SUA" che corre lungo la base del trono su cui siede la Vergine col Bambino, potrebbe rimandare al patronimico Castrucci "attestato in Chianti, specialmente a San Casciano, dove la presenza di una tal famiglia è storicamente documentata" (E. Neri Lusanna, cit., 2002, p. 150).

Una foto dell'opera con l'attribuzione allo stesso artista è anche presente nel catalogo della fototeca della Fondazione Federico Zeri (inv. 32224).



Ventura di Moro, *Madonna con il Bambino in trono e santi*,
ubicazione sconosciuta

VENTURA DI MORO

Florence 1395-1486

Madonna with Child on throne

tempera on panel, 119x55,5 cm

This large painting on a pointed wooden panel with gilt background has been published as the work of the Florentine painter Ventura di Moro (see E. Neri Lusanna, Arte gotica nel Chianti: riflessioni e novità in "Il Chianti. Storia arte cultura territorio" 22, 2002, p. 150, fig. 13). In fact, various details suggest this author who reconciled Gothic elements with Renaissance innovation, as the morphology of the faces of Virgin and Child, the edge of the Madonna's dress and the typical waving development of the ground. Particularly apt comparisons may be made with the central part of the triptych found in the church of San Donnino in Celle, Dicomano.

This painter had his atelier in Florence, in Corso degli Adimari (E. Neri Lusanna, Ventura di Moro: un riesame della cerchia del Pesello, in "Paragone", XLI, 485, 1990, p. 4), but he was also active in the territory between Florence and Siena and in particular in the Chianti district, which is probably the origin of this painting on wood. In fact, the inscription "MATTEO DI HASTRUCO DANDREA PELLANIME LORO E SUA" that appears along the base of the throne on which Virgin and Child are seated, might refer to the patronymic Castrucci "attested in Chianti, especially in San Casciano, where the presence of a family with this name is historically documented" (E. Neri Lusanna, cit., 2002, p. 150).

An image of the work, attributed to the same artist, also appears in the catalogue of the photographic archive of the Federico Zeri Foundation (inv. 32224).



GIOVANNI DI NICCOLÒ MANSUETI
doc. a Venezia 1485-1527
Madonna col Bambino
olio su tavola, cm. 59x46

L'individuazione di questa tavola e il riconoscimento del suo autore si deve a Mattia Vinco, che ha poi trovato conferma della sua intuizione grazie al ritrovamento di una vecchia riproduzione b/n nella fototeca di Federico Zeri (inv. 62482, n. 25362) con l'attribuzione del conoscitore all'artista veneziano e la notizia della sua provenienza *ante 1974* dalla collezione O. Klein di New York.

Il Mansueti, che sappiamo legato a Gentile Bellini fin dai suoi inizi – “nel cartiglio del telero con il *Miracolo della reliquia della Santa Croce in campo S. Lio*, egli si dichiara “discepolo di Bellini”, verosimilmente in riferimento a Gentile” (A. De Lillo in *Dizionario biografico degli italiani*, 69, 2007, *ad vocem*) – mostra in seguito anche prestiti da Carpaccio, Cima da Conegliano e soprattutto Giovanni Bellini.

Vinco, che nel suo esaustivo studio colloca l'esecuzione di questa tavola tra il 1510 e il 1515, nota come il “Gesù Bambino sbilanciato su un lato e in atto di benedire” rappresenti “una soluzione adottata di frequente da Giovanni Mansueti”, così come la “Madonna seduta, con le gambe e il busto ruotati generalmente verso sinistra e la mano a sostenere il piede di Gesù Bambino”. Caratteristica anche la “cretatura regolare e uniforme” della biacca, “dovuta probabilmente alla composizione del pigmento”, ritrovata dallo studioso in altre opere dell'artista, quali ad esempio la *Madonna con il Bambino, San Giovannino e San Benedetto* dello stesso Mansueti (Finarte, Milano, 6 aprile 1965, lotto 21), già in collezione Berenson a Firenze. Allo stesso modo è peculiare dell'autore veneziano il marcato disegno sottostante riemerso alla vista col passare dei secoli, particolarmente evidente “all'altezza della mano sinistra della Madonna e del piede sinistro di Gesù Bambino” e “da ascrivere probabilmente all'utilizzo di un cartone”, disegno ritrovabile in maniera similare in opere come il *Cristo in pietà tra la Vergine e San Giovanni evangelista* dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen (KMS 556).

Particolarmente interessante è la recente apparizione sul mercato antiquario (Christie's, South Kensington, 2 dicembre 2008, n. 85; cm. 59,7x88,4) di una tavola, segnalata dallo studioso, che presenta evidenti similitudini nel gruppo centrale della Madonna con il Bambino, “replicato in modo letterale nella tavola già Klein d'identica altezza”.



GIOVANNI DI NICCOLÒ MANSUETI
Documented in Venice 1485-1527
Madonna with Child
oil on panel, 59x46 cm

We owe the identification of this work on wood and the recognition of its author to Mattia Vinco, who has seen his intuition confirmed thanks to the rediscovery of an old black and white reproduction contained in Federico Zeri's photo archive (inventory 62482, no. 25362) with the connoisseur's attribution to the Venetian artist and information on its origin before 1974, i.e. the O. Klein collection of New York.

Mansueti, who is known to have been close to Gentile Bellini ever since the onset of his career – “in the cartouche of the telero of the Miracle of the relic of the Holy Cross in campo S. Lio he declares himself to be a “pupil of Bellini”, most likely with reference to Gentile” (A. De Lillo in Dizionario biografico degli italiani, 69, 2007, ad vocem) – has subsequently proven to have benefited from the examples of Carpaccio, of Cima da Conegliano and above all of Giovanni Bellini.

Vinco, who in his exhaustive study dates the execution of this work on wood to between 1510 and 1515, observes that the “Jesus Child leaning to one side while giving a blessing” represents “a solution which was frequently adopted by Giovanni Mansueti”, just as the “seated Madonna, with her legs and bust generally rotated towards the left and her hand supporting the foot of the Jesus Child”. Another characteristic trait is the “regular and uniform craquelure” of the white lead, “probably due to the composition of the pigment”, which the scholar has also found in other works by the artist, as for instance the Madonna with the Child, Infant St. John and Saint Benedict by the self-same Mansueti (Finarte, Milan, 6 April 1965, lot nr. 21), formerly in the Berenson collection in Florence. Another peculiar trait of the Venetian author is the evident underlying drawing, which has emerged with the passing of the centuries, and which is particularly evident “on the height of the Madonna’s left hand and the Jesus Child’s left foot” and which is “probably attributable to the use of a cartoon”; a similar drawing can also be found in works as Christ standing between the Virgin and Saint John the Evangelist of Statens Museum for Kunst in Copenhagen (KMS 556).

It is particularly interesting to note a recent apparition in the antiquarians' market (Christie's, South Kensington, 2 December 2008, no. 85; 59,7x88,4 cm) of a work on wood, mentioned by the scholar, which features evident similarities in the central group of the Madonna with the Child, “replicated literally in the work on wood formerly in the Klein collection, which is of the same height”.



Giovanni Mansueti, *Madonna col Bambino e i santi Giovanni battista e Girolamo*, già Londra, Christie's
© Christie's Images Limited (2008)



VINCENZO D'ONOFRIO DA IMOLA

Imola, presumibilmente attivo nella seconda metà del secolo XVI
Sacra Famiglia con San Giovannino e una santa martire
 olio su tavola, cm. 67x54

Il prototipo di questa composizione, nota in varie versioni lievemente variate fra di loro, è stato individuato alcuni anni fa da Anna Tambini. Si tratta di una invenzione di Innocenzo Francucci da Imola (1490 c.-1550 c.) – notevole pittore raffaellesco attivo principalmente nella natia Romagna ma con trascorsi anche fiorentini – che conosciamo in alcune varianti, tra le quali la *Madonna col Bambino e i santi Giovannino, Francesco e Chiara* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, databile al terzo, quarto decennio del Cinquecento. Le tre opere messe insieme dalla studiosa, caratterizzate come la nostra dall'impostazione speculare rispetto al prototipo innocenziano, nonché da “una interpretazione più personale” e dal “sapore di vita familiare”, presentano in tutti gli esemplari il dono di ciliegie al San Giovannino da parte di Cristo. Anna Tambini ha tentativamente proposto di attribuire due di questi dipinti, ispirati nella composizione dal Francucci, al nome di Vincenzo d'Onofrio da Imola, misterioso pittore cui una di queste opere era stata riferita, e per il quale la studiosa ha proposto una identificazione documentaria (vedi A. Tambini, *Spigolature sulla pittura di Imola tra Quattro e Cinquecento*, in “Studi romagnoli”, LIII, 2002, pp. 41-72, pp. 53-54).

Alessandro Nesi, autore di uno studio sul nostro dipinto, ha confermato il parere orale espresso dalla studiosa di accoppare anche questa tavola al gruppo “Vincenzo d'Onofrio da Imola” da lei proposto, rilevando tuttavia come, a suo parere, le opere di questo *corpus* mostrino tra di loro alcune differenze stilistiche. A proposito della nostra opera, lo studioso evidenzia la convivenza di tipologie “piacevolmente popolaresche” con modi eleganti, come nella santa a sinistra, dal “capo adorno di preziose perle e con il volto dai tratti aristocratici e sottili”.



Innocenzo Francucci, *Madonna con Bambino, San Giovannino, San Francesco e Santa Chiara*, Bologna, Pinacoteca Nazionale

VINCENZO D'ONOFRIO DA IMOLA

Imola, presumably active during the second half of the 16th c.
 Holy Family with the Infant St. John and a martyr saint
 oil on panel, 67x54 cm

The prototype of this composition, known in various versions with slight variations, was identified some years ago by Anna Tambini. It is a matter of an invention by Innocenzo Francucci da Imola (1490 c.-1550 c.) – an important Raphaelesque painter who chiefly worked in his native Romagna but who also had spent periods in Florence – which is known in a number of versions, among which the Madonna with Child and the saints Infant St. John, Francis and Clare at the Pinacoteca Nazionale of Bologna, which may be dated to the third or fourth decade of the Sixteenth century.

The three works which have been linked by the scholar, and which like the present work are characterized by being arranged mirror-wise with respect to Innocenzo's prototype as well as by a “more personal interpretation” and the “atmosphere of family life”, all show Christ giving the Infant St. John a cherry. Anna Tambini has hypothetically suggested that two of these paintings, of which composition is inspired by Francucci's work, may be attributed to Vincenzo d'Onofrio da Imola, a mysterious painter who has been indicated as the author of one of these works, and for which the scholar has suggested a documentary identification (see A. Tambini, *Spigolature sulla pittura di Imola tra Quattro e Cinquecento*, in “Studi romagnoli”, LIII, 2002, pp. 41-72, pp. 53-54).

Alessandro Nesi, author of a study on our painting, has confirmed the verbal recommendation of the scholar, namely that also this work on wood may be united to the body of works by “Vincenzo d'Onofrio da Imola” suggested by her. However, he has also pointed out that there are, in his opinion, some stylistic differences among them. With regard to the present work, the scholar underscores the coexistence of “agreeably popular” typologies with elegant manners, as those featured by the saint to the left, whose “head is decorated by precious pearls and whose face vaunts aristocratic and fine features”.



ANONIMO SENESE DEL SECOLO XVI
Sacrificio di Codro
olio su tela, cm. 126x194

Descritta da Emilio Negro "in buono stato di conservazione", l'opera, "corredato dell'elegante cornice originale di legno dorato", è stata esposta come inedito al Palazzo Chigi di Ariccia nel 2004 alla mostra a cura di Francesco Petrucci *I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero romano al Neoclassicismo* (Roma, 2004, n. 4, pp. 76-77).

Nelle parole dello studioso, la tela "raffigura un episodio di storia antica, riportato in *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* (5, 6, ext. 1), l'antologia composta di brevi racconti presentati come esempi di buoni o cattivi comportamenti scaturiti dalla vita di personaggi famosi" scritta da Valerio Massimo: si tratta della storia di Codro, monarca ateniese dell'VIII secolo a.C., che durante un assedio sacrificò la sua vita per la città, che secondo una profezia, non sarebbe stata conquistata se il re veniva ucciso dai nemici. Per evitare che gli avversari consci della profezia lo risparmiassero, Codro "spogliato dell'abito regale e travestito da soldato semplice", trovò la morte in battaglia, salvando così Atene. La scena è raffigurata sulla tela in tre episodi: da sinistra vediamo "lo stoico monarca con lo scettro e gli abiti regali, spogliato di tutto, ed infine morto a terra, ucciso dai nemici" nel suggestivo angolo in alto a destra con il cavallo impennato.

Fedele citazione dell'affresco di Domenico Beccafumi eseguito tra il 1529 e il 1535 sulla parete della Sala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena, questo dipinto è secondo Negro "opera di un pittore valente, dalla condotta pittorica estrosa" collocabile in "quella sofisticata temperie pittorica nella quale operavano pittori estrosi come Bartolomeo di David e Bartolomeo Neroni detto il Riccio".

ANONYMOUS SIENESE FROM THE 16TH CENTURY
Sacrifice of Codrus
oil on canvas, 126x194 cm

Described by Emilio Negro as "in good state of preservation", this work, "completed by its elegant original frame in gilt wood", was presented as a hitherto unpublished work at the Palazzo Chigi of Ariccia in 2004 at the exhibition curated by Francesco Petrucci. The faces of power. Portraits of famous men in Rome from the Roman Empire to Neoclassicism (Roma, 2004, no. 4, pages 76-77).

According to the scholar, the canvas "features an episode from antique history, described in Factorum et dictorum memorabilium libri IX (5, 6, ext. 1), an anthology with short stories presented as examples of good and bad conduct associated with the life of famous personalities" written by Valerio Massimo: it is a matter of the story about Codrus, an Athenian monarch from the 8th century BC, who during a siege gave his life for the city, which according to a prophecy would not have been conquered if the king were killed by the enemies. To prevent the enemies, who knew about the prophecy, from saving him, Codrus "lay off his royal robe and camouflaged himself as a simple soldier" and found his death in battle, thus saving Athens. Three episodes of the story are presented on the canvas: from the left we see "the Stoic monarch with sceptre and royal robe, bared of everything, and finally dead on the ground, killed by the enemies" in the fascinating top right corner with a rearing horse. A faithful quotation of Domenico Beccafumi's fresco, executed between 1529 and 1535 on the wall of the Sala del Concistoro of the Public Palace of Siena, this painting is according to Negro "the work of a talented painter, with an original hand" which may be placed in "the sophisticated milieu to which original painters as Bartolomeo di David and Bartolomeo Neroni, also known as il Riccio, belonged".



Bartolomeo di David, *Putti con stemma Spannocchi*, part., Siena. Pinacoteca Nazionale



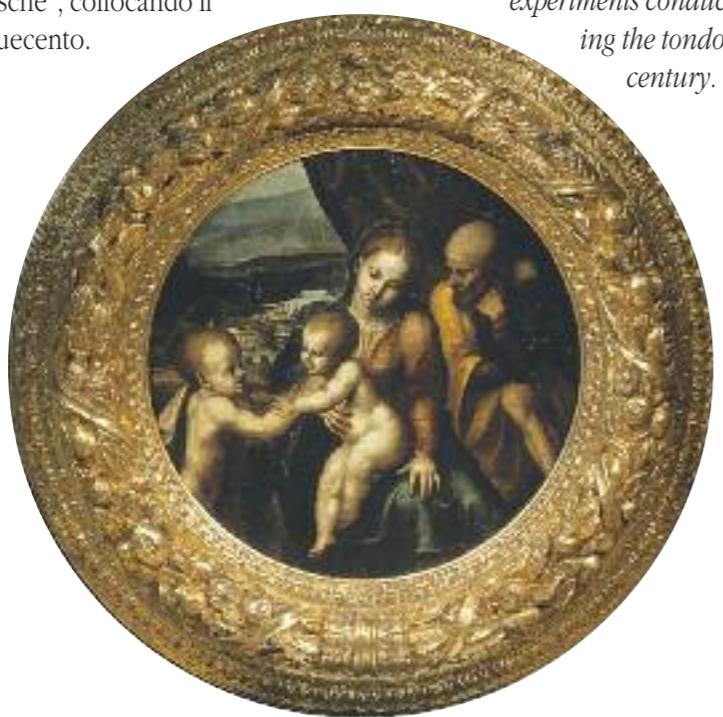


MAESTRO LEONARDESCO SENESE
Sacra Famiglia con San Giovannino
olio su tavola, diametro cm. 74

La Vergine siede sorridente con il Bambino in grembo, mentre questi accoglie con affabilità il San Giovannino. Dall'altro lato del dipinto è raffigurata la pensierosa figura di Giuseppe, lo sguardo rivolto all'incontro dei due fanciulli. Il tendaggio teso alle spalle della Sacra Famiglia lascia intravedere, sullo sfondo, uno squarcio di paesaggio: un fiume si dirige tortuoso verso alcuni rilievi montuosi, digradanti dolcemente verso l'orizzonte. Sulle sue rive sorge una città fantastica, punteggiata di edifici e templi antichi, i cui contorni si distinguono appena nell'atmosfera incerta di bruma mattutina.

Sebbene in questo tondo la complessa posa del San Giuseppe e il forte scorci del volto della Madonna, come anche il trattamento pittorico, rivelino una esecuzione da parte di un artista maturato anche alla luce di esperienze successive, il paesaggio dai toni sfumati, unito alle dense ombre che avvolgono i corpi, richiama alla mente l'opera di Leonardo da Vinci. L'impronta del maestro toscano segnò per lungo tempo l'arte dell'Italia settentrionale, in modo particolare della Lombardia, ove Leonardo trascorse diversi anni al servizio degli Sforza e dove i suoi seguaci, come Bernardino Luini, ebbero ancora per decenni una vasta eco. Il leonardismo attecchì con forza anche a Siena, dove approdò sulle orme del pittore, di origine piemontese, Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma.

Proprio alla scuola toscana e all'influsso del maestro settentrionale deve essere ricondotta quest'opera secondo Sandro Bellesi, autore di uno studio sul dipinto, che segnala "affinità stringenti con la cultura figurativa senese, legata in prevalenza alle sperimentazioni post-sodomesche", collocando il tondo nell'ultimo quarto del Cinquecento.



LEONARDESCUE SIENESE MASTER
Holy Family with the Infant St. John
oil on panel, diameter 74 cm

The Virgin sits smilingly with the Child in her lap; the latter gives the Infant St. John a warm welcome. Joseph is shown on the other side of the painting, his thoughtful gaze aimed at the two children's meeting. The curtain which hangs behind the Holy Family opens to reveal a glimpse of a landscape in the background: a river winds towards the mountain ridges, which gently fade into the horizon. An imaginary city lies by the river; the contours of ancient buildings and temples stand out, barely visible in the hazy atmosphere of the morning mist.

Although the complex pose of Saint Joseph and the marked foreshortening of the Madonna's face, as well as the painterly rendition of this tondo all indicate that it is the work of an artist who has been subject to later influences, the landscape with its delicately shaded hues, combined with the dense shades embracing the bodies, bring to mind the work of Leonardo da Vinci. The Tuscan master was to dominate the art of Northern Italy for a long time, and this was especially true in Lombardy where Leonardo spent many years at the service of the Sforza family, and where his followers as Bernardino Luini kept his style alive for many decades. The influence of Leonardo was also very strongly felt in Siena, where it arrived in the wake of Giovanni Antonio Bazzi, painter of Piedmontese origin also known as Il Sodoma.

It is precisely to the Tuscan school and the influence of the northern master that we must retrace this work, according to Sandro Bellesi, author of a study on the painting, who observes the "close affinities with the Sienese figurative culture, mainly linked to the experiments conducted in the wake of Il Sodoma", dating the tondo to the last quarter of the Sixteenth century.



MAESTRO FRANCESE (?) DELLA FINE DEL XVI SECOLO

Madonna col Bambino

olio su tela, cm. 98x74

Come ricostruito da Mattia Vinco, questa tela, caratterizzata da un marcato *imprinting* leonardesco reso evidente sia dal caratteristico sfumato che dalla composizione, si modella con grande libertà su un prototipo di stretta dipendenza dal maestro: si tratta della *Madonna col Bambino* conservata alla National Gallery di Londra, tuttora riferita ad anonimo seguace – coeve o di poco posteriore – di Leonardo. Nel suo studio sul dipinto, Vinco propone che nel caso dell'opera in esame si tratti dell'"unica testimonianza della fortuna tardo cinquecentesca di un perduto modello leonardesco, forse un dipinto, ma più probabilmente un disegno" noto in virtù dell'esemplare inglese citato e di un'ulteriore derivazione con lievi varianti nota grazie ad una riproduzione fotografica conservata nell'archivio Zeri (scheda 31916, inv. 79663).

Come evidenziato dallo studioso, al di là dell'evidente leonardismo, il dipinto deve essere inquadrato "alla luce delle sostanziali differenze stilistiche rispetto ai modelli": le fisionomie sia della Madonna che del Bambino appaiono alquanto variati rispetto agli esempi più antichi, mentre il paesaggio mostra nello "stile architettonico degli edifici un influsso di matrice nordica tardo cinquecentesco". Vinco nota anche nello sgabello in basso a destra sotto la tenda "la volontà del pittore di ricreare in quella parte dell'opera un piccolo angolo d'interno, che non trova riscontro nelle opere dei leonardeschi lombardi".

Alla luce di queste considerazioni, "si può avanzare" – così lo studioso – "un'attribuzione in favore di un pittore d'oltralpe che si confronta con il maestro toscano alla fine del XVI secolo", attribuzione che trova un qualche supporto anche dalla provenienza francese della tavola ora a Londra, possibile modello per la nostra, "che fino al 1860 si trovava nella collezione parigina di Edmond Beaucousin".



Maestro lombardo del XVI secolo, *Madonna col Bambino*, Londra, National Gallery

FRENCH MASTER (?) OF THE LATE 16TH CENTURY

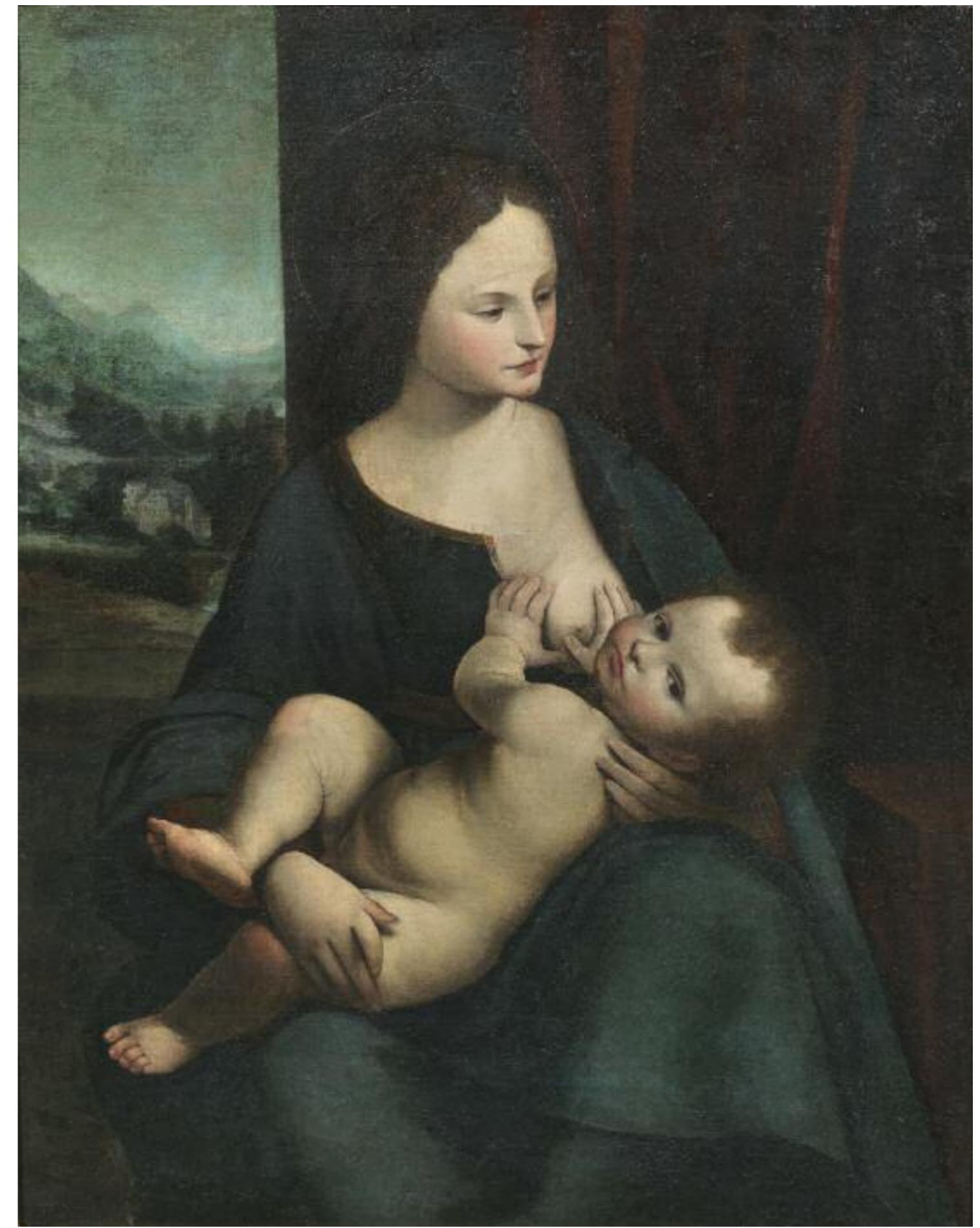
Madonna with Child

oil on canvas, 98x74 cm

As reconstructed by Mattia Vinco, this painting, characterized by an evident Leonardesque imprinting, witnessed both by the characteristic sfumato and the composition, is modelled very freely on a prototype that is closely linked to the master: it is a matter of the Madonna with Child at the National Gallery of London, which is still attributed to an anonymous follower – contemporary or slightly posterior – of Leonardo. In his essay on the painting Vinco suggests that with regard to the work in question, it is a matter of the "only testimonial of the fortune in the late Sixteenth century of a lost Leonardesque model, which may have been a painting but more probably a drawing", and which is known by virtue of the aforementioned English specimen and another work inspired by it with slight variations, known thanks to a photographic reproduction included in the Zeri archive (item 31916, inventory 79663).

As pointed out by the scholar, beyond the clearly Leonardesque manner, the painting must be placed in a context "in light of the substantial stylistic differences from its models": the features of both Madonna and Child appear quite changed as compared to the older works, while the landscape features, "in the architectural style of the buildings, an influence of late-Sixteenth century Nordic matrix". Vinco also observes that the stool to the lower right, below the curtain, witnesses "the desire on the part of the painter to recreate a small interior corner in that part of the work, something which is not to be found in the works of Lombard Leonardesque painters".

In view of these considerations, "one may suggest" – as the scholar puts it – "an attribution in favour of a French painter who measures swords with the Tuscan master in the late 16th century", an attribution which is also corroborated by the French origin of the work which is now in London, and which may have served as model for this work, "which until 1869 belonged to the Parisian collection of Edmond Beaucousin".



JOHANN KÖNIG
Norimberga 1586-1642
La predica di San Giovanni Battista
olio su rame, cm. 67x54

San Giovanni Battista, vestito di pelle d'animale e di un mantello rosso, siede su un masso e stringe nella sinistra la croce astile con il consueto cartiglio annodato, mentre con la mano destra indica il Cristo alla folla. Sullo sfondo si stende, tra dolci colline, una città immaginaria con edifici goticheggianti.

Il riconoscimento di questo rame di notevoli dimensioni al pittore tedesco tardo manierista Johann König si deve alla cortese segnalazione di Wolfgang L. Eller, che ringraziamo. L'attribuzione è stata in seguito confermata da Alessandro Nesi, autore di uno studio sul dipinto nel quale vengono messe a fuoco la "notevole ricettività" e l' "interesse piuttosto variegato per la pittura italiana" dell'artista tedesco, che giustificano il precedente collocamento di quest'opera in ambito toscano. Il König fu infatti nella Penisola intorno al 1610, in un viaggio che lo vide a Venezia, Mantova e Roma e, come suppone lo studioso, probabilmente anche a Firenze, dove poté "trarre suggerimenti da dipinti dello studiolo di Francesco I". Dal 1614 l'artista è nuovamente in Germania, e nel 1618 firma e data un *Ecce Homo* (Christie's, Londra, 5 luglio 2007, n. 49) che è uno dei dipinti che maggiormente si presta ad un confronto con il nostro rame. Nell'opera apparsa sul mercato antiquario londinese, insieme ad una preziosità e ad un'attenzione per il dettaglio tutta nordica, traspare anche una sottile rimodellazione del primo Cinquecento italiano – specie veneto – del pittore, e compaiono in maniera evidente, come nel rame oggetto di questo studio, i morbidi incarnati e i volti alquanto tipizzati caratteristici del König. Ugualmente interessante ai fini di un confronto con il nostro rame è la *Morte dei figli di Niobe* di collezione privata, sia per le anomalie che per il paesaggio di evidente influsso elsheimeriano.



JOHANN KÖNIG
Nuremberg 1586-1642
Saint John the Baptist preaching
oil on copper, 67x54 cm

Saint John the Baptist, clothed in animal skins and a red cape, is seated on a mass; he holds the processional cross with the customary knotted cartouche with his left hand, while he points Christ out to the crowd with his right. An imaginary city with Gothic-style buildings lies among gentle hills in the background.

The recognition of this work on copper of considerable size as the work of the German late mannerist painter Johann König is due to a courteous indication by Wolfgang L. Eller, whom we thank. The attribution has subsequently been confirmed by Alessandro Nesi, author of a study on the painting in which the expert focuses on the "noteworthy receptivity" and "quite variegated interest in Italian painting" of the German artist, which justify the previous placement of the work in a Tuscan context. In fact, König travelled to the Peninsula around 1610, visiting Venice, Mantua and Rome and, as the expert supposes, probably also Florence, where he could "obtain inspiration from the paintings in the study of Francesco I". As of 1614 the artist was once again in Germany, and in 1618 he signed and dated an Ecce Homo (Christie's, London, 5 July 2007, no. 49), one of the paintings best suited to a comparison with this work on copper. In the work which appeared in the London antiquity market, along with a completely Nordic precious rendition and attention to detail, one also perceives a subtle reinterpretation of early Sixteenth-century Italian – especially Venetian – art by the painter, and the soft complexions and very typified faces characteristic of König are evident, both in that painting and the work on copper subject of this study. Another work that is equally interesting for purposes of comparison with this painting on copper is the Death of Niobe's children, in a private collection, both due to the anatomies and to the landscapes, which show a clear Elsheimerian influence.



Johann König, *Morte dei figli di Niobe*, collezione privata



PIETRO FACCHETTI
Mantova 1539 – Roma 1613
Ritratto di gentiluomo seduto
olio su tela, cm. 116x87

Questo ancora non identificato personaggio che ci scruta con severo sguardo indagatore è stato ricondotto da Emilio Negro, autore di uno studio sul dipinto, alla mano del mantovano Pietro Facchetti, “incisore e pittore di chiare ascendenze lombarde, venete e nordeuropee”. Prolifico autore di ritratti a Roma, sulla scia di Scipione Pulzone, dove si trasferì intorno all’ottavo decennio del Cinquecento, di lui ricorda il Baglione che dipinse “quasi tutte le dame romane, gran parte de’gentiluomini e titolati di Roma” (G. Baglione, *Le vite de’ pittori scultori et architetti*, Roma, 1642, I, p. 127).

In linea con l’origine lombarda con ascendenti veneti dell’autore proposto da Negro, il dipinto si caratterizza per una tavolozza limitata e per l’assenza di elementi secondari quali tendaggi o colonne, lasciando concentrare lo sguardo del riguardante sulla fisionomia e sul carattere dell’effigiato. Ingentiliscono tuttavia la tela alcuni particolari, resi con notevole accuratezza, come il colletto di merletto bianco, che incornicia il volto del personaggio stagliandosi sull’abito scuro, e la raffinata cintura con una elegante fibbia in metallo sbalzato, riprodotta con perizia.

Tra le opere citate a confronto dallo studioso, il *Ritratto di Maria de’ Medici* (Roma, Palazzo Lancellotti) e l’affresco raffigurante *Domenico Fontana presenta a Sisto V il progetto per la nuova biblioteca* (Roma, Biblioteca Vaticana, Salone Sistino), nel quale compaiono vari ritratti che condividono con il nostro l’“acuta definizione fisionomica e psicologica”.



Pietro Facchetti, *Domenico Fontana presenta a Sisto V il progetto per la nuova biblioteca*, Roma, Biblioteca Vaticana, Salone Sistino

PIETRO FACCHETTI
Mantua 1539 – Rome 1613
Portrait of seated gentleman
oil on canvas, 116x87 cm

*This as yet unidentified person, who observes us with a severe and searching gaze, has been retraced by Emilio Negro, author of a study on the painting, to the hand of Mantua-born Pietro Facchetti, “engraver and painter whose work clearly shows Lombard, Venetian and North European influences”. A prolific author of portraits, who worked in the wake of Scipione Pulzone in Rome, to which he moved around the eight decade of the Sixteenth century, he is remembered by Baglione for having painted “almost all the Roman ladies, and a considerable part of the gentlemen and titled persons in Rome” (G. Baglione, *Le vite de’ pittori scultori et architetti*, Roma, 1642, I, p. 127).*

Consistently with the Lombard origin and Venetian influences of the painter suggested by Negro, the painting is characterized by a limited palette and the absence of secondary elements as curtains or columns, which allows the observer’s gaze to focus on the physiognomy and character of the portrayed person. The work is nevertheless softened by some details, rendered with great accuracy, as the collar in white lace that frames the subject’s face and that stands out against the dark clothes, and the refined belt with an elegant buckle in embossed metal, rendered with great skill.

The works mentioned for purposes of comparison by the scholar comprise the Portrait of Maria de’ Medici (Rome, Palazzo Lancellotti) and the fresco featuring Domenico Fontana presents the project for the new library to Sixtus V (Rome, Vatican Library, Sistine Hall), which features a number of portraits which have the same “acute physiognomic and psychological definition” as the one examined here.



BARTOLOMÈ GONZALEZ Y SERRANO

Valladolid 1564-Madrid 1627

Ritratto di Filippo III di Spagna

olio su tela, cm. 189x110

Il personaggio raffigurato in questo ritratto a figura intera con accanto una corona reale, il volto incorniciato da una magnifica gorgiera, porta orgogliosamente sul petto il collare dell'ordine del Toson d'oro. Sulla base dei tratti fisiognomici e della sua appartenenza al prestigioso ordine fondato nel 1430 da Filippo il Bello di Borgogna, Alessandro Nesi ha proposto l'identificazione del sovrano rappresentato in Filippo III di Spagna (1578-1621), identità confermata da una tela molto vicina sia nella composizione che nella trattazione pittorica, conservata al Smithsonian American Art Museum di Washington. Ultimogenito di Filippo II e della moglie Anna d'Austria, a causa della morte degli altri figli della coppia ascese al trono nel 1596. Nello stesso anno ricevette il Toson d'oro, data che secondo lo studioso si potrebbe prestare per la datazione di questo dipinto, e che comunque costituisce un sicuro *post quem* per la sua realizzazione.

Nesi ha suggerito l'attribuzione di questa tela a Bartolomè Gonzalez y Serrano, "allievo del ritrattista di corte di Filippo II Juan Pantoja de la Cruz, e formatosi anche sull'esempio della ritrattistica di Alonso Sanchez Coello", attivo per lungo tempo a Madrid dove diventò pittore di corte. Dell'artista spagnolo sono ravvisabili nel nostro dipinto, secondo lo studioso, elementi stilistici compatibili, quali "il modo di definire piuttosto nettamente il passaggio tra ombra e luce" e "la prassi di dipingere le stoffe dei tendaggi e dei drappeggi con pieghe sempre tendenzialmente piatte e con un accentuato effetto di velluto".



BARTOLOMÈ GONZALEZ Y SERRANO

Valladolid 1564-Madrid 1627

Portrait of Philip III of Spain

oil on canvas, 189x110 cm

The personality featured in this full-figure portrait, where he stands beside a royal crown, his face framed by a magnificent ruff, proudly carries the collar of the order of the Golden Fleece on his breast. On the basis of his features and the membership in the prestigious order founded by Philip the Good of Bourgogne in 1430, Alessandro Nesi has suggested the portrayed king to be Philip III of Spain (1578-1621), an identity which has been confirmed by a canvas which is very similar both as to composition and painterly rendition, kept at the Smithsonian American Art Museum of Washington.

The last-born of Philip II and his wife Anna of Austria, he ascended to the throne in 1596 due to the death of the couple's other sons. He received the Golden Fleece in the same year, a date which may according to the scholar be appropriate also for this painting, and which in any case represents a certain post quem for its realization.

Nesi has suggested that the canvas may be attributed to Bartolomè Gonzalez y Serrano, "pupil of Philip II's court portraitist Juan Pantoja de la Cruz, who was also inspired by the portrait art of Alonso Sanchez Coello"; the painter was active in Madrid for a long period, eventually becoming court painter there. According to the scholar, stylistic elements that are compatible with the Spanish artist, such as "the way to clearly define the transition between shade and light" and the "practice of painting the fabrics of curtains and draperies with folds that always tend to be flat, and with a marked velvety effect", may be recognized in the work presented here.

Anonimo, Ritratto di Filippo III di Spagna, Washington,
Smithsonian American Art Museum



GILLIS VAN VALCKENBORCH
Anversa 1570-Francoforte sul Meno 1622
Il passaggio del Mar Rosso
olio su tela, cm. 93x155

Raffigurato in questo grande dipinto è l'episodio biblico del passaggio del Mar Rosso (Esodo, 14, 19-31), nel quale Mosè, guidato dal Signore, attraversò miracolosamente con il popolo di Israele le acque che lo separavano dalla Palestina, mentre l'intero esercito egiziano che li inseguiva finì sommerso. L'esodo è raffigurato mostrando con estrema efficacia la moltitudine di uomini in movimento, sotto un cielo tempestoso con suggestivi lampi di luce come descritto dal passo biblico: "la nuvola era tenebrosa per gli uni, mentre rischiarava gli altri nella notte" (Esodo 14, 20).

Il soggetto e l'autore di questo dipinto sono stati individuati da Giorgio Faggin, che nel suo studio sul dipinto lo riconduce alla mano di Gillis van Valckenborch. Membro di una famiglia di artisti, fu a Roma, e forse Venezia (O. Benesch), negli anni Novanta del Cinquecento, come anche Frederick, il fratello maggiore (vedi G. Faggin, *De gebroeders Frederick en Gillis van Valckenborch* in "Bulletin Museum Boymans-van Beuningen", XIV, 1, 1965, pp. 1-16). Sulla scia di Paul Bril, nell'Urbe sin dalla fine degli anni Settanta, i Valckenborch, come Hendrick De Clerck, Jan Brueghel, Sebastian Vrancx e altri "muovono ancora dalla tradizione anversese del Cinquecento, ampliando però il repertorio di motivi a contatto con il paesaggio italiano." Ciò si unisce, nel caso di Frederick van Valckenborch e del fratello Gillis, ad un interesse per le rovine antiche e ad una peculiare familiarità "con l'arte veneta e soprattutto con la pittura dai forti contrasti luminosi di Tintoretto" (F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, 2005-2006, pp. 21-24). Caratteristici dei Valckenborch i gesti stilizzati e la passione per variopinte moltitudini e paesaggi fantastici immersi in suggestivi notturni, motivi che vediamo anche nel *La sconfitta di Sennachérib* di Braunschweig, come affermato dal

Faggin uno dei dipinti di Gillis particolarmente affini al nostro, o nell'opera dello stesso soggetto conservata al Louvre.



Gillis van Valckenborch, *La sconfitta di Sennachérib*, Parigi, Musée du Louvre

GILLIS VAN VALCKENBORCH
Antwerp 1570-Frankfurt am Main 1622
The crossing of the Red Sea
oil on canvas, 93x155 cm

Featured in this large painting is the biblical episode of the crossing of the Red Sea (Exodus, 14, 19-31), in which Moses, guided by the Lord, miraculously crossed the waters separating him from Palestine with the people of Israel, while the entire Egyptian army pursuing them was submerged. The exodus is shown by a vivid image of a multitude of people on the move under a tempestuous sky, with fascinating flashes of light, as described by the biblical passage "and it was a dark cloud, yet it illuminated and it was a cloud and darkness to them, but it gave light by night to these" (Exodus, 14:20).

*The motif and author of this work have been identified by Giorgio Faggin, who retraces it, in his study on the painting, to the hand of Gillis van Valckenborch. Born in a family of artists, he visited Rome, and perhaps Venice (O. Benesch), in the Nineties of the Sixteenth century, along with Frederick, his elder brother (see G. Faggin, *De gebroeders Frederick en Gillis van Valckenborch* in "Bulletin Museum Boymans-van Beuningen", XIV, 1, 1965, pages 1-16). In the wake of Paul Bril, who had been in Rome already as of the late Seventies, the Valckenborch brothers, like Hendrick De Clerck, Jan Brueghel, Sebastian Vrancx and others "were still inspired by Sixteenth-century Antwerp, while enriching the repertory of motifs in contact with the Italian landscape" taking an interest in antique ruins and, in the case of Frederick van Valckenborch, as well as his brother, acquiring a peculiar familiarity "with Venetian art and above all with the strong luminous contrasts of Tintoretto's painting" (F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, 2005-2006, pages 21-24). Characteristic traits of the Valckenborch brothers comprise the stylized gestures, the love of colourful multitudes and fantastic landscapes immersed in fascinating nocturnal settings, as witnessed by*

The defeat of Sennachérib in Braunschweig, according to Faggin, among those of Gillis' paintings that are particularly close to this work, or by the painting with the same motif found at the Louvre.



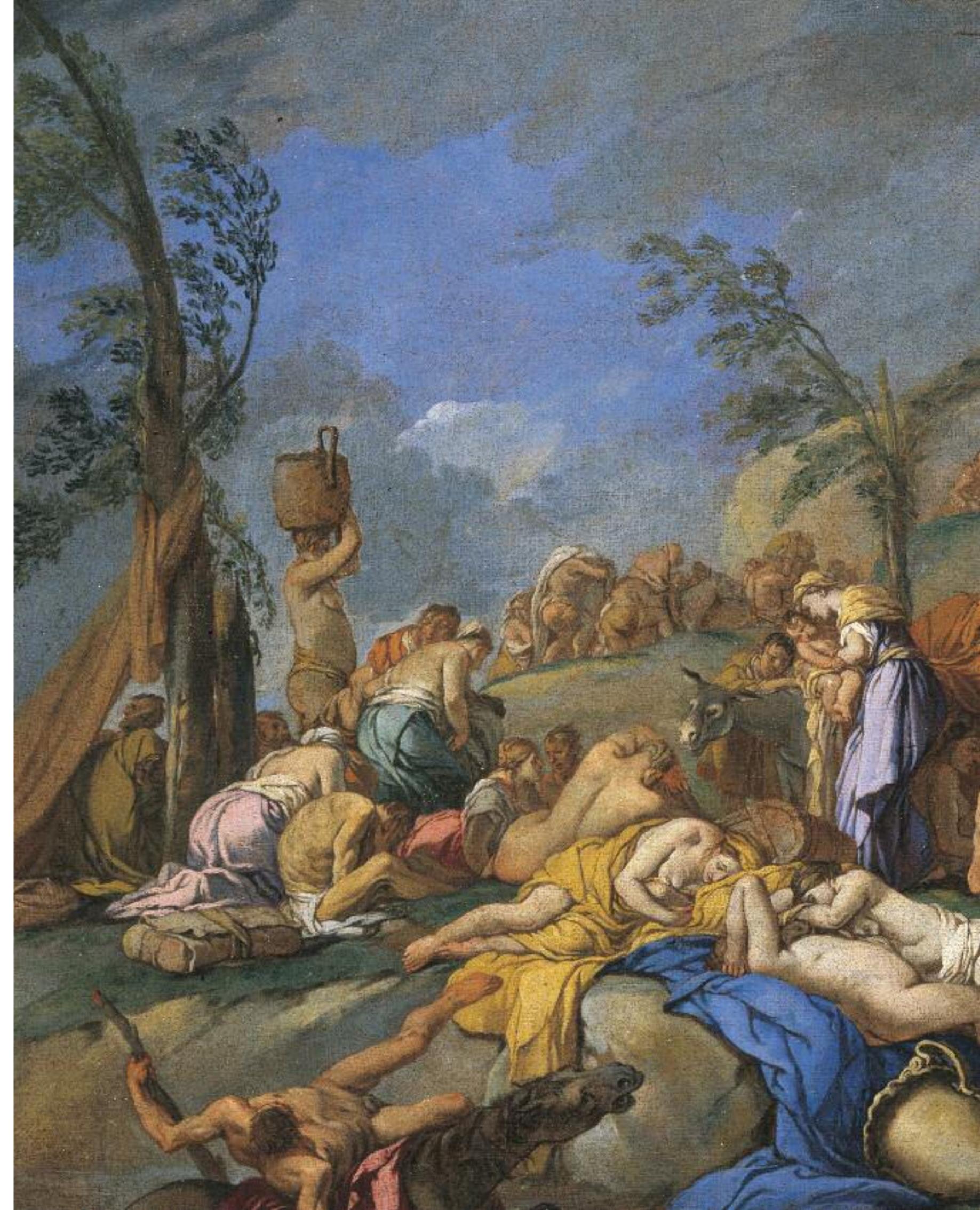
GIULIO CARPIONI
Venezia 1613-Vicenza 1679
Diluvio di Deucalione
olio su tela, cm. 77x92

Sotto un cielo tempestoso, spazzato da raffiche di vento, una moltitudine di umani e animali, ormai assediati dall'acqua, cerca di mettersi in salvo. La storia è quella del Diluvio universale, nella sua versione trasmessa dalla mitologia greca, secondo la quale gli uomini, usciti dal mondo primitivo grazie all'illuminazione del fuoco e agli insegnamenti di Prometeo, iniziarono a sentirsi al pari degli dei, trascurando gli obblighi religiosi; i popoli divennero superbi, si armarono gli uni contro gli altri e sulla Terra scoppiarono molte guerre. Zeus allora decise di distruggere il genere umano sommergendolo sotto le acque, ma dal diluvio si salveranno Deucalione e Pirra (*Metamorfosi*, I, 348-415). In alto, una figura alata, implacabile, porta a compimento il severo ordine divino.

Autore di quest'opera, come confermatoci da Giancarlo Sestieri, è Giulio Carpioni, allievo del Padovanino e tra i maggiori pittori del Seicento veneziano. Il pittore veneziano rappresenta un interessante connubio di classicismo – qui evidente negli splendidi studi anatomici e nel predominio del disegno sul colore – con una forte, molto individualizzata impronta stilistica, non disgiunta da una sottile vena umoristica riscontrabile nelle fisionomie caricate dei personaggi, come ad esempio nella vecchia con la veste rossa chinata vicina all'albero piegato dal vento al centro, dal viso reso con tratti veloci e marcati che ne sottolineano l'aspetto grifagno. Dal punto di vista stilistico notiamo quella “libertà narrativa resa più dinamica dall'impiego di tale pittoricismo grafico intriso di luce” a cui il Carpioni giunge negli ultimi decenni della sua carriera (R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano, 1981, I, p. 215). Sestieri, infatti, colloca il dipinto nella tarda attività del pittore veneziano, così come l'analogico soggetto, che differisce solo per le misure e per alcune varianti, dell'Accademia Carrara di Bergamo (vedi G.M. Pilo, *Carpioni*, Venezia, 1961, p. 86, fig. 183).



Giulio Carpioni, *Baccanale*, Bergamo, Accademia Carrara



GILIO CARPIONI
Venice 1613-Vicenza 1679
Deucalion's Flood
oil on canvas, 77x92 cm

Under a stormy sky, swept by gusts of wind, a crowd of people and animals, by now besieged by the water, try to save themselves. The story is that of the Universal Flood, as told by Greek mythology, according to which humans, having left the primitive world behind thanks to the enlightenment of fire and the teachings of Prometheus, began to feel equal to the gods, neglecting their religious duties; people became conceited, arming themselves against one another, and many wars broke out on Earth. Zeus then decided to destroy mankind by submerging it under water, but Deucalion and Pyrrha saved themselves from the flood (*Metamorphoses*, I, 348-415). A winged figure in the upper part of the painting implacably carries out the severe divine order.

As Giancarlo Sestieri has confirmed, this work is by Giulio Carpioni, apprentice of Padovanino and one of the most important painters in the Veneto region in the Seventeenth century. The Venetian painter represents an interesting combination between classicism – which is here evident in the splendid anatomic studies and in the predominance of drawing on color – and a strong, very individualized stylistic matrix that does not lack a subtle humoristic vein, visible in the caricatured physiognomies of the personalities, as for instance that of the old woman in a red dress who stoops by the tree in the center, bent by the wind, whose face is rendered in rapid and incisive strokes that underscore her rapacious appearance. In stylistic terms we note the “narrative freedom, enlivened by the use of his graphic painterly style, imbued with light” attained by Carpioni in the last decades of his career (R. Pallucchini, Venetian painting in the Seventeenth century, 2 volumes, Milano, 1981, I, p. 215). In fact, Sestieri dates the paintings to the late phases of the Venetian painter; the same applies to the analogous work, that only differs in size and some variations, found at the Accademia Carrara in Bergamo (see G.M. Pilo, Carpioni, Venezia, 1961, p. 86, fig. 183).



GIULIO CARPIONI, bottega di
Venezia 1613-Vicenza 1679
Inverno
Estate
olio su tela, cm. 130x187

Questa coppia di dipinti presenta composizioni allegoriche ispirate a due delle Stagioni. L'*Estate* è raffigurata con al centro una figura di avvenente giovane, cortecciata da un satiro, mentre intorno dei puttini si affaccendano scherzosi raccogliendo spighe e rinfrescandosi ad un fonte; l'*Inverno* è invece raffigurato con in primo piano un anziano di spalle, al quale una giovane donna sembra crudelmente ricordare gli antichi ardori, mentre gli immancabili puttini provvedono al bisogno di legna da ardere.

La composizione orizzontale, il largo ricorso al profilo, le rovine e gli abiti all'antica richiamano immediatamente la corrente classicista seicentesca, in particolare nella declinazione diffusa in Italia da Nicolas Poussin.

L'ideazione di queste scene si deve infatti ad un conterraneo del grande paesaggista, e in particolare al parigino Nicolas Perelle (1631-1695), autore di una *suite delle quattro stagioni* a stampa (incisore Pierre Mariette) dalla quale derivano i nostri due dipinti. Per quanto riguarda la loro esecuzione, è invece evidente la matrice carpionesca della trattazione pittorica, che lascia ipotizzare una loro realizzazione all'interno della bottega del maestro vicentino.

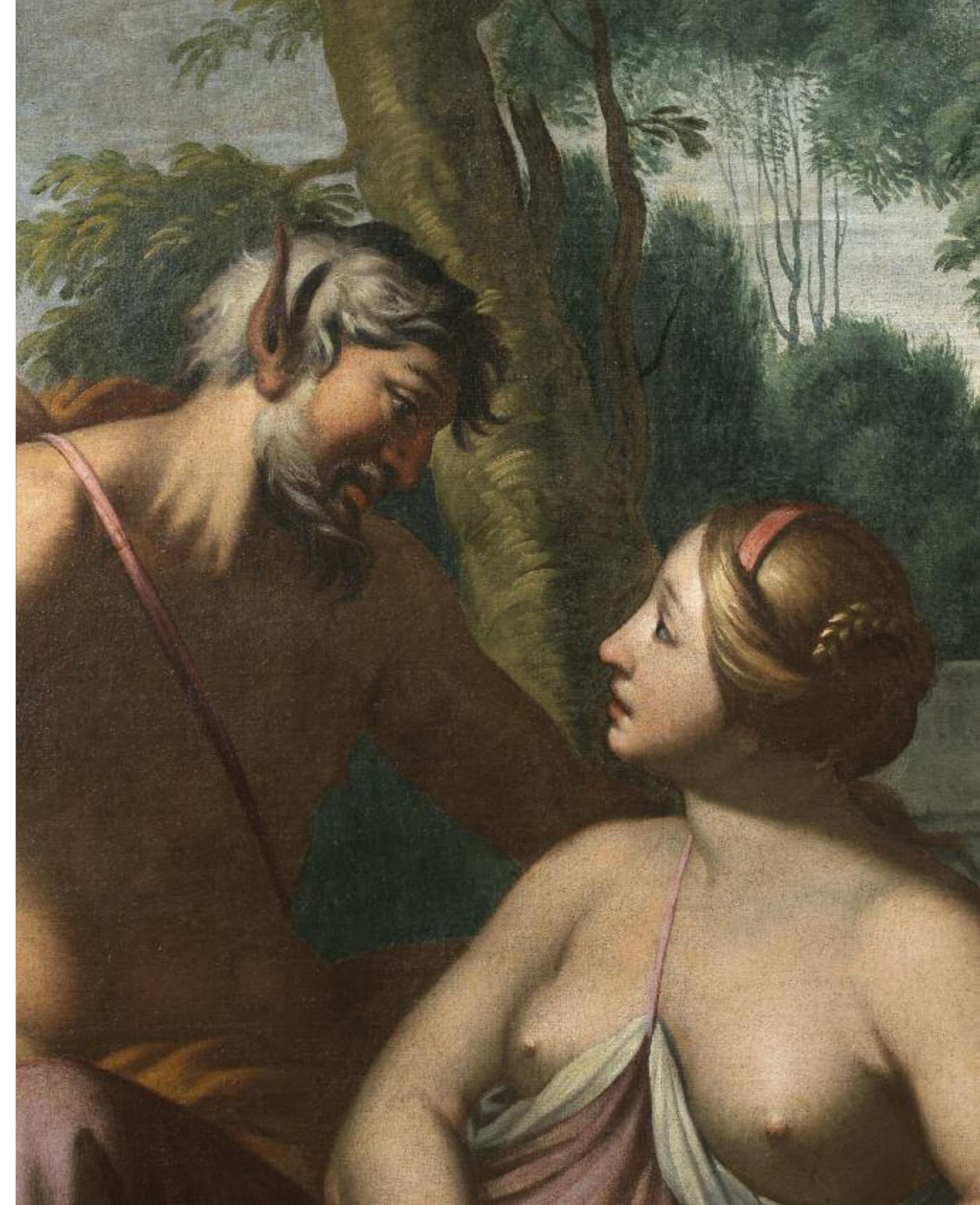
GIULIO CARPIONI, workshop of
Venice 1613-Vicenza 1679
Winter
Summer
oil on canvas, 130x187 cm

This pair of paintings feature allegorical compositions inspired by two of the Seasons. Summer is depicted as an handsome young woman in the centre; she is courted by a satyr, while cupids are bustling about with a playful air, collecting spikes and refreshing themselves at a source; Winter on the contrary shows an old man, his back turned towards the observer, and a woman who appears to be reminding him of old fervours in a crude manner, while the ever-present cupids are providing for firewood. The horizontal composition, the ample use of profiles, the ruins and the old-fashioned clothes immediately bring to mind the classicist current of the Seventeenth century and in particular the version of this which was introduced in Italy by Nicolas Poussin.

In fact, the ideation of these scenes is attributable to a fellow countryman of the great landscapist, specifically the Parisian Nicolas Perelle (1631-1695), author of a Suite of the four seasons which was rendered in print (engraved by Pierre Mariette) and which served as source of inspiration for these two paintings. As to their execution, they clearly carry the mark of Carpioni's painterly rendition, something which allows one to suggest they have been realized in the workshop of the Vicenza-born master.



Nicolas Perelle, *Inverno*, *Estate*, incisioni dalla *suite delle quattro stagioni*





DOMENICO MANETTI
Siena 1609-1663
Santa Maria Maddalena
olio su tela, cm. 145x166
siglato e datato D.M. F. 1649

Allievo del padre Rutilio, pittore tra i maggiori del notevole panorama seicentesco senese, Domenico Manetti rimase con l'illustre genitore, collaborando in numerose opere fino alla morte di quest'ultimo, sopravvenuta il 22 luglio del 1639. Questo dipinto, sicuramente tra le migliori opere del Manetti junior – come Domenico sembra aver sancito apponendovi le iniziali e la data 1649 – appartiene al periodo creativamente più felice dell'artista senese, come stato già notato dalla critica: “la maggior parte delle opere più convincenti del M[anetti] è situata nel quinto decennio, allorquando la sua istintiva tendenza a mantenersi rigorosamente entro i confini degli stilemi paterni, tradotti in impianti compositivi statici e semplificati, non aveva ancora esaurito tutte le sue potenzialità espressive” (L. Bortolotti, in *Dizionario biografico degli italiani*, 68, 2007, *ad vocem*).

La tela, riuscito connubio di gentile caravaggesco e preziosità toscane, è stata pubblicata recentemente (M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., I, p. 240). In essa la santa, impegnata a vergare il passo tratto dal Vangelo “DNE Ecce quem amas infirm[atur]” (“Signore, ecco, colui che ami è malato”; Giovanni 11, 3), siede dinanzi ad una splendida console barocca, sulla quale è posato anche un elaborato calamaio con l'arme della famiglia Sergardi.

A questo nobile casato, proveniente da Montalcino ma insediato a Siena sin dal Quattrocento, appartenne Achille Sergardi, Cavaliere di Santo Stefano (morto 3 aprile 1671) che fu governatore delle galere toscane dal 1647, ammiraglio dall'anno successivo e infine generale nel 1652 (vedi F. Fontana, *I pregi della Toscana nell'imprese più segnalate de' cavalieri di Santo Stefano*, Firenze, 1701, pp. 235-237), verosimile committente del dipinto come sembra indicare la croce dei cavalieri dell'Ordine fondato nel Cinquecento dal granduca Cosimo I che compare dietro l'arme di famiglia.



DOMENICO MANETTI
Siena 1609-1663
Saint Maria Magdalene
oil on canvas, 145x166 cm
initialled and dated D.M. F. 1649

Pupil of Rutilio Manetti, a painter who was a leading figure in the anything but secondary panorama of Siena in the Seventeenth century, Domenico was to remain with his famous father, collaborating with him in numerous works until the latter's death on 22 July 1639. This painting, which is definitely among the very best of Manetti junior – as Domenico seems to have acknowledged by affixing his initials and the date of 1649 – belongs to the most prolific period from a creative point of view of the artist from Siena, something which has already been observed by critics: "the majority of Manetti's most convincing works date from the fifth decade, as his instinctive tendency to rigorously remain within the limits of the style elements of his father, translated in static and simplified compositive arrangements had not yet exhausted its full expressive potential" (L. Bortolotti, in Dizionario biografico degli italiani, 68, 2007, ad vocem).

The canvas, a felicitous combination of gentle Caravaggism and Tuscan refinement, has recently been published (M. Ciampolini, Pittori senesi del Seicento, 3 volumes, v. I, p. 240). It features the saint as she dedicates herself to writing the passage from the Gospel "DNE Ecce quem amas infirmatur" ("Lord, he whom you love is sick"; John 11, 3), leaning on a splendid Baroque console; an ink-fountain with the coat of arms of the Sergardi family is placed on the latter.

Achille Sergardi, Knight of Saint Stephan (who died on 3 April 1671), who was governor of the Tuscan fleet as of 1647, admiral as of the following year and finally general in 1652, belonged to this noble family, which was originally from Montalcino but which made Siena its home in the Fifteenth century (see F. Fontana, I pregi della Toscana nell'imprese più segnalate de' cavalieri di Santo Stefano, Firenze, 1701, pages 235-237). It is most probably him who had commissioned the painting, as the cross of the knights of the Order founded in the Sixteenth century by Grand Duke Cosimo I, which is visible behind the family coat of arms, seems to indicate.



Domenico Manetti, *Madonna col Bambino e San Bernardino*, ubicazione sconosciuta



JOSEPH HEINTZ IL GIOVANE
Augusta, 1600 c.-Venezia 1678 c.
I pescivendoli
olio su tela, cm. 115x146
Firmato "Joseph Heintius 165(7?)"

Questo grande dipinto di natura morta e figura, in cui mercanzie di varia specie sono presentate ai passanti da sguaiati venditori di estrazione popolare, è realizzato sul modello delle prime rappresentazioni di questo genere, nato nelle Fiandre ma poi ripreso soprattutto nella tradizione emiliana tardo-cinquecentesca del Passerotti e dei Carracci. La straordinarietà dell'opera risiede, oltre che nella notevolissima qualità, evidente nella impressionante resa della natura morta "che non teme il confronto di quelle dei Recco e dei Ruoppolo" (R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano, 1981, p. 154), nel trattarsi di un'opera firmata e datata, caso particolarmente raro nel Seicento, in particolar modo per un dipinto di natura morta. Il suo autore, il tedesco figlio d'arte Joseph Heintz, soprannominato "il giovane" per distinguerlo dal padre omonimo, arrivò a Venezia già nel 1625, ove rimase fino alla morte divenendo un artista affermato (vedi Pallucchini, cit., p. 153). Nel 1660 il Boschini lo definì "pitor bizaro, e molto capriccioso", aggettivi che bene si addicono alle caratteristiche di questo quadro, del quale ci piace evidenziare il gustoso dettaglio del biglietto attaccato sul bordo del tavolo, motivo nato con la febbre ricerca di verosimiglianza nel Quattrocento di Van Eyck, dei Bellini e di Antonello da Messina, con l'angolo piegato e l'iscrizione in dialetto veneziano ormai difficilmente decifrabile – definita dal Mariacher un'arguta scritta in versi, a carattere popolaresco, avente attinenza con il soggetto del quadro – e il bellissimo paesaggio con la coppia galante e la gondola che si allontana sullo sfondo, elemento che rimanda alla suggestiva città d'adozione del pittore e alla sua notevole attività di vedutista.

Il nostro dipinto faceva un tempo coppia con uno dalla composizione assai simile, ma non firmato e datato come questo, che vedeva come protagonista un ragazzo che mostra un grande crostaceo rosso (*Dipinti italiani ed europei del XVII e XVIII secolo*, cat. della mostra a cura di G. Sestieri, Roma, 2000, n. 3, p. 6). Più volte pubblicata a partire dalla sua comparsa in celebri esposizioni quali la *Mostra del Seicento a Venezia e nel Veneto* del 1959 a cura di Pietro Zampetti (n. 153) e la prima grande mostra sulla natura morta italiana del 1964 a Napoli (p. 111, n. 259), l'opera che presentiamo è stata inserita in un recente studio monografico sull'autore a cura di Daniele D'Anza (*Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste, a.a. 2006-2007, n. 89, pp. 84-85).



JOSEPH HEINTZ THE YOUNGER
Augsburg 1600 ca.-Venice 1678 ca.
Fishmongers
oil on canvas, 115x146 cm
Signed "Joseph Heintius 165(7?)"

This large painting featuring a still life and figure, where various wares are presented to the passers-by by coarse sellers of popular origin, has been inspired by the first works of this genre, which originated in Flanders but was then continued principally in the Sixteenth-century Emilian tradition of Passerotti and the Carraccis. What makes this work so extraordinary is not only the outstanding quality, witnessed by the impressive rendition of the still life "which does not fear comparison with those of the members of the Recco and Ruopolo families" (R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano, 1981, p. 154), but also the fact that it is a matter of a signed and dated work, something especially rare in the Seventeenth century, particularly for a still life. Its author, German Joseph Heintz, son of a painter and nicknamed "the younger" to distinguish him from his namesake father, arrived in Venice already in 1625, and was to stay there until his death, becoming a recognized artist (see Pallucchini, cit., p. 153). In 1660 Boschini defined him "bizarre and very capricious painter", adjectives which are well suited to the characteristics of this painting, of which we would like to underscore the tasteful detail of the ticket fixed to the edge of the table, a motif inspired by the feverish pursuit of verisimilitude in the Fifteenth century by the Bellini brothers and Antonello da Messina, with a folded corner and an inscription in Venetian dialect which is by now difficult to decipher - defined by Mariacher a witty text in verses, of a popular character, concerning the motif of the painting - and the wonderful landscape with the pair of lovers and the gondola moving away in the background, an element which evokes the fascinating adoptive city of the painter and his extensive activity as landscape painter.

This painting was once part of a pair, with another featuring a quite similar composition, depicting a boy showing a large red crustacean (*Dipinti italiani ed europei del XVII e XVIII secolo, catalogue of the exhibition curated by G. Sestieri, Rome, 2000, no. 3, p. 6*). Published on several occasions since its appearance in famous exhibitions as the Mostra del Seicento a Venezia e nel Veneto held in 1959, curated by Pietro Zampetti (no. 153) and the first major exhibition of Italian still lives held in Naples in 1964 (p. 111, no. 259), this painting has been included in a recent monographic study on the author by Daniele D'Anza (*Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento, doctorate dissertation, University of Trieste, years 2006-2007, no. 89, pages 84-85*).



Joseph Heintz il Giovane, *Scena veneziana d'invenzione*, Venezia, Palazzo Albrizzi



PIERRE DUPUIS e collaboratore
Monfort l'Amaury 1610-Parigi 1682
Natura morta con piatto di pesche, melone, terrina di prugne e altra frutta su un tavolo in pietra, boccali, bicchieri e tenda
olio su tela, cm. 86x132

Questa natura morta, caratterizzata da forme nitide e luminose, raffigura con dovizia frutti estivi disposti su un classicheggiante tavolo di pietra. La mostra di frutti è incorniciata da uno squarcio di paesaggio, da una teoria di vetri di varie fogge e da un sontuoso drappeggio, la cui ombra lambisce un piatto da parata appoggiato verticalmente alla parete.

Il dipinto è stato riconosciuto da Alberto Cottino al pittore francese Pierre Dupuis, un artista con trascorsi italiani in gioventù – fu a Roma approssimativamente tra 1630 e 1640 – durante i quali entrò in contatto, secondo lo studioso, con lo specialista locale Agostino Verrocchi.

Come sottolineato da Cottino, il dipinto in esame si lega strettamente ad una composizione del maestro francese pubblicata alcuni anni fa come opera della piena maturità dell'artista (C. Salvi, *D'après nature. La Nature morte en France au XVII siècle*, Tournai, 2000, p. 95; cm. 98x126), eseguita dopo il 1660, della quale il nostro esemplare ripete sostanzialmente la composizione ma con alcune lievi modifiche, registrate dallo studioso, sufficienti a far considerare il dipinto una versione forse successiva all'opera di confronto, eseguita possibilmente dal maestro stesso, forse con l'aiuto di un qualche collaboratore, come suggerisce l'esecuzione lievemente più schematica osservata dallo studioso.



Pierre Dupuis, *Natura morta*, ubicazione sconosciuta



PIERRE DUPUIS and assistant
Monfort l'Amaury 1610-Paris 1682
Still life with dish with fish, melon, bowl with plums and other fruits on a stone table, glasses and curtain
oil on canvas, 86x132 cm

This still life, characterized by well-defined and luminous forms, is an attentive rendition of summer fruits arranged on a stone table in the classical style. The arrangement of fruits is framed by a glimpse of a landscape, a row of glasses of various shapes and a sumptuous drapery, whose shade grazes a decorative plate, leant vertically against the wall.

The painting has been recognized by Alberto Cottino as the work of the French painter Pierre Dupuis, an artist who lived in Italy in his youth – he was in Rome approximately between 1630 and 1640 – and who, according to the scholar, came into contact with the local specialist Agostino Verrocchi in those years.

As underscored by Cottino, the painting in question has many points in common with a composition by the French master which was described as a work from the artist's mature years in a publication some years ago (C. Salvi, D'après nature. La Nature morte en France au XVII siècle, Tournai, 2000, p. 95; 98x126 cm), which was painted after 1660. The work presented here essentially features the same composition, with some slight alterations which are noted by the scholar, and which are sufficient to indicate that this painting may be subsequent in time to the painting to which it is compared, and that it may have been executed by the master himself, perhaps with the help of an assistant, as suggested by the slightly more schematic rendition observed by the scholar.



JACQUES HUPIN
doc. a Roma 1649-Francia 1680
Natura morta con cagnolino
olio su tela, cm. 97x71

La composizione di questo dipinto appartiene con evidenza al particolare filone della natura morta che ebbe il suo maggiore protagonista in Francesco Noletti detto il Maltese, autore di fastose realizzazioni caratterizzate da una particolare profusione di ricche suppellettili presentate tra opulenti tappeti e tendaggi. A questa formula di notevole successo nella Roma della metà del Seicento, talvolta impreziosita dalla presenza di simpatici cagnolini alla moda un po' viziati, come nel nostro esemplare, si ispirarono una schiera di seguaci dai caratteri stilistici piuttosto vicini tra loro, tra i quali ricordiamo il pugliese Carlo Manieri, il laziale Domenico Valentini, il romano Antonio Tibaldi e il francese Jacques Hupin.

Proprio a questo artista, documentato nell'Urbe nel 1649, è stato riferita da Alessandro Nesi, autore di uno studio sul dipinto, l'esecuzione della tela in esame, nella quale lo studioso nota la stessa "tendenza ad accentuare la tridimensionalità degli oggetti metallici con colpi di colore rossastro che suggeriscono idealmente il riflesso dei drappi e dei tendaggi" dando all'opera una "tonalità particolarmente calda". Secondo Nesi questa caratteristica, insieme ad altre particolarità segnalate dallo studioso, permette di ricondurre il dipinto al pittore transalpino anziché agli altri colleghi citati, "che usano in prevalenza tonalità più fredde".

Da notare di questa tela anche la notevole consistenza materica della pittura, specie nelle parti in luce, che dona all'opera delle qualità che definiremmo 'tattili'.



Jacques Hupin, *Natura morta*, ubicazione sconosciuta



JACQUES HUPIN
documented in Rome 1649-France 1680
Still life with lapdog
oil on canvas, 97x71 cm

The composition of this painting evidently belongs to the particular genre of still lives which had its leading figure in Francesco Noletti also known as the Maltese, author of splendid works characterized by their great abundance of fine kitchenware presented among opulent rugs and curtains. This formula, which enjoyed considerable success in Rome in the middle of the Seventeenth century, and which was sometimes further enriched by the presence of charming and somewhat spoilt fashionable lapdogs, as in the case of this work, was adopted by a host of followers whose stylistic characters resembled one another quite closely, among whom we may mention Carlo Manieri from Puglia, Gian Domenico Valentini from Lazio, the Roman Antonio Tibaldi and the Frenchman Jacques Hupin.

It is precisely to the latter artist, whose presence in Rome in 1649 is confirmed by documents, that the execution of this canvas has been attributed by Alessandro Nesi, the author of a study on the painting. The scholar observes his "tendency to accentuate the three-dimensionality of the objects in metal with touches of reddish colour which ideally suggest the reflection of the draperies and curtains" giving the work a "particularly warm hue". According to Nesi this trait, along with other details mentioned by the scholar, make it possible to retrace the work to the French painter rather than to the other colleagues mentioned above, "who mainly use colder hues".

Another aspect worthy of notice is the consistency of the layers of paint, especially marked in the illuminated parts, which give the work a quality which we may define 'tactile'.



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 Dominicis (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. Le 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 Dominicis (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.





PIETER HOFMANS DETTO IL GIANNIZZERO
Anversa 1642-Roma 1692
Scontro con armi da fuoco
Scontro all'arma bianca
olio su tela, cm. 74x98,5 e 75,5x99,5

Interessante ritrovamento questa coppia di battaglie del pittore fiammingo Hofmans, autore che, pur se ricordato dal biografo Luigi Lanzi come unico allievo del celebre specialista Jacques Courtois detto il Borgognone (1621-1676), è al momento conosciuto quasi esclusivamente per la coppia di battaglie tra cristiani e turchi già nella collezione Sciarra Fiano (G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma, 1999). Grazie agli studi condotti da Giancarlo Sestieri, che ha assegnato al Giannizzero la presente coppia nel suo studio sui due dipinti che presentiamo, sappiamo che questo battagliista, allievo in patria di Nicolas I van Eyck, intorno al 1660, dopo un viaggio in Turchia, giunge in Italia e si stabilisce a Roma, ove frequenta la bottega del Borgognone e si sposa nel 1682.

Lo studioso nota l'ambientazione cronologicamente distante delle due battaglie, una contemporanea con armi da fuoco ed equipaggiamento pesante, l'altra più antica, condotta all'arma bianca e con armature più leggere, mentre dal punto di vista pittorico propone, almeno per l'esemplare con armi da fuoco, una datazione anteriore rispetto ai due esemplari già Sciarra per "una impostazione più ferma e meno sciolta, tanto nella composizione generale come nella resa dei vari personaggi emergenti". Rispetto al Courtois, l'Hofmans presenta composizioni affini ma "modi rappresentativi più allargati e un duc-tus pittorico più sciolto", che secondo lo stesso Sestieri lo avvicinano al Masturzo, prolifico specialista napoletano. Si può infatti notare, soprattutto nell'esemplare con *Scontro all'arma bianca*, che lo studioso ritiene eseguito in seguito, anche una qualche eco di giordanismo, in particolare nel cavaliere con abito e turbante giallo sulla sinistra.

PIETER HOFMANS ALIAS GIANNIZZERO
Antwerp 1642-Rome 1692
Battle with firearms
Battle with cold steel
oil on canvas, 74x98,5 and 75,5x99,5 cm

*An interesting pair of battles by the Flemish painter Hofmans, an author who, while remembered by the biographer Luigi Lanzi as the only apprentice of the famous specialist Jacques Courtois alias Borgognone (1621-1676), is at present known almost exclusively for a pair of battles between Christians and Turks that belonged to the Sciarra Fiano collection (G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma, 1999). Thanks to the studies of Giancarlo Sestieri, who has retraced this pair to Giannizzero in his study on the two paintings presented here, we know that this battle painter, who was apprentice of Nicolas I van Eyck in his native countries, arrived in Italy around 1660 after a journey in Turkey and settled in Rome, where he attended the workshop of Borgognone and got married in 1682.*

The researcher observes the distant chronological setting of the two battles; one is contemporary and features firearms and heavy equipment while the other is more ancient, fought with cold steel and lighter armor; from a pictorial point of view he suggests, at least for the example with firearms, a dating prior to the two works that formerly belonged to Sciarra, due to the "firmer and less nonchalant arrangement, both as to general composition and to rendition of the various prominent figures". Hofmans' compositions are similar to Courtois', but those of the former feature "ampler representations and more nonchalant brushstrokes", something which, to once more quote Sestieri, makes his work quite similar to that of Masturzo, a prolific Neapolitan specialist. In fact, one may observe, especially in the work featuring Battle with cold steel, that the experts maintain was painted at a later stage, also some echoes of an influence from Giordano, especially evident in the mounted soldier in yellow costume and turban to the left.





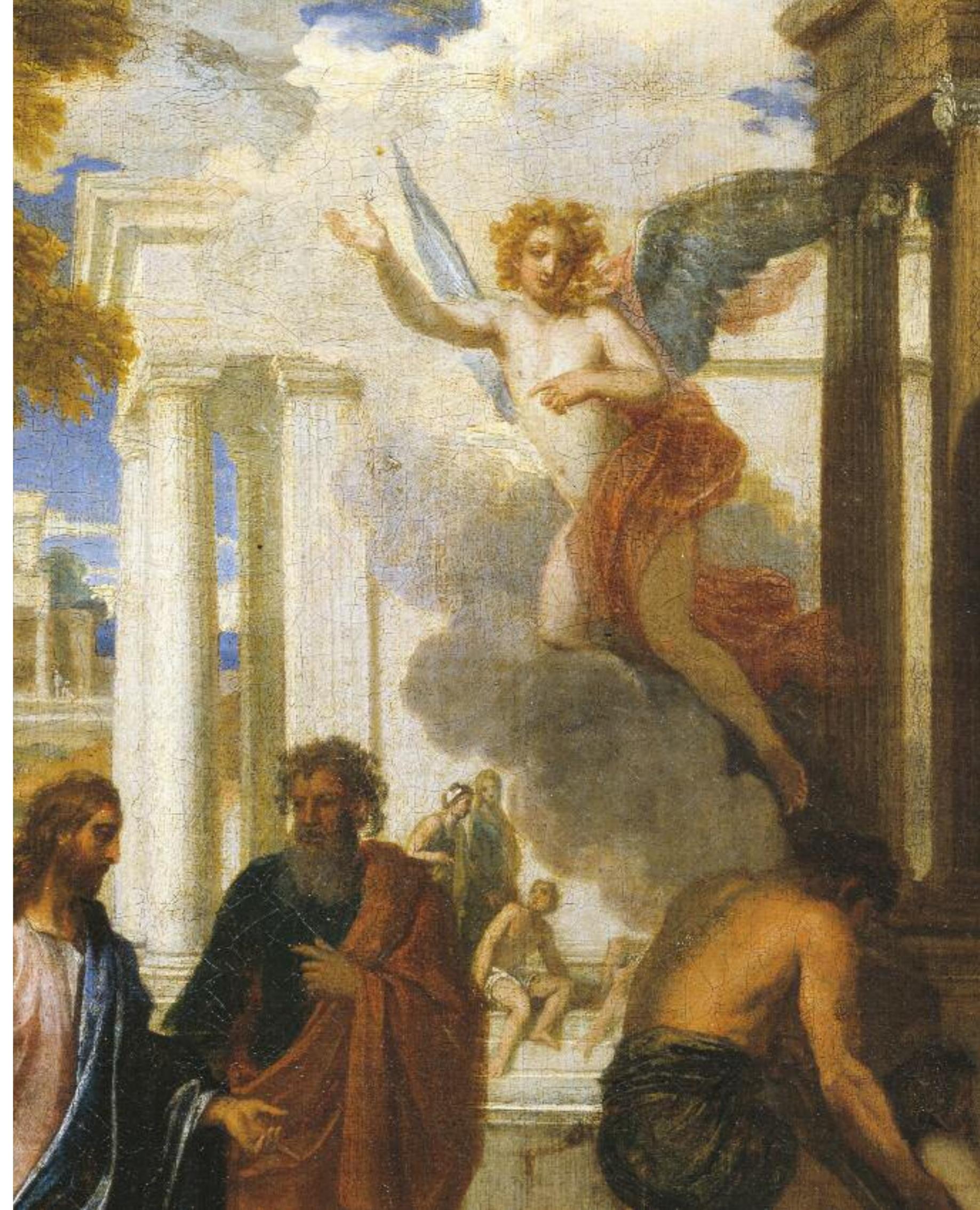
LOUIS CHÉRON
Parigi 1660-Londra 1723?
La piscina probatica
olio su tela, cm. 77x65

L'episodio raffigurato è tratto dal Vangelo, e narra un miracolo operato da Gesù a Gerusalemme: "un gran numero di infermi, ciechi, zoppi e paralitici" attendeva di essere guarito dalle acque di una piscina, rese di tanto in tanto prodigiose, per il primo che vi si gettava, da un angelo del Signore. Gesù vi scorse un paralitico che, non avendo modo di giungere all'acqua, attendeva da anni invano e gli disse: "Alzati, prendi il tuo lettuccio e cammina. E sull'istante quell'uomo guarì e, preso il suo lettuccio, cominciò a camminare" (Giovanni 5,1-17).

Interessante ritrovamento questa tela, riferibile, come ci è stato confermato da Giancarlo Sestieri, al pittore francese Louis Chéron, artista che secondo il d'Argenville fu sei anni in Italia, recandosi prima a Roma e poi a Venezia, per poi tornare in Francia e portarsi infine in Inghilterra. Nella città lagunare l'artista lasciò l'unica opera nota in terra italiana, la grande *Piscina probatica* di San Pantaleone, del 1683, "forse il punto più avanzato e programmatico di un classicismo accademico che si collocava nel quadro della cultura figurativa veneziana, tra la corrente neoveronesiana con le sue conseguenze presettecentesche e gli ultimi aneliti del naturalismo dei 'tenebrosi'" (R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., I, Milano, 1981, p. 303). Il rapporto tra la grande opera veneziana e questa tela, le cui ridotte dimensioni possono spiegare il veneteggiante pittoricimo che la distingue in parte dalla versione monumentale, è evidente in particolar modo nell'angelo in volo, in entrambe le tele raffigurato ad ali spiegate con la stessa capigliatura fluente, nei tipi dei personaggi e nell'impaginatura architettonica, di chiara matrice classicista. L'attribuzione al maestro francese del nostro dipinto ci pare ulteriormente confermata dall'incisione *S. Pietro guarisce il paralitico* – si noti la vicinanza nei personaggi e l'identica pavimentazione a larghe lastre – pubblicata da Nicola Ivanoff (*La Piscina Probatica di Louis Chéron nella chiesa di San Pantaleone a Venezia*, in "Arte veneta", XVI, 1962, pp. 174-176, fig. 201, p. 176) e dal modelletto preparatorio recentemente pubblicato (F. Marandet, 'The pool of Bethesda' by Louis Chéron: a modello discovered at the Wellcome Library, London, in "Burlington magazine", 1332, 2014, pp. 162-163, fig. 15).



Louis Chéron, *La piscina probatica*, 1683, Londra, Wellcome Library



LOUIS CHÉRON
Paris 1660-London 1723?
The miracle at the pool at Bethesda
oil on canvas, 77x65 cm

The episode is taken from the Gospel, and describes a miracle wrought by Jesus in Jerusalem “a great many sick, blind, lame and paralytic people” awaited to be healed by the waters of a pool, that once in a while became miraculous, to the first who threw himself into it, by an angel of the Lord. Jesus saw a paralytic who, unable to reach the water, had been waiting in vain for years and told him: “Get up! Pick up your mat and walk. Immediately the man got well, he picked up his mat and started walking” (John 5,1-17).

This interesting painting is, as Giancarlo Sestieri has confirmed, the work of the French painter Louis Chéron, an artist who according to d'Argenville stayed six years in Italy, first visiting Rome and then Venice, and who then returned to France and eventually traveled to England. In the city on the lagoon the artist left his only known work in Italy, the large Pool at Bethesda in the San Pantaleone, from 1683, “perhaps the most advanced and programmatic achievement within the context of an academic classicism that became part of the Venetian figurative culture, between the revival of influences from Veronese and its pre-Seventeenth century consequences and the last stages of the naturalism of the ‘somber’” (R. Pallucchini, Venetian painting in the Seventeenth century, 2 volumes, I, Milano, 1981, p. 303). The relationship between the great Venetian work and this canvas, whose smallness may explain the typically Venetian rendition which distinguishes it to some extent from the monumental version, is particularly evident in the flying angel, depicted in both canvases with open wings and with the same flowing hair, in the types of personalities and architectural setting, which witness evident influences of a classical type. The attribution of this work to the French master also appears to be confirmed by the etching St. Peter heals the paralytic – note the close resemblance of the personalities and the identical pavement with large slabs – published by Nicola Ivanoff (The Pool at Bethesda by Louis Chéron in the church of San Pantaleone in Venice, in “Venetian Art”, XVI, 1962, pages 174-176, fig. 201, p. 176) and by the preparatory sketch recently published (F. Marandet, ‘The pool of Bethesda’ by Louis Chéron: a modello discovered at the Wellcome Library, London, in “Burlington magazine”, 1332, 2014, pp. 162-163, fig. 15).



CARLO PREDA
Milano 1651-1729
Flora
Pomona
olio su tela, cm. 99x71

Le due esuberanti figure femminili, una recante fiori e l'altra frutti, sono con buona probabilità raffigurazioni di dee minori del culto romano: l'avvenente giovane dai capelli biondi mossi dal vento rappresenta verosimilmente Flora, la divinità che incarnando la fioritura arrivò in età rinascimentale ad identificarsi con la Primavera; la fanciulla che sorregge il cesto di frutta è invece impersonificazione di Pomona, l'antica *patrona pomorum*, figura mitologica legata all'autunno.

La pittura guizzante e di grande freschezza con cui sono realizzate queste due tele è riconducibile alla mano del pittore milanese Carlo Preda, un artista che ebbe importanti trascorsi a Genova, uno dei centri più vivaci e fecondi della pittura Barocca, ove operarono artisti come Domenico Piola e Gregorio de Ferrari, autori che la Clerici Bagozzi indicava alcuni decenni fa come i referenti liguri per l'opera dell'artista (in *Note su Carlo Preda*, in "Paragone", 347, pp. 58-63, p. 59).

Tra le opere più rappresentative per un confronto con questa coppia di dipinti segnaliamo *Il fanciullo salvato dalla fornace* conservato nel Chiostro di Sant'Antonio a Milano, parte del ciclo del SS. Sacramento per il Duomo cittadino a cui partecipò negli stessi anni anche il veneto Sebastiano Ricci. In questa movimentata tela troviamo, nella figura al centro, un andamento assai caratteristico delle pieghe del panneggio, confrontabile in particolare con quello della nostra Pomona, e nel personaggio stupefatto sulla destra le stesse sinuose dita serpentiformi dalla Flora, esempio di quell'"impeccabile ordito disegnativo neomanierista, vale a dire parmigianinesco" notato in passato da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi (Postilla a Carlo Preda, in "Paragone", 357, pp. 94-95).



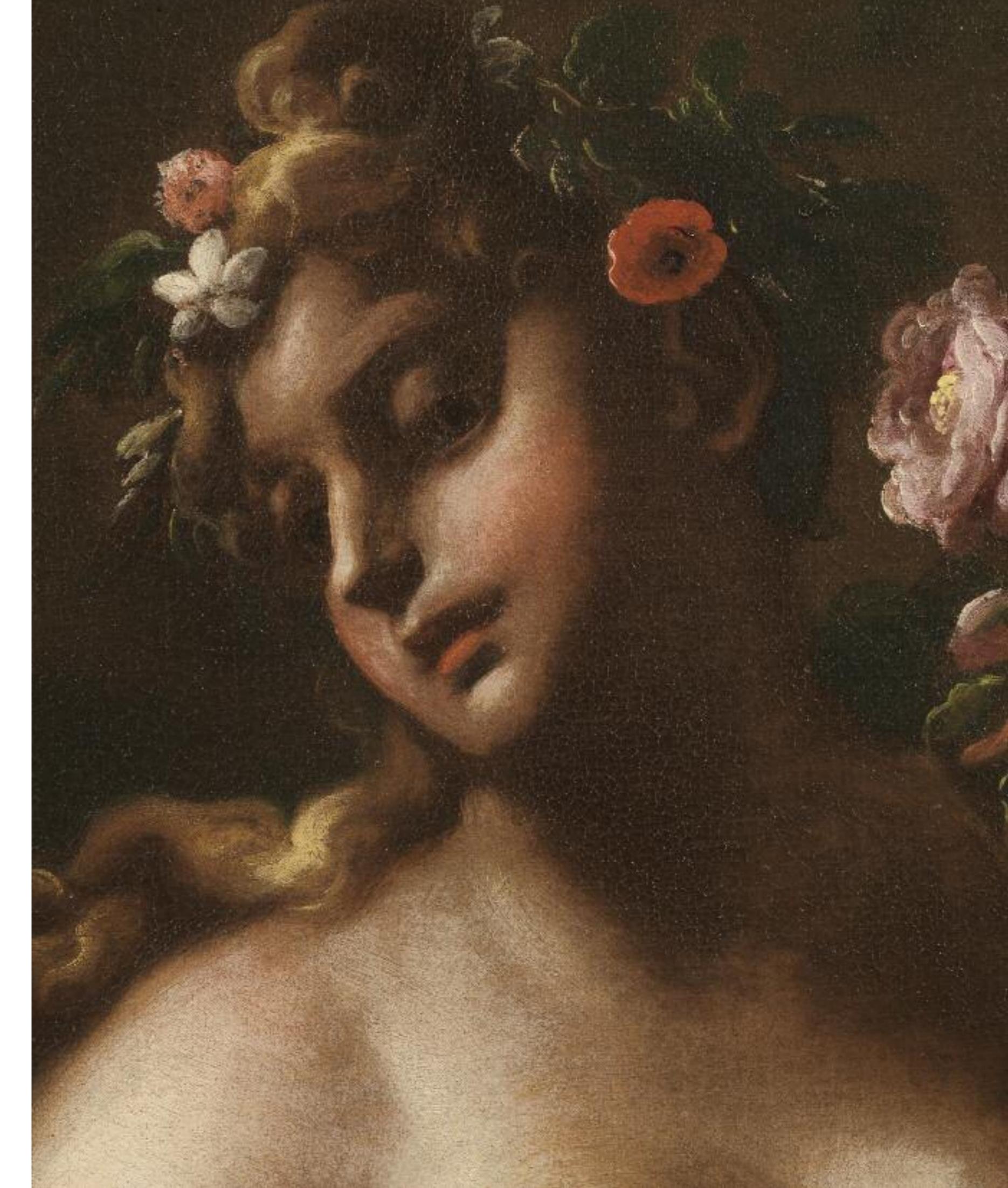
Carlo Preda, *Il fanciullo salvato dalla fornace*, Milano, Chiostro di Sant'Antonio

CARLO PREDA
Milan 1651-1729
Flora
Pomona
oil on canvas, 99x71 cm

The two exuberant female figures - the one carrying flowers and the other fruits - are very probably images of minor goddesses in the Roman creed. The handsome young woman whose blond hair is ruffled by the wind probably represents Flora, the goddess who embodied bloom and who in Renaissance came to be identified with Spring, while the girl who holds the fruit basket is a personification of Pomona, the ancient patrona pomorum, a mythological figure linked to autumn.

The quick and lively brushstrokes these two canvases have been realized by is attributable to the hand of the Milanese painter Carlo Preda, an artist who spent long periods in Genoa, one of the most vivacious and prolific centres of Baroque painting, where artists such as Domenico Piola and Gregorio de Ferrari, authors whom Clerici Bagozzi indicated as influential figures for this artist's work in Liguria some decades ago (in Note su Carlo Preda, in "Paragone", 347, pages 58-63, p. 59).

Among the works that are most representative for purposes of comparison with this pair of paintings we may mention Youth saved from the furnace to be found at the Cloister of St. Anthony in Milan, which belongs to the cycle of the Most Holy Sacrament painted for the cathedral of the city, in which also the Venetian Sebastiano Ricci participated in the same year. In the figure occupying a central position in this eventful canvas we find a quite characteristic development of the drapery folds, which are in particular comparable to those featured by the portrait of Pomona presented here, while the amazed personality to the right has the same sinuous snake-shaped fingers as Flora, example of the "impeccable Neo-Mannerist drawing style inspired by Parmigianino" which has already been observed by Giuseppe Cirillo and Giovanni Godi (Postilla a Carlo Preda, in "Paragone", 357, pages 94-95).





82



83

SEBASTIANO RICCI
Belluno 1659-Venezia 1734
Archimede
olio su tela, cm. 130x91

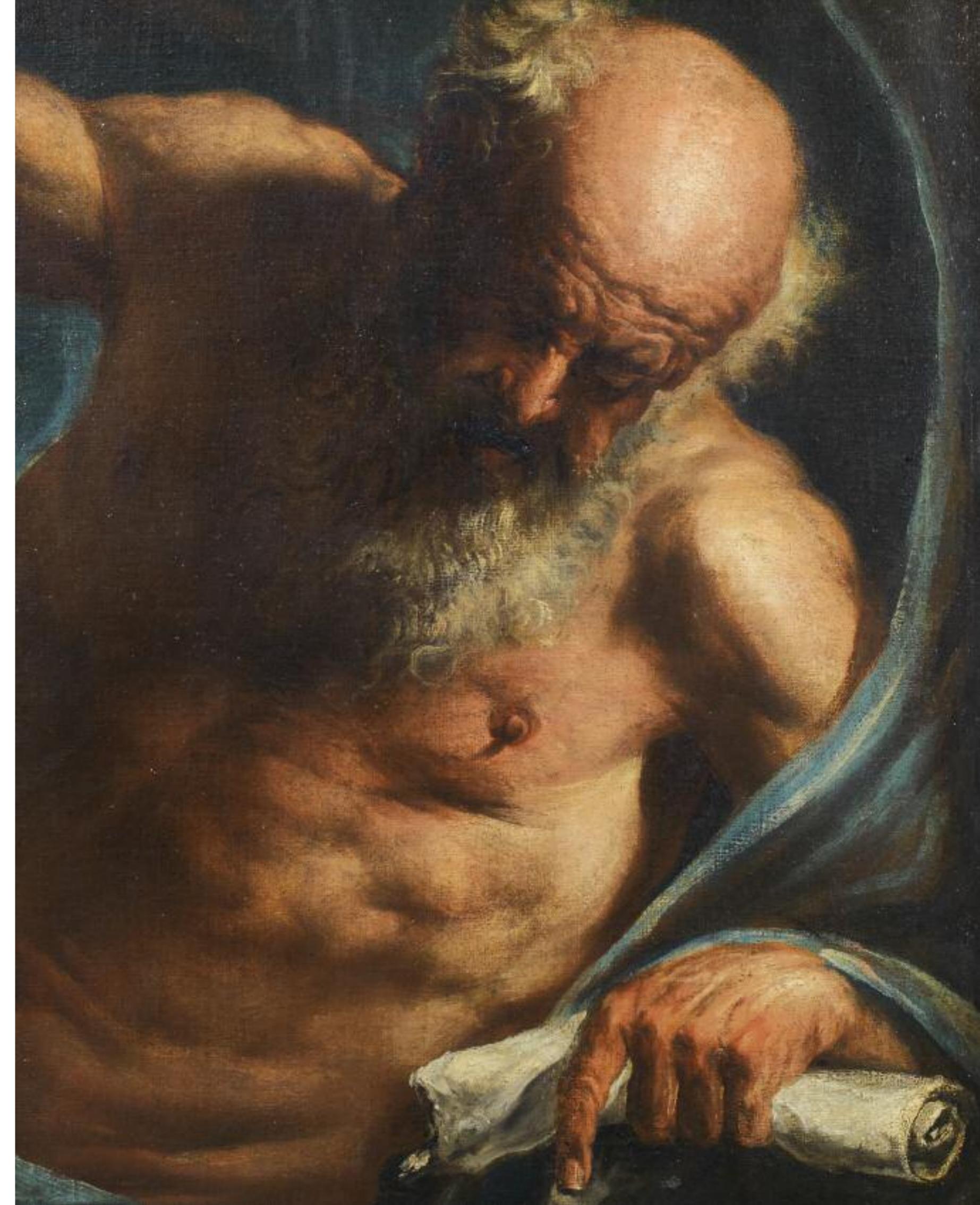
Vero trionfo del pittoricismo barocco questo dipinto, ricondotto al periodo giovanile del pittore di origine bellunese Sebastiano Ricci da Giuseppe Maria Pilo. Lo studioso sottolineava la vicinanza a Salvator Rosa e al ‘tenebroso’ Langetti, del quale ritrovava nel nostro Archimede “la quasi feroce capacità di analisi e veridicità anatomica, qui resa sul filo di un virtuosismo insistito nella descrizione di muscoli, tendini, vasi” (G.M. Pilo, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone, 1976, pp. 29-30).

Opera “ piena di fascino” e “ capolavoro di interpretazione poetica”, il dipinto fu messo da Pilo in relazione con la tela citata nell’*Inventario de’ quadri di pittura ritrovati nell’eredità del fu cavaliere Costantiniano di San Giorgio Mauro Dallay di Parma l’Anno 1757*: “Altro quadro in tela con cornice velata che rappresenta Archimede, di mano di Sebastiano Ricci, comprato per dob. 5, lire parmigiane 380” (in G. Campori, *Raccolta di cataloghi et inventarii inediti*, Modena, 1870, p. 625). Mauro Dallay o D’alay, nato a Parma sul finire del Seicento, fu un celebre violinista. Divenuto musicista di corte della corte di Filippo V di Spagna, tornò stabilmente nella città natale nel 1747, dove morì dieci anni dopo lasciando “una notevole collezione di quadri [...] andata dispersa” (vedi *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, 1985, *ad vocem*).

Rispetto all’accurato e impietoso descrittivismo di Langetti e compagni tenebrosi, desunto da Ribera e Luca Giordano, questa tela denuncia immediatamente la maggiore ampiezza concettuale, e la straordinaria maestria pittorica ormai settecentesca propria del grande artista veneziano: sciabolate di colore che costruiscono quasi inspiegabilmente la forma e che, come giustamente segnalava il Pilo ricollegano il Ricci al grande Cinquecento lagunare, dal Vecellio – “è piuttosto la gigantesca ombra di Tiziano a farsi qui presente” – a, forse ancor di più, Veronese.



Sebastiano Ricci, *Pan e Siringa*, Brno, Moravian Gallery

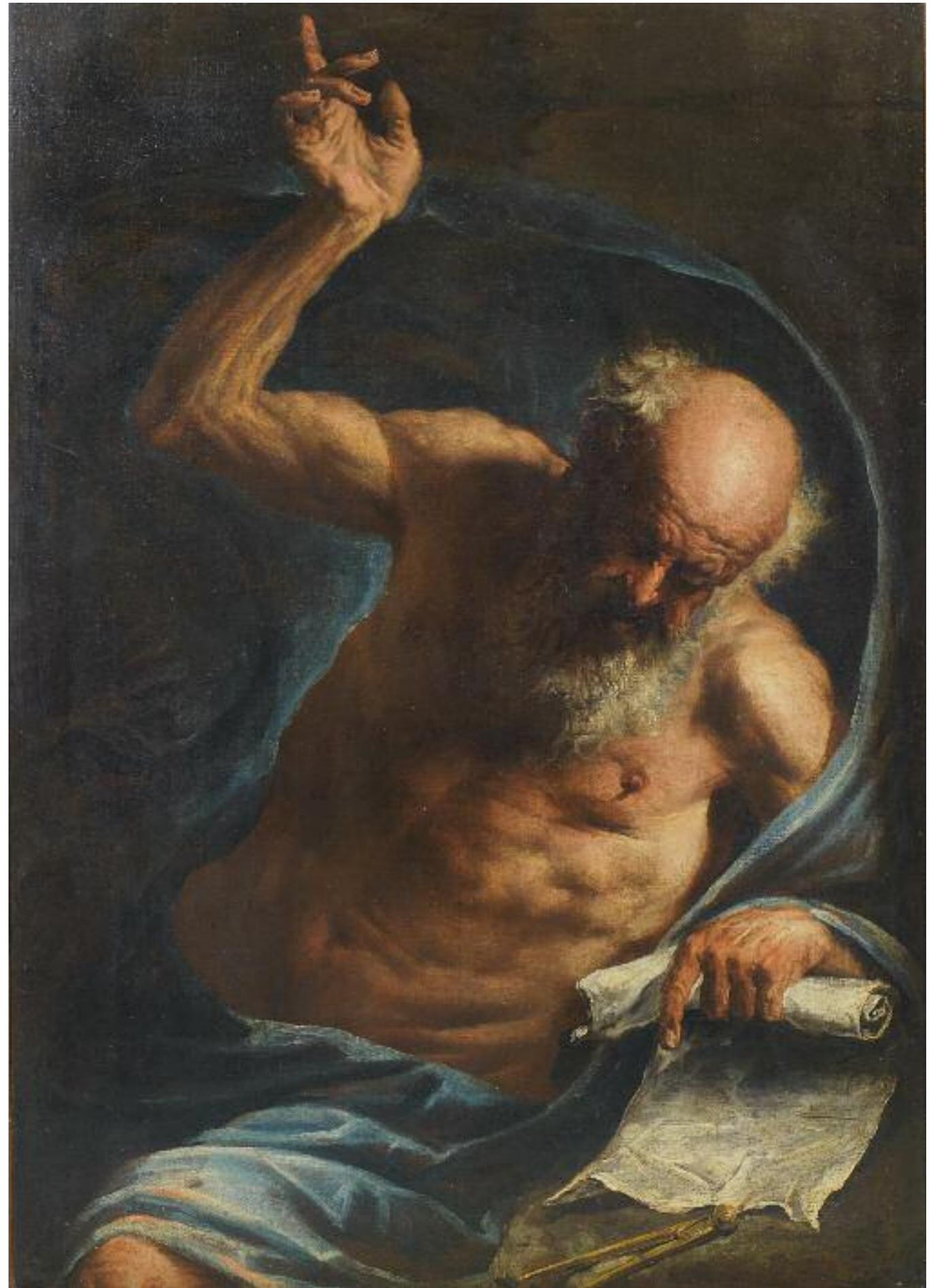


SEBASTIANO RICCI
Belluno 1659-Venice 1734
Archimedes
oil on canvas, 130x91 cm

This painting, which is a true triumph of the Baroque picturesque style, has been retraced by Giuseppe Maria Pilo to the youthful period of Sebastiano Ricci, a painter born in Belluno. The scholar has pointed out the close connection to Salvator Rosa and the tenebroso Langetti, of whom he has recognized in this Archimedes "the almost ferocious skills of analysis and anatomic truthfulness, which is here rendered with great virtuosity, witnessed by the depiction of muscles, tendons and vessels" (G.M. Pilo, Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento, Pordenone, 1976, pages 29-30).

A work of "great charm" and a "masterpiece of poetic interpretation", the painting has been linked by Pilo to a canvas mentioned in a document from the Eighteenth century, the Inventario de' quadri di pittura ritrovati nell'eredità del fu cavaliere Costantiniano di San Giorgio Mauro Dallay di Parma l'Anno 1757: "Another painting on canvas with veiled frame which represents Archimedes, by the hand of Sebastiano Ricci, bought for dob. 5, Parmesan lira 380" (in G. Campori, Raccolta di cataloghi et inventarii inediti, Modena, 1870, p. 625). Mauro Dallay or D'alay, born in Parma in the late Seventeenth century, was a famous violinist. Having become court musician at the court of Philip V of Spain, he returned for good to his native city in 1747, where he died ten years later, leaving "a noteworthy collection of paintings [...] which has been dispersed" (see Dizionario Biografico degli Italiani, 31, 1985, ad vocem).

As to the accurate and pitiless descriptivism of Langetti and his fellow tenebrosi, taken from Ribera and Luca Giordano, this canvas immediately bears witness to the greater conceptual breadth and the extraordinary painterly skill, by now in the style of the Eighteenth century, characteristic of the great Venetian artist: slashes of colour that almost unexplainably construct the form and which, as Pilo correctly observes, reconnects Ricci with the great Venetian tradition of the Sixteenth century, from Vecellio – "rather, it is the gigantic shadow of Titian which is making its presence felt here" – to, perhaps even more, Veronese.



BARTOLOMEO MANCINI
Firenze? 1670 c.-Roma 1727
Vergine addolorata
olio su rame, cm. 21x17

Scrive Filippo Baldinucci nelle sue *Notizie*: "Alessandro Lomi e Bartolomeo Mancini sono stati ancora essi discepoli di Carlo: e tanto l'uno, che l'altro, colla diligenza, con cui cercano di assecondare il gusto del maestro, danno non poca speranza di ottima riuscita". Il Carlo di cui il conoscitore e storico dell'arte fa menzione è ovviamente Carlo Dolci (1616-1687), celeberrimo pittore della Firenze del granduca Cosimo III, autore di raffinati dipinti caratterizzati da una maniacale meticolosità e da fervida devozione, ricercatissimi dai maggiori collezionisti dell'epoca.

Dei due seguaci menzionati dal Baldinucci, che insieme a Onorio Marinari e alla figlia Agnese seguirono le direttive stilistiche del maestro, il Mancini si specializzò nell'esecuzione di opere di ridotta dimensione, spesso eseguite su rame, che emulano con successo la ricetta del Dolci. Probabilmente nato a Firenze, Bartolomeo Mancini risulta immatricolato alla locale Accademia del Disegno fino al 1692, mentre nel secolo successivo è documentato risiedere a Roma dove si spense nel 1727. In questo caso il prototipo reso con impressionante abilità è il dipinto di Carlo Dolci di Copenhagen, Statens Museum for Kunst, variante della diffusissima *Madonna del dito*, replicata in più esemplari dal Nostro con esemplari datati che si collocano tra il 1691 e il 1715 (Vedi F. Lemme, *Bartolomeo Mancini; un allievo di Carlo Dolci a Roma*, Roma, 2008).



Bartolomeo Mancini, *Cristo coronato di spine*, ubicazione sconosciuta



BARTOLOMEO MANCINI
Florence? 1670 c.-Rome 1727
Virgin of Sorrows
oil on copper, 21x17 cm

In his Notizie Filippo Baldinucci writes that "Alessandro Lomi and Bartolommeo Mancini have also been the disciples of Carlo: and both the one and the other are, in view of the diligence they show in trying to second the preferences of their master, giving quite a few hopes of excellent success". The Carlo mentioned by the art connoisseur and historian is obviously Carlo Dolci (1616-1687), famous Florentine painter of the period of Grand Duke Cosimo III, author of sophisticated paintings characterized by maniacal precision and fervid devotion, avidly sought-after by the greatest collectors of the time.

Of the two disciples mentioned by Baldinucci and who, along with Onorio Marinari and his daughter Agnese followed the stylistic instructions of the master, Mancini specialized in painting smaller works, often on copper, successfully emulating Dolci's recipe. Probably born in Florence, Bartolomeo Mancini enrolled at the local Accademia del Disegno until 1692; in the following century he is documented as a resident of Rome, where he died in 1727. In this case the prototype rendered with impressive ability is a painting by Carlo Dolci that is now at the Statens Museum for Kunst in Copenhagen, a variation of the very diffused Madonna of the finger, of which the author of this work has made several dated replicas in the period from 1691 and 1715 (See F. Lemme, Bartolomeo Mancini; un allievo di Carlo Dolci a Roma, Roma, 2008).



MAESTRO DEL XVIII SECOLO
Il ratto di Europa
olio su tela, cm. 165x300

La storia di Europa, figlia del re Agenore di Tiro, è narrata da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*: Zeus, prese le sembianze di un magnifico toro, rapì la principessa fenicia di cui si era invaghito mentre questa era intenta, con le sue ancelle, a cogliere fiori sulle rive del mare. Visto l'animale, all'apparenza mansueto, le giovani si avvicinarono per accarezzarlo ma, quando Europa lo provò a cavalcare, il toro volò via portando con sé la ragazza. Quest'opera di dimensioni monumentali rappresenta la scena con notevole vivezza di colori e piglio anticonvenzionale, richiamando alla mente per certi aspetti la scuola toscana, come in particolare nella figura centrale o in certi effetti di luce, mentre per altri – i panneggi spigolosi e strizzati, le tipologie dei volti dei putti e delle ancelle – sembrerebbe doversi ricondurre ad un ambito d'oltralpe, ambito che bene si sposerebbe peraltro alla cornice antica di gusto rococò che ancora la orna.

MASTER OF THE 18TH CENTURY
The rape of Europa
oil on canvas, 165x300 cm

The history of Europa, daughter of king Agenor of Tyre, is told by Ovid in his Metamorphoses: Zeus, having assumed the guise of a magnificent bull, abducted the Phoenician princess with whom he had become infatuated while she was occupied, along with her helpers, gathering flowers by the seashore. On seeing the apparently docile animal, the young girls approached it to caress it; but when Europa tried to mount it the bull flew away with the girl. This work, of monumental dimensions, represents the scene with quite vivacious colours and a non-conventional style which for some aspects bring to mind the Tuscan school, especially in the central figure or certain effects of light, while as to others – the angular and twisted draperies, the typologies of the faces of cupids and helpers – it would appear retraceable to a milieu beyond the Alps, a context which would also be well suited to the antique rococo frame it still vaunts.



Simone Cantarini (da Guido Reni), *Il ratto di Europa*, 1636, incisione





RAFFAELE MATTIOLI

Napoli 1775-dopo il 1822

Il giuramento del popolo al sovrano e alla legge

olio su carta riportato su tela, cm. 46x63,5

1811-1813

Iscrizioni; sul ritratto clipeato: "VES [...] R.P.PP. COS. VIII. IMP. T. CA [...] S."; sulla tabella: "QUAM. IOACHINO. NAP. REG. FORTISS. AEDEM. MORTALIT. PARTENOPE. ADDIXIT. CAROLINA. UXOR. SAPIENTI [...]. AR. SUFF [...]." sui busti: "CICERO NUMA CATO CORN. TAC."

Questo modelletto, preparatorio per una grande tela commissionata dal re di Napoli Gioacchino Murat, è una sorta di manifesto politico e ideale dalla dichiarata funzione celebrativa e ideologica. L'opera illustra, nella descrizione contemporanea del presidente della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli, l'"azione di un Popolo che giura fede al Suo Sovrano et alle Leggi". Rispetto al monumentale dipinto finale, esposto dal sovrano a Palazzo Reale nella prima anticamera della Sala del Trono, questa tela preparatoria presenta alcune notevoli differenze, ed è quindi di straordinario interesse per ricostruirne la genesi. Il volto dell'imperatore Vespasiano Augusto, ad esempio, raffigurato nel nostro bozzetto nel clipeo sorretto dalla figura alata della Fama, è stato sostituito, per ragioni politiche, dal volto di Francesco I di Borbone.

La scena si svolge entro un emiciclo con colonne adornato da erme raffiguranti grandi personaggi dell'antica Roma, uniti dalla passione politica: Cicerone, Numa Pompilio, Catone, Cornelio Tacito. Centro della scena, attorno al quale si raccolgono i sudditi atteggiati a virile fermezza, sono il bracciere ardente e il citato clipeo sorretto dalla Fama. Grande rilievo assume anche la figura allegorica coronata, rappresentante la Legge, che sostiene in alto una tabella nella quale sono inscritti i nomi di Murat e della moglie Carolina.

Della commissione dell'imponente dipinto al Mattioli, nominato nel 1822 professore onorario dell'Accademia, e attualmente conservato nei depositi del Museo di Capodimonte in attesa di restauro, sono stati recentemente ricostruiti tutti i dettagli (vedi S. Grandesso in *Quadreria 2009*.

Dalla bizzarria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento, a cura di G. Capitelli, n. 17, pp. 48-49).



RAFFAELE MATTIOLI

Naples 1775-after 1822

The people swears to the king and to the law

oil on paper transferred to canvas, 46x63.5 cm

1811-1813

Inscriptions on the portrait: "VES [...] R.P.PP. COS. VIII. IMP. T. CA [...] S.", on the table: "QUAM. IOACHINO. NAP. REG. FORTISS. AEDEM. MORTALIT. PARTENOPE. ADDIXIT. CAROLINA. UXOR. SAPIENTI [...] AR. SUFF [...]". On the busts: "CICERO NUMA CATO CORN. TAC."

This small model, preparatory to the large canvas ordered by the king of Naples, Gioacchino Murat, is a kind of political and ideal manifesto serving a declaredly celebratory and ideological purpose. As stated by the contemporary description of the president of the Royal Academy of Fine Arts of Naples, the work illustrates the "action of a People which swears allegiance to its King and to the Laws". With respect to the monumental final painting, exhibited by the King in the Royal Palace, in the first antechamber to the Throne Hall, the preparatory work features some substantial differences, and is therefore of great interest for purposes of reconstructing its genesis. For instance, the face of Emperor Vespasian Augustus, which appears on the shield supported by the winged figure of Fame in our sketch, has for political reasons been replaced by the face of Francis I of Bourbon.

The scene takes place within a hemicycle with columns, decorated with herms featuring portraits of great personalities of ancient Rome, united by a passion for politics: Cicero, Numa Pompilius, Cato, Cornelius Tacitus. The centre of the scene, surrounded by the subjects in virile and firm poses, is occupied by the burning brazier and the aforementioned shield, supported by Fame. A very prominent role is also played by the crowned allegorical figure, representing the Law, who holds a table with the names of Murat and his wife Carolina above her head.

All details concerning the commission for the painting, entrusted to Mattioli who was appointed honorary professor of the Academy in 1822, which is now found in the deposits of the Capodimonte Museum awaiting restoration, have recently been reconstructed (see S. Grandesso in Quadreria 2009. Dalla bizzarria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento, edited by G. Capitelli, no. 17, pages 48-49).



Antonio Calliano, *Ritratto di Gioacchino Murat*,
1813, Caserta, Palazzo Reale



MERRY JOSEPH BLONDEL
Parigi, 1781-1853
Teseo trionfa sul Minotauro
olio su tela, cm. 114x145

Questo dipinto è opera del francese Merry Joseph Blondel, pittore di soggetti prevalentemente storici o religiosi, tra i maggiori artisti in patria tra Primo Impero e Restaurazione. Blondel vinse il Prix de Rome del 1803, soggiornando però nella città dei Papi solo alcuni anni più tardi, dal 1809 al 1811, in seguito agli eventi bellici del periodo. Al ritorno in Francia, l'artista fu impegnato nella decorazione dei palazzi del Louvre, di Fontainebleau e di Versailles, e per le chiese parigine di San Tommaso d'Aquino e Notre Dame di Loreto, vincendo una medaglia d'oro del Salon (1817), la Legione d'Onore (1824) e diventando infine, nel 1832, insegnante all'École des Beaux Arts.

Il soggetto illustrato in questa tela, Teseo trionfante sul Minotauro attorniato dagli ateniesi festanti per l'abbattimento del mostro del labirinto, è lo stesso tema che la giuria aveva imposto ai partecipanti del Prix de Rome del 1807. Quell'anno vinse François Joseph Heim, il cui dipinto è conservato a Parigi, all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts; ma vi partecipò anche il nostro pittore, e con buona probabilità la tela che presentiamo, dipinta su una tela che ha significativamente le stesse misure del *Teseo* di Heim, fu proprio quella che partecipò duecento anni fa al prestigioso concorso (vedi P. Grunche, *Le grand Prix de peinture, les concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, 1983).



Merry Joseph Blondel, *Morte di Giacinto*, Gray, Musée Château Baron Martin



MERRY JOSEPH BLONDEL
Paris, 1781-1853

Theseus triumphs over the Minotaur
oil on canvas, 114x145 cm

This painting is by the French painter Merry Joseph Blondel, who specialized in historical or religious motifs, one of the most important artists in his native country between the First Empire and Restoration. Blondel won the Prix de Rome in 1803, even if he only came to live in the Papal city some years later, from 1809 to 1811, after the war events of the period. On his return to France, the artist worked on the decoration of the palaces of Louvre, Fontainebleau and Versailles, and for the Parisian churches of Saint Thomas Aquinas and the Notre Dame of Loreto, winning a gold medal at the Salon (1817), the Legion of Honor (1824) and finally becoming, in 1832, teacher at the École des Beaux Arts.

The motif illustrated on this canvas, Theseus who triumphs over the Minotaur, surrounded by the Athenians who are celebrating the slaughter of the monster of the labyrinth, is the same theme that the jury had imposed on the participants of the Prix de Rome of 1807. The winner that year was François Joseph Heim, whose painting is conserved in Paris, at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts; but also the painter of this work participated, and the canvas presented here – it is interesting to note that it features the same dimension as Heim's Theseus – was very probably precisely the one submitted for the prestigious competition (see P. Grunche, Le grand Prix de peinture, les concours des prix de Rome de 1797 à 1863, Paris, 1983).



François Joseph Heim, *Teseo trionfa sul Minotauro*, Parigi, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts

DOMENICO ROSELLI
Pistoia 1439-Fossumbrone 1497/98
Madonna col Bambino
rilievo policromo in stucco, cm. 65x48,5

Il presente rilievo, raffigurante la Madonna e il Bambino, eretto con in pugno un gingillo, è ricollegabile ad un gruppo di opere create per la devozione privata all'interno della bottega di Andrea del Verrocchio, bottega nella quale venne verosimilmente eseguito l'esemplare in marmo, dalla tipologia non dissimile, ora al Bargello (R. Kecks, *Madonna und Kind: das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Berlin, 1988, LI, 83). Se quest'opera presenta alcune varianti rispetto alla nostra, avvertibili in particolare nella figura della Vergine, dal viso maggiormente inclinato e sulla cui spalla sinistra si protende un accentuato svolazzo del velo, praticamente sovrapponibile è invece lo stucco conservato a Palazzo Davanzati, già attribuito a Desiderio da Settignano (R. Kecks, 1988, LIII, 86). Secondo Giancarlo Gentilini, che qui ringraziamo per il suggerimento, entrambi i rilievi sarebbero invece da assegnare alla mano dello scultore Domenico Rosselli, autore di garbata eleganza che media sapientemente spunti di Verrocchio, Antonio Rossellino e Desiderio da Settignano. In particolare a questi due ultimi artisti lo avvicinano una similare tendenza verso soluzioni di bidimensionalità, tendenti al grafico e al decorativo, che sono gli elementi più caratterizzanti delle sue sculture (cfr. L. Pisani, *Domenico Rosselli a Firenze e nelle Marche*, in "Prospettiva", 102, 2001, pp. 49-66) e che si possono riscontrare anche nell'opera in esame.



Domenico Rosselli, *Ritratto di Battista Sforza*, Pesaro, Museo

DOMENICO ROSELLI
Pistoia 1439-Fossumbrone 1497/98
Madonna with Child
polychrome relief in stucco, 65x48,5 cm

*This relief, that features the Madonna with Child, shown standing with a trinket in his fist, may be retraced to a group of works created for private worshipping in the workshop of Andrea del Verrocchio, the workshop where the quite similar piece in marble, that now can be found at the Bargello, is supposed to have been made (R. Kecks, *Madonna und Kind: das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Berlin, 1988, II, 83).*

*While this work features some variations with respect to the one examined here, in particular observable in the figure of the Virgin, whose face is more inclined and whose left shoulder features a more projecting fluttering veil, another practically identical stucco can be found in the Palazzo Davanzati, that has previously been attributed to Desiderio da Settignano (R. Kecks, 1988, LIII, 86). According to Giancarlo Gentilini, that we would like to thank for the suggestion, both reliefs should on the contrary be attributed to the authorship of sculptor Domenico Rosselli, artist characterized by a studied elegance who skillfully combines elements borrowed from Verrocchio, Antonio Rossellino and Desiderio da Settignano. He can in particular be linked to the latter two artists due to the similar predilection for two-dimensional solutions, verging on the graphic and decorative, that represent the salient trait of his sculptures (cfr. L. Pisani, *Domenico Rosselli a Firenze e nelle Marche*, in "Prospettiva", 102, 2001, pp. 49-66), and that can be observed in the work examined here.*



CLEMENTE ZAMARA

Chiari (Brescia), doc. tra il 1480 e il 1540

Madonna orante in trono con il Bambino

legno scolpito, dorato e decorato in policromia
altezza cm. 83

Assisa in trono, le mani giunte in preghiera, la Vergine tiene sulle ginocchia il vivace Bimbo, sul cui petto spicca un rametto di corallo dipinto. Nella mano destra il Cristo infante tiene un piccolo aquilotto.

La cifra stilistica della coeva scultura veronese, di autori quali Giolfino e Zabellana, risulta tradotta, in questa opera, in un linguaggio popolare, domestico, pervaso di una intima vitalità realistica. I panneggi sono caratterizzati da una certa ampiezza, mentre i volti sono contraddistinti da un'intensa coloritura rossa delle guance che dona all'espressione una timidezza contadina.

Clemente Zamara, formatosi probabilmente intorno al prozio Antonio, si pone tra la cultura artistica bresciana e la diretta suggestione della scultura lignea veneta, adottando un linguaggio personale dal linguaggio facilmente comprensibile, arricchito da un forte senso popolare. Un esempio prossimo stilisticamente, anche nel comune trono sfaccettato, nel nostro caso dipinto ad imitare un marmo rosso bordato in nero, è la *Madonna col Bambino* di San Girolamo a Gottolengo, Brescia, del 1519.



Clemente Zamara, *Madonna col Bambino*, 1519, Brescia, San Girolamo a Gottolengo

CLEMENTE ZAMARA

Chiari (Brescia), doc. between 1480 and 1540

Praying Madonna on the throne with the Child
sculpted wood, gilt and with polychrome decoration
height 83 cm

Seated on the throne, her hands united in prayer, the Virgin holds the vivacious Child on her knees; a small branch of painted coral stands out on her breast. The infant Christ holds a small eaglet in his right hand.

The stylistic cipher of contemporary sculptures from Verona, by authors as Giolfino and Zabellana, has in this work been translated to a popular, domestic language permeated by a realistic intimacy. The draperies are characterized by a certain amplexus, while the faces are distinguished by the intense red coloring of the cheeks, that creates an impression of a farm-woman's timidity.

Clemente Zamara, who was probably apprenticed in the milieu of his great-uncle Antonio, was influenced both by the artistic milieu of Brescia and by the wooden sculpture of the Veneto region, and developed a style characterized by an easily understandable language enriched by a strong popular sense. An example that features a close resemblance in terms of style, also with regard to the faceted throne, in this case painted to imitate a black-edged red marble, is the Madonna with Child at the San Girolamo in Gottolengo, Brescia, from 1519.



JUAN DE JUNI, cerchia di
Joigny (Francia) 1506-Valladolid 1577
Adorazione del Bambino
legno scolpito, dorato e decorato in policromia, cm. 122 x 84

Questo rilievo di notevoli dimensioni raffigura con grande efficacia e immediatezza la nascita di Cristo, sorprendendo per l'affascinante connubio di monumentalità e forme nobili di derivazione italiana, apprezzabili ad esempio nel michelangiolesco volto della Vergine che depone – o solleva – il Bambino dalla culla o nel bel profilo classicheggiante dell'angelo al centro, e motivi più schietti e popolari di matrice spagnola. A questa categoria rimandano il volto espressivo e 'caricato' del san Giuseppe e l'architettura accennata sullo sfondo, non riconducibile ad esempi aulici. Decisamente iberico è anche il forte aggetto delle figure, vicino al tutto tondo, e la preziosa e abbondante doratura delle superfici.

La scultura, probabilmente in origine parte di una monumentale ancona lignea, è riconducibile ad un artista castigliano, e più precisamente all'ambito dello scultore Juan de Juni, come suggeriscono ad esempio le forti affinità con i rilievi del retablo della Cappella Benavente (Medina de Rioseco, Santa Maria). Giancarlo Gentilini, che ringraziamo per il suggerimento, ci ha fatto notare come quest'opera confermi quei contatti degli scultori spagnoli del Cinquecento con l'arte di Jacopo della Quercia su cui si era soffermata in passato Maria Grazia Ciardi Dupré (in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Siena, 1975), Firenze 1977, pp. 235-247).

De Juni fu, con Berruguete, tra i protagonisti della scultura in Spagna e, come lui, debitore alla propria formazione italiana. L'artista fu infatti da giovane a Roma prima di tornare in patria nel quarto decennio del sedicesimo secolo, lavorando a León, Segovia e soprattutto Valladolid, città ove si spense nel 1577.



Juan de Juni, *Compianto su Cristo morto*, Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio

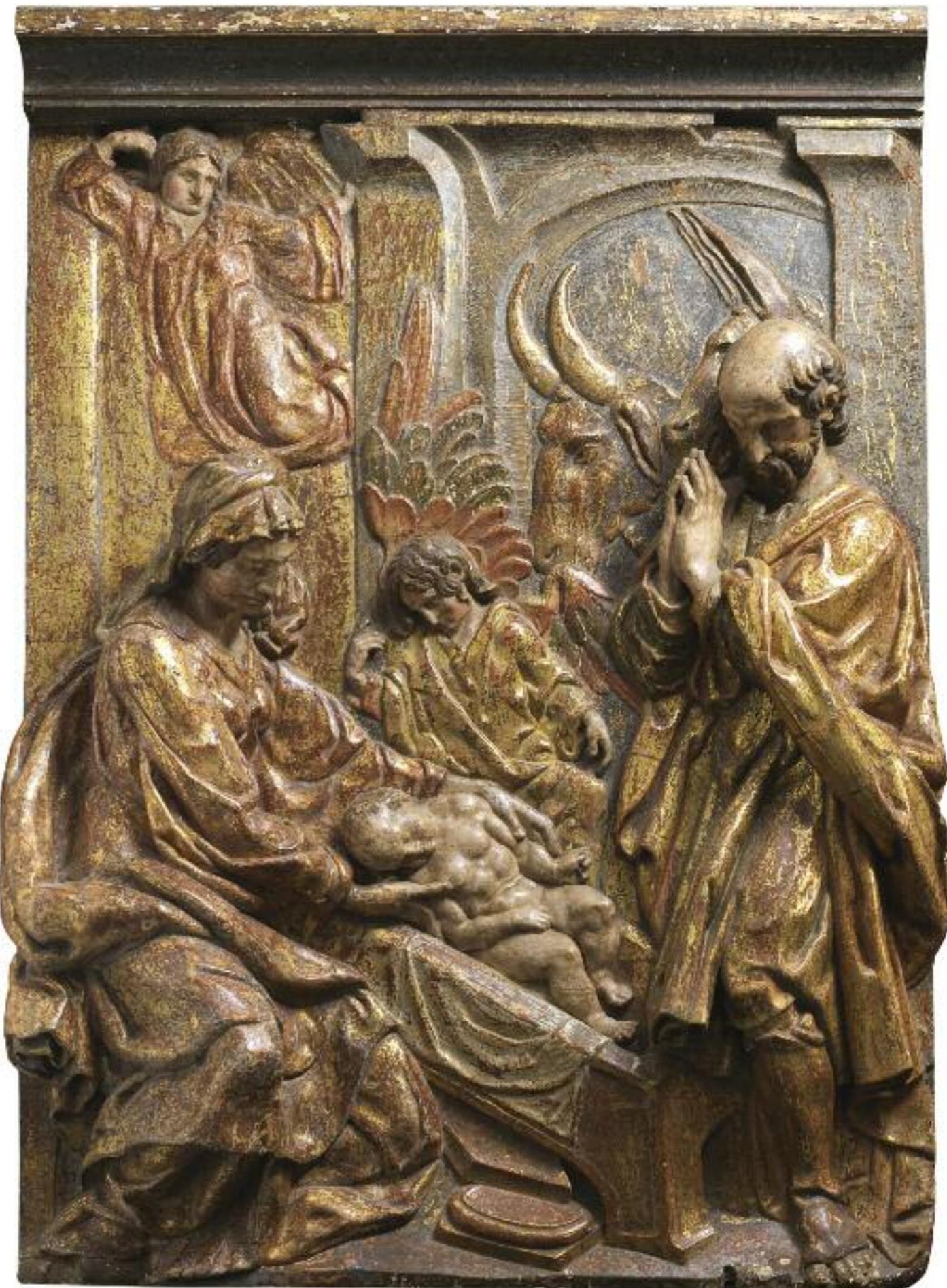


JUAN DE JUNI, circle of
Joigny (France) 1506-Valladolid 1577
Adoration of the Child
Sculpted wood with gilt and polychrome decoration, 122x84 cm

This relief of considerable size, which represents the birth of Christ in a very vivid and candid manner, is a fascinating example of a combination between monumentality and noble forms in the Italian tradition, as witnessed by the Michelangelesque face of the Virgin who lays the Child to rest – or picks him up – or the pretty classical profile of the angel in the centre, and more artless and popular motifs in the Spanish one. The latter style is observable in the expressive and intense face of Saint Joseph and the architecture only just visible in the background, which cannot be retraced to courtly examples. Also the marked projection of the figures, which are almost sculptures in the round, and the precious and abundant gilding of the surfaces are decidedly Iberian elements.

The sculpture, which was probably originally part of a monumental altarpiece, is attributable to a Castilian artist, and more specifically to the circle of the sculptor Juan de Juni; this is suggested, for instance, by the strong affinities with the reliefs of the retable of the Benavente Chapel (Medina de Rioseco, Santa María). Giancarlo Gentilini, whom we thank for the suggestion, has observed that the work confirms the contacts between Sixteenth-century Spanish sculptors with the art of Jacopo della Quercia, something Maria Grazia Ciardi Dupré has pointed out some years ago (in Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento, proceedings of a conference (Siena, 1975), Florence 1977, pages 235-247).

De Juni was, along with Berruguete, among the leading sculptors in Spain and was like the latter indebted to his Italian education. In fact, the artist sojourned in Rome as a young man before returning to his native country in the fourth decade of the Sixteenth century, working in León, Segovia and above all Valladolid, the city where he died in 1577.



CASSAPANCA CON SCHIENALE

Legno di noce intarsiato alla certosina.

Questo raro mobile costituisce uno splendido esempio, raro per tipologia e conservazione, di un arredo caratteristico delle camere signorili rinascimentali, il cosiddetto "lettuccio" (su questo caratteristico mobile vedi M. Trionfi Honorati, *A proposito del 'lettuccio'*, in "Antichità viva", 3, 1981, pp. 39-47).

La rigorosa ed elegante struttura di questo arredo presenta un alto schienale, suddiviso in specchiature intarsiate con ghirlande vegetali cinte da nastri svolazzanti. La cornice in aggetto è decorata con una fascia ad intarsio alla certosina, di disegno geometrico, decoro che si ripete anche lungo il margine superiore della cassapanca a prospetto bombato e la seduta sollevabile, con cerniere antiche.

La seduta è fiancheggiata da due alti braccioli, con specchiature modanate, profilate superiormente da una cornice terminante sul fronte con due brevi volute. Sul fronte, i braccioli presentano due formelle tardo cinquecentesche, di chiara impronta manieristica, intagliate a rilievo, mentre i plinti sottostanti includono due leoni rampanti intarsiati in legno chiaro affrontati specularmente, quasi certamente collegati alla casata di provenienza.

I fianchi del lettuccio hanno specchiature a fondo liscio incornicate da decori intarsiati alla certosina che sviluppano tre diversi temi geometrici.

Confronti sono stati istituiti con un lettuccio del Museo Horne per le volute di coronamento ai braccioli e con un cassone dello stesso museo per l'intreccio lineare di rombi della decorazione certosina (C. Paolini, *Il mobile del Rinascimento. La collezione Herbert Percy Horne*, Firenze, 2002, pp. 70-72), mentre la ghirlanda vegetale a nastri trova rispondenze negli schienali del Duomo di Perugia, eseguiti dalla bottega di Giuliano da Maiano e dei fratelli del Tasso.

Si prega di notare che quest'opera è stata notificata con D.M. del 18 novembre 2008 ed è stata dichiarata di eccezionale interesse artistico. Quest'opera non può essere esportata dall'Italia.

Firenze, fine XV, inizi XVI secolo

cm. 116x217x58



Lettuccio, inizi XVI secolo, Firenze, Eredità Bardini



CHEST WITH BACKREST

Walnut wood with certosina inlays.

This rare furniture item is a splendid specimen, rare in terms of typology and state of preservation, of a characteristic furniture for the private chambers of stately Renaissance homes, the so-called "lettuccio", a form of day bed (on this characteristic furniture item see M. Trionfi Honorati, A proposito del 'lettuccio', in "Antichità viva", 3, 1981, pages 39-47).

The rigorous and elegant structure of this piece features a tall backrest divided in panes inlaid with vegetal garlands found by fluttering bands. The projecting frame is decorated by a strip of certosina inlay with a geometric pattern; this decoration is also repeated along the upper edge of the chest, which is rounded, and whose seat tilts on antique hinges.

The seat is flanked by two tall armrests with sculpted central panels; their upper borders are defined by a frame terminating in front by two short scrolls. The fronts of the armrests feature two late-Sixteenth century panels of clear Mannerist inspiration with intaglio in relief, while the plinths below are decorated by two rearing lions inlaid in light wood, which face one another mirror-wise; they are almost certainly associated with the family for whom the chest was originally made.

The sides of the lettuccio have central panes with smooth background, framed by certosina inlays featuring three different geometric themes.

Comparisons have been made with a lettuccio at the Horne Museum, with regard to the scrolls crowning the armrests, and with a chest at the same museum as to the linear lozenge pattern of the certosina decoration (C. Paolini, Il mobile del Rinascimento. La collezione Herbert Percy Horne, Firenze, 2002, pages 70-72), while the vegetal scrolls with bands are comparable to those on the backrests of the Duomo of Perugia, executed by the workshop of Giuliano da Maiano and the Del Tasso brothers.

Please note that this work has been notified with Ministerial Decree of 18 November 2008 and has been declared of exceptional artistic interest. This work may not be exported from Italy.

Florence, late 15th, early 16th century
116x217x58 cm



CREDENZA

Legno e radica di noce.

Mobile dall'impianto strutturale architettonico. Il fronte, due sportelli laterali e quattro cassetti centrali, è decorato da formelle scornicate che simulano piccoli cassetti creando un motivo modulare geometrico. I fianchi presentano cornici a losanga che unitamente al dentello sottopiano donano al mobile un gusto neo quattrocentesco.

Veneto, XVII secolo
cm. 108x214x71

SIDEBOARD

Walnut wood and briar.

Cabinet characterized by an architectural structural arrangement. The front, two lateral doors and four central drawers are decorated by panels framed to resemble small drawers, that create a modular geometric motif. The sides feature lozenge-shaped frames that, along with the dentil below the top, give the piece a neo-Fifteenth century appearance.

*Veneto, 17th century
108x214x71 cm*



CREDENZA MONUMENTALE

Legno e radica di noce intagliato e scolpito.

Rigoroso esempio di barocco veneto, questo mobile imponente raggiunge nell'alternarsi di cornici, delle sformellature e dei pilastri un perfetto equilibrio architettonico. La parte superiore è arricchita da tiretti pensati con lo scopo di poter appoggiare un candelabro e sottesi da due sportelli a ribalta scanditi da pilastri rastremati verso il basso e decorati al centro da intarsi di radica. La parte inferiore della credenza presenta in alto due sportelli e quattro sportelli in basso, a loro volta distanziati da pilastri e decorati da formelle poste in contrapposizione alle superiori.

Veneto, XVII secolo
cm. 181x295x66,5

MONUMENTAL SIDEBOARD

Walnut wood and briar, carved and sculpted.

Rigorous example of Venetian baroque, this large piece of furniture attains a perfect architectural equilibrium through an alternation of frames, panels and pilasters. The upper part is embellished by drawers designed as support of a candlestick; below them we find two tilting flaps separated by pilasters that taper downwards, and a central decoration with briar inlaying. On the lower part the sideboard features two doors that superimpose another four doors, in their turn separated by pilasters and decorated by panels arranged so as to contrast with the upper ones.

*Veneto, 17th century
181x295x66,5 cm*



TAVOLO 'GENOVESE'

Legno di noce.

Tipico esempio dell'incontro tra il rinascimento ligure permeato da modelli centro italiani e la cultura stilistica della Francia meridionale. Ad una struttura costruttiva lineare si affiancano motivi strettamente decorativi come il ripetersi della balaustra che congiunge la traversa al sottopiano, le ciabatte intagliate a motivi fogliacei, le quattro trottola a pinnacolo inverso agli angoli del tavolo stesso.

Genova, inizi del XVII secolo
cm. 80x112 (211)x69



'GENOESE' TABLE

Walnut wood.

Typical example of encounter between the Renaissance of the Liguria area, influenced by models from central Italy, and the style culture of southern France. A linear constructive structure is combined with strictly decorative motifs as the repetition of a balustrade that unites the crosspiece to the underside of the top, the carved base stretcher with leaf motifs, the four inverted pegs on the corner of the table.

*Genoa, early 17th century
80x112 (211)x69 cm*



COPPIA DI CONSOLE

Legno intagliato, e parzialmente dorato, parti in monocromia.
Piano in marmo rosso di Verona.

Questa coppia di console, rappresentativa del sobrio gusto tardo
barocco toscano, è caratterizzata da una solida struttura impre-
ziosa dall'alternanza di parti laccate e dorate. La fascia sotto-
piano, al cui interno si cela un cassetto, è ornata sul fronte da
una fastoso 'grembiule' a volute contrapposte arricchite da ele-
menti fitomorfi. Gambe a balaustro riunite da traverse.

Toscana, fine del XVII secolo
cm. 87x144x101



PAIR OF CONSOLES

*Inlaid wood with gilt details and monochrome painted parts.
Top in red marble from Verona.*

*This pair of consoles, representative of the sober Tuscan late
Baroque style, is characterized by a solid structure embellished
by an alternation of lacquered and gilt parts. The strip below the
top, inside which a drawer is concealed, vaunts a sumptuous
decorative element with facing scrolls enriched by phytomor-
phic elements. Turned legs united by crosspieces.*

*Tuscany, late 17th century
87x144x101 cm*



CONSOLE

Legno intagliato, scolpito e dorato, piano in marmo non coevo. Questo tavolo da parete si caratterizza per l'esuberante decorazione fitomorfa che ne riveste la struttura con l'esuberanza tipica del tardo barocco genovese. Le sinuose gambe, attorno alle quali si avvolgono mostruosi serpenti – da notare la doratura in carati differenti per distinguere gli animali dal resto della decorazione – sono raccordate da traverse che si congiungono sotto il piano in un motivo a foglia arricciata asimmetrica.

Liguria, inizi del XVIII secolo
cm. 100x168,5x70



CONSOLE

Carved, sculpted and gilt wood; top in marble from a later period. This sideboard is characterized by the exuberant decoration with vegetal motifs which covers the structure with the typical exuberance of the Genoese late Baroque style. The sinuous legs, around which monstrous serpents are twined – notice the gildings with different alloys to make the animals distinguishable from the rest of the decoration – are joined by crosspieces which are united below the top in an asymmetric motif of curled leaves.

Liguria, early 18th century
100x168,5x70 cm



BUREAU PLAT

Legno di mogano con applicazioni in bronzo dorato.
Questa scrivania, che unisce elementi degli stili Luigi XVI e Direttorio sul finire del secolo, costituiva verosimilmente l'arredo di un importante ufficio della capitale francese. Come risulta dall'iscrizione incisa in una delle serrature interne, l'autore di questo mobile è Chevrié, ebanista attivo a Parigi. Il mobiliere partecipò alle Esposizioni universali che ebbero luogo nel 1878 e 1889, ottenendo una medaglia d'argento e ricevendo la Legione d'onore nel 1894 (vedi in D. Ledoux-Lebard, *Le Mobilier Français du XIXe siècle*, Paris, 2000).

Grazie all'iscrizione incisa sulla serratura del cassetto centrale, sappiamo che l'arredo è posteriore al 1886, anno in cui il mobiliere si trasferì dall'indirizzo parigino posto in rue Portefoin al nuovo atelier lungo la rue Braque.

Iscritto nel cassetto di destra: "A. Chevrie Fab.t / 7, Rue de Braque, Paris"

Parigi, fine del XIX secolo
cm. 78x160x79



A. Chevrié, Commode, ubicazione sconosciuta

BUREAU PLAT

Mahogany with details in gilt bronze.

*This desk, which features a combination of elements from the styles of Louis XVI and late-century Directoire, probably decorated an important office in the French capital. As confirmed by the inscription etched into one of the internal locks, the item is produced by Chevrié, a cabinet-maker which was based in Paris. The furniture manufacturer participated in the Universal Expositions which were held in 1878 and 1889, receiving a silver medal and the Legion of Honour in 1894 (see in D. Ledoux-Lebard, *Le Mobilier Français du XIXe siècle*, Paris, 2000).*

Thanks to the inscription on the lock of the central drawer, we know that the furniture item was made after 1886, the year in which the furniture-maker moved from his Parisian address in Rue Portefoin to his new atelier in Rue Braque.

Inscription in the right drawer: "A. Chevrie Fab.t / 7, Rue de Braque, Paris"

*Paris, late 19th century
78x160x79 cm*



TAVOLINO DA LAVORO

Legno di mogano intagliato e impiallacciato, dorature.
Questo arredo, destinato ai piccoli lavori domestici, si compone
di un piano ovale sorretto da quattro slanciate gambe riunite da
un serto di fiori e desinenti a zampa di leone. Il cassetto sotto-
piano e il piccolo contenitore sottostante – raro esempio ligneo
a imitazione del consueto sacco portagomitoli – tradiscono l'ori-
ginaria destinazione del mobile.

Toscana, prima metà del XIX secolo
cm. 90x54x34

WORK TABLE

*Mahogany with intaglio; veneered and gilt details.
This furniture piece, intended for small domestic tasks, consists
of an oval top supported by four slender legs united by a garland
with flowers which terminate in lion's feet. The drawer below the
top and the small container below it – a rare example of wooden
imitation of the customary bag for balls of wool – bear witness
to the original purpose of this furniture item.*

*Tuscany, first half of 19th century
90x54x34 cm*



IL PELLICANO NUTRE I SUOI FIGLI
LA FENICE

Legno scolpito, intagliato e dorato.

Nei grandi pannelli sono raffigurate, entro cavità ottagonali incornicate da fregi fitomorfi, due antiche iconografie.

La prima rappresenta il pellicano che nutre i figli del proprio sangue. Questa figurazione, nata in età remota da un'errata interpretazione della consuetudine dei pellicani adulti di curvare il becco verso il petto per dare da mangiare ai loro piccoli i pesci che trasportano nella sacca, è divenuta il simbolo dell'abnega-zione con cui si amano i figli. L'iconografia cristiana ne ha fatto l'allegoria del supremo sacrificio di Cristo, salito sulla Croce e trafitto al costato da cui sgorgarono il sangue e l'acqua, fonte di vita per gli uomini.

L'altra raffigura invece la Fenice, uccello mitologico la cui leggenda si perde nella notte dei tempi. Il mito racconta che questo splendido e longevo animale immaginario, sentendo approssimarsi la morte, si costruiva un nido in cima ad una palma o ad una quercia, intrecciando vari rami di piante pre-giate e balsamiche, e poi vi si adagiava attendendo che il sole lo incendiasse, cantando soavemente tra le fiamme. Nel giro di tre giorni dalle ceneri dell'animale nasceva la nuova fenice. In età cristiana questo animale divenne, specie in età paleocristiana e medievale, un comune simbolo di resurrezione della carne.

Questi due pannelli, di dimensioni monumentali e eccellenti qualità scultoree, provengono probabilmente dall'apparato decorativo di un monumentale edificio veneziano.

Venezia, XVI secolo
cm. 110x110

THE PELICAN FEEDS ITS YOUNG
THE PHOENIX

Sculpted, carved and gilt wood.

The large panels represent two ancient iconographies inside octagonal openings framed by phytomorphic decorations:

The first shows the pelican who is feeding its offspring with its own blood. This figurazione, born in a remote age from a misinterpretation of the pelican's habit of curving its beak towards its breast to feed its young with the fish transported in its pouch, has become the symbol of the abnegation of parental love. Christian iconography has made it the allegory of the supreme sacrifice of Christ, raised on the Cross and transfigured on his side, from which blood and water, source of life for Man, issues.

The other, on the other hand, represents the Phoenix, a mythological bird whose legend may be retraced to the beginning of time. According to the myth, when this splendid and long-lived imaginary animal feels that death is approaching, it builds itself a nest on top of a palm or an oak, intertwining various branches of precious and balsamic plants, and then it lies down waiting for the sun to set it on fire, singing softly among the flames. By three days, the new phoenix is born from the ashes. In Christianity this animal has, especially in the ancient Christian and Medieval period, become a common symbol of the resurrection of the flesh.

These two panels, of monumental dimensions and outstanding sculptural quality, probably once adorned a monumental Venetian building.

Venice, 16th century
110x110 cm





132



133

Legno scolpito e dorato.

Fastoso elemento decorativo a racemi e volute, nel quale la maestria artigianale sconfina nel campo artistico. Il singolare oggetto tradisce nelle considerevoli dimensioni la sua provenienza da un contesto architettonico di grande rilievo.

Firenze, fine XVII secolo
cm. 57x230

DECORATIVE ELEMENT

Sculpted and gilt wood.

Sumptuous decorative element with racemes and scrolls, crafted so skilfully that it may almost be defined a work of art. The considerable dimension of this singular object indicates that it has been part of an architectural context of great importance.

*Florence, late XVII century
57x230 cm*



GRUPPO DI QUATTRO COLONNE TORTILI

Legno scolpito, decorato in policromia e parzialmente dorato. Insieme di colonne salomoniche barocche, il cui fusto risulta in basso decorato a tralci di vite dorate che si stagliano sul fondo a finto marmo. La decorazione prosegue nella parte alta, scanalata. Capitello di stile corinzio.

XVII secolo
altezza cm. 267



GROUP OF FOUR SPIRAL COLUMNS

Sculpted wood, with polychrome and partially gilt decoration. Set of Baroque spiral columns. The lower part of the shafts are decorated with gilt vine shoots which stand out against the white marble-imitation paint. The decoration continues on the upper, furrowed part. The capitals are in the Corinthian style.

17th century
height 267 cm



CORNICE A EDICOLA

Legno intagliato e scolpito, laccato e parzialmente dorato.
Importante cornice cinquecentesca dalla parte superiore modanata e decorata da gocciolatoio, quella inferiore centrata da testa di cherubino scolpita con sottostante motivo di peduccio baccellato terminante su mensole; il motivo a crazie ricorre nella cornice alternato a rosette su fondo graticolato.

Toscana, seconda metà del XVI secolo
luce cm. 130x100, battuta 135x109

AEDICULA FRAME

*Carved and sculpted, varnished and partially gilt wood.
Important Sixteenth-century frame with decorated projecting upper part; the lower part is centred by a sculpted cherub head with a corbel motif below, pod-shaped decoration terminating in a scrolled motif; the superimposed circles are repeated in the frame alternate by rosettes against a grated background.*

*Tuscany, second half of the 16th century
sight size 130x100 cm, rabbet size 135x109 cm*



CORNICE MONUMENTALE

Legno scolpito, intagliato e dorato.

Questa importante cornice è composta da una fastosa cimasa centrata da un putto che sorregge alcuni frutti. Due putti sono scolpiti sui tratti verticali con in mano spighe di grano (Estate?) e un grappolo d'uva (Autunno?), mentre altri due compaiono ai lati, seduti sulle volute agli angoli sorreggendo altri frutti di difficile identificazione, e uno al centro del lato basso, seduto su una conchiglia. Questo elemento, insieme classico e naturale, dà lo spunto allo scultore per un'originale decorazione a coste parallele che copre tutta la superficie di questo manufatto, esemplare dell'esuberanza decorativa barocca di gusto foggianino, che possiamo immaginare custode di un qualche capolavoro pittorico in un palazzo nobiliare fiorentino.

Firenze, inizi del XVIII secolo. Ridorata nel XIX secolo
cm. 175x126; luce 106x71



MONUMENTAL FRAME

Sculpted, carved and gilt wood.

This prestigious frame consists of a sumptuous cymatium with a cupid in the center, who is holding some fruits. There are two sculpted cupids on the vertical elements; they are holding spikes of wheat (summer?) and a cluster of grapes (autumn?). Another two appear on the sides, seated on the scrolls in the corners; they are holding other fruits that are hard to identify. A cupid in the center of the lower side is seated on a conch. The latter element, classical yet natural, has inspired the sculptor to create an original decoration with parallel cords that covers the entire surface of the item, which is typical of the decorative exuberance of "foggianino" Baroque. We may imagine it as the frame of a painting by a great master, in a noble palace in Florence.

*Florence, early 18th century. Regilt in the 19th century
175x126 cm; sight size 106x71 cm*



SPECCHIERA DA PALAZZO

Legno scolpito e dorato.

Specchiera ovale di considerevoli dimensioni, costituita da due bronconi paralleli concentrici uniti da sottili ramoscelli fogliati. Impreziosiscono la specchiera due figure di uccelli, quello in basso impegnato naturalisticamente nel beccare, quello incluso nel trionfo vegetale in alto, raffigurato araldicamente frontale con le ali spiegate.

Piemonte, metà del XIX secolo

cm. 292x180



PALATINE MIRROR

Sculpted and gilt wood.

Oval mirror of considerable size, consisting of two parallel concentric thick branches united by thinner, leafy ones. The mirror is decorated with two bird figures; the lower one is represented naturalistically, in the act of pecking, while the one included in the vegetal centrepiece on top is shown in the heraldic position with open wings.

Piedmont, mid-19th century
292x180 cm



BUSTO MULIEBRE

Marmo.

Scultura di evidente impronta classica, derivata dalla statuaria romana. La figura femminile, lo sguardo rivolto su un lato, è ammantata in un ampio panneggio che lascia un seno scoperto. Opere come queste decoravano le pareti esterne e i giardini di ville e palazzi patrizi.

XVIII secolo
altezza cm. 68

BUST OF A WOMAN

Marble.

Sculpture of evident classical matrix, derived from Roman statuary. The female figure, her glance pointed to one side, wears an ample cape which reveals one breast. This kind of works decorated the outer walls and gardens of patrician villas and palaces.

18th century
height 68 cm



SLITTA

Legno scolpito, decorato in policromia e parzialmente dorato.

Questo raro esempio di slitta, riconducibile al diciottesimo secolo, è giunta a noi nella sua parte più prettamente artistica, costituita dal fastoso abitacolo, impreziosito da decorazioni fitomorfe e zoomorfe e dominato sul fronte dalla scultura raffigurante un levriero rivolto col muso verso il trasportato. All'abitacolo erano un tempo attaccati i lunghi pattini destinati allo scivolamento sul manto nevoso. L'aristocratico – all'interno è ancora presente l'arme familiare coronata – viaggiava seduto sul sedile interno, guidato da un lacchè che sedeva nella parte posteriore realizzata, secondo tradizione, a forma di lingua.

Area alpina (Tirolo?), XVIII secolo
cm. 112x190x57



Slitta, Tirolo, XVIII secolo, collezione privata



SLED

Sculpted wood, with polychrome and partially gilt decoration.

It is the most artistic part of this rare specimen of a sled, which can be dated to the Eighteenth century, that has withstood the test of time; specifically the sumptuous cabin, embellished by phytomorphic and zoomorphic decorations, dominated by the frontal part and its sculpture representing a greyhound whose snout faces the passenger. The cabin was originally mounted on long skids which served to slide on the snow. The aristocratic passenger – the crowned family coat of arms is still present on the inside – travelled seated on an internal seat, guided by a lackey who sat in the rear part, which true to tradition features a tongue shape.

*Alpine area (Tyrol?), XVIII century
112x190x57 cm*



COPPIA DI FLAMBEAUX

Bronzo parzialmente dorato.

Sorrette da due coppie di putti, voluminose corolle in bronzo dorato fungono da base per cinque luci ciascuna, di cui quattro innestate sui grandi bracci fitomorfi aggettanti lateralmente, e una centrale su quello verticale.

Francia, fine XIX, inizi del XX secolo
altezza cm. 137

PAIR OF FLAMBEAUX

Bronze with gilt parts.

Supported by two pairs of cupids, voluminous corollas in gilt bronze serve as base for five flames per item; four of them are grafted onto the large phytomorphic arms projecting laterally, the central one on the vertical arm.

*France, late 19th, early 20th century
height 137 cm*



INDICE

<p>INTRODUZIONE PAOLO DI GIOVANNI FEI MAESTRO DELLA MISERICORDIA MAESTRO DI SANTIVO VENTURA DI MORO GIOVANNI DI NICCOLÒ MANSUETI VINCENZO D'ONOFRIO DA IMOLA ANONIMO SENESE DEL SECOLO XVI MAESTRO LEONARDESCO SENESE MAESTRO FRANCESE (?) DELLA FINE DEL XVI SECOLO JOHANN KÖNIG PIETRO FACCHETTI BARTOLOMÈ GONZALEZ Y SERRANO GILLIS VAN VALCKENBORCH GIULIO CARPIONI GIULIO CARPIONI, bottega di DOMENICO MANETTI JOSEPH HEINTZ IL GIOVANE PIERRE DUPUIS e collaboratore JACQUES HUPIN MARZIO MASTURZO PIETER HOFMANS DETTO IL GIANNIZZERO LOUIS CHÉRON CARLO PREDA SEBASTIANO RICCI BARTOLOMEO MANCINI MAESTRO DEL XVIII SECOLO RAFFAELE MATTIOLI MERRY JOSEPH BLONDEL DOMENICO ROSSELLI CLEMENTE ZAMARA JUAN DE JUNI, cerchia di CASSAPANCA CON SCHIENALE CREDENZA CREDENZA MONUMENTALE TAVOLO 'GENOVESE' COPPIA DI CONSOLE CONSOLE BUREAU PLAT TAVOLINO DA LAVORO IL PELLICANO NUTRE I SUOI FIGLI - LA FENICE FREGIO GRUPPO DI QUATTRO COLONNE TORTILI CORNICE A EDICOLA</p>	<p><i>INTRODUCTION</i> <i>Riposo durante la fuga in Egitto</i> <i>Madonna in trono con Bambino e santi</i> <i>Madonna dell'umiltà</i> <i>Madonna con il Bambino in trono</i> <i>Madonna col Bambino</i> <i>Sacra Famiglia con San Giovannino e una santa martire</i> <i>Sacrificio di Codro</i> <i>Sacra Famiglia con San Giovannino</i> <i>Madonna col Bambino</i> <i>La predica di San Giovanni Battista</i> <i>Ritratto di gentiluomo seduto</i> <i>Ritratto di Filippo III di Spagna</i> <i>Il passaggio del Mar Rosso</i> <i>Diluvio di Deucalione</i> <i>Inverno - Estate</i> <i>Santa Maria Maddalena</i> <i>I pescivendoli</i> <i>Natura morta</i> <i>Natura morta con cagnolino</i> <i>Battaglia tra cavallerie cristiane e turche</i> <i>Scontro con armi da fuoco - Scontro all'arma bianca</i> <i>La piscina probatica</i> <i>Flora - Pomona</i> <i>Archimede</i> <i>Vergine addolorata</i> <i>Il ratto di Europa</i> <i>Il giuramento del popolo al sovrano e alla legge</i> <i>Teseo trionfa sul Minotauro</i> <i>Madonna col Bambino</i> <i>Madonna orante in trono con il Bambino</i> <i>Adorazione del Bambino</i> <i>Firenze, fine XV, inizi XVI secolo</i> <i>Veneto, XVII secolo</i> <i>Veneto, XVII secolo</i> <i>Genova, inizi del XVII secolo</i> <i>Toscana, fine del XVII secolo</i> <i>Liguria, inizi del XVIII secolo</i> <i>Parigi, fine del XIX secolo</i> <i>Toscana, prima metà del XIX secolo</i> <i>Venezia, XVI secolo</i> <i>Firenze, fine XVII secolo</i> <i>XVII secolo</i> <i>Toscana, seconda metà del XVI secolo</i></p>
p. 5 p. 10 p. 12 p. 16 p. 18 p. 20 p. 24 p. 26 p. 30 p. 32 p. 34 p. 38 p. 40 p. 42 p. 44 p. 48 p. 52 p. 56 p. 60 p. 66 p. 68 p. 72 p. 76 p. 80 p. 84 p. 88 p. 92 p. 96 p. 100 p. 104 p. 106 p. 108 p. 112 p. 116 p. 118 p. 120 p. 122 p. 124 p. 126 p. 128 p. 130 p. 134 p. 136 p. 138	

CORNICE MONUMENTALE
SPECCHIERA DA PALAZZO
BUSTO MULIEBRE
SLITTA
COPPIA DI FLAMBEAUX

Firenze, inizi del XVIII secolo. Ridorata nel XIX secolo
Piemonte, metà del XIX secolo
XVIII secolo
Area alpina (Tirolo?), XVIII secolo
Francia, fine XIX, inizi del XX secolo

p. 140
p. 142
p. 146
p. 148
p. 152

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

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.

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, and of the present catalogue's description.

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.

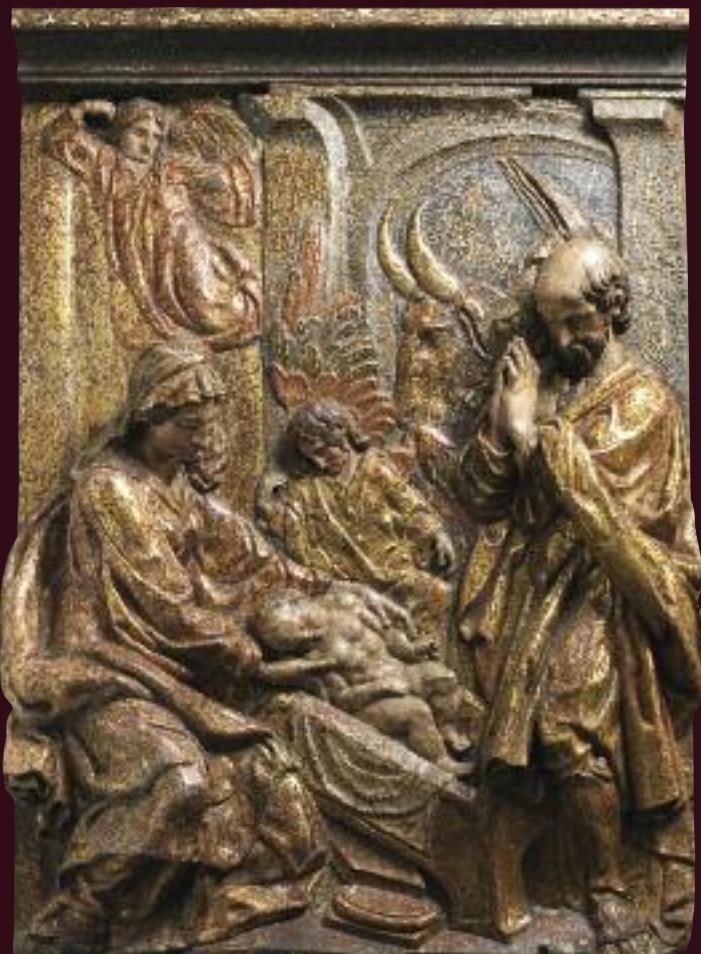
These regulations are automatically accepted by all those who effectuate purchases of works with Tornabuoni Arte s.r.l.

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