

tornabuoni Arte

ARTE ANTICA



Dipinti e Arredi Antichi



Fronte:

ISIDORO FRANCHI
Carrara 1660/1665-Firenze 1720 c.
Bacco
marmo, altezza cm. 145
(p. 124)

Retro:

VIVIANO CODAZZI e ADRIAEN VAN DER CABEL
Valsassina, Bergamo 1603 c.-Roma 1670
Ryswyck 1631 c.-Lione 1705
Capriccio architettonico con marina
olio su tela, cm. 47x66
(p. 90)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Settembre 2015

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

Arte senza frontiere! Con questo appassionato slogan cogliamo l'occasione della consueta presentazione delle nuove proposte della Tornabuoni Arte per addentrarsi in un tema che, ormai da anni, è oggetto di dibattito, ossia l'esportazione di opere d'arte. Come sappiamo, oggetti più antichi di un mezzo secolo sotto-stanno, nel caso del nostro paese, a una complessa ed estremamente restrittiva regolamentazione, ispirata da giusti motivi ma ormai desueta, che risale in sostanza al Regno d'Italia.

Ci pare perciò doveroso pronunciarsi, stimolati da un recente convegno sull'argomento che si è svolto proprio nella prestigiosa strada che ospita, da ormai dieci anni, la nostra Galleria. Nel corso di quest'incontro, al quale hanno preso parte autorevoli rappresentanti del campo dell'antiquariato e della tutela dei beni culturali, un noto funzionario e studioso si è espresso sulla questione dichiarando con sicurezza che per lui *costituisce una differenza* se un pregevole dipinto – l'esempio riguardava un Luca Giordano se non andiamo errati – è conservato in uno studio di professionista in Germania o in Italia, contestando l'interpretazione più liberista di un altro importante storico dell'arte.

Quale è la differenza esattamente, ci chiediamo, se un dipinto italiano adorna uno studio legale di Colonia, di New York, o di Milano? Prendiamo il caso dell'artista napoletano, autore di centinaia di opere, da lui eseguite per palazzi e regge di un'Europa che sicuramente, dal punto di vista intellettuale, era più affiata di adesso. Siamo davvero sicuri che sia *sempre* culturalmente da preferirsi che un suo dipinto si conservi all'ombra del Vesuvio, insieme alle decine di altre sue tele lasciate nella città partenopea? Oppure può essere più costruttivo se un collezionista tedesco, o americano, innamorato dell'arte e della cultura italiana, è riuscito a portare a casa l'oggetto del desiderio, magari da condividere con altri appassionati? E la galleria antiquaria del Belpaese dove, poniamo il caso, questo immaginario cliente ha reperito il pezzo, non investirà forse il guadagno per acquistare sul mercato internazionale un altro dipinto, con buona probabilità italiano, farlo studiare, restaurarlo e rimetterlo in vendita?

Alcuni anni fa una cassapanca certosina della Tornabuoni Arte, già

INTRODUCTION

Art without borders! It is with this passionate slogan that we take the opportunity, with the customary presentation of the new proposals of Tornabuoni Arte, to take up an issue which has by now been debated for years, namely the export of works of art. It is a well-known fact that objects that are more than half a century old are, in the case of Italy, subject to complex and extremely restrictive regulations. While written with the best of intentions, they have by now become obsolete; they essentially date from the time when this country was still a kingdom.

We therefore feel obliged to express our opinion, inspired by a recent convention on the subject which was held in the very same prestigious street that has been home to the Gallery for the last ten years. During this meeting, in which authoritative representatives of the field of antiquities and the protection of artistic heritages participated, a respected functionary and scholar expressed his opinion on the subject, confidently asserting that it makes a difference to him whether a valuable painting – unless we are mistaken the case concerned a work by Luca Giordano – hangs in an office in Germany or in Italy, objecting to the more liberal interpretation of another important art historian.

Exactly what difference does it make, we ask ourselves, whether an Italian painting adorns the walls of a law firm in Cologne, in New York or in Milan? Take the case of the Neapolitan artist, who has painted hundreds of works for mansions and royal palaces in a Europe which was certainly, from an intellectual point of view, more united than it is today. Are we really sure that it is always culturally preferable that a painting by the artist stays in the shadow of the Vesuvius, along with the dozens of other canvases of his that have remained in Naples? Or may it be more constructive if a German collector, or an American one, enamoured with Italian art and culture, were to succeed in taking the object of his desire home, perhaps to share it with other aficionados? And is it perhaps not true that the Italian antique art gallery at which this imaginary client may have found the work will invest the profit to purchase another painting in the international market, conduct research on it, restore it and offer it for sale once more?

acquistata da un museo lituano, fu fermata dalla Soprintendenza per l'indubbia importanza del pezzo. Il mobile, non acquisito dallo Stato e tuttora in cerca di una degna sistemazione, sarebbe adesso in una sala del museo con la didascalia “Firenze, fine del XV secolo”, ambasciatore di sapienza artigiana e grandezza della Città del Fiore.

Lasciamo questo interessante argomento, che andrebbe approfondito fino a considerare se hanno ancora senso, in un mondo ormai globalizzato, questi protezionismi nazionalistici, per esaminare invece alcune delle nuove proposte di questo catalogo, giunto alla sua decima edizione.

Di notevole interesse il ritratto che Emilio Negro ha riconosciuto effigiare Giulio Buratti, “ingegnere militare, soprintendente e revisore generale delle fortezze pontificie durante il governo di papa Urbano VIII”. Il personaggio, in armatura, è ritratto da Bartolomeo Gennari, collaboratore di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, con accanto gli strumenti del suo lavoro di architetto e una planimetria che, secondo lo studioso, raffigura il Forte Urbano di Castelfranco Emilia, realizzato su incarico del Papa con la supervisione del cardinale Bernardino Spada. Da notare che quest'ultimo fu raffigurato dal Barbieri stesso con in mano la pianta della medesima fortezza, un tempo collocata al confine tra i domini pontifici e lo stato estense, in un dipinto conservato nella romana Galleria Spada.

Colpirà sicuramente il lettore, per numero e importanza dei dipinti, la cospicua presenza in catalogo di soggetti di paesaggio con figure e 'capricci' architettonici. Quest'ultima specialità, di gran voga nelle quadriere seicentesche, è stata proprio in questi tempi oggetto di un monumentale studio di Giancarlo Sestieri, che include alcuni dei dipinti che presentiamo. Tra questi il *Capriccio architettonico con marina* in ovale, che secondo lo studioso “costituisce una delle più felici testimonianze della piuttosto rara collaborazione” tra Viviano Codazzi, uno dei maggiori specialisti del genere, e Adriaen van der Cabel. Suggestiva veduta di fantasia nella quale ammiriamo, attraverso un porticato parzialmente diruto da cui si rivela la passata grandezza di Roma, riferibile all'italiano, una rada con vascelli all'attracco che Sestieri definisce “tipica” del pittore olandese, formatosi all'Aja con van Goyen.

Some years ago a chest with ‘alla certosina’ marquetry belonging to Tornabuoni Arte, which had already been bought by a Lithuanian museum, was blocked by the Superintendence of Artistic Heritage due to the considerable importance of the piece. The furniture item, which has not been acquired by the State and which is still awaiting a worthy placement, could now be standing in a museum room with a plaque stating “Florence, late 15th century”, testifying to the outstanding craftsmanship and greatness of the City of the Lily. Let us leave this interesting subject - which should be analysed thoroughly to the point of considering whether such nationalistic protectionism still makes any sense in a by now globalized world - behind and take a look at some of the new proposals presented in this catalogue, which is by now in its tenth edition.

A very interesting painting is the one which Emilio Negro has recognized to be a portrait of Giulio Buratti, “military engineer, superintendent and general accountant of the papal fortresses during the papacy of Urban VIII”. The historical figure, who wears armour, has been portrayed by Bartolomeo Gennari, collaborator of Giovan Francesco Barbieri also called Il Guercino, next to the tools of his architectural profession and to a plan, which according to the scholar represents the Forte Urbano of Castelfranco Emilia, built to the order of the Pope under the supervision of Cardinal Bernardino Spada. It is worthy of notice that the latter was portrayed by Barbieri himself, holding the plan of the same stronghold, which was once placed on the border between the papal dominions and the state ruled by the Este family, in a painting to be found in the Spada Gallery in Rome.

The reader will certainly be struck by the conspicuous presence, of works featuring landscapes with figures and architectural ‘caprices’ in the catalogue. The latter specialty, which was very popular among Seventeenth-century collectors of paintings, has recently been subject of a substantial research project conducted by Giancarlo Sestieri, which includes some of the paintings presented here. Among them, the Architectural caprice with seascape in oval, which according to the scholar “is one of the most felicitous results of a quite rare collaboration”, namely that between Viviano Codazzi, a leading specialists in the genre, and Adriaen van der Cabel. It is a matter of a fascinating imaginary view in which we may admire, through a portico attributable to the Italian, an anchorage with moored ves-

Altro genere pittorico da quadreria la 'battaglia', una specialità che in catalogo è rappresentata tra le altre dalla *Battaglia di Gavinana* di Pandolfo Reschi, monumentale tela che riproduce, a circa un secolo e mezzo dallo svolgersi dei fatti, uno dei maggiori eventi della storia fiorentina, legata al tragico assedio del 1530 che determinò la definitiva fine della gloriosa Repubblica. Un drammatico scontro che nel dipinto che presentiamo, poderosa macchina barocca derivata dai prototipi del Borgognone, vive in particolare dell'antagonismo tra due famiglie rivali, i Colonna e i Vitelli, con questi ultimi, ben riconoscibili per la presenza dei loro colori e insegne, che Sestieri ipotizza esserne i committenti. Ancora oggi, tra gli abitanti della Città del Giglio, purtroppo sempre meno pratici di storia cittadina, l'episodio che segue la battaglia, con il comandante Francesco Ferrucci ferito che esclama “Maramaldo, tu uccidi un uomo morto”, rimane saldamente ancorato all'immaginario collettivo.

Continuando sul percorso dei 'generi' pittorici, ci pare decisamente da segnalare la coppia di dipinti ricondotta a Paolo Paoletti, pittore nativo di Padova, da Alberto Cottino. Una esuberante mostra di frutti estivi che, afferma lo studioso, “costituiscono un fondamentale incremento al catalogo” dell'artista, personalità in attesa di una degna ricostruzione critica che faccia seguito alla pionieristica monografia del 1968.

Per concludere, soffermiamoci sul *Bacco* che Sandro Bellesi ha assegnato a Isidoro Franchi, artista di origine carrarese attivo nella Firenze degli ultimi Medici. L'efebica figura, colta in elegante contrapposto, costituisce un nostalgico esempio di come le passate glorie rinascimentali affascinarono artisti e committenti sul declinare del Barocco: una eco evidente nei richiami all'opera di stesso soggetto del giovane Buonarroti, come indicato dallo studioso, ma anche a quella generazione di scultori fiorentini di fine Cinquecento che vede in Giovanni Caccini uno dei maggiori rappresentanti.

Federico Berti

sels that Sestieri defines “typical” of the Dutch painter, who apprenticed in The Hague under van Goyen.

Another genre which was popular among collectors is ‘battle painting’, a genre which, amongst other works, is represented in the catalogue by the Battle of Gavinana by Pandolfo Reschi; on the monumental canvas the artist has represented, about a century and a half after the actual event, one of the most important episodes in the history of Florence, linked to the tragic siege of 1530 which was to definitely seal the doom of the glorious Republic. In this representation of the dramatic conflict – a monumental Baroque composition inspired by the prototypes of Borgognone – it is the enmity between two rival families, the Colonna and the Vitelli, which is the centre of attention. The latter is easily recognized due to the presence of its colours and banners, and Sestieri suggests that this family may have commissioned the work. Even today, among the Florentines, the episode that followed the battle, when the wounded commander Francesco Ferrucci exclaimed “Maramaldo, you are killing a dead man” remains firmly present in the collective imagery.

To continue the review of painting ‘genres’, it definitely appears relevant to mention the pair of paintings which Alberto Cottino have attributed to Paolo Paoletti. It is a matter of an abundant display of summer fruits which, as the scholar observes, “represent an essential addition to the body of works” of this artist, a figure who is still awaiting a worthy critical reconstruction following the pioneering monograph of 1968.

In conclusion we would like to dwell on the Bacchus which Sandro Bellesi has attributed to Isidoro Franchi, an artist who was originally from Carrara but who worked in Florence in the final period of the Medici rule. The ephebic figure, captured in an elegant contrapposto, represents a nostalgic example of how the past glories of Renaissance fascinated artists and art patrons in the waning years of the Baroque: an evident echo in the references to Buonarroti’s work on the same subject, as indicated by the scholar, but also to the generation of Florentine late-Sixteenth century sculpture of which Giovanni Caccini was a leading representatives.

Federico Berti

OPERE

MAESTRO DELLA MADONNA LAZZARONI

Firenze, attivo alla fine del XIV secolo

Madonna col Bambino in maestà e santi, Natività, Crocifissione, Annunciazione

tempera su tavola, cm. 70x54,5

La restituzione di questo delizioso altarolo portatile cuspidato al Maestro della Madonna Lazzaroni si deve a Mina Gregori, in uno scritto sicuramente antecedente il 1991, quando l'opera venne presentata alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato, allora ospitata a Palazzo Strozzi, dalla storica Galleria Bellini.

Il Maestro della Madonna Lazzaroni – Richard Offner per primo riuni sotto questa denominazione opere dalle medesime caratteristiche stilistiche – fu attivo insieme a Cenni di Francesco di Ser Cenni al tabernacolo del Palazzo Comunale di San Miniato, datato 1393, dove esegue, precisa nel suo studio la Gregori, “le figure allegoriche che circondano la Madonna col Bambino del tabernacolo”, figure “che evidenziano una stretta somiglianza nella frontalità e nella tipologia” con quelle dell'opera in esame. Dal punto di vista stilistico, la studiosa indica le radici di questo pittore nell'opera dell'Orcagna, “con tangenze con Andrea da Firenze”.

La parte centrale del trittico, raffigurante la Madonna con il Bambino in trono circondata da santi, appare caratterizzata da un'impronta sostanzialmente tradizionale, ancora legata ad immagini che affondano le radici nel linguaggio giottesco. Il pittore mostra invece un linguaggio più personale nelle due raffigurazioni laterali, di notevole interesse nell'affettuosa intimità della Vergine col figlio e nel gesto di disperazione della Maddalena piangente ai piedi del Cristo crocifisso.

Tra le opere riferite a questo anonimo maestro, non possiamo non ricordare il trittichetto portatile, confrontabile anche per la tipologia dell'altarolo, raffigurante la *Madonna con Bambino in trono e santi, San Paolo e un santo, Crocifissione di Cristo, Annunciazione* della Collezione Cini di Venezia, opera che permette confronti inappuntabili con l'opera che presentiamo.



Maestro della Madonna Lazzaroni, *Ecce Homo*, ubicazione sconosciuta



MASTER OF THE LAZZARONI MADONNA

Florence, active in the late 14th century

Madonna with Child in Majesty and saints, Nativity, Crucifixion, Annunciation
tempera on panel, 70x54,5 cm

It is Mina Gregori who has reattributed this delicious cuspidate portable altar to the master of the Lazzaroni Madonna in a text which is certainly written before 1991, when the work was presented at the Biennale Internazionale dell'Antiquariato, then hosted at Palazzo Strozzi, by the historical Bellini Gallery.

The Master of the Lazzaroni Madonna – Richard Offner was the first to unite works with the same stylistic characteristics under this name – worked together with Cenni di Francesco di Ser Cenni on the tabernacle of the Municipal Palazzo of San Miniato, dated to 1393, where he has painted, as Gregori specifies in her study, “the allegorical figures who surround the Madonna with Child of the tabernacle”, figures “that show a close resemblance as to frontal rendition and typology” with those in the work presented here. From a stylistic point of view the scholar indicates Orcagna as an important influence for the painter, “with some points of contact with Andrea da Firenze”.

The central part of the triptych, which features the Madonna with Child on a throne surrounded by saints, appears characterized by an essentially traditional arrangement which is still linked to images rooted in the language of Giotto. In the two lateral images the painter has, on the contrary, used a more personal language; the affectionate intimacy of the Virgin with Child and the desperate gesture of the crying Magdalene at the feet of the crucified Christ are especially worthy of interest.

Among the works attributed to this anonymous master we cannot but mention the portable triptych, comparable also in terms of type to the portable altar presented here, featuring the Madonna with Child on throne and saints, Saint Paul and a saint, Crucifixion of Christ, Annunciation which is part of the Cini Collection of Venice, a work which is clearly comparable to the one presented here.



Cenni di Francesco di Ser Cenni, Maestro della Madonna Lazzaroni, *Madonna col Bambino circondata dalle virtù teologali e cardinali*, 1393, San Miniato, Palazzo Comunale



MAESTRO DI MONTEFLOSCOLI

Firenze, inizi XV secolo

Madonna col Bambino tra Sant'Antonio Abate, San Giovanni Battista, Santa Caterina d'Alessandria e Santo Vescovo

tempera su tavola, cm. 67x36

Il Maestro di Montefloscoli, detto anche Maestro di Ristonchi, è una delle personalità del vivace panorama artistico fiorentino a cavallo tra XIV e XV secolo, appartenenti a quel mondo di preziosismi ed eleganze gotiche che presto sarà scalzato, nei gusti dei committenti, dal nascente Rinascimento. La ricostruzione dell'identità artistica di questo aggraziato autore è stata avviata da Richard Offner (1933) e da Roberto Longhi (1940) partendo dal polittico di Ristonchi, ora conservato nel Museo di San Clemente a Pelago.

L'interessante anconetta che presentiamo mostra santi dalle figure alquanto sinuose e goticizzanti, risultando chiaramente influenzata, specie nella 'sbarazzina' figura del Bambino, dalle eccentriche creazioni dello Starnina, figura fondamentale del linguaggio tardogotico in Toscana, mentre il volto e la corporeità della Vergine sembrano essere ancora ispirate da opere della prima metà del Trecento, in particolare da Bernardo Daddi. A questo autore il dipinto fu infatti riferito da Alfred Stange in occasione del suo passaggio in asta a Lucerna nel 1972. L'attribuzione al Maestro di Montefloscoli si deve a Federico Zeri, e come tale la nostra tavola appare riprodotta nel catalogo della fototeca della fondazione a lui intitolata (scheda n. 10600).

Il parere dello studioso, espresso in occasione della vendita sopra menzionata, si riferiva all'opera nel suo aspetto compromesso da estese e arbitrarie ridipinture, non sappiamo quanto antiche, tese in larga parte ad ingentilire e 'modernizzare' il dipinto, testimoniate da una vecchia riproduzione fotografica sul cui verso Zeri annotava "M. di Ristonchi? molto rifatto" (foto n. 33277). L'opera è stata in seguito restaurata e riportata al suo aspetto originario, anche questo testimoniato da una foto successiva conservata presso la Fondazione Zeri (foto n. 33278), che corrisponde a quello attuale.

Una dettagliata campagna diagnostica condotta da Art Test, Firenze, nel 2015 (UV, riflettografia infrarossa, indagine di fluorescenza a raggi X), ha rivelato la sostanziale integrità del dipinto e la coerenza dell'aspetto attuale con quello antico, evidenziando il disegno originale e persino dei pentimenti (vedi in particolare p. 66 della relazione).



Maestro di Montefloscoli, *Madonna con Bambino tra Sant'Antonio Abate, San Giovanni Battista, Santa Caterina d'Alessandria e Santo Vescovo*, prima del restauro



MASTER OF MONTEFLOSCOLI

Florence, early 16th century

Madonna with Child between Saint Anthony the Abbot, Saint John the Baptist, Saint Catherine of Alexandria and Saint Bishop
tempera on panel, 67x36 cm

The Master of Montefloscoli, also called the Master of Ristonchi, is among the personalities of the fervent Florentine artistic scene of the period straddling the 15th and 16th centuries who belonged to the world of Gothic precious details and elegance which art patrons were soon to abandon in favour of the nascent Renaissance. The reconstruction of the artistic identity of this graceful author was commenced by Richard Offner (1933) and by Roberto Longhi (1940) starting from the polyptych of Ristonchi, now in the collection of the Museum of San Clemente at Pelago.

This interesting small altarpiece featuring saints with quite sinuous and gothic-inspired figures is evidently inspired, especially in the “cheeky” figure of the Child, by the eccentric creations of Starnina, a figure who played a fundamental role in the late Gothic language in Tuscany, while the face and the physique of the Virgin still seem to be inspired by works from the first half of the 14th century, and by Bernardo Daddi in particular. In fact, it was to this author that Alfred Stange attributed the work when it was presented at an auction in Lucerne in 1972.

It is to Federico Zeri that we owe the attribution of this work on wood to the Master of Montefloscoli, who is indicated as its author in the catalogue of the photo archive of the foundation named after him (card no. 10600). The opinion of the scholar which was expressed on the occasion of the aforementioned sale referred to the work before its restoration, when it was compromised by extensive and arbitrary overpainting, we do not know how old, largely aimed at softening and “modernizing” the painting, as witnessed by an old photographic reproduction on the back of which Zeri wrote the comment “M. of Ristonchi? very repainted” (photo no 33277). The work has subsequently been restored and returned to its original appearance, which is also witnessed by a subsequent photograph included in the Zeri Foundation (photo no. 33278), which shows the work as it is today.

A series of detailed diagnoses conducted by Art Test, Florence in 2015 (UV, infrared reflectography, X-ray fluorescence test), has shown that the painting is essentially integral and that its current appearance corresponds to the antique one, revealing the original drawings and even some reconsiderations (see, in particular, p. 66 of the report).



Maestro di Montefloscoli, *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Antonio Abate*, già Firenze, Tornabuoni Arte



NICCOLÒ CARTARI

Firenze, attivo agli inizi del XVI secolo

Adorazione del Bambino

olio su tavola, diametro cm. 70

L'equilibrio del Rinascimento ormai prossimo alla maturità si riflette con rassicurante armonia in questo dipinto, nel quale la Vergine, San Giuseppe e San Giovannino sono raffigurati in preghiera dinanzi al Salvatore. La composizione, ben calibrata, è racchiusa nel caratteristico formato circolare, così apprezzato dai fiorentini di quel meraviglioso torno di tempo nel quale, tra gli ultimi anni del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, la città viveva uno straordinario fervore artistico. Caratteristici di questo periodo, oltre ai movimenti lenti e meditati delle figure, sono l'architettura diruta sullo sfondo, dalle pietre delineate con rigore prospettico, e gli squarci di paesaggio ai lati, quello di sinistra con pareti rocciose e una resa della vegetazione dalla quale traspare il recente magistero leonardesco.

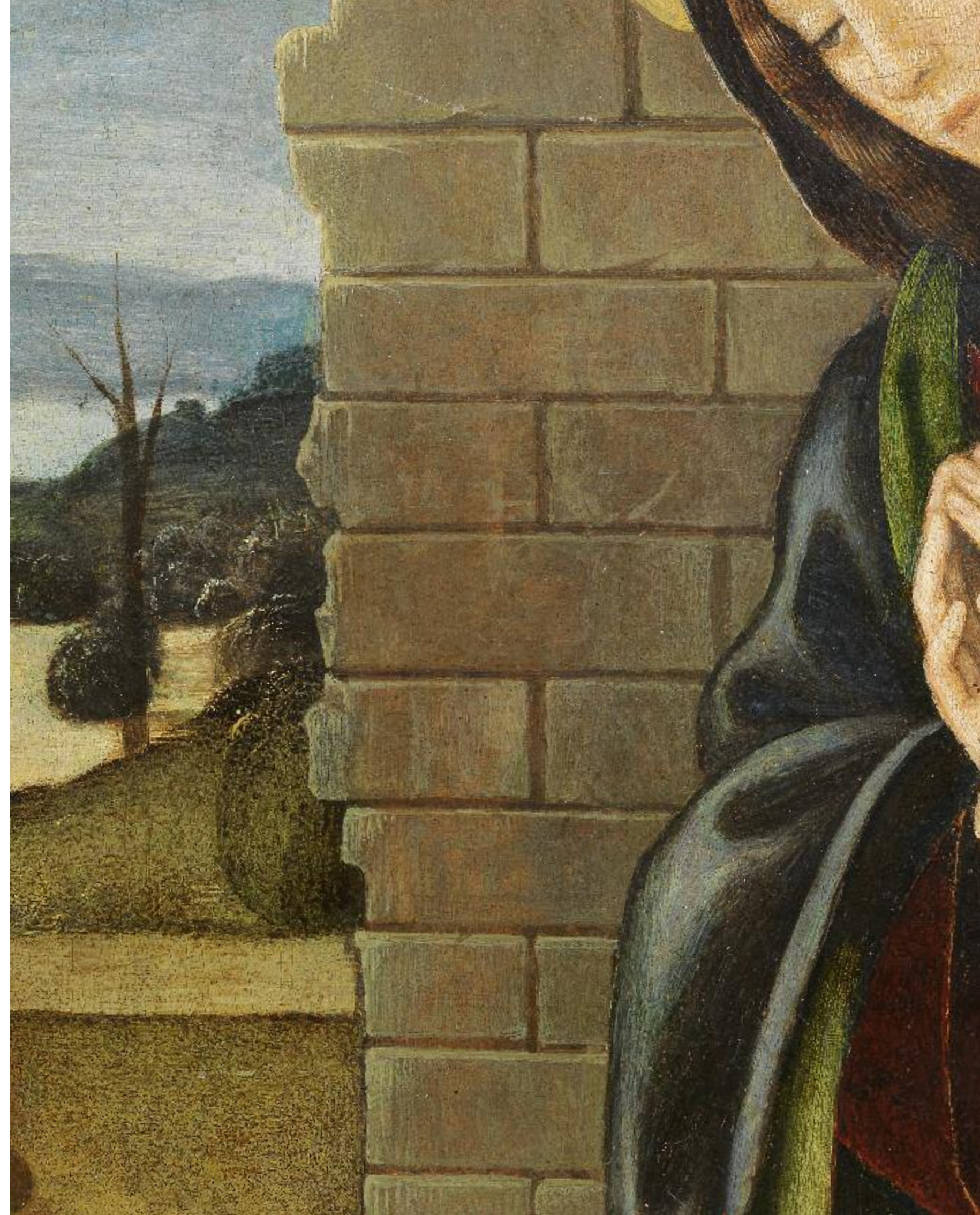
I dati stilistici di quest'opera conducono con sicurezza all'ambito di uno dei protagonisti dello scenario artistico di quegli anni, Filippino Lippi. Alla scuola del grande maestro ancora adesso la nostra tavola compare attribuita nell'archivio fotografico di Federico Zeri (Fondazione Zeri, scheda n. 14698), che ebbe la foto nel 1961 quando il dipinto si trovava a New York, nella collezione Wildenstein & Co.

Si deve ad Andrea De Marchi l'attribuzione di questa tavola a Niccolò Cartari, personalità strettamente legata al maestro, ma con caratteri ben riconoscibili che mediano anche influssi diversi, che includono, tra gli altri, oltre a Filippino Lippi, artisti quali Domenico Ghirlandaio e Lorenzo di Credi, con tangenze con Raffaellino del Garbo.

Il catalogo di quest'artista comprende dipinti un tempo dati ad anonimi allievi del Lippi, quali il Maestro di Memphis o il Maestro di Naumburg, nome sotto il quale ancora è registrata, su suggerimento di Everett Fahy (1996), la *Madonna col Bambino e San Giovannino* della Galleria Palatina di Firenze (inv. 1912, n. 349; vedi *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le scuole dell'Italia Centrale 1450-1530*, a cura di S. Padovani, Firenze, 2014, n. 82, pp. 410-412), anche questa opera da ricondursi al nostro Cartari.



Niccolò Cartari, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Firenze, Galleria Palatina



NICCOLÒ CARTARI
Florence, active in the early 16th century
Adoration of the Child
oil on panel, diameter 70 cm

The reassuring harmony of this painting, in which the Virgin, Saint Joseph and the Infant St. John are shown in prayer before the Saviour, reflects the fact that the equilibrium of Renaissance is nearing maturity. The carefully balanced composition is enclosed in the characteristic circular format which was so popular in Florence in that marvellous period straddling the Fifteenth and the Sixteenth century, in which the city enjoyed an extraordinary artistic fervour. In addition to the slow and meditated movement of the figures, characteristic traits of the period comprise the architectures in ruins in the background, the stones rendered painstakingly in perspective and the glimpses of the landscapes on the sides, the left one with cliffs and a rendition of vegetation in which we recognize the recent achievements of Leonardo.

The stylistic elements in this work are clearly attributable to the milieu of a leading figure of the artistic scenario of those years, Filippino Lippi, and this work on wood is in fact still attributed to the great master's school in the photo archive of Federico Zeri (Zeri Foundation, card no. 14698), which received an image of the painting in 1961, when it was located in New York, in the Wildenstein & Co collection. It is to Andrea De Marchi that we owe the attribution of this work to Niccolò Cartari, an artist who was close to the master, but who vaunts clearly recognizable traits which also bear witness to other influences, among which we may mention, in addition to Filippino Lippi, artists as Domenico Ghirlandaio and Lorenzo di Credi; we also find some points of contact with the work of Raffaellino del Garbo.

The body of work of this artist comprises paintings which have, at one time, been attributed to anonymous pupils of Lippi, as the Master of Memphis or the Master of Naumburg, the name with which a work is still recorded, on the suggestion of Everett Fahy (1996), namely the Madonna with Child and Infant St. John of the Palatina Gallery of Florence (inv. 1912, no. 349; see I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le scuole dell'Italia Centrale 1450-1530, edited by S. Padovani, Firenze, 2014, no. 82, pages 410-412). Also this painting is to be attributed to Cartari.



MAESTRO DEL TONDO GREENVILLE

Umbria, attivo alla fine del XV, inizi del XVI secolo

Madonna col Bambino e due angeli

olio su tavola, diametro cm. 85

Opera inconfondibile di questo piacevole maestro, la cui personalità fu delineata da Federico Zeri partendo dall'esemplare dell'artista conservato alla Bob Jones University Gallery (F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976, n. 179).

Il 'Maestro del tondo Greenville' è un pittore peruginesco, ma secondo la declinazione ornata e gentile del caposcuola umbro seguita dal Pinturicchio. Sebbene si conoscano anche prove di maggiore complessità narrativa – come in quello che forse è il suo capolavoro, l'*Adorazione del Bambino con San Giuseppe e angeli* del Museum of Fine Arts Saint Petersburg, Florida – il nostro artista realizzò numerosi tondi per la devozione privata, un formato peraltro prediletto del periodo. Come quello che presentiamo, questi tondi sono solitamente centrati sulla figura della Madonna con il Bambino, al fianco della quale, secondo le regole di simmetria e decoro tipiche della dolce arte umbra, si trovano raffigurati angeli adoranti o, talvolta, devoti santi in preghiera.

Vari infatti sono i dipinti che rispondono a queste caratteristiche ritrovati dagli studiosi, alcuni dei quali particolarmente simili al nostro, come il tondo della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia (vedi nella fototeca della Fondazione Zeri, n. 26070), o la tavola di stesso formato recentemente apparsa sul mercato antiquario qui illustrata, che però introduce un altro protagonista, il San Giovannino che tiene la mano del Bambino. Anche la presenza dei due esili cipressi sullo sfondo, disposti con meticolosa simmetria nell'opera in esame, sono tipici dell'artista, e li ritroviamo nel tondo già Salocchi e di collezione privata romana raccolti sotto la denominazione del nostro pittore da Federico Zeri (vedi nella fototeca della Fondazione Zeri, nn. 26058 e 26068).

Le delicate fisionomie degli angeli, la ricchezza della decorazione profusa nelle vesti, impreziosite da inserti di oro in conchiglia, rendono quest'opera una delle più significative del maestro, recentemente oggetto di uno studio su di lui e la sua collocazione all'interno del panorama pittorico umbro (C.D. Baker, *Re-thinking the myth of Perugino and the Umbrian School: A closer look at the Master of the Greenville's Jonas Nativity panel*, tesi di dottorato, University of South Florida, 2007, pp. 81-82).



Maestro del tondo Greenville, *Madonna col Bambino, il Battista e due angeli*, ubicazione sconosciuta



MASTER OF THE GREENVILLE TONDO
 Umbria, active in the late 15th, early 16th century
 Madonna with Child and two angels
 oil on panel, diameter 85 cm

This painting is unmistakably the work of this appealing master, whose personality was described by Federico Zeri on the basis of a painting by the artist in the collection of the Bob Jones University Gallery (F. Zeri, Italian Paintings in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1976, no. 179).

The “Master of the Greenville tondo” is an artist who painted in the manner of Perugino, but with the ornate and gentle interpretation of the Umbrian master introduced by Pinturicchio. Even if works characterized by greater narrative complexity are known – as the painting which may be his masterpiece, the Adoration of the Child with Saint Joseph and angels of the Museum of Fine Arts of Saint Petersburg, Florida – the author of this painting realized several tondos for private worship; this format was indeed very popular in his time. These tondos usually centre, like the one presented here, on the figure of the Madonna with Child, flanked, according to the rules of symmetry and propriety typical of the gentle art of Umbria, by worshipping angels or sometimes devout saints in prayer.

Scholars have retraced several paintings with these characteristics, some of which are very similar to this one, as the tondo of the Galleria Giorgio Franchetti at the Ca' d'Oro in Venice (see the photo archive of the Zeri Foundation, no. 26070), or the painting with the same format which recently appeared in the antique art market which is shown here, which however unlike the work subject of this presentation features another personality, that of the infant St. John who holds the hand of the Child. Also the presence of two slender cypresses in the background, arranged with meticulous symmetry, are characteristic of the artist, and may also be found in the tondo which was formerly in the Salocchi collection and is now in a private Roman collection, attributed to the painter presented here by Federico Zeri (see photo archive of the Zeri Foundation, numbers 26058 and 26068).

The delicate features of the angels, the lavish and abundant decoration on the clothes, enhanced by shell gold, make this work one of the most important of the master. A study on the artist and his collection within the context of the Umbrian school of painting was recently published (C.D. Baker, Re-thinking the myth of Perugino and the Umbrian School: A closer look at the Master of the Greenville's Jonas Nativity panel, PhD. Thesis, University of South Florida, 2007, pages 81-82).



BERNARDINO PINTURICCHIO, scuola di
Perugia 1452 c.-Siena 1513
Incontro dei re Magi
tempera grassa su tela, cm. 265x158

Questa vasta tela riproduce, entro una cornice architettonica classicheggiante, un episodio del lungo viaggio che condurrà i tre Re a raggiungere Gesù appena nato per offrirgli i loro preziosi doni: “Allora Erode, chiamati segretamente i Magi, si fece dire con esattezza da loro il tempo in cui era apparsa la stella e li inviò a Betlemme esortandoli: ‘Andate e informatevi accuratamente del bambino e, quando l'avrete trovato, fatemelo sapere, perché anch'io venga ad adorarlo’. Udite le parole del re, essi partirono” (Matteo, 2,1-12).

L'esautivo studio di Expertise, Periti d'Arte Associati, che accompagna l'opera (S. Liberati, D.F. Marletto; 25 giugno 2009), sottolinea come l'inconsueta rappresentazione, che si riferisce “all'incontro dei tre Re e alla preparazione del corteo per recarsi a rendere omaggio al Salvatore”, narri un evento non descritto nei Vangeli canonici, e che “quindi le fonti iconografiche [siano] da ricercare sui testi apocrifi e nel *Vangelo armeno dell'Infanzia*”. Il gusto fiabesco, i fastosi costumi orientaleggianti, l'affollamento dei personaggi con criteri ancora medievali di scansione spaziale, ricordano le ben note raffigurazioni di questo soggetto, a partire dalla celebre Cappella dei Magi, affrescata da Benozzo Gozzoli nel fiorentino Palazzo Medici intorno alla metà del quindicesimo secolo.

Come rilevato dai periti di Expertise, tuttavia, la fonte alla quale fa riferimento questa figurazione sono senza dubbio gli affreschi di Pinturicchio e della sua cerchia alla Libreria Piccolomini di Siena, celebranti le gesta di Pio II, realizzati nel primo lustro del nuovo secolo. In particolare la cornice architettonica, nella decorazione a grottesca dei pilastrini e nei capitelli, sembrano costituire, come rilevato dagli studiosi, una citazione del testo figurativo senese. Tuttavia, particolare degno di nota, la prospettiva con cui è rappresentato l'arcone non è centrale, come nell'affresco di riferimento, ma tiene conto di una visione laterale. Un dettaglio che ci rivela la sua appartenenza, in origine, ad un ciclo di tele, evidentemente dedicate al viaggio dei Magi, e che con grande probabilità culminava, al centro di un vasto salone, in una *Adorazione del Bambino*.

L'intrigante questione dell'individuazione dell'autore, partendo dall'impresa del grande maestro umbro, è tuttora aperta. Al carattere centro italiano dell'opera sembrano unirsi, nel castello in alto delineato da una nitida luce adamantina, reminiscenze settentrionali, oscillanti tra Mantegna e Bellini, il tutto reso con spiccati modi corsivi e talvolta quasi popolareschi che paiono tradire anche una componente fiamminga. Sull'opera è in corso una ricerca di Alessandro Delpriori.



Bernardino Pinturicchio, *Enea Silvio Piccolomini presenta Federico III a Eleonora di Portogallo*, Siena, Duomo, Libreria Piccolomini



BERNARDINO PINTURICCHIO, school of
Perugia 1452 c.-Siena 1513
Meeting of the Three Wise Men
tempera grassa on canvas, 265x158 cm

This vast canvas features, set within a classical architectonic frame, an episode of the long journey which was to lead the Three Kings to the new-born Christ, to offer him their previous gifts: "Then Herod called for a private meeting with the wise men, and he learned from them the time when the star first appeared. And he sent them to Bethlehem, and said 'Go and search diligently for the young child; and when ye have found him, bring me word again, that I may come and worship him also'. After this interview the wise men went their way" (Matthew, 2 1 – 12).

The exhaustive study which accompanies the work, conducted by the Expertise firm of art experts, (S. Liberati, D.F. Marletto; 25 June 2009), underscores that the unusual image, which refers to "the meeting of the Magi and the preparation of the procession in order to visit and render homage to the Saviour", illustrates an event which is not described in the canonical Gospel and that "the iconographic sources are consequently to be found in the apocryphal texts and in the Armenian Infancy Gospel". The fairy-tale atmosphere, the elaborate Oriental costumes, the way the figures stand close together according to spatial criteria that are still Medieval, bring to mind famous images of this scene, beginning with the famous Chapel of the Magi in Palazzo Medici in Florence, frescoed by Benozzo Gozzoli around the middle of the Sixteenth century.

However, as observed by the specialists of Expertise, this work is undoubtedly inspired by the frescoes painted by Pinturicchio and his circle at the Piccolomini Library in Siena, which celebrate the gesture of Pius II; it was realized in the later years of the first decade of the new century. Specifically, the architectonic frame, the balusters and capitals with grotesque decoration seem, as the experts point out, quotations from the work in Siena. However, the perspective with which the large arch is represented – and this is a particularly significant element – is unlike the fresco of reference not central, but based on a lateral vision. This detail reveals that it originally belonged to a cycle of canvases, evidently dedicated to the journey of the Magi, which most probably culminated, in the centre of a vast hall, in an Adoration of the Child.

The intriguing question of identifying the author, starting from the ventures of the great Umbrian master, is still open. The central-Italian character of the work appears to be combined - to judge from the castle in the upper part of the canvas which is outlined by a clear-cut light – with Northern echoes that waver between Mantegna and Bellini, and everything is rendered with an expressive, sometimes almost popular style which also seems to suggest a Flemish element. Alessandro Delpriori is currently conducting research on the work.



GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA

Sermoneta 1521-Roma 1580

Ritratto del cardinale Pietro Bembo

Testa di santa o della Madonna

olio su tavola, cm. 33x21

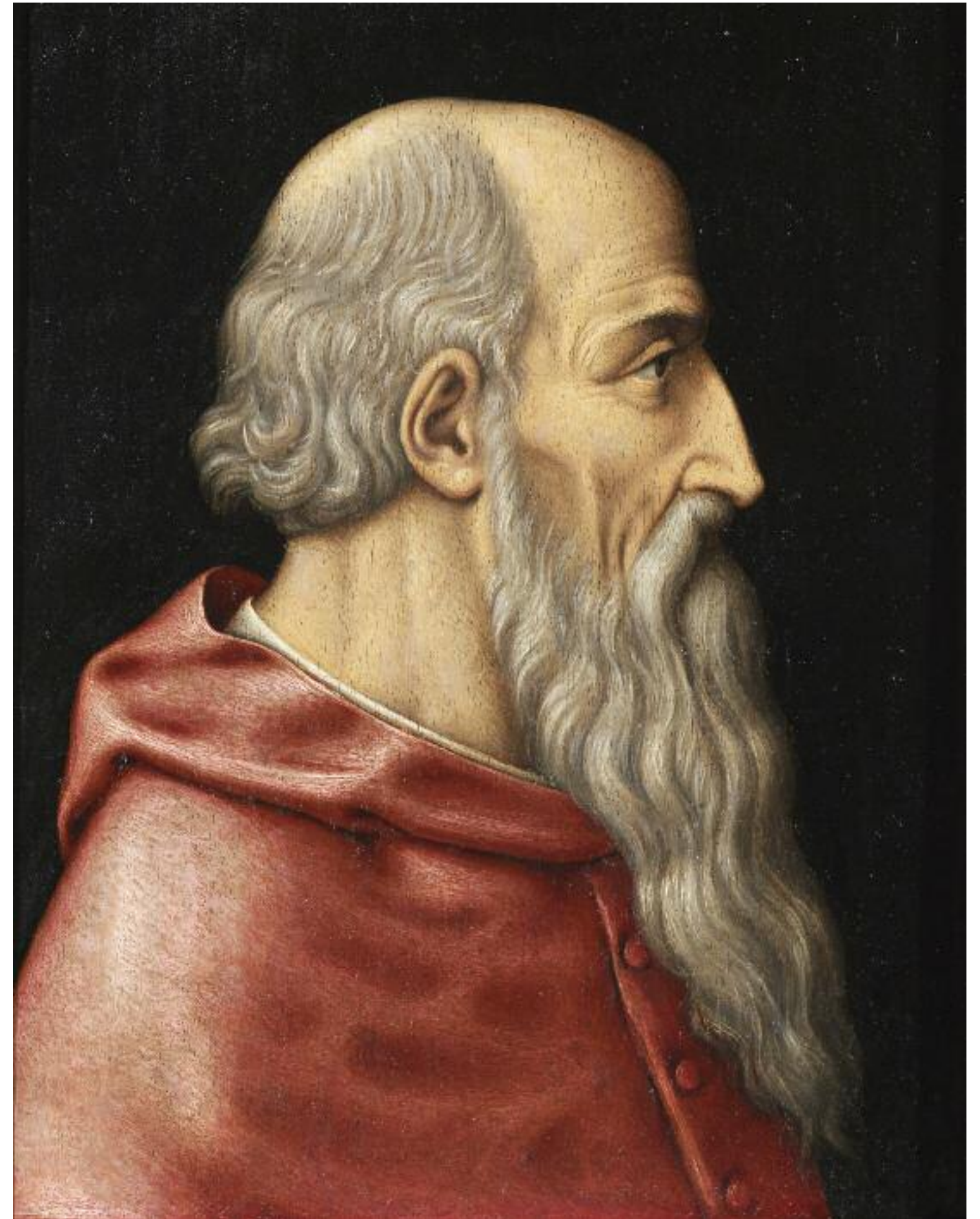
Come individuato da Alessandro Nesi, fondamentale per la datazione dei nostri dipinti è il riconoscimento del cardinale, ritratto di profilo in uno di essi, nel veneziano Pietro Bembo (1470-1547), uno degli intellettuali più celebri del Cinquecento. Lo studioso ha evidenziato come l'effigie del noto personaggio sia con evidenza ispirata a quella che campeggia in una medaglia celebrativa: si tratta dell'esemplare la cui esecuzione è solitamente ricondotta a Daniele Cattaneo, con una realizzazione intorno al 1547, anno della morte del letterato. Le nostre due tavole, sebbene verosimilmente non nate a *pendant*, come nota lo studioso, bensì forse parte di una serie, furono quindi eseguite dopo quella data, nella seconda metà del secolo.

Lo stesso autore, che oltre al ritratto del Bembo raffigura un busto di santa, o possibilmente anche della Madonna in età avanzata, è stato individuato da Nesi in Girolamo Siciolante, “uno dei più validi e noti esponenti del classicismo michelangiolesco romano in epoca di Controriforma”. A sostegno della sua proposta lo studioso porta vari confronti, sia per il personaggio maschile che per quello femminile. Il primo, dal profilo “spigoloso e affilato”, sebbene derivato da una medaglia e quindi stilisticamente meno probante, ricorderebbe per Nesi uno dei profeti che affiancano Cristo a sinistra nella *Trasfigurazione* della chiesa romana di Santa Maria in Ara Coeli. Alquanto significativo è inoltre il confronto della testa di donna con quelle che compaiono in varie opere eseguite dal Sermoneta, “il volto dal naso lungo e affilato, la bocca piccola e il mento prominente e rotondo”. Tra queste ci piace ricordare la Madonna che compare nella *Sacra Famiglia con San Giovannino* già in collezione Volpi di Misurata a Roma, presente nell'archivio della fototeca Zeri (n. 16225), mentre Nesi suggerisce la “Santa Caterina d'Alessandria in procinto di essere decapitata nella pala Cesi di Santa Maria Maggiore a Roma”, la “Santa Agnese della *Sacra conversazione* di Calcinate di Bergamo” e la “Santa Caterina d'Alessandria della *Sacra conversazione* sull'altar maggiore di San Martino a Bologna”.

Un ritratto di Pietro Bembo simile al nostro per impostazione, forse tratto dalla stessa medaglia ma di mano evidentemente diversa e infatti ricondotto a scuola veneta, si trova in collezione privata romana (Fondazione Zeri, fototeca, n. 40980).



Danese Cattaneo, *Medaglia con il ritratto del cardinale Pietro Bembo*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1547 c.



GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA
 Sermoneta 1521-Rome 1580
 Portrait of Cardinal Pietro Bembo
 Head of saint or of the Madonna
 oil on panel, 33x21 cm

A fundamental identification for purpose of dating these paintings has been made by Alessandro Nesi, namely that the cardinal portrayed in profile in one of the works is the Venetian Pietro Bembo (1470-1547), one of the most prominent intellectuals of the Sixteenth century. The scholar has pointed out that the portrait of the famous personality is evidently inspired by the one found on a celebratory medal, namely the specimen whose execution is usually attributed to Daniele Cattaneo, realized around 1547, the year in which the man of letters died. These two paintings - which as the scholar observes were probably not realized as pendants but as a part of a series - were thus painted after that date, during the second half of the century.

The author of the two works on wood, which in addition to the portrait of Bembo feature the bust of a saint, or possibly also of the Madonna as an old woman, has been identified by Nesi as Girolamo Siciolante, "one of the most valid and well-known representatives of Roman Michelangelesque classicism in the period of the Counter-Reformation".

As corroboration of his proposal the scholar refers to a number of comparisons, both for the male subject and for the female one. The former, "angular and skinny", although it is copied from a medal and thus stylistically less valuable as evidence, may according to Nesi remind of one of the prophets standing to the left of Christ in the Transfiguration hanging in the Church of St. Mary in Ara Coeli in Rome. The comparison of the female head, with its "face with long and thin noes, small mouth and prominent and round chin" with those featured by various paintings by Sermoneta is equally significant. Among them we may mention the Madonna in the Holy Family with the infant St. John which was formerly part of the Volpi di Misurata collection in Rome, and which is included in the Zeri photo archive Zeri (no. 16225), while Nesi suggests the "St. Catherine of Alexandria about to be beheaded in the Cesi altarpiece of St. Mary Major in Rome", the "Saint Agnes of the Sacra Conversazione of Calcinatè di Bergamo" and the "St. Catherine of Alexandria of the Sacra Conversazione on the chief altar of St. Martin's church in Bologna".

A portrait of Pietro Bembo with a composition not unlike this painting, which may have been inspired by the same medal but which is clearly by another artist, who may in fact be retraced to the Venetian school, is recorded as part of a Roman Roman private collection (photo archive of the Zeri Foundation, no. 40980).



Girolamo Siciolante da Sermoneta, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, già Roma, collezione Volpi di Misurata



PELLEGRINO TIBALDI, bottega di
Puria di Valsoda 1527-Milano 1596
Sacra Famiglia con San Giovannino e un angelo
olio su tela, cm. 111x95
iscrizione: "P.T. F. 1570"

Come segnalatoci da Anna Tambini, che ringraziamo per averci assistito nello studio dell'opera in esame, il ritrovamento di questo interessante dipinto conferma l'esistenza suggerita in tempi recenti da Michele Danieli di un prototipo tibaldesco per una tela della Pinacoteca Nazionale di Bologna strettamente legata a quella che presentiamo (in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, II, Da Raffaello ai Carracci*, Venezia, 2006, n. 93, p. 140).

Lo studioso aveva proposto, nello schedare l'opera del museo emiliano, di riprendere in considerazione la testimonianza ottocentesca di Gaetano Giordani che ne indicava il modello in un dipinto del Tibaldi, testimonianza giudicata plausibile alla luce della vicinanza a due dipinti, di scarsa qualità come l'opera della Pinacoteca bolognese, conservati in chiese locali, con l'attribuzione del Malvasia al maestro attivo a Milano.

La tela in esame, di qualità nettamente superiore al modesto esemplare della Pinacoteca Nazionale ma strettamente imparentata a questo per la composizione, presenta infatti l'iscrizione "P.T. F. 1570", da sciogliersi in "Pellegrino Tibaldi fecit 1570" che certifica l'intuizione di Danieli.

Anna Tambini, pur non escludendo con certezza la paternità attestata dall'iscrizione originale, ben rara per una copia, ravvisa una tenuta qualitativa lievemente inferiore agli standard del maestro, che farebbe pensare ad una derivazione, forse di bottega.

La studiosa ha inoltre osservato la presenza in quest'opera – che nell'impianto generale si dimostra esemplata sulla tarda *Madonna della Quercia* di Raffaello (Museo del Prado) – di elementi parmensi, o addirittura lombardi, che potrebbero far pensare ad un'idea di Tibaldi risalente al suo periodo milanese, ipotesi che bene si sposerebbe con il "1570" impresso sul disco a tracolla del San Giovannino.



Pellegrino Tibaldi, copia da, *Sacra Famiglia con San Giovannino e un angelo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale

PELLEGRINO TIBALDI, workshop of
Puria di Valsoda 1527-Milano 1596
Holy Family with the Infant St. John and an angel
oil on canvas, 111x95 cm
inscription: "P.T. F. 1570"

As pointed out by Anna Tambini, whom we thank for having assisted us with the study of the work in question, the rediscovery of this interesting painting confirms the existence of a Tibaldesque prototype, something Michele Danieli recently suggested with reference to a painting at the Pinacoteca Nazionale of Bologna which is closely related to the canvas presented here (in Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, II, Da Raffaello ai Carracci, Venezia, 2006, n. 93, p. 140).

In his description of the work to be found in the Emilian museum the scholar suggests that one should give credit to the 19th century testimonial of Gaetano Giordani who identified this prototype as a painting by Tibaldi, a testimonial considered plausible given the vicinity of two paintings, of inferior quality just as the work held by the Bolognese Picture Gallery, which were found in local churches and which had been attributed to the master active in Milan by Malvasia. In fact, the canvas we are presenting, which is clearly of a higher quality than the mediocre specimen in Bologna, but which is closely related to the latter in terms of composition, carries the inscription "P.T. F. 1570" which may be deciphered as "Pellegrino Tibaldi fecit 1570", something which corroborates Danieli's intuition.

While Anna Tambini does not exclude with certainty that the painting may have been executed by the author as indicated by the original inscription – which is quite rare for a copy – she points out that the quality of the work is somewhat inferior to the standard of the master, something which would suggest a derivation, perhaps by a workshop painter. Moreover, the scholar has observed the presence of elements in this work – which as to general layout proves to be modelled on Raphael's late Madonna of the Oak (Prado) – that are linked to the milieu of Parma or perhaps Lombardy; this would suggest an idea of Tibaldi's Milanese period; this hypothesis would be confirmed by the year "1570" impressed on the disc hanging from the shoulder of the Infant St. John.



ANONIMO PITTORE DEL XVI SECOLO

Ritrovamento di Mosè

Adorazione del vitello d'oro

olio su tela, cm. 108x145

I soggetti raffigurati in questa coppia di dipinti sono tratti da episodi biblici, in particolare dall'*Esodo*, entrambi riguardanti il profeta Mosè. La prima tela narra il suo ritrovamento nelle acque del fiume Nilo, a cui era stato affidato, infante, per sfuggire alle persecuzioni del faraone d'Egitto (Es. 2, 1-4), l'altra il momento in cui il personaggio biblico trova gli israeliti in adorazione di un idolo, eretto durante la sua permanenza sul monte Sinai: "Avvenne dunque che appena si fu avvicinato al campo e poté vedere il vitello e le danze, l'ira di Mosè divampava, e subito gettò le tavolette dalle sue mani e le spezzò ai piedi del monte" (Es. 32, 19).

Ispirazione per la coppia di vivaci composizioni sono due episodi degli affreschi, eseguiti da Raffaello e bottega, dipinti rispettivamente in riquadri posti nell'ottava e nona vela del soffitto delle Logge Vaticane, dedicate appunto alle storie di Mosè. Questi affreschi, realizzati dall'urbinate sul finire del secondo decennio del XVI secolo, divennero da subito, come tutte le opere del Sanzio, oggetto di venerazione da parte degli artisti che seguirono, e di conseguenza riprodotti in stampe e dipinti.

Come testimoniato dalle due splendide cornici intagliate e dorate che ancora le accompagnano, si tratta sicuramente di opere realizzate per ornare una importante galleria di un palazzo nobiliare, alla quale anche solo di riflesso, la presenza di Raffaello donava autorità e prestigio.



ANONYMOUS PAINTER FROM THE 16th CENTURY

Finding of Moses

Adoration of the golden calf

oil on canvas, 108x145 cm

The motifs featured by these two paintings are inspired by episodes described in the bible, specifically the Exodus, which both centre on the prophet Moses. The first canvas tells the story about how he was found floating on the Nile, where he had been placed as an infant to escape the persecutions of the Egypt (Exodus 2, 1-4), the second about the moment when the biblical personality finds the Israelites worshipping an idol erected during his stay on Mount Sinai: "And it came to pass, as soon as he came nigh unto the camp, that he saw the calf, and the dancing: and Moses' anger waxed hot, and he cast the tables out of his hands, and brake them beneath the mountain" (32, 19).

The two lively compositions are inspired by two episodes in the frescoes painted by Raphael and his atelier, in the panels of the eighth and ninth vaults, respectively, of the ceiling of the Loggia of the Vatican, which are dedicated to the story of Moses. These frescoes, realized by Raphael towards the end of the second decade of the 16th century, immediately became – like all of Raphael Sanzio's works – subject of admiration on the part of later artists, and were consequently reproduced in prints and paintings.

As the two splendid frames with intaglio and gilding which still adorn them witness, it is certainly a matter of two works realized to decorate an important gallery in a noble palazzo, where the presence of Raphael, even if indirect, added authority and prestige.



CRISTOFORO RONCALLI detto il POMARANCIO
 Pomarancio / Pisa 1552-Roma 1626
Santa Caterina d'Alessandria
 olio su tela, cm. 137x99

Raffigurata in quest'opera è Santa Caterina d'Alessandria, alla quale un angelo offre la palma del martirio. Condotta al supplizio per aver rifiutato di adorare gli idoli, la martire, salvatasi per intervento divino dalla ruota che le avrebbe straziato le carni, verrà però decapitata. La tela è orchestrata in un'elegante tavolozza caratterizzata dagli accesi rosso e giallo della veste, che emergono con raffinatezza dai tenui grigi e azzurri dello sfondo e dai delicati rosa degli incarnati.

Esempio paradigmatico dell'arte di trapasso tra Cinquecento e Seicento, in bilico tra residui di Manierismo e l'incipiente naturalismo seicentesco, questa tela è stata ricondotta da Giancarlo Sestieri al pittore toscano, per lungo tempo attivo a Roma, Cristoforo Roncalli. Lo studioso vi ravvisa una maestosità "che si riallaccia alla chiarezza espositiva della tradizione raffaellesca" unita ad "una salda plasticità" e ad "un rapporto naturale colla figura umana, probabilmente derivanti da una diretta attenzione per l'entrata in scena del Caravaggio, pur mediata nei suoi effetti pittorici dal Baglione", con una datazione alla fase tarda della sua attività, non lontano dagli affreschi del Santuario di Loreto, terminati nel 1609. Altri confronti sono possibili con gli affreschi per la chiesa di Santa Maria in Vallicella di Roma, di alcuni anni precedenti, in particolare con la raffigurazione della stessa Santa Caterina e di Santa Cecilia, ma ancor di più con una stampa con Sant'Agnese tratta da un disegno del Roncalli ad opera di Pieter de Jode, datata 1600, dove ritroviamo lo stesso scorcio del viso, la stessa posizione delle gambe, la stessa architettura classica a riquadrare la scena sulla sinistra della nostra opera (vedi I. Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, Bergamo, 1983, p. 167, n. 1).



Pieter de Jode (da Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio), *Sant'Agnese*, incisione

CRISTOFORO RONCALLI also called POMARANCIO
 Pomarancio / Pisa 1552-Roma 1626
 Saint Catherine of Alexandria
 oil on canvas, 137x99 cm

Orchestrated with an elegant palette dominated by the bright reds and yellows of the garments, that stand out elegantly from the delicate grays and blues of the background and the delicate pink flesh tones, the painting shows Saint Catherine of Alexandria who is offered the palm of martyrdom by an angel. Conducted to the rack for having refused to worship the idols, the martyr, saved by divine intervention from having her flesh mauled by the wheel, is however to be decapitated.

*Paradigmatic example of the art of the transition from the Sixteenth to the Seventeenth century, this canvas has been attributed by Giancarlo Sestieri to Cristoforo Roncalli, a Tuscan painter who worked for a long time in Rome. The expert recognizes the mastery rendition "characterized by the clarity of exposition typical of the Raphaelesque tradition" combined with a "solid plasticity" and with "a natural relationship with the human figure, probably the result of a direct observation of the novelties introduced by Caravaggio, even if in the form of the pictorial mediations of Baglione", dating it to the final phase of his career, in the same period as the frescoes of the Sanctuary of Loreto which he completed in 1609. We may add other apt comparisons, as the frescoes decorating the church of Santa Maria in Vallicella of Rome, painted some years before, and especially the image of the self-same Saint Catherine and of Saint Cecilia, and above all a print featuring Saint Agnes, from a drawing by Roncalli, executed by Pieter de Jode and dated 1600, with the same view of the face, the same position of the legs, and the same classical architecture framing the scene to the left of this painting (see I. Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli called the Pomarancio*, Bergamo, 1983, p. 167, no. 1).*



PITTORE EMILIANO DEL XVII SECOLO

Allegoria della Fortezza

Allegoria della Prudenza

olio su tela, cm. 172x95

Racchiuse nelle loro sontuose cornici originali, questa coppia di tele raffigura due allegorie che, insieme a Temperanza e Giustizia, costituiscono le virtù cardinali. La Fortezza è riconoscibile per le sembianze guerriere della fanciulla a figura intera che sostiene la colonna, uno dei simboli ricorrenti con i quali è raffigurata questa virtù insieme al leone, mentre la donna eretta con i serpenti avvinghiati al proprio braccio simboleggia la Prudenza. Quest'ultima in altre occasioni è rappresentata bifronte, talvolta con uno specchio in mano, talvolta unendo tutti i simboli.

Queste raffigurazioni sono riconducibili alla prima metà del XVII secolo, in un periodo precedente l'affermarsi del Barocco nei decenni centrali del secolo. Soprattutto la figura della Fortezza sembra infatti mantenere nell'accentuato contrapposto un ricordo delle eleganze tardo manieriste, mentre il fondo scuro dal quale entrambe emergono ci conduce già ai primi decenni del Seicento, in un panorama artistico profondamente mutato dalle novità caravaggesche. La sobria classicità ed eleganza delle raffigurazioni è invece segnale di una probabile realizzazione in ambito emiliano, verosimilmente prima dell'affermazione dei modelli reniani.



EMILIAN PAINTER FROM THE 17th CENTURY
 Allegory of Fortitude
 Allegory of Prudence
 oil on canvas, 172x95 cm

Surrounded by their opulent original frames, the two canvases feature two allegories which, along with Temperance and Justice, represent the cardinal virtues. Fortitude is recognizable from the bellicose appearance of the girl, shown in full figure, who holds the column, one of the recurrent symbols used to represent virtue along with the lion, while the woman standing with serpents clinging to her arm symbolizes Prudence. The latter has on other occasions been represented two-faced, sometimes holding a mirror and sometimes combining both symbols.

These images are datable to the first half of the 17th century, in the period preceding the assertion of Baroque during the central decades of the century. It is above all the figure of Fortitude who, with her accentuated contrapposto, seems to keep the memory of the elegances of late mannerism alive, while the dark background from which they both emerge indicate that the works were painted during the early decades of the Seventeenth century, in an artistic scenario which was already profoundly altered by the Caravaggesque novelties. The sober classicism and elegance of the images is, on the contrary, a sign that the canvases were most likely painted in an Emilian context, probably before the assertion of the models of Reni.



Cornelis Bos (da Marteen van Heemskerck), *Prudenza e Giustizia*, 1537, incisione



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

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

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



Antonio Carracci, *Susanna e i Vecchioni*, Sarasota, Museum of Art



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

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

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



SISTO BADALOCCHIO

Parma 1585-1621

San Giovanni Battista

olio su tela, cm. 143x153,5

Questo maestosa immagine del santo, i cui chiari incarnati, bagnati dalla luce, emergono vividi dall'oscuro recesso nel quale il Battista si riposa, è opera di un notevole artista parmense, Sisto Badalocchio. Pressoché coetaneo del suo grande conterraneo, Giovanni Lanfranco, il nostro pittore, dopo un primo soggiorno dall'inizio del secolo con quest'ultimo e altre giovani promesse emiliane a Roma, periodo durante il quale collabora con Annibale Carracci alla decorazione della Galleria Farnese, nel 1609 torna nella sua città, restandoci per pochi anni. Risale al 1614 l'inizio di una nuova stagione nell'Urbe, che segue la parentesi reggiana con gli affreschi della cupola di San Giovanni Evangelista, dichiarazione d'amore per il grande modello dei pittori emiliani – e non solo – del Seicento, il Correggio.

A questa seconda fase romana dell'artista, intorno alla metà del secondo decennio, risale, secondo la scheda redatta da Giuseppe Berti (in M. Pirondini, *Sisto Badalocchio (Parma 1585-1621)*, Manerba del Garda, 2004. n. 51 bis, p. 133) questa grande tela, che come altri esemplari simili “ha a monte un prototipo di Annibale Carracci” – si tratta di un'opera ricordata da Bellori e, forse, ritrovata da Denis Mahon nel 2001 (vedi op. cit., p. 132) – “e presenta gli inconfondibili caratteri formali di Sisto Badalocchio” durante questa fase stilistica.

Splendido lo squarcio di paesaggio, che ci ricorda i suggestivi esiti di un altro grande emiliano che stava sbocciando in quegli anni, il Guercino, autore negli stessi anni del *Paesaggio al chiaro di luna* di Stoccolma, Nationalmuseum.



Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Paesaggio al chiaro di luna*, Stoccolma, Nationalmuseum



SISTO BADALOCCHIO
 Parma 1585-1621
 Saint John the Baptist
 oil on canvas, 143x153,5 cm

This mastery image of the saint, whose clear and illuminated complexion emerges vividly from the shady area in which the Baptis is resting, is the work of a prominent Parmese artist, Sisto Badalocchio. More or less the same age as a great fellow countryman of his, Giovanni Lanfranco, the author of this painting, after an initial phase during which he stayed with the latter and other young promising Emilian artists in Rome – a period in which he assisted Annibale Carracci with the decoration of the Farnese Gallery, returned to his native city in 1609 and remained there a few years. In 1614 we find him in Rome once again, after a short stay in Reggio where he worked on the frescoes of the dome of the church of Saint John the Evangelist; this work is a declaration of love for the great model of Seventeenth-century painters in Emilia – and not only-, namely Correggio.

It is to this second Roman phase of the artist, around the middle of the second decade, that this great canvas may be dated, according to the brief study authored by Giuseppe Berti (in M. Pirondini, Sisto Badalocchio (Parma 1585-1621), Manerba del Garda, 2004. no. 51 bis, p. 133). Like other similar works it “is inspired by a prototype painted by Annibale Carracci”, and specifically a canvas mentioned by Bellori which may have been retraced by Denis Majon in 2001 (see op. cit., p. 132); it “vaunts the unmistakeable formal characters of Sisto Badalocchio” during this stylistic phase.

The landscape view shown in the painting is remarkable, and reminds of the fascinating results of another great Emilian who was making his debut in those years, Il Guercino, and who painted the Landscape in moonlight which is now at the National Museum, Stockholm in the same years.



Sisto Badalocchio, *San Giovanni Battista addita il Redentore*, Modena, collezione privata

BARTOLOMEO GENNARI
Cento 1594-Bologna 1661
Ritratto di Giulio Buratti
olio su tela, cm. 87x68,5

Il riconoscimento dell'effigiato e l'attribuzione di questa tela a Benedetto Gennari spettano a Emilio Negro, autore di uno studio che mette in luce i notevoli motivi di interesse dell'opera. Protagonista un uomo nella sua piena maturità, ritratto con indosso una sontuosa armatura ageminata. Di fronte a lui, sul piano ove il condottiero poggia il cimiero, sono posati un matitatoio e un compasso, mentre accanto, sulla sinistra, si intravede parte di una planimetria relativa ad una fortezza.

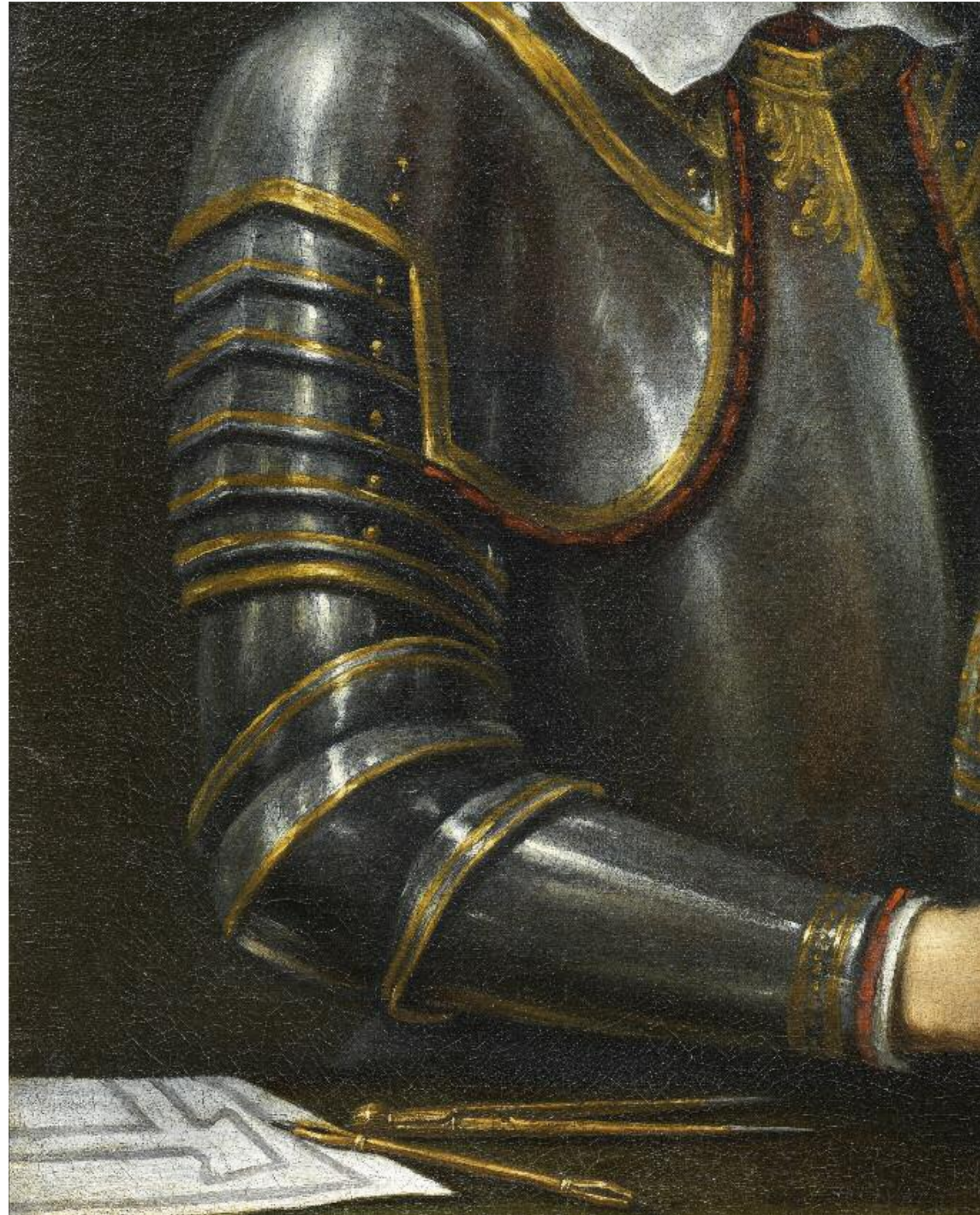
Per quanto riguarda i dati cronologici e di stile, questi convergono, spiega Negro, sulla scuola emiliana di matrice guercinesca, e in particolare sulla personalità di Bartolomeo Gennari, che del Guercino fu fedele collaboratore, “seguendolo nelle trasferte a Modena e Reggio Emilia e trasferendosi con lui a Bologna nel momento in cui l'artista centese spostò la bottega dalla città natia nel capoluogo emiliano”, alla morte del rivale Guido Reni nel 1642. L'attribuzione al Gennari, argomenta lo studioso, si evidenzia nella “pittura fluente e morbida che richiama quella di Guercino ma con tratti assai personalizzati”, ritrovabili in varie opere dell'autore, da quelle giovanili quali la *Crocifissione* di Pieve di Cento alle realizzazioni della maturità, nettamente influenzate dal maestro, fra tutte l'*Incredulità di San Tommaso* di Cento, Pinacoteca Civica, e lo *Sposalizio della Vergine* di Modena, Galleria Estense.

Tornando al personaggio, gli elementi a nostra disposizione non possono che far pensare ad un'attività al contempo legata alla vita militare e a mansioni di architetto, elementi che, insieme all'evidente provenienza geografica dell'opera, hanno condotto Negro all'identificazione dell'uomo in Giulio Buratti (1577-1652), “ingegnere militare, soprintendente e revisore generale delle fortezze pontificie durante il governo di papa Urbano VIII”. Per lo studioso infatti la mappa rappresenterebbe “uno dei quattro bastioni lanceolati del quadrilatero fortificato della cinta interna della fortezza”, il Forte Urbano di Castelfranco Emilia, un tempo collocato tra Stato della Chiesa e domini estensi, fortezza che è stata rappresentata proprio dal maestro Guercino nel *Ritratto del cardinale Bernardino Spada*. Il porporato fu infatti incaricato della supervisione dei lavori del baluardo difensivo.

Emilio Negro ha annunciato l'intenzione di rendere noto il dipinto in un articolo di prossima pubblicazione.



Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Ritratto del cardinale Bernardino Spada*, Roma, Galleria Spada



BARTOLOMEO GENNARI
Cento 1594-Bologna 1661
Portrait of Giulio Buratti
oil on canvas, 87x68.5 cm

It is to Emilio Negro that we owe the recognition of the subject of this portrait and the attribution to Benedetto Gennari; the scholar has authored a study which casts light on the elements which make the work so interesting. The portrayed personality is a man in his mature years, shown wearing a sumptuous inlaid armour. In front of him, on the table top where the commander rests his helmet, we find a lead holder and a compass; to their left we glimpse a plan for a stronghold.

Negro explains that the chronological dates and style may be retraced to the Emilian school inspired by Guercino, and specifically to Bartolomeo Gennari, an artist who was the faithful collaborator of Guercino, and who “followed him when he moved from Modena to Reggio Emilia and who moved along with him to Bologna when the artist from Cento relocated his workshop from his native city to the Emilian capital” on the death of his rival Guido Reni in 1642. The attribution to Gennari, argues the scholar, is evident due to the “fluid and soft painting style which reminds of Guercino’s while featuring very personalized traits”, which are also to be found in other works by the author, from the youthful ones as the Crucifixion of Pieve di Cento to the more mature works which are more clearly influenced by the master, as for instance the Incredulity of Saint Thomas of Cento, Pinacoteca Comunale, and the Marriage of the Virgin at the Galleria Estense in Modena.

Returning to the portrayed personality, the available elements cannot but suggest an activity which is both linked to military life and to the architectural professions; these elements, along with the evident geographic origin of the work, have led Negro to identify the man as Giulio Buratti (1577-1652), “military engineer, superintendent and general accountant of the papal fortresses during the government of Pope Urban VIII”. Indeed, according to the scholar the map represents “one of the four lanceolate bastions of the inner walls of the four-sided stronghold”, the Forte Urbano of Castelfranco Emilia, which was previously located between the Papal State and the dominion of the Este family, a fortress which has been represented precisely by the master of the artist, Guercino, in his Portrait of cardinal Bernardino Spada. In fact, the cardinal was entrusted with the supervision of the construction of the fortress.

Emilio Negro has informed us of his intention to present the painting in an article to be published in the near future.



GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, detto il GUERCINO, da
Cento 1591-Bologna 1666
Sibilla Frigia
olio su tela, cm. 120x93

Sibille furono chiamate le donne che greci e i romani “dicevano invase di spirito profetico, ed alle quali attribuivano la cognizione del futuro” (*Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, Milano, 1824, V, p. 613). La veggente ritratta in questa tela è una delle dieci sibille conosciute dell'antichità, la Frigia appunto, che secondo la tradizione pare fornisse i suoi oracoli presso Ancira, in Anatolia, nella regione che le dà il nome. La tela che presentiamo è una riproduzione antica di una tela di Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino (1591-1666), il grande artista emiliano che si divise con Guido Reni il ruolo di caposcuola in patria dopo gli sfolgoranti trascorsi giovanili a Roma. Il Barbieri eseguì la tela (114,6 x 96) che servì da prototipo per la nostra, conservata in collezione privata inglese, nel 1647, come risulta dal registro di bottega dell'artista: “Il dì 21 maggio [1647]. Dal Sig. Girolamo Bolognetti si è ricevuto ducatonì N. 70 per il quadro della Sibilla Frigia fatta all'Ilmo Sig. Ambasciator di Bologna che risiede a Roma, fanno - scudi 87 e mezzo” (I.A. Calvi, *Notizia della vita, e delle opere del cavaliere Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento celebre pittore*, Bologna, 1808, p. 115). Un'altra versione della Sibilla Frigia, tratta da un altro originale del Guercino che raffigura la sibilla pensierosa con in mano una sfera armillare, è testimoniato da una stampa di Pietro Bettelini (1763-1828).



Pietro Bettelini, da Guercino, *Sibilla Frigia*, incisione

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, also called GUERCINO, after
Cento 1591-Bologna 1666
Phrygian Sibyl
oil on canvas, 120x93 cm

*According to the Greeks and Romans Sibyls were women who “were inhabited by a prophetic spirit, and who were held to know the future” (Dizionario d'ogni mitologia e antichità, Milano, 1824, V, p. 613). The diviner portrayed here is one of the ten Sibyls known from antiquity, the Phrygian precisely, who is traditionally believed to have provided her oracles near Ancyra in Anatolia, in the region she was named after. The canvas presented here is an antique reproduction of a canvas by Giovan Francesco Barbieri, also called Guercino (1591-1666), the great Emilian artist who, together with Guido Reni, headed the artistic school of his country after his dazzling youthful years in Rome. Barbieri painted the canvas (114,6 x 96) which served as prototype for the work presented here and which is part of a private English collection in 1647, as shown by the atelier registers kept by the artist: “On the 21st of May (1647). No. 70 ducatonì for the painting of Phrygian Sibyl made for the Illustrious Ambassador of Bologna who lives in Rome – which amounts to – 87 and a half scudos” (I.A. Calvi, *Notizia della vita, e delle opere del cavaliere Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento celebre pittore*, Bologna, 1808, p. 115). Another version of the Phrygian Sibyl, painted after another original by Guercino where the Sybil is shown with a thoughtful expression and an armillary sphere in her hand, is documented by a print by Pietro Bettelini (1763-1828).*



GIULIO CARPIONI

Venezia 1613 c.-Vicenza 1678

Rinaldo nella foresta incantata

olio su tela, cm. 70x94

L'inconsueto soggetto raffigurato in questa tela si riferisce ad un episodio della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso (canto XVIII): Rinaldo, tra i condottieri cristiani protagonisti del poema, giunge in una foresta incantata "dove cotanti son fantasmi ingannevoli e bugiardi". Improvvisamente, "quercia gli appar che per se stessa incisa//apre feconda il cavo ventre e figlia [...] e vede insieme poi cento altre piante // cento ninfe produr dal sen pregnante". Le ingannevoli belle fanciulle "nude le braccia e l'abito succinte // con bei coturni e con disciolte trecce", danzano e suonano intorno all'eroe, quando ad un tratto appare la maga Armida che, nelle sembianze di una splendida giovane, cerca di sedurlo. Ma Rinaldo non cade nell'incantesimo, "alza il ferro, e 'l suo pregar non cura", combattendo la strega ammaliatrice e le sue ancelle, tramutate in mostri.

Il presente dipinto ci è giunto con una attribuzione a Giulio Carpioni proposta da Federica Spadotto. La studiosa ha ricondotto l'opera, "preziosa testimonianza della pressoché sconosciuta fase aurorale dell'avventura artistica di Giulio", al periodo giovanile, intorno al 1630, dell'artista veneto, uno dei protagonisti della scena lagunare nel Seicento, rilevandone "lo squisito impasto cromatico e gli apprezzabili passaggi chiaroscurali". A supporto del proprio parere, la Spadotto ha segnalato per confronto i più tardi affreschi dello "stanzino del Carpioni" di Villa Caldogno, Vicenza.



Jean Honoré Fragonard, *Rinaldo nella foresta incantata*, Parigi, Musée du Louvre



GIULIO CARPIONI
Venice 1613 c.-Vicenza 1678
Rinaldo in the Enchanted Forest
oil on canvas, 70x94 cm

The unusual motif featured by this canvas is taken from an episode of Torquato Tasso's *Jerusalem Delivered* (canto XVIII): Rinaldo, one of the Christian captains whose feats are told in the poem, comes to an enchanted forest inhabited by "furies, goblins, fiends and sprites". An oak beside him suddenly opens up and reveals its fertile womb, and as he watches a hundred lovely nymphs are born from this tree and from a hundred others. The deceptively pretty young maidens "whose arms half-naked, locks untrussed be (...) // with buskins laced on their legs above // and silken robes tucked short above their knee" dance around the hero, playing music. Then suddenly the sorceress Armide appears, in the guise of a splendid young woman, seeking to seduce him. Rinaldo does not yield to the enchantment; he raises his sword without heeding her prayers and fights the captivating witch and her handmaidens, who have turned into monsters.

The painting has reached us with an attribution to Giulio Carpioni, as suggested by Federica Spadotto. The scholar has retraced the work, which she defines a "precious testimonial of the quite unknown initial phase of Giulio's artistic career" to the youthful period, around 1630, of the Venetian artist, who was a leading figure of the artistic milieu in the city on the lagoon in the Seventeenth century, stressing its "exquisite chromatic impasto and the appreciable parts in chiaroscuro". As corroboration of her opinion, Spadotto has compared the painting with the frescoes, painted at a later date, in the "Carpioni room" of Villa Caldogno, Vicenza.



FILIPPO GHERARDI

Lucca 1653-1704

Ritratto di Anna Maria Orsetti Spada

olio su tela, cm. 119x89

sul retro: sigillo in cera lacca e stemma degli Spada di Lucca

iscrizione antica: Ritratto/della Sig.ra Anna Maria Orsetti

Spada/in Lucca 1682

Il non comune interesse di questo dipinto risiede innanzitutto nell'identificazione del personaggio, possibile grazie alla coeva iscrizione riportata sulla tela. Anna Maria è la figlia secondogenita di Guglielmo Orsetti (1598-1660) e di Caterina Cieniowicowna, sposata dal nobile lucchese in seguito al suo trasferimento a Cracovia nel 1631. Nel 1651, all'età di 53 anni, l'Orsetti tornò temporaneamente nella città natale portando con sé le due figlie, per poi tornare in Polonia "lasciando a Lucca le due figlie di cui la maggiore Caterina andò sposa ad Enrico di Carlo Burlamacchi [...] mentre Anna Maria andò più tardi sposa a Francesco di Bartolomeo Spada". Casato "tra i più ricchi della città, come comprovato dalle grandi proprietà terriere, dalla villa di Marlia, dal possesso del più bel palazzo di Lucca", gli Orsetti si imparentavano così con gli Spada, "una delle famiglie più antiche della città". La coppia composta da Anna Maria e Francesco di Bartolomeo Spada mise al mondo ben undici figli, dopo di che lo Spada "si fece frate ed essendo rimasto vedovo si dedicò alle opere di beneficenza" (vedi G. Mansi, *I patrizi di Lucca* [...], Lucca, 1996).

Anna Maria è qui ritratta seduta sotto ad un drappeggio, con una stupenda veste decorata a motivi floreali. Il paesaggio che le si apre accanto dimostra un forte influsso veneto che ci induce a ricondurre l'opera al Gherardi, notevole artista di "ispirazione direttamente veronesiana" e di garbato cortonismo, che operò in società con Giovanni Coli, morto però l'anno precedente la realizzazione di questo dipinto. Tra le maggiori personalità della pittura lucchese del periodo, con importanti commissioni a Roma e Venezia, Coli e Gherardi, stilisticamente quasi indistinguibili, realizzarono opere confrontabili con questa tela come la *Vergine e Santi* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma o come l'*Ester e Assuero* un tempo a Ridding Park (foto KHI 289304).



FILIPPO GHERARDI

Lucca, 1653-1704

Portrait of Anna Maria Orsetti Spada

oil on canvas, 119x89 cm

on the back: wax seal, coats of arms of the Spada family, Lucca

ancient inscription: Portrait of Mrs. Anna Maria Orsetti

Spada/in Lucca 1682

*This is an uncommonly interesting painting, above all due to the identification of the portrayed woman, provided by the contemporary inscription on the canvas. Anna Maria was the second daughter of Guglielmo Orsetti (1598-1660) and Caterina Cieniowicowna, who was married to the nobleman from Lucca after he moved to Cracow in 1631. In 1651, at the age of 53, Orsetti returned to his native city for a period, bringing his two daughters along, to then return to Poland "leaving his two daughters in Lucca; the oldest, Caterina, was married to Enrico di Carlo Burlamacchi [...] while Anna Maria later became the wife of Francesco di Bartolomeo Spada". The Orsetti family, "one of the city's wealthiest, as proved by the large properties, the villa in Marlia, the possession of the most beautiful mansion in Lucca", thus became relatives of the Spada, "one of the oldest families of the city". The couple formed by Anna Maria and Francesco di Bartolomeo Spada had no less than eleven children, after which Spada "became a friar and, having remained a widow, dedicated himself to charity works" (see G. Mansi, *I patrizi di Lucca* [...], Lucca, 1996).*

Anna Maria is here portrayed seated under a drapery, wearing a sumptuous dress decorated by flower motifs. The landscape visible next to her shows strong Venetian influences, which suggests the attribution to Gherardi, a famous artist who combined "direct inspirations from Veronese" with an elegant Baroque of the Cortona school. The painter worked together with Giovanni Coli, who however died the year before this painting was completed. Leading figures in the artistic milieu of Lucca of the period, with important commissions in Rome and Venice, Coli and Cherardi, almost indistinguishable in terms of style, painted works comparable to this canvas, as the Virgin and Saints at the Galleria Nazionale d'Arte Antica of Rome or the Esther and Assuero, formerly at Ridding Park (photo KHI 289304).



ARTISTA DEL XVII SECOLO (da Paolo Veronese?)

Riposo di Diana

olio su tela, cm. 68x110

In una idilliaca cornice campestre, entro la penombra di un anfratto boscoso, si staglia con forza il pallore del corpo seminudo di Diana, dea della caccia. Un giovane, forse da riconoscersi nel pastore Endimione, le è vicino asciugandole il piede, che la donna si è appena bagnata nel vicino ruscello, al quale si abbevera uno dei cani.

La tipologia della donna, il corpo florido, l'acconciatura bionda riccamente elaborata, rimanda immediatamente alla pittura veneta cinquecentesca, in particolare alle celebri scene, intrise di sensualità, dipinte da Tiziano e Paolo Veronese e ambite per secoli dai sovrani e potenti d'Europa. Tuttavia, dal punto di vista pittorico, la tela è sicuramente riconducibile al periodo barocco, periodo che trovò nei grandi maestri del Rinascimento, attivi nella Serenissima, una inesauribile fonte di ispirazione.

In questo caso il prototipo, filtrato da un artista vicino a Luca Giordano, sembra da rintracciarsi in una composizione del Veronese, al quale rimanda in particolare la fisionomia della dea. Un'altra derivazione, assai simile nei suoi tratti fondamentali ma di dimensioni inferiori, passata da Christie's South Kensington, è infatti stata attribuita dai redattori della scheda – che riconoscerebbero il soggetto in *Diana e Endimione* – ad un anonimo autore “after Paolo Caliari, il Veronese” (31 ottobre 2000, n. 78).

Che questa tela del Caliari, che al momento non siamo in grado di identificare, godesse di una certa notorietà, è comunque testimoniato da un altro dipinto più tardo. Si tratta della versione *rocaille* della scena realizzata nel 1742, a quasi due secoli di distanza dal modello, da François Boucher, la *Diana uscita dal bagno* del Louvre, che nella leziosa figura di Diana, ancora più discinta e sensuale per la gioia dei morbosi collezionisti settecenteschi, ricalca piuttosto fedelmente la florida dea immaginata dal Veronese.



François Boucher, *Diana uscita dal bagno*, Parigi, Musée du Louvre

ARTIST FROM THE 17th CENTURY (from Paolo Veronese?)

Rest of Diana

oil on canvas, 68x110 cm

Set against an idyllic rural frame, in the half-shade of a forest-clad ravine, the pale semi-nude body of Diana, goddess of hunting, stands out in sharp contrast. A youth, who may be the shepherd Endymion, stands close by as he dries her foot, which the woman has just dipped in the nearby brook, from which one of the dogs is drinking.

The typology of the woman – the abundant body and the elaborate styling of the blond hair – immediately brings to mind Venetian Sixteenth-century painting and especially the famous scenes, imbued with sensuality, painted by Titian and Paolo Veronese that were so sought-after by royals and powerful persons in Europe for centuries. However, if we observe the painting style and technique, it becomes evident that the painting is datable to the Baroque period, during which the great masters of Renaissance who worked in the Venetian republic were an inexhaustible source of inspiration.

In this case the prototype, filtered by an artist close to Luca Giordano, seems to be retraceable to a composition by Veronese; it is especially the physiognomy of the goddess that reminds of this work. Another work inspired by this composition, of which fundamental traits are very similar but of which dimensions are smaller and which was presented at Christie's South Kensington, have in fact been attributed by the editors of the summary – who would recognize the motif as Diana and Endymion – to an anonymous author “after Paolo Caliari, il Veronese” (31 October 2000, no. 78).

That this canvas by Caliari, which we are not at present able to identify, enjoyed a certain fame, is in any case witnessed by another, later painting. It is a matter of the rocaille version of the scene, realized in 1742 - almost two centuries after the model - by François Boucher, the Diana leaving her bath at the Louvre. The affected figure of Diana in this work, who is even more scantily dressed and youthful than the original for the pleasure of morbid 18th century collectors, is quite faithfully modelled after the full-bodied goddess imagined by Veronese.



GIOVANNI ANTONIO BURRINI
Bologna 1656-1727
Artemisia
olio su tela, cm. 121x94

La drammatica storia di Artemisia, regina greca del IV secolo a.C., che addolorata per la morte del marito Mausolo ne beve le ceneri, ha affascinato e messo alla prova numerosi pittori, specie nel Seicento. In questo caso il suggestivo tema, come rilevato dallo studio sull'opera di Federico Giannini, è affrontato da uno dei maggiori pittori emiliani a cavallo tra XVII e XVIII secolo, Giovanni Antonio Burrini. Tra i fautori del superamento della lezione reniana in favore dell'aggiornamento in senso barocco della pittura nella città felsinea, Burrini fu nel 1709 tra i fondatori dell'Accademia Clementina di Bologna.

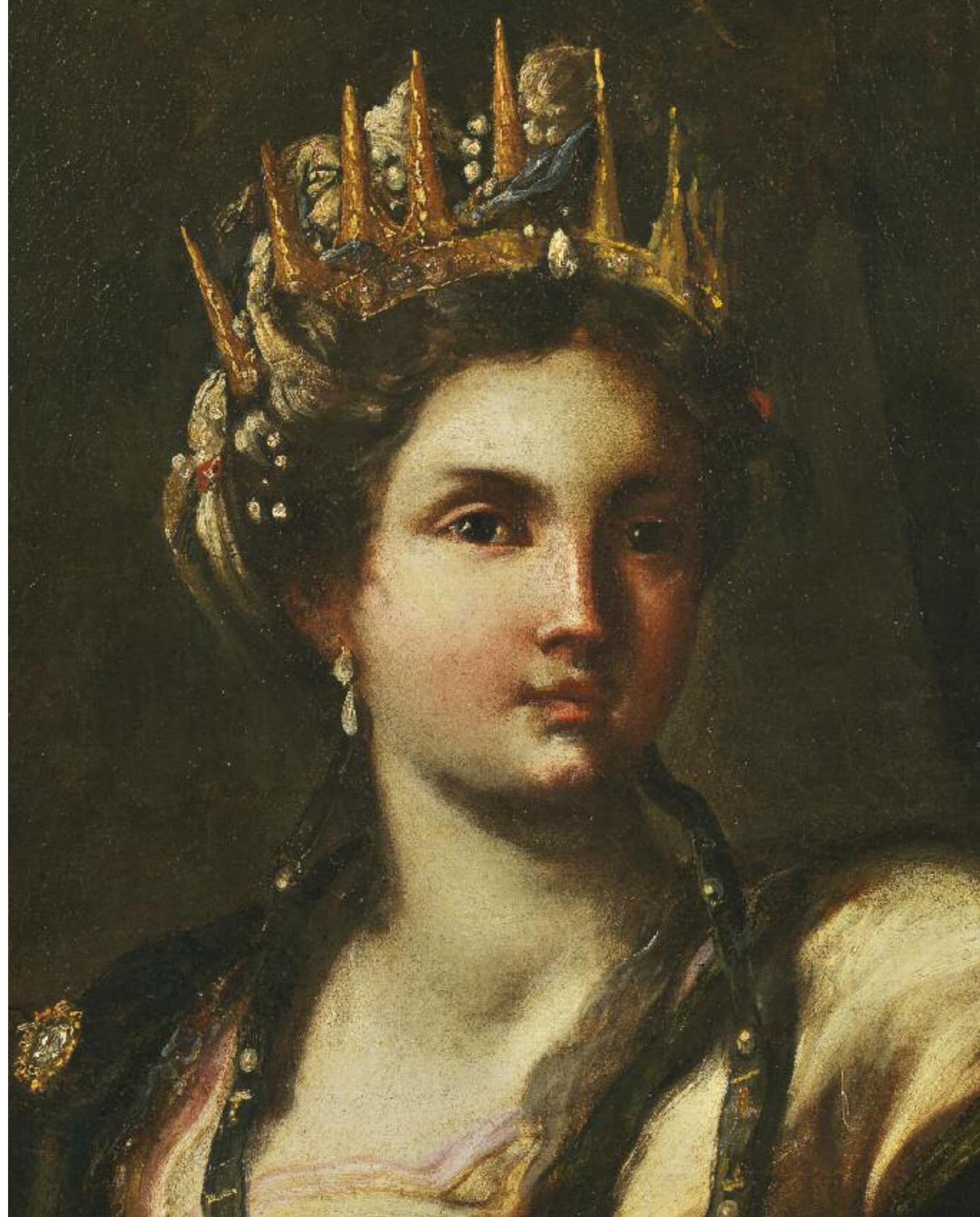
Come notato dallo studioso, l'artista in quest'opera si rivela sensibile alla lezione del Canuti, del quale fu allievo, e aggiornato su Giuseppe Maria Crespi, dimostrando inoltre “lo studio meticoloso dei modelli veneti del Cinquecento, Tintoretto e Veronese su tutti”.

Oltre al linguaggio contrastato caratteristico del pittore emiliano, reso vibrante da una luce guizzante e dal notevole pittoricismo, ritorna in questa tela un tipo femminile più volte utilizzato da Burrini. Giannini sottolinea ad esempio la somiglianza del volto di Artemisia con quello della donna che compare nella *Susanna e i vecchioni* della Pinacoteca nazionale di Bologna, una tra le opere più celebri del pittore, e soprattutto nel tondo raffigurante la *Fanciulla con gioielli*, pendant di un *Busto di paggetto*, di collezione privata (vedi in E. Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologna, 1999, figg. 40-42, pp. 74-76).

Per quanto riguarda la datazione, lo studioso, che ipotizza anche l'identificazione della nostra *Artemisia* con “la mezza figura al naturale, molto bella”, finora non rintracciata, segnalata da Marcello Oretti forse scorrettamente come Santa Caterina in casa del mercante bolognese Predieri, propende per una collocazione dell'opera nel corso del nono decennio del Seicento, in prossimità cronologica con il *Davide* della sagrestia di San Salvatore a Bologna (Riccomini, op. cit., 1999, fig. 50, p. 82).



Giovanni Antonio Burrini, *Fanciulla con gioielli*, Bologna, collezione privata



GIOVANNI ANTONIO BURRINI
Bologna 1656-1727
Artemisia
oil on canvas, 121x94 cm

The dramatic story about Artemisia, a Greek queen of the 4th century B.C., who grieved the death of her husband Mausolus so much that she drank his ashes, has fascinated and put to the test many painters, especially in the Seventeenth century. In this case the captivating motif, as pointed out in the study on the work authored by Federico Giannini, has been tackled by one of the greatest Emilian painter between Seventeenth and Eighteenth century, Giovanni Antonio Burrini. Among the champions of abandoning the style headed by Guido Reni in favour of the more modern Baroque in the city, Burrini was one of the founders of the Clementina Academy of Bologna in 1709. As pointed out by the scholar, in this work the artist shows his appreciation of the lesson of his master Canuti and his acquaintance with the novelties introduced by Giuseppe Maria Crespi; the painting also bears witness to “a painstaking study of the Venetian masters of the Sixteenth century, above all Tintoretto and Veronese”.

In addition to the characteristic language of the Emilian painter – rich in contrasts and rendered vibrant by the flashes of light and the highly picturesque rendition – Burrini has modelled this work on a female type which makes her appearance in several paintings. Giannini suggests, for instance, that there is a resemblance between Artemisia's face and that of the woman appearing in Susanna and the Elders at the Pinacoteca Nazionale of Bologna, one of the painter's most famous works, and above all the one in the tondo featuring Girl with jewellery, pendant of a Bust of page boy, in a private collection (see in E. Riccomini, Giovanni Antonio Burrini, Bologna, 1999, figures 40-42, pages 74-76).

As to the dating, the scholar – who also hypothesizes that this Artemisia may be identical with a painting described by Marcello Oretti which has not been retraced until now, namely the “very pretty female bust in full scale” perhaps incorrectly identified by Oretti as Saint Catherine, found in the home of the Bolognese merchant Predieri – suggests that the work may have been painted in the ninth decade of the Seventeenth century, chronologically adjacent to the David of the sacristy of San Salvatore in Bologna (Riccomini, op. cit., 1999, fig. 50, p. 82).



BARTOLOMEO BETTERA

Bergamo 1639-notizie fino al 1699

Natura morta con strumenti musicali

olio su tela, cm. 162x244

La tela che presentiamo, come sottolineato da Lanfranco Ravelli nello studio ad essa dedicata, è un prezioso documento inedito della fase matura di Bartolomeo Bettera, il più grande specialista nella realizzazione di composizioni di nature morte con strumenti musicali dopo il conterraneo Evaristo Baschenis (1617-1677). Quest'ultimo fu sicuramente ben studiato dal nostro autore, che più volte dimostra la conoscenza e la dipendenza dal caposcuola bergamasco. Tuttavia, come sottolineato tempo fa da Alberto Cottino, il Bettera “è stato artista vero, dotato di un proprio linguaggio figurativo” che dimostra una cultura “che appare più moderna ed eclettica rispetto a quella più tradizionale e lombarda” del Baschenis (in *Bartolomeo Bettera. “La sonata Barocca”*, cat. della mostra a cura di A. Cottino, Bergamo, 2008, p. 6).

Raffigurato sulla tela dal maestro bergamasco è un campionario straordinario di strumenti a corda, uno stipo, un cembalo e spartiti musicali, incorniciati da un sontuoso tendaggio. Impressiona la quantità di oggetti descritti, accatastati e in precario equilibrio, che secondo Ravelli rappresentano “la metafora inquietante della *vanitas*, dell'inevitabile dissolversi delle seduzioni terrene nel nulla”, concetto senz'altro rafforzato dalla presenza di due candele accese e di una lucerna, presenza non comune nelle opere del lombardo.

Straordinaria per le inconsuete misure, invero monumentali, la tela deve essere stata dipinta, puntualizza lo studioso, nella fase finale della vita dell'artista, del quale purtroppo ben pochi sono i dati biografici disponibili, dopo l'incontro con la pittura romana, incontro che spinse il Bettera ad un “fare grande” del quale quest'opera “costituisce una summa”.

Il dipinto sarà oggetto di uno studio di Lanfranco Ravelli su “La rivista di Bergamo” di prossima pubblicazione.



Bartolomeo Bettera, *Natura morta*, Lubiana, National Gallery of Slovenia

BARTOLOMEO BETTERA

Bergamo 1639-doc. until 1699

Still life with musical instruments

oil on canvas, 162x244 cm

The canvas we are presented is, as Lanfranco Ravelli stresses in his study dedicated to it, a precious and completely new testimonial of the mature phase of Bartolomeo Bettera, the greatest specialist in still life compositions with musical instruments after his fellow-townsmen Evaristo Baschenis (1617-1677). The latter had certainly been carefully studied by the author of the work presented here, who more than once reveals his knowledge and dependency on the Bergamo-born master; however, as Alberto Cottino stressed some time ago, Bettera “is a real artist, endowed with an own figurative language” who gives proof of a culture “which appears more modern and eclectic than the more traditional and Lombard one” of Baschenis (in Bartolomeo Bettera. “La sonata Barocca”, catalogue of the exhibition curated by A. Cottino, Bergamo, 2008, p. 6).

The canvas by the painter from Bergamo features an extraordinary selection of string instruments, a cabinet, a harpsicord and music scores, framed by a sumptuous curtain. One is impressed by the quantity of objects represented, stacked and balancing in a precarious equilibrium which, according to Ravelli, represent “the disturbing metaphor of vanitas, of the inevitable waning of earthly seductions into nothingness”, a concept which is undoubtedly reinforced by the presence of two lit candles and an oil lamp, a quite unusual presence in the work of the Lombard artist. The canvas - which is extraordinary by virtue of the unusual, or perhaps we should rather say monumental, dimensions - must as the scholar observes have been painted during the final phase of the artist's life, of which we unfortunately possess very little biographic information after the encounter with Roman painting that inspired a desire in Bettera to achieve “a great manner”; this painting “constitutes a summation” of this aspiration.

The painting will be the subject of a study by Lanfranco Ravelli in a forthcoming issue of “Rivista di Bergamo”.



BARTOLOMEO BIMBI

Settignano 1648-Firenze 1729

Natura morta con mazzo di fiori in vaso metallico sbalzato

olio su tela, cm. 106x67

Questa natura morta dal formato accentuatamente verticale è stata riferita al pittore fiorentino Bartolomeo Bimbi da Mina Gregori. Il dipinto, nel quale la studiosa riconosce “tulipani, anemoni, iris, lillium, crotonella scarlatta, tuberosa e convolvuli”, si lega infatti ad altre opere attribuite al maestro attivo per i Medici, tra le quali segnaliamo, in particolare, una tela passata sul mercato antiquario francese nel 1990 e documentata da una fotografia all'Istituto Olandese di Storia dell'Arte di Firenze (n. 21157), che oltre a presentare un analogo vaso metallico istoriato con base baccellata, si caratterizza per misure non dissimili (102x71).

Bartolomeo Bimbi, allievo di Lorenzo Lippi e di Onorio Marinari, entrò in contatto a Roma con uno specialista del genere della natura morta, Mario dei Fiori. Al ritorno a Firenze, negli ultimi decenni del secolo, iniziò una ininterrotta attività per la famiglia regnante, legando il suo nome alla produzione di quadri di frutta, fiori e animali, spesso anche con scopi documentari e scientifici – si ricordano i celeberrimi ‘repertori’ e i dipinti che testimoniano rarità sia del mondo vegetale che animale – attività ampiamente documentata dalle collezioni conservate nel Museo della Natura Morta di Poggio a Caiano. L'attribuzione a Bimbi è stata indipendentemente avanzata da Fred Meijer (RDK, Den Haag).



Bartolomeo Bimbi, *Mazzo di fiori entro un'urna*, già Strasburgo, mercato antiquario

BARTOLOMEO BIMBI

Settignano 1648-Firenze 1729

Still life with bunch of flowers in an embossed metal vase

oil on canvas, 106x67 cm

This still life with a markedly vertical format has been attributed to the Florentine painter Bartolomeo Bimbi by Mina Gregori. In fact, the painting, in which the expert recognizes “tulips, anemones, irises, lilies, Maltese crosses, tuberoses and convolvuli”, is connected to other works attributable to the master who worked for the Medici, among which we may mention, in particular, a painting that appeared in the French antiquarian market in 1990 and which is documented by a photograph at the Dutch Institute of Art History of Florence (no. 21157), which in addition to featuring a similar historiated metal vase with scalloped base, is characterized by analogous measurements (102x71).

Bartolomeo Bimbi, pupil of Lorenzo Lippi and of Onorio Marinari, came into contact with a specialist in the still life genre, Mario dei Fiori, in Rome. On his return to Florence, in the last decades of the century, he commenced to work – a collaboration that was never interrupted – for the ruling family, linking his name to the production of paintings of fruits, flowers and animals, often also for documentary and scientific purposes – as for instance the very famous ‘repertories’ and paintings that witness rarities from both the vegetal and the animal world – an activity that is amply documented by the collections held by the newly founded Museo della Natura Morta of Poggio a Caiano. The attribution to Bimbi has been independently proposed by Fred Meijer (RDK, Den Haag).



PAOLO PAOLETTI
Padova 1671-Udine 1735
Natura morta con meloni
Natura morta con cocomeri
olio su tela, cm. 115x153

Queste due sontuose nature morte raffigurano, con gusto pienamente barocco, una cascata di frutti estivi, con al centro della composizione, rispettivamente, invitanti cocomeri e meloni aperti a mostrare la loro succulenta polpa. Il riconoscimento dell'autore di questa coppia di dipinti, pervenuti con un riferimento alla scuola toscana, si deve ad Alberto Cottino. Come ricostruito dallo studioso, le tele in esame "costituiscono un fondamentale incremento al catalogo" del pittore Paolo Paoletti, artista attivo fra il Veneto e il Friuli la cui attività ebbe una prima ricostruzione critica ad opera di Tito Miotti (vedi T. Miotti, *Le nature morte di Paolo Paoletti*, Udine, 1968).

Paoletti, ricordava Luigi Lanzi nel 1796, "fu insigne specialmente ne' fiori, e con molta verità ritrasse eziandio frutti, erbaggi, pesci, cacciagioni". Dopo la nascita a Padova, precisa Cottino, l'artista sostò nella Serenissima, dove risulta iscritto alla fraglia dei pittori veneziani dal 1708 al 1715, data dopo la quale dovette trasferirsi a Udine, città nella quale fu protetto dalla locale famiglia Caiselli, con opere documentate nelle collezioni di altre famiglie friulane.

Per sostenere l'attribuzione al Paoletti, lo studioso sottolinea la vicinanza della nostra coppia di nature morte a tre tele delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, probabilmente dipinte durante il soggiorno in Laguna, riconosciute dallo stesso Cottino come opere del Paoletti (A. Cottino, *Natura silente. Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Torino, 2007, pp. 123 sgg.) e ad un gruppo di quattro dipinti conservati a Vigo di Ton, Castel Thun (vedi in G. Bocchi, in *Quadri a fiori e frutti [...]*, Trento, 2009, p. 75 sgg.).

Tutte le opere che offrono le maggiori consonanze con il nostro *pendant*, come quelle appena menzionate, sono databili secondo lo studioso al periodo veneziano, e quindi, anche per i dipinti che presentiamo, "di qualità e conservazione eccellenti", Cottino ipotizza una realizzazione entro il primo lustro del secondo decennio del Settecento, "in quanto quelle che si presumono più tarde mostrano uno schiarimento dei colori e una luminosità dei fondi paesaggistici", oltre ad una minore tenuta qualitativa.



Paolo Paoletti, *Natura morta*, Vigo di Ton, Castel Thun

PAOLO PAOLETTI
Padua 1671-Udine 1735
Still life with melons
Still life with watermelons
oil on canvas, 115x153 cm

*These two splendid still lives in typically Baroque style feature a cascade of summer fruits; in the centre of the composition juicy watermelons and melons, respectively, open up to reveal their refreshing flesh. The recognition of the author of this pair of paintings, which have reached us with a reference to the Tuscan school, is the work of Alberto Cottino. As reconstructed by the scholar, the two canvases "represent a fundamental addition to the body of works" of the painter Paolo Paoletti, an artist who was active in Veneto and Friuli, and whose career was first subject of a critical reconstruction by Tito Miotti (see T. Miotti, *Le nature morte di Paolo Paoletti*, Udine, 1968).*

As Luigi Lanzi remembers in 1796, Paoletti "distinguished himself first and foremost in flowers, and he also painted fruits, vegetables, fish and game very true to life". After his birth in Padua, Cottino recounts, the artist moved to Venice where he was a member of the local guild of painters from 1708 to 1715, the year when he had to move to Udine, a city where he was protected by the local Caiselli family; works of the artist are documented to have been part of the collections of several other families in the Friuli region.

*To corroborate the attribution to Paoletti, the scholar underscores the resemblances between this pair of still lives and three canvases at the Gallerie dell'Accademia in Venice, which were probably painted during the sojourn in Venice, and which the self-same Cottino has recognized to be works by Paoletti (A. Cottino, *Natura silente. Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Torino, 2007, pp. 123 and following) and another group of four paintings found at Castel Thun in Vigo di Ton (see in G. Bocchi, in *Quadri a fiori e frutti [...]*, Trento, 2009, p. 75 sgg.).*

All the works which resemble this pair of paintings most closely, as those mentioned in the foregoing, may according to the scholar be dated to the Venetian period. Also the canvases presented here, "of excellent quality and state of preservation" may according to Cottino have been realized by the first half of the second decade of the Eighteenth century, "as those which are presumed to have been painted in later periods feature landscape backgrounds with a brighter palette and greater luminosity", as well as a lower quality level.





JACQUES COURTOIS detto il BORGOGNONE
Saint-Hyppolite 1621-Roma 1676
Battaglia di Lützen
olio su tela, cm. 152x275

Come ha evidenziato Giancarlo Sestieri, questa battaglia di considerevoli dimensioni è una ulteriore versione di una composizione già nota per un dipinto delle Gallerie Fiorentine di misure quasi identiche (inv. 1911, n. 451; cm. 141x275). Si tratta della rappresentazione di un evento bellico avvenuto nel 1632 che vide la vittoria delle truppe svedesi sugli imperiali durante la Guerra dei Trent'anni, commissionata al Borgognone, celebre specialista del genere della battaglia, insieme ad altre tre tele di simile soggetto, da Mattias de' Medici (1613-1667). Fratello di Ferdinando II e uno dei pochi Medici ad aver intrapreso, e con un certo successo, la carriera militare, il comandante toscano è raffigurato in primo piano sul suo cavallo bianco impennato, nell'atto di estrarre la spada del fodero. Sestieri ricorda (in *Pugnae* [...], cat. della mostra, Foligno, 2008, n. 13, pp. 40-41) come Mattias richiese al pittore di origine francese i quattro dipinti riguardanti la Guerra dei Trent'anni – gli altri sono la *Battaglia di Nordlingen* del 1634 e due episodi bellici incentrati sulla Guerra di Castro (1641-1643) – a distanza di circa quindici anni dal loro svolgimento. Il comandante toscano, sostiene lo studioso, diede precise indicazioni specialmente nel caso di questo episodio, che spiegano la ricchezza di dettagli e la complessità degli eventi rappresentati. Ricorda infatti il Lanzi, nella sua *Storia pittorica*, come l'artista "lungamente stette in Firenze [...] gratissimo al Principe Mattias, le cui azioni militari fatte in Germania e in Italia, e i luoghi dove accaddero rappresentò al vivo, quasi come faria un storico". Anche Filippo Baldinucci nelle sue *Notizie* ricorda "quattro gran paesi con battaglie, in cui [Borgognone] rappresentò quattro delle più eroiche imprese da quello [Mattias] fatte in Germania e in Toscana, le quali esprese tanto al vivo, che ognuno ne stupì".

Per quanto riguarda la redazione oggetto di questo studio, Sestieri ha definito il dipinto, notando il migliore stato di conservazione rispetto alla versione delle Gallerie Fiorentine, "espressione di grande qualità pittorica", suggerendo "la piena paternità del Borgognone". Lo studioso ipotizza inoltre che la commissione per replicare uno o più episodi della serie sia venuta dallo stesso Mattias o da "uno dei suoi fratelli [...] quale arredo di eccellenza di una loro sede cittadina, o di una delle loro ville suburbane" (Sestieri, cit, p. 40).



Jacques Courtois detto il Borgognone, *Battaglia di Lützen*, Firenze, Galleria Palatina

JACQUES COURTOIS also called Il BORGOGNONE
Saint-Hyppolite 1621-Rome 1676
Battle of Lützen
oil on canvas, 152x275 cm

*As Giancarlo Sestieri has underscored, this large battle painting is a further version of an already known composition, a painting at the Gallerie Fiorentine almost identical in size (inv. 1911, no. 451; cm. 141x275). The work represents a 1632 battle which saw the victory of the Swedish troops on those of the Holy Roman Empire, during the Thirty Years' War, commissioned from Borgognone, a famous specialist in the battle genre, along with another three canvases with similar motifs, by Mattias de' Medici (1613-1667). Brother of Ferdinando II and among the few members of the Medici family who embarked – with a certain success – on a military career, the Tuscan commander is portrayed in the foreground, on a rearing white horse, as he pulls his sword out of its sheath. Sestieri recounts (in *Pugnae* [...], exh. cat., Foligno, 2008, no. 13, p. 40-41) that Mattias asked the painter of French origin for four paintings with motifs from the Thirty Years' War – the others being the Battle of Nordlingen, 1634, and two war episodes from the War of Castro (1641-1643) – about fifteen years after they had taken place. According to the scholar the Tuscan commander gave very valuable advice, especially in the case of this painting, as witnessed by the numerous details. In fact, as Lanzi remembers in his *Storia pittorica*, the artist "remained in Florence for a long period [...] being very grateful to Prince Mattias, whose military feats accomplished in Germany and in Italy, and the places where they took place, he represented in full scale, almost as if he created a history". Also Baldinucci remembers "four great landscapes with battles, in which [Borgognone] represented four of the most heroic enterprises which he [Mattias] had accomplished in Germany and in Tuscany, which he rendered so true to life that everyone was amazed".*

As to the version presented here, Sestieri has defined the painting, considering the better state of preservation as compared to the version at the Gallerie Fiorentine, "expression of great pictorial quality", suggesting "that the painting is entirely the work of Borgognone himself". Moreover, the scholar hypothesizes that the request to paint replicas of one or more episodes of the series was made by Mattias himself or "one of his brothers [...] as prestigious decoration of a city residence of theirs, or one of their suburban villas" (Sestieri, cit, p. 40).





PANDOLFO RESCHI

Danzica 1640-Firenze 1696

Battaglia di Gavinana

olio su tela, cm. 159x350

Monogramma dell'artista P[andolfo] F[ecit]

Raffigurato in questa battaglia di dimensioni monumentali, come ricostruito da Giancarlo Sestieri, autore di un esaustivo studio dell'opera, è il drammatico scontro presso Gavinana che nel 1530 decise le sorti dell'assedio di Firenze a favore delle armate di Carlo V e della restaurazione dei Medici al governo della città. Il borgo fortificato che dà il nome alla battaglia, situato nelle vicinanze di Pistoia, vide lo scontro tra la cavalleria della repubblica fiorentina guidata da Francesco Ferrucci, che tentava disperatamente di rompere l'accerchiamento nel quale era caduta la Città del Giglio, e quella imperiale, superiore di numero, capeggiata da Filiberto di Chalons, principe d'Orange. Sotto il comando del francese militavano tra gli altri Fabrizio Maramaldo, divenuto celebre per la vile uccisione a freddo – “Maramaldo, tu uccidi un uomo morto” – del Ferrucci ferito, avvenuta proprio a Gavinana, e Alessandro Vitelli. Quest'ultimo è da riconoscersi, grazie alla bardatura del destriero con i colori della famiglia di Città di Castello – l'arme Vitelli è bene in mostra anche su una vicina bandiera – nel condottiero al centro della tela, evidenziato con sapienza da uno squarcio libero dalle nubi di polvere alzate nel furioso combattimento, che strappa di mano un vessillo con lo stemma dei Colonna ad un avversario.

Sestieri ha riconosciuto con sicurezza l'autore di questo dipinto, “commissionato con ogni probabilità da un erede della famiglia fiorentina dei Vitelli”, nel seguace del Borgognone attivo nella capitale del Granducato per i Medici e altri grandi famiglie cittadine, il polacco italianizzato Pandolfo Reschi. L'attribuzione, peraltro palese, trova conferma nel monogramma sul dorso del cavallo da sciogliersi secondo lo studioso in “Pandolfo Fecit”.

Tra le opere che Sestieri ricorda per confronto, sono sicuramente da menzionare la coppia di grandi battaglie – una di esse monogrammata “P” – eseguite dal Reschi per Bartolomeo Corsini all'inizio del settimo decennio (vedi N. Barbolani, *Pandolfo Reschi*, Firenze, 1996, nn. 32-33, pp. 83-85), anch'esse di notevoli dimensioni (circa cm. 200x290) sebbene non altrettanto monumentali di questa, che per misure risulta “la maggiore in assoluto del suo intero catalogo”.



Pandolfo Reschi, *Studio per scena di battaglia A 177*, Firenze, Biblioteca Marucelliana

PANDOLFO RESCHI

Gdansk 1640-Firenze 1696

Battle of Gavinana

oil on canvas, 159x350 cm

monogram of the artist P[andolfo] F[ecit]

The battle represented by this monumental painting is, as reconstructed by Giancarlo Sestieri in his exhaustive study, is the dramatic clash of Gavinana which in 1530 determined the outcome of the siege of Florence in favour the armies of Charles V and the re-instatement of the Medici family to the city government. The fortified village which lends its name to the battle, located in the vicinity of Pistoia, saw the encounter between the cavalry of the Florentine republic led by Francesco Ferrucci, who made a desperate attempt to break the siege in which the city of the lily had fallen, and the numerically superior imperial army headed by Philibert of Châlon, Prince of Orange. Among the commanders who fought under the Frenchman were Fabrizio Maramaldo, who was to become famous for the cowardly killing in cold blood – “Maramaldo, you are killing a dead man” – of the wounded Ferrucci, which took place precisely at Gavinana, and Alessandro Vitelli. The latter is recognizable from the harnessing of the charger with the colours of the family from Città di Castello – the Vitelli arms is also visible on a nearby banner – of the commander in the centre of the painting, ably revealed by an opening between the clouds of dust raised in the furious battle, who snatches a standard with the Colonna coat of arms from an enemy.

Sestieri has recognized with certainty the author of this painting, which was “very probably commissioned by a heir of the Florentine Vitelli family”, as the follower of Borgognone who worked for the Medici and other great families of the capital of the Grand Duchy, the Italianized Pole Pandolfo Reschi. The attribution, is confirmed by the monogram on the back of the horse, which according to the scholar is to be deciphered as “Pandolfo Fecit”.

Among the works Sestieri mentions for purposes of comparison, two great battle paintings – one of them monogrammed “P” – certainly deserve mention; they were painted by Reschi for Bartolomeo Corsini in the seventh decade of the century (see N. Barbolani, Pandolfo Reschi, Firenze, 1996, nn. 32-33, pp. 83-85), and are also quite large (ca. 200x290 cm) even if they are not as monumental as the work presented here, which in terms of dimensions represents “the absolutely largest of his entire body of works”.





FRANCESCO MARIA RANIERI detto lo SCHIVENOGLIA
Schivenoglia 1676-Mantova 1758
Battaglia con armi bianche
Battaglia con armi da fuoco
olio su tela, cm. 67,5x91

Si deve a Giancarlo Sestieri la restituzione di questi ovali al “valente pittore di battaglie, paesi e piccole storiette” Francesco Maria Ranieri, detto lo Schivenoglia. Come evidenziato dallo studioso, questa ancora poco conosciuta personalità del primo Settecento emiliano, caratterizzata da un linguaggio rococò di radice neo-manierista, ebbe in Francesco Monti detto il Brescianino, pittore di corte dei Farnese, e nel mantovano Giuseppe Bazzani, i propri punti di riferimento. Al primo, con Antonio Calza tra i più apprezzati battaglisti in Italia settentrionale tra Sei e Settecento, lo Schivenoglia attinge per l'animata impaginazione delle sue battaglie, mentre Bazzani fu “determinante per imprimere alle sue figure quella verve espressiva [...] accattivante ma allo stesso tempo lievemente sconcertante” e “per comunicare la foga dei due combattimenti”. Oltre che a questi due artisti, l'autore degli ovali in esame, suggerisce Sestieri, guardò agli allievi del Brescianino, in particolare allo Spolverini, ma anche a specialisti di ambito veneto, quali Antonio Maria Marini “per una simpatetica propensione a un comporre libero, guidato da una resa di prima impronta di cavalli e cavalieri, più dedita al colore che al segno, con una sommaria cura dei particolari”. Come emerge dall'esiguo numero di opere recentemente pubblicate a ricomporre la fisionomia di questo pittore (G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, 1999, pp. 454-455), i due dipinti che presentiamo sono una importante aggiunta al raro battaglista, che fu tra l'altro direttore della nuova Accademia di Mantova.



Francesco Maria Ranieri detto lo Schivenoglia, *Battaglia con cavalieri*, ubicazione sconosciuta

FRANCESCO MARIA RANIERI also called Lo SCHIVENOGLIA
Schivenoglia 1676- Mantua 1758
Battle with edged weapons
Battle with firearms
oil on canvas, 67,5x91 cm

*It is to Giancarlo Sestieri that we owe the reattribution of these ovals to the “skilled painter of battles, landscapes and small historical scenes” Francesco Maria Ranieri, also called Lo Schivenoglia. As pointed out by the scholar, this as yet quite unknown Emilian painter who was active in the early Eighteenth century, characterized by a rococo language of neo-mannerist origins, looked to two masters as beacons, namely Francesco Monti also called Il Brescianino, court painter of the Farnese, and the Mantuan Giuseppe Bazzani. To the former, who was along with Antonio Calza one of the most appreciated battle painters in Northern Italy in the years straddling the Seventeenth and Eighteenth century, Schivenoglia took inspiration for the animated composition of his battles, while Bazzani was “determined to give his figures the expressive verve which is so fascinating yet slightly disorienting” and “to convey the ardour of the two battles”. In addition to these two artists, Sestieri suggests that the author of the ovals presented here may have looked to the apprentices of Brescianino, especially Spolverini, but also to specialized painters from a Venetian milieu, as Antonio Maria Marini “due to his appealing predilection for free composition, guided by spontaneous and uncorrected outlines of horses and riders, where the colour is given more importance than the drawing and the details merely sketched”. Considering the limited number of works which have recently been published to recompose the physiognomy of this painter (G. Sestieri, *I pittori di battaglie [...]*, Roma, 1999, pages 454-455), these two paintings represent an important addition to the reduced body of works of this battle painter, who was among other things director of the new Academy of Mantua.*



JEAN LEMAIRE
Dammartin-en-Goële 1601-Gailllon 1659
Veduta di un foro al crepuscolo
olio su tela, cm. 100x141

In quell'incredibile crocevia di artisti e di stili che fu la Roma del Seicento, città nella quale risiedettero, o dimorarono per periodi più o meno lunghi, la gran parte dei maggiori pittori del periodo, un ruolo di grande rilievo occupano le colonie di artisti forestieri, arrivati nell'Urbe da ogni luogo d'Europa. Tra questi la compagine dei francesi è sicuramente quella che riveste la maggiore importanza, con personalità di primo piano quali Simon Vouet, Claude Lorrain e Nicolas Poussin. Quest'ultimo, campione del classicismo secentesco e modello degli artisti in patria fino alla fine del Settecento, ebbe come compagno a Roma il più giovane Jean Lemaire. Arrivati entrambi all'inizio del pontificato di Urbano VIII, verso il 1624, i due artisti abitarono insieme in città sotto la protezione degli stessi mecenati, tra i quali ricordiamo Cassiano del Pozzo, curatore del celebre *Museo Cartaceo*, e la potente famiglia Barberini, che proprio in quegli anni avviava con Bernini e Pietro da Cortona la florida stagione barocca.

Il dipinto che presentiamo, raffigurante un suggestivo crepuscolo tra le impressionanti rovine di Roma antica, è stato datato da Dell'Arco alla prima metà degli anni Trenta (M. Fagiolo dell'Arco, *Jean Lemaire, pittore "antiquario"*, Roma, 1996, n. 30, p. 187), ponendo in evidenza il "cielo degno di Poussin e Claude Lorrain".

Un'altra versione autografa si trova nella collezione Devonshire a Chatsworth, Inghilterra.



Jean Lemaire, *Senatori e legati romani*, Montréal, Musée des beaux-arts

JEAN LEMAIRE
Dammartin-en-Goële 1601-Gailllon 1659
View of a forum at twilight
oil on canvas, 100x141 cm

In the Seventeenth century Rome was an incredible crossroads of artists and styles, a city where the greater part of the leading painters of the time lived or sojourned for longer or shorter periods. In that city the colonies of foreign artists who flocked to the city from every corner of Europe played a very significant role, and among them the French milieu was definitely the most important one; it vaunted first-rate personalities as Simon Vouet, Claude Lorrain and Nicolas Poussin. The latter, champion of Seventeenth-century classicism and model for the artists of his country until the late Eighteenth century, was a close associate of the younger Jean Lemaire in Rome. Both of them had arrived in the city in the early years of the papacy of Urban VIII, around 1624, and they lived together in the city under the aegis of the same patrons, among which we may mention Cassiano del Pozzo, curator of the famous Museo Cartaceo, and the powerful Barberini family, which launched the great Baroque season precisely in those years, with Bernini and Pietro da Cortona.

The painting presented here, which features a fascinating twilight among the impressive ruins of antique Rome, has been dated to the first half of the Thirties by Dell'Arco (M. Fagiolo dell'Arco, Jean Lemaire, pittore "antiquario", Roma, 1996, no. 30, p. 187), stressing the "sky worthy of Poussin and Claude Lorrain". Another autographed version is found in the Devonshire collection at Chatsworth, England.



VIVIANO CODAZZI e ADRIAEN VAN DER CABEL
Valsassina, Bergamo 1603 c.-Roma 1670
Ryswyck 1631 c.-Lione 1705
Capriccio architettonico con marina
olio su tela, cm. 47x66

Non sono rari nel Seicento i casi di collaborazioni tra artisti specializzati in 'generi' diversi, come fioranti e pittori di figura, pittori di figura e paesaggisti, oppure persino tutti questi, fianco a fianco con i quadraturisti, per l'esecuzione di impegnative volte illusive in palazzi e chiese.

Nel caso di questo affascinante ovale, secondo Giancarlo Sestieri, autore di uno studio sul dipinto in esame, l'opera vive della collaborazione tra l'olandese van der Cabel, giunto a Roma nel 1659 dopo l'apprendistato a l'Aja con van Goyen, e il bergamasco Viviano Codazzi, formatosi a Roma nella cerchia di Agostino Tassi, città dove l'artista lombardo tornerà definitivamente nel 1647 dopo una lunga parentesi a Napoli. Si deve al Codazzi, secondo lo studioso, l' "introduzione architettonica, a guisa di una quinta teatrale" del proscenio, concepito come una ariosa serie di arcate antichizzanti parzialmente dirute entro la quale si muovono alcune figure – molto bello, al centro il personaggio vestito di nero che si staglia con forza nel controluce – mentre il maestro originario dei Paesi Bassi avrebbe realizzato la marina sullo sfondo, vivacizzata da vascelli attraccati nella placida rada.

La collaborazione dei due, già indagata da alcuni anni (vedi D.R. Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque architectural fantasy*, Milano, 1993, pp. 166-170), è stata approfondita da Sestieri che nel suo recente studio pubblica l'opera che presentiamo, insieme ad altri frutti di questo interessante sodalizio artistico (G. Sestieri, *Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, 3 voll., Foligno, 2015, I, fig. 129).



Viviano Codazzi e Adriaen van der Cabel, *Capriccio architettonico con arco trionfale e soldati*, ubicazione sconosciuta



VIVIANO CODAZZI and ADRIAEN VAN DER CABEL
 Valsassina, Bergamo 1603 c.-Rome 1670
 Ryswyck 1631 c.-Lyon 1705
 Architectonic caprice with marina
 oil on canvas, 47x66 cm

In the Seventeenth century it was not uncommon for artists specialized in different 'genres' to collaborate; it could be a matter of flower painters and figure painters, figure painters and landscapists, or even all these, alongside with illusionistic perspective painters for the execution of demanding illusive vaults in palazzos and churches.

In the case of this fascinating oval, according to Giancarlo Sestieri who has authored a study on the painting, the work is the result of a collaboration between the Dutchman Van der Cabel, who arrived in Rome in 1659 after having completed his apprenticeship with van Goyen in The Hague, and Viviano Codazzi, a painter from Bergamo who had received his training in the circle of Agostino Tassi in Rome, a city to which the Lombard artist was to return definitively in 1647 after having spent a long period in Naples. It is to Codazzi, according to the scholar, that we owe the "architectonic introduction, in the guise of theatre scenery" of the proscenium. Conceived as an airy series of apparently antique arches which are partially in ruins, inside which a number of figures – a pretty group with a personality dressed in black in the centre, who stands out strikingly against the light – while the original master from the Netherlands is supposed to have painted the marina in the background, livened up by vessels moored in the placid anchorage.

The collaboration between the two, which has already been subject of research for some years (see D.R. Marshall, Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque architectural fantasy, Milano, 1993, VC 166-170), has been studied in depth by Sestieri who publishes the work presented here in his recent study, along with other results of this interesting artistic partnership (G. Sestieri, Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo, 3 volumes, Foligno, 2015, I, fig. 129).



JAN de MOMPER detto MONSU X
Anversa 1614-Roma 1688
Paesaggio con miracolo dei pesci
olio su tela, cm. 124x197

La personalità artistica di questo pittore venne individuata da Roberto Longhi, che la battezzò con il suggestivo nome di Monsù X (*"Monsu X" un olandese in "Barocco"*, in *"Paragone"*, 53, 1954, pp. 39-47). Fu lo stesso studioso, pochi anni dopo, che annunciò il riconoscimento dell'identità dell'enigmatico paesaggista in Jan de Momper, grazie al ritrovamento di una firma (*Chi era Monsu X*, in *"Paragone"*, 109, 1959, pp. 65-66). I dati biografici che lo riguardano sono piuttosto scarsi e incerti. Probabilmente l'artista lasciò la natia Anversa alla morte di Joos de Momper II nel 1635, nella cui bottega deve aver operato, giungendo a Roma entro il sesto decennio del Seicento. L'artista si è già stabilito con successo nell'Urbe quando, nel 1661, riceve una importante e ben documentata commissione di un gruppo di quattro vedute da parte del cardinale Flavio Chigi per la residenza in Ariccia, con pagamenti registrati tra l'agosto e il settembre del 1665 (vedi F. Petrucci in *Dipinti del Barocco romano da Palazzo Chigi in Ariccia*, cat. della mostra, Roma, 2012, n. 22, p. 76). Numerose sue opere sono ricordate nelle collezioni di un'altra importante famiglia romana, i Pamphili. Il dipinto che presentiamo, sicuramente da includere tra le opere più significative di questo autore, raffigura una marina con personaggi, con degli accenti pittoreschi e selvaggi – la grande rupe che si staglia al centro – che ricordano i coevi esiti di Salvator Rosa. Secondo una consuetudine dell'epoca, alla raffigurazione in costumi contemporanei di figurette prese dalla vita quotidiana, che potremmo definire 'di genere', si sposa una storia sacra, in questo caso il racconto evangelico del Miracolo dei pesci, che viene così ad essere attualizzato e insieme a nobilitare la realizzazione di questa vasta tela, il cui vero protagonista rimane comunque il maestoso paesaggio.



Jan de Momper, *Marina con corteo di cavalieri*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca

JAN de MOMPER also called MONSU X
Antwerp 1614-Rome 1688
Landscape with fish miracle
oil on canvas, 124x197 cm

The artistic personality of this painter was identified by Roberto Longhi, who gave him the fascinating name of Monsù X ("Monsu X" un olandese in "Barocco", in "Paragone", 53, 1954, pages 39-47). And it was the same scholar who, a few years later, announced that he had recognized the identity of the enigmatic landscapist as Jan de Momper, thanks to the discovery of a signature (Chi era Monsu X, in "Paragone", 109, 1959, pages 65-66).

Biographic information on the artist is quite scarce and uncertain. He probably left his native Antwerp on the death of Joos de Momper II – in whose workshop he must have worked – in 1635, reaching Rome by the sixth decade of the Seventeenth century. The artist had already established himself and enjoyed a certain success in the eternal city when he in 1661 received an important and well-documented commission for a group of four landscapes from Cardinal Flavio Chigi for the latter's residence in Ariccia, with payments recorded between August and September 1665 (see F. Petrucci in Dipinti del Barocco romano da Palazzo Chigi in Ariccia, exhibition catalogue, Roma, 2012, no. 22, p. 76). Numerous works of his are also known to have been in the collections of another important Roman family, the Pamphili.

The painting we present here, which definitely deserves a place among the most important works of the author, features a landscape with people. It is characterized by its picturesque and savage accents – the great cliff which stands out in the centre – which reminds of the contemporary achievements of Salvator Rosa. As was customary at that time, figures painted in contemporary everyday costumes, of the kind found in "genre painting"; are combined with a story from the Bible, in this case the story from the Gospel about the fish miracle, which is thus rendered contemporary and at the same time adds distinction to this vast canvas, in which the true leading light in any case remains the majestic landscape.





JOHANN ANTON EISMANN
Salisburgo 1604-Venezia 1698?
Paesaggio lacustre con attracco mercantile
olio su tela, cm. 101x134,7

La restituzione di questo dipinto al maestro originario di Salisburgo si deve a Dario Succi. Eismann, come evidenziato dallo studioso, “svolse un ruolo di primaria importanza nel far sorgere e nel diffondere la pittura di paesaggio a Venezia”, dove si trasferì intorno al 1660. Il tedesco risulta iscritto alla Fraglia dei pittori esercitanti in città dal 1687 al 1700 – ciò contraddirebbe la tradizionale data di morte – specializzandosi nella realizzazione di paesaggi e battaglie che rivelano, nel combinare natura selvaggia e rovine romane, l'influsso di Salvator Rosa, il tutto poi speziato dal caratteristico repertorio di animate macchiette che, sostiene Succi, “precorre i tipi di Luca Carlevarijs”.

Particolarmente degna di nota la 'resa atmosferica' del cielo del nostro dipinto, una caratteristica che, come sottolinea lo studioso, già anni fa Eduard Safarik aveva evidenziato essere tra le maggiori attrattive delle opere del pittore tedesco.

Per quanto riguarda la datazione, “per il particolare gusto compositivo e per la scioltezza della pennellata”, Succi propone il nono decennio del Seicento, in anticipo sui “capricci paesistici che sul finire del Seicento renderanno famoso Luca Carlevarijs, l'artista di origine friulana la cui formazione è sicuramente debitrice della lezione di Johann Anton Eismann”.



Johann Anton Eismann, *Paesaggio con viandanti*, collezione privata



JOHANN ANTON EISMANN
Salzburg 1604 - Venice 1698?

Lake landscape with mooring place for merchant boats
oil on canvas, 101x134.7 cm

It is due to Dario Succi that this painting has been reattributed to the original master of Salzburg. Eisman – who as the scholar points out “made an essential contribution towards introducing landscape painting in Venice and making it popular” - moved to the lagoon around the year 1660. The German joined the painters’ guild of the city from 1687 to 1700 – something which would contradict the traditional date of death – specializing in the realization of landscapes and battles whose combination of savage nature and Roman ruins bear witness to the influence of Salvator Rosa, but which are enlivened by the characteristic repertoire of animated spots which, according to Succi, “antedates the motifs of Luca Carlevarijs”.

It is above all the 'atmospheric' rendition of the sky in this painting that deserves notice; it is a matter of a characteristic which, as Succi underscores, Eduard Safarik already pointed out years ago as one of the most important qualities of the paintings by the German artist. As to the date, “in view of the particular composition and the free brushstrokes”, Succi suggests the ninth decade of the Seicento, thus identifying them as predating the “landscape caprices which in the late Seventeenth century were to make Luca Carlevarijs, the Friuli-born artist who evidently benefited much from the lesson of Johann Anton Eismann, famous”.



NICCOLÒ CODAZZI

Napoli 1642-Genova 1693

Riposo nella fuga in Egitto tra rovine antiche con viandanti
olio su tela, cm. 50x69

L'autore di questo capriccio architettonico è stato individuato da Giancarlo Sestieri in Niccolò Codazzi, figlio del più noto Viviano. Come ricorda lo studioso nella scheda dedicata a quest'opera, ben poco sappiamo di questo artista. Gli unici punti fermi della sua biografia sono, dopo la morte del padre nel 1670, il soggiorno a Parigi tra 1681 e 1682, e “la sua ultima fase trascorsa quasi di sicuro stabilmente a Genova, dove risulta ben introdotto nell'entourage artistico” con impegni pubblici al fianco di artisti “quali Gregorio de Ferrari e i Piola”.

Entro una suggestiva cornice di rovine architettoniche classiche, parzialmente dirute e interrate, spettacolo che non era raro ammirare nel Seicento entro Roma e nei suoi ancora magnifici dintorni, si svolge la sosta di Gesù infante e della sua Famiglia, episodio spesso rappresentato in arte. Un'aggiunta alla consueta rappresentazione di questa scena, legata alla fuga in Egitto, che come racconta il vangelo di Matteo, fu intrapresa per sfuggire alla strage comandata da Erode, oltre al monumentale contorno di spettacolari vestigia di età romana cui già abbiamo accennato, è dato dalla presenza dei due viandanti inginocchiati dinanzi alla Madonna che mostra il Bambino in braccio.

Sestieri ha puntualizzato come il dipinto sia verosimilmente da ricondurre interamente all'unica mano di Niccolò, anche per le figure, che “trovano convincenti rispondenze [...] con le sue opere siglate, o anche con quelle sicuramente da lui realizzate, come la coppia della Saltram House” (vedi in G. Sestieri, *Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, 3 voll., Foligno, 2015).



Niccolò Codazzi, *Capriccio architettonico con soldati e fontana*, ubicazione sconosciuta

NICCOLÒ CODAZZI

Naples 1642-Genoa 1693

Rest on the Flight into Egypt among antique ruins with wayfarers
oil on canvas, 50x69 cm

The author of this architectonic caprice has been identified by Giancarlo Sestieri as Niccolò Codazzi, son of the more famous Viviano. As the scholar points out in the description of the painting, we know very little about this artist. The only certain facts in his biography after his father's death in 1670 are his sojourn in Paris between 1681 and 1682 and his “last phase during which he almost certainly lived stably in Genoa, where he was well introduced in the artistic circles” and received commissions alongside artists “as Gregorio de Ferrari and the Piola brothers”.

Framed by fascinating classical architectonic ruins, partially destroyed and buried – a scenery which was anything but unusual to admire in the Seventeenth century in Rome and the city's still magnificent surroundings – the infant Jesus and his family is at rest; it is a matter of an episode which is often represented in art. The usual representation of this scene, linked to the flight into Egypt, which as the Gospel of Matthew recounts was motivated by the need to escape the massacre ordered by Herod, is enriched – in addition to by the aforementioned surrounding monumental scenic remains from Roman times – by the presence of the two wayfarers who are kneeling before the Madonna presenting the Child.

*Sestieri has pointed out that the entire painting is attributable to the hand of Niccolò, including the figures, which “have convincing correspondences [...] with his signed works, and those which are certainly painted by him, as the pair at Saltram House” (see G. Sestieri, *Il capriccio [...]*, 3 volumes, Foligno, 2015).*



NICCOLÒ CODAZZI

Napoli 1642-1693 Genova

Capriccio architettonico con scena di sacrificio

olio su tela, cm. 121,2x166,4

La sapiente costruzione architettonica di questo dipinto mette in luce le doti in questo specifico campo dell'autore, il napoletano Niccolò Codazzi, specialista, come il padre Viviano, del genere dei capricci e paesaggi con edifici classici. In questo caso, la vasta tela è articolata in una scenografica successione di edifici immaginari ispirati all'antico, perfettamente paralleli tra loro, costruiti dall'artista con una prospettiva rigorosamente centrale. La successione nello spazio di questi tre fantasiosi fabbricati è scandito dalla luce radente che li investe, ritmando l'alternanza delle colonne, il susseguirsi di porticati e ampi cortili, con un progressivo schiarirsi delle tinte nella distanza fino all'ultimo fondale scamozziano impreziosito da nicchie e sculture.

Come di consueto in questo tipo di dipinti, le nude architetture sono vivacizzate da svelte figurette in vari atteggiamenti. In questo caso il soggetto non è di facile comprensione, ma si tratta probabilmente di una scena biblica, con personaggi dall'aspetto orientale, un re inginocchiato, e una pira accesa attornata da animali votati al sacrificio.

Dopo la morte del padre Viviano nel 1670, Niccolò Codazzi si spostò in Francia, soggiornando a Parigi tra 1681 e 1682, ove ottenne la commissione di quattro grandi quadri d'architettura insieme al pittore Houasse per lo scalone della regina a Versailles. L'estremo classicismo di questo dipinto e la tipologia delle figurette potrebbe far presupporre una realizzazione durante il periodo francese, prima del trasferimento a Genova, a partire dal 1688, dove Codazzi lavorò al fianco di artisti quali Gregorio de Ferrari e i Piola.

NICCOLÒ CODAZZI

Naples 1642-1693 Genoa

Architectural caprice with sacrifice scene

oil on canvas, 121.2x166.4 cm

The complex architectonic construction of this painting highlights the talents in this specific field of the author, the Neapolitan Niccolò Codazzi, who like his father Viviano specialized in the genre of caprices and landscapes with classical buildings. In this case the vast canvas is organized in a scenic succession of imaginary buildings inspired by antiquity, placed perfectly parallel to one another, constructed by the artist with a rigorously central perspective. The succession in space of these three imaginary buildings is marked by the grazing light which falls on them, marking the rhythm of the alternation of columns, sequences of porticos and ample courts; the palette becomes progressively lighter towards the horizon, to the last Scamozzi-inspired backdrop, embellished by niches and sculptures.

As is customary in this kind of paintings, the bare architectures are enlivened by nimble figures in various attitudes. In this case the subjects are not easy to understand, but it is probably a matter of scenes from the bible, with personalities of oriental appearance, a kneeling king and a lit pyre surrounded by animals apparently intended for sacrifice.

After the death of his father Viviano in 1670, the Neapolitan painter Niccolò Codazzi moved to France, living in Paris between 1681 and 1682, where he was commissioned four large architecture paintings together with the painter Houasse for the queen's stairs in Versailles. The extreme classicism of this painting and the typology of the small figures could indicate that it was realized during the French period, before the artist moved to Genoa, as of 1688, where Codazzi worked alongside painters as Gregorio de Ferrari and the Piola brothers.





GIORGIO CERANI detto GIORGIO DEI PAESI
attivo a Cremona tra XVII e XVIII secolo
Veduta di fantasia del Tevere
olio su tela, cm. 70x105
firmato e datato "G. Cerani F. 1706"

La calda atmosfera di un tardo pomeriggio di oltre tre secoli fa, in riva al Tevere nei pressi di Ripa Grande. Il pittore registra con grande sensibilità, in questo dipinto, la dorata luce romana, le pigre, affaticate occupazioni del popolo minuto ormai assuefatto alle spettacolari costruzioni romane, ai suoi incantevoli paesaggi, ai suoi vetusti monumenti e rovine. Queste ultime, sebbene desunte dal reale, sono sapientemente assemblate in una combinazione di fantasia realizzata in studio combinando appunti di taccuino presi in vari luoghi, secondo la consuetudine.

L'autore di questo 'romantico' *pastiche*, precedentemente riferito all'olandese Jacob de Heusch (1656-1701), è il raro pittore Giorgio Cerani, detto 'Giorgio dei Paesi' ma ricordato anche come ritrattista, attivo a Cremona dove fu allievo del Miradori (vedi G. Grasselli, *Abecedario Biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano, 1827, p. 102).

Il ritrovamento di questo notevole dipinto, nel quale abbiamo rinvenuto la presenza della firma dell'autore e la data 1706, costituisce un importante tassello per la ricostruzione critica del paesaggista cremonese, che adesso sappiamo essere ancora attivo agli inizi del Settecento.



GIORGIO CERANI also called GIORGIO DEI PAESI
active in Cremona, between 17th and 18th century
Imaginary view of the Tiber
oil on canvas, 70x105 cm
signed and dated "G. Cerani F. 1706"

The warm atmosphere of a late afternoon more than three centuries ago, on the banks of the Tiber by Ripa Grande; the painter renders with great sensibility the golden Roman light, the languid and weary pursuits of the common people, by now inured to the magnificent Roman constructions and their fascinating landscapes, ancient monuments and ruins. While drawn from life, the latter have been cleverly assembled in an imaginary composition realized in the atelier by combining sketches from different places, as was customary at the time.

The author of this 'romantic' pastiche, previously referred to the Dutch artist Jacob de Heusch (1656-1701), is the rare painter Giorgio Cerani, called 'Giorgio dei Paesi' ('Giorgio of the landscapes') but also known as a portraitist, active in Cremona where he studied under Miradori (see G. Grasselli, Abecedario Biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi, Milano, 1827, p. 102).

Revealing the signature of the author and the date 1706, this noticeable painting constitutes an important discovery in order to reconstruct the artistic identity of this landscape painter from Cremona, which we now realize being still working at the beginning of the 18th century.



ANTONIO STOM

Venezia? 1688 c.-Venezia 1734

Capriccio della laguna di Venezia con un porto, un faro, rovine e figure

olio su tela, cm. 59,7x99

Il capriccio che presentiamo è opera caratteristica di Antonio Stom, artista quanto mai versatile – fu pittore di storia, battaglista, vedutista – che operò prevalentemente a Venezia nei primi decenni del Settecento. Lo Stom, “pittore pre-guardesco”, è stato delineato per la prima volta in uno studio del Morassi del 1962 (A. Morassi, *Preludio per Antonio Stom, detto “il Tonino”*, in “Pantheon”, XX, 1962, pp. 291-306) e più recentemente da Filippo Pedrocchi.

Come spesso nelle opere dell'autore, la scena si svolge in prossimità di uno specchio d'acqua, sul quale si riflettono, secondo il gusto in voga all'epoca, edifici contemporanei e rovine classiche dalle proporzioni colossali, in anticipo sul gusto che si diffonderà in seguito con Piranesi. La scena è dominata in particolare dall'arco sulla destra, scorciato secondo una prospettiva intuitiva ma efficace, apparentemente ispirato all'arco di Tito, uno dei più celebri monumenti dell'antichità. Animano sapientemente la scena le consuete figurette, impegnate in diverse occupazioni, elemento imprescindibile di questo tipo di vedute.

Nella scheda di catalogo prodotta in occasione di una esposizione al pubblico di quest'opera, è stato notato “il carattere visionario di questo porto”, dominato dalla “fredda luce grigio-argentea” caratteristica dell'autore, così come la libertà pittorica, distante dal nitore disegnativo di certi vedutisti (*Vedute di Venezia e capricci lagunari del XVIII e XIX secolo*, a cura di M. Moschetta, cat. della mostra, Galleria Lampronti Lebole, Roma, 2004, pp. 14-15).



Antonio Stom, *Capriccio con edifici su un fiume*, ubicazione sconosciuta

ANTONIO STOM

Venezia? 1688 c.-Venezia 1734

Caprice from the lagoon of Venice with a harbour, a lighthouse, ruins and figures
oil on canvas, 59.7x99 cm

*This caprice is a typical work by Antonio Stom, an extremely versatile artist – he painted scenes from history, battles and landscapes – who worked principally in Venice in the early decades of the Eighteenth century. Stom, who may be defined a “pre-Guardiesque painter”, has been portrayed for the first time in a study by Morassi from 1962 (A. Morassi, *Preludio per Antonio Stom, detto “il Tonino”*, in “Pantheon”, XX, 1962, pages 291-306) and more recently by Filippo Pedrocchi.*

As is often the case in the works of this artist, the scene takes place near water, of which surface reflects, according to the fashion of the time, contemporary buildings and classical ruins of colossal proportions that anticipate the motif which Piranesi was to render so popular some years later.

The scene is, in particular, dominated by the arch to the right, which is represented with an intuitive but efficient perspective. It appears to be inspired by Titus’ arch, one of the most famous monuments of antiquity. The scene is skilfully enlivened by the presence of figures engaged in various occupations, an indispensable ingredient in this kind of scenes.

In a description of the painting written for a catalogue published on the occasion of a public exhibition, the author underscores “the visionary character of this harbour”, dominated by the “cold grey-silvery light” characteristic of the painter, as well as the free brushstrokes that are very different from the neatly drawn contours of certain landscapists (Vedute di Venezia e capricci lagunari del XVIII e XIX secolo, edited by M. Moschetta, exh. cat., Galleria Lampronti Lebole, Roma, 2004, pages 14-15).



MAESTRO FRANCESE DEL XVIII SECOLO

Achille e Patroclo

olio su tela, cm. 180x110

La scena raffigurata in questo dipinto di notevoli dimensioni illustra, con buona probabilità, un episodio tratto dai poemi omerici. A questa conclusione si giunge dall'osservazione, sul cimiero del personaggio in piedi, di una civetta, animale legato a Pallade Atena.

Caro alla dea fu Achille, l'eroe greco protagonista della guerra di Troia, e i due personaggi ci sembrano quindi identificabili in quest'ultimo e suo cugino Patroclo. Questi, per sollevare le sorti del conflitto, si vestì con le armi, individuabili ai loro piedi, del figlio di Peleo, ritiratosi dalla guerra per un contrasto con Agamennone: "e Patrôclo si vestì dell'armi // Folgoranti. Alle gambe primamente // I bei schinieri si ravinò adorni // D'argenteo fibbie. La corazza al petto // Poscia si mise del veloce Achille [...] ed unica d'Achille // L'asta non prese, immensa, grave e salda // Cui nullo palleggiar Greco potea, // Tranne il braccio achilléo".

Patroclo, che dopo una serie di imprese sarà ucciso da Ettore, nel dipinto afferra quindi la lancia dell'eroe, che però non sarà in grado di sollevare.

Per quanto riguarda l'esecuzione, siamo propensi ad una collocazione nel mondo artistico d'Oltralpe, come sembrerebbero indicare le superfici levigate e le fisionomie classicizzanti, con una cronologia che possiamo probabilmente circoscrivere tra la fine del Seicento e la prima metà del secolo successivo.

FRENCH MASTER FROM THE 18th CENTURY

Achilles and Patroclus

oil on canvas, 180x110 cm

The scene illustrated in this painting of considerable size is most probably an episode taken from the Homeric poems. This conclusion is based on the observation of an owl on the helmet of the standing figure, an animal linked to Pallas Athena.

Achilles, a Greek hero who played an important role in the Trojan war, was dear to the goddess, and we believe the two personalities may be identified in this figure and his cousin Patroclus who, to assure a victorious end of the conflict, chose to wear the arms – which may be recognized at the feet of the two men – which had belonged to the son of Peleus, who had withdrawn from the war due to a disagreement with Agamemnon: "At his words, Patroclus began to clad himself in gleaming bronze. First he clasped the shining greaves, with silver ankle-pieces, about his legs. Next he strapped Achilles' ornate breastplate round his chest, richly worked and decorated with stars. [...] Lastly he grasped two stout spears that suited his grip, though not peerless Achilles' own great, long, and heavy spear that alone among the Achaeans he could wield".

The cousin, who after a series of feats was to be killed by Hector, is therefore shown in the painting holding Achilles' spear, which he however will prove unable to lift.

As to the execution, we are inclined to attribute it to the artistic circles of France, as suggested by the smooth surfaces and the classical features; as to chronology it may probably be circumscribed to between the late Seventeenth century and the first half of the subsequent.



Attica, Atene, Tetradramma, V secolo



COSTANTINO CEDINI

Padova 1741-Venezia 1811

Figura allegorica

Figura allegorica con ghirlanda

affresco trasportato su tela, cm. 222x110

Nel panorama di generale ridimensionamento politico ed economico subito dagli stati della Penisola nel corso del Settecento, la Serenissima, pur assumendo in questo progressivo declino un ruolo paradigmatico, partorisce con Giovan Battista Tiepolo e Antonio Canova forse gli ultimi due artisti italiani di livello internazionale. L'importanza e il successo del primo, proseguito dal figlio Giandomenico, segnarono, come ovvio, la produzione artistica veneta della seconda metà del Settecento. Tra i pittori che operarono nella scia del grande maestro fu anche l'autore di queste due grandi figure allegoriche, che Dario Succi ha riconosciuto in Costantino Cedini, "uno dei più notevoli protagonisti nel territorio veneto del passaggio dal mondo figurativo tiepolesco, tipicamente rococò, alla nuova concezione dell'arte neoclassica". Formatosi nella bottega di Jacopo Guarana, decoratore di gran moda a Venezia, il Cedini tra 1768 e 1771 risulta iscritto alla locale Fraglia dei pittori.

Succi, nel suo studio sui dipinti, raffiguranti due leggiadre fanciulle in forma di statue dinanzi ad un fondale architettonico, un tempo probabilmente parte della decorazione di una residenza patrizia, sottolinea in particolare la vicinanza delle opere in esame ad un gruppo di quattro monocromi simboleggianti le *Stagioni* di villa Bon a Mira, riconducibili al Cedini "per la caratteristica impronta tiepolesca, ammorbidita da una linea più esile e tenera, per il modellato privo di asprezze e la maniera di atteggiare le figure entro panneggi mollemente rigonfi".

Per quanto riguarda la datazione delle nostre *Allegorie*, lo studioso propende per una collocazione negli anni Ottanta, in un periodo che precede la decorazione, nel 1794, della succitata villa.



Costantino Cedini, *Madonna Assunta tra San Prodocimo e San Pietro*, Camponogara (Padova), SS. Maria Assunta a Prodocimo

COSTANTINO CEDINI

Padua 1741-Venice 1811

Allegorical figure

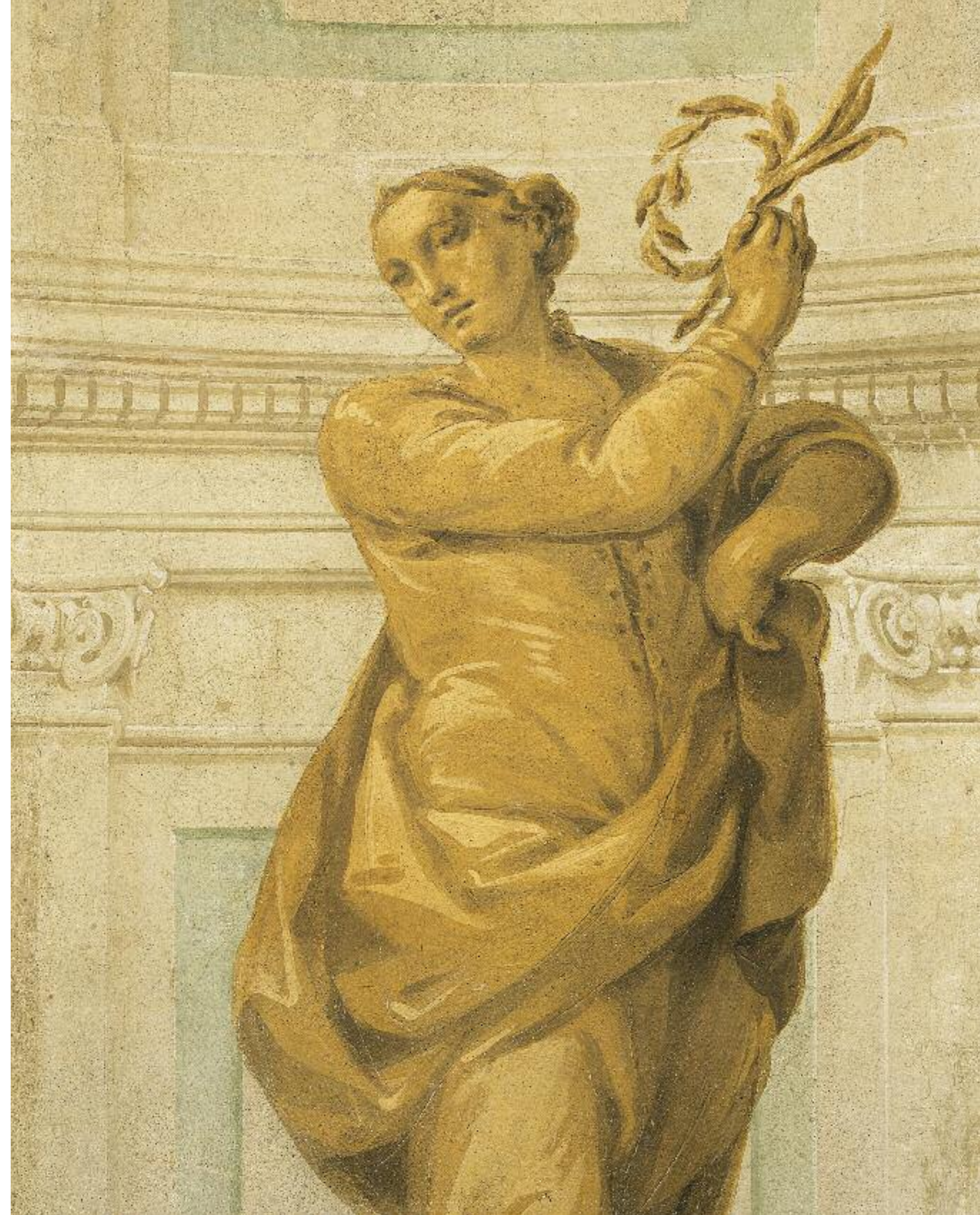
Allegorical figure with garland

fresco transported to canvas, 222x110 cm

In the scenario of general political and economic decline faced by the states of the Peninsula in the Eighteenth century, the Venetian republic - while playing a paradigmatic role in this progressive fall - gave birth to what may be defined as the last two Italian artists of international prestige, namely Giovan Battista Tiepolo and Antonio Canova. The importance and success of the former, continued by his son Giandomenico, were as may be expected to influence the Venetian artistic production of the second half of the Eighteenth century. Among the painters who worked in the wake of the great master we also find the author of these two large allegorical figures, which Dario Succi has recognized as Costantino Cedini, "a leading figure in the Venetian milieu associated with the transition of Tiepolo's typically rococo figurative world to a more modern neoclassical approach to art". Apprenticed in the workshop of Jacopo Guarana, a decorator who was very popular in Venice, Cedini is registered as a member of the local guild of painters from 1768 to 1771.

In his study of the paintings, which feature two graceful girls in the form of statues placed against an architectural background that were probably once part of the decoration of a patrician mansion, Succi stresses in particular the resemblances between these works and a group of four monochromes symbolizing the Seasons of villa Bon in Mira, retraceable to Cedini, "due to the characteristic Tiepolo-inspired style, softened by more slender and gentle lines, and by the modelling without rough areas and the way of arranging the figures within softly swelling draperies".

As to the dating of the works presented here, the scholar considers them to have been painted in the Eighties, in a period predating the decorations, from 1794, of the aforementioned villa.





NERO ALBERTI DA SANSEPOLCRO

Sansepolcro 1502-1568

Angelo Annunziante

legno scolpito, dipinto e parzialmente dorato con aggiunte polimeriche; altezza cm. 120

L'opera in oggetto rientra in una particolare branca della plastica, la scultura polimerica, che veniva realizzata, specialmente a fini devozionali, con l'uso combinato di materiali poveri, quali legno, stoppa e gesso. Questa produzione, che un tempo dovette essere di notevole entità, per la scarsa considerazione artistica avuta per lungo tempo, e per la intrinseca fragilità, si è conservata in un ridotto numero di esemplari. Si tratta talvolta di veri e propri manichini 'da vestire', con abiti realizzati appositamente e arti snodabili, altre volte di statue polimeriche che imitano materie più pregiate, come nel nostro caso. Grande importanza, nella creazione di queste opere, era sempre attribuita alla splendida decorazione in policromia, secondo una pratica che ebbe notevole sviluppo in Italia centrale, e che trovava i suoi precedenti in artisti come, tra gli altri, Francesco di Valdambrino, fulgido rappresentante della gloriosa scuola senese.

Non lontano dalla città del Palio, a Sansepolcro, si distinse nel Cinquecento uno scultore specializzato in manufatti polimerici, Nero Alberti, conosciuto in precedenza agli studi come Maestro di Magione, la cui attività è stata recentemente oggetto di una mostra (*Sculture "da vestire". Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, cat. della mostra (Umbertide) a cura di C. Galassi, Città di Castello, 2005).

Tra le opere del maestro biturgense utili per un confronto con la nostra statua, in origine verosimilmente facente coppia con una Vergine Annunziata, segnaliamo in particolare il *San Giovannino* del Museo Bardini di Firenze, con un panneggio dorato vicino, per efficacia naturalistica, alla mosса veste del nostro *Angelo annunziante*.



NERO ALBERTI DA SANSEPOLCRO
 Sansepolcro 1502-1568
 Annunciating Angel

sculpted, painted and partially gilt wood with additions in various materials, height 120 cm

The work presented here belongs to a particular branch of the plastic arts, namely the mixed media sculptures which were above all made for purposes of worship, from a combination of simple and poor materials as wood, flax tow and plaster. The production of such works must have been of considerable entity at one time, but they have been held in little artistic consideration for a long time, and because of this and their inherent fragility only a few such figures have been preserved today. Some such works are true manikins that could be “dressed” in clothes made specifically for this purpose and joined limbs, others are statues made from a combination of materials made to imitate more precious ones; the figure presented here belongs to the latter category. The splendid polychrome decoration played a very important role in the creation of these works, according to a practice which reached a high level in central Italy, inspired by earlier artists as for instance Francesco di Valdambrino, a brilliant representative of the glorious Siennese school.

In a city not far from the one famous for its Palio, namely Sansepolcro, a sculptor specialized in mixed media works distinguished himself in the Sixteenth century; it is a matter of Nero Alberti, previously known among scholars as the Master of Magione, whose activity has recently been the subject of an exhibition (Sculpture “da vestire”. Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento, exhibition catalogue (Umbertide) edited by C. Galassi, Città di Castello, 2005).

Among the works of the master from Sansepolcro which may be useful for purposes of comparison with the one presented here, which very probably once formed a pair with an Annunciated Virgin, we may in particular mention the Infant St. John at the Bardini Museum of Florence, which vaunts a gilt drapery of which naturalistic effect closely resembles the fluttering garments of this Annunciating angel.



Nero Alberti da Sansepolcro, *Santo Martire bambino*, ubicazione sconosciuta



ISIDORO FRANCHI

Carrara 1660/1665-Firenze 1720 c.

Bacco

marmo, altezza cm. 145

Bacco, l'antica divinità classica, innalza festosa la coppa contenente il vino, nell'altra mano un grappolo di uva. Il bel corpo del giovane dio è avvolto in un fluente mantello che dona movimento alla figura, coprendone pudicamente le nudità.

Sandro Bellesi ha ricondotto questo marmo, "collocabile cronologicamente sullo scorcio del Seicento", alla scuola toscana tardo barocca, e in particolare a Isidoro Franchi. Trasferitosi in giovane età a Firenze dalla natia Carrara, lo scultore, dopo l'iniziale apprendistato con Giovan Battista Foggini, nel 1684 aprì una attività in proprio in città, instaurando in seguito un sodalizio professionale con il collega Anton Francesco Andreozzi (per un esaustivo profilo biografico dell'artista vedi M. Visonà, *Franchi, Isidoro* in *Dizionario biografico degli italiani*, 50, Roma, 1998, pp. 76-77). Il Franchi, artista "orientato verso un linguaggio stilistico ricco di raffinato eclettismo" inizialmente influenzato dal barocco fogginiiano e in seguito dalle tendenze più tradizionaliste del Fortini, mostra in quest'opera un "linguaggio semplice e corsivo" che, secondo lo studioso, sembra anticipare gli sviluppi settecenteschi, improntati ad una certa "sobrietà descrittiva", di scultori come Vittorio Barbieri.

Tra i possibili confronti per la nostra scultura, probabilmente in origine parte dell'arredo di un giardino o di una loggia di una dimora patrizia, Bellesi indica in particolare le "opere condotte da Franchi nel corso dell'ultimo decennio del Seicento", come l'*Ercole in riposo* del fiorentino palazzo Del Chiaro, del 1694, e le sculture di poco posteriori raffiguranti *Paride e Giunone* di palazzo Del Sera, sempre a Firenze, nonché il Meleagro di collezione privata pubblicato di recente, caratterizzato similmente alla nostra scultura da "evidenti debiti tipologici dal celebre Bacco di Michelangelo" del Bargello (vedi in S. Bellesi, *Studi sulla pittura e sulla scultura del '600-'700 a Firenze*, Firenze, 2013, pp. 125-127, fig. 2).



Isidoro Franchi, *Giunone*, Firenze, Palazzo Del Sera



ISIDORO FRANCHI
Carrara 1660/1665-Florence 1720 c.
Bacchus
marble, height 145 cm

Bacchus, the ancient classical divinity, gaily lifts the wine-cup, while he holds a cluster of grapes in his other hand. The handsome body of the young god is covered by a fluid mantle which gives the figure movement, modestly covering his nudity. Sandro Bellesi has attributed this marble sculpture, "which may be dated to the late Seventeenth century" to the late baroque Tuscan school, and specifically to Isidoro Franchi. After moving from his native Carrara to Florence at a young age, the sculptor, on completing an initial apprenticeship with Giovan Battista Foggini, opened his own workshop in the city in 1684; he was later to form a professional team with his colleague Anton Francesco Andreozzi (for an exhaustive biographic profile of the artist, see M. Visonà, Franchi, Isidoro in Dizionario biografico degli italiani, 50, Roma, 1998, pages 76-77). Franchi, an artist who "favoured a stylistic language rich in refined eclecticism", was initially influenced by Foggini's interpretation of the baroque style, and later by the more traditionalist tendencies of Fortini; in this work he gives proof of a "simple and incisive language" which, according to the scholar, seems to anticipate the developments of the Eighteenth century, characterized by a certain "descriptive sobriety" as found in sculptors as Vittorio Barbieri. As comparisons for this sculpture, which probably originally decorated a garden or a loggia of a patrician mansion, Bellesi suggests in particular the "works executed by Franchi in the last decade of the Seventeenth century", as the Resting Hercules at the Del Chiaro palazzo in Florence, of 1694, and the slightly later sculptures featuring Paris and Juno at the palazzo Del Sera, also in Florence, as well as the Meleagro in a private collection which was recently published, which like the sculpture presented here are "clearly indebted in typological terms to Michelangelo's famous Bacchus" at the Bargello (see in S. Bellesi, Studi sulla pittura e sulla scultura del '600-'700 a Firenze, Firenze, 2013, pages 125-127, fig. 2).



COPPIA DI STEMMI DELLA FAMIGLIA FALCONIERI

Marmo dorato e argentato con inserti in tartaruga.

Questa importante coppia di stemmi proviene dall'altare della cappella Falconieri, intitolato all'Immacolata Concezione e situato nel transetto destro della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata. Si compone di due lastre marmoree scolpite; ognuna raffigura l'arme della famiglia patrizia, incorniciata da una ricca decorazione dorata di stile tardo manierista tipicamente fiorentina, sormontata da un cimiero argentato da cui si dipartono lambrecchini decorativi.

L'altare era stato realizzato intorno al 1612 su progetto di Matteo Nigetti, architetto fiorentino attivo per la famiglia Medici.

Su questi oggetti è in corso di pubblicazione uno studio di Maria Cecilia Fabbri.

Scultore fiorentino su disegno di Matteo Nigetti

(Firenze 1570-1649)

cm. 100x50x10

PAIR OF COATS OF ARMS OF THE FALCONIERI FAMILY

Gilt and silvered marble, with details in tortoise shell.

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

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

A study of these two objects by Maria Cecilia Fabbri is soon to be published.

Florentine sculptor, based on design by Matteo Nigetti

(Florence 1570-1649)

100x50x10 cm



Lunetta con arme dei Falconieri, Firenze, Santissima Annunziata, Chiostro dei voti





TORCIERA MONUMENTALE

Legno scolpito, intagliato, decorato in policromia e dorato.
Questo importante portacero finemente scolpito è costituito da una base triangolare sorretta da cariatidi e centrata da una testa di cherubino. Sopra la lanterna una figura di amorino vestito di un drappo svolazzante sorregge, appoggiandola sulla spalla, una cornucopia.

La raffinata qualità scultorea rende quest'opera una rara testimonianza del secondo Rinascimento.

Toscana, fine del XVI secolo
altezza cm. 225

MONUMENTAL CANDLESTICK

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

*Tuscany, end of the 16th century
height 225 cm*



CASSONE NUZIALE

Legno di noce.

Il fronte di questo cassone è articolato in cinque scomparti. Al centro campeggia in uno scudo a cartocci, timbrato da un elmo e svolazzi, l'arme della famiglia committente. I due pannelli che lo fiancheggiano presentano stilizzate figure di arpie con elementi fitomorfi ispirate da grottesche, di gran moda nel periodo di realizzazione dell'arredo. Dello stesso tenore, due mascheroni completano la decorazione.

Coperchio ad urna, basamento intagliato, piedi ferini.

Lombardia orientale, seconda metà del XVI secolo
cm. 67x164x57



WEDDING CHEST

Walnut wood.

The front of the chest is organized in five compartments. The central one features a shield with scrolls; it is superimposed by a helmet and flourishes, the coat of arms of the family commissioning the chest. It is flanked by two panels decorated with stylized figures of harpies with phytomorphic elements inspired by grotesques, which were very fashionable in the period the item was made. The decoration is completed by two mascarons of the same type.

Urn-style lid, carved base, lion's feet.

*Eastern Lombardy, second half of 16th century
67x164x57 cm*



CREDENZA DOPPIO CORPO

Legno di noce con intarsi in pasta di riso.

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

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

Emilia, fine del XVI secolo
cm. 228x174x60

SIDEBOARD WITH DOUBLE COMPARTMENTS

Walnut with inlays in rice-paste.

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

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

*Emilia, late 16th century
228x174x60 cm*



SCRIVANIA MAZZARINO

Legno lustrato con essenze di legni vari.

Il nome di questa tipologia di arredo deriva dal cognome del primo ministro di Luigi XIV, il potente cardinale Giulio Mazzarino, che succedette alla carica di Richelieu alla morte di questi nel 1642.

Si tratta infatti di una tipologia di mobile nata in Francia nel corso del Seicento per poi affermarsi anche nel resto d'Europa, sempre fedele allo stesso disegno.

La scrivania, nel nostro caso interamente lustrata in legni diversi a comporre disegni geometrici, presenta il fronte mosso, tripartito, con le sezioni laterali convesse. Al centro troviamo un cassetto sottopiano e uno sportello arretrato. Le otto gambe tronco-piramidali rovesciate sono raccordate in due gruppi di quattro da traverse incrociate centrate da pinnacolo. Piedi a cipolla schiacciata.

Olanda, inizi del XVIII secolo
cm. 78x132x66

BUREAU MAZARIN

Inlaid wood with different wood species.

This type of desk is named after Louis XIV's prime minister, the powerful Cardinal Jules Mazarin, who succeeded Richelieu in this office on the latter's death in 1642.

In fact, this type of furniture item saw the light of day in France in the Seventeenth century, and was later to become popular also in the rest of Europe, without undergoing any alterations in terms of design. The secretary, which in this case is entirely inlaid with different wood species used to compose geometric design, features a sculpted front divided in three parts with convex lateral sections. In the centre, below the top, there is a drawer and a withdrawn compartment closed by a door. The eight tapering conical legs are united in two groups of four by pinnacle-centred crosspieces. Flattened bulbous feet.

*Holland, early 18th century
78x132x66 cm*



CASSETTONE A RIBALTA

Legno laccato con decori *chinoiserie* a pastiglia. Splendido esempio di mobile realizzato nel corso del Settecento sulla scia del successo internazionale riscosso dalle 'cineserie', le cui guizzanti figurette e il sentimento per il pittoresco naturale trovava nel gusto *rocaille* europeo interessanti consonanze. Ispirato agli oggetti cinesi che grazie ai progressi mercantili andavano sempre più diffondendosi in Europa, questo stile si affermò nei dipinti, nei mobili, fino alla costituzione, in palazzi e ville, di veri e propri gabinetti orientaleggianti, ricoperti di stucchi e decori.

Questo mobile, interamente coperto di lacca rossa e ornamenti *chinoiserie* a pastiglia dorata, presenta un fronte mosso con cinque cassetti di cui due sottopiano e una ribalta che dà accesso ad uno scarabattolo ad archi continui. I fianchi sono ugualmente mossi, ingentiliti agli angoli da concavità che si ripetono al centro.

Piemonte, seconda metà del XVIII secolo
cm. 111x116x53



CHEST OF DRAWERS WITH HINGED TOP

Lacquered wood with chinoiserie decoration in pastiglia gilding. It is a matter of an outstanding specimen of furniture item made in the Eighteenth century in the wake of the international success of orientalism, whose lissom figures and predilection for picturesque natural scenes found interesting consonances in the European rocaille taste. Inspired by the Chinese objects which were becoming more and more common in Europe thanks to the development of trade routes, this style became all the rage in painting and furniture, to the point that true Oriental-style studios covered by stucco works and decorations were created in palazzos and villas.

This furniture item, entirely covered by red lacquer and chinoiserie decoration in pastiglia gilding, features a sculpted front with five drawers, of which two below the table top, and a hinged top which opens to reveal an interior with a series of arches. The sides have similar sculpted forms, softened by concave corners which are repeated in the centre.

*Piedmont, second half of 18th century
111x116x53 cm*



TAVOLO A DEMILUNE

Legno di noce.

Questo mobile, la cui realizzazione si può collocare in area lombarda, nel corso della seconda metà del Seicento, si compone di due demilune utilizzabili come tavoli a parete o riuniti a formare un elegante tavolo da centro. Caratterizzano l'arredo eleganti decori speculari sulla fascia sottopiano, scandita da due cassetti per parte, e le eleganti gambe a lira raccordate centralmente da traverse sagomate.

Lombardia, seconda metà del XVII secolo
altezza cm. 80; diametro cm. 130



DEMILUNE TABLE

Walnut wood.

This furniture item, which may be placed to the Lombardy area and dated to the second half of the Seventeenth century, consists of two tables with half-circle shaped tops which could be placed against a wall or combined to form an elegant centre table. It is characterized by the elegant specular decoration on the band below the table top, rhythmized by two drawers on each side, and the elegant lyre-shaped legs united in the centre by moulded crosspieces.

*Lombardy, second half of 18th century
height 80 cm; diameter 130 cm*



CONSOLE

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

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

Roma, ultimo quarto del XVIII secolo
cm. 92x135x71

CONSOLE

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

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

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



SALOTTINO

Legno laccato e dorato.

Elegante insieme composto da due poltroncine e un divano. La rigorosa sobrietà delle gambe tronco-coniche scanalate e dei geometrici schienali di forma rettangolare, elementi caratteristici dello stile Luigi XVI, si stempera nelle rotondità della forma ellittica della seduta e dei braccioli dolcemente svasati.

Napoli, fine del XVIII secolo

divano cm. 87x151x57; poltroncine 87x67x57



SALON SET

Laquered and gilt wood.

An elegant set consisting of two armchairs and a sofa. The rigorous sobriety of the fluted tapering legs and the rectangular geometric backrest, characteristic elements of the Louis XVI style, is softened by the roundness of the elliptic seat and the gently flared armrests.

Naples, late 18th century

sofa 87x151x57; armchairs 87x67x57 cm



TESTIERA DA LETTO

Legno intagliato, scolpito e dorato.

Il manufatto, caratterizzato da una ricca decorazione a intaglio, mostra una cornice *rocaille* a volute contrapposte, impreziosita da tralci di fiori e da due aquile soranti speculari.

Toscana, XVIII secolo
cm. 197x207

HEADBOARD

Carved, sculpted and gilt wood.

The piece, characterized by the elaborate carved decoration, features a rocaille frame with opposed scrolls, embellished by flower shoots and two displayed eagles placed mirror-wise to one another.

*Tuscany, 18th century
197x207 cm*



MOSÈ E IL SERPENTE DI BRONZO

Legno scolpito e dipinto in monocromia.

Soggetto di questo pannello è l'episodio biblico nel quale gli israeliti, perseguitati da serpenti velenosi per essersi rivoltati contro i comandamenti divini, sono infine salvati dalla pietà del Signore: "l'Eterno quindi disse a Mosè: 'fa un serpente ardente e mettilo sopra un'asta; e avverrà che chiunque sarà morso e lo guarderà, vivrà'. [Il patriarca] fece allora un serpente di bronzo e lo mise sopra un'asta; e avveniva che, quando un serpente mordeva qualcuno, se questi guardava il serpente di bronzo, viveva" (Numeri 21, 4-9). Nel rilievo, Mosè indica il rettile bronzeo issato su un'asta, verso il quale alcuni infelici già si volgono per essere salvati.

L'autore di quest'opera si è liberamente ispirato ad un affresco realizzato nel 1589 dal pittore faentino Ferraù Fenzoni (1552-1645), parte della decorazione della Scala Santa, scenografica meta di pellegrinaggio situata nel santuario eretto da Domenico Fontana nei pressi di San Giovanni in Laterano. La scena creata dal Fenzoni ebbe notevole popolarità, come testimoniato anche da una incisione di Francisco Villamena di qualche anno successiva.

Fine del XVI secolo
cm. 83x54



Francisco Villamena da Ferraù Fenzoni, *Mosé e il serpente di bronzo*, 1597, incisione

MOSES AND THE BRONZE SERPENT

Sculpted wood with monochrome paint.

The panel illustrates an episode in the Bible where the Israelites, persecuted by poisonous snakes for having abandoned the divine commandments, are finally saved when the Lord has pity on them: "The Lord said to Moses: 'Make a poisonous snake and place it on a pole. Whoever is bitten can look at it and live'. Moses made a bronze snake and placed it on a pole. If a snake bit someone, that person could look at the bronze snake and live" (Numbers 21, 4-9). In the relief Moses is shown pointing to the bronze reptile which has been raised on a pole; some unfortunate sufferers already turn to the snake to be saved.

The author of this work has been inspired by and freely interpreted a fresco made in 1589 by the Faenza-born painter Ferraù Fenzoni (1552-1645); it is part of the decoration of the Holy Stairs, scenic pilgrimage destination found in the sanctuary built by Domenico Fontana near the San Giovanni in Laterano. The scene created by Fenzoni Fenzoni enjoyed considerable popularity, something which is also witnessed by an engraving made by Francisco Villamena some years later.

Late 16th century
83x54 cm



Gesso dipinto a finto marmo.

Dea della giovinezza, Ebe nella mitologia classica aveva il compito di versare la pozione di immortalità agli altri dei, ed è quindi sempre raffigurata con una coppa in mano e una piccola brocca nell'altra. La scultura in esame, della quale non conosciamo altre versioni, sembra mediare con grande efficacia le due più famose realizzazioni di questo tema in scultura, entrambe di età neoclassica: l'interpretazione mosca e leggiadra di Antonio Canova, il primo esemplare è quello di Berlino, Staatliche Museen, del 1796, e quella solenne e rarefatta di Bertel Thorvaldsen, la cui versione maggiormente nota, conservata nel Thorvaldsen Museum di Copenhagen, risale al 1806.

Se infatti la posizione della fanciulla nel nostro gesso, ed alcuni particolari, ricordano più da vicino il marmo dello scultore danese, il panneggio gonfiato dal vento alle spalle della nostra Ebe, e la vitalità della figura, sembrano ispirate all'opera canoviana.

Roma, primo quarto del XIX secolo
altezza cm. 83



Bertel Thorvaldsen, *Ebe*, 1806, Copenhagen, Thorvaldsen Museum

Plaster painted to resemble marble.

According to classical mythology Hebe, the goddess of youth, was responsible for giving the other gods their immortality potion; she is therefore always represented holding a cup in one hand and a small jug in the other. The work presented here, which is to our knowledge the only existing such version, seems to combine, with excellent results, elements from the two more famous sculptures on this subject, both of them from the neoclassical period: Antonio Canova's lively and slender interpretation, the first version of which is found at the Staatliche Museum in Berlin, from 1796, and the more solemn and rarefied one by Bertel Thorvaldsen, the most famous version of which dates from 1806 and is kept at the Thorvaldsen Museum of Copenhagen.

In fact, while the position of the maiden in this plaster sculpture, as well as several details, closely resemble the marble by the Danish sculptor, the wind-swollen drapery behind this Hebe and the vitality of the figure seem to be inspired by Canova's work.

Rome, first quarter of the 19th century
height 83 cm



BUSTI DI MENELAO E CARACALLA

Bronzo.

Questi due bronzi, caratterizzati da un'attenta fusione, raffigurano a grandezza naturale due personaggi dell'antichità. Rappresentato con uno splendido elmo istoriato è Menelao, leggendario eroe dell'Iliade. L'immagine è ispirata al celebre gruppo nel quale il guerriero sorregge il corpo di Patroclo, conservato a Firenze sotto la Loggia dei Lanzi, in origine proveniente da Roma e per molto tempo posto ai piedi del Ponte Vecchio. L'altro personaggio, in una raffigurazione nota in vari esemplari, è l'imperatore Caracalla (188-217 a.C.), celebre per le grandiose terme fatte costruire sull'Aventino oltre che per il carattere violento e sanguinario, percepibile dal nostro bronzo.

XIX secolo

altezza, ambedue circa cm. 70



Arte romana, *Busto di Menelao*, Roma, Musei Vaticani



BUSTS OF MENELAUS AND CARACALLA

Bronze.

These two bronze busts, characterized by a carefully crafted cast, represent two personalities from antiquity in natural size. Menelaus, legendary hero of the Iliad, is portrayed wearing a splendid historiated helmet. The image is inspired by the famous group in which the warrior lifts the body of Patroclus, which is currently installed under the Loggia dei Lanzi in Florence; the statue, which was originally from Rome, stood for a long time at the end of Ponte Vecchio. The other personality, portrayed according to a model of which there are several known specimens, is the emperor Caracalla (188-217 B.C.), famous for the great baths he built on the Aventine and for his violent and bloodthirsty character, which may to some extent be perceived from this bust.

*19th century
height, both aprox. 70 cm*



Arte romana, *Busto di Caracalla*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale



VASO DA PARATA

Scagliola, bronzo dorato.

Questo vaso di notevoli dimensioni ha la particolarità di essere realizzato in scagliola, una antica tecnica che, utilizzando un tipo di gesso finissimo ottenuto dalla 'pietra di luna' mescolato al colore, permette di imitare il commesso di pietre dure o marmi pregiati. In questo caso è reso con impressionante realismo l'aspetto del marmo verde alpi. Due teste di capro da cui pendono ghirlande, realizzate in bronzo dorato, impreziosiscono il manufatto.

Francia, seconda metà del XIX secolo
altezza cm. 75



CREDENCE VASE

Scagliola, gilt bronze.

This vase of considerable size is peculiar because it is made in scagliola, an ancient technique which, utilizing a very fine type of plaster obtained from 'moonstone' mixed with colour, makes it possible to imitate mosaics with semi-precious stones or rare types of marble. In this case Alps green marble is imitated with impressive realism. The vase is embellished by two goat heads with garlands in gilt bronze.

*France, second half of 19th century
height 75 cm*



SPECCHIERA

Legno intagliato, scolpito e dorato; luce originale.
Grande arredo caratterizzato da una ricca decorazione a volute fitomorfe di gusto barocco, culminante in alto in una grande aquila ad ali spiegate. Conserva lo specchio originale.

XIX secolo
cm. 170x108

MIRROR

Carved, sculpted and gilt wood; original mirror pane.
Large furniture item characterized by an elaborate decoration with phytomorphic scrolls in the Baroque style, with a large displayed eagle on top; the original mirror pane is still in place.

19th century
170x108 cm



INDICE

INTRODUZIONE	INTRODUCTION	p. 5
MAESTRO DELLA MADONNA LAZZARONI	<i>Madonna col Bambino in maestà e santi</i>	p. 10
MAESTRO DI MONTEFLOSCOLI	<i>Madonna col Bambino e santi</i>	p. 14
NICCOLÒ CARTARI	<i>Adorazione del Bambino</i>	p. 18
MAESTRO DEL TONDO GREENVILLE	<i>Madonna col Bambino e due angeli</i>	p. 22
BERNARDINO PINTURICCHIO, scuola di	<i>Incontro dei re Magi</i>	p. 26
GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA	<i>Ritratto del cardinale Bembo e Testa di santa o della Madonna</i>	p. 30
PELLEGRINO TIBALDI	<i>Sacra Famiglia con San Giovannino e un angelo</i>	p. 34
ANONIMO PITTORE DEL XVI SECOLO	<i>Ritrovamento di Mosè e Adorazione del vitello d'oro</i>	p. 36
CRISTOFORO RONCALLI detto il POMARANCIO	<i>Santa Caterina d'Alessandria</i>	p. 38
PITTORE EMILIANO DEL XVII SECOLO	<i>Allegoria della Fortezza e Allegoria della Prudenza</i>	p. 40
ANTONIO CARRACCI	<i>Santa Prassede</i>	p. 44
SISTO BADALOCCHIO	<i>San Giovanni Battista</i>	p. 48
BARTOLOMEO GENNARI	<i>Ritratto di Giulio Buratti</i>	p. 52
GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, il GUERCINO, da	<i>Sibilla Frigia</i>	p. 56
GIULIO CARPIONI	<i>Rinaldo nella foresta incantata</i>	p. 58
FILIPPO GHERARDI	<i>Ritratto di Anna Maria Orsetti Spada</i>	p. 62
ARTISTA DEL XVII SECOLO (da Paolo Veronese?)	<i>Riposo di Diana</i>	p. 64
GIOVANNI ANTONIO BURRINI	<i>Artemisia</i>	p. 66
BARTOLOMEO BETTERA	<i>Natura morta con strumenti musicali</i>	p. 70
BARTOLOMEO BIMBI	<i>Natura morta con mazzo di fiori in vaso metallico sbalzato</i>	p. 72
PAOLO PAOLETTI	<i>Natura morta con meloni e Natura morta con cocomeri</i>	p. 74
JACQUES COURTOIS detto il BORGOGNONE	<i>Battaglia di Lützen</i>	p. 78
PANDOLFO RESCHI	<i>Battaglia di Gavinana</i>	p. 82
FRANCESCO MARIA RANIERI detto lo SCHIVENOGLIA	<i>Battaglia con armi bianche e Battaglia con armi da fuoco</i>	p. 86
JEAN LEMAIRE	<i>Veduta di un foro al crepuscolo</i>	p. 88
VIVIANO CODAZZI e ADRIAEN VAN DER CABEL	<i>Capriccio architettonico con marina</i>	p. 90
JAN de MOMPER detto MONSU X	<i>Paesaggio con miracolo dei pesci</i>	p. 94
JOHANN ANTON EISMANN	<i>Paesaggio lacustre con attracco mercantile</i>	p. 98
NICCOLÒ CODAZZI	<i>Riposo nella fuga in Egitto</i>	p. 102
NICCOLÒ CODAZZI	<i>Capriccio architettonico con scena di sacrificio</i>	p. 104
GIORGIO CERANI detto GIORGIO DEI PAESI	<i>Veduta di fantasia del Tevere</i>	p. 108
ANTONIO STOM	<i>Capriccio della laguna di Venezia</i>	p. 112
MAESTRO FRANCESE DEL XVIII SECOLO	<i>Achille e Patroclo</i>	p. 114
COSTANTINO CEDINI	<i>Figura allegorica e Figura allegorica con ghirlanda</i>	p. 116
NERO ALBERTI DA SANSEPOLCRO	<i>Angelo Annunziante</i>	p. 120
ISIDORO FRANCHI	<i>Bacco</i>	p. 124
COPPIA DI STEMMI DELLA FAMIGLIA FALCONIERI	Sculutore fiorentino su disegno di Matteo Nigetti	p. 128
TORCIERA MONUMENTALE	Toscana, fine del XVI secolo	p. 132
CASSONE NUZIALE	Lombardia orientale, seconda metà del XVI secolo	p. 134
CREDENZA DOPPIO CORPO	Emilia, fine del XVI secolo	p. 136
SCRIVANIA MAZZARINO	Olanda, inizi del XVIII secolo	p. 138
CASSETTONE A RIBALTA	Piemonte, seconda metà del XVIII secolo	p. 140
TAVOLO A DEMILUNE	Lombardia, seconda metà del XVII secolo	p. 142

CONSOLE	Roma, ultimo quarto del XVIII secolo	p. 144
SALOTTINO	Napoli, fine del XVIII secolo	p. 146
TESTIERA DA LETTO	Toscana, XVIII secolo	p. 148
MOSÈ E IL SERPENTE DI BRONZO	Fine del XVI secolo	p. 150
EBE	Roma, primo quarto del XIX secolo	p. 152
BUSTI DI MENELAO E CARACALLA	XIX secolo	p. 154
VASO DA PARATA	Francia, seconda metà del XIX secolo	p. 158
SPECCHIERA	XIX secolo	p. 160

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

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

La Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'originalità delle opere compravendute in base all'attribuzione degli esperti di settore di cui si avvale e di quanto descritto nel presente catalogo. Eventuali contestazioni sulle attribuzioni degli esperti dovranno essere mosse a mezzo raccomandata entro e non oltre 15 giorni dalla data di acquisizione. Eventuali suddette contestazioni riguardanti le opere vendute saranno da decidere in sede scientifica, fra un consulente della Tornabuoni Arte s.r.l. ed un esperto di pari qualifica designato dal cliente. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della società. Un reclamo riconosciuto valido porta al semplice rimborso della somma effettivamente pagata, esclusa ogni altra pretesa. Per gli oggetti sottoposti alla Notifica dello Stato, ai sensi degli art. 2, 3 e 5 della legge 1/6/1939 n°1089, gli acquirenti sona tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative in materia. Il presente regolamento viene accettato automaticamente da tutti coloro che concluderanno acquisti di opere con la Tornabuoni Arte s.r.l.

Per ogni controversia è competente il Foro di Firenze.

GENERAL SALES TERMS

Tornabuoni Arte s.r.l. effectuates sales by private bidding in its venues. The works may be the property of the company, or offered for sale on behalf of third party principals. Tornabuoni Arte s.r.l. guarantees the absolute confidentiality of the information received by it for the invoicing (identity document and Tax or VAT code), with the exception to what is due to governmental institutions.

The signature of the sales contract obliges the buyer to make the payment for the work, at the price and according to the formalities stipulated and implies that the buyer has examined the characteristics, the state of conservation, the actual dimensions and the quality of the works; no contestation may therefore be accepted in relation to the foregoing aspects. The buyer is in any case obliged to pay VAT as provided by the regulations in force.

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.

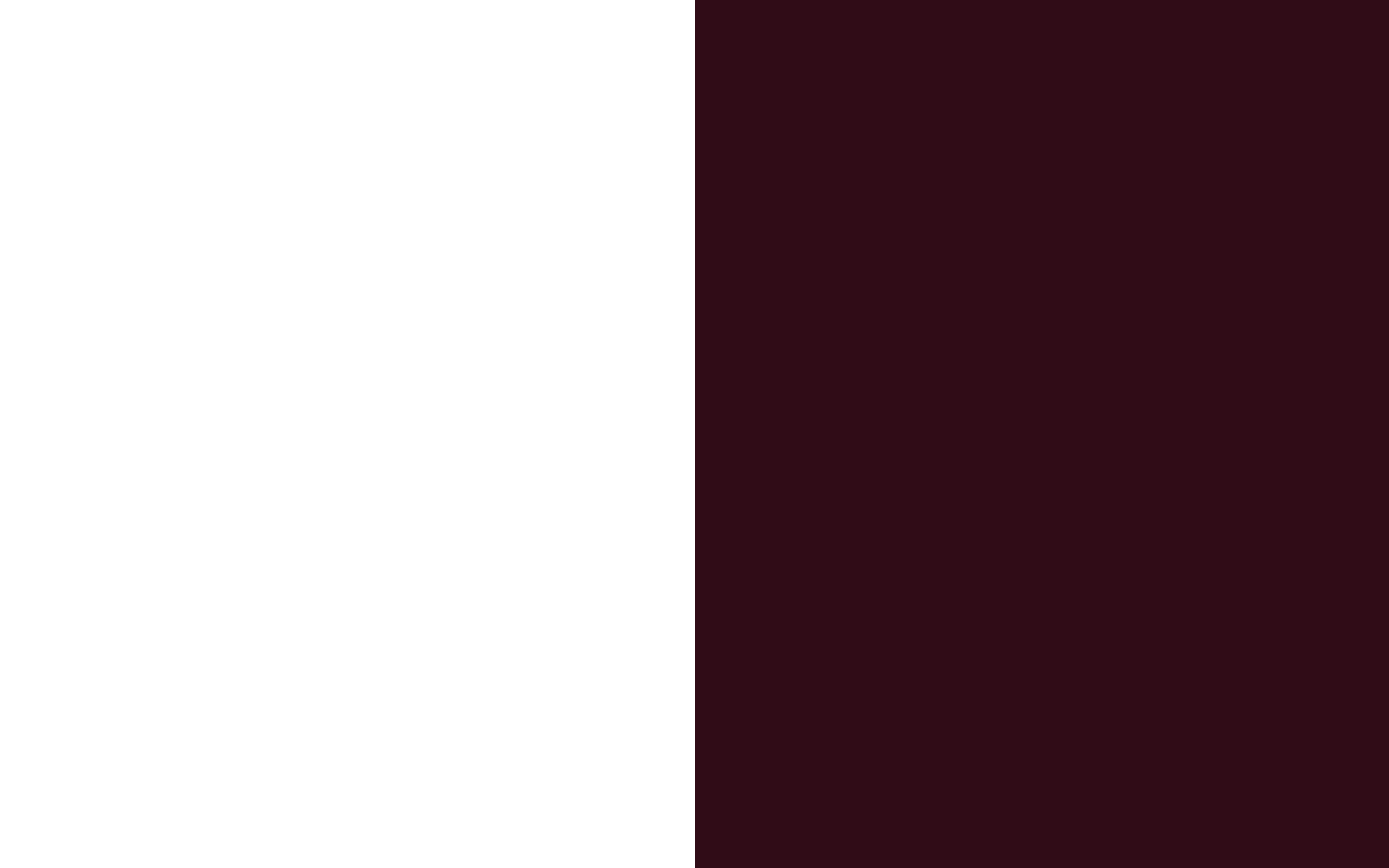
Any contestations must be notified by means of registered letter by and no later than 15 days as of the date of purchase. Any such contestations concerning the sold pieces shall be decided by scientific experts, i.e. a consultant appointed by Tornabuoni Arte s.r.l. and an expert with equivalent qualifications 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





tornabuoniArte
ARTE ANTICA

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