

tornabuoni Arte

ARTE ANTICA



Dipinti e Arredi Antichi



Fronte:

JACQUES DE L'ANGE
attivo nelle Fiandre e in Italia tra il quarto e il quinto decennio
del XVII secolo
Martirio di San Lorenzo
olio su tela, cm. 220x170
(p. 40)

Retro:

PAUL BRIL
Anversa 1554-Roma 1626
Paesaggio con Pan e Siringa
olio su tela, cm. 49x71
(p. 30)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Settembre 2016

ARTE ANTICA**FIRENZE**

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

FORTE DEI MARMI

55042 Piazza Marconi, 2
 Tel. +39 0584 787030
 Fax +39 0584 83811
 forte dei marmi@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

Un posto particolare tra le proposte di questo nuovo catalogo di opere selezionate da Tornabuoni Arte nel campo dell'arte antica spetta, di diritto, a due dipinti. Non si tratta di un *pendant*, anche se le misure sono assimilabili, ma di tele, entrambe di notevoli dimensioni, realizzate in momenti sicuramente diversi della carriera dello stesso artista: parliamo di Jacques de l'Ange, un allievo di Jan Cossiers ad Anversa, nato in una data prossima al 1619 e morto, verosimilmente, intorno alla metà del quinto decennio del XVII secolo.

Si deve a Bernhard Schnackenburg, in due fondamentali articoli monografici sul "Wallraf Richartz Jahrbuch", la ricostruzione dell'identità del pittore e l'assegnazione allo stesso di un corpus omogeneo di opere, in precedenza riferite ad altri artisti, caratterizzate da evidenti affinità stilistiche e avvicinabili ad una tela siglata "JAD Fecit".

Come anticipato, i dipinti che presentiamo mostrano notevoli differenze, tanto da poter efficacemente rappresentare entrambe le distinte fasi che lo studioso ha individuato nella carriera di Jacques de l'Ange, la prima ancora in patria, la seconda in Italia Meridionale. È a quest'ultimo periodo della breve biografia dell'artista che Schnackenburg ha riferito il nostro *Martirio di San Lorenzo*, suggestivo cimento 'a lume di notte' in evidente rapporto con le creazioni di Matthias Stomer, celebre artista caravaggesco fiammingo attivo per lungo tempo a Napoli e in Sicilia.

Se quest'opera era ben nota agli studi, essendo stata in passato più volte pubblicata anche da Benedict Nicolson, che aveva proposto l'attribuzione a Joachim von Sandrart, il "Vasari del Nord", l'inedita *Coronazione di spine*, rubensiana creazione sorprendente per forza e talento compositivo, mostra invece de l'Ange legato al mondo artistico di provenienza, e sarebbe quindi, nella ricostruzione di Schnackenburg, appartenente alla sua prima fase.

Al di là delle avvincenti questioni filologiche, si tratta di un recupero di grande importanza di un pittore raro e di notevole qualità, che abbiamo la singolare fortuna di documentare, nello

Among the novelties presented in this new catalogue of works selected by Tornabuoni Arte in the field of antique art there are two paintings which deserve special attention. Although the two canvases are similar in size, it is not a matter of a pendant but of two works that have definitely been painted at two different moments in the career of the artist: we are speaking of Jacques de l'Ange, who apprenticed under Jan Cossiers at Antwerp, was born sometime around 1619 and probably died in the central years of the fifth decade of the 17th century.

It is to Bernhard Schnackenburg and two fundamental monographic articles of his published in the "Wallraf Richartz Jahrbuch" that we owe the reconstruction of the painter's identity and the attribution to him of a homogeneous body of works. While the latter have previously been referred to other artists, they feature evident stylistic similarities and it has been possible to link them to a canvas carrying the initials "JAD Fecit".

As anticipated, the radical differences between the paintings clearly indicate that they represent the two distinct phases which the scholar has identified in Jacques de l'Ange's career: one associated with the period when he still lived in his native country, and another linked to his years in Southern Italy. It is to the latter period of the artist's short biography that Schnackenburg has dated our Martyrdom of Saint Lawrence, a fascinating work where the artist has measured swords with nocturnal lighting in a manner that immediately brings to mind the works of Matthias Stomer, a famous Caravaggesque Flemish artist who worked many years in Naples and in Sicily.

While this work has been well known to scholars - it has already been published on several occasions, also by Benedict Nicolson who has suggested it could be attributed to Joachim von Sandrart, the "Vasari of the North" - the hitherto unpublished Crown-ing of thorns, a Rubens-inspired work characterized by amazing dynamism and talent for composition, on the contrary features a de l'Ange with close ties to the artistic milieu of his native country. According to Schnackenburg's reconstruction, this work may therefore be attributed to the first phase in the artist's career.

stesso catalogo, in due distinti e ugualmente alti momenti del suo sviluppo artistico.

Facciamo seguito a questo inconsueto confronto esaminando altre opere di grande interesse.

La prima è una superba tela del perugino Gian Domenico Cerrini, che non costituisce una novità – è stata più volte pubblicata ed esposta in mostra – ma è sicuramente una acquisizione di straordinaria importanza. Un dipinto che possiamo definire con sicurezza un capolavoro, ricco di suggestioni raffaellesche aggiornate da ampi panneggi barocchi e dall'uso naturalistico della luce, quasi una sintesi tra i tre distinti filoni dell'arte pittorica secentesca: classicismo, barocco, naturalismo.

Quest'opera, che mentre scriviamo si trova esibita con la sua monumentale cornice dorata a Salò, alla mostra *Da Giotto a De Chirico. I tesori nascosti*, è stata identificata in passato con il "Gioseffo, che interpreta i sogni a i due carcerati della corte del faraone [...] di mano di Giov. Domenico Cerrini Perugino" presente nell'inventario dei beni di Mattias de' Medici alla Villa di Lappeggi, dipinto pagato all'artista il 27 gennaio 1658 insieme ad altre sue tre tele ancora non identificate.

Se il caso citato riguarda un'opera realizzata durante il soggiorno a Firenze, tra 1656 e 1661, di un artista 'forestiero', il Cavalier Perugino appunto, l'altra novità di questo catalogo alla quale dedichiamo le presenti brevi righe introduttive rappresenta la situazione opposta, ossia un dipinto eseguito all'estero, in particolare a Venezia, da un pittore fiorentino.

Si tratta stavolta di una vera e propria riscoperta di un quadro finora noto agli studi solo in virtù di una immagine fotografica in bianco e nero conservata nell'archivio della fototeca di Federico Zeri. La tela, di cui già il grande conoscitore italiano aveva riconosciuto l'autografia del singolare artista fiorentino Sebastiano Mazzoni, può essere finalmente presentata ad un più vasto pubblico dopo una pulitura che ne ha messo in evidenza le esuberanti qualità pittoriche e i virtuosismi coloristici. Un vibrante connubio tra l'arte della città natale dell'artista, Firenze, e la patria adottiva, Venezia.

Se da quest'ultima l'autore coglie il pittoricismo unito ai fermenti sparsi a piene mani da altri 'foresti', in particolare dal genovese Bernardo Strozzi, contribuendo a pieno titolo a svecchiare l'am-

Beyond the compelling philological questions, it is a matter of a very important rediscovery of a rare and outstanding painter, whom we have the singular fortune of documenting, in one and the same catalogue, in two different and equally accomplished moments of his artistic development.

After this unusual comparison we will proceed to examine other works of considerable interest.

First a superb canvas by a painter from Perugia, Gian Domenico Cerrini. While it does not represent a novelty – it has been published and presented in exhibitions on several occasions – it is certainly an acquisition of extraordinary importance. The painting may unquestionably be defined a masterpiece, with its numerous Raphaelesque elements, brought up to date by lavish Baroque draperies and a naturalistic use of the light: almost a synthesis between the three distinct genres of Seventeenth-century painting: Classicism, Baroque and Realism.

This painting, which is at the time of writing on show, inside its monumental frame, in Salò where it is part of the exhibition named Da Giotto a De Chirico. I tesori nascosti, has previously been identified as the work titled "Joseph, who interprets the dreams of the two prisoners of the Pharaoh's court [...] by the hand of Giov. Domenico Cerrini Perugino" recorded as part of the estate of Mattias de' Medici at the Villa of Lappeggi. The artist had been paid for this painting, in addition to another three canvases that have not as yet been identified, on 27 January 1658.

In the above case we are dealing with a work realized during a sojourn in Florence, between 1656 and 1661, by a 'foreign' artist, that is to say the Cavalier Perugino. The other novelty in the catalogue to which this short introductory note is dedicated is an example of the opposite situation, that is to say a canvas painted abroad, in this case in Venice, by a Florentine artist.

This time it is a matter of a true rediscovery, of a painting which has until now been known to experts only through a black and white image kept in the photographic archive of Federico Zeri. The great Italian connoisseur had already recognized the canvas as work of the singular Florentine artist Sebastiano Mazzoni; now this painting may finally be presented to the public after a cleaning which has revealed its exuberant brushwork and col-

biente artistico lagunare nostalgicamente ancorato sulle glorie del secolo precedente, della scuola pittorica locale Mazzoni percorre l'eccentrico percorso alternativo – a suo tempo individuato da Mina Gregori – caratterizzato da spunti tra il giocoso e il grottesco, che dal tardo Filippino Lippi, passando per le bizzarrie di Pontormo e Rosso, arriva a Giovanni da San Giovanni, ad Alessandro Gherardini, alle possenti e, insieme, spiritose figure dell'ultimo grande artista fiorentino, Giovanni Domenico Ferretti.

Federico Berti

oristic virtuosity: a vibrant union between the art of the painter's native city, Florence, and his adoptive country, Venice.

The artist has captured the essence of the latter tradition, a taste for the picturesque, combining it with fermentations that were generously diffused by other 'foreigners', and especially the Genoese Bernardo Strozzi, who made an important contribution to revive the artistic milieu of the lagoon, at that time nostalgically mired in the glories of the preceding century. At the same time Mazzoni follows an eccentric alternative trajectory – which Mina Gregori has already identified – characterized by inspirations ranging from the playful to the grotesque: a tradition which from the late works of Filippino Lippi passes through the caprices of Pontormo and Rosso, to arrive at Giovanni da San Giovanni, Alessandro Gherardini, and the imposing yet humorous figures of the last great Florentine artist, Giovanni Domenico Ferretti.

Federico Berti

OPERE

SCUOLA TOSCANA DEL XV SECOLO

San Zanobi benedicente con San Francesco d'Assisi e Santa Lucia
tempera su tavola, cm. 42,5x28

Questa anconetta di ridotte dimensioni presenta tre santi su fondo oro, due dei quali facilmente riconoscibili in San Francesco, con saio francescano, croce, libro e stimmata, e Santa Lucia, in mano la palma e il consueto piatto in ricordo del proprio crudele martirio. La figura in abiti episcopali al centro, col libro in mano, ci sembra invece riconoscibile in San Zanobi, vescovo fiorentino del IV secolo. Il piviale è chiuso sul petto da un medaglione, oggi non più leggibile, che poteva in origine essere decorato da un giglio rosso come nel mosaico di Monte di Giovanni del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze.

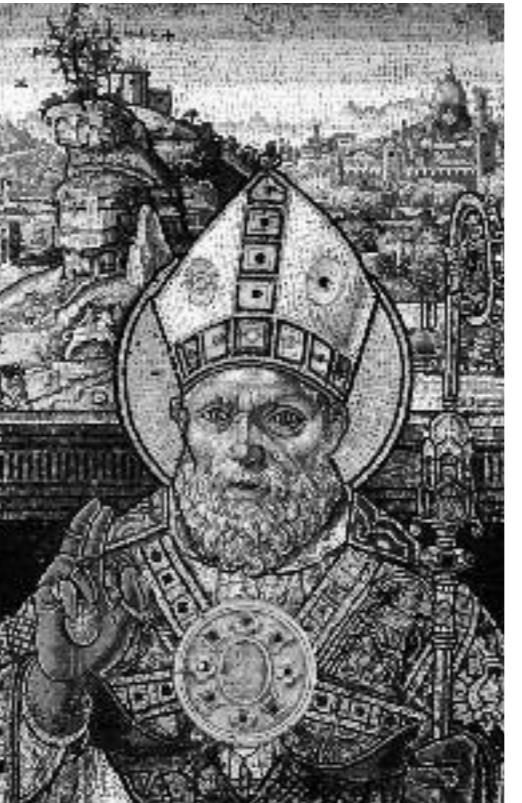
Il culto di questo santo è particolarmente legato alla città dove questi visse, divenendo oggetto di una particolare devozione testimoniata da innumerevoli manufatti artistici, e la sua presenza potrebbe forse dirimere l'annosa questione della scuola di provenienza di quest'opera, già in passato dibattuta tra Firenze e Siena. Se infatti il San Francesco di quest'arcaizzante dipinto ricorda le fisionomie del Quattrocento senese, il santo al centro ha invece un volto che pare ispirarsi alle opere di Filippo Lippi.

TUSCAN SCHOOL OF THE 15TH CENTURY

Blessing Saint Zanobi with Saint Francis of Assisi and Saint Lucia
tempera on panel, 42,5x28 cm

This small altarpiece features three saints against a gilt background. While two of them are easily recognized - as Saint Francis, with a Franciscan habit, cross, book and stigmata, and Saint Lucia, who holds a palm and the customary dish reminding of her cruel martyrdom - the figure in episcopal costume in the centre, who holds a book, appears to be identifiable as Saint Zanobi, a Florentine bishop who lived in the 14th century. The cope is closed on the breast by a medallion that is no longer legible, but which might originally have been decorated by a red lily, as that in the mosaic by Monte di Giovanni found at the Museo dell'Opera del Duomo of Florence.

This saint was principally worshipped in the city where he lived and where he was subject of particular devotion, as witnessed by numerous works of art, and his presence might perhaps settle the old question as to whether the school of origin of the work is to be found in Florence or in Siena, a matter which has already been subject of debate in the past. In fact, while the Saint Francis of this archaic painting brings to mind the characteristic physiognomies of Fifteenth-century Siena, the saint in the centre seems, on the contrary, to be inspired by the works of Filippo Lippi.



Monte di Giovanni, *San Zanobi*, mosaico, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



PSEUDO PIER FRANCESCO FIORENTINO
attivo nella seconda metà del XV secolo
Natività con San Giovannino e angeli
tempera su tavola, cm. 67x42

Questo delizioso presepe, pur nella sua semplicità intrisa di fervente devozione, mostra di riflesso le altezze artistiche raggiunte dalle creazioni dei grandi maestri del primo Rinascimento fiorentino, e in particolare di Filippo Lippi. Del noto artista, infatti, il nostro Pseudo Pier Francesco, con evidenza autore della tavola in esame, aveva ampiamente ammirato le opere, come testimonia ad esempio la replica da lui eseguita della pala d'altare di Lippi per la Cappella Medici. Quest'ultima, realizzata intorno al 1458, dopo la vendita in asta dei beni Riccardi, allora proprietari dello storico palazzo, emigrò a Berlino (Gemäldegalerie) nel 1821, venendo poi sostituita dall'opera dello Pseudo Pier Francesco che ancora oggi adorna la cappella.

Per quanto riguarda questo autore, la sua identità artistica, inizialmente confusa con quella di Pier Francesco Fiorentino (1444/5-dopo il 1497) ha acquisito negli anni una sua identità precisa grazie ai contributi di Bernard Berenson, Paolo dal Poggetto e infine di Anna Padoa Rizzo (A. Padoa Rizzo, *Il percorso di Pier Francesco Fiorentino* in "Commentari", 24, 1973, pp. 154-175).

L'opera qui descritta compare, con l'attribuzione allo Pseudo Pier Francesco Fiorentino, nella Fototeca di Federico Zeri (scheda n. 11593).



Pseudo Pier Francesco fiorentino, *Adorazione del Bambino*, Firenze, Palazzo Medici

PSEUDO PIER FRANCESCO FIORENTINO
active in the second half of the 15th century
Nativity with the Infant Saint John and angels
tempera on panel, 67x42 cm

In spite of its simplicity infused with pure devotion, this charming nativity scene shows, indirectly, the artistic heights reached by the great masters of early Florentine Renaissance, and specifically the achievements of Filippo Lippi. In fact, Pseudo Pier Francesco, who is clearly the author of this work on wood, was a great admirer of the great and famous artist, something which is among others proven by his replica of the altarpiece painted by Lippi for the Medici Chapel. Realized around 1458, the panel was sold when the Riccardi estate was auctioned off and moved to Berlin (Gemäldegalerie) in 1821, at which point it was replaced by the work of Pseudo Pier Francesco, which still adorns the Chapel today.

The identity of the artist of the work presented here, which has initially been confused with that of Pier Francesco Fiorentino (1444/5-after 1497) has over the years acquired clearer contours thanks to the contributions of Bernard Berenson, Paolo dal Poggetto and finally of Anna Padoa Rizzo (A. Padoa Rizzo, Il percorso di Pier Francesco Fiorentino in "Commentari", 24, 1973, pp. 154-175).

The work described here is included, with the attribution to Pseudo Pier Francesco Fiorentino, in the photo archive of Federico Zeri (no. 11593).



ANDREA DI NICCOLÒ

Siena 1445-1525

Sant'Agnese di Montepulciano; Matrimonio Mistico di Santa Caterina da Siena; Sant'Antonino da Firenze; Santa Caterina da Siena e il mendicante; Santa Domenicana

tempera su tavola, cm. 34x96

iscrizioni: “[A]GNESA” sopra la Sant’Agnese di Montepulciano, “[P]OLITIAN”, sotto la santa; “[ANT]ONI[NUS]” sopra il Sant’Antonino da Firenze, “DE FLORENTIA”, sotto il santo; “[B]...NA” sopra la santa a destra.

Basterebbero i delicati accordi cromatici – come la giustapposizione di verdolino e di rosa delle nicchie che inquadrono i santi – a denunciare l’origine senese di questo pannello tardo quattrocentesco. Le torri in pietra che troneggiano altissime su edifici e mura, la cui resa pittorica restituisce l’uso del mattone, ci trasmettono poi, sulla sinistra della tavola, l’inconfondibile silhouette della città toscana, arroccata su dolci colline.

Come esaustivamente ricostruito da Marco Ciampolini, autore di uno studio sul dipinto, le due scene principali poste tra le nicchie sono incentrate su due episodi della vita di Santa Caterina (1347-1380) raccontati da Raimondo da Capua: il suo ‘matrimonio mistico’ con il Signore, apparso insieme ad altri santi nella propria cella dopo un digiuno, e l’episodio nel quale la santa senese veste Cristo nelle sembianze di mendicante, un atto caritatevole premiato poi dallo stesso con il regalo di un mantello tempestato di pietre preziose.

La prima scena, precisa Ciampolini, si ispira ad una tavola di Neroccio di Bartolomeo de’ Landi (già Londra, coll. M.R. Waddingham) databile intorno al 1468. Tuttavia, “le figure, l’impostazione delle scene e persino la concezione d’insieme” sembrano rispecchiare piuttosto “l’arte di Matteo di Giovanni”, ma declinata con una “schiettezza di sentimento e [...] ingenuità di espressione” che rendono possibile avvicinare l’opera al suo seguace Andrea di Niccolò.

La proposta attributiva del pannello a questo pittore è sorretta da interessanti confronti con opere dell’artista quali il *Martirio di San Sebastiano* del Museo Civico di Colle Val d’Elsa, con una datazione riconducibile, secondo lo studioso, ai primi anni del Cinquecento.



Andrea di Niccolò, *Martirio di San Sebastiano*, Casole d’Elsa, Museo Civico

ANDREA DI NICCOLÒ

Siena 1445-1525

Saint Agnes of Montepulciano; The Mystic Wedding of Saint Catherine of Siena; Saint Antoninus of Florence; Saint Catherine of Siena and the beggar; Dominican Saint

*tempera on panel, 34x96 cm
inscriptions: “[A]GNESA” above Saint Agnes of Montepulciano, “[P]OLITIAN”, below the saint; “[ANT]ONI[NUS]” above Saint Antoninus of Florence, “DE FLORENTIA”, below the saint; “[B]...NA” above the saint to the right.*

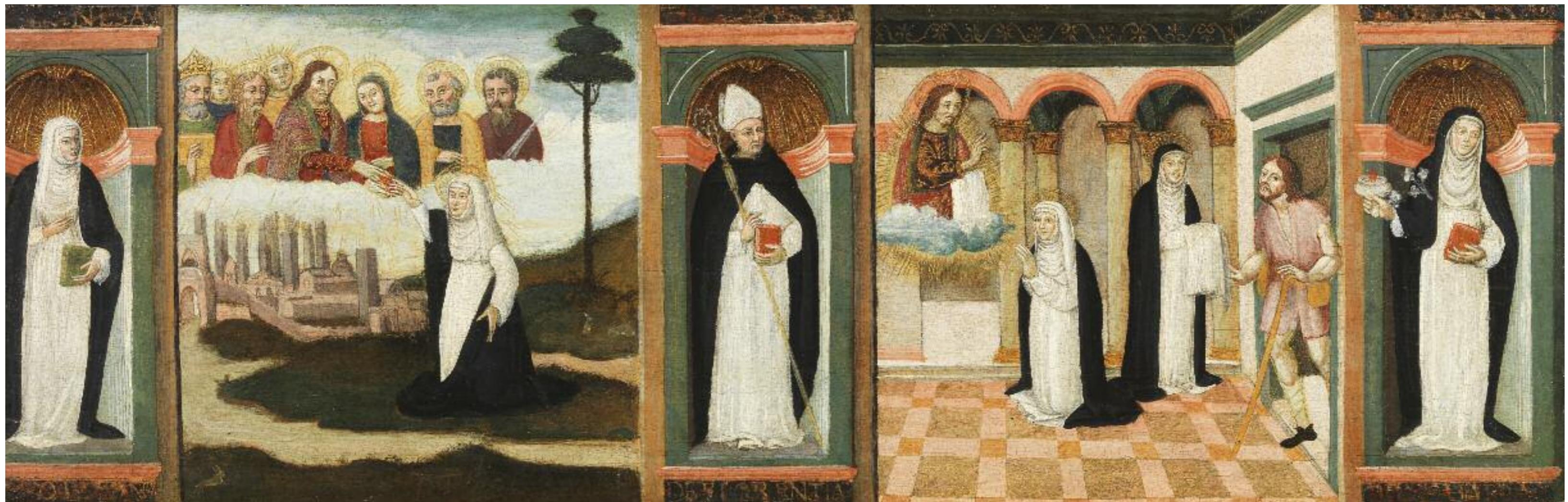
The delicate chromatic accords – like the combination of pale green and pink of the niches in which the saints stand – would be sufficient indication of the Sienese origin of this late 15th century work on wood. Moreover, the image of tall stone towers hovering above buildings and walls in brick, on the left side of the work, represent the unmistakeable silhouette of the Tuscan city clinging on gentle hills.

Marco Ciampolini, author of a study on the painting, has made a painstaking reconstruction of the two principal scenes arranged between the niches. They centre on two episodes in the life of Saint Catherine (1347-1380) as recounted by Raimondo da Capua: her ‘mystic wedding’ with the Lord, who appears together with other saints in her cell after a fast, and the episode in which the Sienese saint dresses Christ, disguised as a beggar, an act of charity which is then rewarded by the latter, who gives her a mantle studded with precious stones.

The former of these two scenes is, as Ciampolini points out, inspired by a panel by Neroccio di Bartolomeo de’ Landi (formerly London, the M.R. Waddingham collection) which may be dated to around 1468. However, “the figures, the arrangement of the scenes and even the concept of the work as a whole” seem, above all, to evoke “the art of Matteo di Giovanni”, even if it is rendered with a “candidness of feeling and [...] ingenuousness of expression” which suggest it may be attributed to his follower Andrea di Niccolò.

The suggested attribution is corroborated by interesting comparisons with other works by the painter, such as the Martyrdom of Saint Sebastian of the Museo Civico of Casole d’Elsa. According to the scholar, the work may be dated to the first years of the 16th century.





ANTONIO BADILE
Verona 1517-1560
Adorazione dei Magi
olio su tavola, cm. 52,5x180,5

La proposta di attribuzione di questo dipinto ad Antonio Badile, il "più accreditato pittore veronese a metà Cinquecento" e maestro del giovane Paolo Veronese, si deve a Marco Ciampolini. Lo studioso, che ipotizza per l'opera una originale destinazione a fronte di cassone, individua nella tavola una cultura di matrice veneta con accenti romanizzati, una unione di sensibilità lagunare per il colore e "fascino delle eleganze disegnate di Emilia, Toscana e Roma" ritrovabile in ambito veronese. Altra caratteristica messa in luce da Ciampolini è la "passione manierista per l'enfasi dinamica", sicuramente uno degli aspetti salienti della tavola, forse da ricondursi all'esempio del Pordenone. L'opera, aggiungiamo noi, sorprende anche per il particolare assetto compositivo, che include in primissimo piano figure tagliate all'altezza del busto dall'inquadratura. Questa soluzione, decisamente manieristica e di impronta centro italiana, aveva in precedenza fatto pensare all'ambito del senese, attivo lungo tempo a Napoli, Marco Pino, ricordato anche dalle figure alquanto 'caricate' dai bizzarri copricapi che ritroviamo nel dipinto.

Per quanto riguarda l'attribuzione a Badile, lo studioso per la nostra *Adorazione* segnala tangenze in particolare con la fase estrema del pittore veronese, con opere come il *Polittico dei Santi Quattro Coronati* del Museo di Castelvecchio (1552), circostanza che induce lo studioso a non escludere la possibilità che si tratti del lavoro di un estroso "giovane di talento" uscito dalla bottega dell'artista.



Antonio Badile, *San Severio*, dal Polittico dei Santi Quattro Coronati, 1552,
Verona, Museo di Castelvecchio

ANTONIO BADILE
Verona 1517-1560
Adoration of the Magi
oil on panel, 52,5x180,5 cm

It is to Marco Ciampolini that we owe the suggestion to attribute this painting to Antonio Badile, the "most acclaimed Veronese painter in the mid-Sixteenth century" and master of the young Paolo Veronese. The scholar, who hypothesizes that the work may originally have decorated the front of a chest, recognizes, in this work on wood, a combination between a Venetian culture and Roman influences, a union between the sense of colour typical of the lagoon area and the "fascination with elegant drawing characterizing Emilia, Tuscany and Rome" that could be found in the artistic milieu of Verona. Another quality accentuated by Ciampolini is the "mannerist passion for dynamic emphasis" which is definitively one of the salient traits of the panel, and which may perhaps be retraced to the example of Pordenone. We would like to add that the work stands out by virtue of the original composition: the figures in the very foreground are cut at bust height due to the framing of the image. This solution, which is decidedly mannerist and which bears witness to a central Italian influence, had previously led one to suggest that the work could have its origin in the milieu of a Siena-born painter who had worked in Naples for many years, namely Marco Pino, who is also known for painting figures with bizarre headdresses not unlike those found in this painting. As confirmation of the attribution of this Adoration to Badile, the scholar points to similarities, specifically between the late phase of the Veronese painter and works as the Polyptych of the Santi Quattro Coronati at the Museum of Castelvecchio (1552), a circumstance due to which, according to the scholar, it cannot be excluded that it may be a matter of a work of an inspired "talented youth" doing his apprenticeship at the painter's atelier.





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

Sotto un ricco drappeggio di caratteristico rosso veneziano, un sontuoso banchetto si svolge tra abbondanti cibi, bevande inebrianti e musiche. Sullo sfondo, all'approssimarsi di una violenta tempesta, alcuni personaggi sembrano mettere velocemente in acqua alcune barche, mentre una grossa nave è accennata nelle acque scure e ormai sconvolte dal nubifragio.

Il dipinto ci è pervenuto con una attribuzione, confermata da expertise di Egidio Martini, al fiammingo Pauwels Franck, pittore attivo a Venezia dove fu collaboratore di Jacopo Tintoretto, con una datazione intorno al nono decennio del Cinquecento. Vi si trova illustrato l'evento biblico della fuga di Noè e della sua famiglia con l'arca, che precede il diluvio universale mandato sulla terra da Dio al fine di punire l'umanità per la sua degenerazione. Il soggetto del dipinto è confermato dall'esistenza di una stampa di Johannes I Sadeler dal titolo "SICVT AVTEM ERAT IN DIEBVS NOE", tratta a sua volta da un dipinto di Dirck Barendsz, che evidentemente servì da spunto per il nostro dipinto (vedi *Prisma des Bijbelse Kunst*, cat. della mostra a cura di A. Berendsen, Deft, 1952, n. 43, pl. 9). Dobbiamo comunque considerare come in questo periodo dipinti profani e allusivi ad una certa licenziosità venivano spesso arricchiti dall'inserimento in margine di scene bibliche che li rendessero moralmente accettabili, ma da considerarsi di secondaria importanza.

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

Under a rich drapery in characteristic Venetian red, a sumptuous banquet is taking place among an abundance of foods, inebriating beverages and music. In the background, as a violent storm is about to break out, some people are getting some boats into the water, while a large ship is only just visible in the dark waters, by now turbulent due to the rainstorm.

The painting has reached us with an attribution, confirmed by an expertise by Egidio Martini, to the Flemish painter Pauwels Franck, who was active in Venice where he was a collaborator of Jacopo Tintoretto, with a dating to around the ninth decade of the Sixteenth century. The painting illustrates the biblical event of the escape of Noah and his family with the arc, that precedes the Flood sent on Earth by God as punishment for its degeneration. The subject is confirmed by an engraving by Johannes I Sadeler with the title "SICVT AVTEM ERAT IN DIEBVS NOE", after a painting by Dirck Barendsz, that was with evidence the figurative source for our painting (see Prisma des Bijbelse Kunst, exh. cat. edited by A. Berendsen, Deft, 1952, n. 43, pl. 9).

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



Johannes I Sadeler, *SICVT AVTEM ERAT IN DIEBVS NOE*, incisione



GIUSEPPE CESARI detto il CAVALIER D'ARPINO

Arpino 1568-Roma 1640

Perseo e Andromeda

olio su tavola, cm. 51x37

Andromeda, leggiadra fanciulla concessa in sacrificio ad un orribile mostro marino, è salvata da Perseo, che accorre in sua difesa sul cavallo alato Pegaso. Tra le memorabili interpretazioni di questo celebre mito (Ovidio, *Metamorfosi*, IV), affrontato nei secoli passati da artisti quali Piero di Cosimo, Rubens, Ingres, un posto da non trascurarsi deve essere riconosciuto anche alla dinamica ideazione del Cavalier d'Arpino.

L'opera del Cesari è un eccellente esempio dello stile tardo-manierista, stile diffuso in tutta Europa ma che all'epoca della realizzazione di questo esemplare stava ormai per venire definitivamente scalzato dalle novità caravaggesche, che proprio nella bottega dell'Arpino prese le prime mosse. È, infatti, nello studio dell'affermato pittore romano che il Merisi, come noto, si inserì nel panorama artistico dell'Urbe, dipingendo, secondo la testimonianza dei biografi, dipinti di fiori e frutti 'per vendere'.

A testimonianza del suo grande successo, questa suggestiva creazione è stata riproposta negli anni dall'artista varie volte e su ogni tipo di supporto, tanto che sono noti esemplari, riconosciuti autografi, su tavola, su tela, su lavagna, e persino su lapislazzulo. La redazione più antica, datata solitamente al 1592 e assai diversa da tutte le altre, è conservata al RISD Museum di Providence (USA), mentre quella più nota fra queste versioni è forse quella del Kunsthistorisches Museum di Vienna, firmata e datata 1602 dall'artista romano. Rispetto a quest'ultima, caratterizzata da una impressionante accuratezza esecutiva, si possono notare nella nostra tavola alcune significative differenze, in particolare nell'anatomia e nel manto del Perseo, così come nello splendido tramonto sul fiabesco paesaggio dello sfondo.

La nostra tavola mostra consonanze compositive più strette con l'eccelsa versione del Clark Art Institute, ritenuta più antica rispetto alla versione di Vienna, e con quella dell'Accademia di San Luca, contraddistinta in maniera non dissimile dalla nostra da un 'fare' pittorico veloce e abbreviato, probabile indice di una riproposizione successiva.



Cavalier d'Arpino, *Perseo e Andromeda*, 1602, Vienna, Kunsthistorisches Museum



GIUSEPPE CESARI also known as CAVALIER D'ARPINO
Arpino 1568-Rome 1640
Perseus and Andromeda
oil on panel, 51x37 cm

Andromeda, a lovely girl who is about to be sacrificed to a horrible sea monster, is saved by Perseus who rushes to her defence on Pegasus, the winged horse. Among the memorable interpretation of this famous myth (Ovid, Metamorphoses, IV) by artists as Piero di Cosimo, Rubens and Ingres, also the dynamic ideation of Cavalier d'Arpino deserves an anything but secondary place.

Cesari's work is an excellent example of the late-mannerist style that was diffused in all of Europe, but which at the time when this work was painted was about to be definitely supplanted by the novelties introduced by Caravaggio, who began his career precisely in the workshop of Arpino. It was in the atelier of this famous Roman painter that Merisi was introduced to the artistic milieu of the Eternal City, painting – according to the testimonials of biographers – works with flowers and fruits 'for sale'.

The popularity of the motif is proven by the fact that it has been painted in several versions by the artist over the years, on every kind of support. Indeed, we know of works, recognized to be by the hand of the artist, on wood, canvas, slate and even on lapis lazuli. The oldest version, which is usually dated to 1592 and which is very different from all the others, is found at the RISD Museum of Providence (USA), while what is perhaps the most famous of these versions is found at the Kunsthistorisches Museum of Vienna; it is signed and dated 1602 by the Roman artist. As compared to the latter, which is characterized by an impressively painstakingly rendition, the work on wood presented here features some significant differences, especially in the anatomy and Perseus' cape, as well as the splendid sunset on the fantastic landscape in the background.

This panel features closer similarities in terms of composition with the outstanding version found at the Clark Art Institute, which is considered older than the work now in Vienna, and with the one found at the Academy of St. Luke which, not unlike the painting presented here, is characterized by a rapid and summary brushstrokes which may indicate that it is a matter of a new version of an earlier work.



LAVINIA FONTANA
Bologna 1552-Roma 1614
Sacra Famiglia con Santo Stefano
olio su tavola, cm. 66,5x50,5

Questa tavola di ridotte dimensioni, probabilmente creata per un contesto di devozione familiare, mostra Santo Stefano, protomartire cristiano, inginocchiato dinanzi alla Vergine con il Bambino nell'atto di mostrare la palma e i sassi che furono strumenti del proprio martirio. Completano la scena Giuseppe in procinto di giungere con l'asinello, architetture di impronta classica, uno squarcio di paesaggio di gusto parmigianesco. Maria Teresa Cantaro ha proposto di riconoscere quale autore di questo dipinto la bolognese Lavinia Fontana, una delle poche donne pittrici note nella storia dell'arte, autrice di notevole fama fin dai suoi tempi (vedi M.T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare"*, 1552-1614, Milano, 1989). In particolare, la studiosa riferisce il dipinto "all'ultima fase della sua attività, quando [la pittrice] si era trasferita a Roma, dove arrivò tra il 1603 e il 1604 [...] per realizzare una pala d'altare molto grande per la Basilica di San Paolo fuori le mura", opera purtroppo perduta. Tra i confronti addotti dalla Cantaro a sostegno dell'attribuzione ricordiamo *La visione di San Giacinto* di Santa Sabina a Roma, del 1599, e il *Cristo e la Samaritana al pozzo* conservata al Museo di Capodimonte del 1607, tutte opere di quell'ultimo periodo dell'artista al quale la studiosa ricollega anche la realizzazione di questa tavola.



Lavinia Fontana, *Minerva*, 1613, Roma, Galleria Borghese

LAVINIA FONTANA
Bologna 1552-Rome 1614
The Holy Family with Saint Stephen
oil on panel, 66,5x50,5 cm

This small work on wood, which was probably intended for worship at home, features Saint Stephen, the Christian protomartyr, kneeling before the Virgin with the Child and showing the palm and the stones which were the means of his martyrdom. The scene is completed by Joseph who is approaching on the donkey, classical architectures and a glimpse of a landscape painted in a style evoking Parmigianino.

*Maria Teresa Cantaro has suggested that the author of this painting may be recognized as the Bologna-born Lavinia Fontana, one of the few female painters known in art history, an artist who was already famous in her own time (see M.T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare"*, 1552-1614, Milano, 1989). Specifically, the scholar attributes the painting "to the final phase of her career, when (the painter) had moved to Rome, where she arrived between 1603 and 1604 (...) to paint a large altarpiece for the Basilica of Saint Paul Outside the Walls", a work which is unfortunately lost.*

Among the comparisons referred to by Cantaro to corroborate this attribution we may mention The Vision of Saint Hyacinth at Saint Sabina in Roma, from 1599, and Christ and the Samaritan Woman at the Well, now at the Capodimonte Museum, Naples, dated 1607. Both were painted in the last period of the artist's career, to which the scholar has linked also this panel.



PAUL BRIL
Anversa 1554-Roma 1626
Paesaggio con Pan e Siringa
olio su tela, cm. 49x71

Dinanzi ad un sereno paesaggio, una vallata amena percorsa da un placido fiume, il dio Pan insegue la ninfa Siringa. L'occhio dell'osservatore è invitato a indagare attentamente la tela, impreziosita con incredibile dovizia di particolari: minuscoli uccelli variopinti, un cavaliere che avanza su un distante sentiero, ville e antichi manieri in lontananza. La luce filtra dalle nuvole illuminando a sprazzi le colline al di là dell'ombrosa quinta sul proscenio.

Questa visione lenticolare, particolarmente apprezzabile per l'eccellente stato di conservazione, unita ai caratteristici toni freddi dalla dominante azzurra, sono elementi caratteristici dell'autore della tela, il fiammingo Paul Bril. Più precisamente, come segnalatoci da Francesca Cappelletti autrice di una scheda sull'opera in esame, "il dipinto, nella sua partizione in una zona a sinistra chiusa dagli alberi intorno a una radura in ombra e in una parte destra che si apre sul paesaggio fluviale e su un sovrapporsi di colline tondeggianti verso l'orizzonte, è tipico della produzione di Paul Bril negli anni Venti del Seicento".

Ricordato nella Città Eterna a partire dalla fine dell'ottavo decennio del Cinquecento, l'artista nativo di Anversa divenne il caposcuola della pittura di paesaggio a Roma, città nella quale godette di grande successo, fino a divenire Principe dell'Accademia di San Luca nel 1620.

All'anno che segue l'importante riconoscimento risalgono entrambi i dipinti, firmati e datati da Bril, indicati dalla Cappelletti come confronti per la nostra tela: il *Paesaggio con Cefalo e Procri* di Palazzo Barberini e il *Paesaggio con Guado* della collezione Denis Mahon (F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630*, Roma, 2006, n. 161, p. 301, n. 164, pp. 302-303). La studiosa evidenzia anche il rapporto con il rame conservato al Louvre dello stesso soggetto della nostra opera (n. 1118; F. Cappelletti, cit., n. 165, p. 303), come gli altri riconducibile al 1620-1621, nel quale le due figure di Pan che inseguono Siringa "sono rappresentate nello stesso atteggiamento ma in controparte rispetto al nostro dipinto".



Paul Bril, *Paesaggio con palude*, 1596, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



PAUL BRIL
Antwerp 1554-Rome 1626
Landscape with Pan and Syrinx
oil on canvas, 49x71 cm

Before a serene landscape, a peaceful valley crossed by a placid river, the god Pan pursues the nymph Syrinx. The attention of the observer is caught by the numerous and very painstakingly rendered details which add charm to the work: tiny birds in many different colours, a knight who is approaching along a faraway path, the villas and old castles visible from a distance. The light is filtered by clouds, casting patches of light on the hills beyond the shaded area in the foreground.

This lenticular vision, which is particularly appreciable thanks to the excellent state of conservation, combined with the characteristic cold palette dominated by blue hues, are typical elements of the author of the canvas, the Flemish Paul Bril. More specifically, as observed by Francesca Cappelletti who has written a description of the work, "the division of the painting in an area to the left, defined by the trees surrounding a shaded glade, and another to the right which opens to the river landscape and a succession of rounded hills that fade into the horizon, is typical of Paul Bril's production from the Twenties of the Seventeenth century".

The artist from Antwerp, whose presence in the Eternal City is documented by testimonials as of the late eight decade of the Sixteenth century, became the leading figure among landscape painters in Rome. He enjoyed great success in the city, to the point of becoming a Prince of the Academy of St. Luke in 1620.

It is to the year after this important recognition that both paintings, signed and dated by Bril and indicated by Cappelletti as comparison for the canvas presented here, are dated. It is a matter of the Landscape with Cephalus and Procris at Palazzo Barberini and Landscape with Ford in the collection of Denis Mahon (F. Cappelletti, Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630, Roma, 2006, n. 161, p. 301, n. 164, pp. 302-303). The scholar also observes that there are correspondences with the work on copper, with the same motif as the work presented here, which is found at the Louvre (n. 1118; F. Cappelletti, cit., n. 165, p. 303). This work, which can also be dated to 1620-1621, features the same two figures, Pan who pursues Syrinx, "represented in the same pose but mirror-wise with respect to this painting".



VINCENZO SPISANI dello lo SPISANELLI
Orta Novarese 1595-Bologna 1662
La comunione della Maddalena
olio su lavagna, cm. 68x54

Secondo una tradizione particolarmente cara alla scuola veronese, scuola alla quale significativamente la nostra opera era ricondotta in precedenza, la scena raffigurata in questo dipinto emerge vivace dal fondo nero naturale della lavagna. Ad essere rappresentato in questo bell'esemplare, ancora tardo cinquecentesco nelle raffinate eleganze lineari e coloristiche dell'angelo, è l'episodio in cui la Maddalena, pentita della passata vita di peccatrice, viene comunicata da un angelo durante la sua penitenza nel deserto. In basso a sinistra, una lontana città allude al mondo lasciato alle spalle dalla santa.

L'attribuzione che proponiamo a Vincenzo Spisani, allievo piemontese del Calvaert a Bologna, si basa su raffronti con opere quali il *San Carlo Borromeo al sepolcro di Varallo*, della Pinacoteca Nazionale di Forlì (Fondazione Zeri scheda n. 54150), e la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* della collezione Molinari Pradelli, già riferita a Tiarini e a Badalocchio ma ricondotta ormai da tempo al pittore originario del Piemonte, con una dattazione tra il 1620 e il 1630. Nel primo caso è illuminante il particolare andamento dei panneggi della veste del santo, che trova un preciso riscontro negli abiti raffigurati nella nostra lavagna, mentre nel secondo ci pare degno di nota il confronto tra i volti del San Giovanni e dell'angelo che regge la corona di spine - si noti anche il peculiare andamento fiammeggiante dei capelli - e quelli rispettivamente dell'angelo che comunica la Maddalena e dei cherubini che coronano, in alto, il dipinto in esame.



Vincenzo Spisani, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Marano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli

VINCENZO SPISANI also known as SPISANELLI
Orta Novarese 1595-Bologna 1662
Communion of Magdalene
oil on slate, 68x54 cm

According to a tradition that was especially dear to the Veronese school – and it is significant to note that this work has previously been attributed to this school – the scene featured by this painting emerges vividly from the natural black background of the slate. The motif of this excellent work, of which refined linear elegance and palette still belong to the late Sixteenth century, is the episode in which Magdalene, repentant of her past life as a sinner, is given communion by an angel during her penitence in the desert. At the bottom left a distant city alludes to the world the saint has left behind.

The attribution suggested by us, namely to Vincenzo Spisani, a Piedmont-born pupil of Calvaert in Bologna, is based on comparisons with works as Saint Charles Borromeo at the sepulchre of Varallo, at the National Picture Gallery of Forlì (Zeri Foundation no. 54150), and the Deposition of Christ in the sepulchre in the Molinari Pradelli collection, which have formerly been attributed to Tiarini and Badalocchio, but which have for some time been retraced to the original painter from Piedmont, and dated to the years between 1620 and 1630. In the case of the former of the two works the special arrangement of the drapery of the saint's clothes, quite similar to the garments depicted in this work on slate, is illuminating. In that of the latter painting we invite the observer to compare the faces of the Infant St. John and the angel who is holding the spine crown – another detail worthy of notice is the peculiar blazing development of the hair – and those of, respectively, the angel who gives Magdalene communion and the cherubs crowning the upper part of the painting presented here.



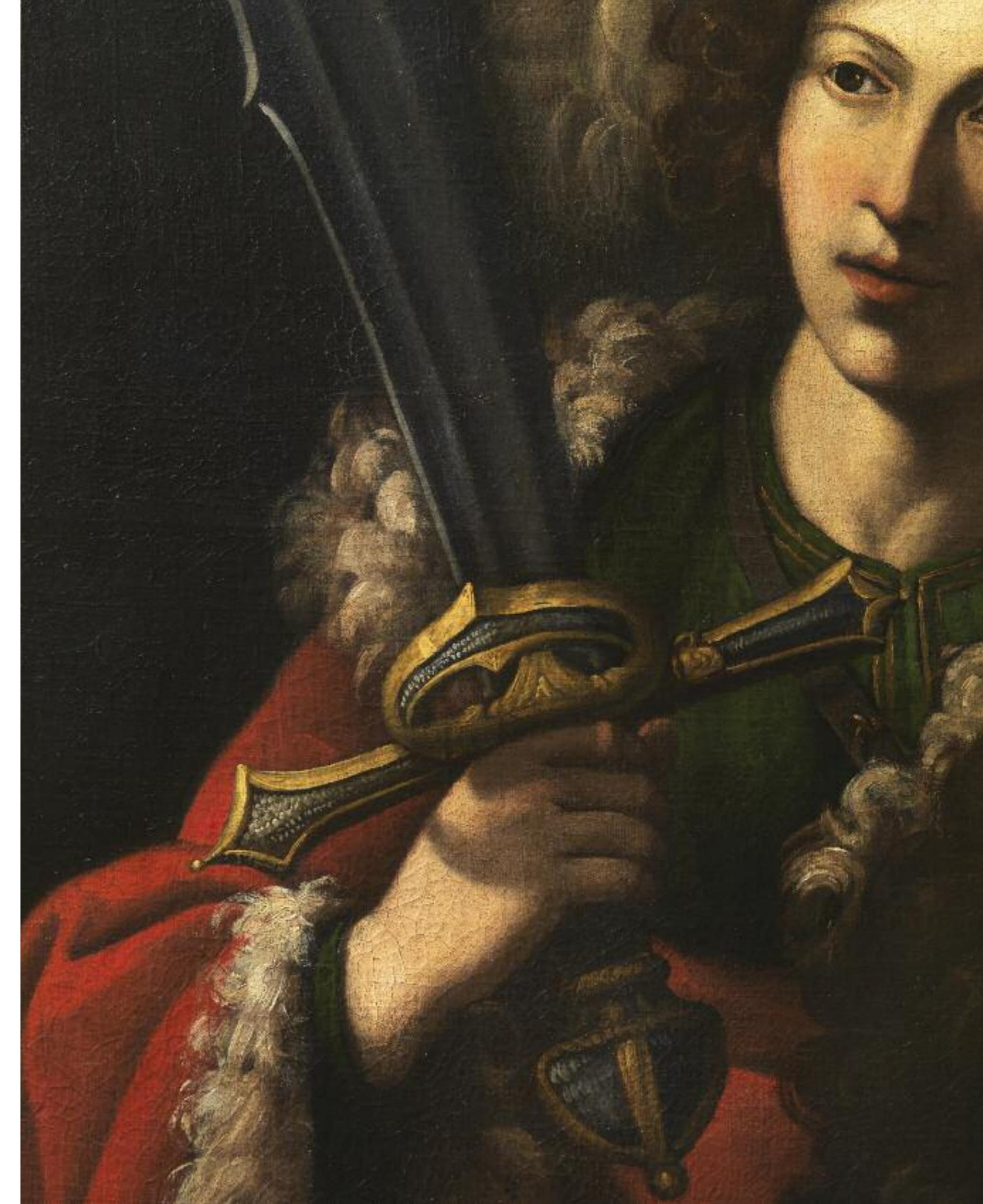
LIONELLO SPADA
Bologna 1576-Parma 1622
David e Golia
olio su tela, cm. 108x87

Sconfitto il temibile gigante Golia, l'eroe biblico David posa trionfante con la testa mozzata del nemico. Al primo sguardo, il dipinto può sembrare caravaggesco: al coinvolgente universo figurativo inaugurato dal Merisi rimandano, oltre al soggetto, anche il fondo scuro, il taglio a mezza figura e quel contrasto tra innocenza giovanile e malvagità umana che è stato tra gli ingredienti favoriti dell'artista lombardo. L'autore della tela, Lionello Spada, ebbe in effetti contatti con Caravaggio, dal quale, come ricorda il Malvasia, "fu accolto e accarezzato". Allo scadere del primo decennio del Seicento lo Spada fu infatti a Malta dove il pittore, formatosi a Bologna nell'ambito dei Carracci, avrebbe conosciuto e frequentato il Merisi. A ben guardare però, nel nostro dipinto, la componente emiliana di idealizzazione, l'"amorevole maniera" bolognese, prevalgono ampiamente sul generico naturalismo di fondo; la composizione parrebbe tra l'altro citare la tela di stesso soggetto di Guido Reni, nota nelle versioni del Louvre e degli Uffizi, datate intorno al 1605, dal quale il pittore deriva verosimilmente l'idea del supporto geometrico per la testa del gigante ucciso.

A fronte dell'unico dipinto dello Spada di questo soggetto, conservato alla Gemäldegalerie di Dresda, sono note dalle fonti numerose redazioni perdute di questo tema eseguite dall'artista, un tempo presenti in varie collezioni emiliane (vedi in E. Monducci, *Leonello Spada (1576-1622)*, Manerba (RE), 2002, 62, p. 136; vedi anche *Dipinti perduti o non rintracciabili*, pp. 191-213)



Lionello Spada, *Concerto*, Parigi, Musée du Louvre



LIONELLO SPADA
Bologna 1576-Parma 1622
David and Goliath
oil on canvas, 108x87 cm

Having defeated the terrible giant Goliath, the Biblical hero David poses triumphantly with his enemy's severed head. At first glance the painting may seem Caravaggesque: the fascinating imagery introduced by Merisi is not only evoked by the motif, but also by the dark background, the half-figure cut and the contrast between youthful innocence and human spite, all among the favourite ingredients of the artist from Lombardy. And the author of the canvas, Lionello Spada, indeed got to know Caravaggio, by whom he was, as Malvasia remembers, "warmly received and caressed".

In fact, towards the end of the first decade of the Seventeenth century Spada visited Malta where the painter, after having trained in Bologna in the circle of the Carracci brothers, is presumed to have met and befriended Merisi. But if we take a closer look at the painting presented here, the Emilian tendency to idealize, the Bolognese "loving manner" clearly prevails on the generic underlying naturalism. Among other things, the composition seems to quote a canvas on the same subject, painted by Guido Reni and known in two versions, one at the Louvre and another at the Uffizi, which have been dated to around 1605. The geometric support on which the killed giant's head rests has most probably been borrowed from this work.

Whereas there is only one known painting by Spada on this subject, namely the one found at the Gemäldegalerie at Dresden, we know from various sources that the artist has made several works on the theme that are now lost, and that used to be part of various Emilian collections (see in E. Monducci, Leonello Spada (1576-1622), Manerba (RE), 2002, 62, p. 136; see also Dipinti perduti o non rintracciabili, pages 191-213).



JACQUES DE L'ANGE

attivo nelle Fiandre e in Italia tra il quarto e il quinto decennio del XVII secolo

Martirio di San Lorenzo

olio su tela, cm. 220x170

Quest'opera di considerevoli dimensioni, raffigurante i tormenti inflitti al martire vissuto nel III secolo, proveniente dalla Sicilia e in seguito ospitata in collezione Muratori a Roma, è ben nota agli studi. Benedict Nicolson pubblicò a più riprese il nostro dipinto a partire da un articolo del 1977 (B. Nicolson, *Stomer brought up-to-date* in "The Burlington Magazine", 119, 1977, pp. 230-245, p. 237, fig. 19). In questo contributo, dedicato a Matthias Stomer, era evidenziata l'affinità della tela con le opere dell'artista caravaggesco fiammingo attivo a Roma e in Italia meridionale a partire dal quarto decennio del Seicento, proponendone come possibile autore Joachim von Sandrart, uno dei maggiori pittori del tempo in Germania. Nicolson sottolineava nell'occasione l'alta qualità del dipinto ("by this very talented hand"), che nel 1986 era però espulso dal catalogo ritenuto autografo di Sandrart (C. Klemm, *Joachim von Sandrart*, Berlin, 1986, p. 328).

Si deve a Bernhard Schnackenburg l'inserimento del nostro *Martirio* all'interno del gruppo di opere che lo studioso stava radunando intorno all'allora misconosciuta figura di Jacques de l'Ange. L'identità artistica del pittore anversese veniva ricostruita da Schnackenburg grazie al ritrovamento, nel 1991, del monogramma "JAD. F." sulla *Sacra Famiglia* del Noordbrabants Museum. Con impeccabile rigore filologico, in due articoli monografici sul "Wallraf Richartz Jahrbuch" (55, 1994, pp. 205-226; 66, 2005, pp. 109-138), lo stesso arrivava a riunire ventidue dipinti della medesima mano, delineando la biografia della, probabilmente, breve carriera di questa talentuosa promessa: formatosi nella prima metà del quarto decennio con Jan Cossiers ad Anversa, dove nel 1632-33 è citato tra gli allievi, l'artista, presumibilmente nato intorno al 1619, dovette poi raggiungere l'Italia meridionale, dove si sarebbe spento in una data prossima al 1644.

Nella ricostruzione di Schnackenburg, il nostro *Martirio* risalirebbe alla fase estrema dell'artista, nel Meridione, dove è ipotizzabile il contatto con i dipinti realizzati da Stomer. La tela mostra di ispirarsi al celebre fiammingo per certe fisionomie e nelle soluzioni luministiche, esibendo però sempre un caratteristico trattamento del colore maggiormente 'pittorico' e libero rispetto al connazionale (sull'opera vedi "Wallraf Richartz Jahrbuch" 55, 1994, fig. 19, pp. 217-218 e 66, 2005, p. 125, cat. 21 pp. 134-135).



Jacques de l'Ange, *Avaritia*, 1642, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister



JACQUES DE L'ANGE
active in Flanders and in Italy between the fourth and fifth decade of the 17th century
Martyrdom of St. Lawrence
oil on canvas, 220x170 cm

This quite large canvas featuring the torments inflicted upon the martyr who lived in the third century, which comes from Sicily and has later been part of the Muratori collection in Rome, is well known to connoisseurs. Benedict Nicolson has published the work on several occasions since his first mention of it in an article from 1977 (B. Nicolson, Stomer brought up-to-date in "The Burlington Magazine", 119, 1977, pages 230-245, p. 237, fig. 19). In this contribution, dedicated to Matthias Stomer, he stressed the similarity of the canvas with the works of the Caravaggesque Flemish artist who worked in Rome and in Southern Italy as of the fourth decade, suggesting it may be the work of Joachim von Sandrart, among the greatest painters in Germany in the Seventeenth century. On that occasion the scholar underscored the high quality of the painting ("by this very talented hand") which was however eliminated from the body of works attributed to Sandrart in 1986 (C. Klemm, Joachim von Sandrart, Berlin, 1986, p. 328).

It is to Bernhard Schnackenburg that we owe the fact that our Martyrdom has been included among the works the scholar has attributed to the mysterious figure of Jacques de l'Ange. The artistic identity of the painter from Antwerp was reconstructed by Schnackenburg thanks to the rediscovery of the monogram "JAD.F" on the Holy Family at the Noordbrabants Museum in 1991. With impeccable philological rigour the scholar has, in two monographic articles published in the "Wallraf Richartz Jahrbuch" (55, 1994, pages 205-226; 66, 2005, pages 109-138) united no less than twenty-two paintings by this author, outlining the biography of the probably brief career of this talented promise, who was an apprentice of Jan Cossiers of Antwerp in the first half of the fourth decade, as confirmed by the fact that he is mentioned among the students of the master in 1632-33. The artist, who was presumably born around 1619, must then have travelled to Southern Italy, where he probably died around the year 1644.

According to Schnackenburg's reconstruction the Martyrdom presented here is most likely retraceable to the last phase in the career of the artist, when he worked in Southern Italy and where he is likely to have come into contact with Stomer's works. That the canvas is inspired by the famous Flemish painter is evident from certain physiognomies and the highlights, but at the same time the use of colour and the brushwork is freer with respect to his fellow countryman (the work is mentioned in the "Wallraf Richartz Jahrbuch" 55, 1994, fig. 19, pages 217-218 and 66, 2005, p. 125, cat. 21 pages 134-135).



JACQUES DE L'ANGE

attivo nelle Fiandre e in Italia tra il quarto e il quinto decennio del XVII secolo

Coronazione di spine

olio su tela, cm. 184x160

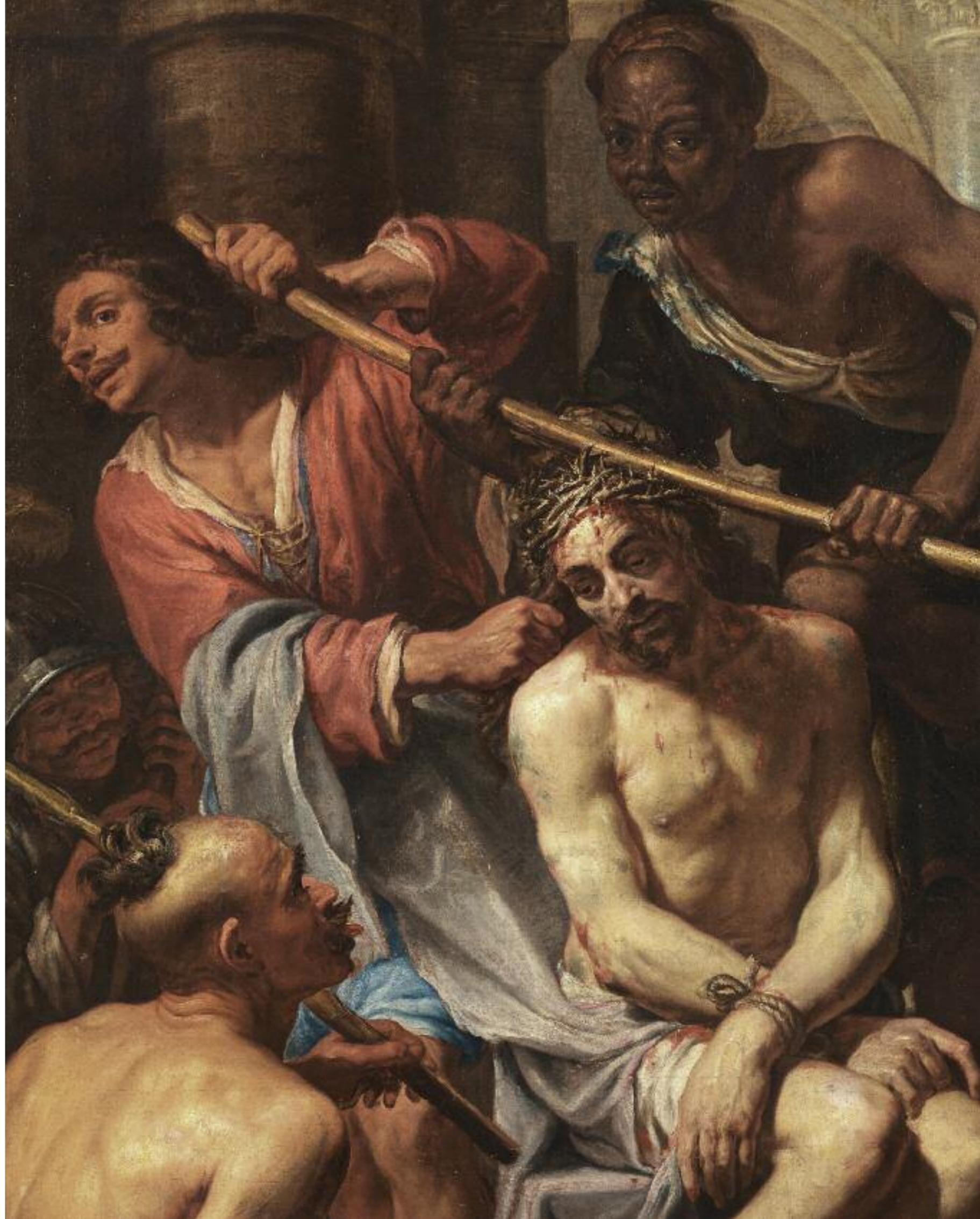
La *Coronazione di spine* è anch'essa opera di Jacques de l'Ange, autore del già presentato *Martirio di San Lorenzo*.

Questa commovente raffigurazione del supplizio di Cristo durante la Passione, la cui paternità dell'artista fiammingo ci è stata confermata oralmente dallo stesso Bernhard Schnackenburg che ringraziamo, potrebbe essere stata eseguita a differenza dell'altro ancora nelle Fiandre, verso la fine del quarto decennio del Seicento, in prossimità, come indicatoci dallo studioso, del *Martirio dei santi Dinfha e Gerbert* di Monaco di Baviera ("Wallraf Richartz Jahrbuch", 66, 2005, cat. 5, fig. 18, p. 130).

Nella nostra opera il giovane artista, anziché confrontarsi con lo stile intriso di caravaggismo di Stomer, si manifesta vicino alle creazioni di impronta rubensiana del maestro Jan Cossiers, come denuncia il possente nudo di spalle con funzione di quinta e le figure velocemente tratteggiate sullo sfondo. Similitudini, specialmente per le fisionomie dei personaggi, sono osservabili anche con la *Presentazione di Cristo al popolo* della National Gallery of Ireland di Dublino, opera inconfondibile del nostro autore presentata da Schnackenburg nel 2005 (fig. 13, pp. 123-125).

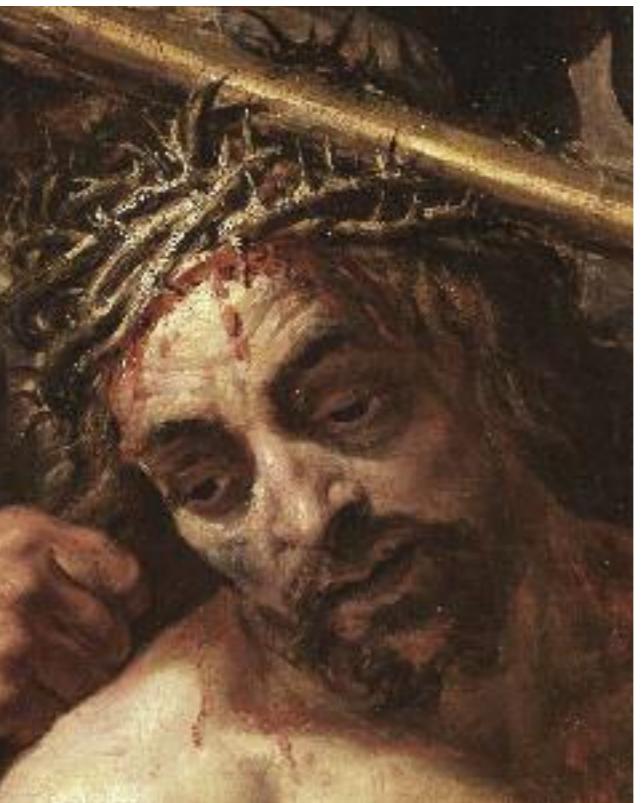


Jacques de l'Ange, *Sacra Famiglia*, 'S-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum



JACQUES DE L'ANGE
active in Flanders and in Italy between the fourth and fifth decade of the 17th century
Crowning of Thorns
oil on canvas, 184x160 cm

As well as the already presented Martyrdom of St. Lawrence, the Crowning of Thorns was also painted by Jacques de l'Ange. The excruciating agony suffered by Christ during Passion, of which attribution to the Flemish artist has been confirmed to us verbally by Bernhard Schnackenburg, whom we would like to thank, may have been executed while the artist was still in Flanders, towards the end of the fourth decade of the Seventeenth century. In the same period – as suggested to us by the scholar – as the Martyrdom of the Saints Dymphna and Gerbertus now in Munich ("Wallraf Richartz Jahrbuch", 66, 2005, cat. 5, fig. 18, p. 130). In this work the young artist, rather than measuring swords with Stomer's Caravaggesque style, prefers a style closer to the Rubens-inspired creations of his master Jan Cossiers, as witnessed by the powerful nude who turns his back to the observer and frames the central figure and by the rapidly sketched figures in the background. There are also evident similarities, especially in the features of the personalities, with the Appearance of Christ to the People at the National Gallery of Ireland in Dublin, a work which has been attributed with certainty to this author and which was presented by Schnackenburg in 2005 (fig. 13, pages 123-125).



JEAN FRANÇOIS COURTOIS
Saint Hippolyte 1627 c.-notizie fino al 1673
Giuditta con la testa di Oloferne
Maddalena in meditazione
olio su tela, cm. 129x95

Questa coppia di tele raffigurano una eroina veterotestamentaria, Giuditta, e Maria Maddalena, una delle sante più rappresentate della storia della pittura. La prima compare armata di spada dinanzi ad un elaborato tavolo marmoreo, sul quale è posata la testa del comandante degli assiri Oloferne, da lei appena recisa, mentre la seconda è raffigurata mentre contempla, con espressione di beatitudine, il Crocifisso.

Si deve ad Emilio Negro la proposta di attribuire questi dipinti dal “linguaggio pittorico robusto, solido e colorito” a Jean François Courtois, fratello di Jacques, il celebre battaglista noto con l'appellativo di Borgognone, e di Guillaume Courtois.

Giunto insieme a questi a Roma nel 1639, Jean François si ritirò venti anni dopo nel convento della Palanzana, dove assunse il nome di Giovanni Antonio da Sant'Ippolito. Tra le opere di questo pittore ricordate dallo studioso, menzioniamo il *San Paolo che predica ad Efeso* del Collegio Nazareno a Roma, tela di notevoli dimensioni attribuitagli in tempi recenti.



JEAN FRANÇOIS COURTOIS
Saint Hippolyte 1627 c.-documented until 1673
Judith with the head of Holofernes
Magdalene in meditation
oil on canvas, 129x95 cm

This pair of canvases feature a heroine from the Old Testament, Judith, and Maria Magdalene, one of the saints who has been portrayed most frequently in the history of painting. The former is shown, sword in hand, before an elaborate marble table, on which lies the head of the Assyrian general Holofernes, which she has just cut. The latter is painted as she contemplates the Crucifix with an expression of beatitude.

It is to Emilio Negro that we owe the suggestion to attribute these paintings, characterized by a “robust, solid and colourful painting style” to Jean François Courtois, brother of Jacques, the famous battle painter known with the nickname of Borgognone and of Guillaume Courtois.

Jean François came to Rome with his two brothers in 1639. Twenty years later he retired to the convent of Palanzana, where he took the name of Giovanni Antonio da Sant’Ippolito. Among the works by this painter referred to by expert we may mention Saint Paul who is preaching at Ephesus at the Nazarene College in Rome, a large canvas which has recently been attributed to him.



SEBASTIANO MAZZONI
Firenze 1611-Venezia 1678
Tributo della moneta
olio su tela, cm. 98x151,5

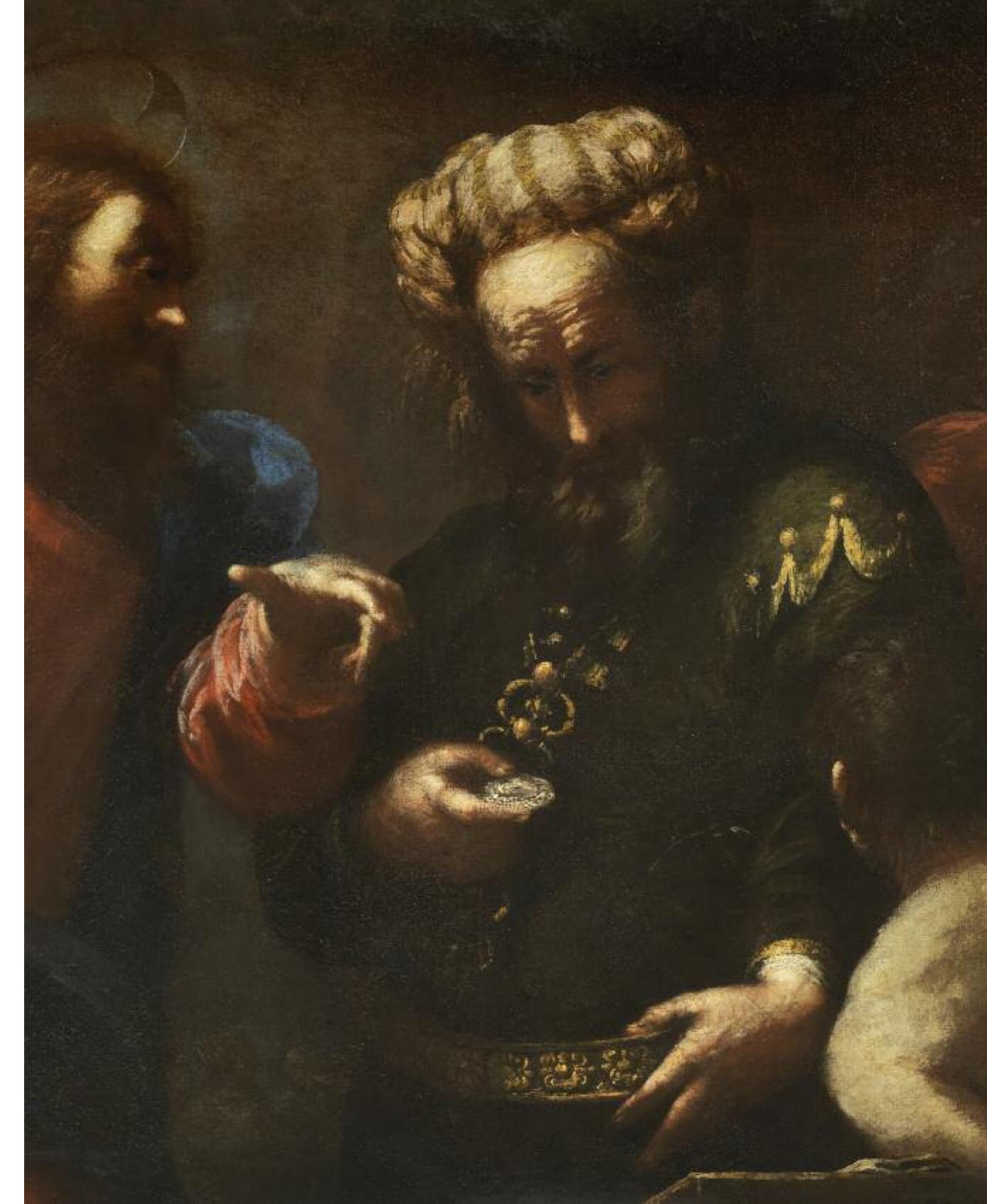
Vera ‘chicca’ da appassionati la riscoperta di questo dipinto, opera di uno dei più intriganti e rari artisti del Seicento fiorentino, Sebastiano Mazzoni. Il quadro, innovativo e sorprendente, è degno della bizzaria e dell’inventiva del pittore toscano sin dall’inedita soluzione compositiva: l’episodio evangelico del tributo della moneta, nel quale Cristo pronuncia la celebre frase “date a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio”, è affrontato da Mazzoni con un serrato assemblaggio di espressivi e concitati personaggi di tre quarti compresi in uno spazio ridotto all’essenziale, nel quale si registra anche l’inserimento, in primo piano, di un misterioso nudo di giovane sdraiato. La visione ‘di sotto in su’ del dipinto, particolarmente evidente osservando quest’ultimo, ha indotto Paolo Benassai, autore nel 1999 della monografia sull’artista e adesso di uno studio su quest’inedita opera, ad ipotizzare che essa fosse destinata ad una fruizione dal basso, magari con funzione di sovrapposta.

Secondo lo studioso, sebbene si possano stabilire confronti anche con creazioni riconducibili al periodo fiorentino, la tela mostra “tangenze maggiori [...] con le opere della prima maturità, eseguite dopo il trasferimento definitivo a Venezia”, nelle quali il Mazzoni si rivela “originale interprete della lezione di Bernardo Strozzi e anticipatore di molti ‘tenebrosi’ veneziani”; e veramente appare difficile immaginare una tale forza creativa, un uso della pennellata tanto sfrontato e disinvolto, senza considerare le conseguenze dell’approdo in Laguna di questo “doppio matto” – come si autodefinì Mazzoni alludendo all’attività sia pitorica che poetica – dell’arte italiana.

Paolo Benassai, che conosceva il quadro in virtù di una riproduzione in bianco e nero conservata alla Fototeca Zeri con la corretta attribuzione (n. 58150), pubblicherà a breve l’opera nella nuova edizione della monografia sull’artista di prossima uscita.



Sebastiano Mazzoni, *Sofonisba*, già Londra, Walpole Gallery



SEBASTIANO MAZZONI
Florence 1611-Venice 1678
The Tribute Money
oil on canvas, 98x151,5 cm

The rediscovery of this painting, the work of one of the most intriguing and rare artists in Florence in the Seventeenth century, namely Sebastiano Mazzoni, is a true gem for aficionados.

This innovative and surprising painting is worthy of the fantasy and inventiveness of the Tuscan painter. To begin with, the composition is completely new: the episode from the Gospel with tribute money, in which Christ pronounces the famous phrase "render unto Cesar the things which are Cesar's, and unto God the things that are God's" is tackled by Mazzoni with a stringent assemblage of expressive and passionate personalities shown in three-quarters view, compressed in a space reduced to the essential, in which we also notice the inclusion of a mysterious nude reclining youth in the foreground. The below-upwards angle of the painting, which is especially evident in the latter, has made Paolo Benassai, who wrote a monograph on the artist in 1999 and who has now authored a study on this newly discovered work, hypothesize that it was meant to be seen below, perhaps as decoration above a door.

According to the scholar the canvas features - even if it is possible to trace parallels with works retraceable to the Florentine phase - "greater points of contact [...] with the works from the artist's early maturity, painted after he settled definitively in Venice". In this period Mazzoni proves an "original interpreter of the lesson of Bernardo Strozzi and an anticipator of many Venetian tenebrosi"; and it really seems hard to imagine such a creative force and such a bold and nonchalant brushwork without considering the consequences of the arrival in the Lagoon of this "double madman" – as Mazzoni defined himself, hinting to his roles as both painter and poet – of Italian art.

Paolo Benassai, who knew this painting from a reproduction in black and white included in the Zeri photo archive with the correct attribution (n. 58150), will soon publish the work in the new edition of the monograph on the artist which will soon be published.



CESARE GENNARI
Cento 1637-Bologna 1688
Riposo durante la fuga in Egitto
olio su tela, cm. 129x101

Come evidenziato da Emilio Negro nella scheda sul dipinto, è la lezione del Guercino a dominare questa tela, una rappresentazione dell'episodio narrato nei Vangeli della sosta della Sacra Famiglia in fuga dai crudeli propositi di Erode (Matteo, 2, 13-15). Si tratta di un soggetto molto richiesto nel Seicento in quanto abbinava, all'immagine devota, la piacevolezza dell'ambientazione paesaggistica. Nella nostra tela, in alto sulla sinistra, compare un gustoso aneddoto con degli angeli che raccolgono frutti da una palma, quest'ultima evidente allusione all'Egitto ove ebbe luogo l'evento.

Negro riferisce quest'opera al nipote del maestro centese, Cesare Gennari, "uno dei migliori talenti scaturiti dal prestigioso insegnamento del Barbieri" suo zio, dal quale insieme al fratello Benedetto ereditò dopo la sua morte "tutti i beni e lo studio". In particolare, lo studioso segnala il confronto con dipinti quali la *Madonna leggente col Bambino* di collezione privata bolognese e la *Madonna che allatta il Bambino* del Musée Hippolyte de Parieu ad Aurillac (vedi N. Roio, *Cesare Gennari in La scuola del Guercino*, a cura di E. Negro, M. Pironi, N. Roio, Modena, 2004, figg. 355-356), nei quali si ritrova "un tipo di pittura fluente e morbida che richiama quella di Guercino ma con tratti assai personalizzati" prossimo a quello del nostro dipinto.



Cesare Gennari, *Cleopatra*, collezione privata

CESARE GENNARI
Cento 1637-Bologna 1688
Rest during the flight to Egypt
oil on canvas, 129x101 cm

As Emilio Negro observes in his description of this painting, it is the influence of Guercino that dominates in this canvas, featuring the episode mentioned in the Gospels of how the Holy Family rested during their flight from Herod's cruel intentions (Matthew, 2, 13-15). This motif was very popular in the Seventeenth century, because it combined a religious subject with beautiful natural sceneries. A charming anecdote appears in the upper left area of the canvas: it features angels who are picking fruits from a palm, the latter evidently alluding to Egypt, where the event took place.

Negro attributes this work to the nephew of the master from Cento, namely Cesare Gennari, "one of the greatest talents who received the prestigious lessons" of his uncle Barbieri, from whom he, along with his brother Benedetto, was to inherit "all his properties and atelier" on his death.

More specifically, the scholar suggests a comparison with paintings as *Reading Madonna with Child* in a private Bolognese collection and *Madonna who is nursing the Child* of the Musée Hippolyte de Parieu at Aurillac (see N. Roio, Cesare Gennari in La scuola del Guercino, edited by E. Negro, M. Pironi, N. Roio, Modena, 2004, figures 355-356), in which one finds "a kind of fluid and soft brushwork that evokes that of Guercino, but with very individual traits" that is quite similar to that characterizing the painting presented here.



NICCOLÒ DE SIMONE

Liegi? doc. a Napoli 1636-1656?

Il ritrovamento di Ettore

olio su tela, cm. 198x262

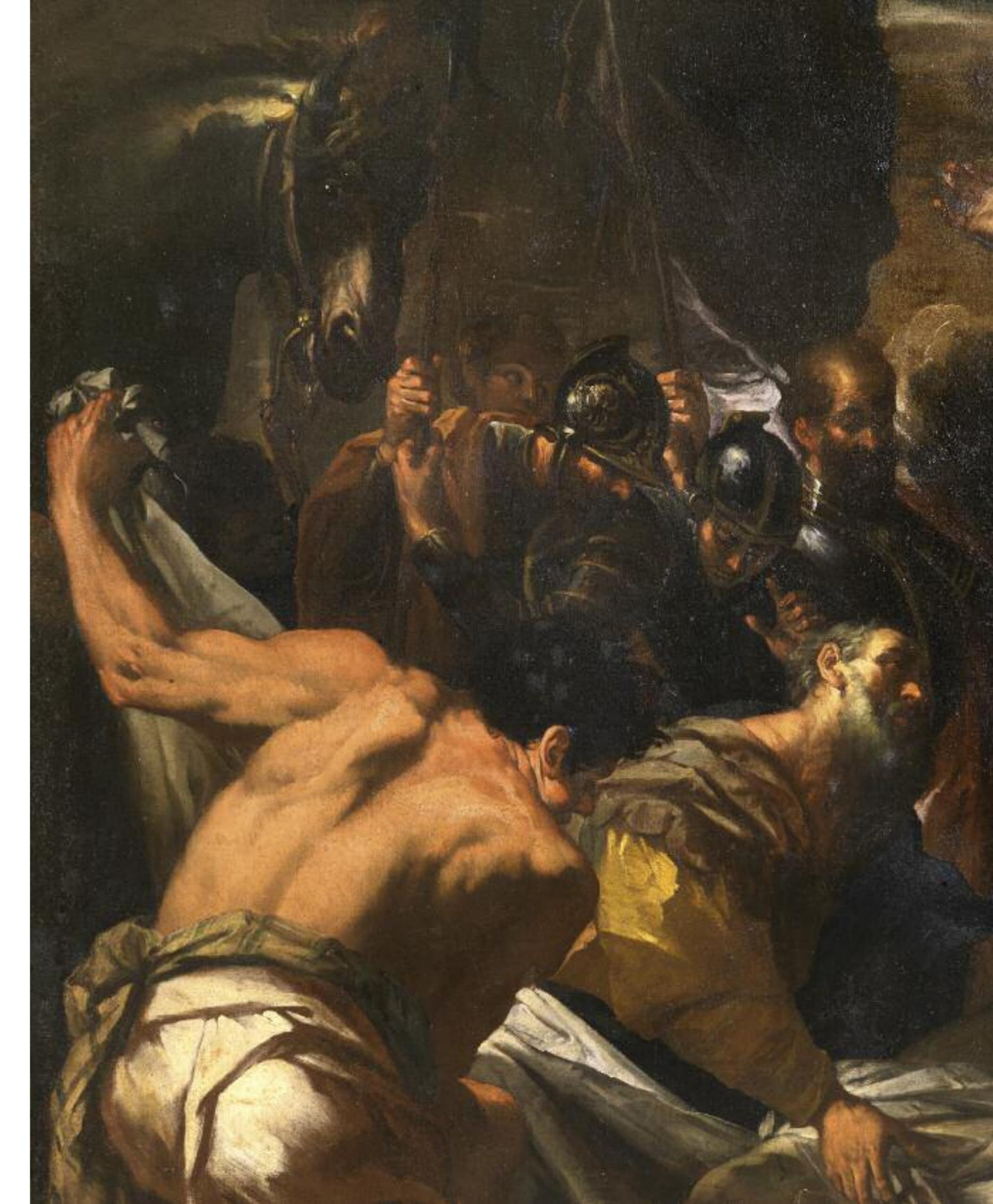
Il soggetto rappresentato in questa vasta tela, evidentemente incentrato sul ritrovamento del corpo di un uomo esanime, è di difficile identificazione. La presenza, sulla destra, di un carro da combattimento così come di un'armatura, possono tuttavia far ipotizzare che il dipinto raffiguri un episodio tratto dal XXII libro dell'Iliade: Achille, dopo aver ucciso Ettore, lo spoglia delle armi ("Svelse dal morto la ferrata lancia/ In disparte la pose, e dalle spalle/ L'armi gli tolse insanguinate") e lascia il suo corpo esposto alla curiosità e sorpresa dei combattenti ("Intanto/ D'ogn'intorno v'accorsero gli Achivi/ Contemplando d'Ettor maravigliosi/ L'ammirande sembianze e la statura") prima di trascinare spietatamente con il proprio carro il cadavere intorno alla città di Troia ("Sul carro indi salito/ Con l'elevate gloriose spoglie/ Stimolò col flagello a tutto corso/ I corridori che volâr bramosi"). Il cane che si intravede in primo piano potrebbe in questo caso alludere alle minacce rivolte in precedenza a Ettore morente dal vendicativo eroe greco ("[...] Or cani e corvi/ Te strazieranno turpemente").

L'autore di questa ambiziosa composizione è identificabile, come confermatoci da Achille della Ragione che ringraziamo, nello stesso artista che ha eseguito due dipinti di formato e dimensioni simili conservati nella chiesa napoletana dei Santi Severino e Sossio, raffiguranti *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* e *Aronne che trasforma l'acqua del Nilo in sangue*, ossia il fiammingo Niccolò de Simone (vedi Fondazione Zeri, schede fototeca nn. 50736-50737 e A. della Ragione, *Niccolò de Simone, un geniale eclettico*, Napoli, 2010, pp. 27-28, figg. 55-57). Questo artista, nativo di Liegi, operò a Napoli tra il quarto e il sesto decennio del Seicento, anni nei quali si scalano alcune importanti commissioni, fino alla morte da collocarsi probabilmente nel 1656, quando la città partenopea fu sconvolta dalla peste (vedi A. della Ragione, cit., p. 1).

Per la nostra opera, similmente alle due tele dei Santi Severino e Sossio, proponiamo una collocazione nella maturità dell'operato di de Simone, quando "il pittore giunge ad una originalissima sintesi che vede combinati felicemente la cultura castiglionesca-genovese con echi di esperienze accademico-classiciste" (A. Spinosa in *Storia della Pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, 1989, II, pp. 725-726).



Niccolò de Simone, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, Napoli, Santi Severino e Sossio



NICCOLÒ DE SIMONE
Liège? doc. in Napoli 1636-1656?
Finding of Hector
oil on canvas, 198x262 cm

The motif of this vast canvas, which evidently centres on the discovery of the body of a killed man, is difficult to identify. However, the presence of a war chariot and an armature, on the right side, indicates that the painting may feature an episode taken from book 22 of the Iliad: Achilles, after having killed Hector, strips him of his weapons: ("Then forcing backward from the gaping wound / The reeking javelin, cast it on the ground") and leaves the body for all to see, to the curiosity and amazement of the fighting men ("The thronging Greeks behold with wondering eyes / His manly beauty and superior size"); before he ruthlessly drags the dead body from his chariot, around the city of Troy ("Proud on his car the insulting victor stood, And bore aloft his arms, distilling blood. He smites the steeds; the rapid chariot flies"). The dog which is visible in the foreground may in this case evoke the threats the vindictive Greek hero had previously aimed at the dying Hector ("Thee, vultures wild should scatter round the shore. And bloody dogs grow fiercer from thy gore").

The author of this ambitious composition may be identified, as confirmed by Achille della Ragione whom we thank, as the artist who painted the two canvases, similar in terms of format and dimensions, found in the Neapolitan church of Santi Severino e Sossio, featuring Moses makes water flow from the rock and Aaron turns the water of the Nile into blood, that is to say the Flemish Niccolò de Simone (see Zeri Foundation, phototheque card numbers. 50736-50737 and A. della Ragione, Niccolò de Simone, un geniale eclettico, Napoli, 2010, pages 27-28, figures 55-57).

The artist, originally from Liège, worked in Naples between the fourth and sixth decade of the Seventeenth century, years in which he was entrusted with important commissions, until his death which probably took place in 1656, the year when the city was ravaged by plague (see A. della Ragione, cit., p. 1).

We consider that the work presented here may, like the two canvases hanging in the Church of Saints Severin and Sosius, be dated to the mature years of De Simone, when "the painter reaches a highly original synthesis characterized by a felicitous combination between the Castiglionesque-Genoese culture and echoes of academic-classical experiences" (A. Spinoza in Storia della Pittura in Italia. Il Seicento, Milano, 1989, II, pages 725-726).



GIAN DOMENICO CERRINI

Perugia 1609-Roma 1681

Giuseppe spiega i sogni dei due carcerati

olio su tela, cm. 175x145

In un oscuro interno appena rischiarato da una morbida luce soffusa, il giovane Giuseppe ebreo, imprigionato per avere resistito alle proferte amorose della moglie di Potifarre, è raffigurato mentre spiega ai due compagni di cella - l'elegante coppiere in piedi e il meditabondo panettiere in penombra - il contenuto premonitore dei loro sogni.

La grande tela, tra i capolavori del pittore umbro Gian Domenico Cerrini, è stata riconosciuta da Evelina Borea (1975 e 1978) nel dipinto menzionato, insieme ad altri tre dello stesso autore, nell'inventario dei beni della Villa di Lappeggi del principe Mattias de' Medici, steso nel 1659: "un quadro in tela, entrovi Gioseffo, che interpreta i sogni a i due carcerati della corte del faraone [...] di mano di Giov. Domenico Cerrini Perugino" (vedi N. Barbolani di Montauto in *Gian Domenico Cerrini; il Cavalier Perugino tra Classicismo e Barocco*, cat. della mostra (Perugia) a cura di F.F. Mancini, Cinisello Balsamo, Milano, 2005, n. 48, pp. 208-209).

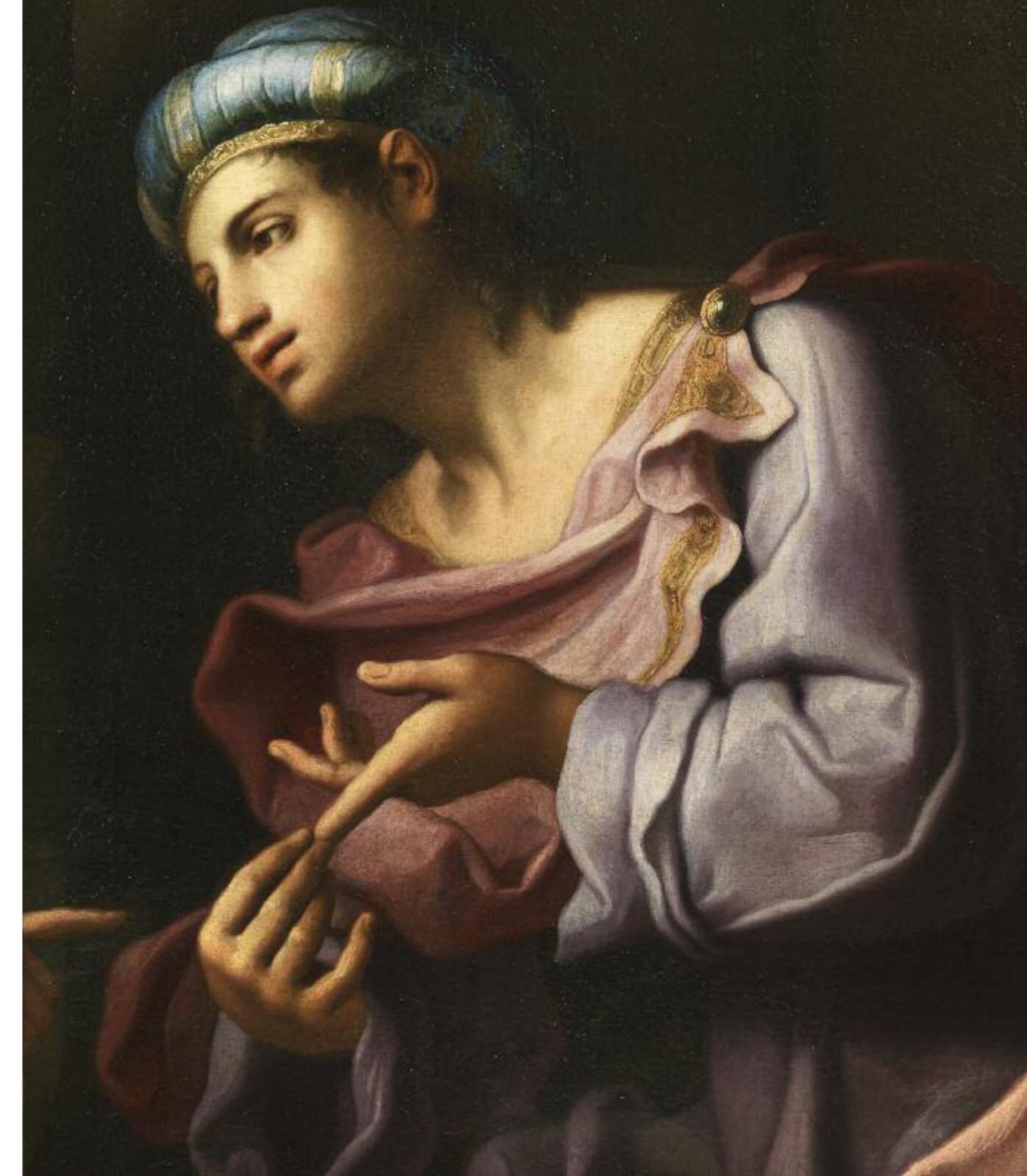
Sebbene attivo prevalentemente a Roma dove si era formato con Guido Reni, l'artista fu a Firenze dal 1656 al 1661, ove "operò per diversi, e fu assai ben veduto anche alla corte" (L. Pascoli, 1730), realizzando dipinti per membri della casata regnante come il già citato Mattias e il cardinale Leopoldo. Nella capitale del Granducato, grazie all'amicizia con Tommaso Fantacci "maestro di dispensa del granduca", il Cerrini si avvicinò agli agostiniani di Santo Spirito, per i quali dipinse in un chiostro anche una lunetta ad affresco.

Del dipinto in esame, noto agli studi a partire dalla sua pubblicazione ad opera di Roberto Longhi nel 1967 quando si trovava in collezione Victor Spark a New York, la critica ha evidenziato richiami alla scuola fiorentina nella solennità quasi "sartesca" (Borea) e negli spunti michelangioleschi presenti nella figura del carcerato sullo sfondo (Chiarini). È tuttavia l'eredità di Guido Reni a dominare la scena: l'eletta bellezza dei personaggi, la raffinatezza degli accordi cromatici, la sublime levigatezza negli incarnati, i panneggi ampi e avvolgenti, dimostrano la sostanziale fedeltà, pur nella molteplicità degli influssi, all'ideale del grande maestro emiliano.

Esposto alla mostra *Da Giotto a De Chirico. I tesori nascosti*, a cura di V. Sgarbi, Salò, 13 aprile-6 novembre 2016.



Gian Domenico Cerrini, *Allegoria della Pittura con autoritratto*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



GIAN DOMENICO CERRINI

Perugia 1609-Rome 1681

Joseph interprets two prisoner's dreams

oil on canvas, 175x145 cm

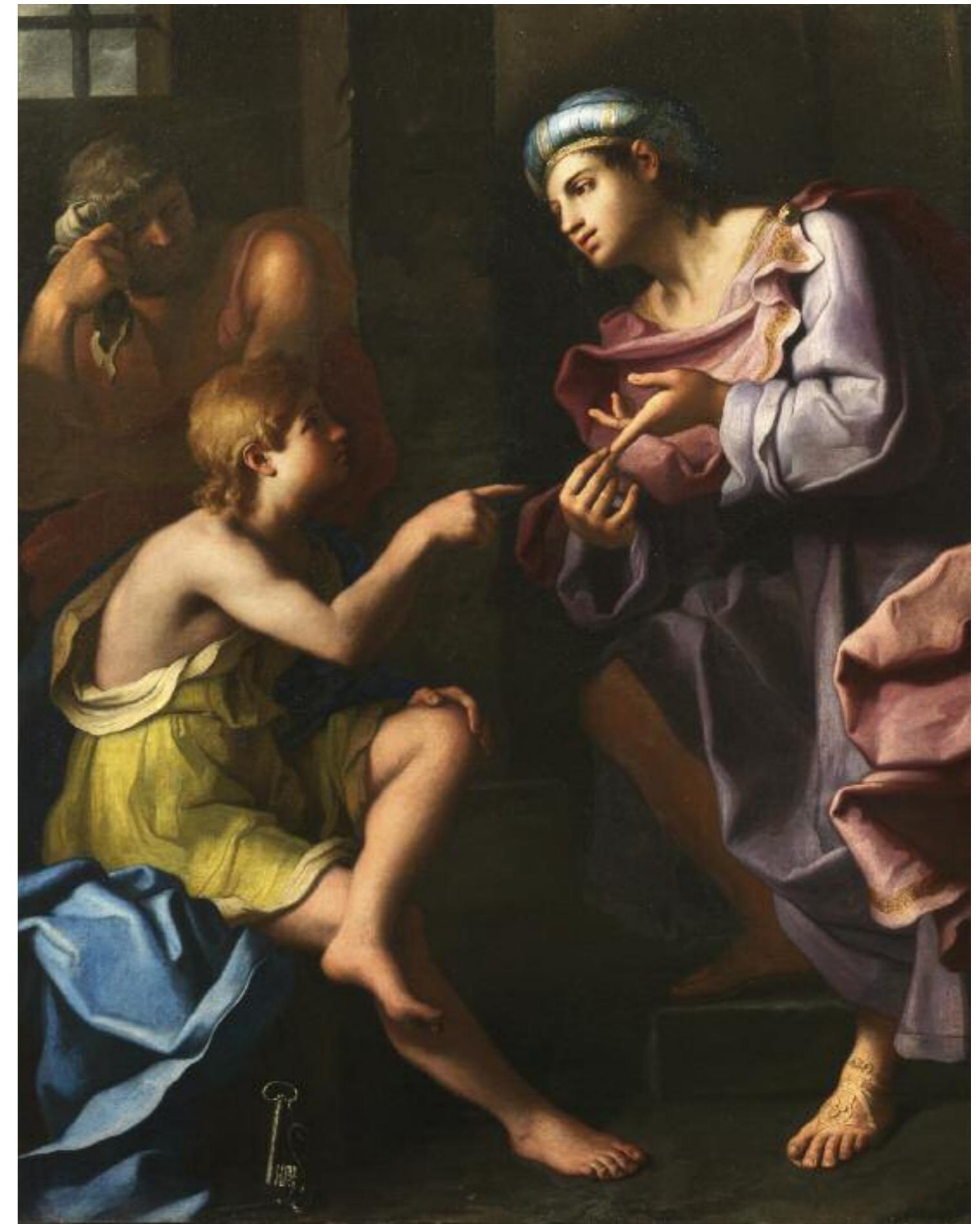
In a dark interior, barely lit by a soft and suffused light, the young Jew Joseph, imprisoned because he has resisted the amorous entreaties of Potiphar's wife, is shown interpreting the premonitory content of the dreams of his two cellmates, the elegant standing cupbearer and the thoughtful baker visible in the half-shade.

The large canvas, one of the masterpieces of the Umbrian painter Gian Domenico Cerrini, was recognized by Evelina Borea (1975 and 1978) as the painting referred to, along with another three by the same author, in the inventory of goods in the villa of Lappaggi, owned by Prince Mattias de' Medici, which had been drawn up in 1659: "a painting on canvas, in which appears Joseph who interprets the dreams of the two prisoners in the Pharaoh's court [...] by the hand of Giov. Domenico Cerrini Perugino" (see N. Barbolani di Montauto in Gian Domenico Cerrini; il Cavalier Perugino tra Classicismo e Barocco, catalogue of the exhibition (Perugia) curated by F.F. Mancini, Cinisello Balsamo, Milano, 2005, n. 48, pages 208-209).

Although he chiefly worked in Rome where he had been an apprentice of Guido Reni, in the years from 1656 to 1661 the artist was active in Florence, where he "worked for many and was highly appreciated, also at court" (L. Pascoli, 1730) and where he painted works for the members of the ruling family, as the aforementioned Mattias and Cardinal Leopoldo. Thanks to his friendship with Tommaso Fantacci, "storeroom master of the Grand Duke", while in the capital of the Grand Duchy Cerrini was also able to become acquainted with the Augustinians of Santo Spirito, for whom he also painted a lunette in a cloister, in fresco technique.

As to the painting presented here, which has been known since it was published by Roberto Longhi in 1967, when it was part of the Victor Spark collection in New York, critics have stressed echoes from the Florentine school in the almost "Sartesque" solemnity (Borea) and in the Michelangelesque features observable in the figure of the prisoner in the background (Chiarini). However, it is the legacy of Guido Reni that dominates the scene: the noble beauty of the subjects, the refined chromatic tones, the sublime smoothness of the complexions, the ample and enveloping draperies, all demonstrate that the artist, while having been subject to many other influences, has essentially remained true to the ideal of the great Emilian master.

The painting is currently shown in the exhibition Da Giotto a De Chirico. I tesori nascosti curated by V. Sgarbi, Salò, 13 April - 6 November 2016.



ANDREA SCACCIATI

Firenze 1642-1710

Vaso di fiori su base in pietra con due tulipani

olio su tela, cm. 124x83

Andrea Scacciati, l'autore individuato da Sandro Bellesi nel suo studio sul dipinto, fu con Bartolomeo Bimbi il maggiore specialista del genere della natura morta nella capitale del Granducato. Formatosi con Mario Balassi e poi con Lorenzo Lippi, l'artista - riporta il suo principale biografo, il pittore Giovanni Camillo Sagrestani - fu da quest'ultimo avviato a "studiare dal naturale tutte le qualità di fiori, che in breve così fece e dato di mano a far quadri riuscì, il meglio che fusse in quel tempo in Fiorenza, dove fu impiegato da molti cavalieri e signori grandi".

Alla fine degli anni Sessanta, Scacciati avviò una bottega incaricata di numerose commissioni da parte della casata regnante e di varie famiglie nobili. Per quanto riguarda i caratteri del suo stile, Bellesi evidenzia le "formule descrittive intrise di originale eclettismo, mutuate essenzialmente dalla conoscenza delle pitture fiamminghe e olandesi seicentesche [...] e dalle raffinatezze delle composizioni floreali romane del celebre Mario Nuzzi, meglio noto come Mario de' Fiori".

La tela in oggetto mostra un ampio campionario di varietà botaniche - elencate in dettaglio dallo studioso - che si sviluppa in un variopinto insieme raccolto all'interno di un vaso in metallo sbalzato. La fattura di quest'ultimo e la sua particolare collocazione su un piano di pietra sbrecciata sono tra le caratteristiche che permettono, precisa Bellesi, insieme alla "vivace descrizione del mazzo, dai fiori ancora vivi e quasi dialoganti tra loro", l'attribuzione al maestro toscano.

Per quanto riguarda la datazione, viene suggerita una collocazione tra la fine del nono e l'inizio dell'ultimo decennio del Seicento, in prossimità cronologica con i confronti più calzanti proposti, il *Vaso in metallo dorato con fiori su un ripiano in pietra* di collezione privata, datato 1688, e il *Vaso dorato su un ripiano sbreccato in pietra* di collezione privata, riferibile agli anni Novanta (vedi S. Bellesi, *Andrea Scacciati. Pittore di fiori, frutta e animali a Firenze in età tardobarocca*, Firenze, 2012, n. 53 p. 136, n. 67 p. 148).



ANDREA SCACCIATI

Florence 1642-1710

Flower vase one stone base with two tulips

oil on canvas, 124x83 cm

Andrea Scacciati, the artist identified by Sandro Bellesi in his study on the painting, was along with Bartolomeo Bimbi the greatest specialist in the still life genre in the capital of the Grand Duchy. An apprentice of Mario Balassi and later of Lorenzo Lippi, the artist – as his most important biographer, the painter Giovanni Camillo Sagrestani, tells – was trained by the latter in “studying all the qualities of flowers from nature, something he soon mastered so well that he succeeded in becoming the best in Florence, where he was employed by many knights and great lords”.

In the late Sixties Scacciati set up a workshop which received numerous commissions by the ruling class and by various aristocratic families. As to the characters of his style, Bellesi underscores the “descriptive formulas permeated by original eclecticism, essentially altered by a knowledge of Flemish and Dutch Seventeenth-century painters (...) and by the sophistication of the Roman floral compositions of the famous Mario Nuzzi, better known as Mario de’ Fiori”.

The canvas presented here features a wide selection of botanic varieties – listed in detail by the scholar – which form a colourful aggregate, gathered inside a vase in embossed metal. The crafting of the latter and its particular arrangement on an irregular stone top are among the characteristics which, as Bellesi observes, along with the “vivid rendition of the bouquet, whose flowers are still alive and almost seem to dialogue with one another”, allow us to attribute the work to the Tuscan master.

As to the dating, the work may be placed between the end of the ninth and the beginning of the last decade of the Seventeenth century, not far removed in time from the most pertinent comparisons that have been suggested, namely the Vase in gilt metal with flowers on a stone top in a private collection, dated 1688, and the Gilt vase on a top in irregular stone in a private collection, dated to the Nineties (see S. Bellesi, Andrea Scacciati. Pittore di fiori, frutta e animali a Firenze in età tardobarocca, Firenze, 2012, n. 53 p. 136, n. 67 p. 148).



PITTORE ROMANO DEL XVII SECOLO

Natura morta con pappagallo

olio su tela, cm. 99x73,5

Un simpatico pappagallo è raffigurato al centro di questa natura morta, circondato da frutti e da un vario pinto *bouquet* disposto in un elegante vaso. Il pittoresco cocomero esploso in primo piano, i fiori, che traboccano dal recipiente conquistando lo spazio come fuochi artificiali, donano al dipinto una notevole enfasi barocca.

L'esuberanza decorativa del dipinto trova forse maggiori consonanze in area romana, sulla scia del successo del più grande fiorante dell'Urbe, Mario dei Fiori (1603-1673), con una datazione intorno alla seconda metà del secolo.



ROMAN 17TH CENTURY PAINTER

Still life with parrot

oil on canvas, 99x73,5 cm

A charming parrot appears in the centre of this still life, surrounded by fruits and a colourful bouquet arranged in an elegant vase. The picturesque exploded watermelon in the foreground and the flowers which are overflowing from the container invade the space like fireworks, giving the painting a clearly Baroque atmosphere.

The decorative exuberance of the painting is most likely retraceable to a Roman area, in the wake of the success of the Eternal City's greatest flower painter, Mario dei Fiori (1603-1673). The painting may be dated to around the second half of the century.



PETER CASTEELS detto anche PIETER KASTEELS III
Anversa 1684-Richmond 1749
Vaso di fiori in interno signorile con drappo
olio su tela, cm. 146x101

Sicuramente l'esponente più rappresentativo della dinastia di pittori di Anversa, Peter Casteels si distinse in particolar modo come fiorante, dedicandosi anche alla raffigurazione di volatili di ogni specie. Tra 1712 e 1715 l'artista divenne membro della corporazione di San Luca di Anversa, per poi trasferirsi a Londra dove si consacrò alla pittura di fiori, realizzando opere in cui "la canestra di vimini e il vaso prezioso, ricolmi di fiori traboccati che si aprono a ventaglio, ed impostati con una visione leggermente dal basso, furono i suoi motivi tipici e più impiegati" (*Dipinti italiani ed europei del XVII e XVIII secolo*, cat. della mostra a cura di G. Sestieri, Roma, 2000, p. 84).

Anche questa monumentale composizione si inserisce nel solco delle sue creazioni più tipiche: con magistrale estro decorativo, la rigogliosa composizione floreale, a stento contenuta in un vaso in metallo sbalzato con figure di satiri, putti e baccellature, si erge variopinta e opulenta tra preziosi broccati. La visione da sotto in su che caratterizza il dipinto è anch'essa, come sottolineava Giancarlo Sestieri, un espediente caratteristico del pittore fiammingo, volto ad accentuare la grandiosità della rappresentazione.



Peter Casteels, *Vaso di fiori*, ubicazione sconosciuta

PETER CASTEELS also known as PIETER KASTEELS III
Antwerp 1684-Richmond 1749
Flower vase in elegant interior with cloth
oil on canvas, 146x101 cm

Peter Casteels, certainly the most representative member of the dynasty of painters from Antwerp, first and foremost distinguished himself as a flower painter, even if he also dedicated himself to painting birds of every kind. Between 1712 and 1715 the artist became a member of the Guild of St. Luke in Antwerp, after which he moved to London where he mainly painted flowers, realizing works in which "wicker baskets and precious vases, filled to overflowing with flowers that spread out like a fan, seen from below up, were his most typical and frequently used motifs" (*Dipinti italiani ed europei del XVII e XVIII secolo*, catalogue of the exhibition curated by G. Sestieri, Roma, 2000, p. 84).

Also this monumental composition is an example of the preferred genre of the artist. Rendered with great skill, the luxuriant flower composition, which can only just be contained in a metal vase with embossed decorations featuring satyrs, cupids and pod-shaped motifs, stands out with its colourful abundance among precious brocades. The "from below" perspective characterizing the painting is, as Giancarlo Sestieri observed, another characteristic trait of the Flemish painter, who used this angle to render the composition even more magnificent.



MATHIAS CALZETTI WITHOOS, cerchia di
Amersfoort 1627-Hoorn 1703
Capriccio con Sacra Famiglia
olio su tela, cm. 68x56

Spesso, nel Seicento, pitture 'di genere' quali paesaggi, nature morte e, come in questo caso, capricci, erano nobilitati dalla presenza di scene sacre o mitologiche. Il riposo dalla fuga in Egitto, aneddoto connesso al viaggio intrapreso dalla Sacra Famiglia per scampare alla strage comandata da Erode, in virtù della sua ambientazione all'aperto è un tema che si prestava in modo particolare a questo scopo.

Nell'ovale che presentiamo, i protagonisti compaiono al centro del dipinto, a ridosso di una architettura classica in rovina, impreziosita da statue colossali.

Sia le ambientazioni che i modi pittorici - si fanno notare in particolare le caratteristiche crepe sullo stemma al centro - richiamano l'opera dell'artista olandese Mathias Withoos, in Italia tra il 1648 e il 1653, periodo nel quale lavorò a Roma, dove aderì alla Shildersbent, associazione di pittori nordici di stanza nell'Urbe, e Firenze, con commissioni del Cardinale Leopoldo.



Mathias Calzetti Withoos, *Cacciatori e monaci tra rovine*, collezione privata

MATHIAS CALZETTI WITHOOS, circle of
Amersfoort 1627-Hoorn 1703
Caprice with Holy Family
oil on canvas, 68x56 cm

In the Seventeenth century 'genre' paintings as landscapes, still lives and, as in this case, caprices were often enhanced by the presence of scenes from the Holy Scriptures or mythology. The rest during the flight to Egypt, an anecdote linked to the journey the Holy Family undertook in order to escape the massacre ordered by Herod is, by virtue of its outdoor setting, a theme that lent itself especially well to this purpose.

In this oval painting the heroes appear in the centre of the painting, in the shelter of a classical architecture in ruin embellished by colossal statues.

Both the setting and the style of the painting – notice, in particular, the characteristic cracks on the coat of arms in the centre – bring to mind the work of Mathias Withoos, a Dutch painter who lived in Italy from 1648 to 1653, working in Rome where he joined the Shildersbent, an association of Northern European painters residing in the Eternal city, and in Florence where Cardinal Leopold entrusted him with commissions



PITTORE NAPOLETANO DEL XVIII SECOLO

Paesaggio con armigeri

olio su tela, cm. 35x96

Nato probabilmente con la funzione di sovrapposta, come indicato dal formato oblunghi, questo paesaggio rappresenta alcuni armigeri, forse raffigurati all'inseguimento dei barcaroli che, al centro del dipinto, si stanno apprestando a lasciare la riva del fiume.

Gli alberi ricurvi sulla sinistra, così come i monti rocciosi a picco sul mare, dimostrano nel pittore una sensibilità tendente al pittresco, forse influenzata dal napoletano Salvator Rosa, pittore-poeta che si può considerare un precursore del paesaggio romantico.

NEAPOLITAN 18TH CENTURY PAINTER

Landscape with armigers

oil on canvas, 35x96 cm

Probably created as a panel that was once placed above a door, as indicated by the elongated format, this landscape features a group of noble men-at-arms, perhaps shown in pursuit of the boatmen in the centre of the painting, who are about to leave the river shore.

The curved trees to the left, as well as the rocky cliffs that plunge into the sea, reveal a sensibility in the painter which tends to the picturesque, which may perhaps be influenced by the Neapolitan Salvator Rosa, the painter-poet who may be considered a precursor of the Romantic landscape.



Salvator Rosa, *Mercurio e Argo*, collezione privata

BARTOLOMEO MANCINI
Firenze? 1670 c.-Roma 1727
Vergine addolorata
olio su rame, cm. 27x22

All'interno di una fastosa cornice coeva in legno scolpito e dorato, arricchita di parti in argento raffiguranti festoni, putti e, al centro della cartella nella parte superiore, una colomba dello Spirito Santo raggiata, è inclusa una devota immagine riferibile all'ambito di Carlo Dolci (1616-1687).

Celeberrimo protagonista della Firenze del granduca Cosimo III, il Dolci dipinse raffinate opere caratterizzate da una maniacale meticolosità e da fervida devozione, assai ricercate dai collezionisti dell'epoca. L'autore di questo prezioso dipinto è il suo allievo Bartolomeo Mancini, ricordato nelle *Notizie* di Filippo Baldinucci: "Alessandro Lomi e Bartolommeo Mancini sono stati ancora essi discepoli di Carlo: e tanto l'uno, che l'altro, colla diligenza, con cui cercano di assecondare il gusto del maestro, danno non poca speranza di ottima riuscita".

Il Mancini, che insieme al citato Lomi, a Onorio Marinari e alla figlia di Carlino, la pittrice Agnese, seguì le direttive stilistiche del maestro, andò specializzandosi nell'esecuzione di opere di ridotta dimensione, non di rado realizzate su rame, che ripropongono con successo la ricetta del Dolci. Probabilmente nato a Firenze, città nella quale risulta immatricolato alla locale Accademia del Disegno fino al 1692, agli inizi del secolo successivo l'artista è documentato risiedere a Roma, dove si spense nel 1727.

Il prototipo reso con virtuosismo tecnico è il dipinto di Carlo Dolci dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen, una variante della diffusissima *Madonna del dito*, replicata in più versioni dal Nostro con esemplari datati che si collocano tra il 1691 e il 1715 (vedi F. Lemme, *Bartolomeo Mancini; un allievo di Carlo Dolci a Roma*, Roma, 2008). Recentemente Silvia Benassai, schedando una versione eseguita a Roma della *Madonna del dito* di Bartolomeo Mancini di Casa Martelli a Firenze, firmata e datata 1703, ha sottolineato come la "raffigurazione della Vergine Addolorata" trovi "riscontro letterario in pubblicazioni di carattere religioso, spesso di origine gesuitica, incentrate proprio sulla simbolica rappresentazione della sofferenza della passione di Cristo incarnato dal dolore della Madre, che si diffusero nella Firenze sei e settecentesca", tra le quali la studiosa ricorda il poema epico di Bassiano Gatti dal titolo *L'Addolorata Madre di Dio*, del 1626 (in *Carlo Dolci, 1616-1687*, cat. della mostra (Firenze) a cura di S. Bellesi e A. Bisceglia, Livorno, 2015, p. 360).



Bartolomeo Mancini, *Vergine addolorata*, già Firenze, Tornabuoni Arte



BARTOLOMEO MANCINI
Florence 1670 c.-Rome 1727
Grieving Virgin
oil on copper, 27x22 cm

The religious image - surrounded by an elaborate period frame in carved and gilt wood which is enriched by details in silver featuring festoons, cupids and, in the centre of the upper scroll, a dove representing the Holy Spirit surrounded by rays – is retraceable to the milieu of Carlo Dolci (1616-1687).

A highly appreciated and leading figure in the Florence ruled by Grand Duke Cosimo III, Dolci painted refined works characterized by a painstaking attention to details and fervent devotion, which was very sought-after by the collectors of the time. The author of this precious work is his pupil Bartolomeo Mancini, remembered by Filippo Baldinucci in his *Notizie*: “Alessandro Lomi and Bartolommeo Mancini have also been disciples of Carlo: and both the one, and the other, strive diligently to follow the taste of their master, giving reason to hope for excellent results”.

Mancini, who along with the aforementioned Lomi, Onorio Marinari and Carlino’s daughter, the painter Agnese, followed the style guidelines of the master and who eventually specialized in the execution of smaller works, often painted on copper, successfully copying Dolci’s recipe. He was probably born in Florence, where he was enrolled at the local Academy of Drawing until 1692, but moved to Rome where he was registered as a resident in the early years of the following century and where he died in 1727.

The prototype which has been copied with considerable technical skill is a painting by Carlo Dolci, now found at Statens Museum for Kunst in Copenhagen. It is a matter of a variation on the theme featured by a work existing in numerous versions, the Madonna of the finger, which the artist presented here has reproduced several times, in paintings dating from 1691 to 1715 (see F. Lemme, Bartolomeo Mancini; un allievo di Carlo Dolci a Roma, Roma, 2008). While registering information on a version of the Madonna of the finger by Bartolomeo Mancini found at the Casa Martelli in Florence, which is signed and dated 1703, Silvia Benassai recently pointed out that the “image of the Grieving Virgin” is also present in literature, in “publications of a religious character, often of Jesuit origin, which centre precisely on the symbolic representation of the torment of the passion of Christ, embodied by the suffering of the Mother, which became diffused in Florence in the Seventeenth and Eighteenth century”. As an example of such works the scholar mentions Bassiano Gatti’s epic poem titled L’Addolorata Madre di Dio, from 1626 (in Carlo Dolci, 1616-1687, catalogue of the exhibition (Florence) curated by S. Bellesi and A. Bisceglia, Livorno, 2015, p. 360).



FRANCESCO GUARDI
Venezia 1712-1793
Battaglia fra turchi
olio su tela, cm. 66x52

Nel 1964, nel suo monumentale studio sulla pittura veneziana, il noto storico dell'arte e collezionista Egidio Martini pubblicava per la prima volta il nostro ovale, allora nella collezione Broglio (E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia, 1964, p. 117, nota 270, pp. 277-278, tavv. XXVIII e 276). Lo studioso definiva l'opera un esempio "stupendo e rarissimo" dell'arte di Francesco Guardi, pittore ricordato soprattutto come vedutista ma che, "come è noto [...] si dedicò oltre che al genere di paesaggio e di figura anche ad altri generi". Sempre Martini distingueva la sua proposta, "trattata con una tecnica pittorica scritta e con un colore smagliante e chiaro, tipici di Francesco" da altre battaglie assegnate allo stesso artista e da ricondursi invece, secondo lo studioso, al fratello maggiore Antonio (nota 270, pp. 277-278).

La tela raffigura, con tavolozza alquanto vivace e leggiadra, un furioso scontro tra due cavalieri turchi armati di scimitarra. Sul terreno giacciono armi e vessilli, mentre sullo sfondo si intravedono altri combattenti e un torrione ornato di beccatelli, bilanciato dalla parte opposta dalla suggestiva invenzione di due insegne incrociate. La dinamica composizione, impostata sulle diagonali, ricorda da vicino quella di un dipinto ricondotto da Morassi al fratello maggiore Antonio, già in collezione Crespi a Milano (A. Morassi, *Guardi; i dipinti*, Milano, 1973, cat. 141, p. 334, fig. 162).

Come accennato, la raccolta di provenienza di quest'opera è la prestigiosa collezione veneziana di Evelina Levi Broglio, tra le protagoniste del jet set internazionale fino alla recente morte nel 2007.



Antonio Guardi, *Combattimento di cavalieri*, Milano, già collezione Crespi

FRANCESCO GUARDI
Venice 1712-1793
Turks in battle
oil on canvas, 66x52 cm

*This oval painting was published for the first time in 1964 by the renowned art historian and collector Egidio Martini, who included it in his monumental work on Venetian painting. It was then part of the Broglio collection (E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia, 1964, page 117, note 270 pages 277-278, plates XXVIII and 276). The scholar defined the work a "stupendous and very rare" example of the art of Francesco Guardi, a painter who is above all remembered as a landscapist but who, "as we know [...] not only dedicated himself to landscapes and figures, but also to other genres". Martini continued by distinguishing his proposal "rendered with clearly defined brushstrokes and with the brilliant and bright colours typical of Francesco" from other battles attributed to the same artist, which according to the scholar were, on the contrary, the work of his older brother Antonio (note 270, pages 277-278). The canvas, characterized by a very vivacious and graceful palette, features a violent clash between two Turkish horsemen armed with scimitars. There are weapons and banners lying on the ground, while other fighters are visible in the background, along with a large tower embellished by corbels, which is offset on the opposite side by a fascinating invention, i.e. two crossed banners. A closer observation of the dynamic composition, based on diagonal lines, reveals many points in common with a painting which Morassi retraced to the artist's older brother Antonio, and which was previously part of the Crespi collection in Milan (A. Morassi, *Guardi; i dipinti*, Milano, 1973, cat. 141, p. 334, fig. 162).*

As mentioned, the painting comes from the prestigious Venetian collection of Evelina Levi Broglio, glamorous international socialite until her recent death in 2007.



FRANCESCO TIRONI

Venezia 1744-Roma 1797

Veduta con Santa Maria della Salute

olio su tela, cm. 41x69

Caratterizzata da una tavolozza improntata a colori tenui, questa tela raffigura l'inconfondibile prospetto di Santa Maria della Salute, la maestosa chiesa fatta costruire dai veneziani, su progetto del Longhena, per ringraziare la Vergine della fine dell'epidemia di peste 'manzoniana' del 1630.

L'autore di quest'opera è stato riconosciuto da Dario Succi in Francesco Tironi, artista che lo stesso studioso ha il merito di aver degnamente valorizzato con un volume monografico (D. Succi, *Francesco Tironi. Ultimo vedutista del settecento veneziano*, Mariano del Friuli, 2004). Il pittore, morto "in fresca età circa il 1800" (F. De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, 1840, p. 1014), era un tempo conosciuto esclusivamente per la serie di disegni preparatori (Albertina, Vienna; Lehman Collection, New York; Withworth Art Gallery, Manchester; National Gallery, Washington; altri in collezione privata) eseguiti per la realizzazione di incisioni di Antonio Sandi con vedute della città lagunare pubblicate alla fine del Settecento. L'interesse della critica risale agli studi pionieristici di Hermann Voss, che individuò l'artista grazie al ritrovamento di due tele siglate, alla quale si legava una terza, dando il via alla ricostruzione della sua personalità.

Come evidenziato dal Succi nello studio sul dipinto, Tironi si caratterizza "per un gusto eclettico che fonde in maniera originale elementi di derivazione canaletiana o mareschiana [...] con influenze guardesche". Questi elementi si ritrovano nella nostra tela, "intrisa di una poesia che rende con efficacia l'atmosfera di Venezia nella seconda metà del diciottesimo secolo", che lo studioso propone di datare "verso il 1785".

FRANCESCO TIRONI

Venice 1744-Rome 1797

View with Santa Maria della Salute

oil on canvas, 41x69 cm

Characterized by a palette based on soft colours, this canvas features the unmistakeable view of Santa Maria della Salute, the majestic church built by the Venetians, on a project by Longhena, to thank the Virgin for the end of the plague described by Manzoni, the one of 1630.

The author of this work has been recognized by Dario Succi: it is a matter of Francesco Tironi, an artist whom the scholar has given due recognition with a monographic volume (D. Succi, Francesco Tironi. Ultimo vedutista del settecento veneziano, Mariano del Friuli, 2004). The painter, who died "while still quite young age around 1800" (F. De Boni, Biografia degli artisti, Venezia, 1840, p. 1014), was formerly only known for a series of preparatory drawings (Albertina, Vienna; Lehman Collection, New York; Withworth Art Gallery, Manchester; National Gallery, Washington; others in private collections) which served as basis for the realization of etchings by Antonio Sandi, featuring views of the city on the lagoon and published in the late 18th century. The artist has attracted the interest of critics as of the ground-breaking studies of Hermann Voss, who identified him thanks to the discovery of two initialled canvas, to which a third one was linked; these works made it possible to begin the reconstruction of his personality.

As underscored by Succi in his study on the painting, Tironi is characterized "by an eclectic taste which merges, with originality, elements borrowed from Canaletto or Mareschi [...] with others inspired by Guardi". All these elements can be found in the canvas presented here, which is "permeated by a poetic air which efficiently renders the atmosphere of Venice in the second half of the Eighteenth century". The scholar dates the work, indicatively, to "around 1785".



Giovanni Tironi, *Il Canal Grande guardando verso la Salute e la Dogana*, 1770, Londra, National Gallery

PITTORE DEL XVIII SECOLO

Capriccio architettonico con coppia di amanti
olio su tela, cm. 170x116

Questa grande tela sagomata, probabilmente nata al fine di decorare con altre consimili una stanza di un palazzo o di una villa, raffigura in primo piano una coppia di eleganti personaggi che si aggira tra maestrose rovine di fantasia. La suggestiva rappresentazione di edifici vetusti e diruti riflette il gusto del 'pittoresco' affermatosi in Europa nel corso del XVIII secolo.

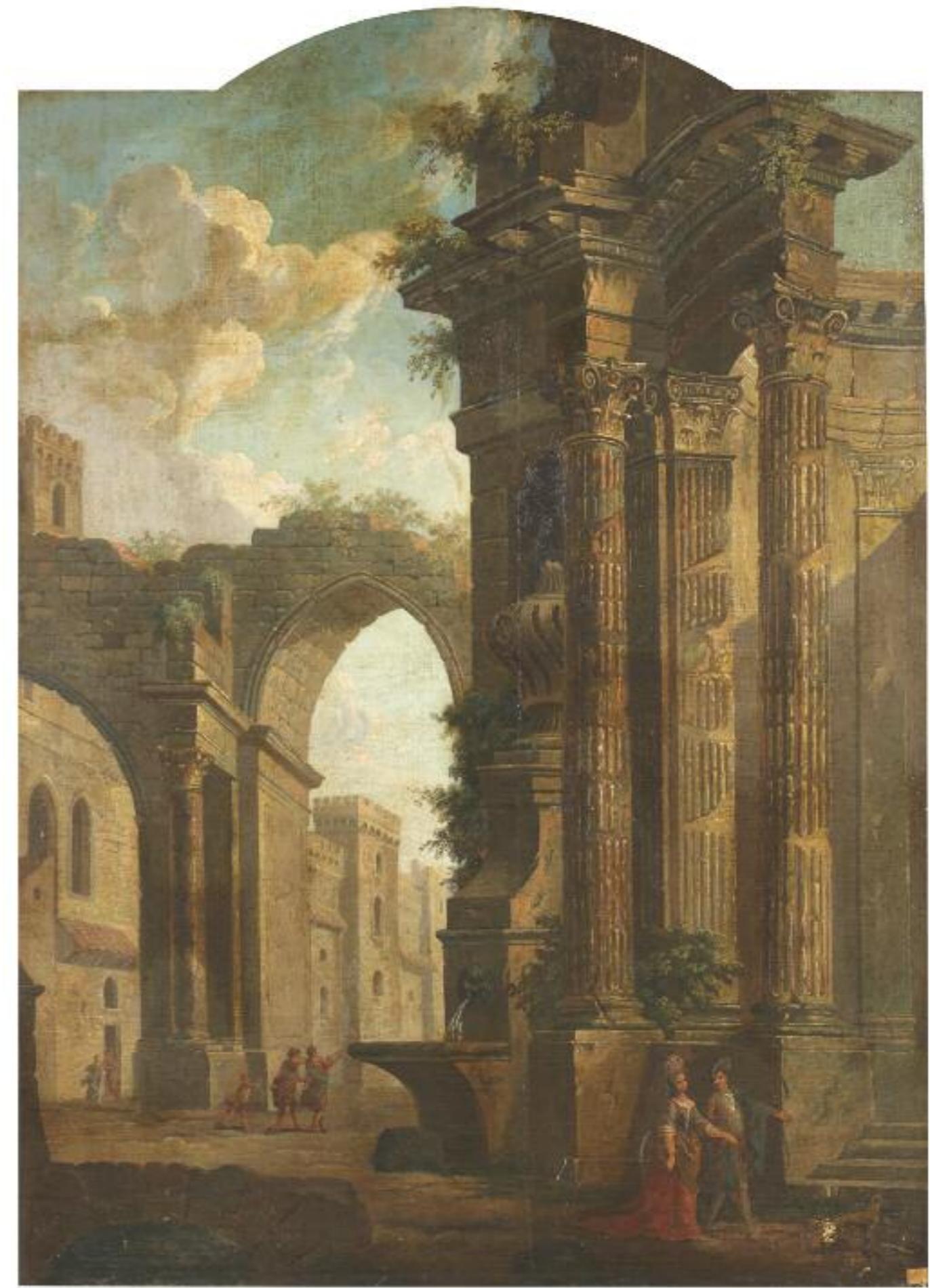
La commistione di costruzioni classiche, come quella in primo piano, con edifici che si richiamano al lontano passato comunale - si noti l'arcone gotico che sovrasta la pubblica via - lascia immaginare una esecuzione nel Settecento ormai inoltrato, in una tempesta avviata verso l'orgogliosa e romantica riscoperta delle radici dell'identità cittadina, rintracciate con crescente interesse nei tempi delle bellicose e indipendenti repubbliche medievali.

PINTER FROM THE 18TH CENTURY

Architectonic caprice with pair of lovers
oil on canvas, 170x116 cm

This large canvas with a rounded upper edge - which was probably made as a decoration, along with other similar works, for a room in a palazzo or villa - features an elegant couple strolling among majestic imaginary ruins. The fascinating representation of old buildings and ruins reflects a taste for the picturesque that became widespread in Europe in the 18th century.

The combination of buildings from classical antiquity, as the one in the foreground, with buildings evoking the old Medieval city states - as the large Gothic arch above the public street - indicate that the canvas may have been painted towards the end of the Eighteenth century, in a climate characterized by a pride in, and rediscovery of, the roots of national identity, retraced with increasing interest to the times of the belligerent and independent republics of the Middle Ages.



JOSEPH CLAUDE VERNET, seguito di
Avignone 1714-Parigi 1789
Marina con barche in rada
Marina con tempesta
olio su tela, cm. 56x89

Nelle loro levigate tinte pastello, queste due eleganti tele a *pendant* descrivono, con efficace contrasto, due momenti alquanto diversi della vita marinara. Alla serena veduta di barche ormeggiate placidamente in rada nella bruma mattutina, con i marinai che riprendono lentamente il lavoro, risponde nel dipinto compagno una drammatica scena di naufragio, immersa nella furia degli elementi.

In sostanza, questa coppia sembra contrapporre due filoni del paesaggio, la visione serena della natura di Claude Lorrain e il 'pittoresco' di Salvator Rosa, l'apollineo e il dionisiaco.

Anche uno dei maggiori specialisti di questi soggetti, il francese Joseph Claude Vernet, amava alternare per i suoi clienti, in gran parte stranieri nel loro *Grand Tour* in Italia, dipinti di entrambe le tipologie. Vernet si era stabilito a Roma, dove giunse nel 1734 divenendo allievo di un conterraneo pittore di marine, Adrien Manglard.

L'autore delle nostre opere, forse olandese a giudicare dai vessilli issati sull'albero della feluca attraccata in rada, sembra influenzato dal celebre specialista di Avignone, che ebbe un largo numero di seguaci.



Claude Joseph Vernet, *Porto mediterraneo al crepuscolo*, ubicazione sconosciuta

JOSEPH CLAUDE VERNET, follower of
Avignon 1714-Paris 1789
Seascape with anchored boats
Seascape with storm
oil on canvas, 56x89 cm

These two elegant pendant paintings illustrate, with subtle pastel shades yet striking contrast, two very different moments of life at sea. The serene view of boats that are placidly moored and anchored in the morning mist, as the seamen gradually resume their work, is offset by the other painting, which features a dramatic scene of a shipwreck with sailors facing the fury of the elements. The pair of paintings essentially appears to contrast two genres of landscape, the serene vision of nature in the style of Claude Lorrain and the "picturesque" represented by Salvator Rosa: the Apollonian and the Dionysian.

Also one of the greatest painters specialized in these motifs, the Frenchman Joseph Claude Vernet, loved to offer his customers, most of whom were foreigners taking their Grand Tour in Italy, paintings of both types. Vernet had chosen to remain in Rome, where he had arrived in 1734 to become the pupil of a fellow countryman and painter of seascapes, Adrien Manglard.

The author of the works presented here, who may be Dutch if we are to judge from the standards raised on the mast of the felucca moored in anchorage, seems to have taken inspiration from the famous specialist from Avignon, who had a large number of followers.





VITTORIO BUSSOLINI
Torino 1853-1922
Presso Rivalta
olio su tela, cm. 94x152
firmato e datato 1881
esposto alla Promotrice torinese di quell'anno

Realizzato con una pittura fortemente materica, questo dipinto trasmette con notevole efficacia l'impressione di un paesaggio in veloce cambiamento, agitato da un cielo minaccioso e instabile. L'autore è il torinese Vittorio Bussolini, pittore e collezionista, allievo all'Accademia Albertina di uno tra i maggiori pittori italiani del XIX secolo, Antonio Fontanesi. Tra i suoi dipinti più famosi ricordiamo *Presso Mirafiori* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna), struggente testimonianza di un angolo di natura che sarà presto straziato dalla modernità.

Come il maestro dedito al paesaggio, Bussolini presentò le sue opere in varie mostre nazionali, e in particolare alle esposizioni della Promotrice torinese, alle quali partecipò dal 1872 al 1896. Nell'edizione del 1881 Bussolini presentò *Presso Rivalta*, la tela che proponiamo. L'artista dimostra in questa suggestiva visione la vicinanza al maestro Fontanesi, del quale collezionò anche i quadri, e insieme il debito per la pittura della scuola di Barbizon, ma anche per Constable, Turner, e tramite loro per i grandi paesaggisti olandesi, Ruisdael e Hobbema, precursori della sensibilità romantica, emozionata ed emozionante, per il paesaggio.

VITTORIO BUSSOLINI
Turin 1853-1922
Presso Rivalta
oil on canvas, 94x152 cm
signed and dated 1881
exhibited at the Promotrice torinese of that year

This painting, characterized by very thickly laid paint, creates a very realistic impression of a rapidly changing landscape, agitated by a threatening and unstable sky.

The author is Vittorio Bussolini, painter and collector from Turin who studied at the Accademia Albertina under one of Italy's greatest 19th century painters, Antonio Fontanesi. Among his most famous paintings we can mention Presso Mirafiori (Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna), a touching testimonial of a patch of nature that is soon to be destroyed by the advance of modernity.

Bussolini, who like his master dedicated himself to landscapes, presented his works in various national exhibitions, and in particular in the exhibitions organized by the Promotrice torinese, in which he participated from 1872 to 1896.

At the exhibition of 1881 Bussolini exhibited Presso Rivalta, the canvas presented here. In this landscape the artist gives proof of his close ties to his master Fontanesi – he also collected the works of the latter – and at the same time his debt not only to the Barbizon painters but also to Constable and Turner, and through them to the great Dutch landscapists, Ruisdael and Hobbema, precursors of Romanticism's fascination with and rendition of landscapes rich in atmosphere.



Vittorio Bussolini, *Paesaggio fluviale e armenti*, 1884, ubicazione sconosciuta

GIOVANNI FATTORI
Livorno 1825-Firenze 1908
In ricognizione
olio su tela, cm. 50x109
firmato e datato "Gio. Fattori 1899"

Disposto entro un paesaggio brullo che si perde nella distanza, svanendo fra appena percettibili pendii bluastri, un drappello di militari a cavallo attende il proprio capitano, intento a scrutare l'orizzonte.

La rappresentazione dell'uomo cavaliere, imperituro motivo della storia dell'arte, ha generato in età moderna episodi famosissimi, che vanno dalla duecentesca statua equestre del Duomo di Bamberga, ai ritratti di Tiziano e Van Dyck, fino ai 'Miracoli' di Marino Marini.

Giovanni Fattori, tra i maggiori artisti del nostro Ottocento, è stato sicuramente tra i pittori che più hanno subito la fascinazione di questo binomio dal sapore archetipico, ancestrale. Dal *Campo italiano alla Battaglia di Magenta* del 1862 (Firenze, Galleria d'Arte Moderna), con il quale il pittore sviluppò il tema della 'battaglia' in senso antierico, passando per il celeberrimo *In vedetta* del 1872 (collezione privata), Fattori ha esplorato questo motivo in una impressionante serie di tele. L'episodio di notevoli dimensioni che presentiamo, dipinto in età ormai avanzata, costituisce una summa, il sontuoso epilogo. In esso troviamo infatti condensati e ormai pienamente risolti i motivi sviluppati negli anni intorno all'uomo cavaliere e al suo rapporto col paesaggio, realizzati con una pittura sintetica e impressionistica di straordinaria modernità.

Più volte pubblicato (vedi *L'opera completa di Fattori*, Milano, 1970, n. 685, pp. 114-115), dopo l'esordio del 1899 alla *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, il dipinto è stato recentemente esposto alla mostra *Italia sia! Fatti di vita e d'arme del Risorgimento italiano*, tenutasi a Serravezza nel 2010.

Attestato di archiviazione dell'Istituto Matteucci per lo Studio e la Catalogazione dell'Arte Italiana del XIX secolo, Viareggio, registro n° 81085, rilasciato il 16/07/2003 su fotografia dello stesso ente.



Giovanni Fattori, *In vedetta*, Valdagno, collezione privata

GIOVANNI FATTORI
Livorno 1825-Florence 1908
On reconnaissance
oil on canvas, 50x109 cm
signed and dated "Gio. Fattori 1899"

Set against a bleak landscape that fades into the distance, where we can only just discern blue hills, a cavalry squadron wait for their captain, who is intent on scrutinizing the horizon.

Artists have tackled the challenge of representing horsemen since the beginning of art history. Famous examples range from the thirteenth-century equestrian statue at the Bamberg Cathedral to the portraits of Titian and Van Dyck, to Marino Marini's 'Miracles'.

*Giovanni Fattori, one of the greatest Italian artists of the Nineteenth century, has certainly been among the painters who have been under the spell of this archetypal, ancestral binomial. From the Italian camp at the Battle of Magenta from 1862 (Florence, Galleria d'Arte Moderna), where the painter has developed the 'battle' theme in an anti-heroic sense, via the famous On sentry duty from 1872 (in a private collection), Fattori has developed this motif in an impressive number of canvases. The large work we present here, painted in the artist's later years, represent a summa, a sumptuous epilogue of this research. In fact, all the motifs the painter has worked on over the years, linked to the horseman and his relationship with the landscape, are present and not only resolved with great mastery, but also with a synthetic and impressionistic painting of extraordinary modernity. The painting, which has been published on several occasions (see *L'opera completa di Fattori*, Milano, 1970, n. 685, pp. 114-115) since it was shown for the first time in 1899 at the Third International Exposition of Art of the City of Venice, was recently been presented at the exhibition *Italia sia!* Facts of life and of arms of the Italian Risorgimento, held at Serravezza in 2010.*

The work is included in the archives of the Matteucci Institute for the study and cataloguing of Italian 19th century art of Viareggio, as confirmed by certificate registered as no. 81085, issued on 16/07/2003 on a photograph taken by the self-same institution.





PLASTICATORE CENTRO-ITALIANO DEL XVI SECOLO

Ghirlanda

Terracotta invetriata policroma, diametro cm. 110, luce cm. 76

“[...] restò l’arte priva del vero modo di lavorare gl’invetriati”, lamenta Vasari nella seconda edizione delle *Vite*, riferendosi all’epilogo della famiglia dei Della Robbia. La gloriosa tecnica della scultura in terracotta invetriata, sviluppata dagli scultori fiorentini nel corso del XV secolo, con i suoi segreti di bottega gelosamente tramandati di padre in figlio, nella seconda metà del Cinquecento – lo storico e artista aretino scrive nel 1568 – sta ormai cadendo in disuso, e solo molto più tardi, nel secolo diciannovesimo, le ‘robbiane’ vivranno un momento di vivace revival.

L’esemplare che presentiamo, una ghirlanda composta da otto segmenti raffiguranti frutti e elementi fogliati accompagnati sul bordo interno da una cornice a fuseruole, si può collocare tra quei documenti artistici ispirati alla tradizione robbiana fiorita in vari luoghi d’Italia sul finire del Rinascimento. Se talvolta questi manufatti risultano maggiormente assimilabili alla maiolica che alla scultura in terracotta, privilegiando gli aspetti legati all’uso degli smalti sulla plastica vera e propria, sono noti esempi più ambiziosi che sembrano rifarsi in maniera concettualmente e tecnicamente più fedele al magistero robbiano. Tra questi, come evidenziato da Giancarlo Gentilini, assume un ruolo particolare il grande altare firmato Jacopo Beneventano e datato 1522, realizzato per San Pietro ad Acquapendente (vedi G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll. Firenze, 1992, II, pp. 476, 485-487).

La nostra ghirlanda appare, come nel citato altare attualmente collocato nella Basilica del Santo Sepolcro della cittadina laziale, ispirata ai modelli fiorentini, ma con alcune peculiarità, come la stesura diluita del colore e la predominanza di particolari tinte quali l’ocra, che appaiono in linea con le scelte del misterioso Beneventano e con ulteriori esempi, anche umbri e meridionali, databili agli anni del crepuscolo di questa gloriosa tecnica.

Il manufatto è corredata di una relazione scientifica della ditta TecnArt di Torino (4 settembre 2015) che certifica la compatibilità dell’analisi di termoluminescenza effettuata con una produzione collocabile tra il XV e il XVI secolo.



Jacopo Beneventano, *Ciborio tra l'Eterno e angeli*, 1522, Acquapendente, Basilica del Santo Sepolcro

16TH CENTURY SCULPTOR FROM CENTRAL ITALY

Garland

Polychrome glazed terracotta, diameter 110 cm, sight size 76 cm

“[...] art remained deprived of the true way to make glazing” complains Vasari in the 2nd edition of his Lives, referring to the epilogue of the Della Robbia family. By the second half of the Sixteenth century – the Arezzo-born historian and artist writes in 1568 – the glorious and secret technique of sculpture in glazed terracotta developed by Florentine sculptors in the 15th century, was falling into disuse. Only in the 19th century were sculptures in the manner of the Della Robbia family to enjoy a vivacious revival.

The garland is formed of eight segments featuring fruits and leafy elements accompanied by an internal frame with a succession of spheres, is an example of the works of art inspired by the tradition of the Della Robbia workshop, which flourished in various parts of Italy towards the end of Renaissance. Even if these products sometimes were more closely related to majolica pieces than to terracotta sculpture, favouring aspects linked to the use of glazes rather than to true modelling, we know of more ambitious examples inspired by the Della Robbia family in a manner that is more faithful in a conceptual and technical sense. Among these, as underscored by Giancarlo Gentilini, Jacopo Beneventano assumes a particularly important role by virtue of the great altar realized in 1522 for Saint Peter’s at Acquapendente (see G. Gentilini, I

Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento, 2 voll. Firenze, 1992, II, pp. 476, 485-487).

Like the aforementioned altar, the here presented garland seems to be inspired by the Florentine models, even if with some peculiarities, as the diluted application of the colour and the predominance of certain hues, as ochre, which seem to be in line with the preferences of the mysterious Beneventano and other specimens, also these from Umbria and Southern Italy, which may be dated to the years when this glorious technique was on the wane.

The work is accompanied by a scientific report from TecnArt of Turin (dated 4th September 2015) in which the company certifies that the thermoluminescence which has been effectuated is compatible with a production date between the 15th and the 16th century.



SCULTORE MERIDIONALE DEL XVI SECOLO

Madonna col Bambino

legno scolpito e policromato, altezza cm. 104

Questa aggraziata scultura lignea raffigura la Vergine stante con in braccio il Bambino. Sensibilmente sbilanciata verso l'esterno, la posa di quest'ultimo accentua l'apprezzabile dinamismo della composizione. La policromia, che includeva in origine anche dorature ma giunta a noi in uno stato frammentario e frutto di sovrapposizioni, donava all'opera un certo realismo che ne alimentava la carica di fervore devozionale. Realizzata verosimilmente, sul finire del sedicesimo secolo, da un artista meridionale, forse napoletano, l'opera si dimostra aggiornata dalla presenza in città di artisti toscani quali Michelangelo Naccherino.



SOUTHERN ITALIAN SCULPTOR FROM THE 16TH CENTURY
Madonna with Child
Sculpted wood with polychrome finish, height 104 cm

This graceful wooden sculpture represents the Virgin standing, as she holds Jesus. The pose of the latter, who is reaching outwards, away from his mother, accentuates the dynamism of the composition. The polychrome surfaces, which originally also featured gilt parts but which have arrived to our days in a fragmented condition as a result of superimpositions, gave the work a certain realism which increased the impact of devotional fervour.

The sculpture was most probably realized towards the end of the Sixteenth century by a Southern Italian, perhaps Neapolitan, artist who has received new impulses thanks to the presence in the city of Tuscan artists as Michelangelo Naccherino.



SCULTORE FRANCESE DEL XVIII SECOLO

Pietà

legno scolpito, cm. 130x185

La Madre, il Figlio abbandonato in grembo, alza al cielo le braccia, rivolgendo al Signore il proprio sgomento. Un tempo policroma, questa scultura deve la sua notevole drammaticità anche alle dimensioni uguali al vero, che rendono ancora più credibile e toccante la rappresentazione.

L'opera, sebbene mostri stilisticamente dei caratteri ancora di impronta tardo cinquecentesca, è da ricondursi al Settecento. La *Deposizione dalla Croce* di Nicolas Coustou conservata all'interno della chiesa di Notre Dame a Parigi, risalente al 1723, potrebbe fornire un'indicazione sia per la cronologia sia per quanto riguarda la provenienza geografica.

Le due raffigurazioni paiono infatti strettamente collegate nella figura della madre, dalla gestualità assai simile. Nell'opera che presentiamo, il sontuoso accademismo del Coustou ha lasciato il posto all'interpretazione irruenta, quasi espressionistica del nostro ignoto autore. Una scelta, considerando l'impatto realistico un tempo trasmesso dalla policromia, che ricorda la teatralità dei Sacri Monti e potrebbe ricondurre ad un ambito prossimo alle Alpi.

FRENCH SCULPTOR FROM THE 18TH CENTURY

Pietà

sculpted wood, 130x185 cm

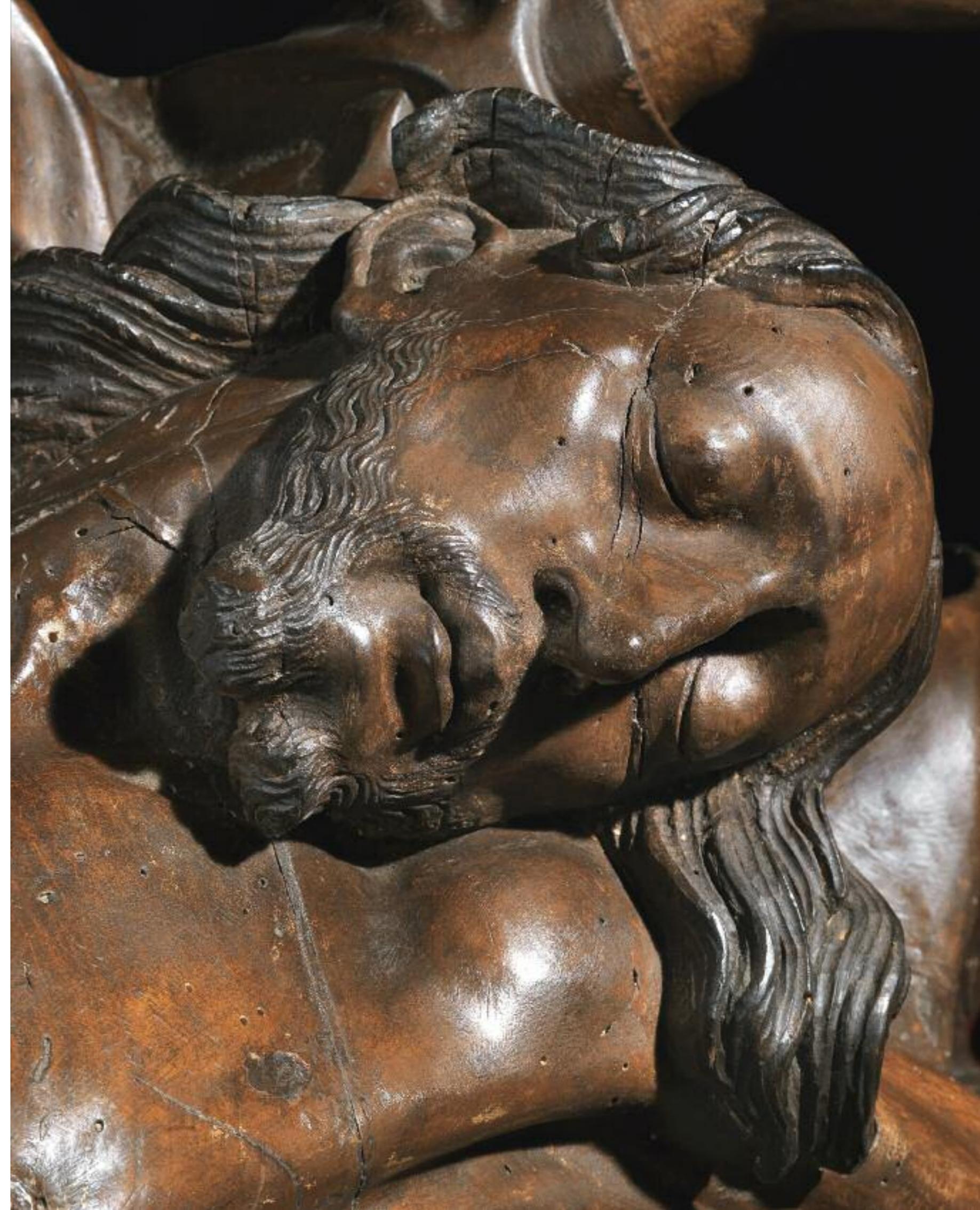
Mary, her dead son cradled in her lap, lifts her arms to the sky, addressing the Lord in her dismay. This sculpture, which was originally polychrome, owes its considerable dramatic quality also to the fact that it is life size, something that makes the representation even more credible and touching.

Even if the style of the work is typical of the late Seventeenth century, it can be dated to the Eighteenth century. The Deposition of the Cross by Nicolas Coustou, which is found in the Church of Notre Dame in Paris and is from 1723, may provide an indication both as to chronology and as to geographic origin.

In fact, the two works are closely related, specifically in the figure of the mother whose gestures are quite similar. In the work presented here Coustou's sumptuous academicism is replaced by an impetuous, almost expressionistic interpretation on the part of our unknown author. This choice, also considering the realistic impact which the polychrome rendition must have conveyed, reminds of the theatricality of the Sacred Mountains, and may suggest a milieu not far from the Alps.



Nicolas Coustou, *Deposizione dalla Croce*, 1723, Parigi, Notre Dame





DAVID

Bronzo fuso; capitello in pietra scolpito.

"Ritornato poi a Firenze [da Roma] con danari, fama ed onore, gli fu fatto fare di bronzo un David di braccia due e mezzo, il quale finito, fu posto in palazzo al sommo della scala dove stava la catena, con sua molta lode" (G. Vasari, *Le vite [...]*, Firenze, 1568, p. 204).

Questa, nel conciso resoconto del Vasari, la vicenda della realizzazione da parte di Andrea del Verrocchio (Firenze 1434/7-Venezia 1488) del celebre gruppo scultoreo del *David con la testa di Golia*, tra le icone del Quattrocento fiorentino. Commissionato dalla famiglia Medici, l'opera fu acquistata dalla Signoria nel 1476, che sistemò il bronzo all'ingresso della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio, ove rimase fino al Seicento. Passata nella Guardaroba granducale, la scultura fu poi collocata negli Uffizi per infine pervenire al Bargello prima del 1870. La testa di Golia è stata alloggiata tra le gambe dell'eroe solo in seguito a quest'ultimo trasferimento, dopo un periodo in cui si era perso il legame con la statua, tanto che i due pezzi furono per lungo tempo esposti separatamente; in origine la testa doveva essere posta a lato (vedi A. Ciaroni, *I bronzi del Rinascimento; il Quattrocento*, Bologna, 2007, II, p. 196).

Il bronzo che presentiamo, fascinoso esempio di assemblaggio antiquariale del diciannovesimo secolo, è costituito da una riproduzione di grandezza lievemente minore dell'originale (126 cm.) posta su un capitello quattrocentesco in pietra. La mancanza della testa di Golia potrebbe far pensare che il calco dal quale deriva il nostro bronzo sia stato eseguito prima dell'appoggio al Bargello, ossia in un periodo anteriore al 1870, quando più facile sarebbe stato eseguire l'operazione. Il nostro David, frammentario – il braccio con la spada risulta spezzato al di sopra del gomito – e con alcune riparazioni, presenta alcune varianti rispetto all'originale verrocchiesco, in particolare negli orli del corpetto e nel bordo inferiore della veste, che anziché esibire i caratteri pseudo-kufici dell'esemplare del Bargello, sono decorati da una più semplice decorazione a incisioni parallele. Questo e altri dettagli dimostrano come, verosimilmente nei decenni centrali dell'Ottocento, periodo che vide la riscoperta e piena valorizzazione della statuaria quattrocentesca, si sia voluto riprodurre l'opera donatelliana per



Andrea del Verrocchio, *David*, Firenze,
Museo Nazionale del Bargello

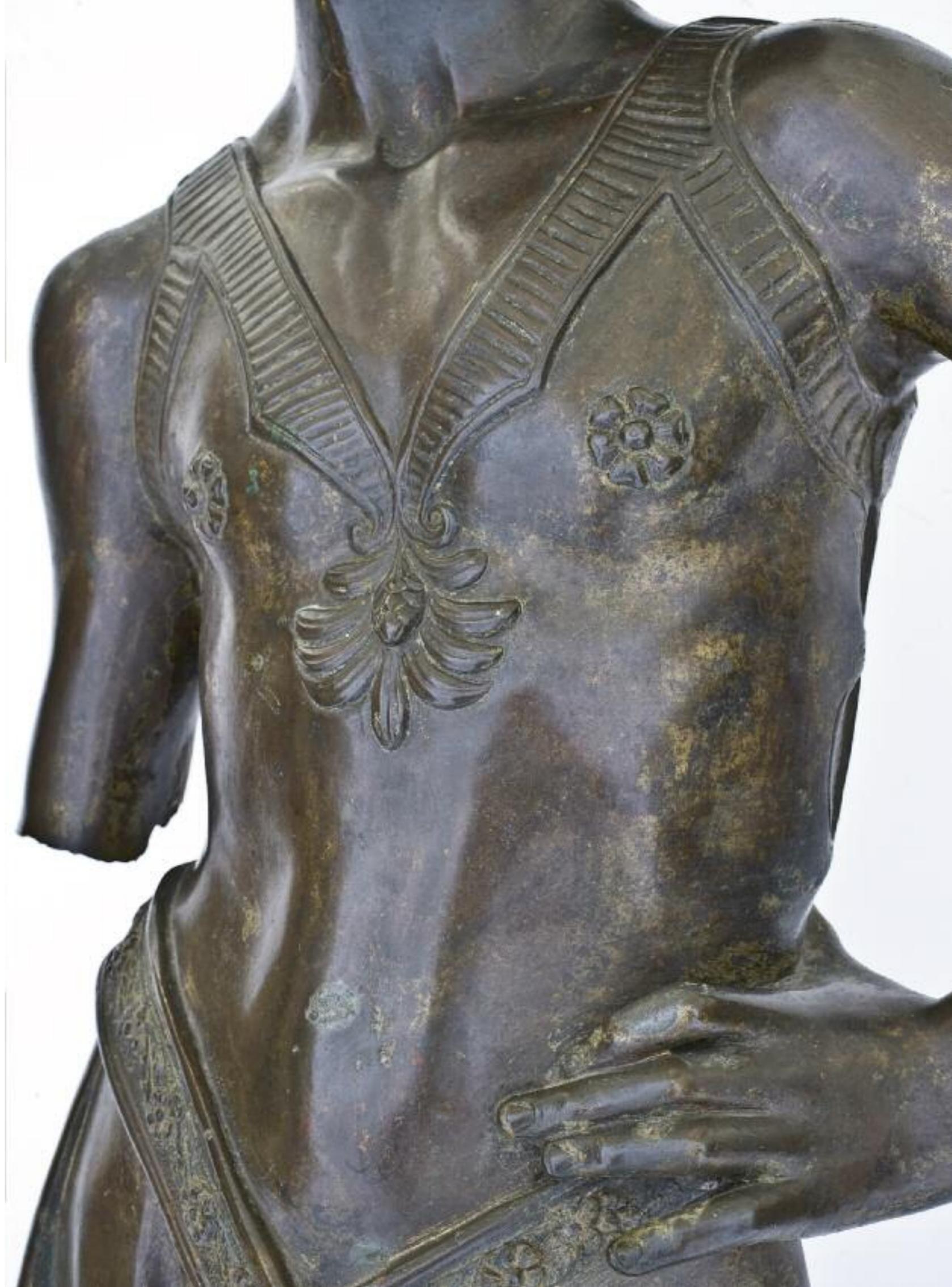
DAVID

Cast bronze; capital in sculpted stone.

*"Then when he returned to Florence [from Rome] with money, fame and honour, he received an order for a bronze David measuring two and a half braccia, which when finished, was placed in the palace, on top of the stairs where the chain was positioned, with great praise of him" (G. Vasari, *The lives [...]*, Florence, 1568, p. 204).*

*This is, in Vasari's concise account, the vicissitude of the creation by Andrea del Verrocchio (Florence 1434/7-Venice 1488) of the famous sculpture group of David with Goliath's head, one of the icons of Fifteenth-century Florence. Commissioned by the Medici family, the work was purchased in 1476 by the Signoria, which placed the bronze at the entrance of the Sala dei Gigli in the Palazzo Vecchio, where it remained until the Seventeenth century. Moved to the Wardrobe of the Grand Duchy, the sculpture was then placed in the Uffizi and finally arrived at the Bargello before 1870. Goliath's head has only been placed between the legs of the hero following this last move, after a period in which it had become disconnected from the sculpture; the two pieces were in fact exhibited separately for a long period; the head must originally have been placed on the side (see A. Ciaroni, *I bronzi del Rinascimento; il Quattrocento*, Bologna, 2007, II, p. 196).*

The bronze presented here, a fascinating example of assemblage by Nineteenth-century antiquarians, consists of a reproduction which is slightly smaller than the original (126 cm) placed on a stone capital from the Fifteenth century. The absence of Goliath's head suggests that the mould from which this bronze has been cast was taken before the sculpture arrived at the Bargello, and in other words in a period previous to 1870, when it would have been easier to execute the operation. This David, which is incomplete – the arm holding the sword is broken above the elbow – and has undergone some repairs, features a number of variants with respect to Verrocchio's original, in particular on the edges of the waistcoat and on the lower border of the tunic, which instead of featuring the pseudo-kufic characters of the specimen at the Bargello, are decorated with simpler parallel engravings. This and other details demonstrate that one has wanted to reproduce Donatello's work, probably in the central decades of the Nineteenth century, a period which saw the rediscovery and full ap-



creare una scultura in qualche misura autonoma, e che potesse persino essere creduta una variante antica dello stesso autore. Il basamento della nostra scultura è costituito da un originale capitello in pietra quattrocentesco. Di stile composito, l'elemento scultoreo presenta su due lati scudi a testa di cavallo: sul primo è posto un castello aperto, murato e turrito di due pezzi merlato alla ghibellina, sostenente un'aquila dal volo spiegato. Alla figura del castello è accostata, a destra, la lettera capitale L e a sinistra la V, forse iniziali del committente. Il secondo accoglie un Tau dalle estremità a coda di rondine. La foggia dello scudo a testa di cavallo compare nel Quattrocento con Donatello (vedi A. Bruschi in *Virtù d'amore*, cat. della mostra 2010, pp. 91-92) e conosce un momento di una certa fortuna in Toscana nel corso del XV secolo.

statua: XIX secolo; capitello: Toscana, XV secolo
cm. 123; capitello cm. 32,5

preciation of fifteenth-century sculpture, in order to create a sculpture that was to some extent autonomous, and could even be believed to be an antique variation by the same author.

*The base of our sculpture is an original Fifteenth-century stone capital. Composite in style, the sculptural element features two shields in the form of horse heads on the sides: the first vaunts an open, walled castle with two towers with Ghibelline-style merlons, supporting an eagle with wings spread in flight. The second has a Tau with swallowtail extremities. Horse-head shaped shields appeared in the Fifteenth century with Donatello (see A. Bruschi in *Virtù d'amore*, catalogue of the exhibition 2010, pages 91-92) and enjoyed a moment of some success in Tuscany during the 15th century.*

*statue: 19th century; capital: Tuscany, 15th century
123 cm; capital 32.5 cm*



CASSONE NUZIALE

Legno di noce intagliato, scolpito e parzialmente dorato. La particolarità di questo prezioso cassone risiede nell'ospitare sul fronte due riquadri figurati, con soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Il primo riquadro sulla sinistra mostra Fetonte e la madre Climene dinanzi a Elio, dio del Sole, implorare il padre Apollo di concedergli l'uso del suo carro per l'inausto volo. Il riquadro di destra mostra invece i due innamorati, Dafne e Apollo, quest'ultimo sulla destra, dinanzi ad un edificio classico. Entrambi i rilievi appartenevano ad una consuetudine delle raffigurazioni di cassoni a Roma nella seconda metà del Cinquecento: al Victoria and Albert Museum di Londra se ne conserva una coppia realizzata nel 1570 per le nozze di Paolo Lancellotti e Giulia Delfini (inv. 4416-1857, 4417-1857) sulla quale, insieme ad altre tratte sempre dallo stesso mito, compaiono – evidentemente ispirate dai medesimi disegni – le stesse scene raffigurate nel nostro. Come nei cassoni londinesi, anche il nostro presenta due panoplie sui fianchi.

Evidenti sono i riferimenti alla scultura e all'architettura classica. La forma a sarcofago dai vivaci intagli ad altorilievo è scandita sul fronte da erme e decorata da rosette e festoni. Al centro, posto tra due sfingi, l'arme della famiglia committente, forse originalmente dipinta. Il coperchio, a foggia di urna, è decorato da un'alternanza di elementi fogliacei e sotteso da un motivo a rosette e festoni centrato da un mascherone dalle fauci spalancate. Piedi a zampa di leone.

Roma, seconda metà del XVI secolo
cm. 61x157x60

NUPTIAL CHEST

Carved, sculpted and partially gilt wood.

The peculiarity of this precious chest consists of the fact that its front features two squares with figurative images, and more precisely motifs from Ovid's Metamorphoses. The first square on the left shows Phaeton and his mother Clymene before Helios, god of the Sun, who implores his father Apollo to grant him to use his carriage for his inauspicious flight. The square to the right, on the contrary, features the two lovers Daphne and Apollo, the latter on the right, before a classical building. Both reliefs were part of a tradition of decorations of chests in Rome in the second half of the Sixteenth century: the Victoria and Albert Museum in London vaunts a pair of chests made in 1570 for the wedding of Paolo Lancellotti and Giulia Delfini (inv. 4416-1857, 4417-1857) which feature, along with others inspired by the same myth – evidently based on the same drawings – the same scenes illustrated in this piece. Both the chests in London and this one feature two panoplies on the sides.

The design clearly echoes classical sculpture and architecture. The sarcophagus form with vivacious carvings in high relief is spaced on the front by herms and decorated with rosettes and festoons. The coat of arms of the family ordering the chest, perhaps originally painted, is placed in the centre, between two sphinxes. The lid, shaped as an urn, is decorated by an alternation of leaf motifs, placed above rosettes and festoons centred by a mascaron with wide open jaws. Lion's paw feet.

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





COPPIA DI CASSAPANCHE

Legno intagliato e decorato in policromia.

Questa coppia di cassapanche proviene da Villa Pianetti di Sant'Ubaldo, a Monsano presso Jesi, nelle Marche, dove erano collocate nello spazio tra colonne della galleria al pianterreno, collocazione originaria per la quale furono costruite e nella quale sono immortalate da una pubblicazione di cinquant'anni fa (in *Una villa marchigiana: Sant'Ubaldo*, in "Antichità viva", III, 5, 1964, figg. 8-9, pp. 64-65; l'opera è pubblicata anche in V. Mannelli, *Il mobile regionale italiano*, Firenze, 1964, n. 136, fig. 139 e M. Trionfi Honorati, *Il mobile marchigiano*, Milano, 1971).

Le cassapanche sono caratterizzate da una decorazione ancora di impronta tardo barocca, ma ormai declinata su un rigore e una misura che prelude al Neoclassico. Lo schienale sagomato, decorato a motivi fogliacei e a volute, è caratterizzato al centro da ovali dipinti con le raffigurazioni allegoriche di Pittura - una giovane con pennello e tavolozza - e Architettura - una fanciulla che sorregge un compasso - illusivamente sospesi su una mensola. Delicati effetti *trompe-l'oeil* si apprezzano anche nei festoni, sempre sullo schienale, e nelle sobrie cartelle dipinte che movimentano sottilmente le superfici.

Marche, metà del XVIII secolo
cm. 144x220x50



Particolare della galleria (anni Sessanta), Monsano (Jesi), Villa Pianetti di Sant'Ubaldo

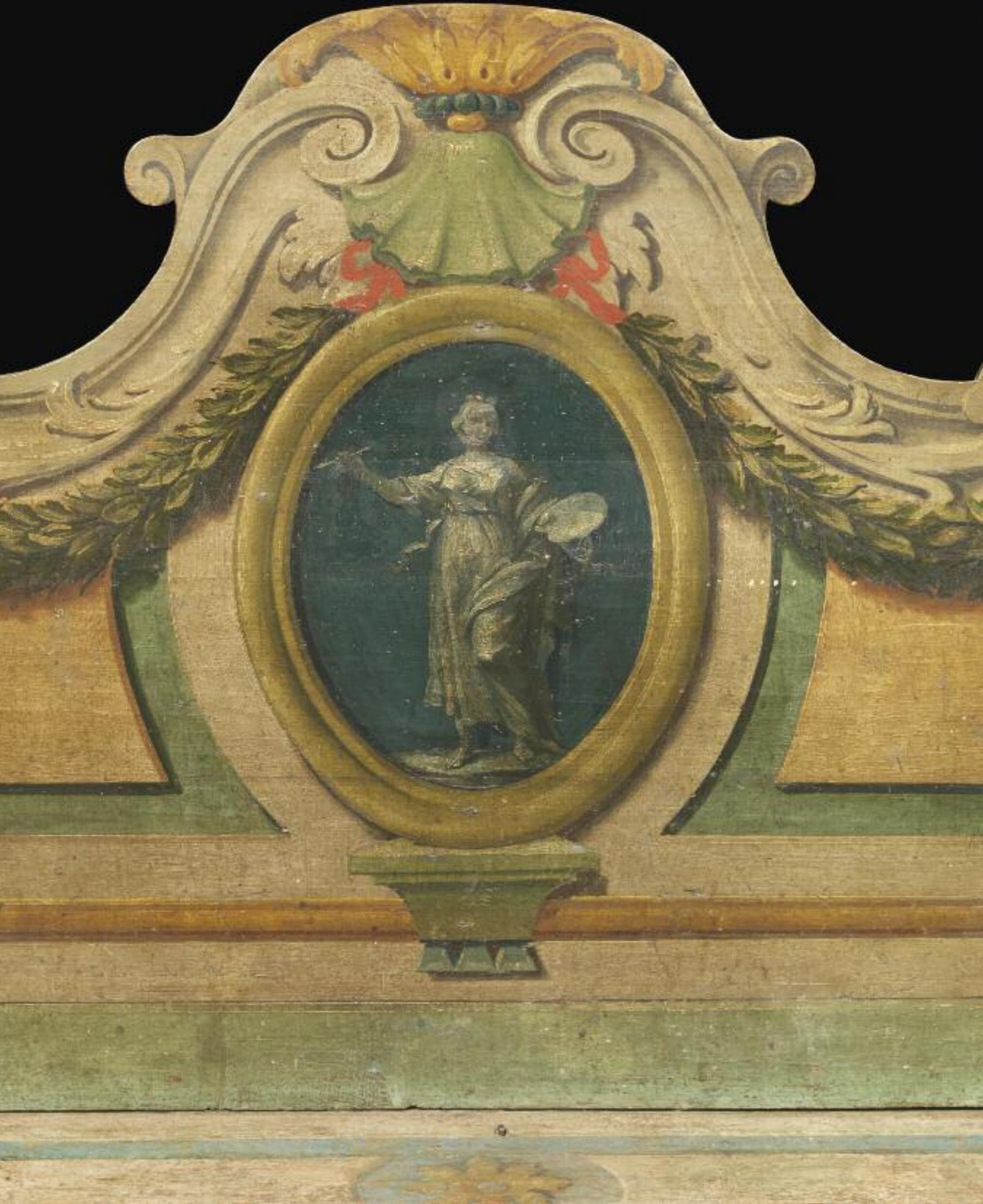
PAIR OF CHESTS

Carved wood with polychrome decoration.

This pair of chests comes from Villa Pianetti di Sant'Ubaldo, at Monsano near Jesi, in the Marche region, where they stood in the space between the columns in the hall on the ground floor, a position they had been made to measure for, and in which they are immortalized in a publication from fifty years ago (in Una villa marchigiana: Sant'Ubaldo, in "Antichità viva", III, 5, 1964, figg. 8-9, pp. 64-65; the work is also published in V. Mannelli, Il mobile regionale italiano, Firenze, 1964, n. 136, fig. 139 and M. Trionfi Honorati, Il mobile marchigiano, Milano, 1971).

The chests are characterized by a decoration which is still late Baroque in style, but which is at the same time characterized by a rigour and restraint that anticipates Neoclassicism. The moulded backrest, decorated by leaf motifs and volutes, is dominated by a central painted oval with the allegorical representations of Painting – a youth with brush and palette – and Architecture – a girl holding a pair of compasses – which appear to be resting on a shelf. Delicate trompe-l'oeil effects may also be appreciated in the festoons, also these on the backrest, and in the soberly painted scrolls which subtly animate the surfaces.

Marche, mid-18th century
144x220x50 cm





114



115

CONSOLE

Legno scolpito e dorato; piano in broccatello giallo di Siena.
Questo fastoso tavolo è costituito da un serrato ed esuberante giustapporsi di motivi fitomorfi e volute, ormai tendenti al *rocaille*. Gambe mosse riunite da traverse a crociera centrate da motivo a foglia arricciata.

Roma, inizi del XVIII secolo
cm. 96x179x89

CONSOLE

Carved and gilt wood; top in Siena broccatello marble.
This lavish table consists of an intense and exuberant juxtaposition of phytomorphic motifs and volutes, in a style that at this point approaches the Rocaille style. The moulded legs are united by crosspieces that meet in the centre, which is decorated by a curled leaf motif.

Rome, early 18th century
96x179x89 cm





COPPIA DI TAVOLI A DEMI LUNE

Legno listrato in mogano; piano in scagliola.

Coppia di tavoli demi-lune in mogano con piani realizzati in scagliola. La fascia, centrata da cassetto, grava anteriormente su due gambe caprine, posteriormente su coppia di supporti lineari. Base a pedana concava sui tre lati frontali poggiante su piedi a cipolla schiacciata desinenti in elemento sferico.

Questi tavoli, riconducibili all'ambito napoletano, presentano sui rispettivi piani panoplie di armi e vessilli, lievemente differenti tra loro, centrate da arme riferibile, in chiave di nostalgico omaggio, alla casata angioina.

Napoli, secondo quarto del XIX secolo

cm. 100x115x57

PAIR OF DEMI-LUNE TABLES

Wood with mahogany veneer; top in scagliola.

Pair of demi-lune tables in mahogany with top in scagliola. The strip below the top features a central drawer which rests on two cabriole legs in front and on a pair of linear legs behind. The flat base with three concave sides is supported by flattened onion feet terminating in spherical elements.

These tables, which may be retraced to a Neapolitan context, vaunt scagliola tops decorated by panoplies of weapons and ensigns which differ slightly in the single tables, which are centred by coat of arms referring, by way of nostalgic homage, to the House of Anjou.

Naples, second quarter of the 19th century

100x115x57 cm



TAVOLO DA CENTRO

Legno di pino marittimo listrato in mogano con intarsi in acero e in ebano; piano in marmo portoro.

Mobile da centro di età Carlo X, caratterizzato da una listatura in mogano con sottili decori di impronta classica in acero. Il piano è sostenuto da quattro zampe ferine, decorate in alto da motivi fogliacei e poggiante su un supporto rettangolare decorato da intarsi in chiaro legno di acero che risaltano sul fondo di geometriche targhe in ebano.

Napoli, secondo quarto del XIX secolo
cm. 84,5x70x59

CENTRE TABLE

Maritime pine with mahogany veneer with inlays in maple and in maple on ebony; top in Portoro marble.

Centre table from the period of Charles X, characterized by a veneer in mahogany with thin decorations of a classical style in maple. The top is supported by four lion legs, decorated with leaf motifs on top. They stand on a rectangular support decorated by inlays in light maple wood which stand out against a background of geometric plaques in ebony.

*Naples, second quarter of the 19th century
84,5x70x59 cm*



TAVOLO DA CENTRO

Legno intagliato e dorato; piano in commesso di pietre dure. L'elegante tavolo è impreziosito da un piano in commesso in pietre dure fiorentino raffigurante, sul fondo in marmo nero del Belgio, un variopinto motivo floreale.

Il leggiadro andamento del tralcio fiorito, un'innovazione rispetto alle consuete ghirlande e alle composizioni più tradizionali, sembra risentire delle creazioni aggiornate sul nascente stile Art Nouveau dall'ultimo direttore della manifattura dell'Opificio delle Pietre Dure, Edoardo Marchionni (vedi *L'Opificio delle Pietre Dure nell'Italia unita*, cat. della mostra a cura di Annamaria Giusti, Livorno, 2011, in particolare cat. 50, p. 171).

Fascia sottopiano con motivo continuo a festoni concatenati, recente ai quattro angoli rosette entro riserve rettangolari. Gambe a colonna scanalata troncoconica, concluse in alto da motivi fogliacei, che si innestano in capitelli imitanti lo stile ionico.

Firenze, fine del XIX secolo
cm. 88x116x79



CENTRE TABLE

*Carved and gilt wood; top inlaid with semi-precious stones.
The elegance of this table is accentuated by the top in Florentine
inlay work with semi-precious stones featuring a colourful flo-
ral motif set against a background in Belgian black marble.*

*The graceful lines of the flower shoot, innovative with respect to
the customary garlands and more traditional compositions, seem
to reflect the new trends of the nascent Art Nouveau style intro-
duced by the last director of productions of the Opificio delle
Pietre Dure, Edoardo Marchionni (see *L'Opificio delle Pietre Dure
nell'Italia unita*, catalogue of the exhibition curated by Anna-
maria Giusti, Livorno, 2011, in particular cat. 50, p. 171).*

*The band below the top is decorated with a continuous motif with
concatenated festoons and rosettes within rectangular fields. The
legs are furrowed downward-tapering columns, topped by leaf-
motif decorations, grafted into Ionian-style capitals.*

*Florence, late 19th century
88x116x79 cm*



COPPIA DI SEGGIOLONI

Legno di noce a patina scura intagliato.

Questa coppia di seggioloni, caratterizzati da seduta e schienale imbottiti, presenta braccioli mossi con estremità a ricciolo, trasverse e gambe tornite.

Toscana, seconda metà del XVII secolo

cm. 137x70x70

PAIR OF ARMCHAIRS

Carved walnut with dark patina.

This pair of armchairs, characterized by upholstered seat and backrest, feature moulded armrests that terminate in a curl, and turned crosspieces and legs.

Tuscany, second half of the 17th century

137x70x70 cm



COPPIA DI POLTRONE

Legno laccato e parzialmente dorato.

Poltrone dalle linee sinuose 'en cabriolet' tipiche dello stile Luigi XV, la cui ricca ornamentazione tradisce una provenienza dall'Italia meridionale.

Sicilia, metà del XVIII secolo
cm. 126x75x76

PAIR OF ARMCHAIRS

Varnished and partially gilt wood.

Armchairs characterized by the sinuous 'en cabriolet' lines typical of the Louis XV style, whose rich decoration reveals a Southern Italian origin.

*Sicily, middle of the 18th century
126x75x76 cm*



CORNICE GONZAGA DI NOVELLARA

Legno intagliato e dorato, parzialmente decorato in policromia. Questa suntuosa cornice a cassetta, arricchita da applicazioni di elaborati girali fitomorfi, rivela, nelle armi apposte agli angoli e al centro dei bracci, la provenienza dalle collezioni Gonzaga. In particolare, questa specifica versione del blasone sembra ri-conducibile ad un ramo cadetto della famiglia, i Gonzaga di Novellara, che governò la città situata nel territorio di Reggio dal XIV al XVIII secolo quando, il 13 dicembre 1728, morì l'ultimo conte di Novellara, don Filippo Alfonso (vedi V. Davoli, *Memorie storiche della Contea di Novellara e dei Gonzaghi che vi dominarono*, Milano, 1833, pp. 57-59).

Ringraziamo Alberto Bruschi per la consulenza araldica.

Mantova, seconda metà del XVII secolo
cm. 187x154; luce cm. 128,5x96



Stemma di Don Alfonso Gonzaga di Novellara e Bagnolo, affresco, 1633

GONZAGA OF NOVELLARA FRAME

*Carved and gilt wood. Polychrome decoration of some parts. The coats of arms on the corners and in the centre of the sides of this elaborate box frame, enriched by applications of elaborate plant volutes, shows that it comes from the Gonzaga collections. More precisely, this specific version of the blazon seems to be re-traceable to a minor branch of the family, the Gonzaga of Novellara, which governed the city in the territory of Reggio from the 14th century to the 18th, when Don Filippo Alfonso, last count of Novellara, died on 13 December 1728. (see V. Davoli, *Memorie storiche della Contea di Novellara e dei Gonzaghi che vi dominarono*, Milano, 1833, pp. 57-59). We thank Alberto Bruschi for his advice on heraldry.*

Mantua, second half of the 17th century
187x154 cm; sight size 128,5x96 cm



CORNICE MONUMENTALE

Legno intagliato, scolpito e dorato.

Le straordinarie dimensioni e la raffinatissima fattura di questa imponente cornice barocca lasciano immaginare una collocazione in un palazzo bolognese di prima importanza.

Battuta a nastri incrociati con motivo di campanule rincorrenti, sagoma intagliata a giorno con ampie volute d'acanto ad andamento ascendente speculare dai due lati fino al ricongiungersi nella grande cimasa in un trionfo fogliaceo.

Bologna, fine del XVII secolo

cm. 550x335; luce cm. 230x158



MONUMENTAL FRAME

Carved, sculpted and gilt wood.

The extraordinary dimensions and highly refined craftsmanship of this impressive Baroque frame indicate that it probably decorated one of the most important palazzos in Bologna.

Crossing bands with bellflower motifs, three-dimensional sculpted details with ample acanthus scrolls with a specular ascending development from the two sides to the point where they meet in a large cymatium with a leafy centrepiece.

Bologna, late 17th century

550x335 cm; sight size 230x158 cm



SUPPORTO PER CULLA

Legno scolpito, intagliato e in parte dorato.

Oggetto di un esaustivo studio di Enrico Colle, questo prezioso manufatto ligneo proviene da una culla realizzata nel Seicento per un neonato romano di nobili natali. La base, originariamente sormontata da un elemento superiore oscillante a forma di naviella, si compone nella parte inferiore di un fregio che corre lungo tutto il perimetro, decorato con i motivi classici dei triglifi e delle patene, e nella parte superiore di due vigorose sirene che si inarcano all'indietro per sostenere la barca, emergendo dai flutti marini. Secondo lo studioso, l'arredo sembra essere stato concepito "durante la seconda metà del Seicento per una nobile famiglia capitolina", probabilmente per i principi Colonna "della quale la sirena è l'emblema araldico" e "dipendere per lo stile dalle artificiose invenzioni elaborate da Giovanni Paolo Schor". L'artista, nato a Innsbruck nel 1615 e in seguito attivo a Roma dove morì nel 1674, fu collaboratore del Bernini in varie occasioni, e nel 1663 ideò un letto monumentale, perduto, in occasione della nascita del figlio primogenito del connestabile Colonna e di Maria Mancini, la nipote del cardinale Giulio Mazarino. Secondo il già citato studioso, questa culla si ricollega a tutta una serie di progetti, attribuibili a Schor e alla sua cerchia, in cui i supporti delle culle poggiano "su di una pedana intagliata a motivi di onde marine", come si ritrova anche in un esemplare, databile sempre al 1663 e all'occasione della nascita di Filippo Colonna, che ancor oggi è conservata in Palazzo Colonna a Roma e nella quale si ritrova anche, questa volta come motivo decorativo, la figurazione della sirena (E. Colle, *Il mobile Barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1783*, Milano, 2000, p. 92, n. 17).

Roma, XVII secolo
cm. 56x180x47



Manifattura romana, *Culla*, 1663 c., Roma, Palazzo Colonna

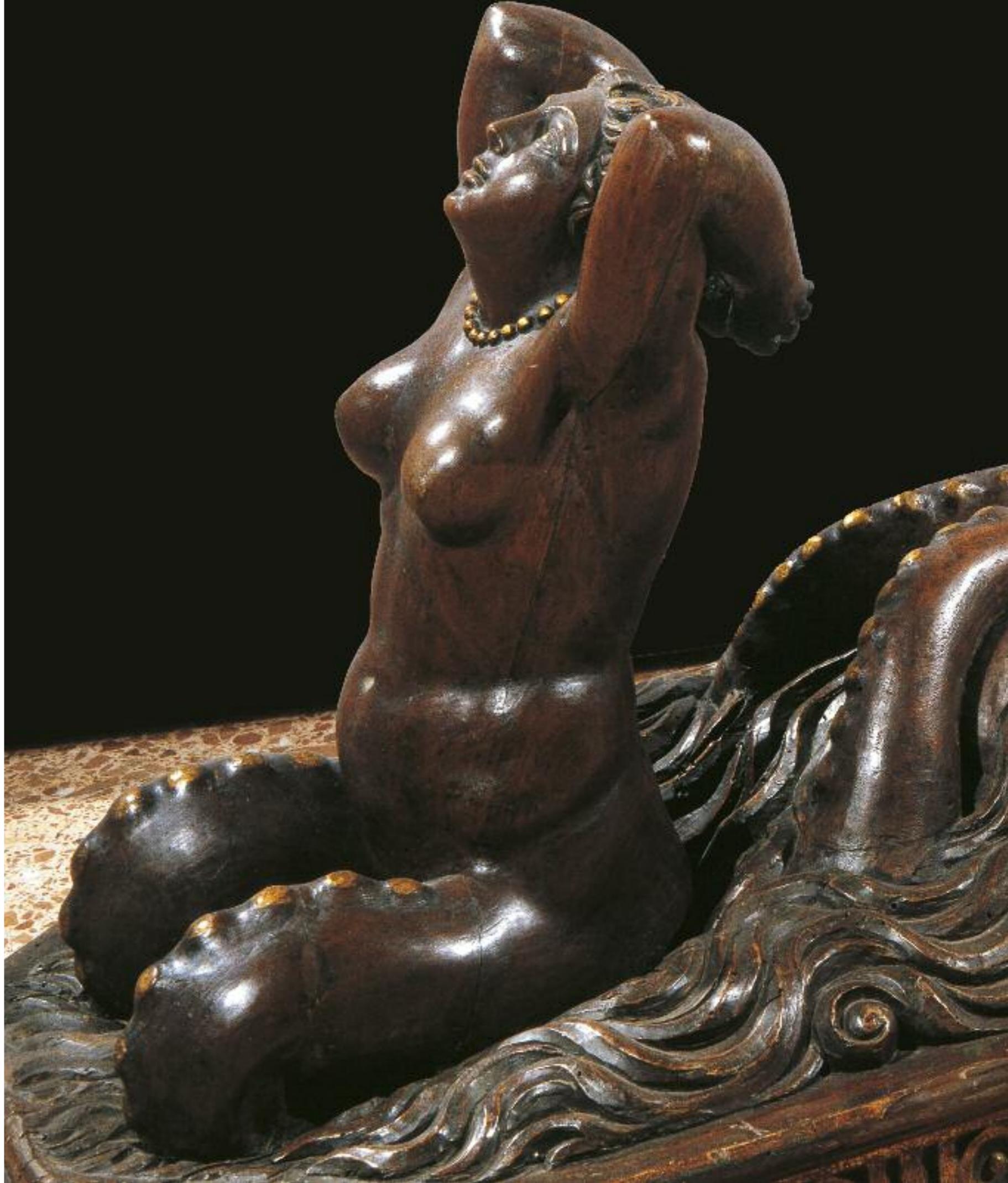
CRADLE SUPPORT

Sculpted and carved wood with gilt parts.

Subject of an exhaustive study by Enrico Colle, this precious wooden item was part of a cradle made in the 17th century for a Roman child of noble birth. The base, that was once surmounted by a rocking cradle, features a frieze on the lower part that runs along the entire perimeter, decorated with the classical motifs of triglyphs and patens; the upper part is embellished by two vigorous mermaids that surface from the ocean wave and who bend backwards to support the small bed. According to the expert, the furniture item seems to have been conceived "during the second half of the Seventeenth century, for a noble family in the capital", probably for the Colonna princes, "who have the mermaid as heraldic emblem"; its "style is the result of the artificial inventions elaborated by Giovanni Paolo Schor". The artist, who was born in Innsbruck in 1615 and who later worked in Rome where he died in 1674, collaborated with Bernini on various occasions; in 1663 he ideated a monumental bed that is now lost, on the occasion of the birth of the first-born of the Constable Colonna and Maria Mancini, nephew of Cardinal Giulio Mazzarino. According to the aforesaid researcher, this cradle belongs to a whole series of projects attributable to Schor and his circle, in which the cradle supports rest "on a platform carved with ocean wave motifs" not unlike those fond in a cradle, which may also be dated to 1663 on the occasion of the birth of Filippo Colonna, which is still found in the Palazzo Colonna in Rome today, and which also features the mermaid figure, in this case as decorative motif

*(E. Colle, *Il mobile Barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1783*, Milano, 2000, p. 92, no. 17).*

*Rome, 17th century
56x180x47 cm*





COPPIA DI VASI DA PARATA

Marmo scolpito; basi listrate in marmi vari.

Questa coppia di vasi di impronta neoclassica appartiene alla tipologia di cratera dalla forma a calice detta 'Vaso Medici', dal nome del monumentale esemplare greco del I secolo proveniente dalla villa della famiglia toscana a Roma e oggi conservato agli Uffizi, vaso che ebbe l'onore di essere riprodotto a stampa da Stefano della Bella in una nota incisione (1656).

Il collo è ornato da una decorazione figurata con divinità quali Cibele, riconoscibile per il tamburello collegato all'invenzione della danza, Ercole con leontea e clava, Sileno cui è offerta la consueta coppa di vino, un'altra divinità maschile e figure di éroti, due dei quali compaiono come 'tenenti' dello scudo di un'arme gentilizia.

Sotto questi rilievi corre una fuseruola interrotta ai lati da protomi leonine dalle fauci spalancate, mentre pancia e piede del vaso sono ornati da baccellature e scannellature. L'eleganza dei due vasi è messa in risalto dalle basi in marmi policromi.

Dai segni convenzionali è stato possibile assegnare quest'arme alla famiglia Poggi, originaria di Bologna, arme che così si blasona: D'azzurro, al monte di sei cime all'italiana d'argento (*alias d'oro*) movente dalla punta (vedi *Un blasonario secentesco della piccola e media aristocrazia romana*, a cura di L. Becchetti, G. Venditti, Roma, 2008, n. 27, pp. 100-101).

Roma, seconda metà del XVIII secolo
altezza vasi cm. 84; con le basi cm. 208



PAIR OF DISPLAY VASES

Sculpted marble; bases with inlays in different types of marble.

This pair of neoclassical vases belongs to the type of calyx-shaped craters that are called "Medici Vase" from the name of the monumental Greek specimen from the 1st century which once decorated the Roman villa of the Tuscan family, and which is today found in the Uffizi, a vase which has been illustrated by a famous etching by Stefano della Bella (1656).

The neck of the vase is decorated by figurative motifs: goddesses as Cybele, recognizable from the tambourine linked to the invention of dance, Hercules with lion skin and club, Silenus who is being offered the customary cup of wine, another male divinity and cupids, two of whom are supporting a shield with the coat of arms of a noble family.

Under these reliefs there runs a fusarole which is interrupted on the side by lion-shaped protomes with gaping jaws, while the belly and foot of the vase are decorated by pods and furrows. The elegance of the two vases is accentuated by the bases in polychrome marble.

The conventional symbols have made it possible to attribute the coat of arms to the Poggi family, originally from Bologna. The coat of arms is blazoned as follows: Blue, above six Italian style hills in silver (alias in gold) developing from the top (see Un blasonario secentesco della piccola e media aristocrazia romana, *a cura di L. Becchetti, G. Venditti, Roma, 2008, n. 27, pp. 100-101*).

Roma, second half of the 18th century
height of vase 84 cm; with the bases 208 cm



Stemma Poggi (al capo la concessione dell'Impero), tratto dal blasonario del fondo Della Valle - Del Bufalo, Archivio Segreto Vaticano, XVII secolo



CENTROTAVOLA CON L'INFANZIA DI BACCO

Bronzo argentato.

Sontuoso esemplare dell'eclettismo del tardo Ottocento, questo centrotavola è composto da una base neo-barocca, impreziosita da motivi vegetali e poggiante su piedi a volute. Da questa si diparte verticalmente l'asimmetrico braccio fitomorfo che, come un rigoglioso palmito, sorregge la coppa superiore dal bordo increspato. Alla base del recipiente si dipartono elementi fogliati che dovevano originariamente ospitare dei ferri portacandele a base quadrata. Coronamento del prezioso manufatto il gruppo scultoreo di stile classicheggiante ospitato al centro, che raffigura il giovane Bacco coronato da pampini e grappoli d'uva insieme alla madre Semele. Il dio cavalca una tigre, mentre sul lato opposto troviamo un giovane pastore, o forse un satiro, vestito di pelle leonina.

Francia, seconda metà del XIX secolo

altezza cm. 70



CENTREPIECE WITH THE INFANCY OF BACCHUS

Silver-plated bronze.

Sumptuous example of late-Nineteenth century eclecticism, this centrepiece consists of a neo-Baroque base, embellished by vegetal motifs and resting on scrolled feet. An asymmetric phytomorphic arm rises from this base, like a luxuriant palm tree, supporting the cup with a ruffled edge on top. Leafy elements project from the base of the container; they have originally held iron candlesticks with a square base. The precious piece is crowned by a sculpture group of classical inspiration, placed in the central part, featuring the young Bacchus crowned by vine leaves and grape clusters together with Semele, his mother. The god is riding a tiger; on the opposite side we find a young shepherd, or perhaps a satyr, wearing a lion skin.

France, second half of 19th century
height 70 cm



COPPIA DI PANNELLI CON MOTIVI ARALDICI

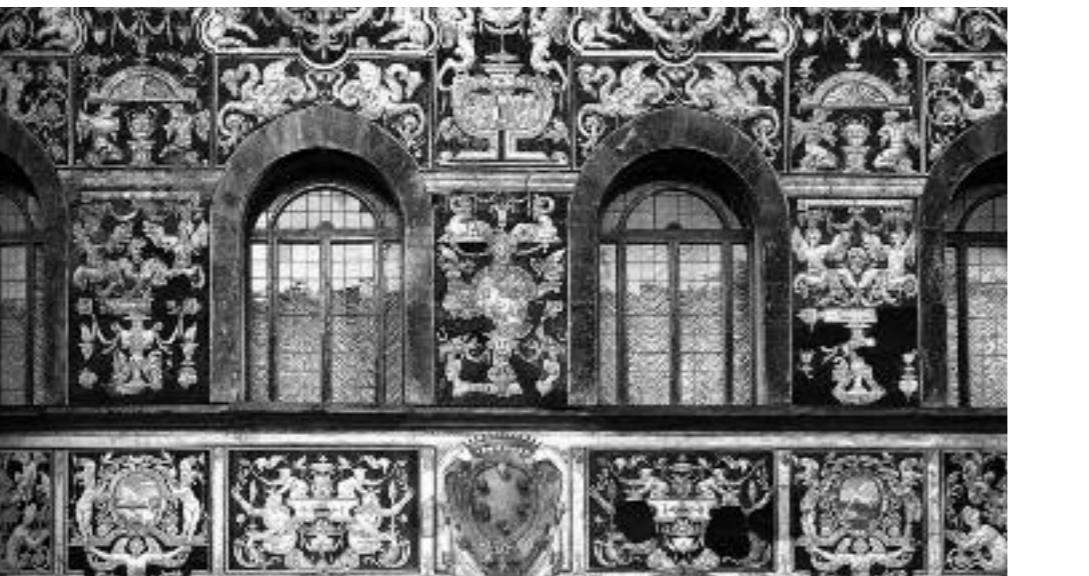
Dipinti olio su tavola.

Probabilmente nati nel corso del diciannovesimo secolo per arredare un palazzo o una villa toscana, questi due pannelli ottagonali raffigurano con notevole spigliatezza e facilità esecutiva l'arme di casa Medici, timbrata da corona, e l'impresa di Bianca Cappello (1548-1587), con il motto latino "NON MINVS CANDORE QVAM CANTV ET VATICINIO SACER" incentrato sul candore del cigno che si abbevera.

La celebre cortigiana veneziana, amante e poi sposa dell'ombroso granduca Francesco I, con il quale condivise una morte velata di mistero, godette soprattutto a partire dall'Ottocento di un notevole interesse storico e letterario, come testimoniano testi emblematici quali *Bianca Cappello; dramma storico in cinque giornate* di Giuseppe Rovani, edito a Milano nel 1839.

Le raffigurazioni sono fedelmente ispirate al partito decorativo a grottesche graffite eseguito tra il 1574 e il 1579 da Bernardino Poccetti che ancora adorna il palazzo, fatto costruire dal granduca per l'amata nella prestigiosa via Maggio, nei pressi della residenza ducale. Data la collocazione piuttosto elevata dei modelli, all'altezza del piano nobile, è possibile che i pannelli siano stati dipinti rifacendosi alla serie di incisioni che li riproducono realizzate da Carlo Lasinio per i marchesi Riccardi nel 1789.

Firenze, XIX secolo
cm. 135x104



Bernardino Poccetti, decorazione graffita, Firenze, Palazzo di Bianca Cappello

PAIR OF PANELS WITH HERALDIC MOTIFS

Oil paintings on wood.

Probably made in the Nineteenth century as decoration for a Tuscan palazzo or villa, these two octagonal panels, painted with considerable flair and mastery, feature the coat of arms of the House of Medici, surmounted by a crown, and the impresa of Bianca Cappello (1548-1587) with the Latin motif "NON MINVS CANDORE QVAM CANTV ET VATICINIO SACER" surrounding the central image of a drinking swan.

*The famous Venetian courtesan, mistress and later wife of the temperamental Grand Duke Francis I, whose death veiled by mystery she shared, has been subject of considerable historical and literary interest, especially since the Nineteenth century as witnessed by emblematic texts such as *Bianca Cappello; dramma storico in cinque giornate* by Giuseppe Rovani, published in Milan in 1839.*

The images are faithful reproductions of the façade graffiti featuring grotesques executed between 1574 and 1579 by Bernardino Poccetti, which still decorate the palace the Grand Duke had built for his loved one in the prestigious via Maggio, not far from the Duke's residence. As the models are placed quite high up on the façade, on the level of the main floor, the works on wood may have been based on the series of etchings reproducing them, realized by Carlo Lasinio for the marquises Riccardi in 1789.

*Florence, 19th century
135x104 cm*





148



149

COPPIA DI APPLIQUES

Legno scolpito e dorato a mecca.

Caratterizzati da rigogliosi elementi fitomorfi, culminanti sotto la *bobeche* in un serto di rose, bracci di notevoli dimensioni come questi ornavano solitamente gli ingressi dei palazzi.

L'uso della mecca e l'intaglio fortemente caratterizzato inducono a ricondurre queste appliques alla manifattura napoletana.

Napoli, prima metà del XVIII secolo

cm. 68x60x55



PAIR OF APPLIQUES

Carved and mecca-gilt wood.

These branches – characterized by abundant phytomorphic elements that culminate in a wreath of roses under the bobeche – are of a size that indicates they may have been used as decoration for the entrance of a palazzo.

The use of mecca gilding and the very characteristic carving suggest they were manufactured in the Neapolitan area.

Naples, first half of the 18th century

68x60x55 cm



COPPIA DI COLONNE TORTILI

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

XVII secolo
altezza cm. 267



PAIR OF SPIRAL COLUMNS

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

17th century
height 267 cm



INDICE

<p>INTRODUZIONE</p> <p>SCUOLA TOSCANA DEL XV SECOLO</p> <p>PSEUDO PIER FRANCESCO FIORENTINO</p> <p>ANDREA DI NICCOLÒ</p> <p>ANTONIO BADILE</p> <p>PAUWELS FRANCK detto PAOLO FIAMMINGO</p> <p>GIUSEPPE CESARI detto il CAVALIER D'ARPINO</p> <p>LAVINIA FONTANA</p> <p>PAUL BRIL</p> <p>VINCENZO SPISANI dello lo SPISANELLI</p> <p>LIONELLO SPADA</p> <p>JACQUES DE L'ANGE</p> <p>JACQUES DE L'ANGE</p> <p>JEAN FRANÇOIS COURTOIS</p> <p>SEBASTIANO MAZZONI</p> <p>CESARE GENNARI</p> <p>NICCOLÒ DE SIMONE</p> <p>GIAN DOMENICO CERRINI</p> <p>ANDREA SCACCIATI</p> <p>PITTORE ROMANO DEL XVII SECOLO</p> <p>PETER CASTEELS detto anche PIETER KASTEELS III</p> <p>MATHIAS CALZETTI WITHOOS, cerchia di</p> <p>PITTORE NAPOLETANO DEL XVIII SECOLO</p> <p>BARTOLOMEO MANCINI</p> <p>FRANCESCO GUARDI</p> <p>FRANCESCO TIROLI</p> <p>PITTORE DEL XVIII SECOLO</p> <p>JOSEPH CLAUDE VERNET, seguito di</p> <p>VITTORIO BUSSOLINI</p> <p>GIOVANNI FATTORI</p> <p>PLASTICATORE CENTRO-ITALIANO DEL XVI SECOLO</p> <p>SCULTORE MERIDIONALE DEL XVI SECOLO</p> <p>SCULTORE FRANCESE DEL XVIII SECOLO</p> <p>DAVID</p> <p>CASSONE NUZIALE</p> <p>COPPIA DI CASSAPANCHE</p> <p>CONSOLE</p> <p>COPPIA DI TAVOLI A DEMI LUNE</p> <p>TAVOLO DA CENTRO</p> <p>TAVOLO DA CENTRO</p> <p>COPPIA DI SEGGIOLONI</p> <p>COPPIA DI POLTRONE</p> <p>CORNICE GONZAGA DI NOVELLARA</p> <p>CORNICE MONUMENTALE</p>	<p>INTRODUCTION</p> <p><i>San Zanobi benedicente con San Francesco d'Assisi e Santa Lucia</i> p. 5</p> <p><i>Natività con San Giovannino e angeli</i> p. 10</p> <p><i>Storie di Santa Caterina da Siena</i> p. 12</p> <p><i>Adorazione dei Magi</i> p. 14</p> <p><i>L'umanità prima del Diluvio</i> p. 18</p> <p><i>Perseo e Andromeda</i> p. 22</p> <p><i>Sacra Famiglia con Santo Stefano</i> p. 24</p> <p><i>Paesaggio con Pan e Siringa</i> p. 28</p> <p><i>La comunione della Maddalena</i> p. 30</p> <p><i>David e Golia</i> p. 34</p> <p><i>Martirio di San Lorenzo</i> p. 36</p> <p><i>Coronazione di spine</i> p. 40</p> <p><i>Giuditta con la testa di Oloferne - Maddalena in meditazione</i> p. 44</p> <p><i>Tributo della moneta</i> p. 48</p> <p><i>Riposo durante la fuga in Egitto</i> p. 50</p> <p><i>Il ritrovamento di Ettore</i> p. 54</p> <p><i>Giuseppe spiega i sogni dei due carcerati</i> p. 56</p> <p><i>Vaso di fiori su base in pietra con due tulipani</i> p. 60</p> <p><i>Natura morta con pappagallo</i> p. 64</p> <p><i>Vaso di fiori in interno signorile con drappo</i> p. 66</p> <p><i>Capriccio con Sacra Famiglia</i> p. 68</p> <p><i>Paesaggio con armigeri</i> p. 70</p> <p><i>Vergine addolorata</i> p. 72</p> <p><i>Battaglia fra turchi</i> p. 74</p> <p><i>Veduta con Santa Maria della Salute</i> p. 78</p> <p><i>Capriccio architettonico con coppia di amanti</i> p. 80</p> <p><i>Marina con barche in rada - Marina con tempesta</i> p. 82</p> <p><i>Presso Rivalta</i> p. 84</p> <p><i>In ricognizione</i> p. 88</p> <p><i>Ghirlanda</i> p. 90</p> <p><i>Madonna col Bambino</i> p. 94</p> <p><i>Pietà</i> p. 96</p> <p>Statua: XIX secolo; capitello: Toscana, XV secolo p. 100</p> <p>Roma, seconda metà del XVI secolo p. 104</p> <p>Marche, metà del XVIII secolo p. 108</p> <p>Roma, inizi del XVIII secolo p. 112</p> <p>Napoli, secondo quarto del XIX secolo p. 116</p> <p>Napoli, secondo quarto del XIX secolo p. 120</p> <p>Firenze, fine del XIX secolo p. 122</p> <p>Toscana, seconda metà del XVII secolo p. 124</p> <p>Sicilia, metà del XVIII secolo p. 126</p> <p>Mantova, seconda metà del XVII secolo p. 128</p> <p>Bologna, fine del XVII secolo p. 130</p> <p>Bologna, fine del XVII secolo p. 132</p>
--	---

SUPPORTO PER CULLA
COPPIA DI VASI DA PARATA
CENTROTAVOLA CON L'INFANZIA DI BACCO
COPPIA DI PANNELLI CON MOTIVI ARALDICI
COPPIA DI APPLIQUES
COPPIA DI COLONNE TORTILI

Roma, XVII secolo
Roma, seconda metà del XVIII secolo
Francia, seconda metà del XIX secolo
Firenze, XIX secolo
Napoli, prima metà del XVIII secolo
XVII secolo

p. 134
p. 138
p. 142
p. 146
p. 150
p. 152

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

La Tornabuoni Arte s.r.l. effettua nelle sue sedi vendite a licitazione privata. Le opere possono essere di proprietà della società come anche in vendita per conto terzi 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 compa-vendute 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 sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative in materia.

Il presente regolamento viene accettato automaticamente da tutti coloro che concluderanno acquisti di opere con la Tornabuoni Arte s.r.l.

Per ogni controversia è competente il Foro di Firenze.

GENERAL SALES TERMS

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

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

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

The buyer is in any case obliged to pay VAT as provided by the regulations in force.

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

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

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

As to objects subject to Notification to the State, in accordance of articles 2, 3 and 5 of law no. 1089 of 1/6/1939, the buyers shall be obliged to comply with all the law provisions on the subject.

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

All disputes shall be deferred to the jurisdiction of the Court of Florence.

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

TORNABUONI ARTE





tornabuoni Arte
ARTE ANTICA

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