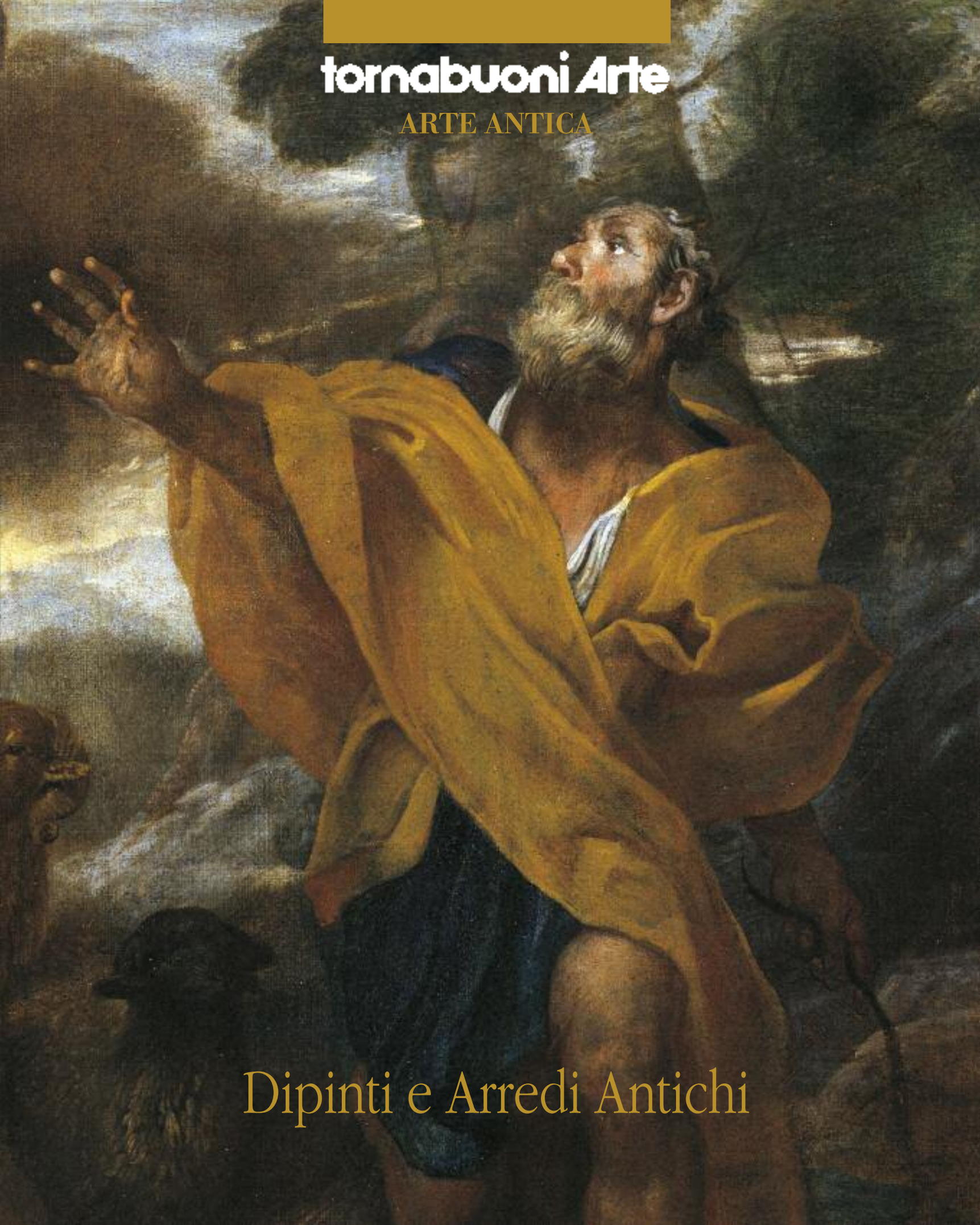
tornabuoni Arte

ARTE ANTICA



Dipinti e Arredi Antichi

Fronte:

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto il GRECHETTO
Genova 1609-Mantova 1664
Il Padre Eterno appare a Giacobbe
olio su tela, cm 94x118
(p. 32)

Retro:

COPPIA DI COLONNE TORTILI
Italia meridionale, XVII secolo
altezza cm 210 (249 con le basi)
(p. 126)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Ottobre 2018

© Copyright by Tornabuoni Arte srl - 50125 Firenze - Lungarno Benvenuto Cellini, 3 Tel. +39 055 6812697
P.IVA 04466800481
finito di stampare agosto 2018
Stampato in Italia - Printed in Italy by LITO di R. Terrazzi Firenze

tornabuoni Arte
Via Maggio 40r 50125 Firenze Tel. +39 055 2670260 Fax +39 055 2678032

LE NOSTRE SEDI

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

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

FORTE DEI MARMI
55042 Piazza Guglielmo Marconi, 2
Tel. e Fax +39 0584 787030
fortedeimarmi@tornabuoniarte.it

SEDE E AMMINISTRAZIONE

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

INTRODUZIONE

Come ogni anno, le proposte di Tornabuoni Arte nel campo dell'arte antica si dispiegano ad ampio raggio, articolandosi su un vasto arco temporale – per quanto riguarda i dipinti, si va da Zanino di Pietro, attivo all'inizio del Quattrocento, a Giuseppe Mancinelli, artista di primo piano nella Napoli borbonica di metà diciannovesimo secolo – e toccando numerose scuole artistiche, dalle Fiandre al nostro Meridione. Una varietà che rende il giusto tributo alla complessità della storia artistica europea, caratterizzata da un'incredibile molteplicità di esperienze e differenza di interpretazioni.

Al tardo gotico del maestro veneziano che apre il catalogo, una delicata *Madonna dell'Umiltà* memore delle esperienze di artisti attivi in Laguna quali Gentile da Fabriano e Michelino di Besozzo, fanno seguito i primi germogli rinascimentali della pala cuspidata di notevoli dimensioni del fiorentino Ventura di Moro: al persistere della preziosità del fondo oro si accompagnano una superiore solidità e una impronta di classicità monumentale che tradisce già i tempi nuovi. Il richiamo figurativo maggiormente calzante è forse quello del Beato Angelico, un maestro che più di ogni altro seppe mantenere un delicato equilibrio nel trapasso fra i due universi artistici.

Una coppia di oggetti estremamente colti e raffinati, due basi di pilastrino che un tempo dovevano presumibilmente affiancare una predella, ci trasporta nel Cinquecento. Il mondo è quello dell'ordine francescano, visti i personaggi rappresentati, *San Francesco* e *San Bonaventura*, e la cultura artistica ancora una volta quella fiorentina nei primissimi anni del secolo, alla vigilia delle novità che prenderanno piede di lì a poco in città sulla scia di Andrea del Sarto.

Dalle rive dell'Arno ci trasferiamo nei Paesi Bassi per due dipinti del tardo Cinquecento, o degli albori del secolo successivo. Come peculiare dell'universo figurativo nordico, questo notevole *pendant* di paesaggi, chiaramente appartenenti al mondo dell'anversese attivo anche a Roma Paul Bril e del suo seguito, si caratterizza per la meticolosità dell'esecuzione e per uno spiccato gusto per il fantastico; prettamente fiammingo e nord eu-

INTRODUCTION

As in previous years, what Tornabuoni Arte offers in the field of ancient art casts a wide net, expending on a broad span of time – from the paintings of Zanino di Pietro, who worked primarily in Venice in the early 15th century, to the ones of Giuseppe Mancinelli, an artist in the very forefront of the mid-19th century Naples – and touching on various artistic schools, from Flanders to the South of Italy.

This variety pays a just tribute to the complexity of European artistic history, which has witnessed incredible multiplicity in experiences and diversity in interpretations.

The Venetian artist of the late Gothic period opens the catalog with his delicate Madonna of The Humility*, mindful of the experiences of other artists working in Venice, like Gentile da Fabriano and Michelino di Besozzo. The large cuspidate panel by Florentine artist Ventura di Moro follows, in which we can see the first buds of the Renaissance: along with the persistence of the golden background's preciosity, there is a superior solidity and a taste of a monumental classicism that already hints to new times. The figurative reference that is most fitting is probably the one of Beato Angelico, a maestro that, more than others, was able to maintain a delicate balance between the two artistic universes.*

A pair of extremely refined and cultured items, two pillar foundations that were once probably placed alongside a predella, leads us to the 16th century. The world is the one of the Franciscan Order, as can be seen from the characters depicted, Saint Francis *and* Saint Bonaventure*, and the artistic culture is once again the one from Florence, in the early years of the century, at the eve of the novelties that will catch on shortly after in the city, following the work of Andrea del Sarto.*

From the banks of the Arno, we move to the Netherlands with two paintings of the late 16th century or of the dawn of the next century. As typical of the Northern figurative universe, this remarkable pendant *of landscapes, clearly belonging to the artist from Antwerp, who was also active in Rome, Paul Bril and to his followers, is characterized by a meticulous execution and by a marked taste for the fantastic; the zest for the allegory and*

ropeo è anche il gusto per l'allegoria e per il 'Memento Mori': la caducità della vita terrena è implicitamente al centro di una delle due tele, il *Paesaggio con coppia di amanti*, con la straordinaria invenzione degli amanti minacciati dalle frecce di Amore da una parte, e della Morte dall'altra.

Opere di notevole interesse si segnalano anche passando al XVII secolo. Sicuramente affascinanti i *Putti musici* che Ferdinando Arisi e Mina Gregori hanno riferito al pittore di origini emiliane, ma attivo prevalentemente in Lombardia, Giulio Cesare Procaccini, così come la *Diana e le sue ninfe sorprese da Atteone*, esemplare su tavola di una composizione di Francesco Albani nota in varie versioni. Il primo è un quadro insieme raffinato e forte, un riuscito connubio tra l'eleganza del Manierismo e i chiaroscuri vigorosi del naturalismo caravaggesco, apprezzabile anche per l'esatta resa degli strumenti musicali, l'altro un tributo alla bellezza e alla classicità, dallo splendido nudo di Diana all'atletico Atteone che si staglia sul digradante paesaggio classico.

Anche Genova è ben rappresentata, con il confronto tra un dipinto che la già citata Gregori ha riferito alla gioventù del Grechetto, *Il Padre Eterno appare a Giacobbe*, e l'*Incontro di Isacco e Rebecca* dato da Emilio Negro al figlio e allievo Giovan Francesco. Nell'opera del padre ammiriamo la proverbiale resa degli animali sul proscenio, così tipica del Castiglione, e la figura del Dio padre sorretto dagli angeli, forse ispirato allo stesso personaggio nella *Creazione di Adamo* michelangiolesca, ammirata verosimilmente nel soggiorno romano del 1632. Per quanto riguarda l'altra tela, anche questa discende da una nota creazione del Grechetto, ma le modifiche e le notevoli differenze stilistiche giustificano il riferimento all'ancora poco noto Castiglione *Junior*.

Non manca poi la pittura 'di genere' in questo catalogo, con le battaglie del Borgognone e di Pandolfo Reschi, artisti di origine straniera ma attivi in Italia, le nature morte del fiorentino Bartolomeo Bimbi e del cremonese Antonio Gianlisi, la 'veduta' di Gaspar van Wittel – un delicato scorcio di Castel Sant'Angelo all'imbrunire riferito da Giancarlo Sestieri all'attività giovanile del pittore – e infine il capriccio di Giovanni Paolo Panini, caratterizzato dal formato accentuatamente orizzontale.

Riconducibile all'ambito veneto o lombardo settecentesco l'inedito *San Giuseppe in adorazione del Bambino e un angelo* con probabili ricordi tratti dall'operato di Sebastiano Ricci, particolarmente riuscito nella figura dell'angelo in controluce, mentre a Napoli ci riportano i dipinti cronologicamente più vicini a noi, la *Tempesta* di Salvatore Fergola e il *Mosè abbandonato dalla madre* di Giuseppe Mancinelli. Opere di autori di primo piano dell'Ottocento partenopeo, le due tele sono accomunate, oltre che dalla straordinaria qualità, dalle considerevoli dimensioni e dall'interessante provenienza dalla collezione di Fausto Nicolini, intellettuale napoletano di primo piano del secolo scorso.

Completano il catalogo sculture dal XV al XIX secolo, oggetti e mobili di grande fascino, tra i quali ci piace evidenziare la coppia di cassapanche veneziane del Settecento rivestite di corame inciso, con parti policromate e in rilievo. Un ritrovamento di estrema rarità, che gli stemmi al centro degli schienali permettono di ricondurre a famiglie tra le più importanti della Serenissima, i Marcello e i Mocenigo.

Federico Berti

for the "Memento Mori" also belongs to the Northern European and Flemish tradition: the transience of earthly life is implicitly at the center of one of his paintings, Landscape with pair of lovers*, with the extraordinary invention of the lovers threatened by Eros' arrows on one side and by Death on the other.*

As we pass through the 17th century, we can see other remarkable works. Surely fascinating are the Putti musicians *that Ferdinando Arisi and Mina Gregori have attributed to the artist originally from Emilia but mostly active in Lombardy, Giulio Cesare Procaccini, and the* Diana and her nymphs surprised by Actaeon*, painted on wood from a composition by Francesco Albani, known in different versions. The former is a painting that is both refined and strong, a successful combination of the elegance of the Mannerism and the vigorous chiaroscuro of the naturalism of Caravaggio, also commendable for the perfect rendition of the musical instruments; the latter is a tribute to beauty and to the classical taste, from the splendid nude of Diana to the athletic Actaeon that hovers on the sloping classical landscape.*

Genoa too is well represented, with the comparison of a painting that the above-mentioned Gregori has attributed to a younger Grechetto, The Eternal Father appears before Jacob *and the* The meeting of Isaac and Rebecca*, attributed by Emilio Negro to Grechetto's son and pupil, Giovan Francesco. In the father's painting we can admire the proverbial surrender of the animals on the proscenium, typical of Castiglione, and the figure of God supported by angels, perhaps inspired by the same character in Michelangelo's* The Creation of Adam*, which he probably saw during his Roman stay in 1632. As for the other canvas, this too comes from a well-known work of Grechetto, but the changes and the considerable stylistic differences validate the attribution to the still unknown Castiglione* Junior.

"Genre" painting is also on this catalog, with the battles by Borgognone and Pandolfo Reschi, both foreign artists who worked in Italy; the still-lives by Bartolomeo Bimbi from Florence and Antonio Gianlisi from Cremona; the "veduta" by Gaspar van Wittel, a delicate view of Castel Sant'Angelo at twilight attributed to the artist in his youth by Giancarlo Sestieri; and, finally, the caprice of Giovanni Paolo Panini, characterized by the emphatically horizontal format.

The unedited Saint Joseph adorating the Child and an angel *probably belongs to the Venetian or Lombard area of the 18th century, with likely memories drawn from Sebastiano Ricci's work, especially noticeable in the figure of the backlit angel; while in Naples we find paintings closer to us in time, like* Storm *by Salvatore Fergola and* Moses abandoned by his mother *by Giuseppe Mancinelli. These two canvasses, made by two leading artists of the 19th century in Naples, share not only an extraordinary quality but also a considerable size and they both come from the same collection of Fausto Nicolini, an important Neapolitan scholar of the last century.*

Completing the catalog, sculpture from the 15th to the 19th century, fascinating items and pieces of furniture, including a pair of Venetian linen chests from the 18th century coated in carved stamped leather, with polychromatic parts and in relief. These were an incredibly rare finding and thanks to the coats of arms on the center of the backrests we are able to trace them back to two of the most important families of the Serenissima Republic of Venice, the Marcellos and the Mocenigos.

Federico Berti

OPERE

ZANINO DI PIETRO
doc. Bologna 1389-Venezia 1448 c.
Madonna dell'Umiltà
tempera su tavola, cm 50x33

Questa deliziosa immagine della Madonna seduta su un prato fiorito con il Bambino in braccio, iconografia tardo trecentesca convenzionalmente chiamata 'Madonna dell'Umiltà', è opera del pittore Zanino di Pietro, noto anche come Giovanni di Pietro Charlier, francese di origine ma di cittadinanza veneziana, attivo a Bologna dal 1389 al 1403 e successivamente nella città lagunare.
Con Niccolò di Pietro e Jacobello del Fiore, Zanino fu tra i maggiori pittori veneziani del primo quarto del XV secolo, operando una interessante fusione di motivi tardo gotici derivati da Gentile da Fabriano e da Michelino da Besozzo, entrambi attivi a Venezia in quegli anni.
Linda Pisani, nella sua expertise sull'opera, riferisce l'esecuzione approssimativamente agli anni compresi tra 1410 e 1420, ossia al periodo veneziano del pittore, che sappiamo attivo in contrada Sant'Apollinare, rilevando tuttavia rapporti anche con i suoi trascorsi bolognesi e soffermandosi sulla "sapienza artigianale e sofisticata al tempo stesso", evidente in dettagli come le due elaborate aureole di grande raffinatezza e suggestione. Aureole simili compaiono nell'opera di Zanino con lo stesso soggetto della National Gallery e Alexandros Soutzos Museum di Atene, citata per confronto dalla studiosa, dipinto tra i più vicini al nostro ma in stato di conservazione inferiore, esposto alla mostra urbinate del 1998 (*Fioritura tardogotica nelle Marche*, a cura di P. Dal Poggetto, Milano, 1998, n. 71, pp. 204-207).
Come segnalato dalla Pisani, la nostra *Madonna dell'Umiltà* è presente come Zanino di Pietro nella fototeca del Kunstihistorisches Institut di Firenze (KHI 451354).

Zanino di Pietro, *Incoronazione della Vergine*, ubicazione sconosciuta

ZANINO DI PIETRO
doc. Bologna 1389-Venezia 1448 c.
Madonna of the Humility
tempera on panel, 50x33 cm

This charming image of the Madonna seated on a lawn covered by flowers, holding the Child to her breast, an iconography typical of the late Fourteenth century that is conventionally referred to as "Madonna of the Humility", is the work of the painter Zanino di Pietro, also known as Giovanni di Pietro Charlier, of French origin but Venetian citizen, active in Bologna from 1389 to 1403 and subsequently in the lagoonal city.
Along with Niccolò di Pietro and Jacobello del Fiore, Zanino was among the greatest Venetian painters in the first fourth of the Fifteenth century, author of an interesting combination of late Gothic motifs borrowed from Gentile da Fabriano and Michelino da Besozzo, both of whom were active in Venice in those years.
In her expertise on the work Linda Pisani dates the execution approximately to the years between 1410 and 1420, or in other words to the Venetian period of the painter, who we know was active in the district of Sant'Apollinare; she however also observes relations with his period in Bologna and dwells on the "ability, at the same time popular and sophisticated", evident in details as the two elaborate, very refined and charming halos. Similar halos appear in the work by Zanino, with the same motif, at the National Gallery and Alexandros Soutzos Museum of Athens, mentioned by the researcher for purposes of comparison; this painting, perhaps the one that is most similar to the one examined here, which is however in less good condition, was part of the Urbinate exhibition of 1998 (Fioritura tardogotica nelle Marche*, ed. by P. Dal Poggetto, Milano, 1998, no. 71, pages 204-207).*
As pointed out by Pisani, our Madonna of the Humility *is included, with an attribution to Zanino di Pietro, in the photo archive of the Kunstihistorisches Institut of Florence (KHI 451354).*

VENTURA DI MORO
Firenze 1395-1486
Madonna con il Bambino in trono
tempera su tavola, cm 119x55,5

Questa grande tavola cuspidata a fondo oro è stata pubblicata come opera del pittore fiorentino Ventura di Moro (vedi E. Neri Lusanna, *Arte gotica nel Chianti: riflessioni e novità* in "Il Chianti. Storia arte cultura territorio", 22, 2002, p. 150, fig. 13). A questo autore, in bilico tra gotico e novità rinascimentali, rimandano infatti vari dettagli, dalla morfologia dei volti della Vergine e del Bambino al bordo della veste della Madonna, dal tipico andamento ondulato sul terreno. Un confronto particolarmente calzante è quello con la parte centrale del trittico della chiesa di San Donnino a Celle, presso Dicomano.
Questo pittore aveva bottega a Firenze, in Corso degli Adimari (E. Neri Lusanna, *Ventura di Moro: un riesame della cerchia del Pesello*, in "Paragone", XLI, 485, 1990, p. 4), ma fu attivo anche nel territorio tra Firenze e Siena e in particolare nel Chianti, territorio dal quale verosimilmente proviene questa tavola. L'iscrizione infatti "MATTEO DI HASTRUCO DANDREA PELLANIME LORO E SUA" che corre lungo la base del trono su cui siede la Vergine col Bambino, potrebbe rimandare al patronimico Castrucci "attestato in Chianti, specialmente a San Casciano, dove la presenza di una tal famiglia è storicamente documentata" (E. Neri Lusanna, cit., 2002, p. 150).
Una foto dell'opera con l'attribuzione allo stesso artista è anche presente nel catalogo della fototeca della Fondazione Federico Zeri (inv. 32224).

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

VENTURA DI MORO
Florence 1395-1486
Madonna with Child on throne
tempera on panel, 119x55,5 cm

This large painting on a pointed wooden panel with gilt background has been published as the work of the Florentine painter Ventura di Moro (see E. Neri Lusanna, Arte gotica nel Chianti: riflessioni e novità *in "Il Chianti. Storia arte cultura territorio" 22, 2002, p. 150, fig. 13). In fact, various details suggest this author who reconciled Gothic elements with Renaissance innovation, as the morphology of the faces of Virgin and Child, the edge of the Madonna's dress and the typical waving development of the ground. Particularly apt comparisons may be made with the central part of the triptych found in the church of San Donnino in Celle, near Dicomano.*
This painter had his atelier in Florence, in Corso degli Adimari (E. Neri Lusanna, Ventura di Moro: un riesame della cerchia del Pesello*, in "Paragone", XLI, 485, 1990, p. 4), but he was also active in the territory between Florence and Siena and in particular in the Chianti district, which is probably the origin of this painting on wood. In fact, the inscription "MATTEO DI HASTRUCO DANDREA PELLANIME LORO E SUA" that appears along the base of the throne on which Virgin and Child are seated, might refer to the patronymic Castrucci "attested in Chianti, especially in San Casciano, where the presence of a family with this name is historically documented" (E. Neri Lusanna, cit., 2002, p. 150).*
An image of the work, attributed to the same artist, also appears in the catalogue of the photographic archive of the Federico Zeri Foundation (inv. 32224).

ARTISTA DELLA CERCHIA DI RAFFAELLINO DEL GARBO
Firenze, inizi del XVI secolo
San Francesco
San Bonaventura
tempera su tavola, cm 38x33

I santi raffigurati in questa coppia di dipinti sono riconoscibili in San Francesco (1182-1226), fondatore del celebre ordine religioso, e San Bonaventura da Bagnoregio (1217 c.-1274), pensatore e ministro generale dell'Ordine francescano, che del santo assisiate fu il biografo. Il primo, riconoscibile per la croce e le stimmate, veste il saio francescano, sensibilmente scurito per l'alterazione naturale del colore. San Bonaventura, cardinale e vescovo della Chiesa, indossa invece il galero cardinalizio e il piviale, in parte coperto dall'abito dell'ordine. Quest'ultimo tiene nella mano destra un libro, riferimento alla sua attività di teologo e autore della Legenda Maior, biografia ufficiale di San Francesco in latino, e punta l'indice della sinistra in alto, gesto che si ricollega all'orientamento neoplatonico del religioso.
Verosimilmente i due oggetti costituivano in origine basi di pilastri facenti parte di una cornice architettonica, ed erano posti in basso ai lati della predella. Tra gli artisti più vicini all'autore delle opere in esame segnaliamo Raffaellino del Garbo (1466-1524), pittore fiorentino allievo di Filippino Lippi dai modi aggraziati e di grande piacevolezza.

ARTIST OF THE CIRCLE OF RAFFAELLINO DEL GARBO
Florence, early 16th century
Saint Francis
Saint Bonaventure
tempera on panel, 38x33 cm

The saints depicted in this pair of paintings are recognizable as Saint Francis (1182-1226), founder of the famous religious order, and Saint Bonaventure of Bagnoregio (1217 c.-1274), thinker and General Minister of the Franciscan order, who was the biographer of the saint from Assisi. The former, recognizable by the cross and his stigmata, wears the Franciscan habit, which has darkened noticeably due to the natural alteration of the colour. Saint Bonaventure, cardinal and bishop of the Church, on the contrary wears a cardinal's hat and cope, which is partially covered by the habit of the order. He holds a book in his right hand, a reference to his activity of theologian and author of the Legenda Maior, the official biography of Saint Francis in Latin, and points his left index finger upwards, in a gesture that may be linked to the neo-Platonic orientation of the religious.
The two objects originally formed the bases of pilasters that were part of an architectural frame, and were placed on the lower sides of the predella. Among the artists who were closest to the author of these works we indicate Raffaellino del Garbo (1466-1524), a Florentine painter who was a pupil of Filippino Lippi, characterized by his graceful and very appealing style.

Raffaellino del Garbo, *Resurrezione*, Firenze, Galleria dell'Accademia

GILLIS VAN CONINXLOO, seguace di
Anversa 1544-Amsterdam 1607
Paesaggio con coppia di amanti
Paesaggio con andata a Emmaus
olio su tela, cm 49x64

L'intrigante coppia di dipinti che presentiamo raffigura, quasi nascosti entro vasti paesaggi boscosi e allo stesso tempo disseminati di borghi turriti e castelli immersi nella bruma del mattino, due soggetti apparentemente non collegati tra loro.
Il primo, una sorta di *Vanitas*, figura una coppia di amanti in bilico tra amore e morte: un cupido alato sta per scoccare una saetta d'amore, ma nello stesso istante, dalla boscaglia, emerge con fare minaccioso uno scheletro armato di arco e frecce. Il secondo sembra rappresentare invece un soggetto evangelico, l'Andata a Emmaus, tema non raro nella pittura fiamminga della fine del Cinquecento e inizi del Seicento. A questo periodo infatti, e a un seguace di Gillis van Coninxloo – insieme con Paul Bril, anch'egli nativo di Anversa, il più importante e influente pittore di paesaggio nelle Fiandre intorno alla seconda metà del XVI secolo – sono da ricondurre questi due dipinti, che tuttavia mostrano delle peculiarità e dei tratti stilistici ben individuabili.
Il *Paesaggio con andata ad Emmaus* è stato esposto alla mostra *Oltre; in viaggio con cercatori, fuggitivi, pellegrini*, Illegio, 2017, n. 29, p. 162.

GILLIS VAN CONINXLOO, follower of
Antwerp 1544-Amsterdam 1607
Landscape with pair of lovers
Landscape with journey to Emmaus
oil on canvas, 49x64 cm

This extraordinary pair of paintings which we are presenting depict, almost concealed within vast landscapes covered by forest and with a scattering of towered villages and castles immersed in the morning mist, two motifs that are not apparently connected to one another. The first, a kind of Vanitas*, features a pair of lovers who are hovering between love and death: a winged cupid is about to shoot a love arrow, but in the same instant a threatening skeleton appears, armed with bow and arrows. The second, on the contrary, seems to represent a motif from the gospel, the* Journey to Emmaus*, a theme not infrequently found in Flemish paintings from the late Fifteenth and early Sixteenth century. In fact, it is to this period, and to a follower of Gillis van Coninxloo – together with Paul Bril, also born in Antwerp, the most important and influential landscape painter in the Flanders in the second half of the 16th century – that we may retrace these two paintings, which however feature clearly identifiable peculiarities and stylistic traits.*
The Landscape with Journey to Emmaus *has been shown at the exhibition* Oltre; in viaggio con cercatori, fuggitivi, pellegrini*, Illegio, 2017, no. 29, p. 162.*

Gillis van Coninxloo, *Paesaggio*, Madrid, Museo del Prado

GIULIO CESARE PROCACCINI
Bologna 1574-Milano 1625
Putti musici
olio su tela, cm 127x103

Il recente restauro di questo importante dipinto già presentato da noi alcuni anni fa, oltre a ridare l'originaria freschezza al colore precedentemente offuscato da ridipinture, ha restituito alla vista un terzo personaggio inspiegabilmente occultato. Si tratta del volto di putto in forte scorcio che appare sulla sinistra, alle spalle del fanciullo che suona il violoncello.
Queste novità hanno permesso a Mina Gregori di confermare l'attribuzione precedentemente fatta da Ferdinando Arisi al pittore di origine emiliana, ma milanese di adozione, Giulio Cesare Procaccini, attribuzione che avevamo riferito con un certo margine di dubbio in considerazione degli appesantimenti subiti negli interventi precedenti e dell'importanza del nome proposto. L'opinione di Arisi, che aveva sostenuto il riferimento "per l'intenso cromatismo" ma anche per "i panneggi, percorsi da luci che indicano analogie con opere del Procaccini non molto avanti nel tempo", è stata adesso riproposta, in seguito al restauro, dalla Gregori. La studiosa ritrova infatti, analizzando il dipinto, le "caratteristiche esecutive" dell'artista nei "piccoli ma significativi brani di panneggi" e "ancora nella disposizione dei corpicini", nei "tocchi chiari della capigliatura del putto a sinistra nella coppia centrale", nel "rosato intenso delle ginocchia" e, infine, proprio nel "profilo caldo del putto che si affaccia con una caratteristica movenza all'estrema sinistra", ossia nel volto di fanciullo che la pulitura ha nuovamente reso visibile. Tra le opere del maestro lombardo che possiamo citare per confronto segnaliamo il *Susanna e i vecchioni* della Christ Church di Oxford (M. Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, 1993, n. 34, p. 126), che presenta confrontabili movenze e similari risultati nei panneggi e nelle lumeggiature dei capelli.

Giulio Cesare Procaccini, *San Sebastiano assistito dagli angeli*,
Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts

GIULIO CESARE PROCACCINI
Bologna 1574-Milan 1625
Putti musicians
oil on canvas, 127x103 cm

The recent restoration of this important painting, which we already presented some years ago, has not only restored the original freshness to the colour which had previously been darkened by added layers of paint, but also revealed a third figure, inexplicably concealed. It is a matter of a putto, seen in a very foreshortened perspective, who appears on the left, behind the boy playing the violin.
This novelty has enabled Mina Gregori to confirm the attribution, which had already been suggested by Ferdinando Arisi, to Giulio Cesare Procaccini, a painter who was originally from Emilia but chose Milan as his adoptive city. The attribution had been somewhat uncertain, in view of the fact that the painting had been rendered heavy by the previous interventions and the importance of the suggested name. The opinion of Arisi, who had motivated the reference "by the intense chromatism" but also due to the "draperies, crossed by the light in a manner suggesting analogies with works by Procaccini from a not very late period" has now been confirmed, after the restoration, by Gregori. In fact, the expert has found, when analyzing the painting, the "typical rendition" of the artist in the "small but significant passages of draperies" and "also in the arrangement of the small bodies", in the "highlights of the hair of the left putto of the central pair", in the "bright red of the knees" and, finally, precisely in the "warm profile of the putto who watches the scene with a characteristic movement on the far left", or in other words in the face of the boy revealed by the cleaning. Among the works of the Lombard master which we may mention for purposes of comparison, we indicate the Susanna and the Elders *of Christ Church in Oxford (M. Rosci,* Giulio Cesare Procaccini, *Soncino, 1993, no. 34, p. 126), which features comparable movements and an analogous rendition of the draperies and the highlights of the hair.*

FRANCESCO ALBANI
Bologna 1578-1660
Diana e le sue ninfe sorprese da Atteone
olio su tavola, cm 51,7x62,5

Narrato da questo dipinto è l'episodio, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (III, 138-252), nel quale il giovane cacciatore Atteone, che accidentalmente sorprende Diana e le sue ninfe discinte mentre si bagnano in un corso d'acqua, è trasformato per punizione in cervo dalla dea, finendo sbranato dai suoi stessi cani incapaci di riconoscere il loro padrone.
Questa splendida composizione rientra tra le più fortunate creazioni del pittore bolognese Francesco Albani, allievo del Calvaert nella città natia e in seguito attivo anche a Roma, ove figurerà tra i capiscuola del classicismo insieme ai Carracci, al Domenichino e Guido Reni. Si conoscono infatti altre versioni di quest'opera, tra le quali quella ritenuta finora autografa dalla critica è conservata al Louvre di Parigi (inv. 15), dipinto dalle dimensioni praticamente identiche a quello da noi presentato, ma su rame, con una esecuzione collocata nel primo quarto del XVII secolo. Un notevole esemplare su tela, appartenente alla Kress collection, è conservato al David and Alfred Smart Museum of Art (vedi F. Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress collection, Italian school, XVI-XVII century*, London, 1973, p. 77). A pronunciarsi in favore dell'autografia dell'opera che presentiamo è stato Maurizio Marini, con una cronologia in anni non lontani dall'esemplare conservato nel museo parigino. Lo studioso notava nel suo scritto "pentimenti in corso d'opera leggibili anche a occhio nudo nelle due ninfe in basso, nell'angolo sinistro".

Francesco Albani, *Diana e le sue ninfe sorprese da Atteone*, Kress collection

FRANCESCO ALBANI
Bologna 1578-1660
Diana and her nymphs surprised by Actaeon
oil on panel, 51,7x62,5 cm

The story illustrated by this painting is taken from Ovid's Metamorphoses *(III, 138-252); the young hunter Actaeon, who comes across Diana and her nymphs in various stages of undress while they are bathing in a watercourse, is turned into a stag by the goddess as a punishment, and ends up by being torn to pieces by his own dogs, who fail to recognize their master.*
The splendid composition is one of the most felicitous creations of the painter Francesco Albani, a pupil of Calvaert in his native city Bologna who later also worked in Rome where he became a leading figure of Classicism together with the Carracci cousins, Domenichino and Guido Reni. In fact, several versions of this work are known, among which the one that has until now been deemed to have been executed wholly by the artist is found at the Louvre in Paris (inv. 15); the execution of this painting, which is practically the same size as the one presented by us but which is painted on copper, has been dated to the first quarter of the 17th century. A noteworthy specimen on canvas, belonging to the Kress collection, now hangs in the David and Alfred Smart Museum of Art (see F. Rusk Shapley, Paintings from the Samuel H. Kress collection, Italian school, XVI-XVII century, *London, 1973, p. 77). According to Maurizio Marini the painting presented here is by the hand of the artist himself, and may be dated to a moment close to that of the specimen kept at the Parisian museum. The scholar observes "reconsiderations in the course of the work, which are visible even to the naked eye, in the nymphs in the lower left corner", a part of the painting which, furthermore, does not seem to have been completely finished.*

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto il GRECHETTO
Genova 1609-Mantova 1664
Il Padre Eterno appare a Giacobbe
olio su tela, cm 94x118

Questo dipinto raffigura il momento, descritto nell'Antico Testamento, in cui Dio apparve a Giacobbe, figlio di Isacco, dicendogli: "Torna al paese dei tuoi padri e al tuo parentado, e io sarò con te" (Genesi, 31). Il patriarca, circondato dal proprio gregge, è raffigurato nello stupore dell'apparizione, lo sguardo rivolto al Padreterno sorretto da angeli.
Il collegamento di questa tela all'operato del pittore genovese Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, si deve a Mina Gregori, che l'ha definita "un'importante aggiunta al momento giovanile". Nel suo scritto la studiosa collocava l'opera, realizzata con la tipica tecnica a tratti paralleli del maestro genovese apprezzabile tanto nei velli degli animali che negli incarnati dei personaggi, negli anni del soggiorno romano del nostro pittore, documentato nella Città Eterna dal 1632. In particolare, una singolare vicinanza era notata con due dipinti, il *Viaggio di Giacobbe* datato 1633 e le *Lacrime di San Pietro* firmato della Fondazione Roberto Memmo di Roma (vedi *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto*, cat. della mostra, Genova, 1990, n. 3 pp. 61-63), databile prima del 1634, con il quale la Gregori rilevava una vicinanza nei tipi maschili raffigurati "con le barbe bianche illuminate" e negli angeli.
La recente pubblicazione di un'opera documentata come Grechetto nella menzione inventariale della raccolta di Palazzo Baldi a Genova (1701) e siglata ("Gio"), lo stupendo dipinto raffigurante *Il ritrovamento di Ciro allattato dalla cagna* (A. Orlando, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*, Torino, 2010, pp. 82-85), potrebbe offrire un ulteriore elemento di supporto all'intuizione della Gregori. In questa tela di collezione privata, definita dalla Orlando "uno dei capolavori del primo Castiglione […] dopo l'incontro con l'opera di Poussin a Roma nel 1632-1633", compare infatti sul lato destro un brano naturalistico con un gregge di pecore nel quale si riconoscono alcuni animali sovrapponibili a quelli del nostro dipinto: si tratta delle due pecorelle sulla sinistra, una delle quali, irriverente, mostra il proprio deretano all'osservatore.
Il dipinto è stato esposto alla mostra *Oltre; in viaggio con cercatori, fuggitivi, pellegrini*, Illegio, 2017, n. 10, p. 150.

Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Il ritrovamento di Ciro allattato dalla cagna*, collezione privata

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE called il GRECHETTO
Genoa 1609-Mantua 1664
The Eternal Father appears before Jacob
oil on canvas, 94x118 cm

This painting depicts the moment, described in the Old Testament, in which God appears to Jacob, son of Isaac, telling him: "Return to the land of your fathers and your relatives, and I will be with you". (Genesis, 31). The patriarch, surrounded by his flock, is shown as he gazes in amazement at the apparition of the Eternal Father supported by angels.
It is Mina Gregori who has attributed this canvas to the Genoese painter Giovanni Benedetto Castiglione, also called Il Grechetto; she has defined it "an important addition to the youthful period". In her writings the scholar has placed the work, painted with the Genoese master's typical technique with parallel strokes, which may be observed both in the fleece of the animals and in the complexion of the personalities, to the years of the Roman sojourn of our painter, whose presence in the Eternal City is documented as of 1632. A singular resemblance had in particular been observed with two paintings - Jacob's Journey *dated 1633 and the* Tears of Saint Peter - *by the Roberto Memmo Foundation of Rome (see* Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto, *exhibition catalogue, Genova, 1990, no. 3 pages 61-63). Gregori has observed a close resemblance with these works, which may be dated to before 1634, in particular with reference to the male types painted "with illuminated white beards" and the angels.*
The recent publication of a work documented as a Grechetto in the inventory records of the collection of Palazzo Baldi in Genoa (1701) and initialled ("Gio"), the marvellous painting featuring The rediscovery of Cyrus nursed by a bitch *(A. Orlando,* Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato, *Torino, 2010, pages 82-85), may serve as further corroboration of Gregori's intuition. In fact, in this canvas from a private collection, which Orlando defines as "one of the masterpieces of the first Castiglione […] after his encounter with Poussin's work in Rome in the years 1632-1633"), there is a naturalistic scene with a flock of sheep on the rights side. Some of the animals may be superimposed on those featured by our painting, and more specifically the two sheep to the left, one of which impudently shows the onlooker its rear end.*
This panting has been shown at the exhibition Oltre; in viaggio con cercatori, fuggitivi, pellegrini, *Illegio, 2017, no. 10, p. 150.*

GIOVAN FRANCESCO CASTIGLIONE
Genova 1641-1716
Incontro di Isacco e Rebecca
olio su tela, cm 150x200

Tradizionalmente raffigurante un episodio biblico raccontato nella Genesi (29, 15-30) della storia di Giacobbe, il dipinto illustra invece più probabilmente, dallo stesso testo veterotestamentario, l'incontro di Isacco, figlio di Abramo, con la sua futura moglie Rebecca. Il soggetto con il quale per lungo tempo questa composizione è stata erroneamente identificata era stato tramandato da una nota incisione settecentesca di Jacobus Coelemans che raffigura l'esemplare adesso all'Ermitage di San Pietroburgo datato intorno al 1640, del quale si conosce anche un'altra versione successiva conservata al Museo San Martino a Napoli (vedi in *Grande pittura genovese dall'Ermitage; da Luca Cambiaso a Magnasco*, cat. della mostra, 2002, n. 6, pp. 72-73). Entrambi i dipinti citati sono opera di Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, uno dei grandi protagonisti della pittura genovese seicentesca.
Evidentemente esemplata sulla celeberrima creazione paterna ma con varie modifiche e un cromatismo meno squillante, la tela che presentiamo, di misure sensibilmente maggiori, è stata ricondotta da Emilio Negro a Giovan Francesco, figlio e allievo del Grechetto. Lo studioso mette in rapporto la nostra opera con un'altra realizzazione del Castiglione *Junior*, "attivo prevalentemente in Liguria e a Mantova, dove succedette al genitore come pittore di corte dei Gonzaga", ossia il *Viaggio di Rebecca alla fonte* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, datato 1689 (inv. 144).

GIOVAN FRANCESCO CASTIGLIONE
Genoa 1641-1716
The meeting of Isaac and Rebecca
oil on canvas, 150x200 cm

Traditionally representing a biblical episode of Jacob's story, told in the Genesis (29: 15-30), the painting is actually more likely to represent a scene from the same text of the Old Testament: the encounter between Isaac, son of Abraham, and his future wife Rebecca. What was initially and erroneously thought to be the subject of this composition was in fact handed down to us by a well-known 18th century engraving by Jacobus Coelemans which depicts the 1640 painting, now at the Hermitage of St. Petersburg. A later version of it is preserved at the San Martino Museum, in Naples (see Grande pittura genovese dall'Ermitage; da Luca Cambiaso a Magnasco, *exhibition catalogue, 2002, n. 6, pages 72-73). Both paintings are the work of Giovanni Benedetto Castiglione, also known as Il Grechetto, one of the great protagonists of the 17th century art in Genoa.*
Art historian Emilio Negro attributes the work here presented - a much larger painting obviously based on his father's famous work, with a few changes and a less vivid chromaticism - to Giovan Francesco Castiglione, the son and pupil of Il Grechetto who was "mainly active in Liguria and Mantua, where he took his father's place as the court painter of the Gonzagas". Negro compares our painting to one of the younger Castiglione, the Journey of Rebecca to the Well, *a 1689 oil on canvas, preserved at the Pinacoteca Ambrosiana in Milan (inv. 144).*

Jacobus Coelemans, *Rachele, Labano e Giacobbe*, incisione (da Grechetto)

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

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

Jacques Courtois, *Studio per scena di battaglia*, Melbourne, National Gallery of Victoria

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

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

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

Il piccolo dipinto, raffigurante uno squadrone di cavalleria lanciato al galoppo, è opera dello specialista di battaglie Pandolfo Reschi, attivo a Firenze per i Medici e per alcune delle maggiori famiglie della città. Tra i motivi ricorrenti delle sue opere il taglio diagonale, la figura del cavaliere visto di spalle con il cappello piumato "alla borgognona", la tavolozza mantenuta sui toni caldi del marrone, del rosso e dell'ocra e la variata resa pittorica che da lucida e analitica nei primi piani tende a farsi più sintetica e fluida approssimandosi all'orizzonte.
Maria Cecilia Fabbri, autrice di uno studio su questo dipinto, colloca quest'opera "nei primi tempi del soggiorno fiorentino, ovvero agli inizi degli anni Settanta del Seicento".

Pandolfo Reschi, *Scena di battaglia*, ubicazione sconosciuta

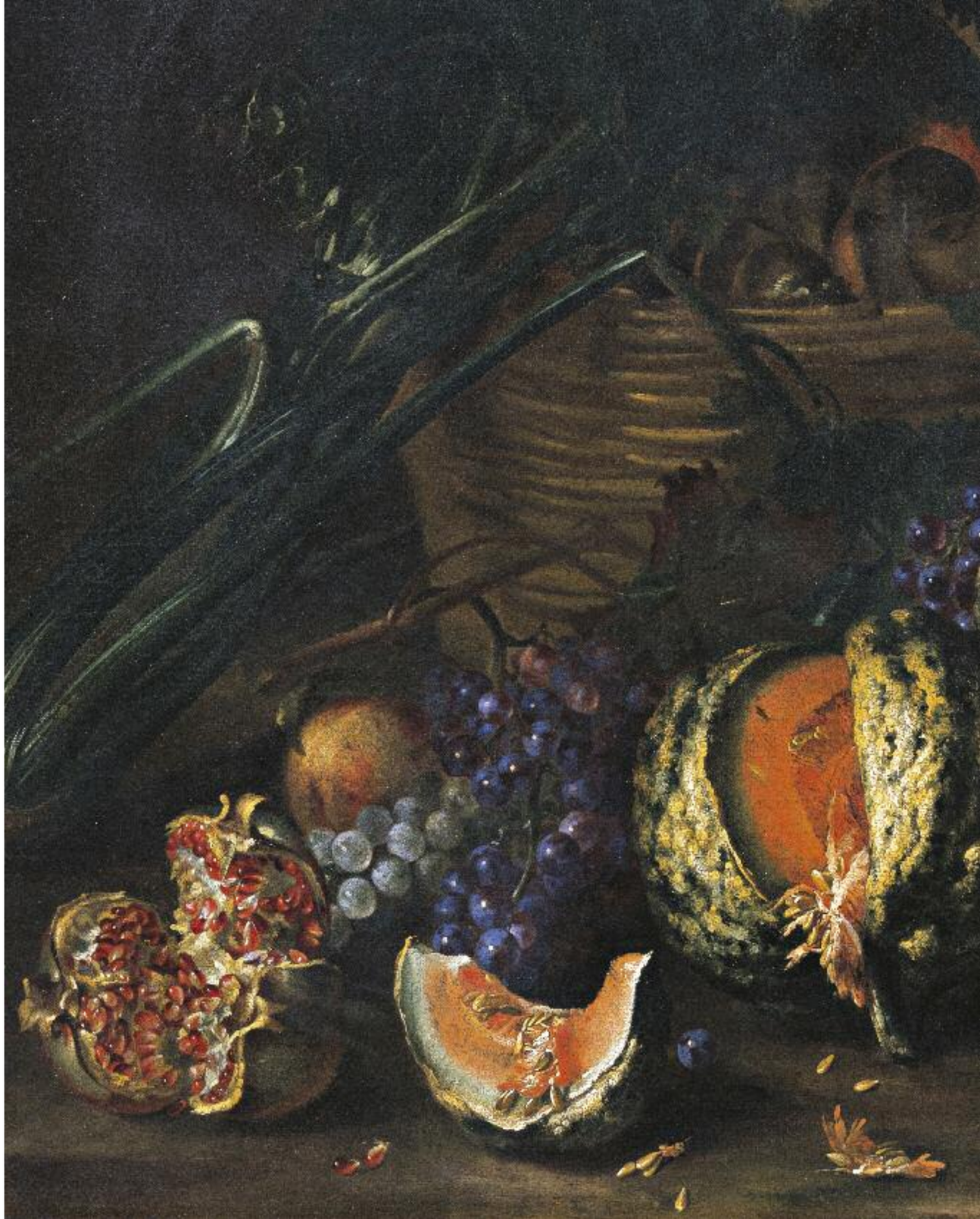
PANDOLFO RESCHI
Gdansk 1640-Florence 1696
Galopping cavalry squadron
oil on canvas, 31x62 cm

The small painting, that features a galloping cavalry squadron, is the work of the battle specialist Pandolfo Reschi, who worked in Florence for the Medici family and some of the most important families of the city. Some of the recurrent motifs of his works comprise the diagonal cut, the figure of the horseman seen from behind with the 'Borgognona-style' feathered hat, the palette with the warm shades of brown, red and ochre and the varying pictorial rendition, that from being lucid and analytical in the foreground, tends to become more synthetic and fluid, and approximate towards the horizon.
Maria Cecilia Fabbri, author of a study on this painting, places our battle "to the beginning of the period the artists spent in Florence, or in other words in the early Seventies of the Seicento".

BARTOLOMEO BIMBI
Settignano 1648-Firenze 1729
Natura morta con verdura e frutta di fine estate
olio su tela, cm 74x98

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

Bartolomeo Bimbi, *Natura morta con melograna e altri frutti e fiori*, ubicazione sconosciuta



BARTOLOMEO BIMBI
Settignano 1648-Florence 1729
Still life with vegetables and fruit from late summer
oil on canvas, 74x98 cm

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

ANTONIO GIANLISI
Rizzolo San Giorgio 1677-Cremona 1727
Natura morta con drappeggi, frutti e cardellino
olio su tela, cm 74x105

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

Antonio Gianlisi, *Natura morta con cesto di pesche e orologio*, ubicazione sconosciuta

ANTONIO GIANLISI
Rizzolo San Giorgio 1677- Cremona 1727
Still life with draperies, fruits and goldfinch
oil on canvas, 74x105 cm

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

MAESTRO FIORANTE DEL XVII SECOLO
Coppia di vasi di fiori in ottagono
olio su tela, cm 98x78

A partire dall'inizio del Seicento, in seguito alla rivoluzione caravaggesca e all'affermarsi del gusto per le 'quadrerie', ossia per la disposizione di quadri a saturare le pareti dei palazzi in gallerie spesso appositamente concepite, i generi artistici – paesaggi, battaglie, e nature morte appunto – conobbero una crescente, inarrestabile diffusione. Nel caso specifico della natura morta, si formarono esperti persino in diverse specialità, talvolta con la creazione di vere e proprie scuole locali, dedite in particolare alla rappresentazione di pesci a Napoli, di strumenti musicali in Lombardia e così via.
La tematica dei vasi da fiori, particolarmente decorativa e estremamente cara alla sensibilità barocca, fu diffusa in tutta la Penisola, raggiungendo apici con artisti quali Bartolomeo Bimbi in Toscana e Mario 'dei Fiori' a Roma.
I due piacevoli vasi in ottagono che proponiamo, difficilmente collocabili per area geografica, mostrano di ispirarsi alle opulenti invenzioni compositive dei grandi maestri del Barocco, qui riecheggiate con una tavolozza piuttosto essenziale e modi corsivi nei dettagli che ne accentuano la freschezza e la spontaneità.

MAESTRO FIORANTE FROM THE 17th CENTURY
A pair of octagonal flower vases
oil on canvas, 98x78 cm

From the beginning of the 17th century, after the revolution started by Caravaggio and the affirmation of the "quadrerie" (when paintings are placed on the wall, in order to fill it completely, often in specifically designed galleries), artistic genres – landscapes, battles and, of course, still lives – witnessed a growing and unstoppable popularity. With regards to still lives, there were artists who even specialized in different subjects, and sometimes founded actual local schools: one in Naples dedicated to the portrayal of fish, one in Lombardy dedicated to musical instruments, and so on.
The particularly decorative depiction of flower vases, extremely dear to the Baroque sensibility, spread all over the Peninsula, reaching its highest popularity with artists like Bartolomeo Bimbi in Tuscany and Mario "dei Fiori" in Rome.
The two lovely octagonal vases here presented, whose geographical origin is hard to determine, are clearly inspired by the opulent compositional inventions of the great maestros of the Baroque, which are here echoed by a rather simple palette and undulant details that emphasize its candor and spontaneity.

DIONISIO MONTORSELLI
L'Aquila 1653-Siena 1710
Sant'Ansano
olio su tela, cm 195x66

Raffigurato in piedi a grandezza naturale entro una tela centinata, il personaggio è riconoscibile come Sant'Ansano, primo patrono di Siena. Il predicatore di origine romana (m. 304), fuggito a Siena per le persecuzioni di Diocleziano, tiene in una mano la ciotola dell'acqua battesimale – il santo è anche conosciuto come "battezzatore dei senesi" – nell'altra una bandiera con i colori di Siena, la cosiddetta 'balzana'. Come sottolinea Marco Ciampolini, autore di uno studio sul dipinto, nell'opera "si sente l'ascendenza della tradizione senese", dai personaggi del Casolani a quelli fortemente contrastati del caravaggesco Rutilio Manetti, ma con la pennellata "franta e pittorica dei barocchi", che è poi, ci pare, l'aspetto saliente di questo pregevole dipinto. L'opera è infatti stata riferita con certezza dallo studioso a un pittore della seconda metà del Seicento, Dionisio Montorselli. Documentato a Siena a partire dal 1677, città ove si spense nel 1710, questo artista però "dovette sostare per qualche tempo a Firenze, come fa supporre la cultura dei suoi dipinti, memore principalmente delle estrosità di Pier Dandini, e il singolare rapporto di amicizia che sempre strinse con Francesco Maria de'Medici, governatore di Siena". Ciampolini confronta la nostra opera in particolare con gli eroi biblici provenienti dal Collegio Tolomei e con la Memoria Bichi dell'Archivio di Stato di Siena già attribuita a Francesco Nasini ma, secondo lo studioso, da restituire al Montorselli. Assai calzante, aggiungiamo noi, è anche il confronto con le due lunette eseguite dal Montorselli per l'Oratorio di San Giuseppe, con Santa Caterina da Siena e San Bernardino in gloria di angeli – si notino le tipiche fisionomie paffutelle e bonarie dai capelli ricciuti – degli anni Novanta del Seicento (*Oratorio di San Giuseppe. Le tele restaurate*, Siena, 2004, figg. 5-6, pp. 17-18). Proprio a quella data, secondo Ciampolini, è riconducibile, nonostante l'incerta cronologia del pittore, la nostra tela.
Recentemente pubblicato in M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., I, Siena, 2010, p. 385.

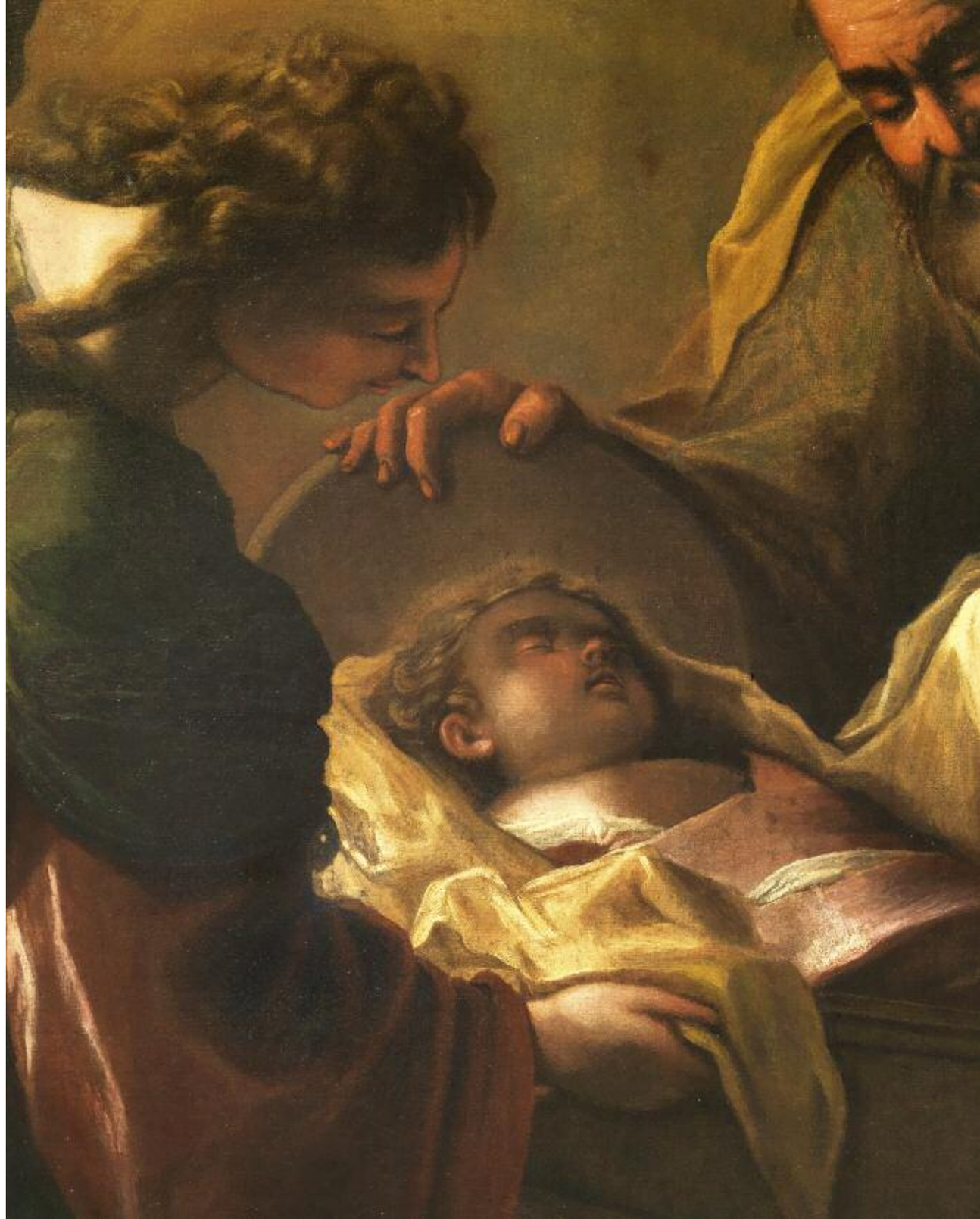
DIONISIO MONTORSELLI
L'Aquila 1653-Siena 1710
Saint Ansano
oil on canvas, 195x66 cm

Shown standing, in full scale within an arched canvas, the personality is recognizable as Saint Ansano, the first patron saint of Siena. The preacher of Roman origin (who died in 304), who had arrived in Siena to escape Diocletian's persecutions, is holding a bowl of baptismal water – the saint is also known as the "baptizer of the Sienese" – and a flag with the colors of Siena in the other. As underscored by Marco Ciampolini, author of a study on the painting, "one perceives the influence of the Sienese tradition" in the work, from the personalities of Casolani to the controversial ones of the Caravaggesque Rutilio Manetti, but with the "broken and pictorial brushstrokes of the Baroque style" which is, in our opinion, the salient aspect of this admirable painting. In fact, the work has been attributed with certainty by the expert to a painter from the late Seventeenth century, Dionisio Montorselli. His presence in Siena has been documented as of 1677 and he died in the city in 1710, he must however "must have spent some time in Florence, something which is suggested by the culture of his paintings, which above all bring to mind the changeableness of Pier Dandini, and his singular friendship with Francesco Maria de'Medici, governor of Siena". Ciampolini compares this work, in particular, with the biblical heroes of the Tolomei College and with the Memoria Bichi at the State Archives of Siena; while the latter was formerly attributed to Francesco Nasini, the expert maintains it should be reattributed to Montorselli. Another very relevant comparison, we add, may be made with the two lunettes executed by Montorselli for the Oratory of San Giuseppe, with Saint Catherine of Siena and Saint Bernardine in a glory of angels – notice the typical chubby and benevolent physiognomies with curly hair – from the Nineties of the Seventeenth century (Oratorio di San Giuseppe. Le tele restaurate, *Siena, 2004, figures 5-6, pages 17-18). According to Ciampolini this painting may, in spite of the artist's uncertain chronology, be dated precisely to that period.*
Recently published in M. Ciampolini, Pittori senesi del Seicento, *3 voll., I, Siena, 2010, p. 385.*

Dioniso Montorselli, *Predica di San Bernardino*, Siena, San Francesco

MAESTRO VENETO DEL XVIII SECOLO
San Giuseppe in adorazione del Bambino e un angelo
olio su tela, cm 135x169,5

Per lungo tempo tenuto alquanto in disparte nell'iconografia religiosa, San Giuseppe, il padre putativo di Gesù, fu interessato da una crescente fortuna a partire dal Seicento. Sostenuto dalla devozione di Pietro d'Alcantara e Teresa d'Avila, e in generale dall'ordine dei Gesuiti, Giuseppe superò il suo ruolo marginale, divenendo protagonista di raffigurazioni pittoriche di rilevante diffusione. Tra queste ricordiamo in particolare il *Transito di San Giuseppe*, ossia l'esemplare 'buona morte' del santo ormai vecchissimo, circondato dalla Vergine sua sposa e da Gesù suo figlio, soggetto sconosciuto al Rinascimento e che invece godette di grande popolarità nel periodo barocco (vedi F. Berti, *Il "Transito di San Giuseppe" nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento,* in "Proporzioni", 2/3, 2001-2002 (2003), pp. 164-184).
Nel dipinto che presentiamo, Giuseppe, assistito da un angelo, è amorevolmente chinato sul Bambino, ospitato entro una culla signorile. L'identità del santo è resa evidente dal particolare della verga fiorita che appare nell'oscurità sulla destra, attributo precipuo di Giuseppe che si ricollega all'evento miracoloso che, secondo la tradizione, lo fece scegliere come sposo di Maria.
Dal punto di vista stilistico, il dipinto manifesta di appartenere a quella fase artistica del tardo barocco ormai declinante, tra fine Seicento e primi decenni del Settecento, spesso caratterizzata da un recupero di manierismo: colori artificiosi, preziosismi, eleganze accentuate fino all'estremo.
Nell'angelo sulla sinistra, in particolare, sembra di ravvisare un'eco di Sebastiano Ricci, il grande artista veneziano, tra i più influenti autori a cavallo tra diciassettesimo e diciottesimo secolo, indizio che permette di ricondurre la nostra tela ad un ambito veneto o, in alternativa, lombardo, entrambi segnati dall'operato del maestro bellunese.



VENETIAN MASTER OF THE 18TH CENTURY
Saint Joseph adorating the Child and an angel
oil on canvas, 135x169,5 cm

Kept in the background of religious iconography for a long time, Saint Joseph, putative father of Jesus, finally witnessed a growing fortune starting from the 17th century. Supported by the devotion of Pietro d'Alcantara and Teresa d'Avila, and, in a broader sense, by the Jesuit order, Saint Joseph lost his marginal role and became a central figure in pictorial depictions of widespread diffusion. Among these, of great significance is the Transito di San Giuseppe*, which depicts the "good death" of the centenarian Saint Joseph, surrounded by the Virgin Mary, his wife, and by Jesus, his son. This subject, while unknown during the Renaissance, enjoyed great popularity during the Baroque period (see F. Berti,* Il "Transito di San Giuseppe" nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento*, in "Proporzioni", 2/3, 2001-2002 (2003), pages 164-184).*
In the painting here presented, Joseph, assisted by an angel, gazes upon Baby Jesus, who is resting on an elegant cradle. The identity of the Saint becomes clear with the detail of the flowering staff depicted in the shadow on the right, a distinctive feature of Joseph that references the miraculous episode that, according to tradition, led Mary to choose him as her spouse.
On a stylistic point of view, the painting can be dated to the declining phase of the late Baroque, between the end of the 17th century and the first decades of the 18th century, often characterized by the recovery of the Mannerism: artificial colours, artistic preziosismo*, elegances taken to the extreme. The angel on the left seems to echo the work of Sebastiano Ricci, the great Venetian artist and one of the most influential authors of the 17th and the 18th century, an indication that allows us to locate the painting in the Veneto region or, as an alternative, in Lombardy, both marked by the legacy of Belluno's artist.*

GASPAR VAN WITTEL detto il VANVITELLI
Amersfoort 1652/53-Roma 1736
Veduta di Castel Sant'Angelo a Roma
olio su tela, cm 36,5x50,5

Immortalato in questa pittoresca veduta, ripresa dalla riva del Tevere, è uno degli edifici più rappresentativi e conosciuti di Roma, Castel Sant'Angelo, verso il quale si protende l'antico ponte omonimo, coronato di statue berniniane; in lontananza si intravedono San Pietro e i palazzi vaticani. Siamo ormai all'approssimarsi della sera, e gli indaffarati personaggi che animano il proscenio sono investiti da una luce radente che proietta lunghe ombre sul terreno. Questa suggestiva visione è stata ricondotta da Giancarlo Sestieri all'attività giovanile di Gaspar van Wittel, pittore al quale fanno riferimento le iniziali (GvW) su una botte in basso al centro. Il celebre vedutista iniziò la sua educazione nel paese di provenienza, studiando con Mathias Withoos (1627-1703). Arrivato a Roma nel 1674, iniziò intorno agli anni Ottanta la sua attività di vedutista. Secondo lo studioso, il dipinto oggetto di questo studio appartiene alla prima fase del pittore, "in perfetta sintonia colla *Veduta panoramica di Roma dalla Trinità dei Monti* […] della collezione Colonna e colla *Veduta di Roma con il Ponte Rotto e l'Aventino sullo sfondo*" del Museo di Palazzo Braschi, datati rispettivamente 1681 e 1685.
L'opera è stata esposta alla mostra *Highlights, Internazionale Kunstmesse München*, 21-30 ottobre 2011 e pubblicata nel relativo catalogo della Galleria Cesare Lampronti a cura di V. Becchetti, *Gaspar van Wittel called Vanvitelli*, Roma, 2011, pp. 30-31.

Gaspar van Wittel, *Veduta di Roma con il Tevere e Castel Sant'Angelo*, 1685, Galleria Palatina, Firenze

GASPAR VAN WITTEL detto il VANVITELLI
Amersfoort 1652/53-Rome 1736
View of the Castel Sant'Angelo in Rome
oil on canvas, 36,5x50,5 cm

This picturesque view immortalizes one of the most representative and famous buildings in Rome, the Castel Sant'Angelo, seen from the oppose bank of the Tiber in the point where it is crossed by the old bridge, crowned by statues by Bernini; Saint Peter's and the buildings of the Vatican are visible in the background. The day is drawing to a close, and the figures animating the stage are struck by a grazing light that projects long shades on the ground. This fascinating view has been attributed by Giancarlo Sestieri to the early stages of the career of Gaspar van Wittel, to whom the initials (GvW) on a barrel in the lower central area of the canvas refer. The famous landscape painter received his first education in his native country, where he studied with Mathias Withoos (1627-1703). After arriving in Rome in 1674, he began his activity as a landscape painter around the Eighties. According to the expert, the painting subject of this study belongs to the painter's first phase, and is "in perfect harmony with the Panoramic view of Rome from the Trinità dei Monti *[…] in the Colonna collection and with the* View of Rome with the Ponte rotto and the Aventine in the background *found at the Museum of Palazzo Braschi, dated respectively 1681 and 1685.*
The work has been exhibited in the show Highlights, Internazionale Kunstmesse München, *21-30 October 2011 and appears in the relative catalogue published by the Cesare Lampronti Gallery, curated by V. Becchetti,* Gaspar van Wittel called Vanvitelli*, Roma, 2011, pages 30-31.*

GIAN PAOLO PANINI
Piacenza 1691-Roma 1765
Capriccio architettonico con il teatro di Marcello
olio su tela, cm 37,5x124

Nato probabilmente con la funzione di sovrapporta, come indica il formato accentuatamente orizzontale, questo capriccio mostra una serie di personaggi in varie attitudini tra monumenti e rovine antiche. Fulcro della composizione è, al centro, il gruppo con un personaggio in posa accademica, debitamente panneggiato, che gioca con un cane nero che funge sapientemente da contrapposto cromatico al suo corpo investito dalla luce. Sullo sfondo si erge un vasto edificio ad andamento circolare, identificabile con il teatro di Marcello. Autore di questa tela è il celebre Gian Paolo Panini, uno dei maggiori interpreti della veduta e del capriccio settecenteschi. Originario di Piacenza, il pittore arriva a Roma intorno ai vent'anni e, dopo l'apprendistato con Benedetto Luti, riesce velocemente a imporsi sulla scena artistica locale, riuscendo "a conquistarsi una posizione di assoluto rilievo nel contesto artistico romano e una notorietà che superò le frontiere con i suoi originali 'capricci architettonici' " (A.M. Rybko, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, 1989, II, pp. 818-819, p. 818). Ferdinando Arisi, autore della monumentale monografia sul pittore piacentino, confermando la piena autografia, propone una datazione di questo dipinto intorno al 1755. Lo studioso evidenzia i rapporti con il *Rovine con la Piramide Cestia* di collezione Neuber (F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma, 1986, n. 452, p. 455) e sottolinea la peculiare "attenzione molto viva alle macchiette d'animazione, realizzate con il brio dei momenti migliori" e il linguaggio efficacemente conciso, concludendo che "la mano del Panini è riconoscibile in ogni parte". Altre interessanti analogie si ritrovano con il gruppo di sovrapporte di collezione Galli pubblicate dallo stesso autore (cit., 1986, nn. 481-484), una delle quali ripropone, con alcune variazioni, la composizione della nostra tela (n. 482).

GIAN PAOLO PANINI
Piacenza 1691-Rome 1765
Architectural caprice with the Theater of Marcellus
oil on canvas, 37,5x124 cm

Probably intended as decoration above a door, as suggested by the elongated horizontal format, this caprice features a series of personalities in various attitudes, among ancient monuments and ruins. The composition centers on a group with a personality in academic pose, duly draped, who is playing with a black dog that forms an expertly rendered chromatic contrast to his body, which is bathed in light. An enormous, circular construction is visible in the background; it may be identified as the Theater of Marcellus. The author of this canvas is the famous Gian Paolo Panini, one of the greatest interpreters of the Eighteenth-century landscape and caprice. Originally from Piacenza, the painter arrived in Rome at an age of about twenty. After his apprenticeship with Benedetto Luti he soon became a known figure in the local artistic scene, succeeding in "conquering a very important position in the Roman artistic context, and a fame that went beyond the borders, with his original 'architectural caprices'" (A.M. Rybko, in La pittura in Italia. Il Settecento, *Milano, 1989, II, pages 818-819, p. 818). Ferdinando Arisi, author of the monumental monograph on the Piacenza-born painter, confirming the full authorship, suggests a dating to around 1755. The researcher points out the relationships with the* Ruins with the Pyramid of Cestia *that is part of the Neuber collection (F. Arisi,* Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700, *Roma, 1986, no. 452, p. 455) and underscores "the attentive dedication to animated points, realized with the vivacity of the best moments" and the efficiently concise language, concluding that "the hand of Panini is recognizable in every part". Other interesting analogies may be found with the group of above-door panels published by the same author (cit., 1986, numbers 481-484), one of which feature, with some modifications, the same composition as this canvas (no. 482).*

Gian Paolo Panini, *Capriccio architettonico con il teatro di Marcello*, Carate Brianza, collezione Galli

FRANCESCO GUARDI
Venezia 1712-1793
La sfida sul monte Carmelo
disegno a penna, bistro, acquerellato in seppia su tracce a matita, cm 28x42

Nel suo volume sui disegni del Guardi, Antonio Morassi definiva l'opera grafica dell'artista, insieme a Canaletto e Bellotto, il massimo rappresentante del vedutismo veneziano, "un rapido schizzare estemporaneo, un istantaneo captare la situazione transitoria di gesti ed emozioni". Una definizione che rende perfettamente, pur nei limiti connaturati alla parola rispetto alle sconfinate sfumature create dall'immagine, la sublime leggerezza dell'opera di questo pittore e del raffinato disegno che andiamo a presentare. Le figure adoranti una pira in fiamme illustrano l'episodio biblico (1 *Re* 18, 20-40) in cui il profeta Elia, per convincere il Re Acab della falsità dell'idolatria, sfidò i profeti del menzognero dio Baal sul Monte Carmelo: "Sono rimasto solo, come profeta del Signore, mentre i profeti di Baal sono quattrocentocinquanta. Dateci due giovenchi; essi se ne scelgano uno, lo squartino e lo pongano sulla legna senza appiccarvi il fuoco. Io preparerò l'altro giovenco e lo porrò sulla legna senza appiccarvi il fuoco. Voi invocherete il nome del vostro dio e io invocherò quello del Signore. La divinità che risponderà concedendo il fuoco è Dio!" Solo quello di Elia si incendiò, convincendo così la popolazione che linciò i sacerdoti impostori. Sul lato sinistro del disegno, un commovente brano di natura colto con poche sapienti linee, vediamo le due vacche pronte al sacrificio. La nostra composizione è pubblicata genericamente come *Scena di sacrificio* dallo stesso Morassi nella sua imponente monografia (A. Morassi, *Guardi, i disegni*, Milano, 1975, pp. 41-43, 101, cat. 120, fig. 122), accostandola stilisticamente alla giovanile *Presentazione al Tempio* di Francesco Guardi conservata agli Uffizi di Firenze. I due disegni, scriveva lo studioso, "sapientemente macchiati ad acquerello e bene equilibrati nella composizione, sono opere finite e concluse in sé stesse a prescindere dalla loro eventuale, e non accertata, funzione di disegni preparatori per qualche dipinto" (pp. 41-43).

Francesco Guardi, *La presentazione al Tempio*, Firenze, Uffizi

FRANCESCO GUARDI
Venice 1712-1793
The challenge on mount Carmel
pen drawing, bistre, water-coloured in sepia on tracing with pencil, 28x42 cm

In his volume on Guardi's drawings, Antonio Morassi defines the graphic work of the artist, one of the leading representatives of Venetian scenery painting along with Canaletto and Bellotto, as "a rapid extemporaneous sketching, that instantly captures a fleeting situation of gestures and emotions". The definition is a perfect rendition, in spite of the limits intrinsic to the word as compared to the endless nuances created by an image, of the sublime lightness of the work of this painter and the refined drawing we are presenting. The figures admiring a pyre in flame are an illustration of the Biblical episode (1 Kings *18, 20-40) in which the prophet Elijah, to convince King Achab of the falsity of idolatry, challenged the prophets of the false god Baal on mount Carmel: "I remained alone, prophet of the Lord, and the prophets of Baal four hundred and fifty. Let them therefore give us two bullocks; and let them choose one bullock for themselves, and cut it in pieces, and lay it on wood, and put no fire under it. And call ye on the name of your gods and I will call on the name of the Lord: and the God that answereth by fire, let him be God". Only Elijah's pyre was alighted, and the population was thus convinced and lynched the impostor priests. On left side of the drawing, in a touching passage of nature captured with a few expert lines, we see the two bullocks ready for sacrifice. This composition has been published with the general indication of* 'Sacrifice scene' *by Morassi himself in his imposing monograph (A. Morassi,* Guardi, i disegni, *Milano, 1975, pages 41-43, 101, cat. 120, fig. 122), who has compared it in stylistic terms to the* Presentation at the Temple, *an early work by Francesco Guardi now at the Uffizi in Florence. As the expert observes, the two drawings "expertly stained by watercolour and with a carefully balanced composition, are finished and accomplished works in their own right regardless of their possible, and not ascertained, function as preparatory drawings for a painting" (pages 41-43).*

MAESTRO DEL XVIII SECOLO
Giudizio di Paride
olio su tela, cm 157x246

Raffigurata in quest'opera di grandi dimensioni la fatidica scelta della più bella tra le avvenenti dee dell'Olimpo, affidata al giovane Paride, ignaro dei guai che deriveranno dalla sua decisione. Guidato da Ermes e da Eros, il volenteroso giudice, seduto sulla destra, sta per consegnare il pomo a Venere, dea dell'amore. Accanto alla prescelta compare Giunone, moglie di Giove, affiancata dal pavone che spesso accompagna il personaggio nelle raffigurazioni, mentre Minerva, armata come di consueto, si scorge poco distante.
La scena, che nonostante il tema mitologico e la sovrannaturale presenza di nuvole sembra una passeggiata di dame sfaccendate nei pressi di una villa patrizia, è rappresentata con piacevole *naiveté* da un artista forse francese, intorno alla prima metà del Settecento. A quell'epoca è infatti riconducibile il gusto per il paesaggio d'Arcadia, un idillio pastorale tra rovine classiche in una natura addomesticata.

MASTER OF THE 18TH CENTURY
Judgement of Paris
oil on canvas, 157x246 cm

This large-sized painting depicts the episode of the Judgment of Paris, when the Trojan prince is assigned the task of choosing the most beautiful amongst the fair Olympus goddesses, oblivious of the troubles his decision will cause. With the guide of Zeus and Hermes, the willing judge, sitting on the right, is about to give the apple to Venus, the goddess of love. Sitting next to her is Juno, Zeus' wife, here depicted with the peacock that often accompanies the goddess of marriage in paintings. Minerva, armed as usual, can be seen nearby. Despite its mythological theme and the supernatural presence of clouds, the scene seems to depict some idle ladies walking near a patrician villa. Infused with a pleasant naïveté, this artwork was probably made by a French artist, around the first half of the 18th century.
During that time, it was indeed common to see a scenery set in Arcadia, a pastoral idyll among the classical ruins in a domesticated nature.

GIUSEPPE MANCINELLI
Napoli 1813-Palazzolo di Castrocielo 1875
Mosè abbandonato dalla madre
olio su tela, cm 181x255

La tela narra un episodio tratto dall'*Esodo* biblico, l'abbandono di Mosè infante nelle acque del fiume Nilo per farlo sfuggire alle persecuzioni del faraone d'Egitto (Es. 2, 1-3).
Il tema era di gran successo negli anni in cui venne realizzata la tela in oggetto. Erano anni nei quali godevano di crescente interesse i temi esotici e le ambientazioni di ricostruzione storica – nel 1818 al Teatro San Carlo di Napoli aveva avuto luogo la prima del "Mosè in Egitto" di Gioacchino Rossini – spesso resi con archeologica precisione come nel caso in esame: se le splendide figure in primo piano, rese con maestria accademica, sembrano più appartenere al folclore locale, sulla collina possiamo intravedere un tempio e un obelisco egizi in uno scorcio raffigurato con un realismo tale da far credere che il pittore lo abbia potuto effettivamente ammirare e dipingere dal vero.
L'autore di questa tela, "il Mosè abbandonato dalla madre, di colorito splendidissimo" ricordato da Capogrossi Guarna nel lungo necrologio composto alla morte dell'artista nel 1875 (vedi "Il Buonarroti", serie II, vol. X, quaderno III, xvi, pp. 96-107, p. 99) è Giuseppe Mancinelli, allievo in patria di Gaetano Angelini.
Il pittore ottenne nel 1835, in seguito al successo de *La morte di Archimede*, il pensionato artistico offerto dal Regno borbonico per proseguire gli studi a Roma. Nella Città Eterna si specializzò con Vincenzo Camuccini, realizzando dipinti accolti con calore dalla critica, come il *Tasso alla corte di Ferrara* del 1841 (Napoli, Museo di Capodimonte). Dal 1851 insegnante di disegno presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'artista, fedele ad un classicismo di stampo purista, fu poi progressivamente oscurato dal realismo dominato da Domenico Morelli, che ne rilevò la cattedra nel 1860.
Il dipinto proviene dalla collezione del professor Fausto Nicolini (1879-1965), letterato e storico napoletano di primo piano, come testimoniato sul retro da un cartellino della Regia Sovrintendenza alle Gallerie di Napoli che specifica autore e misure dell'opera ("Deposito per la tutela dai rischi di guerra, 1940, XVIII", n. 031").

Giuseppe Mancinelli, *In chiesa*, collezione privata

GIUSEPPE MANCINELLI
Naples 1813 – Palazzolo di Castrocielo 1875
Moses abandoned by his mother
oil on canvas, 181x255 cm

The painting depicts the moment in the biblical Exodus *when Moses' mother sets him afloat on the Nile River to save him from the Pharaoh's oppression (Exodus, 2: 1-3).*
This theme was very popular at the time. In those years, exotic themes and historical settings enjoyed a growing interest – in 1818, the premiere of Gioacchino Rossini's Mosè in Egitto (=Moses in Egypt) was held at the San Carlo Theater, in Naples. These subjects were thoroughly recreated, as can be seen in the present case: while the figures in the foreground, depicted with academic mastery, appear to be part of the local folklore, the Egyptian temple and the obelisk seen in the distance, on top of a hill, are so startlingly realistic it makes us think that the artist was actually there, painting from life.
The artist behind this painting, Mosè abbandonato dalla madre, di colorito splendidissimo, who was honored by Capogrossi Guarna in the long obituary published after his death in 1875 (see Il Buonarroti, series 2, vol. 10, notebook 3, 16, pages 96-107, p. 99), is Giuseppe Mancinelli, a student of Gaetano Angelini. Following the success of The Death of Archimedes, *the artist was awarded a monetary prize by the Bourbons, in order to continue with his studies in Rome. In the Eternal City he studied with Vincenzo Camuccini and made several paintings welcomed with great favor by critics, such as the 1841* Tasso at Ferrara's court *(Capodimonte Museum, Naples).*
Since 1851 drawing teacher of the Accademia delle Belle Arti of Naples, the artist remained loyal to a classicism of purist nature and was eventually overshadowed by the realism of Domenico Morelli, who replaced him at the Accademia in 1860.
The painting is from the collection of Professor Fausto Nicolini (1879-1965), a leading scholar and historian from Naples, as can be seen by a label on the back of the Royal Superintendence of Neapolitan Galleries, which specifies "artist" and "dimensions" of the work ("Deposito per la tutela dai rischi di guerra, 1940, XVIII", number 031").

SALVATORE FERGOLA
Napoli 1799-1874
Tempesta
olio su tela, cm 185x290
firmato

Allievo del padre Luigi, pittore di successo, Salvatore Fergola godette fin da giovane della protezione della casata reale dei Borbone, che gli commissionò varie opere. L'artista, stipendiato dalla corte, seguì i regnanti nei loro spostamenti nelle varie residenze, specializzandosi nell'esecuzione di marine e paesaggi. Nel 1827 fu nominato professore onorario del Regio Istituto di Belle Arti. Tra i protagonisti della gloriosa Scuola di Posillipo che ebbe nell'olandese van Pitloo e in Giacinto Gigante i maggiori rappresentanti, Fergola realizzò vari dipinti dal soggetto incentrato su marine e naufragi. Si tratta di un filone frequentato dal pittore in particolare dopo che nel 1843 questi aveva esposto con notevole successo il grande *Naufragio di quattro marinari* ispirato ad un fatto di cronaca, subito acquisito dai Borbone e ora al Palazzo Reale di Napoli.
La tela che presentiamo, raffigurante con notevole drammaticità e realismo il soccorso di una imbarcazione alla deriva con il suo equipaggio, ha fatto in passato parte della collezione del professor Fausto Nicolini (1879-1965), letterato e storico napoletano di primo piano. La prestigiosa provenienza è testimoniata sul retro da un cartellino della Regia Sovrintendenza alle Gallerie di Napoli che specifica autore e misure dell'opera ("Deposito per la tutela dai rischi di guerra, 1940, XVIII", n. 030").

SALVATORE FERGOLA
Naples 1799-1874
Storm
oil on canvas, 185x290 cm
signed

Since he was young Salvatore Fergola, a pupil of his father Luigi, who was a successful painter, could rely on the protection of the Royal House of Bourbon, who commissioned him several works. Salaried by the Court, Fergola joined the royals on their many travels to different residences. He specialized in landscape and seascape paintings. In 1827 he was appointed Honorary Professor of the Royal Institute of Fine Arts.
Among the protagonists of the School of Posipillo, which had its leading representatives in Giacinto Gigante and the Dutch Anton Sminck van Pitloo, Fergola depicted seascapes and shipwrecks in many of his paintings. The artist chose these themes repeatedly, especially after 1843, when he successfully exhibited the great Naufragio di quattro marinai *(=shipwreck of four sailors), inspired by a true story. This painting was immediately purchased by the Bourbon family and is now preserved at the Royal Palace of Naples.*
The painting hereby displayed once belonged to the collection of Professor Fausto Nicolini (1879-1965), a leading scholar and historian from Naples. This prestigious provenance is proven by a label on the back of the Royal Superintendence of Neapolitan Galleries, which specifies "artist" and "measures" of the work ("Deposito per la tutela dai rischi di guerra, 1940, XVIII", number 030").

Salvatore Fergola, *Autoritratto del pittore a sessantacinque anni*, 1864, ubicazione sconosciuta

ASSUNTA E ANGELI

Pietra tenera policromata.
Raffigurata in questo tondo la Vergine in preghiera assunta al cielo dagli angeli che le sostengono il mantello e la corona. Intorno alle figure si dipartono raggi appuntiti e fiammeggianti alternati, che alludono alla simbologia mariana tratta dal Cantico dei Cantici ("electa ut sol").
Si nota il persistere di una tipologia ancora goticheggiante nella veste di Maria, ai cui fianchi pende una cintola a maglie metallica, caratterizzazione stilistica che indirizza verso una collocazione cronologica nella seconda metà del Quattrocento, probabilmente in ambito francese.

Francia, seconda metà del XV secolo
diametro cm 41

THE ASSUNTA AND ANGELS

Polychromatic soft stone.
The Virgin in prayer, depicted in this tondo, *is assumed into Heaven by angels, who are holding her cape and crown.*
Pointed and flaming rays surround the figures, referencing the Marian symbolism from the Song of Songs ("electa ut sol").
There is still a rather Gothic taste to Mary's vest, from whose hips a metal waist belt hangs. This stylistic characterization leads us to believe that the artwork was made after the second half of the 15th century, probably in France.

France, second half of the 15th century
diameter 41 cm

L'ARCA DELL'ALLEANZA

Legno scolpito, intagliato e parzialmente dorato.
Questo ovale, probabilmente proveniente da un contesto architettonico, raffigura dei soldati antichi intorno ad una grande urna a sarcofago classica decorata da girali. Questa è riconoscibile nell'Arca dell'Alleanza grazie alle Tavole della legge, date dal Signore a Mosè sul Monte Sinai, che si vedono appoggiate su di essa. Sullo sfondo la città turrita rappresenta Gerusalemme, ove l'arca venne trasportata per essere in seguito conservata all'interno del Tempio di Salomone.
Collocabile in un ambito culturale veneto, il rilievo che presentiamo è vivacizzato della splendida alternanza dello scuro del legno di noce con le lumeggiature ad oro a foglia visibili nell'arca, nei mantelli e in altri dettagli degli armati. È inoltre riconoscibile una diversa doratura, con la quale è impreziosito lo sfondo di paesaggio su cui si svolge la scena, realizzata ad oro in conchiglia e tendente cromaticamente al rame.

Veneto, XVI secolo
cm 48x66

THE ARK OF THE ALLIANCE

Sculpted, carved and partially gilt wood.
This oval, which probably originally belonged to an architectural context, features soldiers from antiquity around a large classical sarcophagus urn decorated by volutes. The latter is recognizable as the Ark of the Alliance thanks to the Tablets of the Law, given to Moses by the Lord on Mount Sinai, which can be seen resting on it. The towered city visible in the background is Jerusalem, to which the Ark was transported to be kept in Salomon's temple.
Attributable to a Venetian cultural context, the relief we are presented is enlivened by the splendid alternation between the dark shade of the walnut wood and the areas illuminated by gold leaf, visible in the Ark, the mantles and other details of the armed men. Moreover, another type of gilding embellishes the landscape that serves as background for the scene; it is done in gold paste and features a more coppery shade.

Veneto, 16th century
48x66 cm

MADONNA CON IL BAMBINO

Legno scolpito, tracce di policromia.
Caratterizzata dall'andamento serpentinato caratteristico del tardo manierismo, questa preziosa Madonna, raffigurata mentre osserva con sguardo amorevole il Bambino aggrappato alle proprie vesti, appare vagamente ispirata all'opera di Jacopo Sansovino (Firenze 1486-Venezia 1570), tra i protagonisti dell'arte in Veneto nel corso del Cinquecento.

Veneto, inizi XVII secolo
altezza cm 75

Jacopo Sansovino, *San Jacopo apostolo*, 1511, Firenze, Duomo

MADONNA WITH CHILD

Sculpted wood, traces of polychromy.
Described by a spiral movement typical of late Mannerism, this precious wooden Madonna is portrayed while observing with tenderness the Child grasping her dress. The sculpture appears to be vaguely inspired by the work of Jacopo Sansovino (Florence 1486-Venice 1570), between the protagonists of Art in the Veneto in the course of the 16th century.

Veneto, early 17th century
height 75 cm

ESTATE E AUTUNNO

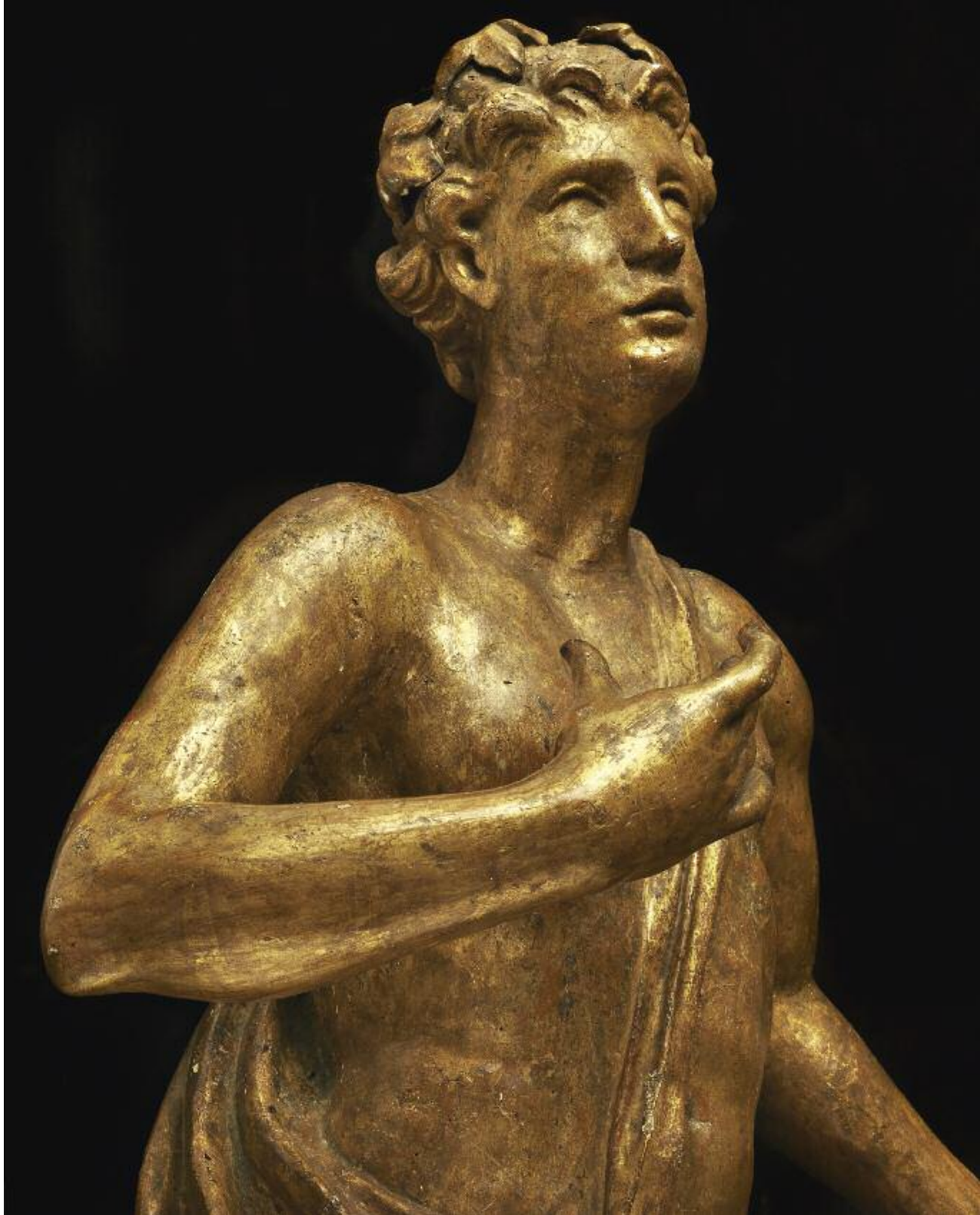
Legno dorato e policromato.
Le due allegorie sono raffigurate con le sembianze di adolescenti, dall'aria sognante, eretti su un picco roccioso dal quale spuntano sparuti ciuffi d'erba evidenziati dalla doratura. I giovani corpi sono parzialmente coperti sui fianchi da panneggi che si avvolgono svolazzanti sulle gambe lievemente divaricate in un elegante contrapposto.
L'estate sorregge nella mano destra alcune spighe di grano, mentre l'Autunno specularmente, nella sinistra, mostra un grappolo carico d'uve. Nei volti sorridenti, incorniciati da capelli mossi cinti da tralci vegetali, appaiono notevoli richiami alla classicità, di gusto quasi tardo-cinquecentesco, in contrasto con gli svolazzi dei ridondanti panneggi e con la frastagliata roccia che funge da base. Le due sculture facevano indubbiamente parte di un gruppo raffigurante le quattro stagioni, destinato ad ornare gli ambienti di un lussuoso palazzo cittadino nella più squisita tradizione tardo-barocca Toscana.

Firenze, prima metà del XVIII secolo
altezza cm 186

SUMMER AND AUTUMN

Gilt and polychromed wood.
The two allegories are represented as two adolescents who are standing, with a dreamy expression, on a rocky peak with a scattering of grass tufts, highlighted by the gilding. The flanks of the young bodies are partially covered by draped garments that flutter around the slightly spread legs, in an elegant contrast.
Summer is holding some spikes of wheat in his right hand, while Autumn holds a cluster of grapes in a mirror-wise arrangement. The smiling faces, framed by wavy hair bound by vine stalks, clearly reveal a classicist inspiration; their almost late sixteenth-century style contrasts with the fluttering movement of the redundant drapery and the jagged rock that serves as base. The two sculptures were undoubtedly part of a group representing the four seasons, created to decorate the rooms of a luxurious town mansion according to the best late Baroque Tuscan tradition.

Florence, first half of the 18^{h} century
height 186 cm



CASSONE NUZIALE

Legno di noce intagliato, scolpito, intarsiato; listrature.
Il mobile presenta fronte e fianchi arricchiti da specchiature geometriche evidenziate da listrature, filetti e intarsi a motivi floreali, che si ripetono anche sul coperchio a urna. Al centro campeggia lo scudo con l'arme della famiglia committente, sorretto da geni alati ispirati a modelli pittorici. Le cariatidi e i prominenti piedi a voluta rimandano con evidenza all'universo figurativo del Manierismo.

Italia Settentrionale, fine XVI secolo
cm 71x177x61

WEDDING CHEST

Engraved, carved, inlaid walnut wood; edgings.
The front and the sides of the chest are enriched by geometrical panels highlighted by edgings, threads and inlays, that are also found on the lid and the urn. The shield with the commissioning family's coat of arms lays in the centre, supported by winged genies that are inspired by pictorial models. The caryatids and the spiral-shaped feet distinctly recall the figurative universe of the Mannerism.

Northern Italy, late 16th century
71x177x61 cm

COPPIA DI CASSAPANCHE

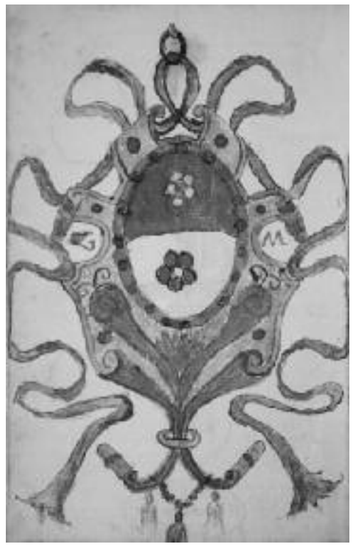
Legno di abete parzialmente rivestito di corame inciso e in parte policromato.
Questa rara coppia di cassapanche veneziane, dall'inconsueto rivestimento in corame inciso e in parte dipinto, presenta schienali sagomati e decori in rilievo, quali scudi araldici e festoni. La Serenissima divenne infatti nel corso del Cinquecento uno dei maggiori centri italiani per la produzione e la realizzazione di manufatti in cuoio lavorato e stampato.
Le armi gentilizie in rilievo che campeggiano sugli schienali appartengono ad illustri famiglie cittadine: i Mocenigo – spaccato d'azzurro e d'argento, a due rose di cinque petali, dell'uno nell'altro, bottonate d'oro – casata tra le più insigni della città lagunare a cui dette ben sette dogi, e i Marcello – d'azzurro alla banda ondata d'oro – che ebbe un ruolo nella vita politica veneziana sin dal Trecento, annoverando numerosi personaggi illustri tra cui il doge Niccolò (1397-1474).
Le due famiglie si congiunsero in matrimonio almeno in un'occasione, quando "Loredana Marcello fù Dogaressa moglie di Luigi Mocenigo creato nel 1570" (A. Cavagna Sangiuliani Di Gualdana, *Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie*, Venezia, 1780, p. 99).

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 156x166x39

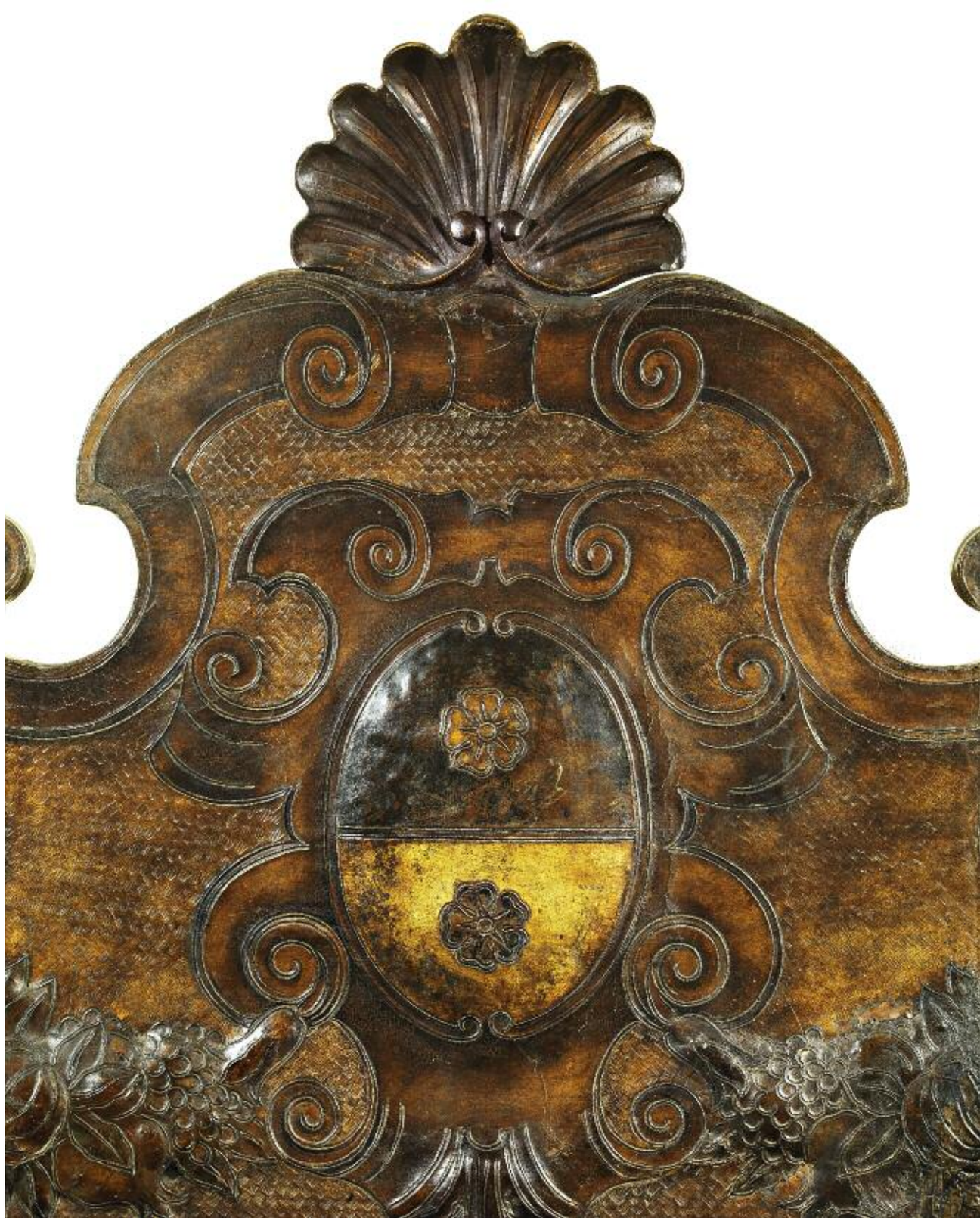
PAIR OF LINEN CHESTS

Fir wood partially coated in carved stamped leather and partially polychrome painted.
This rare pair of Venetian linen chests, with an unusual carved stamped leather lining and partially painted, has contoured backrests and decorations in relief, such as heraldic shields and festoons. In the 16th century, the Serenissima Republic of Venice became one of the most important Italian cities for the production and manufacture of finished and painted leather items.
The gentilitial coats of arms in relief that decorate the backrests belong to two of the most illustrious families of the city: the Mocenigos – spaccato d'azzurro e d'argento, a due rose di cinque petali, dell'uno nell'altro, bottonate d'oro – among the most distinguished dynasties in Venice, and the Marcellos – d'azzurro alla banda ondata d'oro – who had a significant role in Venetian politics starting from the 14th century, counting many renowned figures, like the Doge Niccolò (1397-1474).
The two families were joined through marriage in at least one occasion, when Loredana Marcello became the wife Dogaressa of Luigi Mocenigo, Doge in 1570 (A. Cavagna Sangiuliani Di Gualdana, Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie*, Venezia, 1780, p. 99).*

Venice, first half of the 18th century
156x166x39 cm



Arme dei Mocenigo dal codice Aldine 725, Venezia, Biblioteca Marciana



CASSAPANCA CON SCHIENALE

Legno intagliato e decorato in policromia.
Lo schienale e il basamento sono elegantemente sagomati e decorati con motivi fitomorfi e valve di conchiglia. Al centro due stemmi araldici centrati dalla croce di Santo Stefano e gonfaloni.

Italia centrale, XVIII secolo
cm 147x220x36

CHEST WITH BACKREST

Wood, carved and with polychrome decoration.
The backrest and base are elegantly shaped and decorated with phytomorphic motifs and conch valves. Two heraldic arms centered by the cross of Saint Stephen and standards occupy the center.

Central Italy, 18th century
147x220x36 cm

CASSONE IN STILE RINASCIMENTALE

Legno di noce intagliato e scolpito.
A partire dalla metà dell'Ottocento, la crescente popolarità dell'arte medievale e rinascimentale portò alla creazione, da parte dei valenti artigiani dell'epoca, di numerose opere che ne facessero rivivere gli splendori, caricati di enfasi romanticista. Queste erano talvolta ispirate a modelli esistenti, oppure spesso anche dei veri e propri *pastiche* che riutilizzavano il lessico componendo creazioni nuove ed originali, talvolta anche riunendo parti antiche provenienti da altri contesti.
Il cassone che presentiamo denuncia chiaramente l'appartenenza al gusto citato, declinato in particolare verso il tardo Quattrocento fiorentino, al quale rimandano la struttura a sarcofago e la ghirlanda al centro, contentente l'arme dei committenti, da cui si dipartono nastri intrecciati classicamente a motivi circolari.

fine XIX secolo
cm 84x168x62

NEO-RENAISSANCE CHEST

Engraved and carved walnut wood.
From the mid-18th century, the increasing popularity of Medieval and Renaissance art led the skilful craftsmen of the time to create several works that would bring back their ancient splendours, loaded with a romantic emphasis. These were sometimes inspired by existing models, or were actual pastiches that would reuse the lexicon, creating new and original pieces, sometimes even by putting together old parts coming from other contexts.
The chest presented here clearly shows its affinity to the previously mentioned taste, veering in particular the Florentine Quattrocento, as can be seen from the sarcophagus-shaped structure and the wreath placed in the centre. From the wreath, which encloses the coat of arms of the commissioning family, a series of ribbons classically intertwine following circular motifs.

end of the 19th century
84x168x62 cm

COPPIA DI TAVOLI A DEMI LUNE

Legno di noce.
Questi tavoli dall'elegante struttura architettonica, scandita da gambe tornite ad elegante rocchetto, possono anche essere definiti a console per il loro duplice uso.
Essi infatti si riuniscono a formare un unico tavolo o si separano per un uso decorativo a parete.

Lombardia, seconda metà del XVII secolo
diametro 161, altezza cm 80

PAIR OF DEMI LUNE TABLES

Walnut wood.
These tables, characterized by the elegant architectural structure, articulated by legs with an elegant turned crafting, can also be defined as a console, due to its dual purpose design.
They may in fact be united to form a single table, or separated to be placed against a wall in a decorative arrangement.

Lombardy, second half of the 17th century
diameter 161, height 80 cm

GRUPPO DI SEI SEDIE

Legno di noce.
Eleganti sedili tardo barocchi, caratterizzati da gambe tronco-piramidali raccordate da traverse a crociera centrate da un vaso tornito.

Lombardia, fine del XVII, inizi del XVIII secolo
cm 126x55

GROUP OF SIX CHAIRS

Walnut wood.
Elegant late Baroque chairs, characterized by truncated pyramid-shaped legs united by crossing beams centered by a turned vase.

Lombardy, end of the 17th, beginning of the 18th century
126x55 cm

SCRIVANIA “MAZZARINO”

Legno listrato con essenze di legni vari, finiture dorate.
Il nome di questa tipologia di arredo deriva dal cognome del primo ministro di Luigi XIV, il potente cardinale Giulio Mazzarino, succeduto alla carica di Richelieu alla morte di questi nel 1642. Si tratta di una tipologia di mobile nata nel corso del Seicento in Francia per poi affermarsi anche nel resto d’Europa, sempre fedele allo stesso disegno.
La scrivania presenta, come di consueto per questo tipo di arredi, il fronte mosso, tripartito, con le sezioni laterali convesse. Al centro del Mazzarino, interamente listrato in legni diversi a comporre disegni floreali, troviamo un cassetto sottopiano e uno sportello arretrato. Le otto gambe tronco-piramidali rovesciate sono raccordate in due gruppi di quattro da traverse incrociate, piano diritto modanato, piedi a cipolla schiacciata.

Olanda, prima metà del XVIII secolo
cm 81x114x67

“MAZZARINO” DESK

Wood edged with different wood species; golden finishings.
The name of this type of décor comes from the surname of Louis XIV’s prime minister, who replaced Richelieu after his death in 1642. It is a type of furniture that originated in France during the 17th century and later became popular throughout Europe, still maintaining the same design.
As is customary with this type of décor, this desk has a tripartite moved front, with convex lateral sections. In the centre of the Mazzarino, there is an undercounter chest and an offset door, entirely edged with different woods to create floral designs. The eight reversed truncated-pyramidal legs are joined in two groups of four cross beams, moulded horizontal plane, smashed onion-shaped feet.

Netherlands, first half of the 18th century
81x114x67 cm

TAVOLO A CONSOLE

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

Toscana, prima metà del XVIII secolo
cm 87x175x86

CONSOLE TABLE

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

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

CONSOLE

Legno intagliato, scolpito e dorato ‘a mecca’, piano listrato in onice.
Importante tavolo tardo barocco da parete, proveniente dal fiorentino Palazzo della Gherardesca. Il mobile è caratterizzato da un festoso apparato decorativo, particolarmente esuberante nel ‘grembiule’, articolato in volute ed elementi fitomorfi e centrato da testina scolpita, così come nelle traverse a crociera, culminanti in un elegante pinnacolo.
Gambe tronco piramidali, piano in onice arricchito da motivi geometrici.

Firenze, metà del XVIII secolo
cm 96x185x85

CONSOLE

Carved, gilded and gold-glazed wood; onyx-edged top.
This important late Baroque wall table comes from Palazzo della Gherardesca, in Florence. This piece of furniture is characterized by a festive decorative structure, particularly exuberant in the "apron", which develops in spirals and phytomorphic elements and is centered in a small carved head. Equally lively are the cross-shaped transoms that culminate in an elegant pinnacle.
Pyramidal legs, surface in onyx enrichened by geometrical patterns.

Florence, mid 18th century
96x185x85 cm

COPPIA DI CONSOLE

Legno intagliato, scolpito e dorato ‘a mecca’, piani in legno dipinto. Realizzate nel corso del Settecento, queste console di ridotte dimensioni si articolano in un montante centrale che sorregge un piano sagomato dipinto a finto marmo. Un ricco repertorio decorativo caratterizza i due tavoli, impreziositi nella parte superiore del fusto da medaglioni con busti di impronta classica, cui si aggiungono volute ed elementi fitomorfi.

Napoli, metà del XVIII secolo
cm 95x75x44

PAIR OF CONSOLE TOPS

Carved, gilded and gold-glazed wood; painted wooden tops. Made during the 18th century, these small consoles are composed by a central pillar that supports a moulded top painted to look like marble. The two tables are richly decorated and embellished in the upper part by medallions with busts that have a rather classical tone. These medallions are also surrounded by spirals and phytomorphic elements.

Naples, mid 18th century
95x75x44 cm

COPPIA DI CONSOLE

Legno intagliato, scolpito e dorato 'a mecca', piani in lumachella con cornici dorate.
Caratterizzate da un repertorio decorativo tipicamente partenopeo, queste due console di dimensioni contenute presentano una struttura architettonica alquanto originale: il fusto che sorregge il piano, nascendo da piedi a ricciolo, si interrompe ad un terzo dell'altezza in un piano sagomato per poi rinascere e diramarsi nuovamente in bracci desinenti in volute, che sorreggono il piano superiore, inserito in una cornice modanata. Al centro una colonnina tornita.

Napoli, seconda metà del XVIII secolo
cm 97x86x48

PAIR OF CONSOLE TOPS

Carved, gilded and gold-glazed wood; "lumachella" stone tops with golden frames.
Characterized by a typically Neapolitan decorative repertory, these small consoles have a rather unique architectonic structure: the pillar that supports the top rises up from the curled base and is interrupted at one-third of its height to make room for a moulded top. It then continues its rise and branches out in several spirals that support the top, which is enclosed by a moulded frame. In the centre, there is a small turned column.

Naples, second half of the 18th century
97x86x48 cm

COPPIA DI COLONNE

Legno scolpito e parzialmente dorato.
Partendo dalle basi tornite, questa coppia di colonne presenta un fusto bipartito, decorato nella sezione inferiore con un tralcio di vite che si avvolge a spirale, in sintonia con le scanalature dorate contraffondate d'azzurro della parte alta. Capitelli di ordine corinzio.

Veneto, XVII secolo
altezza cm 326

PAIR OF COLUMNS

Carved wood, partially gilded.
Starting with the tapered foundation, this pair of columns has a bipartite shaft, decorated in the lower section with a vine stem that wraps around it into a spiral, in keeping with the gilded grooves surrounded by light blue on the higher section. Corinthian capitals.

Veneto, 17th Century
height 326 cm

COPPIA DI COLONNE TORTILI

Legno scolpito e dorato.
Coppia di colonne tortili caratterizzate da una esuberante decorazione fitormorfa a rilievo, impreziosita da una sontuosa doratura. Sui fusti ricorre, come di consueto, il motivo dei tralci di vite carichi di grappoli d'uva, frutto dall'alto valore simbolico e religioso. I capitelli sono di ordine corinzio.

Italia meridionale, XVII secolo
altezza cm 210 (249 con le basi)

PAIR OF TORTILE COLUMNS

Carved and gilded wood.
Pair of twisted columns, characterized by an exuberant phitomorphic decoration in relief, embellished by a lavish gilding. As usual, the shafts are stylized with the motif of vine branches full of grape clusters, a fruit that has a very high symbolic and religious value. The capitals belong to the Corinthian order.

Southern Italy, 17th century
height 210 cm (249 with bases)

COPPIA DI ANGELI REGGICERO

Legno scolpito e parzialmente dorato e decorato in policromia.
Tra gli arredi sacri, una delle varietà più affascinanti sono gli angeli reggicero: giovani, aggraziati, sempre in coppia, spesso con le capigliature fluenti e le vesti mosse dal vento. Questa tipologia di oggetti, caratterizzata da esempi anche di altissima qualità eseguiti da importanti artisti almeno dal Rinascimento, costituisce un fulgido esempio del passaggio delle conquiste raggiunte dalle arti maggiori alle arti applicate.
I due esemplari che presentiamo, suggeriscono una realizzazione sul finire del Cinquecento, probabilmente in ambito centro italiano.

Stato Pontificio, fine XVI secolo
altezza cm 114

PAIR OF ANGELS CANDLE HOLDERS

Carved and partially gilded wood; polychrome decoration.
Of all the sacred furnishings, the angels candle holders are among the most interesting varieties: they are youthful, graceful, always paired, they often have flowing hairdos, with their robes moved by the wind. This type of objects, characterized also by high-quality examples made by important Renaissance artists, represents a glowing example of the passage of what was achieved by fine arts to applied arts.
The two candle holders here presented can be dated back to the end of the 16th century and placed in central Italy.

Roman Papal State, end of 16th century
height 114 cm

CANI DI PHO

Gres smaltato.
Come le minacciose garguglie che popolavano le antiche cattedrali occidentali, queste bizzarre creature dell'Estremo Oriente dalle fauci spalancate svolgevano una funzione di ammonimento e apotropaica nei confronti del visitatore, a protezione di un luogo sacro.
I cani di Pho, variopinte ed estremamente vivaci sentinelle, sono concepiti in coppia: la femmina (Yin) tiene presso di sé un cucciolo, il maschio (Yang) poggia la zampa su un elemento sferico, simboleggiante il mondo.

Cina, XIX secolo
altezza cm 53

DOGS OF PHO

Varnished stoneware.
Like the threatening gargoyles found on ancient Western cathedrals, these bizarre creatures of the Far East, with their gaping mouths, had the purpose of warning visitors and averting evil influences, in order to protect a sacred place.
The dogs of Pho, colorful and lively sentinels, were conceived as a pair: the female (Yin) is holding a puppy, the male (Yang) is resting its paw on a spherical object, symbolizing the world.

China, 19th Century
height 53 cm

AMORE E PSICHE

Marmo.
Il gruppo scultoreo che proponiamo riproduce fedelmente un celebre originale datato all'età ellenistica, intorno al II secolo a.C., del quale si conservano numerose versioni più tarde di età romana. Tra queste, l'esemplare più noto è forse quello dei Musei Capitolini, databile all'età adrianea o antoniniana, rinvenuto nel 1749 sul colle Aventino a Roma, e poi esposto nel sovracitato museo con la parentesi delle razzie napoleoniche.
Il soggetto è tratto dall'*Asino d'oro* di Apuleio (IV, 28-VI, 24), nel quale si narrano le appassionanti vicende del dio dell'Amore, innamoratosi perdutamente della bellissima Psiche a dispetto della gelosissima madre Venere, vicende oggetto di splendide creazioni artistiche a partire dal Rinascimento.

fine XIX secolo
altezza cm 137

EROS AND PSYCHE

Marble.
The sculptural group presented here accurately reproduces a famous original from the Hellenistic era, of the 2nd century B.C., of which there are numerous copied from the Roman Age.
Among them, the best-known copy is the one preserved in the Musei Capitolini, probably dated back to the Adrian and Antonine period, found in 1749 on the Aventino hill, in Rome, and later exhibited in the current museum, with the exception of the Napoleonic pillages.
The subject is taken from Lucius Apuleius' "The Golden Ass" (IV, 28 – VI, 24), which tells the passionate story of the god of love, Eros, who falls madly in love with the beautiful Psyche, much to the dismay of his very jealous mother, Venus. This tale has inspired a number of splendid artistic creations ever since the Renaissance.

end of 19th century
height 137 cm

INDICE

INTRODUZIONE	INTRODUCTION	p. 5
ZANINO DI PIETRO	*Madonna dell'Umiltà*	p. 10
VENTURA DI MORO	*Madonna con il Bambino in trono*	p. 12
ARTISTA DELLA CERCHIA DI RAFFAELLINO DEL GARBO	*San Francesco, San Bonaventura*	p. 16
GILLIS VAN CONINXLOO, seguace di	*Paesaggi con coppia di amanti e con andata a Emmaus*	p. 20
GIULIO CESARE PROCACCINI	*Putti musici*	p. 24
FRANCESCO ALBANI	*Diana e le sue ninfe sorprese da Atteone*	p. 28
GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto il GRECHETTO	*Il Padre Eterno appare a Giacobbe*	p. 32
GIOVAN FRANCESCO CASTIGLIONE	*Incontro di Isacco e Rebecca*	p. 36
JACQUES COURTOIS detto il BORGOGNONE	*Battaglia*	p. 38
PANDOLFO RESCHI	*Squadrone di cavalleria al galoppo*	p. 42
BARTOLOMEO BIMBI	*Natura morta con verdura e frutta di fine estate*	p. 46
ANTONIO GIANLISI	*Natura morta con drappeggi, frutti e cardellino*	p. 50
MAESTRO FIORANTE DEL XVII SECOLO	*Coppia di vasi di fiori in ottagono*	p. 54
DIONISIO MONTORSELLI	*Sant'Ansano*	p. 56
MAESTRO VENETO DEL XVIII SECOLO	*San Giuseppe in adorazione del Bambino e un angelo*	p. 58
GASPAR VAN WITTEL detto il VANVITELLI	*Veduta di Castel Sant'Angelo a Roma*	p. 62
GIAN PAOLO PANINI	*Capriccio architettonico con il teatro di Marcello*	p. 66
FRANCESCO GUARDI	*La sfida sul monte Carmelo*	p. 70
MAESTRO DEL XVIII SECOLO	*Giudizio di Paride*	p. 74
GIUSEPPE MANCINELLI	*Mosè abbandonato dalla madre*	p. 76
SALVATORE FERGOLA	*Tempesta*	p. 80
ASSUNTA E ANGELI	Francia, seconda metà del XV secolo	p. 82
L'ARCA DELL'ALLEANZA	Veneto, XVI secolo	p. 84
MADONNA CON IL BAMBINO	Veneto, inizi XVII secolo	p. 86
ESTATE E AUTUNNO	Firenze, prima metà del XVIII secolo	p. 90
CASSONE NUZIALE	Italia Settentrionale, fine XVI secolo	p. 94
COPPIA DI CASSAPANCHE	Venezia, prima metà del XVIII secolo	p. 98
CASSAPANCA CON SCHIENALE	Italia centrale, XVIII secolo	p. 102
CASSONE IN STILE RINASCIMENTALE	fine XIX secolo	p. 104
COPPIA DI TAVOLI A DEMI LUNE	Lombardia, seconda metà del XVII secolo	p. 106
GRUPPO DI SEI SEDIE	Lombardia, fine del XVII, inizi del XVIII secolo	p. 108
SCRIVANIA "MAZZARINO"	Olanda, prima metà del XVIII secolo	p. 110
TAVOLO A CONSOLE	Toscana, prima metà del XVIII secolo	p. 112
CONSOLE	Firenze, metà del XVIII secolo	p. 114
COPPIA DI CONSOLE	Napoli, metà del XVIII secolo	p. 118
COPPIA DI CONSOLE	Napoli, seconda metà del XVIII secolo	p. 120
COPPIA DI COLONNE	Veneto, XVII secolo	p. 122
COPPIA DI COLONNE TORTILI	Italia meridionale, XVII secolo	p. 126
COPPIA DI ANGELI REGGICERO	Stato Pontificio, fine XVI secolo	p. 130
CANI DI PHO	Cina, XIX secolo	p. 132
AMORE E PSICHE	fine XIX secolo	p. 136

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 compra-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 sona tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative in materia.
Il presente regolamento viene accettato automaticamente da tutti coloro che concluderanno acquisti di opere con la Tornabuoni Arte s.r.l.
Per ogni controversia è competente il Foro di Firenze.

GENERAL SALES TERMS

Tornabuoni Arte s.r.l. effectuates sales by private bidding in its venues. The works may be the property of the company, or offered for sale on behalf of third party principals.
Tornabuoni Arte s.r.l. guarantees the absolute confidentiality of the information received by it for the invoicing (identity document and Tax or VAT code), with the exception to what is due to governmental institutions.
The signature of the sales contract obliges the buyer to make the payment for the work, at the price and according to the formalities stipulated and implies that the buyer has examined the characteristics, the state of conservation, the actual dimensions and the quality of the works; no contestation may therefore be accepted in relation to the foregoing aspects.
The buyer is in any case obliged to pay VAT as provided by the regulations in force.
Tornabuoni Arte s.r.l. guarantees the originality of the works bought and sold on the basis of the attribution of the experts in the sectors of which it avails itself, and of the present catalogue's description.
Any contestations must be notified by means of registered letter by and no later than 15 days as of the date of purchase. Any such contestations concerning the sold pieces shall be decided by scientific experts, i.e. a consultant appointed by Tornabuoni Arte s.r.l. and an expert with equivalent qualifications appointed by the client. Once said time limit has passed, every liability assumed by the company shall terminate.
A complaint that is recognized as valid shall entail solely the reimbursement of the amount actually paid, any other claim being excluded.
As to objects subject to Notification to the State, in accordance of articles 2, 3 and 5 of law no. 1089 of 1/6/1939, the buyers shall be obliged to comply with all the law provisions on the subject.
These regulations are automatically accepted by all those who effectuate purchases of works with Tornabuoni Arte s.r.l.
All disputes shall be deferred to the jurisdiction of the Court of Florence.

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

TORNABUONI ARTE

tornabuoni Arte

ARTE ANTICA

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