

tornabuoni Arte
ARTE ANTICA



Dipinti e Arredi Antichi



Fronte:

“ANDIE DE GELDERS”
Fiandre, prima metà del XVI secolo
Madonna col Bambino, la Maddalena e angeli
olio su tavola, cm. 76x48,5
(p. 16)

Retro:

COPPIA DI PUTTI
Marmo scolpito
Roma, fine del XVII, inizi del XVIII secolo
altezza cm. 87 circa
(p. 96)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Settembre 2011

LE NOSTRE SEDI

ARTE ANTICA

FIRENZE

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

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

FIRENZE

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

MILANO

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

PORTOFINO

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

FORTE DEI MARMI

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

SEDE E AMMINISTRAZIONE

FIRENZE

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

INTRODUZIONE

La scoperta di un nuovo autore, se accompagna un'opera di considerevole qualità, è sempre un evento da salutarsi con profondo interesse nella Storia dell'Arte. Un prezioso, ulteriore tassello per una ricostruzione, quella delle appassionanti vicende storico-artistiche, ancora ben lungi dall'essere avviata al suo completamento. Quanti artisti dimenticati, i cui nomi giacciono sepolti dalla polvere dei secoli, devono ancora essere sottratti all'oblio e quante delle loro opere si nascondono nelle spesso 'coraggiose' ricostruzioni storiografiche della produzione di affermati autori? Sicuramente non pochi. Basti pensare, tanto per fare un esempio, a quanti dipinti di altri artisti figurino sotto il nome di "Caravaggio" negli inventari delle collezioni patrizie già un secolo dopo la scomparsa del Merisi, o a quante opere della sua cerchia siano state scambiate per tele del fuoriclasse lombardo, anche da esimi critici primo novecenteschi, prima che in tempi relativamente recenti si approfondissero gli studi sul Seicento.

Lo spunto per questa riflessione ci viene da alcune opere tra le più interessanti di questo sesto catalogo della Tornabuoni Arte che andiamo a presentare. Tra queste la *Madonna col Bambino, la Maddalena e angeli* (p. 16) che un cartiglio applicato illusivamente sulla superficie del dipinto – un vero e proprio *trompe l'oeil* – certifica essere stata dipinta da "Andie de Gelders". Chi è questo artista capace di realizzare una così riuscita fusione di elementi nordici e italiani in una composizione di non comune bellezza? Alessandro Nesi, lo studioso incaricato di trovare notizie e altre opere di questo misterioso pittore, ha proposto per questa tavola una provenienza da Anversa, la città delle Fiandre che vide all'opera autori quali Joos Van Cleve, celebrato proprio in questi giorni da una esposizione ad Aquisgrana, artista che mostra, come sostenuto da Nesi, alcuni punti di contatto con il Nostro. Certo è che il misterioso pittore è quantomeno passato per l'Italia, come nota lo stesso studioso, ché altrimenti male si spiegherebbero quei panneggi spiegazzati, sì, ma non troppo, e quei volti regolari, lievemente sfumati, che sembrano riecheggiare atmosfere leo-

INTRODUCTION

The discovery of a new author, if accompanied by a work of considerable quality, is always an event to be welcomed with great interest in the world of Art History. A precious new part of a reconstruction of fascinating historic and artistic vicissitudes that are still anything but near completion. How many forgotten artists, whose names lie buried by the dust of centuries, have yet to be saved from oblivion, and how many of their works are hidden in often "courageous" historiographic reconstructions of the production of established authors? The number is certainly anything but negligible. Consider, for instance, how many paintings by other artists have been categorized under the name of "Caravaggio" in the inventories of patrician collections only a century after the death of Merisi, or how many works from his circle have been mistaken for canvases by the great master from Lombardy, even by eminent critics in the early Twentieth century, before more in-depth studies on the Seventeenth century were conducted in quite recent times.
This reflection is inspired by some of the most interesting works in this sixth catalogue of Tornabuoni Arte, that we are presenting here. Among them we find a Madonna with Child, Magdalene and angels (p. 16) on which a strip of paper, painted so as to seem to be attached to the surface – a true trompe l'oeil – certifies that the work has been painted by "Andie de Gelders". Who is this artist, capable of achieving such an accomplished blend between Nordic and Italian elements in a composition of uncommon beauty? Alessandro Nesi, the expert in charge of finding information about, and other works by, this mysterious painter, has suggested that this work on wood comes from Antwerp, the city in the Flanders that was home to such authors as Joos Van Cleve, just now the protagonist of an exhibition at Aachen and an artist who, as Nesi points out, has some points in common with the painter presented here. What is certain is that the mysterious painter must, as observed by the expert, at least have visited Italy, as it would otherwise be difficult to explain those draperies that are creased, it is true, but not all that much, and those regular, slightly shaded faces that seem to echo

nardesche. Chissà quante opere di questo artista si nascondono in musei, chiese, collezioni private sotto la dicitura “seguace di”, “maniera di”, o addirittura dentro il corpus di qualche pittore più fortunato, sfuggito – e qui ci viene in mente la bella scultura in bronzo dorato anch’essa tra le novità offerte da questo catalogo (p. 94) – all’azione distruttrice del Tempo.

Se nel caso appena esposto abbiamo, potremmo dire, il nome ma non le opere, nel caso della vivace *Sacra Famiglia con San Giovannino* (p. 20), di inconfondibile aspetto vasariano, questa appartiene ad un gruppo di dipinti riferiti stilisticamente, sempre da Nesi, alla stessa mano ma, purtroppo, tutti senza un nome. Abbiamo comunque chiamato il pittore “Imolensis” in virtù di una iscrizione che, con probabile riferimento alla provenienza geografica dell’autore, compare su un dipinto conservato allo State Pushkin Museum di Mosca, stilisticamente collegato all’opera in esame. Un particolare motivo di interesse per la nostra tavola è dato dal ritratto di Michelangelo che compare in veste di San Giuseppe dietro la Madonna, un omaggio al grande artista fiorentino che bene si collega alla citazione di un’opera di Giorgio Vasari (Monaco, Alte Pinakothek), che della ‘divinizzazione’ del Buonarroti fu, nella capitale del Granducato, tra i maggiori propugnatori.

Un’altra opera che rientra nel discorso sopra accennato è la grande natura morta (p. 50) caratterizzata, in mezzo ad un repertorio di oggetti a metà tra l’armeria e la bottega di un eccentrico antiquario, da un enigmatico cagnolino che ci osserva con lo sguardo fisso da icona bizantina. Dipinti come questi sono di regola frettolosamente riferiti, anche da quotate case d’asta internazionali, alternativamente al Fieravino o al più tardo Gianlisi, emulo cremonese del primo. Grazie agli studi specialistici di Davide Dotti, che sappiamo avviato verso una meritoria opera di scientifico riordinamento dell’intricato garbuglio in cui ancora è avvolto il genere pittorico della Natura Morta italiana – dove pure sono stati fatti passi da gigante rispetto a poche decine di anni fa – è stato possibile ricondurre la tela che presentiamo ad Antonio Tibaldi, singolare pittore attivo nella Roma del secondo Seicento di cui sono apparsi alcuni anni fa due provvidenziali dipinti firmati.

Leonardesque atmospheres. Who knows how many works by this artist are concealed in museums, churches and private collections under the title of “follower of”, “manner of”, or even as part of the corpus of some more fortunate painter who has escaped – and we are here reminded of the pretty sculpture in gilt bronze that is also among the novelties featured by this catalogue (p. 94) – the destructive action of Time.

In the case described just above we may say that we have the name but not the works. In the case of the vivacious Holy Family with the Infant Saint John (p. 20), the opposite is true. Clearly Vasarian in appearance, this work belongs to a group of paintings who have been attributed on the grounds of their style, also in this case by Nesi, to the same author; however, they are unfortunately all without a name. We have in any case called the painter “Imolensis” by virtue of an inscription that, probably referring to the geographic origin of the author, appears on a painting at the State Pushkin Museum of Moscow, that may be linked to the work examined here in stylistic terms. Our work on wood is particularly interesting due to the portrait of Michelangelo, who appears in the guise of Saint Joseph behind the Madonna, a homage to the great Florentine artist that is very appropriate in a work inspired by a painting by Giorgio Vasari (Munich, Alte Pinakothek) who was one of the greatest champions of the ‘divinization’ of Buonarroti in the capital of the Grand Duchy.

The above discourse also applies to the large still life (p. 50) distinguished by an enigmatic lapdog placed in the midst of a repertory of objects halfway between an armoury and the shop of an eccentric antiquarian, that stares us with a fixed gaze worthy of a Byzantine icon. This kind of painting is as a rule hastily referred, even by international auction houses of some repute, either to Fieravino or to the later Gianlisi, a Cremonese emulator of the former. Thanks to the specialist studies of Davide Dotti, whom we know is about to complete a praiseworthy work of scientific rearrangement of the intricate tangle in which the painting genre of the Italian Still Life is still involved – although considerable progress has been made as compared to a few decades ago – it has been possible to retrace this canvas to Antonio Tibaldi, a singular painter who worked in Rome in the

Concludiamo questa introduzione attirando l’attenzione del lettore su uno splendido disegno, in questo caso di un autore abbondantemente studiato e dal *corpus* di opere ormai relativamente stabile: Francesco Guardi. Il grande artista veneziano, con Canaletto e Bellotto nell’Olimpo della ‘veduta’ settecentesca – è di questi giorni la sensazionale vendita londinese della sua *Veduta del ponte di Rialto* per 26,6 milioni di sterline – è rappresentato al meglio in questo disegno, raffigurante *La sfida sul Monte Carmelo* (p. 74). Antonio Morassi seppe sapientemente sintetizzare l’essenza dell’opera grafica del Guardi, che definì “un rapido schizzare estemporaneo, un istantaneo captare la situazione transitoria di gesti ed emozioni”. La brillante definizione del critico ci pare adattarsi perfettamente a questo appassionante disegno che, nella commovente placidità dei due animali accovacciati nell’angolo sinistro del foglio – sapientemente delineati con una sintesi che ricorda le migliori espressioni dell’arte novecentesca, trasmette appieno la potenza della creazione artistica.

Federico Berti

second half of the Seventeenth century, and two of whose signed paintings providentially appeared two years ago.

We will conclude this introduction by calling the attention of the reader to a splendid drawing, in this case of an author who has been extensively studied and whose corpus of works is by now relatively stable, namely Francesco Guardi. The great Venetian artist, who along with Canaletto and Bellotto forms the Olympus of Eighteenth-century ‘scenery painting’ – his View of the Rialto bridge recently sold in London for the sensational amount of 26.6 million pounds – is represented at his best by this drawing featuring The challenge on Mount Carmel (p. 74). Antonio Morassi has put the essence of Guardi’s graphic work in a nutshell with great acumen, defining it “a rapid extemporeous sketching, an instantaneous capturing of the transitory situation of gestures and emotions”. The critic’s brilliant definition appears, to us, as a perfect description of this fascinating drawing which, in the touching placidity of the two crouching animals in the left corner of the sheet – ably outlined with a synthesis that reminds of the best expressions of Twentieth-century art – fully convey the power of the artistic creation.

Federico Berti

OPERE

VENTURA DI MORO

Firenze 1395-1486

Madonna con il Bambino in trono

tempera su tavola, cm. 119x55,5

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

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

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



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

VENTURA DI MORO

Florence 1395-1486

Madonna with Child on throne

tempera on panel, 119x55,5 cm

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

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

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



FRANCESCO BOTTICINI

Firenze 1446-1498

Madonna col Bambino in trono

tempera su tavola, cm. 86x55

La Madonna siede su un trono di tipo architettonico, del quale si intravede solo la parte inferiore ornata da candelabre, sorreggendo amorevolmente il Bambino. Questi è raffigurato mentre si volge con dolcezza verso il petto della Madre stringendone il seno. Intorno ai due si diffondono raggi luminosi.

Questa tavola è riferibile a Francesco Botticini, autore di opere di grande eleganza, con richiami ai coevi Botticelli, Verrocchio, Filippino Lippi, negli anni della Firenze di Lorenzo il Magnifico. I modi del maestro appaiono in effetti indubbiamente sia nel volto che nel manto della Vergine, sia nella tipologia del Bambino, così come caratteristiche e di grande bellezza sono le mani della Madonna, in particolare quella sinistra, la cui prensile vitalità ed eleganza ritroviamo similare, pur se maggiormente accentuata, in quella che regge la sfera del San Michele Arcangelo dei *Tre Arcangeli* degli Uffizi. L'autografia è stata confermata da Cecilia Filippini, autrice di uno studio sul dipinto nel quale si mettono in evidenza le analogie riscontrabili con l'opera del maestro fiorentino e in particolare con la *Madonna in trono col Bambino ed i Santi Girolamo, Francesco, Antonio da Padova e Ludovico da Tolosa* del Museo Civico di Prato, datata intorno al 1490. L'opera in questione, di cui la studiosa rileva nel trono la curiosa assenza del consueto schienale e dei braccioli, sarebbe forse di qualche anno precedente, da collocarsi nel nono decennio.



Francesco Botticini, *Madonna in trono col Bambino e santi*,
Prato, Museo Civico

FRANCESCO BOTTICINI

Florence 1446-1498

Madonna with Child on a throne

tempera on panel, 86x55 cm

The Madonna is seated on a throne of an architectural kind; we can only see the lower part of it, decorated by a candelabrum. She holds the Child lovingly. The latter is depicted as he turns gently towards the Mother's breast, pressing it. Light rays are spreading around the pair.

This painting on wood is attributable to Francesco Botticini, author of works of great elegance, with elements borrowed from his contemporaries Botticelli, Verrocchio, Filippino Lippi, in the years when Lorenzo the Magnificent dominated in Florence. In fact, the style of the master is undoubtedly evident both in the face and the cape of the Virgin, and in the type of the Child; likewise, the Madonna's hands are characteristic of the artist, especially the left, whose prehensile vitality and elegance is not dissimilar, even if more accentuated, to the one holding the sphere of Saint Michael the Archangel of the Three Archangels found in the Uffizi Gallery. The autograph has been confirmed by Cecilia Filippini, author of a study on the painting, in which the analogies that may be observed between the work of the Florentine master, and in particular with the Madonna on throne with Child and the Saints Jerome, Francis, Anthony of Padua and Ludovico of Toulouse now in the Museo Civico in Prato, dated to around 1490, are underscored. The work in question, in relation to which the researcher points out the curious absence, in the throne, of the customary backrest and armrests, may date to some years previously, and may consequently be placed in the ninth decade.



MAESTRO DI MEMPHIS
Firenze, attivo 1490-1510 c.
Sacra Famiglia con San Giovannino
tempera su tavola, cm. 86

Per questo tondo, raffigurante una Sacra Famiglia con San Giovannino al chiuso di un ambiente caratterizzato dalla presenza di numerose colonne – una immediatamente dietro i personaggi sul proscenio, alcune sul lato sinistro in fuga prospettica – è stato proposto da Andrei Bliznukov un inserimento in ambito fiorentino, e in particolare nel corpus del cosiddetto Maestro di Memphis, un pittore della cerchia di Filippino Lippi, così chiamato in riferimento ad un'opera conservata nella città statunitense ora forse identificabile con Niccolò Cartoni. Tra le opere di quest'artista citate dallo studioso per confronto si segnala un tondo trascorso sul mercato antiquario, la *Madonna con Bambino e le sante Maria Maddalena e Caterina*, che mostra somiglianze in particolare nel volto della Maddalena orante ai lati della Vergine con il Figlio. Come chiarito dallo studioso, i riferimenti per la nostra tavola, forse lievemente ridimensionata in passato, sono però assai vari, con ricordi che vanno da Lorenzo di Credi, ravvisati in particolare nella figura di Giuseppe, a Pietro Perugino, artista evocato in particolar modo nel volto di Gesù Bambino. Per quanto riguarda la datazione, “considerando la presenza di elementi non desunti dal linguaggio figurativo di Filippino Lippi”, Bliznukov suggerisce una data posteriore alla morte del maestro, il 1504, e quindi una esecuzione intorno al 1510.



Maestro di Memphis, *Madonna con Bambino e le sante Maria Maddalena e Caterina*, mercato antiquario

MASTER OF MEMPHIS
Firenze, active 1490-1510 c.
Holy Family with the Infant Saint John
tempera on panel, 86 cm

For this tondo featuring a Holy Family with the Infant Saint John in an interior characterized by the presence of numerous columns – one immediately behind the personalities in the foreground, and others in perspective to the left – Andrei Bliznukov has suggested a Florentine context, and in particular the corpus of the so-called Master of Memphis, a painter who belonged to the circle of Filippino Lippi, who owes his name to a work kept in that city in the United States, now perhaps identifiable as Niccolò Cartoni. Among the works of this artist, mentioned by the expert for purposes of comparison, we may mention a tondo that was presented in the antiquarian market, titled *Madonna with Child and the saints Maria Magdalene and Catherine*, where resemblances may be observed especially in the face of the praying Magdalene alongside the Virgin with the Child. However, as the expert points out, the references for this painting on wood, the dimensions of which may have been slightly altered in the past, are many, with elements reminding of painters ranging from Lorenzo di Credi, in particular noticeable in the figure of Giuseppe, to Pietro Perugino, above all evoked in the face of the Infant Jesus. As to the dating, “considering the presence of elements not inferred from the figurative language of Filippino Lippi”, Bliznukov suggests a date after the master’s death in 1504, and thus an execution around 1510.



"ANDIE DE GELDERS"

Fiandre, prima metà del XVI secolo

Madonna col Bambino, la Maddalena e angeli

olio su tavola, cm. 76x48,5

Osservando con attenzione la parte bassa di questo intrigante dipinto, noteremo, non lontano dal piede della Vergine, un piccolo cartiglio. Questo non poggia sul terreno, bensì è illusionisticamente dipinto come se fosse attaccato fisicamente sulla tavola. Un vero e proprio *trompe-l'oeil*: una piega al centro, gli angoli incollati, quello in alto a sinistra ormai staccato. Questo minuscolo pezzo di carta è la chiave per l'attribuzione dell'opera che presentiamo. Su di esso, con scarse possibilità di errore, è infatti presente l'iscrizione "ANDIE: DE: GELDERS", riferibile senza dubbio all'autore. Le ricerche compiute da Alessandro Nesi per trovare notizie biografiche o altre opere riferibili a questo pittore non hanno per il momento prodotto risultati, ma lo studioso è stato in grado di circoscrivere quello che, con buona probabilità, fu l'ambiente nel quale si mosse l'artista e le sue componenti stilistiche. Come puntualizza Nesi, il nome tracciato nel cartiglio rimanda direttamente all'ambiente fiammingo: sia la forma latinizzata "de Gelder" che quella locale "van Gelder" non sono rare nelle Fiandre, come testimoniano ad esempio i pittori seicenteschi Jan van Gelder, nativo di Anversa, o Aert van Gelder. Anche stilisticamente – si notino le pieghe taglienti e contorte dei panneggi, la sorprendente minuzia dei dettagli, le cime aguzze delle montagne sullo sfondo – i confronti più calzanti si trovano poi nell'ambiente fiammingo di primo Cinquecento, in particolare anversese. Nesi nota giustamente, però, come il substrato nordico lasci intravedere un forte influsso del Rinascimento italiano, e in particolare – come sembra far trasparire in particolare il volto della Vergine – di matrice leonardesca. Proprio questa caratteristica avvicina l'opera del nostro sconosciuto artista soprattutto a pittori fiamminghi stregati dall'arte italiana, quali ad esempio Joos van Cleve e il figlio Cornelis, oppure Jan van Scorel.



"ANDIE DE GELDERS"
Flanders, first half of 16th century
 Madonna with the Child, Magdalene and angels
 oil on panel, 76x48.5 cm

If we look carefully at the lower part of this intriguing painting we will notice a small cartouche not far from the Virgin's foot. It is not lying on the ground, but painted so as to make it seem that it is stuck onto the wood. A true trompe-l'oeil: there is a fold in the middle and the corners are glued, even if the upper left one has come unstuck. This tiny piece of paper is the key to the attribution of the work we are presenting. In fact, there is little room for error: the inscription on it reads "ANDIE DE GELDERS", which undoubtedly refers to the author. The research conducted by Alessandro Nesi to find biographic notes or other works attributed to this painter has not produced any results so far, but the expert has been able to circumscribe what was most probably the milieu in which the artist moved and his stylistic components. As Nesi points out, the name written on the cartouche brings us directly to a Flemish environment: neither the Latinized form "de Gelder" nor the local one "van Gelder" are rare in Flanders, as witnessed, for instance, by the Seventeenth-century painters Jan van Gelder, native of Antwerp, or Aert van Gelder. Also stylistically – observe the sharp and contorted folds of the draperies, the surprisingly painstaking rendering of the details, the pointed tops of the mountains in the background – the most fitting comparisons can be found in the Flemish milieu of the early Sixteenth century, especially that of Antwerp. However, as Nesi correctly points out, it is possible to perceive, in this Nordic substratum, a strong influence of the Italian Renaissance, and in particular – something especially the Virgin's face seems to suggest – of a Leonardesque matrix. Precisely this characteristic places the work by our unknown artist principally within the context of the Flemish painters bewitched by Italian art, as for instance Joos van Cleve and the son Cornelis, or Jan van Scorel.



Cornelis van Cleve, *Adorazione del Bambino*, Dresden,
 Gemäldegalerie



"IMOLENSIS"

Attivo a Firenze intorno alla metà del XVI secolo

Sacra Famiglia con San Giovannino e Michelangelo nelle vesti di San Giuseppe

olio su tavola, cm. 115x91

Il non comune interesse che suscita questa tavola è in buona parte da attribuirsi alla figura di San Giuseppe, il cui volto appare immediatamente riconoscibile in quello del grande Michelangelo Buonarroti, qui rappresentato nella sua maturità. Il ritratto, improntato ad un certo realismo e apparentemente non riconducibile ad una raffigurazione già esistente, potrebbe anche essere frutto, a detta di Alessandro Nesi, autore dello studio sul dipinto che presentiamo, di una conoscenza diretta di Michelangelo da parte del pittore. Quest'ultimo è stato abilmente individuato dallo studioso in quell'"Imolensis" che nel 1546 firma così, con il luogo di provenienza, un'altra *Sacra Famiglia* adesso al Museo Puskin di Mosca. Alla tavola conservata nel museo russo Nesi giustamente avvicina un dipinto di simile soggetto conservato nella chiesa di Cristo Re a Camucia (Arezzo) – della quale lo studioso rileva la significativa contiguità ad un disegno del Buonarroti – e una *Sacra Famiglia con San Giovannino* apparsa a Pandolfini (3 ottobre 2006, n. 185). Quest'ultima, dai modi più grafici rispetto alle altre due, ma indubbiamente dello stesso autore – si vedano le fisionomie della Vergine nei tre dipinti – è l'opera che funge da *trait-d'union* con la nostra, condividendo con questa, oltre ai modi stilistici, anche la forte influenza dell'opera di Giorgio Vasari, insieme a Michelangelo evidentemente punto di riferimento per il nostro "Imolensis". La tavola che presentiamo deriva infatti, con lievi varianti, da un prototipo dell'artista aretino databile alla metà degli anni Quaranta (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek). Creazione totalmente autonoma del nostro "Imolensis" è però l'effigie del grande maestro in veste di San Giuseppe, un interessantissimo esempio di quella 'santificazione' del Buonarroti, insostituibile modello per più generazioni di artisti fiorentini, che troverà nella devota e appassionata biografia contenuta nelle *Vite* vasariane il suo punto più alto.



Daniele da Volterra, *Michelangelo Buonarroti*, New York,
Metropolitan Museum



"IMOLENSIS"

Active in Florence around the middle of the 16th century
Holy Family with St. John the Infant and Michelangelo as St. Joseph
oil on panel, 115x91 cm

The reason that makes this work on wood of uncommon interest is largely attributable to the figure of Saint Joseph, whose face immediately appears recognizable as that of the great Michelangelo Buonarroti, here shown in his mature age. The portrait, characterized by a certain realism and apparently not retraceable to an existing image, could according to Alessandro Nesi, author of a study of this painting, be the result of a direct familiarity with Michelangelo on the part of the painter. The expert has ably identified the latter as a certain "Imolensis" who in 1546 signs another Holy Family, now at the Pushkin Museum in Moscow, with this place of provenance. Nesi correctly compares the work in the Russian museum with a painting featuring a similar motif, namely the work found in the Church of Cristo Re in Camucia (Arezzo) – the expert stresses the significant contiguity between the latter and a drawing by Buonarroti – as well as with a Holy Family with Saint John the Infant that has been presented by Pandolfini (3 October 2006, no. 185). The latter, whose style is more graphic than the other two, but which is undoubtedly by the same author – as witnessed by the physiognomy of the Virgin in the three painting – is the work that acts as trait-d'union with the work presented here, as it not only shares the stylistic manner but also the strong influence of the work of Giorgio Vasari, who along with Michelangelo was evidently an important source of inspiration to our "Imolensis". In fact, the work on wood presented here is a derivation, with some variations, from a prototype by the artist from Arezzo, which may be dated to the mid-Forties (Munich, Alte Pinakothek). However, the effigy of the great master in the guise of Saint Joseph is a completely autonomous creation by our "Imolensis", and a very interesting example of the "sanctification" of Buonarroti, an unrivalled model for several generations of Florentine artists, which reached its apex in the devout and passionate biography contained in Vasari's Lives.



"Imolensis", Sacra famiglia con San Giovannino, già
Firenze, Pandolfini aste



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 direttamente 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.

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.



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



ANTONIO CARRACCI
Venezia 1592-Roma 1618
La caduta di Icaro
olio su tela, cm. 93x133

Il dipinto illustra il celebre episodio, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (VIII, 185-235), della fuga in volo, dal labirinto di Creta, di Dedalo e del figlio Icaro, finita tragicamente per la curiosità del giovane, le cui ali di piume impastate nella cera si sciolsero avvicinandosi troppo al sole. L'opera è stata riconosciuta al pittore Antonio Carracci da Massimo Pulini (vedi *L'eredità di Isabella*, cat. della mostra a cura di C. Micheli, Mantova, 2002, p. 255) e al pittore bolognese è stata poi riferita nelle successive pubblicazioni. L'artista, figlio naturale del pittore Agostino e di una veneziana di nome Isabella, si recò intorno al 1602 a Roma per lavorare con il suo grande zio, Annibale, e nella città papale visse e lavorò fino alla prematura morte nel 1618. La componente più evidente del suo stile è un classicismo prossimo a quello che proprio in quegli anni andava sviluppando il conterraneo Domenichino, anch'egli attivo nell'Urbe. Tale orientamento è evidente anche nella nostra opera, nella quale emergono con forza i riferimenti alla classicità, come nei nudi e nel volto all'antica del padre Dedalo, accompagnati da una pittura lenta e ragionata basata sul disegno. Il volto spaventato di Icaro che precipita testimonia, però, anche una consonanza di interessi con i di poco precedenti esperimenti sull'espressione umana di Caravaggio, consonanza che d'altra parte è già stata messa in luce di recente (*Antonio Carracci (1592-1618)*, a cura di M. Pirondini, Brescia, 2007, p. 55). È stato inoltre fatto notare come la nostra opera rientri in uno storico mutamento del pensiero umano, che proprio in quegli anni stava avvenendo e che bene si riflette nelle novità riguardanti soprattutto la speculazione e l'indagine scientifica. Nell'età moderna la figura di Icaro non assume più la connotazione negativa di disobbedienza ad un precetto ma piuttosto "rappresenta l'anelito degli scienziati al viaggio cosmico, alle libertà degli spazi siderali indagati con sempre maggiore precisione ed evidenza", e "non è quindi fuori luogo pensare per quest'opera a una committenza legata ad ambienti della 'scienza nuova' e alle osservazioni galileiane sulla volta celeste" (P. Carofano in *In cima alle stelle [...]*, cat. della mostra, Cinisello Balsamo, 2007, n. 22, pp. 193-194).



Antonio Carracci, *Santa Prassede*, Firenze, Tornabuoni Arte



ANTONIO CARRACCI
Venice 1592-Rome 1618
The fall of Icarus
oil on canvas, 93x133 cm

The painting illustrates the famous episode, taken from Ovid's *Metamorphoses* (VIII, 185-235), of the escape of Daedalus and his son Icarus from the labyrinth of Crete; their flight ended tragically due to the curiosity of the youth, whose feather wings glued on with wax melted when he got too close to the sun. Massimo Pulini has recognized it as the work of the painter Antonio Carracci (see *The inheritance of Isabella*, catalogue of the exhibition curated by C. Micheli, Mantova, 2002, p. 255) and it has then been attributed to the Bolognese painter in subsequent publications. The artist, the illegitimate child of the painter Agostino and a Venetian woman called Isabella, traveled to Rome around 1602 to work with his uncle, Annibale, who lived and worked in the papal city until his premature death in 1618. The salient element of his style is a classicism with clear similarities to the one developed precisely in those years by another Bolognese who also worked in Rome, namely Domenichino. This orientation is evident also in this work, which features clear references to classicism, as witnessed by the nudes and the face, painted in the antique style, of the father Daedalus, accompanied by a slow, meditated painting based on drawing. However, the scared face of the falling Icarus also reveals a sharing of the interests in experimenting with human expression conducted by Caravaggio shortly before, an analogy which has indeed already been pointed out (Antonio Carracci (1592-1618), edited by M. Pirondini, Brescia, 2007, p. 55). It has also been observed that this painting comes within the context of a historical change in human thought, which was taking place precisely in those years and which was manifested by novelties, especially in the fields of scientific speculation and investigation. In the modern age the figure of Icarus is no longer associated with the negative connotation of disobedience to an order, instead "representing the scientists' yearning for cosmic travel, for the freedom of the sidereal spaces that were being investigated with increasing precision and evidence" and "it would therefore not be irrelevant to imagine, for this work, a customer linked to the milieus of "new science" and Galileian observations on the celestial vault" (P. Carofano in *In cima alle stelle [...]*, catalogue of the exhibition, Cinisello Balsamo, 2007, no. 22, pages 193-194).



MATTIA PRETI, bottega di
Taverna 1613 – La Valletta 1699
Martirio di San Bartolomeo
olio su tela, cm. 207x184

Il santo, uno dei dodici apostoli, è raffigurato durante il suo supplizio, che secondo tradizione avvenne per scuoimento con successiva crocifissione, martirio impostogli in seguito alla sua fervida attività di conversione dei pagani al cristianesimo. La composizione di questa grande tela deriva da un dipinto di Mattia Preti ora al Currier Museum of Art, di dimensioni simili (187x187). L'artista, soprannominato il Cavalier Calabrese, fu uno dei più influenti pittori del suo periodo segnando, con il suo caravaggismo dagli accenti lunari combinato all'interesse per la macchia guercinesca e agli accenti proto-barocchi mediati da Giovanni Lanfranco, la pittura seicentesca nell'Italia meridionale.

Rispetto alla tela che fu all'origine della nostra, attribuibile ad un maestro operante nella bottega del maestro per le schematizzazioni avvertibili nei panneggi e nella definizione anatomicica, il dipinto che presentiamo mostra fondamentalmente una sola variante apprezzabile, ossia l'inserzione di un raggio di luce divina che piove sul protagonista dall'angolo in alto a sinistra. Questa modifica, così come la tipologia dei panneggi, sembrano introdurre un tocco di giordanismo nel dipinto, suggerendo una data posteriore di circa un ventennio rispetto alla tela del Currier Musum, datata tra il 1656, quando il Preti si spostò da Roma a Napoli – dove la tela venne commissionata da un mercante fiammingo – e la metà del decennio successivo. Sarebbe anche possibile quindi ipotizzare una partecipazione in tarda età dello stesso Mattia Preti alla realizzazione del dipinto, seppure limitatamente all'esecuzione della testa del santo, che sembra essere compatibile con le caratteristiche pittoriche del maestro calabrese.

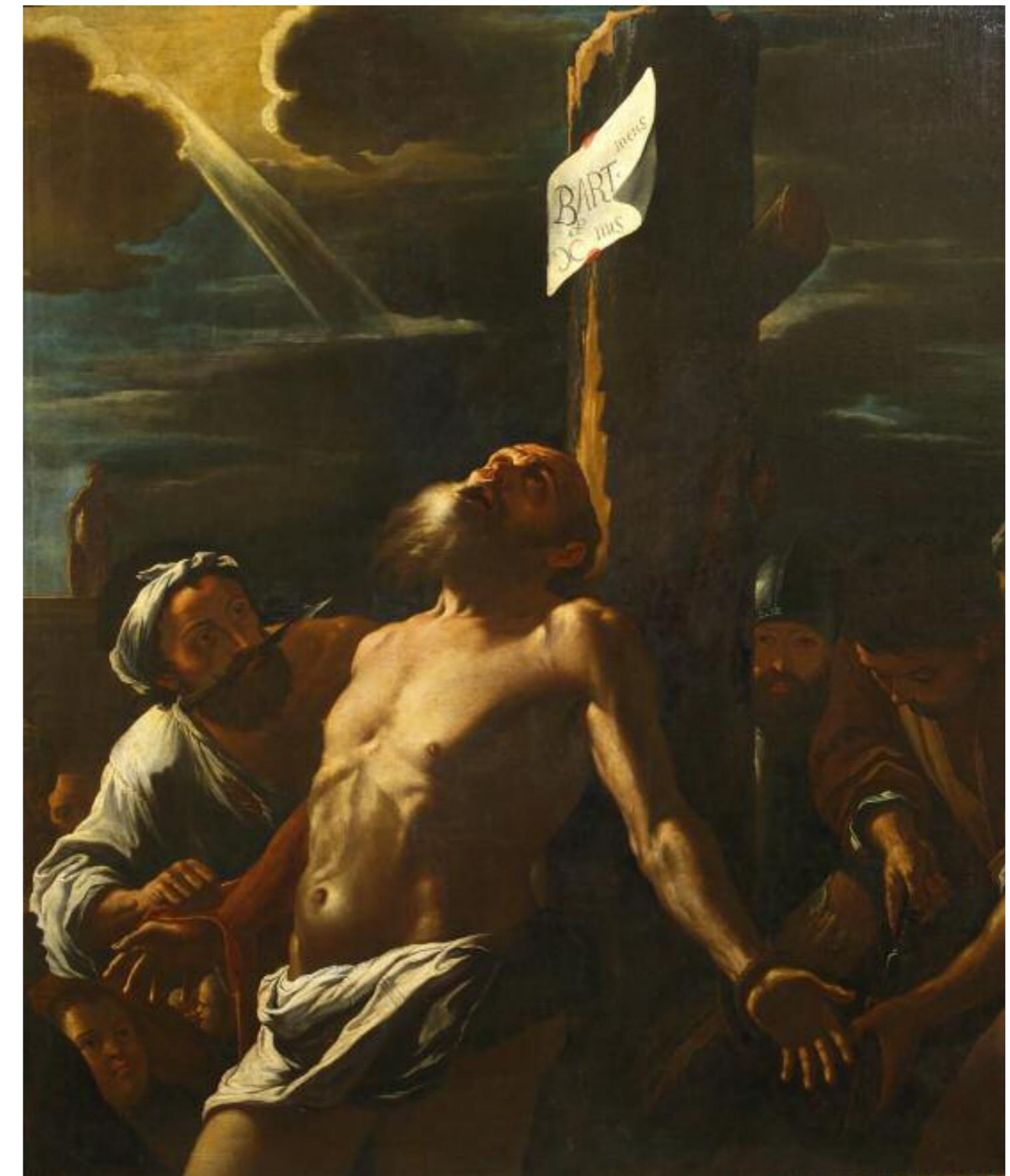


Mattia Preti, *Martirio di San Bartolomeo*, Currier Museum of Art

MATTIA PRETI, workshop of
Taverna 1613 – La Valletta 1699
Martyrdom of Saint Bartholomew
oil on canvas, 207x184 cm

The saint, one of the twelve apostles, is portrayed during his torment, which according to tradition took the form of flaying with subsequent crucifixion, a martyrdom inflicted on him due to his fervent activities of conversion of pagans to Christianity. The composition of this large canvas is inspired by a painting by Mattia Preti, now at the Currier Museum of Art, of similar dimensions (187x187). The artist, also called the Cavalier Calabrese or Calabrian Knight, was one of the most influential painters of his time, and dominated the Seventeenth-century painting of Southern Italy with his Caravaggesque of lunar accents combined with an interest in Guercinesque 'macchia' and proto-Baroque accents mediated by Giovanni Lanfranco.

As compared to the canvas that inspired the one presented here, which may be attributed to a master working in the workshop of Preti due to the schematization observable in the drapery and in the anatomic definition, this painting fundamentally only features one single appreciable variation, namely the inclusion of a ray of divine light that pours onto the protagonist from the upper left corner. This modification, as well as the typology of the drapery, suggests a touch of the Giordanesque manner in the painting, something which indicates a date about twenty years after the canvas in the Currier Museum, dated to between 1656, when Preti moved from Rome to Naples – where the canvas was ordered by a Flemish merchant – and the middle of the subsequent decade. It would therefore also be possible to theorize that Mattia Preti himself has participated in the realization of the painting at an advanced age, even if his contribution would be limited to the rendition of the saint's head, which seems compatible with the pictorial characteristics of the master from Calabria.



FRANCESCO TREVISANI
Capodistria 1656 - Roma 1746
Apollo e Marsia
Apollo e Pan
olio su tela, cm. 174x123

Questa importante coppia di dipinti è stata ricondotta da Giancarlo Sestieri alla mano di Francesco Trevisani, un caposcuola della pittura tra Sei e Settecento. Pittore di origini istriane, il Trevisani dopo l'alunno a Venezia si portò a Roma, ove giunse nel 1678. Dopo iniziali rapporti con il cardinale Flavio Chigi, l'artista entrò nell'orbita del suo massimo mecenate, Pietro Ottoboni. L'alto prelato protesse tutta la vita il pittore, destinato ad un crescente successo – De Brosses nel 1739 ricorda Trevisani, insieme al napoletano Solimena e al Canaletto a Venezia, come “les seuls peintres de réputation qui restent en Italie” – ospitandolo a Roma in un appartamento nel Palazzo della Cancelleria. Nel suo scritto che accompagna l'opera (8 febbraio 1999), Sestieri riconduce le due opere alla fase giovanile dell'artista, “ancora sotto il diretto ascendente del suo maestro Antonio Zanchi”, affermando che queste “esplicano significativamente il passaggio del Trevisani dalla primitiva matrice veneta [...] alle prossime raffinatezze di un dipingere più decantato filtrato dalla chiarezza espositiva marattesca”. Caratterizzati da colori squillanti e contrastati che denunciano il legame con i cosiddetti ‘tenebrosi’ veneziani, dei quali faceva parte anche il suo maestro Zanchi, i due dipinti illustrano entrambi le gesta di Apollo: nel primo il dio si accinge a scorticare Marsia, colpevole di averlo sfidato ad una tenzone musicale, mentre nel secondo si assiste ad una similare sfida tra Apollo e Pan. Al centro della composizione compare Mida, che come notato da Giancarlo Sestieri nel suo scritto, compare “ancora senza le orecchie asinine, inflitti gli quale punizione per il suo giudizio favorevole al satiro”, mentre in un angolo, immerso in un suggestivo controluce, un giovane fauno accompagna la scena suonando un piffero.



Francesco Trevisani, *Apollo e Dafne*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

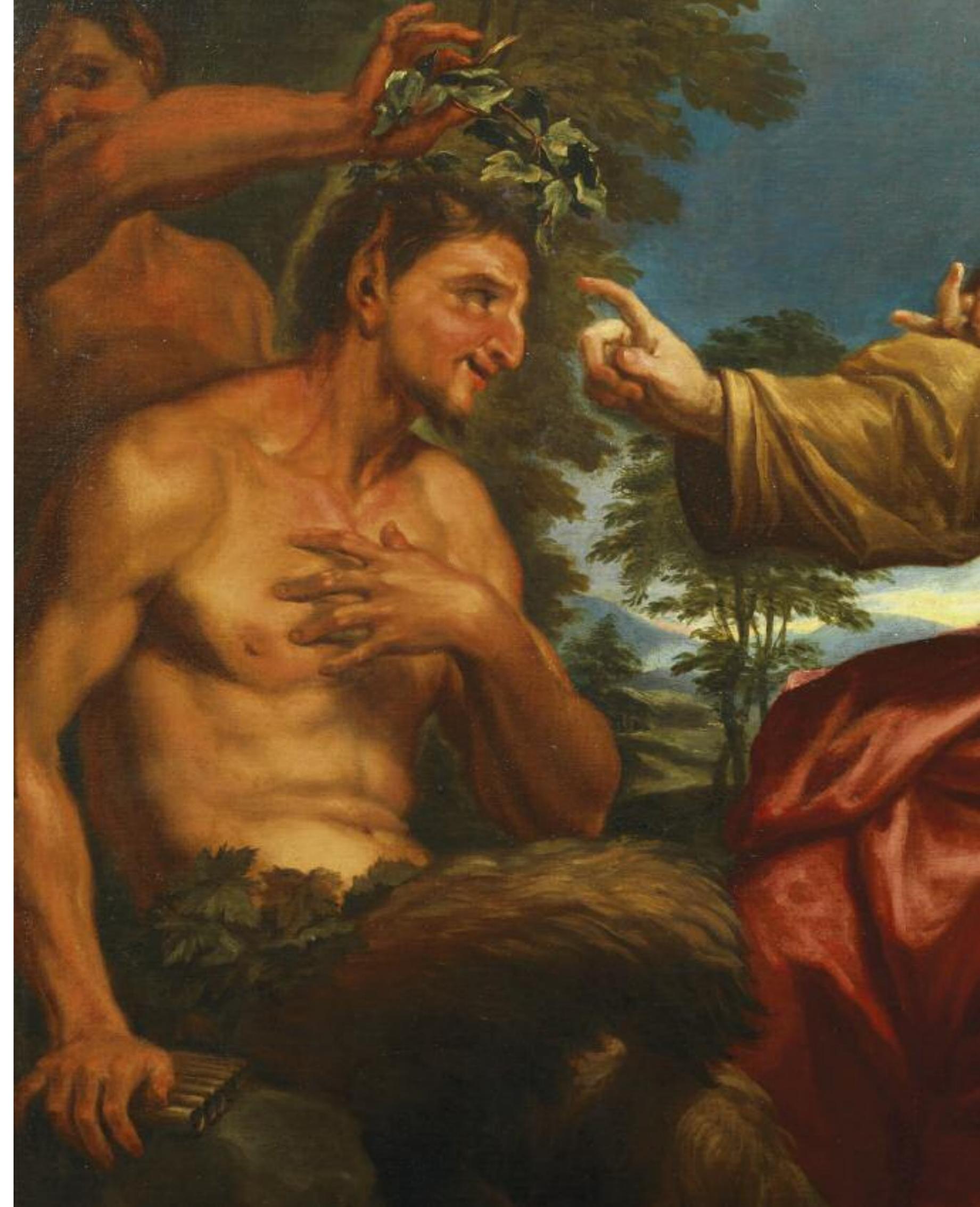
FRANCESCO TREVISANI
Capodistria 1656 - Rome 1746
Apollo and Marsia
Apollo and Pan
oil on canvas, 174x123 cm

Giancarlo Sestieri has attributed this important pair of paintings to Francesco Trevisani, a leading painter in the period between the Seventeenth and the Eighteenth century. Originally from Istria, Trevisani left for Rome after his apprenticeship in Venice, arriving in the city in 1678. After a period as the protégé of the cardinal Flavio Chigi, the artist entered the orbit of his most important patron, Pietro Ottoboni. As long as he lived, the high prelate was to protect the painter – who was more and more successful, as witnessed by the fact that De Brosses in 1739 mentions Trevisani, along with the Neapolitan Solimena and Canaletto in Venice, as “les seuls peintres de réputation qui restent en Italie” – hosting him in an apartment in the Palazzo della Cancelleria in Rome.

In his treatise accompanying the work (of 8 February 1999), Sestieri retraces the two works to the artist's youthful phase, when he was “still under the direct influence of his master Antonio Zanchi”, asserting that they “significantly illustrate Trevisani's transition from the primitive Venetian matrix [...] to the soon-to-come sophistications of a more mature painting, filtered by a expository clarity inspired by Maratta”.

Characterized by intense and contrasting colours that bear witness to the ties with the so-called Venetian ‘tenebrosi’, a category that also included his master Zanchi, both paintings feature the gestures of Apollo: in the first the god is preparing himself to

flay Marsia, guilty of having challenged him to trial of musical skill, while the second features a similar challenge between Apollo and Pan. Midas appears in the middle of the composition; as Giancarlo Sestieri observes in his text, he “still appears without donkey ears, inflicted on him as punishment for his judgment in favour of the satyr”, while the young faun in a corner, bathed in a fascinating backlighting, accompanies the scene by playing a fife.





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 Padre terreno sorretto da angeli.

Il collegamento di questa tela all'opera 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 celebre pittore genovese, 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.



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 the famous Genoese 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 right 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.*



FELICE CIGNANI

Bologna 1658-Forlì 1724

L'Amor sacro che disarma l'Amor profano

olio su tela, cm. 60,5x47,5

Entro un paesaggio brullo immerso in una penombra appena rischiarata dal leggero chiarore ravvisabile all'orizzonte, risaltano con vivezza le candide anatomie di due putti bagnati dalla luce. Come spiegato esaurientemente da Emilio Negro, autore di uno studio sul dipinto, il soggetto raffigurato è l'Amor sacro, riconoscibile dall'aureola dorata, vincitore sull'Amor profano "che giace al suolo bendato, legato e disarmato dell'arco e della faretra con le frecce". In altre parole il trionfo dello spirito sulla materia, dell'eternità divina sull'umano effimero, con l'Amore terreno bendato a significare che questi "colpiva le sue vittime alla cieca, senza preoccuparsi delle conseguenze del sentimento amoroso". Un soggetto ricco di implicazioni morali e al contempo sottilmente sensuale, che tanto piacque nel Seicento a tinte fosche di matrice caravaggesca – si ricorda la celeberrima raffigurazione datane da Giovanni Baglione nelle due versioni di Berlino, Staatliche Museen, e Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica – ma anche alla visione più intellettuale e classicheggiante espressa dalla pittura emiliana. Negro ha infatti ricondotto l'opera che presentiamo a quella tendenza "diffusa a Bologna dagli epigoni di Guido Reni, Francesco Albani, Domenico Zampieri detto Domenichino", e in particolare a Felice Cignani, figlio e discepolo di Carlo. La "luminosità calda e fortemente contrasta, accentuata da potenti sbattimenti di luce che sfumano i contorni" di questo dipinto, sono per Negro "qualità tipiche delle opere migliori eseguite dall'artista bolognese nella sua fase più matura".



Giovanni Baglione, *Amor sacro e profano*, 1602, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

FELICE CIGNANI

Bologna 1658-Forlì 1724

Sacred Love disarms profane Love

oil on canvas, 60,5x47,5 cm

In a barren landscape immersed in half-shade, only just illuminated by a weak glimmer visible on the horizon, the pale anatomies of two cupids bathed in the light stand out in sharp contrast. As Emilio Negro, author of a study on the painting, explains exhaustively, the subject of the painting is Sacred love, recognizable from the golden halo, who conquers Profane love "which lies on the ground, blindfolded, bound and disarmed by the arch and the quiver with arrows". In other words, the triumph of the spirit over matter, or that of divine eternity on the ephemeral and human, where earthly Love is blindfolded as if to signify that he "struck his victims blindly, without any concern for the consequences of the amorous sentiment". A subject rich in moral implications, and at the same time sensual, that was so appreciated by the Seventeenth century characterized by dark shades of Caravaggesque inspiration – as witnessed by the very famous image painted by Giovanni Baglione in two versions, one at the Staatliche Museum in Berlin, the other at the Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rome – but also by the more intellectual and classical vision expressed by Emilian painting. In fact, Negro has retraced the work presented here to that trend "diffused in Bologna by the epigones of Guido Reni, Francesco Albani, Domenico Zampieri known as Domenichino", and in particular to Felice Cignani, son and pupil of Carlo. The "warm and strongly contrasted luminosity, accentuated by the dark contrasts between light and shade that blur the contours" of this paintings are seen by Negro as "typical qualities of the best works executed by the Bolognese artist in his most mature phase".



FERDINAND VAN KESSEL
Anversa 1648-Bréda 1696?
Ritratto di gentiluomo
olio su tela, cm. 69,5x56
firmato sul retro: Ferdi:nt Van Kessel F.

Il gentiluomo raffigurato, agghindato con il caratteristico parruccone a boccoli di gran moda sul finire del Seicento, osserva il riguardante con un'espressione sicura e soddisfatta. Lo splendido ritratto, come attesta la firma posta a tergo della tela in elegante grafia, è opera del figlio del celebre pittore di Anversa Jan van Kessel, Ferdinand van Kessel, artista che fu attivo a Breda per il re di Polonia Giovanni III Sobieski e come pittore di corte del governatore Webbenom. Questo dipinto rappresenta un importante documento per la conoscenza del van Kessel figlio, del quale, come sottolinea Mina Gregori, autrice di uno studio sull'opera, non si conoscono altre opere firmate. La studiosa, che non crede si possa trattare dell'autoritratto per le cronache che ci ricordano il pittore come "malato e deforme", sottolinea come quest'opera ci permetta di riconoscere in van Kessel un "ottimo ritrattista", del quale ammiriamo in questo dipinto la raffinata esecuzione degli incarnati, il tocco sicuro e elegante, l'efficace resa psicologica del personaggio effigiato.



FERDINAND VAN KESSEL
Antwerp 1648-Bréda 1696?
Portrait of gentleman
oil on canvas, 69,5x56 cm
signed on the back: Ferdi:nt Van Kessel F.

The portrayed gentleman, who is sporting the typical large wig with ringlets that was fashionable in the late Seventeenth century, is observing the onlooker with a confident and satisfied air. The splendid portrait is, as the signature on the back of the canvas attests in elegant handwriting, the work of the son of Jan van Kessel, famous painter from Antwerp, Ferdinand van Kessel; he worked in Breda for John III Sobieski, king of Poland, and as court painter of governor Webbenom. The painting is a valuable document towards knowing van Kessel junior because - as Mina Gregori, author of a study on the work points out - no other signed works are known. The expert, who does not believe it can be a matter of a self-portrait since the records remember the painter as "sick and deformed", underscores that this work allows us to appreciate the skills of van Kessel as an "excellent portraitist", as witnessed by the refined execution of the flesh tones, the confident and elegant touch, the efficient psychological rendition of the portrayed personality.



PITTORE VENETO DEL XVII SECOLO, da Paolo Veronese
Giove fulmina i vizi
olio su tela, cm. 94x71

La composizione, dipinta entro ovale, è ripresa, verosimilmente ormai nel Seicento, dalla tela realizzata da Paolo Veronese, tra il 1553 e il 1554, per la sala del Consiglio di Palazzo Ducale destinata ai Dieci. Il Consiglio dei Dieci di Venezia era uno dei massimi organi di governo della Serenissima, con funzioni di sorveglianza sulla sicurezza dello stato. La commissione rientrava in un ciclo decorativo più ampio che vide al lavoro, insieme al grande maestro veneto, monsignor Giovanni Battista Ponchino e lo Zelotti, con le invenzioni allegoriche dell'umanista Daniele Barbaro. La tela rappresenta in alto nei cieli Giove, padre degli dei, che, imperioso, sconfigge i vizi facendoli precipitare. Accanto a lui è in volo l'aquila, raffigurata con le folgori tra gli artigli, mentre appena più in basso "si vede un'Angiolo con libro in mano, dimostrando i delitti riservati da punirsi all'Eccelso Consiglio, e i suoi Sovrani decreti" (*Cronaca veneta sacra e profana*, Venezia, II, 1793, p. 126). La tela che presentiamo, di grande immediatezza pittorica, fu probabilmente dipinta da uno dei tanti artisti che si ispirarono sul suolo lagunare alle formidabili creazioni del maestro, Paolo Veronese, artista da ritenersi padre ispiratore della grande pittura veneta tra XVII e XVIII secolo, da Pietro Liberi al Tiepolo.



Paolo Veronese, *Giove fulmina i vizi*, 1553-4, Parigi,
Musée du Louvre

VENETIAN PAINTER OF THE 17TH CENTURY, after Paolo Veronese
Jupiter fulminating the vices
oil on canvas, 94x71 cm

The composition, painted within an oval, is an interpretation, probably in the Seventeenth century, of the canvas painted by Paolo Veronese between 1553 and 1554 for the Hall of the Council of Ten in the Palazzo Ducale. The Council of Ten was one of the highest government bodies of the Venetian republic, entrusted with the maintaining the security of the state. The commission was part of a larger cycle of decorations involving, apart from the great Venetian master, Monsignor Giovanni Battista Ponchino and Zelotti, with the allegorical inventions of the humanist Daniele Barbaro. The canvas features Jupiter, father of the gods, high in the heaven as he defeats the vices and makes them fall. An eagle is flying by his side, clutching a thunderbolt, while a little below "one sees an Angel with a book in his hand, showing the crimes that are to be punished by the Illustrious Council, and its Sovereign decrees" (*Cronaca veneta sacra e profana*, Venice, II, 1793, p. 126). The canvas presented here, characterized by great pictorial immediacy, was probably painted by one of the many artists working in the lagoon who took inspiration from the formidable creations of the master, Paolo Veronese, an artist who must be considered as the inspiring father of the great Venetian painting between the 17th and 18th century, from Pietro Liberi to Tiepolo.



HERMAN VAN SWANEVELT, ambito di
Woerden 1660-Parigi 1655
Paesaggio con la campagna romana
olio su tela, cm. 201x309

Le straordinarie dimensioni di questo dipinto, da sole, indicano già una provenienza da un grande palazzo cittadino o da una importante villa per questo suggestivo paesaggio, giuntoci con la sua cornice originale. In una radura posta tra quinte arboree alcuni personaggi, riconoscibili come contadini o comunque individui di modesta estrazione, sono raffigurati al centro in primo piano. Poco più distante, un gruppo di persone, dalle fisionomie tendenti al caricato, si diletta giocando a bocce, sapientemente illuminati da uno squarcio di luce proveniente da sinistra. L'universo culturale di primo Seicento e la pittoresca campagna romana, oggetto di innumerevoli dipinti del periodo, sono rievocati dalla rovina in alto su un colle, e da altri edifici diruti che si trovano in prossimità di uno specchio d'acqua. La resa analitica delle fronde degli alberi, così come l'evanescente sfondo paesistico al centro dell'opera, fanno pensare con sicurezza all'opera di un artista nordico attivo a Roma, forse in contatto con il nascente filone dei "bamboccianti", artisti spesso forestieri radunatisi intorno a Pieter van Laer, detto appunto il Bamboccio (1592 c.-1642), che sulla spinta del naturalismo caravaggesco prediligeva umili e diseredati in scenette di vita popolare. Tra questi, come suggeritoci da Giancarlo Sestieri che ringraziamo, l'autore più prossimo sembrerebbe lo Swanevelt, detto l'Eremita, nell'Urbe dal 1624 e attivo per grandi commissioni, tra le quali spicca la partecipazione, insieme a paesaggisti del rango di Poussin, Claude Lorrain e Gaspar Dughet, alla decorazione del Buen Ritiro, il palazzo di Filippo IV a Madrid. Tra i dipinti confrontabili segnaliamo il *Paesaggio con viandanti in sosta e pastore con gregge* (Sotheby's, Milano, 11.6.1997, n. 748) e l'*Italianate landscape with travellers along a country road*, (Sotheby's, New York, 6.10.1995, n. 90).

HERMAN VAN SWANEVELT, circle of
Woerden 1660-Paris 1655
Landscape with the Roman countryside
oil on canvas, 201x309 cm

The extraordinary size of this painting suffices to indicate that this fascinating landscape, which still has its original frame, must have decorated an important city mansion or country villa. In a clearing surrounded by trees a number of personalities, recognizable as farmers or individuals of humble origin, are depicted in the foreground. A little away a group of persons, whose features tend to be caricatured, pass the time by bowling; they are skillfully illuminated by a blade of light from the left. The cultural universe of the early Seventeenth century and the picturesque Roman countryside, immortalized by countless paintings from the period, are evoked by the ruin on top of a hill and by other dilapidated buildings by a pond. The analytical rendition of the leafy branches of the trees, as well as the evanescent landscape background in the central part of the work, certainly indicate a Nordic artist who was active in Rome, perhaps within the context of the nascent genre of the 'Bamboccianti', artists who were mostly foreigners and who gathered around Pieter van Laer, called precisely the Bamboccio (1592 ca.-1642), who was inspired by a Caravaggesque naturalism and had a predilection for humble and destitute persons in small scenes of popular life. Among these, as Giancarlo Sestieri – whom we thank – suggests, the most likely author would appear to be Swanevelt, also called the Hermit, who worked in Rome since 1624, receiving important commissions, and who in particular contributed, with landscapists of the caliber of Poussin, Claude Lorrain and Gaspar Dughet, to the decoration of the Buen Ritiro, Philip IV's palace in Madrid. Among the comparable paintings, we may mention the Landscape with wayfarers at rest and herds with their flock (Sotheby's, Milan, 11.6.1997, no. 748) and the Italianate landscape with travelers along a country road (Sotheby's, New York, 6.10.1995, no. 90).





ARTISTA ROMANO DEL XVII SECOLO

Maddalena nel deserto

olio su tela, cm. 60x50,5

Al centro di un arioso paesaggio digradante verso l'orizzonte, cui fanno cornice ai lati snelli alberi fronzuti, una donna in abiti succinti, riconoscibile in Santa Maria Maddalena per il teschio sul quale posa la mano e per la vicina croce confitta nel terreno, pare riflettere pentita sul suo passato di meretrice. Il volto della santa è rivolto verso l'alto a due simpatici angioletti, impegnati ad intonare devote, celesti melodie. L'ambientazione paesistica, nel quale i protagonisti del racconto occupano una posizione quasi di contorno, richiama il paesaggio classico promosso a Roma dagli artisti emiliani e francesi, dall'Albani a Gaspard Dughet. Notiamo tuttavia in questa tela dei modi più pittorici e dei volti piuttosto caratterizzati, che più che al classicismo seicentesco, sicuramente ben presente all'autore della nostra tela, rimanda alle esperienze su quella matrice innestano influenze della pittura barocca e veneziana, quali ad esempio Pier Francesco Mola (1612-1666) e Filippo Lauri (1623-1694).



Pier Francesco Mola, *Riposo nella fuga in Egitto*, Marano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli

ROMAN ARTIST FROM THE 17TH CENTURY

Magdalene in the desert

oil on canvas, 60x50.5 cm

In the centre of an airy landscape that slopes towards the horizon, framed by slender, leafy trees, a scantly clad woman, recognizable as Saint Maria Magdalene due to the skull on which she rests her hand and the cross driven into the ground nearby, seems to reflect repently on her past as a prostitute. The saint's face looks up at a pair of sympathetic little angels who are busy striking up devout, heavenly melodies. The landscape setting, in which the heroes of the story almost seem to play a secondary role, evokes the classical landscape promoted in Rome by Emilian and French artists, from Albani to Gaspard Dughet. However, we observe a more pictorial manner and quite characterized faces in this canvas, which evoke, rather than Seventeenth-century classicism – that was certainly familiar to the author of this canvas – the experiences on this matrix combined with influences from Baroque and Venetian painting, as for instance Pier Francesco Mola (1612-1666) and Filippo Lauri (1623-1694).



ANTONIO TIBALDI

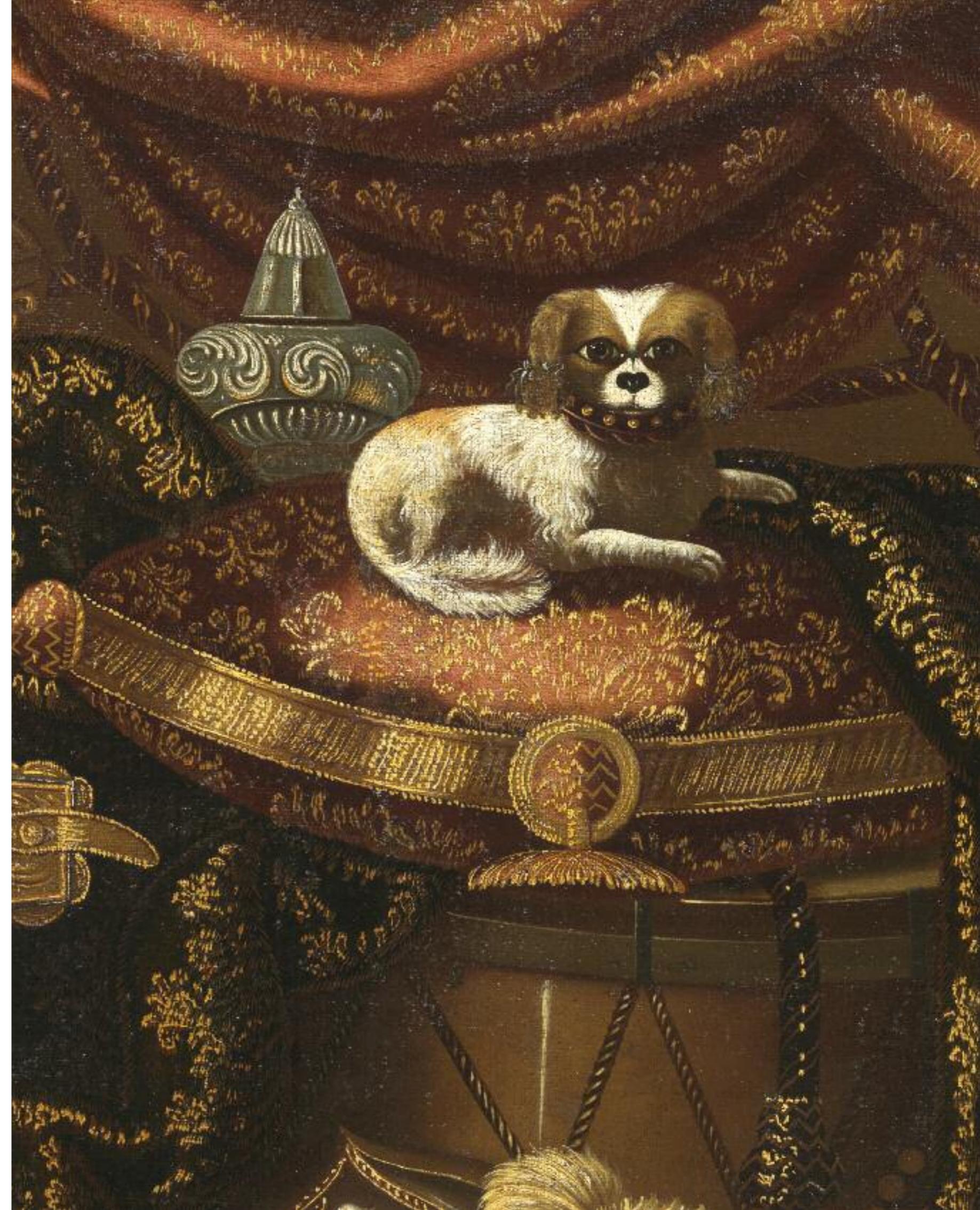
Roma, attivo nella seconda metà del XVII secolo

Natura morta con armatura, tromba, bandiera, fucile, cuscino con cagnolino e drappi di broccato in un interno

olio su tela, cm. 98x135

L'approfondirsi delle conoscenze su un ambito, fino a tempi relativamente recenti piuttosto negletto dagli studi, quali la natura morta, ha portato alla comparsa di numerosi nomi di artisti finora dimenticati, che pure avevano avuto un ruolo non trascurabile nelle vicende storico-artistiche del periodo. Nel caso di dipinti come questo, il nome che sarebbe stato chiamato in causa era sicuramente quello di Francesco Noletti detto il Maltese (1611 c.-1654), noto anche come Fieravino. Come chiarito da Davide Dotti, autore di uno studio sul dipinto che presentiamo, siamo adesso in grado di ricondurre un'opera come questa alla "seconda schiera" di artisti che sulla scia del misterioso Fioravanti e, appunto, del Maltese, operava a Roma nella seconda metà del Seicento. Tra questi, ricorda lo studioso, furono Jacques Hupin, Carlo Manieri, Gian Domenico Valentini, e appunto, il nostro Antonio Tibaldi, "registrato negli Stati delle Anime della parrocchia di Santa Maria del Popolo a Roma nel 1675 come 'pittore romano di anni 40'".

Fondamentale per il recupero critico di quest'artista, la comparsa a Christie's nel 1990 e nel 1998 di opere firmate, attorno alle quali è stato possibile ricostruire un corpus del pittore, sicuramente in via di definizione e allargamento in futuro, nel quale sono approdate opere di collezione privata come quella che pubblichiamo per confronto, dipinto che, come puntualizza Dotti, presenta numerosi elementi "tipici del prontuario iconografico del maestro che ritroviamo anche nella tela" oggetto di questa scheda. Tra questi, l'armatura cesellata in bell'evidenza in entrambi, mentre il grazioso cagnolino rivolto verso l'osservatore, regalmente accucciato sul cuscino, è comparso simile in un dipinto passato recentemente sul mercato antiquario. Per quanto riguarda la datazione, Dotti suggerisce, "in assenza di appigli cronologici certi", una datazione tra il settimo e l'ottavo decennio del XVII secolo.



ANTONIO TIBALDI

Rome, active in the second half of the 17th century

Still life with armature, trumpet, flag, gun, cushion with a small dog and brocade draperies in an interior
oil on canvas, 98x135 cm

The more extensive knowledge of a milieu that has until quite recently been somewhat neglected by researches, as still lives, has resulted in the appearance of numerous names of hitherto forgotten artists who have nevertheless played an anything but negligible role in the historical-artistic vicissitudes of the period. Paintings like the one presented here would formerly certainly have been attributed to Francesco Noletti called the Maltese (1611 c.-1654), also known as Fieravino. As Davide Dotti, author of a study on this painting, clarifies we are now able to retrace this kind of works to the "second rank" of artists who, in the wake of the mysterious Fioravanti and, precisely, of the Maltese, worked in Rome in the second half of the Seventeenth century. This group comprise, as the expert recalls, Jacques Hupin, Carlo Manieri, Gian Domenico Valentini and, precisely, our Antonio Tibaldi, "registered in the States of the Souls of the Parish of Santa Maria del Popolo in Rome in 1675 as 'Roman painter aged 40'".

The appearance at Christies of signed works in 1990 and in 1998 has been essential towards the critical recovery of this artist; on the basis of these works it has been possible to reconstruct the corpus of the painter, which will certainly be better defined and expanded in the future, and which has been supplemented by works in private collections as the one we are publishing for purposes of comparison; as Dotti observes, the latter painting features numerous elements "typical of the iconographic repertory of the master which we can also find in the canvas" subject of this summary. These comprise the chiselled armature that is clearly shown in both, while a similar version of the graceful lapdog facing the observer, regally crouching on its cushion, has appeared in a painting that was recently presented in the antiquarian market. As to the dating, Dotti suggests, "in the absence of certain chronological references", a dating to between the seventh and eight decade of the 17th century.



Antonio Tibaldi, *Natura morta con orologio e tappeti su un basamento di pietra*, collezione privata



BARTOLOMEO BIMBI
Settignano 1648-Firenze 1729
Natura morta con mazzo di fiori in vaso metallico sbalzato
olio su tela, cm. 106x67

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

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

L'attribuzione a Bimbi è stata indipendentemente avanzata da Fred Meijer (RDK, Den Haag).



Bartolomeo Bimbi, *Mazzo di fiori entro un'urna*, già Stra-
sburg, mercato antiquario

BARTOLOMEO BIMBI
Settignano 1648-Florence 1729
Still life with bunch of flowers in an embossed metal vase
oil on canvas, 106x67 cm

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

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



ARTISTA FRANCESE DEL XVIII SECOLO

Natura morta monumentale

olio su tela, cm. 195x121

Il dipinto, di notevoli dimensioni, si caratterizza per una rigogliosa cascata di fiori, di varie specie e colori, che si diffonde in ogni direzione contenuta a stento dai limiti del quadro, arrivando quasi a coprire l'intera superficie dipinta. Solo un accenno del terreno su cui poggia il vaso e un brano di cielo corrusco si lasciano intravedere negli spazi lasciati liberi da questa esuberanza floreale. Altrettanto rimarchevole è la conduzione pittorica, di grande immediatezza nelle pennellate leggere e veloci che definiscono, con grande efficacia, le diverse corolle variopinte bagnate dalla luce. La visione da sotto in su regala monumentalità a quest'opera, la cui estrema vitalità è espressa al meglio dal leggiadro rametto di campanule azzurre che scende in primo piano.

La creazione è collocabile nella Francia della prima metà del secolo diciottesimo, con buona probabilità sotto il diretto influsso di Antoine Monnoyer (1671-1747), grande specialista del genere. Un dipinto piuttosto simile per caratteristiche pittoriche e per la presenza di un confrontabile rametto floreale è passato sul mercato antiquario con una attribuzione alla cerchia del pittore francese.



Antoine Monnoyer (cerchia di), *Natura morta*, ubicazione sconosciuta

FRENCH ARTIST FROM THE 18TH CENTURY

Monumental still life

oil on canvas, 195x121 cm

The painting, of noteworthy dimensions, is characterized by a luxuriant cascade of flowers of various kinds and colours, that spread out in every direction, barely contained within the limits of the painting, to the point that they almost cover the whole painted surface. Only a suggestion of the ground on which the vase stands and a fragment of glittering sky can be glimpsed in the spaces left uncovered by this floral exuberance. The workmanship of the painting is equally remarkable; it is very spontaneous, with light and quick brushstrokes that define the different varicoloured corollas bathed in light with great effectiveness. The vision from below upwards lends monumentality to the work, whose great vitality is expressed most strikingly by the graceful little branch of blue bellflowers that descent into the foreground.

The work may be placed in France, in the first half of the Eighteenth century, most probably under the direct influence of Antoine Monnoyer (1671-1747), a great specialist in the genre. A quite similar painting in terms of pictorial characteristics, and due to the presence of a comparable floral branch, has been presented in the antiquarian market with an attribution to the circle of the French painter.



PIETRO PAOLO RAGGI
Genova 1627 - Bergamo 1711
Carità romana
olio su tela, cm. 94x128

In un ampio scritto, Antonio Gesino ha recentemente affrontato lo studio critico di quest'opera, ricondotta dallo studioso alla mano del pittore genovese Pietro Paolo Raggi. Per quanto riguarda il soggetto, Gesino evidenzia come si tratti di una figurazione non rara in età barocca, desunta dagli scritti, risalenti al I secolo dopo Cristo, dello storico romano Valeriano Massimo; una sorta di allegoria dell'amore filiale, nella quale protagonista è Pero che, in visita al padre Cimone imprigionato ingiustamente, decide di alleviarne le sofferenze dovute alla fame offrendogli il latte del proprio seno.

Tornando all'autore dell'opera, lo studioso ricorda come il Raggi fosse un pittore formatosi probabilmente alla scuola dell'Aspereto, ma anche "in stretta assonanza con Giovanni Battista Langetti", artista che in seguito capeggerà a Venezia il gruppo dei 'tenebrosi' e che, sempre secondo Gesino, mostra in gioventù notevoli affinità con l'autore del nostro dipinto "tanto da dare vita a confusioni attributive". Il dipinto in questione si deve però collocare, secondo lo studioso, ad un periodo successivo al 1690 e al trasferimento dell'artista a Bergamo, per la precisione "agli inizi del nuovo secolo", come in effetti sembrano indicare le eleganze anticheggianti ravvisabili nella rappresentazione della donna, la cui veste dalle pieghe dritte e sottili sembra già preannunciare, peraltro con notevole anticipo, la svolta neoclassica.

PIETRO PAOLO RAGGI
Genoa 1627 - Bergamo 1711
Roman Charity
oil on canvas, 94x128 cm

Antonio Gesino has recently, in an exhaustive treatise, conducted a critical study of this work, which the expert has attributed to the Genoese painter Pietro Paolo Raggi. As to the motif, Gesino stresses that it is a matter of a figure that is not uncommon in the Baroque period, inspired by the writings of the Roman historian Valerius Maximus dating from the 1st century after Christ; a kind of allegory of filial love, where the main role is played by Pero who, visiting her father Cimone who has been unjustly thrown in prison, decides to alleviate his agony from hunger by offering him the milk from her own breast.

To return to the author of the work, the expert observes that Raggi was a painter who probably received his training from the school of Aspereto, but who also was "in close assonance with Giovanni Battista Langetti", an artist who was later to lead the group of the 'tenebrosi' or shadow-painters in Venice and who, also in this case according to Gesino, showed considerable affinities with the author of this painting in his youth, "to the point of causing confusions in attribution". However, the painting in question must according to the expert be dated to a period after 1690 and the artist's move to Bergamo, more specifically "to the early years of the new century"; in fact, this seems to be suggested by the antique-style elegance observable in the image of Pero, whose dress, with straight and thin folds, already seems to preannounce, considerably ahead of its time, the neoclassical turn.



Pietro Paolo Raggi, *Ercole e Dejanira*, ubicazione sconosciuta



ALESSANDRO SALUCCI
Firenze 1590-Roma post 1657
JAN MIEL
Beveren-Waes 1599-Torino 1663
Veduta fantastica con porto, rovine e viandanti
olio su tela, cm. 147x221

Emilio Negro ha ricondotto la tela in esame alla documentata collaborazione, avviata intorno al quarto decennio, tra il fiammingo Jan Miel, attivo a Roma dal 1636 e tra i più famosi autori della corrente detta dei ‘bamboccianti’, e il pittore di origine fiorentina Alessandro Salucci, specialista nella realizzazione di architetture dipinte. Il dipinto, di ragguardevoli dimensioni, raffigura in primo piano una scenografica selva di arcate e colonnati, parzialmente in rovina, al cui interno si trovano alcune sculture classiche, riconoscibili in un Ercole e in un imperatore romano. Sullo sfondo è rappresentato un porto dominato dalla mole di una architettura di fantasia – lo studioso ha però notato il ricordo della facciata interna di Villa Medici a Roma – che nella sua esecuzione, immersa in un suggestivo controluce nella luce mattutina, appare influenzato dalle celebri invenzioni di Claude Lorrain. L’insieme architettonico e paesistico, riconducibile al Salucci, è vivacizzato da “sapide figure” di uomini e animali eseguite dal Miel, che secondo Negro potrebbe essersi ritratto sulle scale intento a disegnare. Per quanto riguarda le opere confrontabili con quella in esame, lo studioso trova raffronti con altre opere eseguite da questa coppia di artisti, quali la *Veduta di porto con rovine* di Hampton Court, datato intorno al 1656, la *Veduta portuale con arco romano* e la *Veduta immaginaria con porto e palazzi* di collezione privata, nelle quali ravvisa la stessa “interpretazione pittorica di grande suggestione e tipicamente ‘mediterranea’ riconducibile agli ‘anni fecondi della loro prima maturità artistica’.

ALESSANDRO SALUCCI
Florence 1590-Rome after 1657
JAN MIEL
Beveren-Waes 1599-Turin 1663
Fantastic scenery with harbour, ruins and wayfarers
oil on canvas, 147x221 cm

Emilio Negro has retraced this canvas to the documented collaboration that commenced around the fourth decade between Flemish Jan Miel, active in Rome from 1636 and one of the most famous authors of the current of the so-called ‘bamboccianti’ or painters of low-life subjects, and Alessandro Salucci, painter of Florentine origins who specialized in painted architectures. This quite large painting features a scenic multitudes of arches and colonnades, partly in ruin, in the foreground; inside them we find a number of classical sculptures, among which we recognize Hercules and a Roman emperor. A harbour is visible in the background; it is dominated by the massive structure of an imaginary architecture – the expert has however observed parallels with the internal facade of Villa Medici in Rome – of which rendition, bathed in a fascinating backlight by the first rays of the morning sun, seems inspired by Claude Lorrain’s famous inventions. The combination of architectures and landscape, attributable to Salucci, is enlivened by “appealing figures” of men and animals painted by Miel, who may according to Negro be portrayed on the stairs, busy drawing. As to works analogous to the one examined here, the expert finds comparisons with other works realized by this pair of artists, such as the View of harbour with ruins of Hampton Court, dated around 1656, the Harbour view with Roman arch and the Imaginary view with harbour and palaces in a private collection, in which he recognizes the same “very charming and typically ‘Mediterranean’ pictorial interpretation retraceable to the ‘prolific years of their first artistic maturity’.



Alessandro Salucci, Jan Miel, *Paesaggio architettonico*,
San Pietroburgo, Museo dell’Ermitage



ARTISTA FIAMMINGO DEL XVIII SECOLO?

(da Alessandro Marchesini)

Battesimo di Cristo

olio su tela, cm. 64x48

Questa tela raffigura il battesimo di Cristo ad opera di San Giovanni sulle rive del Giordano, episodio ricordato dai Vangeli e uno dei temi prediletti dalla pittura di ogni secolo. La composizione di questo dipinto deve la bella impaginazione ad un disegno attribuito ad Alessandro Marchesini (1663-1738), e conservato al Martin von Wagner Museum der Universität, Würzburg (vedi E. Negro, N. Roio, *Alessandro Marchesini 1663-1738*, Modena, 2010, p. 25). La composizione fu riprodotta con la consueta inversione speculare in incisione e divenne assai popolare nei decenni centrali del secolo come fonte di ispirazione tra gli artisti dell'Europa settentrionale, come testimonia il nostro dipinto e, ad esempio, la traduzione in ovale eseguita dal pittore tedesco Johann Michael Rottmayr per la Stiftskirche di Melk in Austria (vedi E. Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien, 1981, fig. 293).

Tornando alla nostra tela, l'evidente realizzazione ad opera di un maestro nordico può forse essere circoscritta ad un artista fiammingo, come sembrerebbero indicare gli incarnati rosei di gusto rubensiano dei personaggi, anche se una realizzazione nella cattolicissima Germania meridionale non può essere esclusa.



Alessandro Marchesini, *Battesimo di Cristo*, disegno, Würzburg,
Martin von Wagner Museum der Universität

FLEMISH ARTIST OF THE 18TH CENTURY?

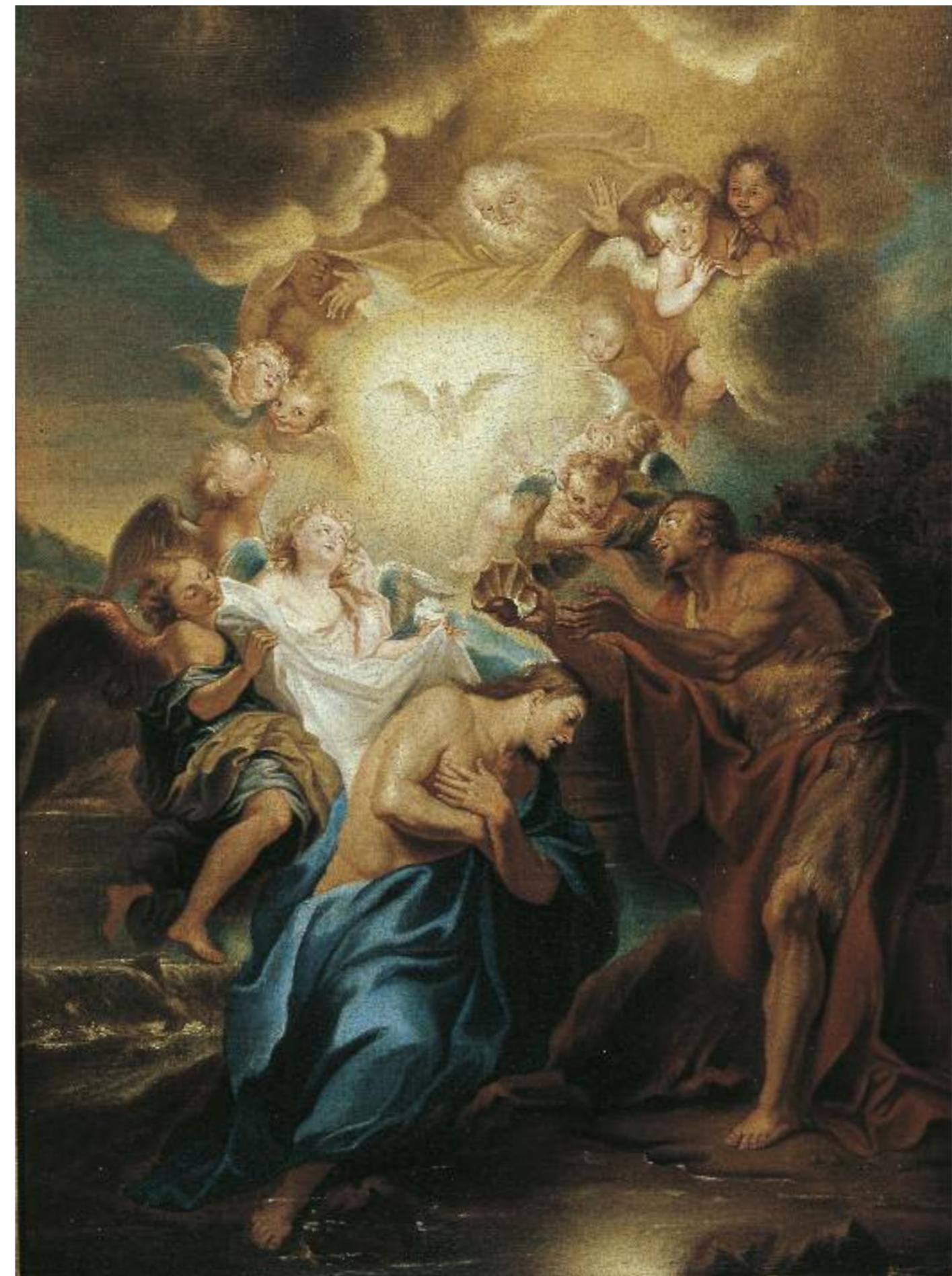
(after Alessandro Marchesini)

Baptism of Christ

oil on canvas, 64x48 cm

This canvas features the baptism of Christ by Saint John on the shores of the Jordan river, an episode remembered by the Gospel and a favourite theme of painters in every century. The pretty composition of this painting is inspired by a drawing attributed to Alessandro Marchesini (1663-1738) and conserved at the Martin von Wagner Museum der Universität, Würzburg (see E. Negro, N. Roio, Alessandro Marchesini 1663-1738, Modena, 2010, p. 25). The composition was reproduced with the customary mirror-wise rendition as an etching, and became very popular in the central decades of the century as a source of inspiration among artists in northern Europe, as witnessed by this painting and, for instance, by the oval version executed by the German painter Johann Michael Rottmayr for the Stiftskirche of Melk in Austria (see E. Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien, 1981, fig. 293).

To return to this canvas, it is clearly the work of a Nordic master, and may perhaps be circumscribed to a Flemish artist, something the pink complexion of the portrayed persons, the style of which reminds of Rubens, would seem to indicate, even if the possibility that it has been painted in the profoundly Catholic southern Germany cannot be excluded.



GREGORIO LAZZARINI
Venezia 1655-Villabona (Rovigo) 1730
Mosè e il serpente di bronzo
olio su tela, cm. 118x152,5

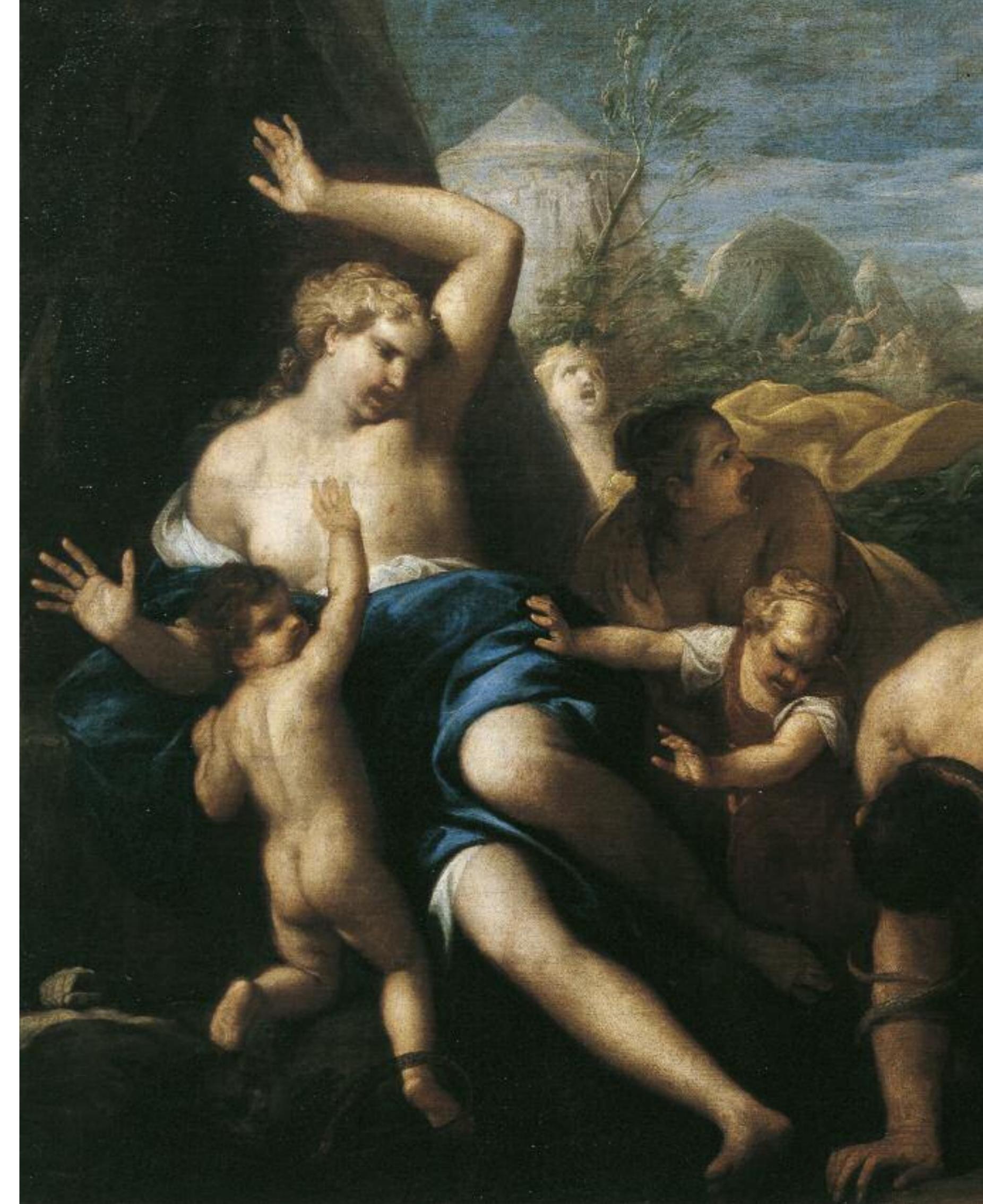
Il soggetto di questo animato dipinto è l'episodio biblico nel quale gli israeliti, colpevoli di essersi rivoltati contro Mosè e il Signore, vengono perseguitati da serpenti velenosi. Mosso a compassione, "l'Eterno quindi disse a Mosè: - fa un serpente ardente e mettilo sopra un'asta; e avverrà che chiunque sarà morso e lo guarderà, vivrà -. Mosè fece allora un serpente di bronzo e lo mise sopra un'asta; e avveniva che, quando un serpente mordeva qualcuno, se questi guardava il serpente di bronzo, viveva" (*Numeri* 21, 4-9). Sulla tela sono infatti raffigurati in primo piano gli israeliti in preda al panico, e in alto su un poggio, Mosè che indica al popolo il serpente di bronzo issato su un'asta, verso il quale alcuni infelici già si volgono per essere salvati.

Questo dipinto è opera di Gregorio Lazzarini, eccellente pittore caposcuola a Venezia di un gusto accademico di stampo emiliano in contrasto sia con la declinante corrente locale dei tenebrosi, sia con l'incipiente barocchetto. Alla sua bottega, premiata dal favore di facoltosi committenti internazionali, si formò, tra gli altri, il grande Giambattista Tiepolo. Tra le opere dell'artista veneziano, il confronto forse più calzante è con l'*Orfeo e le Baccanti* di Cà Rezzonico, del 1698 (vedi R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano, 1981, 2, p. 990, fig. 1225), data intorno alla quale verosimilmente dovrebbe essere stato realizzato il nostro dipinto. Tra i vari raffronti possibili, si veda nell'opera citata il bambino sdraiato con il volto rivolto all'indietro e l'uomo barbato nella stessa posa della nostra.

La grande tela proviene per via ereditaria dalla collezione Schiavoni, un'antica raccolta di dipinti in gran parte veneti, e risulta citata come Pietro Liberi in inventari a stampa della collezione (L. Sernagiotto, *Natale e Felice Schiavoni. Vita, opere, tempi*, Venezia, 1881, p. 636; *Collection de tableaux anciens* [...], Venezia, 1883, n. 14) e con la corretta attribuzione al Lazzerini in un inventario della Direzione delle Regie Gallerie veneziane in data 26 aprile 1886 (n. 14).



Gregorio Lazzarini, *Orfeo e le baccanti*, Venezia, Cà Rezzonico,
Museo del Settecento Veneziano



GREGORIO LAZZARINI
Venice 1655-Villabona (Rovigo) 1730
Moses and the bronze serpent
oil on canvas, 118x152.5 cm

The motif of this dramatic painting is the episode from the Bible in which the Israelites, guilty of having revolted against Moses and the Lord, are persecuted by poisonous snakes. Moved to compassion, "the Lord told Moses: - Make for yourself a fiery serpent and place it on a pole; and it will be that anyone who was bitten will look at it and live -. And Moses made a bronze serpent and placed it on a pole; and it came about, that if a serpent bit any man, when he looked to the bronze serpent he lived" (Numbers 21, 4-9). In fact, the painting shows the panicking Israelites in the foreground, Moses who is indicating the bronze serpent raised on a pole to the people, and some unfortunate who are already turning to it for salvation.

The painting is the work of Gregorio Lazzarini, an excellent painter who was a leading figure in Venice, characterized by an Emilian academic taste contrasting both with the declining local movement of the 'tenebrosi' and with the incipient Barocchetto. Among others, the great Giambattista Tiepolo received his education in his workshop, which was rewarded by the patronage of wealthy international customers. As to the other works of the Venetian artist, the most relevant comparison may be with Orpheus and the Bacchants at the Cà Rezzonico, from 1698 (see R. Pallucchini, La pittura veneziana del Seicento, 2 volumes, Milano, 1981, 2, p. 990, fig. 1225), and this painting probably dates to the same period. It is for instance interesting to observe the lying child with its face turned backwards, and the bearded man in the same pose in this painting.

The large canvas comes, through inheritances, from the Schiavoni collection, an ancient collection of paintings, mostly Venetian, and has been indicated as the work of Pietro Liberi in printed inventories of the collection (L. Sernagiotto, Natale and Felice Schiavoni. Life, works, times, Venice, 1881, p. 636; Collection de tableaux anciens [...], Venice, 1883, no. 14) and with the correct attribution to Lazzarini in an inventory of the Directorship of the Royal Venetian Galleries dated 26 April 1886 (n. 14).



ARTISTA NAPOLETANO TRA XVII E XVIII SECOLO
Monumentale composizione di frutta e fiori con figure
olio su tela, cm. 242x305

La pratica di dipingere grandi tele di intento decorativo raffiguranti animate composizioni floreali e di frutti con la presenza della figura umana, talvolta eseguita da pittori di grido, si afferma nel corso della seconda parte del Seicento, per poi rimanere in auge nel corso della prima metà del secolo successivo. La monumentale composizione che presentiamo vede numerosi putti e alcune fanciulle rappresentate entro un giardino patrizio nel quale le statue di gusto classico, le fontane, i ricchi vasi baccellati sono coronati da rigogliose ghirlande di fiori e frutti variopinti. Quest'opera, espressione del gusto arcadico e pervaso di classicismo del tardo barocco, si può ricondurre per via stilistica alla pittura napoletana, protagonista con la romana nella creazione di questo genere di dipinti. Per quanto riguarda la composizione possono essere chiamate a confronto le opere di artisti quali Aniello Ascione – si veda la *Natura morta con fiori, frutta e amorini* del Museo Correale di Sorrento (vedi in *La Natura morta in Italia*, a cura di F. Zeri, Milano, 1989, II, p. 932, n. 1128) – mentre nelle figure si scorge l'influsso del grande protagonista della pittura partenopea, Luca Giordano: la discinta figura femminile in primo piano e alcuni dei putti sembrano infatti ricordare lo stile di un pittore dagli inizi giordaneschi, Paolo de Matteis. Pubblicato in A. della Ragione, *La natura morta napoletana del Settecento*, Napoli, 2010, tav. 198, p. 138.



NEAPOLITAN ARTIST BETWEEN 17TH AND 18TH CENTURY
Monumental composition of fruits and flowers with figures
oil on canvas, 242x305 cm

The practice of painting large decorative canvases featuring lively compositions of flowers and fruits with the presence of human figures, sometimes executed by famous painters, was introduced in the second half of the Seventeenth century and remained at its height of popularity during the first half of the following century. The monumental composition presented here vaunts numerous putti and some girls, surrounded by a patrician garden where the classical statues, the fountains, the elaborate pod-patterned vases are crowned by luxuriant garlands of flowers and fruits painted in many colours. These work, which bears witness to the Arcadian taste, imbued in classicism, of the late Baroque, may be retraced in terms of style to Neapolitan painting, which along with the Roman one played a leading role in the creation of this genre of paintings. As to the composition, comparisons may be made with the works of artists as Aniello Ascione – witness the Still life with flowers, fruit and cupids of the Correale Museum of Sorrento (see *La Natura morta in Italia*, edited by F. Zeri, Milano, 1989, II, p. 932, no. 1128) – while the figures reveal the influence of the leading figure of Neapolitan painting, Luca Giordano: in fact, the scantily dressed female figure in the foreground and some of the cupids seem to remind of the style of a painter from the early Giordanesque period, Paolo de Matteis. Published in A. della Ragione, *La natura morta napoletana del Settecento*, Napoli, 2010, tav. 198, p. 138.



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 sovrapposta, come indica il formato accentuatamente orizzontale, questo capriccio mostra una serie di personaggi in varie attitudini tra monumenti e rovine antiche. Il fulcro della composizione è, al centro, il gruppo con il 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 venti 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 l'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, *Capriccio architettonico con il teatro di Marcello*, Carate Brianza, collezione Galli

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).





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 era 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 macchiatati 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 Ahab 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).





ARTISTA MERIDIONALE DEL XVIII SECOLO

Scena carnevalesca

olio su tela, cm. 73x98,5

Questa insolita raffigurazione, da collocarsi cronologicamente nella seconda metà del Settecento, vede raffigurate alcune maschere della cosiddetta ‘Commedia dell’Arte’ – riconosciamo ad esempio Pulcinella, Balanzone, Arlecchino – che affollano, insieme ad altri personaggi dai variopinti costumi, un ampio spazio delimitato dalle parti da quinte architettoniche. La Commedia dell’Arte è una forma di commedia tipicamente italiana, sviluppatasi sul finire del Cinquecento, che aveva tra le sue caratteristiche la flessibilità della recitazione, non vincolata ad un libretto, con ampi spazi lasciati all’improvvisazione.

La scena sembra svolgersi di fronte ad un fondale di teatro caratterizzato da grandi arcate che lasciano intravedere una fuga prospettica di edifici verso il mare. Gli edifici parati a festa sui lati, dai quali aggettano balconi cinti da elaborate ringhiere in ferro battuto, così come la presenza sullo sfondo di una fontana monumentale, ci inducono a proporre per questa tela un ambito meridionale.

SOUTHERN ITALIAN ARTIST FROM THE 18TH CENTURY

Carnivalesque scene

oil on canvas, 73x98,5 cm

This unusual image, which may be dated to the second half of the Eighteenth century, features a number of masks from the so-called ‘Commedia dell’Arte’ or ‘Comedy of the Profession’ – we recognize, for instance, Punch, Doctor Balanzone, Harlequin – who, along with other personalities in colourful costumes, are amassed in an area closed off from the surroundings by architectural wings. The Commedia dell’Arte is a typically Italian form of comedy that developed in the late Sixteenth century, that was among other things characterized by the flexibility of the acting, which was not bound to a libretto, where one allowed ample room for improvisation. The scene seems to unfold in front of theatre sets characterized by large arches that allow one to see a perspective of buildings towards the sea. The buildings adorned for the festivity on the sides, with their balconies surrounded by elaborate banisters in wrought iron, as well as the presence of a monumental fountain in the background, make us suggest a Southern Italian context for this canvas.



Jacques Callot, *Franca Trippa, Fritellino*, (dai *Balli di Sfessania*), 1621, incisione



PITTORE DEL XVIII SECOLO

Coppia di vasi di fiori

olio su tela, cm. 64x80

Questa coppia di dipinti raffigura varie specie di fiori – campanule, gelsomini, rose, tazzette, acanto fiorito, dalie – raccolti in vasi metallici fortemente bombati. La luce, proveniente in entrambi dal lato sinistro, ricorda precedenti caravaggeschi, ma la grazia che ravvisiamo nella disposizione e scelta dei fiori conduce a una datazione ormai nel corso del diciottesimo secolo. Difficile giungere ad una provenienza geografica per queste due nature morte, che hanno nella rapidità esecutiva il loro pregio maggiore.

PINTER FROM THE 18TH CENTURY

Pair of flower vases

oil on canvas, 64x80 cm

This pair of paintings features various species of flowers – bell-flowers, jasmines, roses, daffodils, acanthuses in flower, dahlias – collected in metal vases with a markedly bulging shape. The light, which in both paintings arrives from the left side, reminds of Caravaggesque precedents, but the grace that may be observed in the arrangement and choice of the flowers leads one to conclude that they must be dated to the Eighteenth century. It is difficult to suggest a geographic origin for these two still lives, whose greatest merit lies in their rapid execution.



GABRIELE BELLA
Venezia 1730-1799

Veduta di Piazza San Marco verso la basilica
olio su tela, cm. 80x120

Il vedutismo, ossia la rappresentazione di luoghi caratteristici della città con accuratezza e spesso con verosimiglianza quasi scientifica, fu una delle forme artistiche che più caratterizzano il XVIII secolo. Centro propulsore di questo innovativo interesse, connesso anche con il fiorire del Grand Tour e del turismo colto proveniente dal resto d'Europa, fu innanzitutto Venezia, che vide l'affermazione a livello internazionale di artisti del calibro di Canaletto, Guardi e Bellotto.

La veduta che proponiamo è stata riconosciuta a Gabriele (o Gabriel) Bella da Dario Succi. Noto per le sue raffigurazioni della città lagunare in occasione di festività ed eventi, il pittore veneziano è rappresentato principalmente da una raccolta di settantasette tele conservata nella Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia. Nella nostra tela, secondo lo studioso, il Bella "restituisce con tavolozza brillante una delle inquadrature più celebri della tradizione pittorica della veduta settecentesca", ispirandosi nella composizione alle incisioni di Carlevarijs e Brustolon. Nel suo scritto sul dipinto, Succi evidenzia inoltre come l'artista "si avvalse di questa inquadratura per altre due tele provenienti dal gruppo *Funzioni di Venezia*" della Querini Stampalia (*Il giro della piazza del doge in pozzetto* e *L'ultimo giorno di Carnevale*) e come l'opera possa essere datata "verso la metà degli anni ottanta".



Gabriele Bella, *Regata a San Pietro di Castello a Venezia*, già
mercato antiquario

GABRIELE BELLA
Venice 1730-1799

View of Saint Mark's Square towards the basilica
oil on canvas, 80x120 cm

Scenery painting, or in other words the representation of characteristic urban sites with accuracy and often almost scientific verisimilitude, was one of the most characteristic artistic genres of the 18th century. The centre of propulsion of this innovative interest, also linked to the flourishing of the Grand Tour and cultured tourists arriving from the rest of Europe, was above all Venice, which saw the international success of artists of the calibre of Canaletto, Guardi and Bellotto.

The scenery presented here has been attributed to Gabriele (or Gabriel) Bella by Dario Succi. Known for his images of the city in the lagoon during festivities and events, the Venetian painter is principally represented by a collection of seventy-seven canvases held by the Picture Gallery of the Querini Stampalia Foundation. According to the expert, in our canvas Bella "renders one of the most famous views of the Eighteenth-century scenery painting tradition with a brilliant palette", taking inspiration from the compositions featured by the etchings of Carlevarijs and Brustolon. In his treatise on the painting Succi also points out that the artist "also availed himself of this view in another two canvases that are part of the Functions of Venice group" at the Querini Stampalia (Procession of the Doge in pozzetto around the piazza and The last day of Carnival); they, like this work, may be dated "to around the middle of the Eighties".



ARTISTA DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XVIII

Soffitto con angeli musicanti e ghirlande di fiori

olio su tela, diametro cm. 199 circa

Collocabile nella nuova temperie classicista che dominerà la seconda metà del secolo XVIII, questo grande sfondato raffigura al suo interno angeli che sostengono ghirlande di fiori tra le nuvole, uno di loro impegnato a suonare un piffero. Originariamente il dipinto era, con buona probabilità, incluso all'interno di una cornice in stucco di un importante soffitto, magari di un'alcova.

Gli sfondati illusionistici ebbero la loro prima manifestazione nell'ovato della celebre *Camera degli Sposi* di Andrea Mantegna in Palazzo Ducale a Mantova, per poi divenire di gran moda nel periodo barocco con virtuosismi quali quelli, ben noti, del Gaulli e di Padre Pozzo a Roma. Una eco ormai flebile dell'arte seicentesca, ormai evoluta in forme più placide e ispirate da un gusto più sobrio in linea con il gusto borghese in via di affermazione, è ancora testimoniato nella pittura corposa con la quale sono risolti i putti, che testimonia anche il buon livello esecutivo del suo artefice.

ARTIST FROM THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY

Ceiling with angels playing music and flower garlands

oil on canvas, diameter ca 199 cm

Attributable to the new classicist climate that was to dominate the second half of the 18th century, this large trompe-l'oeil perspective features angels holding flower garlands among the clouds; one of them is busy playing a fife. The painting was very probably originally placed inside a stucco frame in an important ceiling, perhaps of an alcove.

Illusionistic trompe-l'oeil perspectives first made their debut in the oval of the famous Bridal Chamber by Andrea Mantegna in the Palazzo Ducale in Mantua, to then become very fashionable in the Baroque period, that saw feats of virtuosity such as the well-known ones of Gaulli and Padre Pozzo in Rome. A by now feeble echo of Seventeenth-century art has at this point evolved into more placid forms, inspired by a more sober taste, in line with the bourgeois taste about to become dominant, is also witnessed by the dense rendition of the putti, which also bears witness to the good skills of the author.



MADONNA ORANTE

Sculpture in legno policromato e dorato.

La Vergine è raffigurata assisa in trono, con le mani giunte all'altezza del petto in orazione, secondo la tradizionale iconografia di matrice veneta. Il volto, incorniciato dai capelli ondulati spartiti a ciocche regolari, è parzialmente coperto da un velo bulinato sulla bordura e decorato al suo interno in un intenso colore rosso. Questo, giunto all'altezza del grembo, si poggia sulle gambe della Vergine creando una sorta di sostegno che probabilmente in origine ospitava, secondo la tradizione, il bambino giacente.

Il soggetto della madonna orante in trono gode di una straordinaria diffusione in area lombarda e veneta sin dai primi anni del quindicesimo secolo. Notevoli esempi ne sono le opere del veronese Giovanni Zabellana, della famiglia dei Moranzon, attivi in Veneto, e dei lombardi Del Maino, tutti operanti tra la fine del XV e i primi decenni del XVI secolo. Rispetto a questi autori la nostra *Madonna orante* mostra però un impatto spaziale ben più monumentale e classicheggiante, una maggiore disinvoltura nei movimenti e un panneggio ampio e di notevole sapienza esecutiva che inducono ad una datazione nel pieno Cinquecento.

Veneto, XVI secolo
altezza cm. 120



Giovan Angelo Del Maino, Presepe, Treviglio, Collegiata di San Martino

PRAYING MADONNA

Sculpture in wood with polychrome paint and gilding.

The Virgin is seated on the throne with her hands gathered before her breast in prayer, according to the traditional Venetian iconography. The face, framed by waved hair divided into orderly locks, is partially covered by a veil with engraved borders, that is bright red on the inside. In the point where it reaches the Virgin's lap, it rests on her legs to form a kind of support, where the child probably once rested, according to tradition.

Images of the praying Madonna on the throne were very difused in the area of Lombardy and Veneto as of the early fifteenth century. Important examples comprise works by Giovanni Zabellana or the Moranzon family from the Veneto, as well as those by the Lombard Del Maino family, all active between the fifteenth and sixteenth century. As compared to these authors, however, this Praying Madonna is characterized by a more monumental and classical spatial impact, more nonchalant movements and an ample drapery crafted with extraordinary skill; all these elements suggest a dating well into the Sixteenth century.

*Veneto, 16th century
height 120 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 Solomon'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*



LEONE PORTA STEMMA

Legno di noce scolpito. Tracce di policromia.

Il leone accucciato, le fauci aperte e dignagnanti, tiene tra le branche munite di lunghi artigli uno scudo a cartocci. Nel campo compare un cappello cardinalizio sormontante le lettere capitali P e B, motivo araldico del quale traspare una redazione precedente. Eleganti foglie d'acanto cingono a guisa di manto il dorso del felino, forse in origine reggente un elemento architettonico quale una colonnetta.

Veneto, fine del XVI secolo

cm. 63x80



LION HOLDING COAT OF ARMS

Sculpted walnut wood. Traces of colouring.

The crouching lion, jaws open and teeth bared, holds a scrolled shield in its paws with long claws. The shield features a cardinal's hat above the capital letters P and B, a heraldic motif of which a previous draft is visible. Elegant acanthus leaves encircle the feline's back as a mantle; they may perhaps originally have carried an architectural element as for instance a small column.

Veneto, late 16th century
63x80 cm



SATURNO

Bronzo dorato a mercurio, fusione a cera persa.

Il dio del Tempo, il corpo mollemente appoggiato ad una falce, è raffigurato barbato, con un piede sulla clessidra e, come istruiva Cesare Ripa nella sua Iconologia (1603), alato: "si fa alato, secondo il detto *Volat irreparabile tempus*, il che è tanto chiaro per esperienza, che per non disacerbar le piaghe della nostra miseria, non occorre farvi lungo discorso". Talvolta, come nell'incisione dal Goltzius che presentiamo per confronto, il Tempo era anche raffigurato, seguendo l'antico mito ellenico, nell'atto di mangiare i suoi figli. L'opera pare ancora risentire, nell'accentuata torsione del busto, nell'accurata delineazione anatomica e nell'artificiosa eleganza, evidente ad esempio nella mano sinistra dell'uomo abbandonata lungo la falce, dello stile del tardo manierismo. Quest'ultimo si protrasse in Germania, verosimile luogo di realizzazione, fino alla prima metà del Seicento, periodo al quale è possibile ricondurre questo manufatto. Non essendo stata concepita come scultura a tutto tondo – la parte tergale e la base mostrano i segni di un precedente utilizzo in combinazione ad un qualche manufatto – si può presupporre la provenienza da un prezioso stipio o da un elaborato orologio da tavolo, al quale la raffigurazione della divinità bene si confaceva.

Germania meridionale, prima metà del XVII secolo
altezza cm. 24 (senza il basamento)



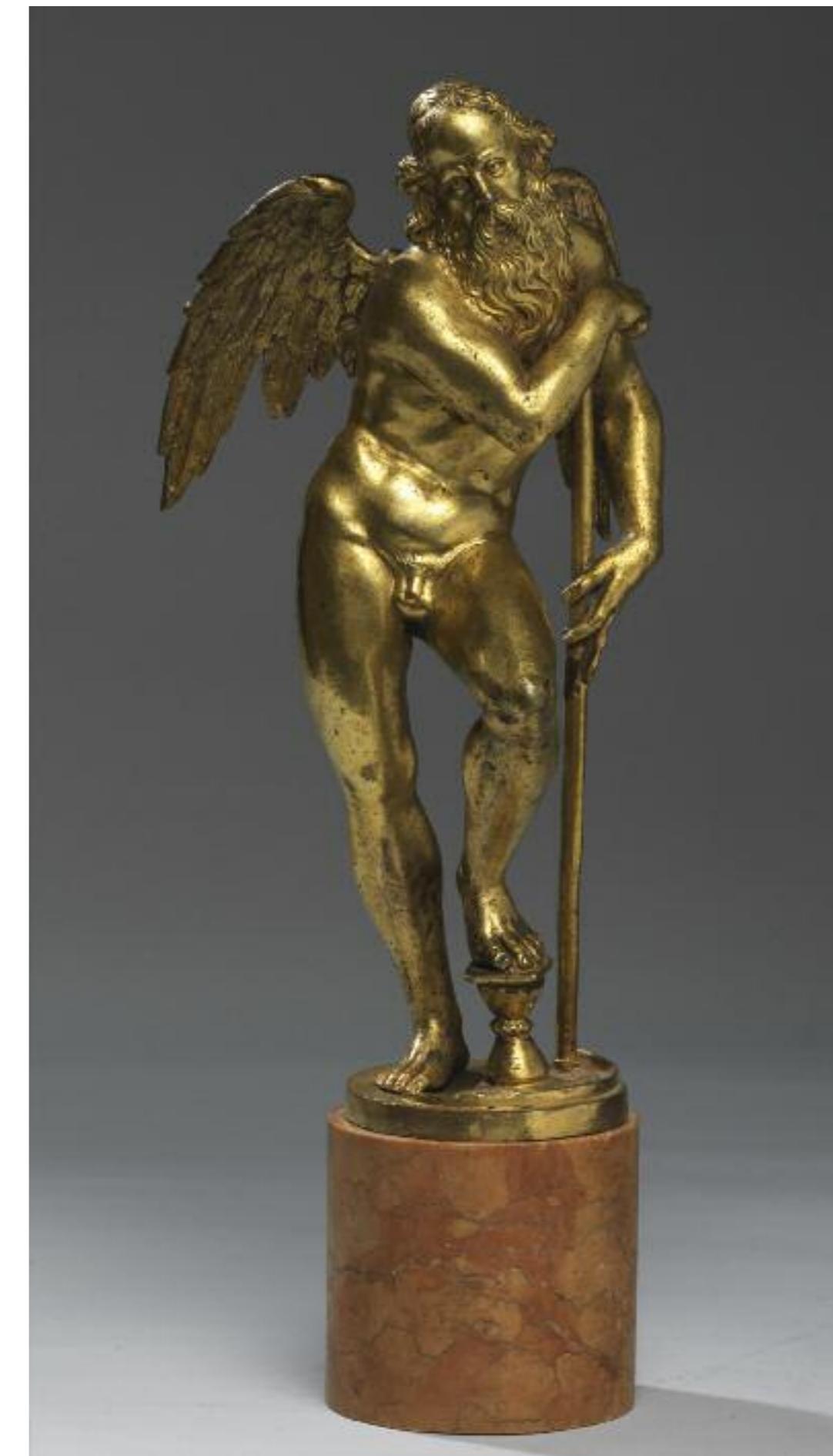
Jacob Matham da Hendrick Goltzius, *Saturnus*, 1597, incisione

SATURN

Mercury-gilt bronze, cast with the lost wax method.

The god of Time, his relaxed body leaning on a scythe, is shown bearded, with a foot on a hourglass and, as Cesare Ripa taught in his Iconology (1603), winged: "he is winged, according to the saying Volat irreparabile tempus, something that is so clear on the basis of experience, that not to lighten the afflictions of our misery, it is not necessary to talk lengthily about it". Sometimes, as in the etching by Goltzius which we present for comparison, Time was also depicted, according to the ancient Greek myth, in the act of devouring his children. The work still seems pervaded, in the accentuated torsion of the bust, the accurate anatomic contours and the affected elegance, that is for instance evident in the man's left hand that hangs loosely by the scythe, by the style of late mannerism. The latter remained in fashion in Germany, where this piece was most likely made, until the first half of the Seventeenth century, the period to which it may be dated. As it has not been conceived as a sculpture in the round – the rear part and the base reveal that it has previously been used in combination with some construction – we may presume it comes from a precious cabinet or an elaborate table clock, to which the image of the divinity was well suited.

*Southern Germany, first half of 17th century
height 24 cm (without base)*



COPPIA DI PUTTI

Marmo scolpito.

Il magistero berniniano, specie della tarda attività del maestro romano, traspare evidente dalla fattura di questi putti, con buona probabilità provenienti dall'ornamentazione di qualche importante monumento chiesastico. La disinvolta e la vitalità con la quale le due sculture si muovono nello spazio, i fluenti e voluminosi panneggi dai modi sfaccettati e geometrizzanti, la saggine resa delle tenere carni non sarebbero pensabili senza la conoscenza dell'opera del grande Bernini.

Queste caratteristiche spingono quindi a ricondurre stilisticamente l'autore delle nostre opere nella cerchia degli artisti attivi nell'Urbe sul finire del Seicento, quali ad esempio la famiglia dei Mazzuoli, artisti di origine senese che ebbero in Giuseppe uno dei più stretti collaboratori di Gian Lorenzo Bernini, o artisti meno conosciuti quali lo scultore Lorenzo Ottoni, probabile autore del *Monumento funebre di Ercole e Luigi Bolognetti* nella chiesa romana di Gesù e Maria, che con altri giovani porta avanti – dopo la morte del caposcuola nel 1680 – uno stile “in parte nuovo che, senza rinnegare la lezione del Bernini, si alleggeriva in un linguaggio elegante e a tratti spiritoso” (A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo, 1998, p. 260).

Roma, fine del XVII, inizi del XVIII secolo
altezza cm. 87 circa



Lorenzo Ottoni (?), *Monumento funebre di Ercole e Luigi Bolognetti*, Roma, Chiesa di Gesù e María, 1681, particolare

PAIR OF CUPIDS

Sculpted marble.

The influence of Bernini, especially of the late works of the Roman artist, is evident in the execution of these cupids that were most probably part of the decoration of some important monument associated with a church. The nonchalance and vitality with which the two sculptures move in space, the fluent and voluminous draperies with faceted and geometrized manners and the able rendition of the soft skin would have been impossible without a knowledge of the work of the great Bernini. These characteristics therefore make us retrace the author of this work, in terms of style, to the circle of artists who worked in Rome in the late Seventeenth century, as for instance the Mazzuoli family of artists, originally from Siena – a member of the latter, Giuseppe, was one of Gian Lorenzo Bernini's closest collaborators – or less known artists as the sculptor Lorenzo Ottoni, the probable author of the Funerary monument to Ercole and Luigi Bolognetti in the Roman church of Jesus and Mary, who together with other youths upheld – after the death of the leader of the movement in 1680 – a “partly new style that, without disavowing Bernini's lesson, interpreted it with greater lightness in an elegant and sometimes witty language” (A. Angelini, Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena, Cinisello Balsamo, 1998, p. 260).

*Rome, late 17th, early 18th century
approximate height 87 cm*





98



99

MADONNA CON IL BAMBINO

Legno scolpito, tracce di policromia.

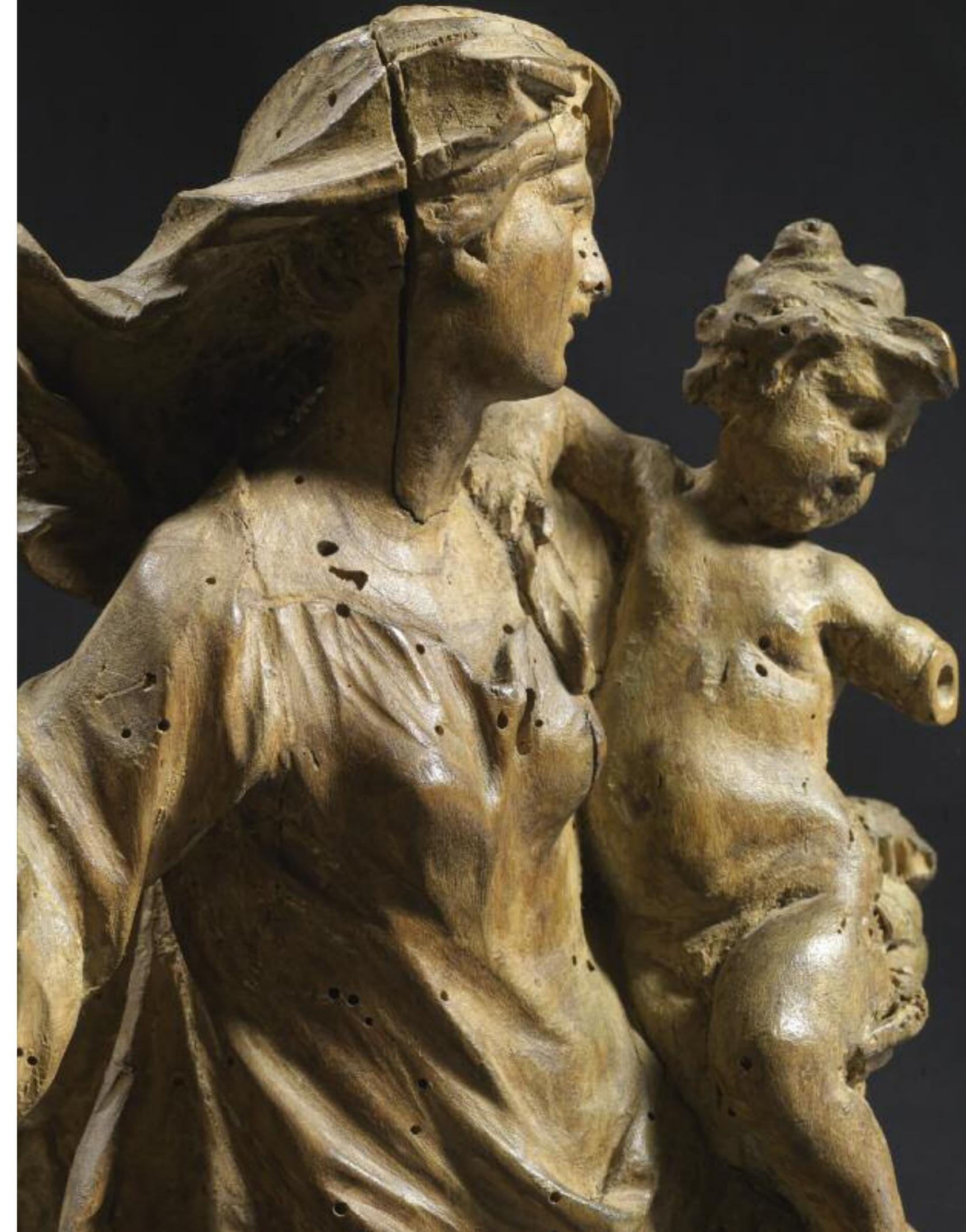
Il sinuoso corpo della Vergine si sviluppa con un marcato senso di movimento, accentuato dalle fitte pieghe del panneggio. La Madre di Dio, posta in piedi su un nimbo dal quale spuntano teste di cherubino raggiate, sorregge con il braccio sinistro il Figlio.

Questa scultura, di notevole qualità, appartiene al mondo tardo barocco genovese, di un artista formatosi presumibilmente nell'*entourage* di Filippo Parodi (1630-1702).

Genova, prima metà del XVIII secolo
cm. 61,5



Filippo Parodi, *Immacolata Concezione*, 1700 c., Genova, San Luca



MADONNA WITH CHILD

Sculpted wood with traces of polychromy.

The Virgin's sinuous body develops with a marked sense of movement, accentuated by the rich folds of the drapery. The Mother of God, who stands on a nimbus from which the heads of radiant cherubs project, holds the Son in her left arm.

The sculpture, of considerable quality, belongs to the late Baroque Genoese world, and is by an artist who presumably received his training as part of the entourage of Filippo Parodi (1630-1702).

*Genoa, first quarter of 18th century
61,5 cm*



ESTATE E AUTUNNO

Legno dorato e policromato.

Le due allegorie sono raffigurate come due 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, l'autunno specularmente, nella sinistra, 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 tardobarocca Toscana.

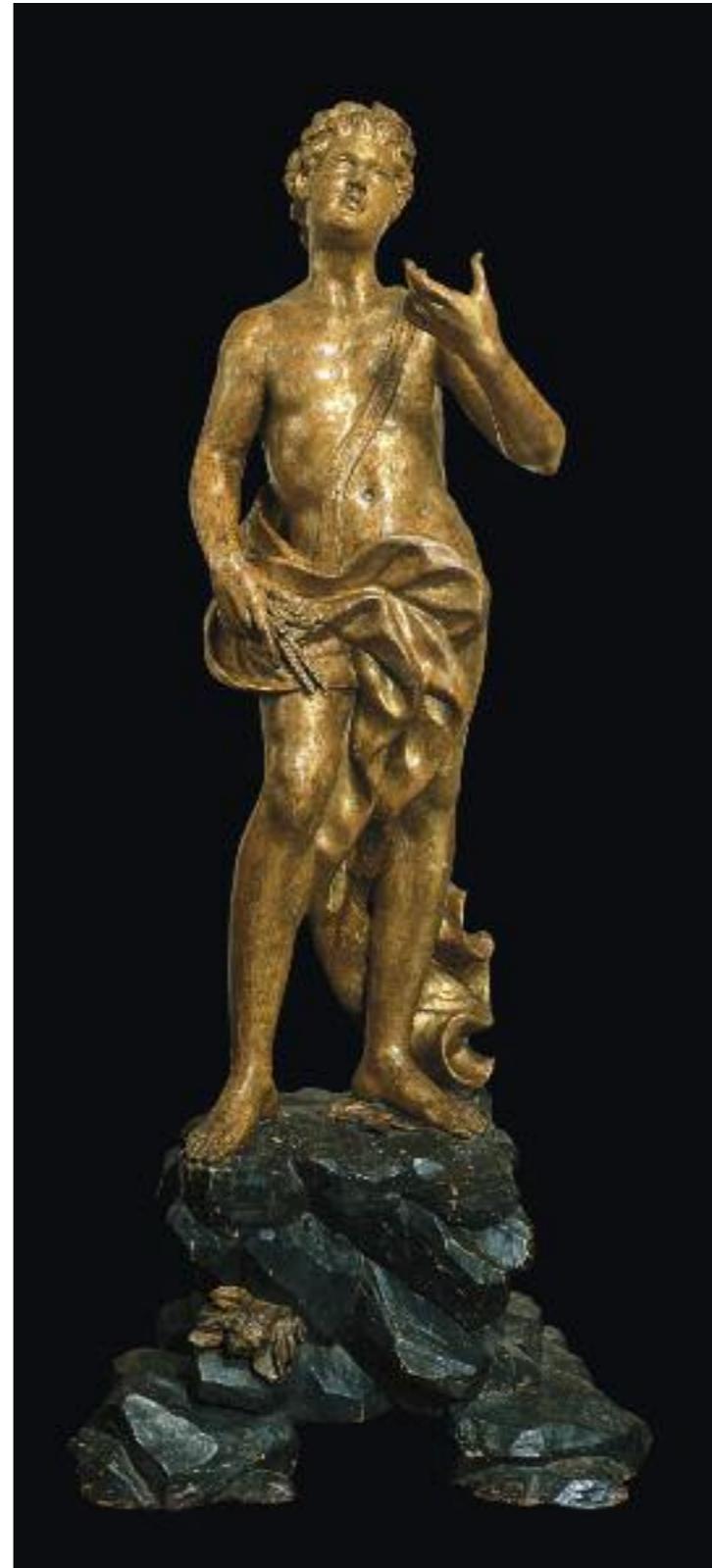
Toscana, prima metà del XVIII secolo
altezza cm. 186

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.

*Tuscany, first half of the 18th century
height 186 cm*



CASSONE

Legno di noce.

Sobrio cassone cinquecentesco arricchito da specchiature geometriche. La cornice di base, fortemente baccellatata, poggia su zampe di leone. Decorazione alla certosina posteriore.

Italia centrale, XVI secolo
cm. 64x175x59

CHEST

Walnut wood.

Sober sixteenth-century chest enriched by geometric framed panels. The base frame, with conspicuous scalloping, rests on lion's paws. The 'certosina' decoration dates from a later period.

*Central Italy, 16th century
64x175x59 cm*



ARMADIO

Legno decorato in policromia.

Raro esempio di mobile marchigiano di cultura rinascimentale, impreziosito da una laccatura a motivi zoomorfi, girali vegetali e festoni. Su un fianco si trova uno sportello che dà accesso ad un vano a palchetti. Cornice superiore non coeva.

Marche, inizi del XVII secolo
cm. 194x175x66

CABINET

Wood with polychrome decoration.

Rare example of furniture item from the Marche region of Renaissance culture, embellished by a decoration with zoomorphic motives, phytomorphic scrolls and festoons. The upper top belongs to a later date.

*Marche, early 17th century
194x175x66 cm*



CANTERANO

Legno di noce con lastronature in radica.

Questo notevole canterano umbro si compone di tre cassetti dalle belle maniglie mistilinee e di uno superiore a scomparsa separato dagli altri da una cornice marcapiano. Il piano è fortemente aggettante con cornice modanata, sui lati specchiature geometriche, piedi a mensola adornati da un bel motivo a volute.

Umbria, metà del XVII secolo
cm. 110x158x67

CHEST OF DRAWERS

Walnut wood with decorative bands in briar.

This elegant chest of drawers from the Umbria region vaunts three drawers with pretty mixtilinear handles and an upper, recessed drawer, separated from the others by a string-course. The chest has a very projecting top with molded frame, geometric panels on the side, and bracket feet embellished by a pretty scrollwork motif.

Umbria, middle of the 17th century
110x158x67 cm



CREDENZA MONUMENTALE

Legno di noce.

Questo mobile è articolato in un corpo inferiore, partito in una cassetiera centrale e sportelli laterali, e in un'alzata, caratterizzata da ali protudenti. Quest'ultima, composta di più sportelli, è sormontata da una cornice fortemente aggettante. Arricchiscono il corpo inferiore, in origine maggiormente profondo, delle lesene scanalate, mentre nell'alzata svolgono la stessa funzione decorativa e di partizione dei fregi verticali fitomorfi centrati da rosette.

Italia centrale, XVII secolo
cm. 180x284x71

MONUMENTAL SIDEBOARD

Walnut wood.

This item consists of a lower body subdivided in a central drawer unit and lateral doors, and of a top characterized by projecting wings. The latter, which comprises several doors, is surmounted by a markedly projecting frame. The lower body, originally deeper, is embellished by furrowed pilaster strips; on the top the same function of decoration and subdivision is performed by vertical phytomorphic friezes centred by rosettes.

*Central Italy, 17th century
180x284x71 cm*



CREDENZA MONUMENTALE

Legno di noce.

Questa grande credenza, proveniente da un contesto ecclesiastico, presenta il fronte dell'elemento principale articolato in una parte centrale scandita da due file di profondi cassetti e in due corpi lievemente aggettanti con sportelli caratterizzati da una doppia riquadratura centrata da sottile bugnatura a cartiglio. L'alzata, realizzata presumibilmente in un secondo tempo e di agevole rimozione, si compone di una successione di sei sportelli e altrettanti tiretti interrotta al centro da un tabernacolo, quest'ultimo inquadrato da uno sportello decorato da un motivo a palme incrociate e sormontato da coronamento fogliaceo.

Italia Settentrionale, XVII secolo
cm. 190 (106 senza alzata)x330x96



MONUMENTAL SIDEBOARD

Walnut wood.

This large sideboard, that originally belonged to an ecclesiastic context, features a main element whose front is organized in a central part rhythmed by two rows of deep drawers and two slightly projecting compartments with doors characterized by a double frame centred by thin rusticated motifs with cartouches. The upper part, which has presumably been added at a later point in time and which is easy to remove, consists of a row of six doors and as many drawers, interrupted in the centre by a tabernacle framed by a door decorated by a crossed palm motif surmounted by a leaf crown.

*Northern Italy, 17th century
190 (106 without upper part)x330x96 cm*



CONSOLE

Legno intagliato scolpito e dorato.

L'importante piano sagomato lastronato in marmo verde alpino e dal bordo impreziosito con un cordolo in giallo di Siena, è sorretto da quattro gambe zoomorfe elegantemente scolpite a volute, dalle zampe ferine congiunte tra di loro da una traversa a crociera sagomata culminante al centro con un trionfo di foglie accartocciate. Raffinati nastri intagliati decorano il sotto piano.

Quest'opera proviene, come riporta un'antica etichetta sotto il piano, dal "Palazzo di S.A.R. la duchessa di Galliera", ove era conservata con il numero di inventario 739. E' stata successivamente esposta alla celebre *Mostra del Settecento bolognese* del 1935 – come risulta anche da un'altra etichetta – con la provenienza dalla collezione del marchese Giovanni Zacchia Rondini (p. XCVI).

Bologna nel diciottesimo secolo è un centro di incontro di influenze stilistiche diverse, ove al rigore proveniente dalla vicina Toscana, si fondono le suggestioni tardo barocche romanemediate dal transito attraverso lo Stato Pontificio.

Bologna, XVIII secolo
cm. 90x199x86



CONSOLE

Carved, sculpted and gilt wood.

The elaborate rounded top in Alpine green marble with edges decorated by a ribbing in Siena yellow is supported by four zoomorphic legs, elegantly sculpted with scrolls, with ferine paws united by a crossed rounded crosspiece that culminates in a centerpiece of curling leaves. The underside of the table is decorated with refined carved bands.

As confirmed by an old label glued under the top, this item comes from the "Palace of H.R.H. the Duchess of Galliera", where it had been assigned inventory number 739. It has later been exhibited at the famous Mostra del Settecento bolognese of 1935 – something that is also confirmed by another label – in which case it was presented as belonging to the collection of Marquis Giovanni Zacchia Rondini (p. XCVI).

In the Eighteenth century Bologna was a meeting place of different stylistic influences; the rigor characteristic of the nearby Tuscany were combined with touches of late Roman Baroque mediated by the transit through the Papal State.

Bologna, 18th century
90x199x86 cm



CONSOLE

Legno intagliato e dorato, piano listrato in marmo di Siena.
Questo tavolo da parete presenta la fascia sottopiano intagliata con un'elegante alternanza di dentelli e motivi vegetali, terminante agli angoli con teste di leoni. Le alte gambe sono decorate con cesti di foglie di ancanto, teste di ariete e festoni.

Piemonte, metà del XVIII secolo
cm. 95x123x59

CONSOLE

*Carved and gilt wood, top with inlays in marble from Siena.
The strip under the top of this console table is carved with an elegant alternation of dentils and vegetal motifs that terminate in lion's heads in the corners. The tall legs are decorated with baskets with acanthus leaves, ram's heads and festoons.*

*Piedmont, middle of the 18th century
95x123x59 cm*



TAVOLO DA CENTRO

Legno con listature in mogano, parti ebanizzate e dorate.
Le quattro snelle gambe arcuate, riunite da traverse e terminanti in piedi a zampa di leone, sorreggono il tamburo, al quale sono raccordate da teste muliebri a finto bronzo. Corona il nostro tavolino, riconducibile allo stile Impero lucchese, un piano in commesso di marmi policromi toscani e liguri: bardiglio, capella, breccia violetta di Seravezza, levanto rosso ligure, broccatello di Siena, calacatta di Vagli.

Lucca, XIX secolo
altezza cm. 77, diametro cm. 86



CENTRE TABLE

*Wood with inlaying in mahogany, ebonized and gilt parts.
The four slender arched legs, united by crosspieces and ending in lion's paw feet, support the drum, to which they are anchored by female heads in fake bronze. The table, retraceable to the Empire style of Lucca, is crowned by a top in mosaic work in polychrome Tuscan and Ligurian marbles: bardiglio, capella, breccia violetta of Seravezza, Ligurian levanto red, broccatello of Siena, calacatta of Vagli.*

*Lucca, 19th century
height 77 cm, diameter 86 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



COPPIA DI POLTRONE

Legno laccato e parzialmente dorato.

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

Sicilia, metà del XVIII secolo
cm. 126x75

PAIR OF ARMCHAIRS

Varnished and partially gilt wood.

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

Sicily, middle of the 18th century
126x75 cm



COPPIA DI POLTRONE

Legno dorato.

Questa coppia di poltrone denuncia, nella semplicità della decorazione, una realizzazione nella seconda parte del Settecento, in un periodo ormai avviato verso quel bisogno di maggiore rigore e schiettezza che presto porterà all'avvento del Neoclassicismo.

Veneto, seconda metà del XVIII secolo
cm. 120x68

PAIR OF ARMCHAIRS

Gilt wood.

The simplicity of the decoration of this pair of armchairs reveals that they are datable to the second part of the Eighteenth century, in a period when the need for greater rigour and genuineness that was soon to lead to the advent of Neoclassicism had began to be perceptible.

Veneto, second half of the 18th century
120x68 cm



CORNICE A EDICOLA MONUMENTALE

Legno intagliato, scolpito e dorato.

Importante cornice a edicola di età tardo rinascimentale, come chiariscono elementi quali le eleganti cariatidi ai lati. Queste ultime sostengono, insieme a due colonne corinzie scanalate sul fronte, un cappello costituito da una cornice modanata percorsa da foglie d'acanto e da due fasce a ovuli e dentelli. I dadi sono segnati ciascuno da una testa di cherubino, mentre la predella, composta da un elemento a gradino con funzione di appoggio di oggetti devozionali, è racchiusa ai lati da due basi sulle quali campeggiano le armi del committente entro scudi a cartocci.

Iscrizione: "BARTHOLOMÆVS [CAV?]DIOSVS HOC [...] [...COFIEDV?] CVRAVIT"

Italia centrale, seconda metà del XVI secolo

cm. 173x182; luce cm. 123,5x108



MONUMENTAL TABERNACLE FRAME

Carved, sculpted and gilt wood.

Important tabernacle frame that dates from late Renaissance, as witnessed by elements as the elegant caryatids on the sides. Together with two Corinthian furrowed columns on the front, the latter support a chapel formed of a moulded frame decorated with acanthus leaves and two strips with ovoli and dentils. Each die is marked by a cherub's head, while the predella, consisting of a stepped element on which religious objects could be placed, is enclosed on the sides by two bases on which the coat of arms of the customer, inside Renaissance shields, stand out in relief.

Inscription: "BARTHOLOMÆVS [CAV?]DIOSVS HOC [...] [...COFIEDV?] CVRAVIT"

*Central Italy, second half of 16th century
173x182 cm; sight size 123,5x108 cm*



COPPIA DI COLONNE

Legno scolpito, laccato e parzialmente dorato.

Coppia di colonne corinzie con capitello a foglie d'acanto e fusto scanalato, probabilmente provenienti da un altare monumentale. Originariamente più alte, queste due colonne, adatte per un uso decorativo a parete, sono state ridimensionate in altezza in età imprecisata.

XVI secolo; restauri
altezza cm. 165

PAIR OF COLUMNS

Sculpted, varnished and partially decorated wood.

Pair of Corinthian columns with capital with acanthus leaves and furrowed trunk, probably from a monumental altar. Originally taller, these two columns, suitable as decoration against a wall, have been reduced in height in an unspecified period.

*16th century; restoration works
height 165 cm*



STIPO MONETIERE A BAMBOCCI

Legno e radica di noce intagliata e scolpita.

Questo mobile riflette perfettamente quel gusto di provenienza italiana fiorito in Francia alla reggia di Fontainebleau, e che ancora riaffiora nelle facciate dei palazzi genovesi in pieno periodo barocco. Impreziosito da cariatidi raffiguranti deità classiche, questo stipò aveva la funzione di contenere al suo interno oggetti preziosi.

Genova, inizi del XVII secolo
cm. 84x96x46

CABINET

Walnut wood and briar, carved and sculpted.

This cabinet perfectly reflects the taste that flourished at the court of Fontainebleau, of Italian origin, and that reappeared on the facades of Genovese mansions even in the heyday of the Baroque period. Embellished by caryatids depicting classical deities, this small item served for storing precious objects.

Genoa, beginning of the 17th century
84x96x46 cm



BACILE RINFRESCATOIO

Ottone sbalzato, zampe e prese in bronzo, tracce di argentatura (interno) e doratura (esterno).

Questo grande bacile presenta un ampio corpo bombato, sormontato da un collo svasato e sorretto da zampe ferine. L'argentatura presente all'esterno e lo sbalzo lievemente accennato della baccellatura rimandano alla cultura napoletana, così come la tipologia delle due prese poste all'esterno, caratterizzate da volti muliebri e volute di gusto ancora tardo manierista. Queste ultime in particolare si possono ricondurre al gusto espresso nella prima metà del Seicento da Orazio Scoppa (doc. 1607-1647), importante figura di artista e argenteiere che pubblicò tra 1642 e 1643 un repertorio composto da diciotto incisioni eseguite, "erudito libro di molti, e vari ornamenti [...] di varie e capricciose figure" eseguito, come ricorda il De Dominicis, "per comodo degli ornamentisti".

Napoli, seconda metà del XVII secolo
altezza cm. 36, diametro cm. 90

BASIN FOR REFRESHING

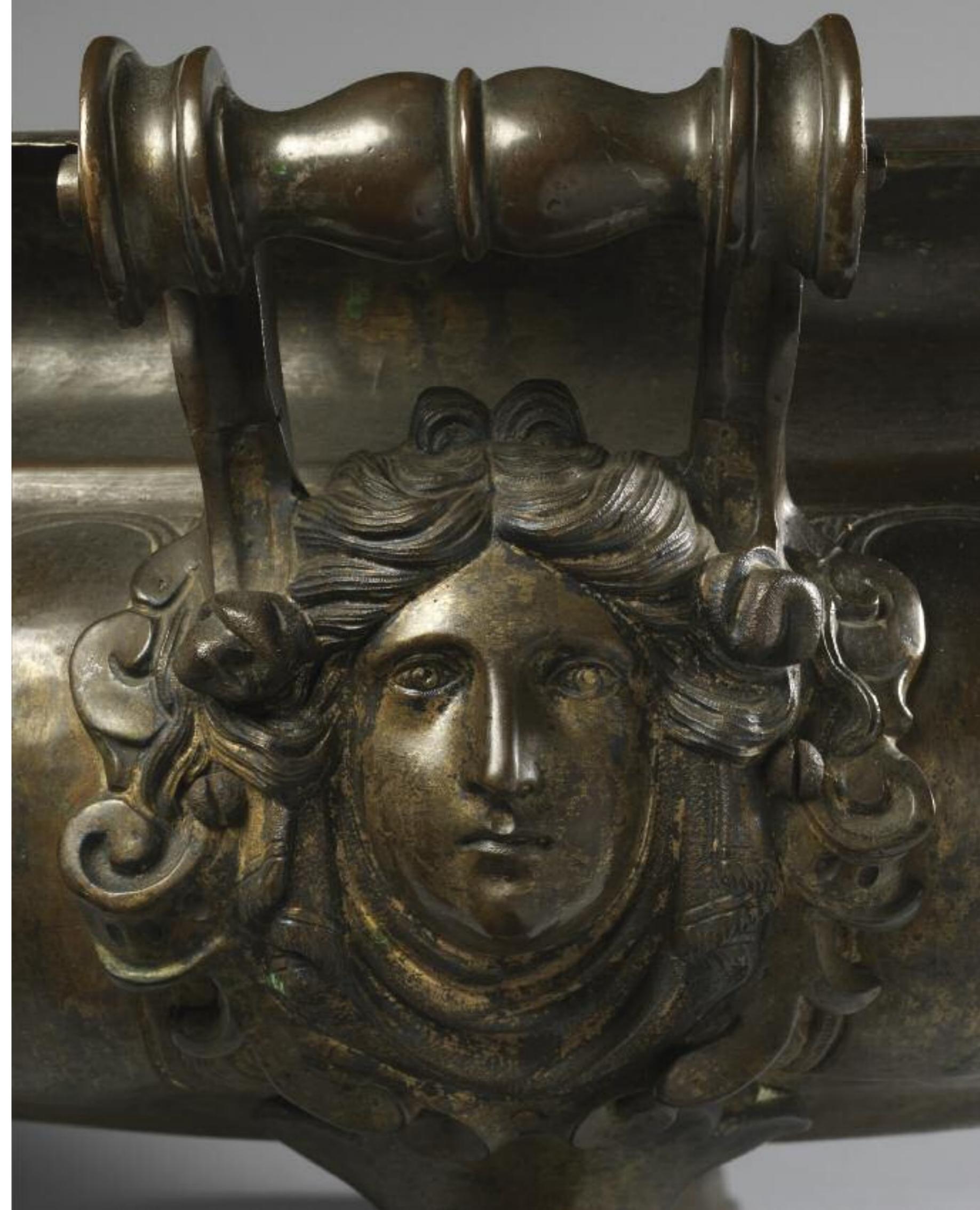
Embossed brass, paws and handles in bronze, traces of silver-plating (interior) and gilding (exterior).

This large basin has an ample rounded body surmounted by a flared neck and supported by animal paws. The silver-plating on the outside and the embossing, slightly accentuated by the pod motif, evoke the Neapolitan culture, just as the type of the two handles on the outside, characterized by female faces and scrolls in a style that is still late mannerist. The latter, in particular, can be retraced to the taste expressed in the first half of the Seventeenth century by Orazio Scoppa (doc. 1607-1647), an important artist and silversmith who published, between 1642 and 1643, a repertory consisting of eighteen etchings "an erudite book of many, and various ornaments [...] of various and capricious figures" executed, as De Dominicis remembers, "for the convenience of decorators".

*Naples, second half of the 17th century
height 36 cm, diameter 90 cm*



Orazio Scoppa, *Vaso figurato*, incisione, 1642





SUPPORTO PER CULLA

Legno scolpito, intagliato e in parte dorato.

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

Roma, seconda metà del XVII secolo
cm. 56x180x47



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

CRADLE SUPPORT

Sculpted and carved wood with gilt parts.

*Subject of an exhaustive study by Enrico Colle, this precious wooden item was part of a cradle made in the 17th century for a Roman child of noble birth. The base, that was once surmounted by a rocking cradle, features a frieze on the lower part that runs along the entire perimeter, decorated with the classical motifs of triglyphs and patens; the upper part is embellished by two vigorous mermaids that surface from the ocean wave and who bend backwards to support the small bed. According to the expert, the furniture item seems to have been conceived "during the second half of the Seventeenth century, for a noble family in the capital", probably for the Colonna princes, "who have the mermaid as heraldic emblem"; its "style is the result of the artificial inventions elaborated by Giovanni Paolo Schor". The artist, who was born in Innsbruck in 1615 and who later worked in Rome where he died in 1674, collaborated with Bernini on various occasions; in 1663 he ideated a monumental bed that is now lost, on the occasion of the birth of the first-born of the Constable Colonna and Maria Mancini, nephew of Cardinal Giulio Mazzarino. According to the aforesaid researcher, this cradle belongs to a whole series of projects attributable to Schor and his circle, in which the cradle supports rest "on a platform carved with ocean wave motifs" not unlike those found in a cradle, which may also be dated to 1663 on the occasion of the birth of Filippo Colonna, which is still found in the Palazzo Colonna in Rome today, and which also features the mermaid figure, in this case as decorative motif (E. Colle, *Il mobile Barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1783*, Milano, 2000, p. 92, no. 17).*

*Rome, second half of the 17th century
56x180x47 cm*



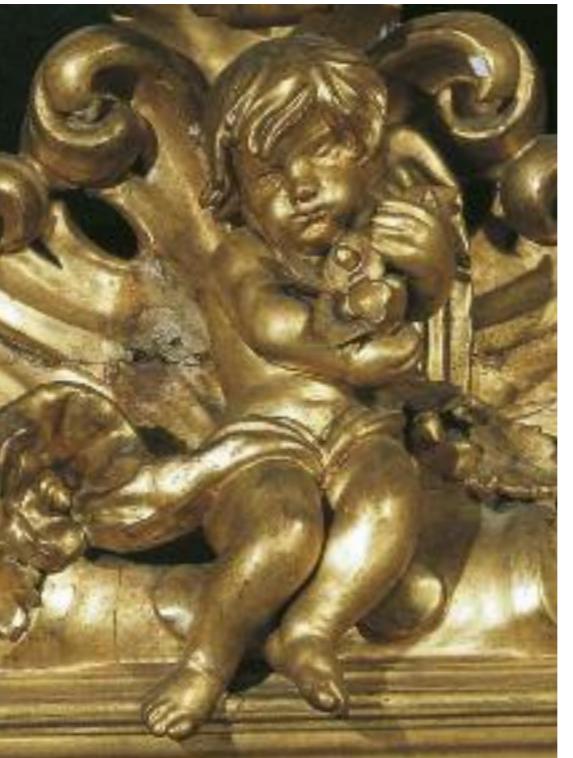


CORNICE MONUMENTALE

Legno scolpito, intagliato e dorato.

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

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



MONUMENTAL FRAME

Sculpted, carved and gilt wood.

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

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



CANDELABRO MONUMENTALE

Legno scolpito ed intagliato, lumeggiato in argento dorato a mecca.

Portacero di imponenti dimensioni, proviene con buona probabilità dal corredo liturgico pasquale di un'importante chiesa siciliana. Il fusto tornito a balaustra è finemente scolpito a motivi vegetali e *rocaille*. La base triangolare sorretta da piedi a cipolla è decorata a motivi fogliacei intervallati da formelle e conchiglie.

Sicilia, inizi del XVIII secolo

cm. 320

MONUMENTAL CANDLESTICK

Sculpted and carved wood, with highlights in silver with gilt varnish.

This large candlestick has very probably once been part of the liturgical Easter accessories for an important Sicilian church. The shaft, turned in the shape of a balustrade, is finely sculpted with vegetal motifs and rock-and shell patterns. The triangular base, supported by onion-shaped feet, is finely decorated with leaf motifs alternated by plaques and conches.

Sicily, early 18th century

320 cm



COPPIA DI PORTACERI DA TERRA

Legno intagliato e dorato, base dipinta a finto marmo.
Questi portaceri a cinque fiamme di grande dimensione presentano un corpo verticale arricchito da elementi fitomorfi e terminante in un motivo a palmetta stilizzata dal quale si dipartono i bracci che sostengono i cinque *bobeches*. Ai lati ampie volute fogliacee ad andamento speculare sono concluse da motivi a rosetta.

Italia centrale, fine del XVIII secolo
altezza cm. 159



PAIR OF FLOOR CANDLESTICKS

Carved and gilt wood, base painted to resemble marble.
These large five-armed candlesticks feature a vertical body enriched by phytomorphic elements that terminate in a stylized palmette motif from which the arms supporting the five bobeches depart. Large leafy scrolls on the sides develop mirror-wise, and are concluded by rosette motifs.

Central Italy, late 18th century
height 159 cm



COPPIA DI PORTACERI DA TERRA

Legno intagliato e dorato.

Portaceri a cinque fiamme caratterizzati dalla presenza di un elemento romboidale centrale da rosetta che si innesta sul corpo verticale. La base è composta da due animali marini speculari dai quali si diparte il fusto, animato da elementi vegetali e impreziosito da girali e rami d'ulivo.

Inizi del XIX secolo
altezza cm. 119



PAIR OF FLOOR CANDLESTICKS

Carved and gilt wood.

Candlesticks for five candles characterized by the presence of a rhomboidal element centred by a rosette, which is inserted in the vertical body. The base consists of two marine animals arranged mirror-wise, that support a trunk enlivened by vegetal elements and embellished by spirals and olive branches.

*Early 19th century
height 119 cm*



COPPIA DI FLAMBEAUX

Bronzo parzialmente dorato.

Importante coppia di candelabri del periodo Impero a sei luci; queste ultime sono sostenute in alto da figure scultoree di vittorie alate elegantemente erette in equilibrio sopra una sfera posta sulla sommità di un cespo fogliato rovesciato poggiante su un plinto impreziosito ai lati dal motivo della cetera e della cornucopia.

Francia, inizi del XIX secolo
altezza cm. 85

PAIR OF FLAMBEAUX

Partially gilt bronze.

Pair of precious candelabra from the Empire period for six candles, which are held by sculptural figures of winged victories who lift them above their heads, as they balance elegantly on a sphere placed on top of a cluster of overturned leaves resting on a plinth, whose sides are embellished by the cithara and cornucopia motif.

*France, early 19th century
height 85 cm*



CENTROTAVOLA CON L'INFANZIA DI BACCO

Bronzo argentato.

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

Francia, seconda metà del XIX secolo

altezza cm. 70



CENTREPIECE WITH THE INFANCY OF BACCHUS

Silver-plated bronze.

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

France, second half of 19th century
height 70 cm



COPPIA DI CANDELABRI

Argento in fusione con rifiniture a bulino.

Sontuosa coppia di candelabri di gusto legato all'eclettismo ottocentesco, con influenze Art Nouveau nell'esuberanza fitomorfa della decorazione.

Italia o Francia, inizi del XX secolo
altezza cm. 88

PAIR OF CANDELABRA

Cast silver decorated with bulino.

Sumptuous pair of candelabra in a style linked to Nineteenth-century eclecticism with Art Nouveau influences in the phytomorphic exuberance of the decoration.

*Italy or France, early 20th century
height 88 cm*



VASO MONUMENTALE

Terracotta, tracce di cromia.

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

L'esemplare in esame, databile sul finire dell'Ottocento, presenta al centro del collo un fregio con scene bacchiche che corre lungo tutto il suo perimetro, raffigurante putti che danzano e suonano tra piante di vite. Queste ultime escono dal limite del fregio, tracciato da una sottile cornice modanata, proseguendo verso l'alto fino ad ornare il bordo superiore con i propri grappoli inebrianti. La pancia del vaso, fortemente rigonfia, presenta sul bordo, al posto delle consuete anse, due coppie di putti teneramente abbracciati. Il piede è ornato da baccellature e motivi a palmetta.

Fine del XIX secolo
altezza cm. 98



Stefano della Bella, ROMÆ IN HORTIS MEDICÆIS VAS MARMOREVM EXI-
MIVM, 1656, incisione



MONUMENTAL VASE

Terracotta, traces of colouring.

This large vase belongs to the calyx-shaped crater typology referred to as "Medici Vase" from the name of the monumental Greek specimen from the 1st century coming from the villa of the Tuscan family in Rome, now at the Uffizi, a vase that had the honour of appearing in print, in a well-known etching by Stefano della Bella (1656).

The specimen examined here, which may be dated to the late Nineteenth century, has a frieze with Bacchic scenes in the centre of the neck; it runs along its entire perimeter and features cupids who are dancing and playing among vine plants. The latter continue upwards beyond the limit of the frieze, which is outlined by a thin moulded frame, to decorate the upper border with its inebriating clusters. The belly of the vase, which is very rounded, has two pairs of tenderly embraced cupids on the edges instead of the customary handles. The foot is decorated with pod and palmette motifs.

Late 19th century
height 98 cm



NAPOLEONE CONFERISCE L'INCARICO A RE DI NAPOLI A
GIOACCHINO MURAT

Alabastro scolpito.

Due personaggi sono raffigurati nelle vesti di antichi condottieri romani. Quello seduto, rappresentato nell'atto di ricevere dall'altro un elmo, è riconoscibile in Gioacchino Murat (1767-1815), incoronato re di Napoli nel 1808 da suo cognato Napoleone Bonaparte. L'imperatore, dal volto idealizzato, è in piedi a fianco di Murat, il braccio atteggiato nel gesto che gli era consueto.

Napoli, XIX secolo

altezza cm. 51

NAPOLEON APPOINTS JOACHIM MURAT
AS KING OF NAPLES

Sculpted alabaster.

Two personalities are represented, wearing the costumes of antique Roman leaders. The seated one, shown as he is about to receive a helmet from the other, is recognizable as Joachim Murat (1767-1815), crowned as King of Naples in 1808 by his brother-in-law Napoleon Bonaparte. The emperor, whose face has been idealized, stands next to Murat, his hand making his customary gesture.

Naples, 19th century
height 51 cm



Gioacchino Murat, 5 lire 1813, Zecca di Napoli



COPPIA DI PUTTI CACCIATORI

Bronzo; base in marmo con parti in bronzo dorato.
Queste statue in bronzo di ridotte dimensioni raffigurano dei putti cacciatori, come chiariscono le teste di cervo e di cinghiale poste al loro fianco. In origine verosimilmente corredate di armi da caccia, le due sculture poggianno su due basi coeve in marmo colorato ornate da rifiniture in bronzo dorato.

Francia, XIX secolo
altezza cm. 61 circa (con la base)

PAIR OF HUNTING CUPIDS

Bronze; base in marble with parts in gilt bronze.
These small bronze statues represent hunting cupids, as the deer and boar heads placed next to them clarify. The two sculptures, which were probably originally equipped with hunting weapons, rest on two bases from the same period, in coloured marble decorated by details in gilt bronze.

France, 19th century
height ca. 61 cm (with the base)



PENDOLA "A PORTICO"

Marmo bianco con fregi in bronzo dorato a mercurio e medagliioni Wedgwood.

Questa pendola risale all'età Luigi XVI, periodo nel quale questa tipologia di orologi, di chiara ispirazione classica, nacque e si sviluppò con varie varianti. Questa che presentiamo si compone di una base mistilinea centrata da una protome leonina e sormontata da due pilastri. Questi sorreggono l'architrave sul quale è collocato il quadrante circolare sormontato da un'aquila di bronzo dorato e affiancato da due pinnacoli ad urna. Numerosi fregi applicati di ispirazione fitomorfa in bronzo dorato e tre medagliioni del tipo Wedgwood – quelli sui pilastri sono restaurati – ingentiliscono la rigorosa costruzione architettonica della pendola.

Francia, seconda metà del XVIII secolo
altezza cm. 59

"PORTICO-STYLED PENDULUM CLOCK"

White marble with friezes in mercury gilt bronze and Wedgwood medallions.

This pendulum clock dates from the period of Louis XVI, when this type of clocks, of an evidently classical inspiration, was created and developed in various versions. The one we present here consists of a mixtilinear base centred by a leonine protome and surmounted by two pillars. These support the architrave on which the circular dial, surmounted by an eagle in gilt bronze and flanked by two urn-shaped pinnacles, is placed. Numerous friezes of phytomorphic inspiration in gilt bronze and three Wedgwood medallions – those on the pillars are restored – soften the rigorous architectural construction of the pendulum clock.

*France, second half of the 18th century
height 59 cm*



PENDOLA "LA VIGILIA DI ALESSANDRO MAGNO"

Bronzo dorato.

Il grande conquistatore macedone, vissuto tra il 356 e il 323 a.c., è raffigurato in un momento di riflessione, la nobile testa sostenuta dal braccio sinistro. Accanto a lui arde una lucerna, e un papiro arrotolato. Sulla base e sulla cassa della pendola ricorrono motivi bellici legati al condottiero riuniti in eleganti panoplie.

La storia che racconta quest'orologio è ripresa da Ammiano Marcellino, storico romano di età tardo imperiale (330-391). Il giovane Alessandro, come testimoniato dalla sua biografia, usava tenere in mano una sfera durante lo studio per evitare di assopirsi: se la mano si rilassava, infatti, l'oggetto sarebbe caduto su una coppa di rame svegliandolo (vedi *The immortal Alexander the great; the myth, the reality, his journey, his legacy*, cat. della mostra Amsterdam, 2010, p. 283).

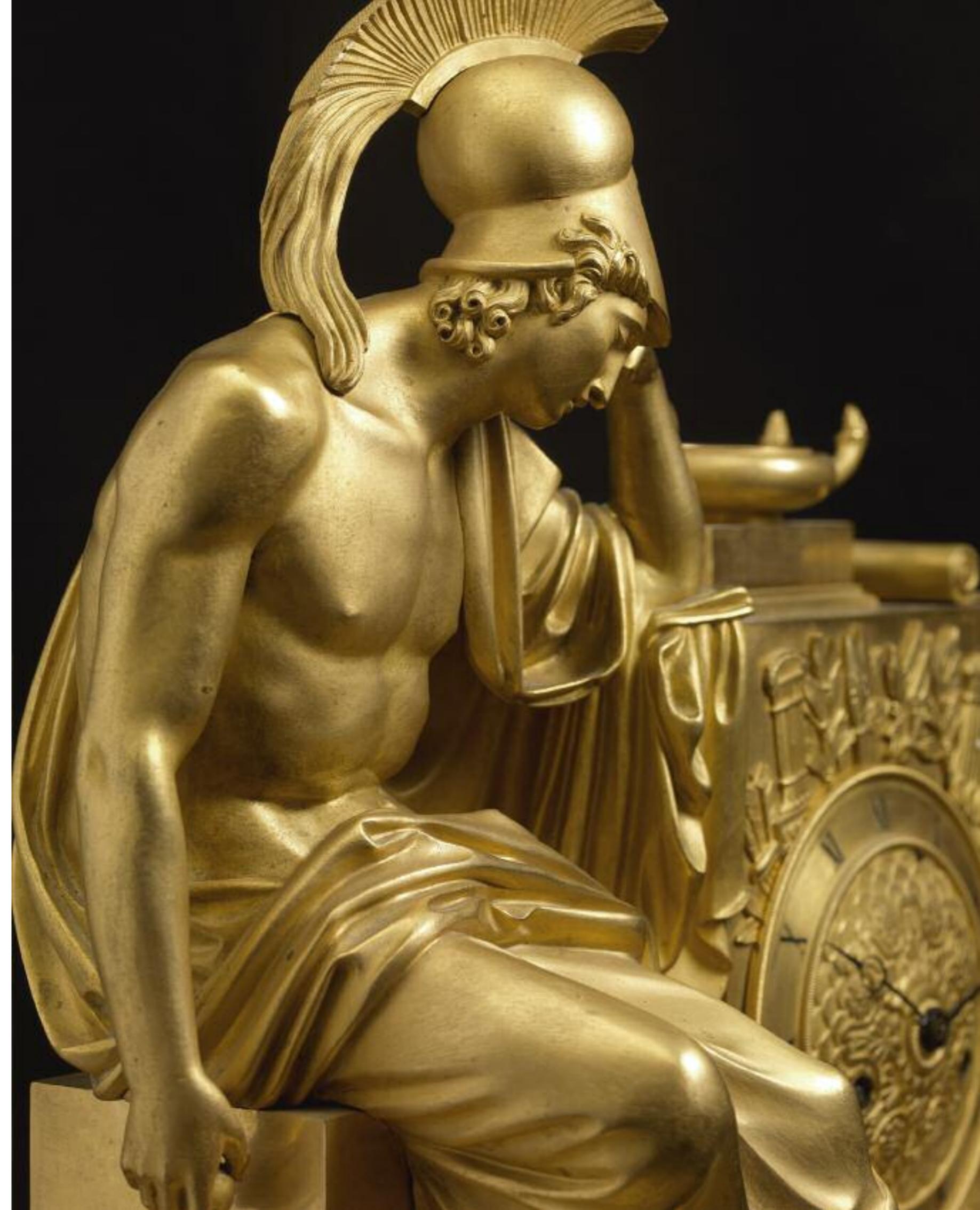
Come si evince dalla iscrizione sul lato sinistro della pendola, l'opera fu disegnata dal grande *bronzier* francese Pierre-Philippe Thomire (1751-1843), del quale si conosce anche un'altra versione alquanto variata dello stesso soggetto conservata allo State Russian Museum di San Pietroburgo.

Iscrizioni: THOMIRE A PARIS"; macchina: "L. MOINET A PARIS".

Francia, inizi del XIX secolo
altezza cm. 49



Pierre-Philippe Thomire, Pendola con Alessandro Magno, San Pietroburgo, State Russian Museum



MANTLE CLOCK "THE VIGIL OF ALEXANDER THE GREAT"

Gilt bronze.

The great Macedonian conqueror, who lived from 356 to 323 BC, is shown in a moment of meditation, his noble head leaning on his left arm. A burning oil-lamp and a rolled papyrus are placed next to him. War motifs associated with the leader, united in elegant panoplies, embellish the base and the case of the clock.

The history illustrated by the clock is taken from Ammianus Marcellinus, a Roman historian from the late imperial age (330-390). As witnessed by his biography, the young Alexander used to hold a ball in his hand while studying in order not to doze off: in fact, if the hand relaxed, the object would have fallen on a copper cup, thus waking him up (see The immortal Alexander the great; the myth, the reality, his journey, his legacy, catalogue of the exhibition, Amsterdam, 2010, p. 283).

As the inscription on the left side of the clock indicates, the work was designed by the great French bronzier Pierre-Philippe Thomire (1751-1843); a quite different version of the same subject by this author is part of the collection of the State Russian Museum of Saint Petersburg.

Inscription: THOMIRE A PARIS"; machine: "L. MOINET A PARIS".

France, early 19th century
height 49 cm



PENDOLA "CUPIDO E VESTALE"

Bronzo dorato.

Questa pendola è databile al periodo Impero, periodo nel quale la rigorosa geometria della struttura base, creata dalla cassa posta sopra ad un basamento di maggiori dimensioni – talvolta in posizione centrale come in questo caso, talvolta posta su un lato – veniva di volta in volta impreziosita da fantasiose figurazioni, solitamente ispirate dall'inesauribile repertorio mitologico. Il nostro manufatto raffigura una giovane coronata di lauro, probabilmente una vestale, che si accinge a suonare il diaulos, mentre Amore giunge dall'alto impugnando la cetra. Sul lato destro, un arco, una corona d'alloro e una fiaccola sono poste su un'ara a mezza colonna adornata da teste di capro dalle quali pendono festoni, motivo quest'ultimo che ritorna anche sulla base, sorretto da due amorini in volo.

Quadrante segnato "Horiot a Paris".

Francia, inizi del XIX secolo
altezza cm. 47,5

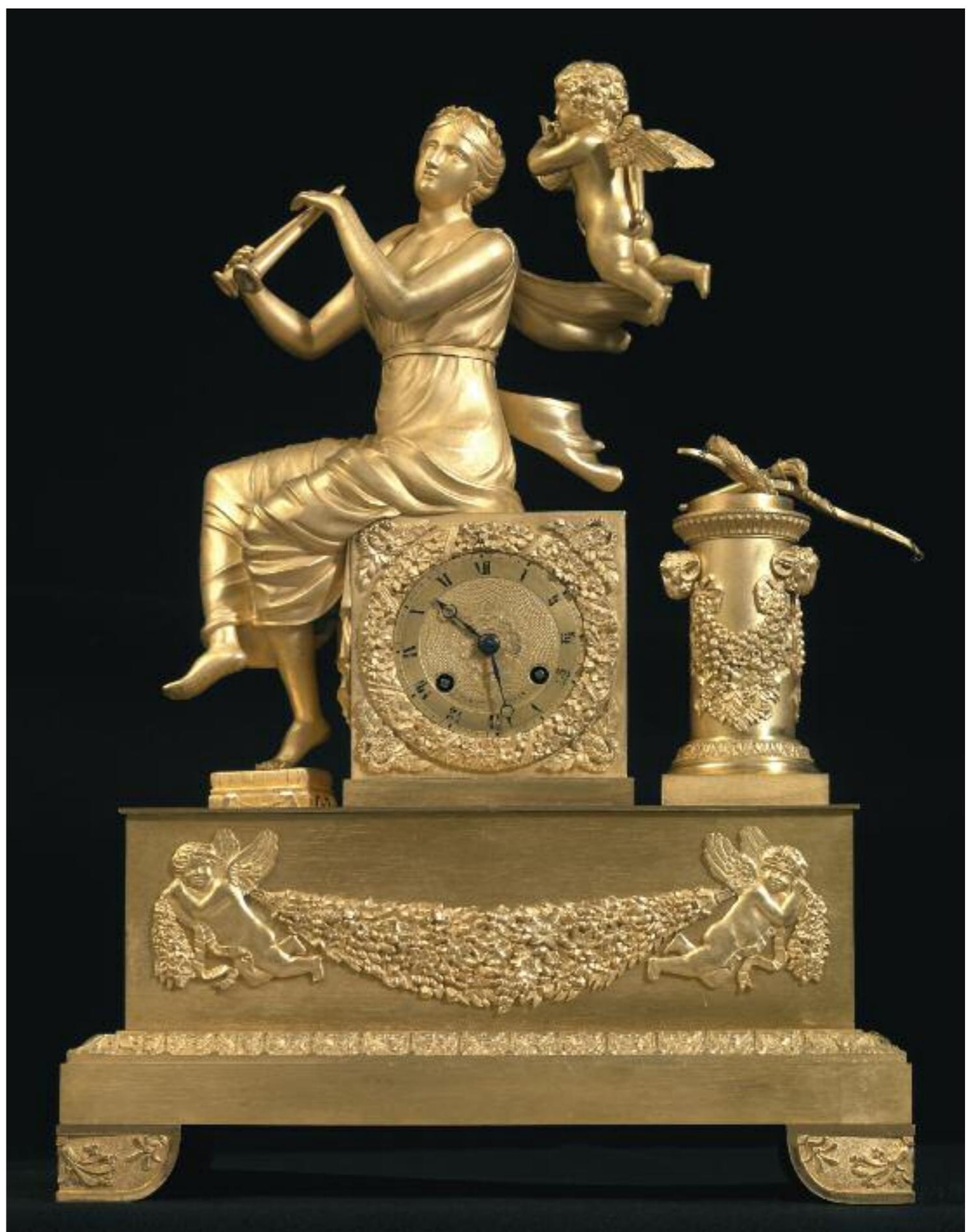
"CUPID AND VESTAL PENDULUM CLOCK"

Gilt bronze.

This pendulum clock is datable to the Empire period, when the rigorously geometric lower structure, formed by a box placed on a larger base – sometimes centrally as in this case, sometimes to one side – was embellished by various fantastic figurations, usually inspired by the inexhaustible mythological repertory. This piece features a young laurel-crowned woman, probably a vestal virgin, who is about to play a diaulos, while Amore is arriving from above, cithara in hand. To the right side an arch, a laurel crown and a torch are placed on a half-column altar adorned by goat's heads from which festoons are hung; the latter motif is also repeated on the base, supported by two cupids in flight.

The dial carries the inscription "Horiot a Paris".

France, early 19th century
height 47,5 cm



PENDOLA "PSICHE"

Bronzo dorato.

Questa pendola è dedicata alla figura mitologica di Psiche, la cui relazione con il dio Amore ispirò la creazione di innumerevoli oggetti d'arte. La giovane porta un coltello per difendersi e sostiene la lampada con la quale, facendone cadere una goccia di olio bollente, risveglierà Cupido addormentato, causandone la fuga (Apuleio, *Le metamorfosi*, V, 23). Sulla cassa dell'orologio compaiono vari oggetti di gusto neoclassico, una anfora ansata e un raffinato cofanetto ornato da sfingi. Da notare la figura della farfalla, che oltre a prestare le ali alla dea, ricorre più volte nella decorazione. La farfalla, dal volo silente e lieve, allude all'antica interpretazione di Psiche come pensiero umano.

Francia, inizi del XIX secolo
altezza cm. 41



Jacopo Zucchi, *Amore e Psiche*, 1589, Roma, Galleria Borghese

"PSYCHE" MANTLE CLOCK

Gilt bronze.

This mantle clock is dedicated to the mythological figure of Psyche, whose relationship with the god Amore inspired the creation of numerous artistic objects. The young woman carries a knife to defend herself and holds a lamp; by letting a drop of boiling oil fall from the latter, she will reawaken the sleeping Cupid and thus make him escape (Apuleius, Metamorphoses, V, 23). Various objects in the neoclassical taste appears on the clock case: an ansate amphora and a refined casket decorated with sphinxes. The figure of the butterfly deserves particular notice; in addition to lending the goddess its wings, it appears in several points in the decoration. With its silent and light flight, the butterfly alludes to the ancient interpretation of Psyche as human thought.

France, early 19th century
height 41 cm



INDICE

| | |
|---|---|
| <p>INTRODUZIONE</p> <p>VENTURA DI MORO</p> <p>FRANCESCO BOTTICINI</p> <p>MAESTRO DI MEMPHIS</p> <p>“ANDIE DE GELDERS”</p> <p>“IMOLENSIS”</p> <p>GILLIS VAN CONINXLOO, seguace di</p> <p>ANTONIO CARRACCI</p> <p>MATTIA PRETI, bottega di</p> <p>FRANCESCO TREVISANI</p> <p>GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto il GRECHETTO</p> <p>FELICE CIGNANI</p> <p>FERDINAND VAN KESSEL</p> <p>PITTORE VENETO DEL XVII SECOLO da Paolo Veronese</p> <p>HERMAN VAN SWANEVELT, ambito di</p> <p>ARTISTA ROMANO DEL XVII SECOLO</p> <p>ANTONIO TIBALDI</p> <p>BARTOLOMEO BIMBI</p> <p>ARTISTA FRANCESE DEL XVIII SECOLO</p> <p>PIETRO PAOLO RAGGI</p> <p>ALESSANDRO SALUCCI, JAN MIEL</p> <p>ARTISTA FIAMMINGO DEL XVIII SECOLO?</p> <p>GREGORIO LAZZARINI</p> <p>ARTISTA NAPOLETANO TRA XVII E XVIII SECOLO</p> <p>GIAN PAOLO PANINI</p> <p>FRANCESCO GUARDI</p> <p>ARTISTA MERIDIONALE DEL XVIII SECOLO</p> <p>PITTORE DEL XVIII SECOLO</p> <p>GABRIELE BELLA</p> <p>ARTISTA DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XVIII</p> <p>MADONNA ORANTE</p> <p>L’ARCA DELL’ALLEANZA</p> <p>LEONE PORTA STEMMA</p> <p>SATURNO</p> <p>COPPIA DI PUTTI</p> <p>MADONNA CON IL BAMBINO</p> <p>ESTATE E AUTUNNO</p> <p>CASSONE</p> <p>ARMADIO</p> <p>CANTERANO</p> <p>CREDENZA MONUMENTALE</p> <p>CREDENZA MONUMENTALE</p> <p>CONSOLE</p> <p>CONSOLE</p> | <p><i>Introduction</i></p> <p><i>Madonna con il Bambino in trono</i></p> <p><i>Madonna col Bambino in trono</i></p> <p><i>Sacra Famiglia con San Giovannino</i></p> <p><i>Madonna col Bambino, la Maddalena e angeli</i></p> <p><i>Sacra Famiglia con S. Giovannino e Michelangelo come S. Giuseppe</i></p> <p><i>Paesaggi con coppia di amanti e con andata a Emmaus</i></p> <p><i>La caduta di Icaro</i></p> <p><i>Martirio di San Bartolomeo</i></p> <p><i>Apollo e Marsia e Apollo e Pan</i></p> <p><i>Il Padre Eterno appare a Giacobbe</i></p> <p><i>L’Amor sacro che disarma l’Amor profano</i></p> <p><i>Ritratto di gentiluomo</i></p> <p><i>Giove fulmina i vizi</i></p> <p><i>Paesaggio con la campagna romana</i></p> <p><i>Maddalena nel deserto</i></p> <p><i>Natura morta</i></p> <p><i>Natura morta con mazzo di fiori in vaso metallico sbalzato</i></p> <p><i>Natura morta monumentale</i></p> <p><i>Carità romana</i></p> <p><i>Veduta fantastica con porto, rovine e viandanti</i></p> <p><i>Battesimo di Cristo</i></p> <p><i>Mosè e il serpente di bronzo</i></p> <p><i>Monumentale composizione di frutta e fiori con figure</i></p> <p><i>Capriccio architettonico con il teatro di Marcello</i></p> <p><i>La sfida sul monte Carmelo</i></p> <p><i>Scena carnevalesca</i></p> <p><i>Coppia di vasi di fiori</i></p> <p><i>Veduta di Piazza San Marco verso la basilica</i></p> <p><i>Soffitto con angeli musicanti e ghirlande di fiori</i></p> <p><i>Veneto, XVI secolo</i></p> <p><i>Veneto, XVI secolo</i></p> <p><i>Veneto, fine del XVI secolo</i></p> <p><i>Germania meridionale, prima metà del XVII secolo</i></p> <p><i>Roma, fine del XVII, inizi del XVIII secolo</i></p> <p><i>Genova, primo quarto del XVIII secolo</i></p> <p><i>Toscana, prima metà del XVIII secolo</i></p> <p><i>Italia centrale, XVI secolo</i></p> <p><i>Marche, inizi del XVII secolo</i></p> <p><i>Umbria, metà del XVII secolo</i></p> <p><i>Italia centrale, XVII secolo</i></p> <p><i>Italia settentrionale, XVII secolo</i></p> <p><i>Bologna, XVIII secolo</i></p> <p><i>Piemonte, metà del XVIII secolo</i></p> |
| | <p>p.5</p> <p>p. 10</p> <p>p. 12</p> <p>p. 14</p> <p>p. 16</p> <p>p. 20</p> <p>p. 24</p> <p>p. 26</p> <p>p. 30</p> <p>p. 32</p> <p>p. 36</p> <p>p. 38</p> <p>p. 40</p> <p>p. 42</p> <p>p. 44</p> <p>p. 48</p> <p>p. 50</p> <p>p. 54</p> <p>p. 56</p> <p>p. 58</p> <p>p. 60</p> <p>p. 62</p> <p>p. 64</p> <p>p. 68</p> <p>p. 70</p> <p>p. 74</p> <p>p. 78</p> <p>p. 80</p> <p>p. 82</p> <p>p. 84</p> <p>p. 86</p> <p>p. 88</p> <p>p. 90</p> <p>p. 94</p> <p>p. 96</p> <p>p. 100</p> <p>p. 104</p> <p>p. 106</p> <p>p. 108</p> <p>p. 110</p> <p>p. 112</p> <p>p. 114</p> <p>p. 116</p> <p>p. 118</p> |

| | |
|--|--|
| TAVOLO DA CENTRO | |
| GRUPPO DI SEI SEDIE | |
| COPPIA DI POLTRONE | |
| COPPIA DI POLTRONE | |
| CORNICE A EDICOLA MONUMENTALE | |
| COPPIA DI COLONNE | |
| STIPO MONETIERE A BAMBOCCI | |
| BACILE RINFRESCATOIO | |
| SUPPORTO PER CULLA | |
| CORNICE MONUMENTALE | |
| CANDELABRO MONUMENTALE | |
| COPPIA DI PORTACERI DA TERRA | |
| COPPIA DI PORTACERI DA TERRA | |
| COPPIA DI FLAMBEAUX | |
| CENTROTAVOLA CON L'INFANZIA DI BACCO | |
| COPPIA DI CANDELABRI | |
| VASO MONUMENTALE | |
| NAPOLEONE CONFERISCE L'INCARICO A G. MURAT | |
| COPPIA DI PUTTI CACCIATORI | |
| PENDOLA "A PORTICO" | |
| PENDOLA "LA VIGILIA DI ALESSANDRO MAGNO" | |
| PENDOLA "CUPIDO E VESTALE" | |
| PENDOLA "PSICHE" | |

| | |
|---|--------|
| Lucca, XIX secolo | p. 120 |
| Lombardia, fine del XVII secolo, inizi del XVIII secolo | p. 122 |
| Sicilia, metà del XVIII secolo | p. 124 |
| Veneto, seconda metà del XVIII secolo | p. 126 |
| Italia centrale, seconda metà del XVI secolo | p. 128 |
| XVI secolo | p. 132 |
| Genova, inizi del XVII secolo | p. 134 |
| Napoli, seconda metà del XVII secolo | p. 136 |
| Roma, seconda metà del XVII secolo | p. 140 |
| Firenze, inizi del XVIII secolo | p. 144 |
| Sicilia, inizi del XVIII secolo | p. 146 |
| Italia centrale, fine del XVIII secolo | p. 148 |
| Inizi del XIX secolo | p. 150 |
| Francia, inizi del XIX secolo | p. 152 |
| Francia, seconda metà del XIX secolo | p. 154 |
| Italia o Francia, inizi del XX secolo | p. 158 |
| Fine del XIX secolo | p. 160 |
| Napoli, XIX secolo | p. 164 |
| Francia, XIX secolo | p. 166 |
| Francia, seconda metà del XVIII secolo | p. 168 |
| Francia, inizi del XIX secolo | p. 170 |
| Francia, inizi del XIX secolo | p. 174 |
| Francia, inizi del XIX secolo | p. 176 |

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

GENERAL SALES TERMS

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 sottintende che ha preso visione delle caratteristiche, dello stato di conservazione, delle effettive dimensioni e della qualità delle opere; per quanto sopra nessuna contestazione in merito potrà pertanto essere accolta al riguardo.

L'acquirente è tenuto a pagare in ogni caso l'IVA prevista dalla normativa vigente.

La Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'originalità delle opere compa-vendute in base all'attribuzione degli esperti di settore di cui si avale e di quanto descritto nel presente catalogo.

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

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

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

Per ogni controversia è competente il Foro di Firenze.

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

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

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

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

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

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

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

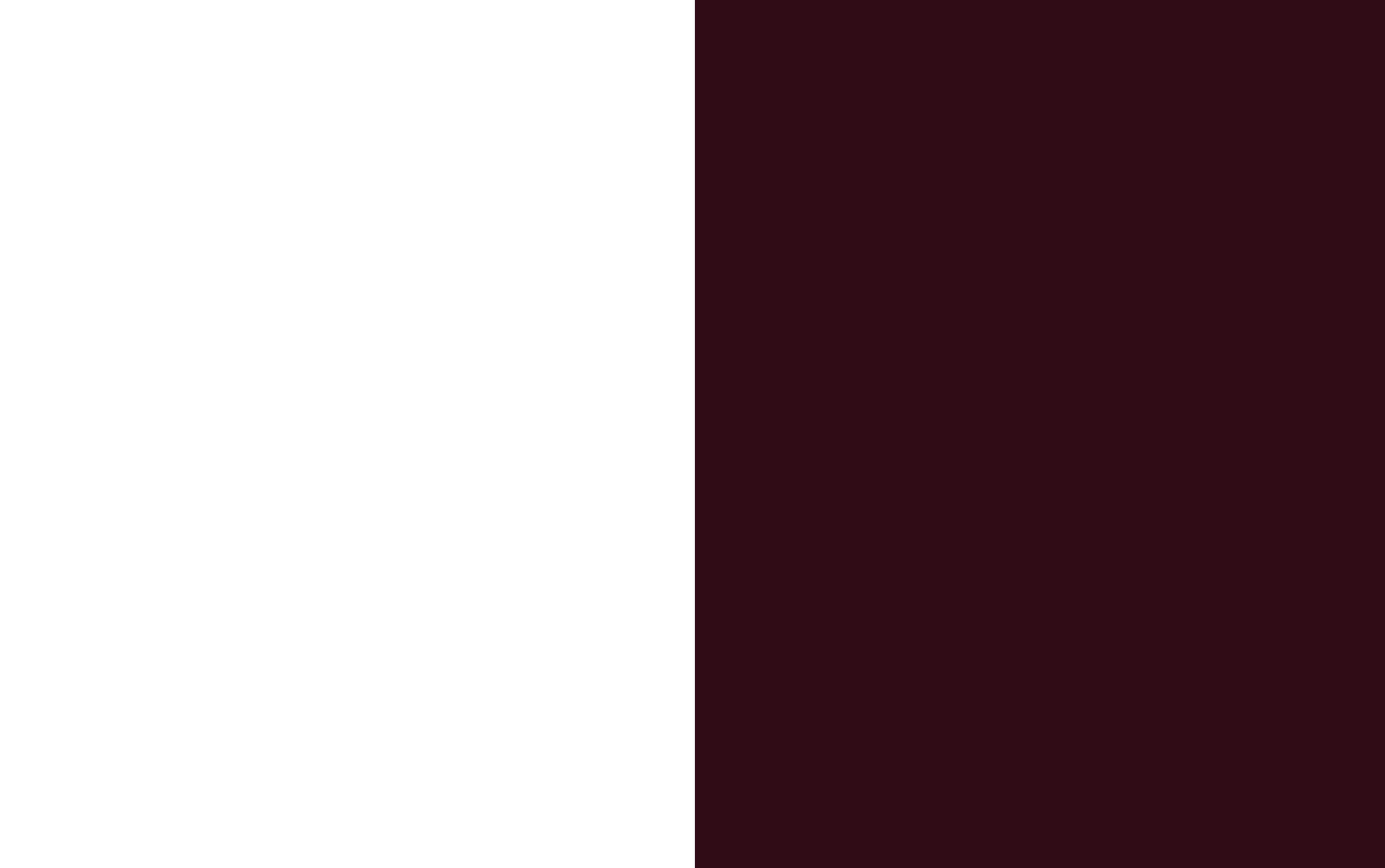
As to objects subject to Notification to the State, in accordance of articles 2, 3 and 5 of law no. 1089 of 1/6/1939, the buyers shall be obliged to comply with all the law provisions on the subject.

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

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

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

TORNABUONI ARTE





tornabuoni Arte
ARTE ANTICA

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