

tornabuoni Arte
ARTE ANTICA



Dipinti e Arredi Antichi



Fronte:

GASPAR VAN WITTEL detto il VANVITELLI
Amersfoort 1652/53-Roma 1736
Veduta di Castel Sant'Angelo a Roma
olio su tela, cm. 36,5x50,5
(p. 60)

Retro:

VENERE E AMORE
Legno scolpito e argentato e parzialmente dorato.
Lombardia, fine del XVI secolo
altezza cm. 140
(p. 76)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Settembre 2012

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

Terremoti, alluvioni, incendi, saccheggi, guerre. Ma anche iconoclastia, riqualificazioni e ‘risanamenti’ urbanistici, e poi umidità, esposizione al sole, e non ultimi gli azzardi e l’imperizia di certi restauratori. Da sempre le opere d’arte, fragili depositarie della nostra storia e della nostra cultura, nonché incoragianti testimonianze dell’esistenza di un briciole di divinità nella natura umana, sono state soggette ad ogni sorta di pericoli che rendono la loro presenza tra noi, magari dopo secoli dalla loro creazione, un fatto che ha del miracoloso.

I recenti accadimenti sismici che hanno funestato una zona italiana ricca di monumenti carichi di storia e di opere d’arte, con perdite gravissime e danni incalcolabili al nostro patrimonio artistico, non può non farci riflettere sul continuo assottigliarsi dell’eredità culturale del nostro glorioso passato. Un processo continuo e inarrestabile, da sempre esistito, che comunque inquieta e deve indurci a pensare. La risposta a questo è ovviamente nella tutela, pensiamo a ministeri e soprintendenze, ma, siamo convinti, anche e soprattutto nell’interesse e nella passione dei singoli. Quell’interesse e quella passione generati innanzitutto dalla conoscenza, condizione ineludibile che può svilupparsi solo grazie all’educazione scolastica e civica, nonché in virtù del fecondo confronto tra musei, mercanti, collezionisti, restauratori e storici dell’arte, categoria quest’ultima in gran parte composta di tenaci idealisti costretta a incessanti peripezie per sopravvivere.

Il quadro generale non è purtroppo incoraggiante in tempi di crisi economica come questi. Tempi nei quali prevale la tendenza a interventi tampone spesso indirizzati verso tagli e persecuzioni che penalizzano sconsideratamente un settore già sufficientemente provato anche da una legislazione in materia miope e datata, per la quale auspiciamo interventi ormai improcrastinabili.

È in questo panorama che la costante attività della Tornabuoni Arte nel mondo dell’antiquariato deve considerarsi in tutta la sua positività. La ricerca sul mercato di opere da acquisire, studiare, restaurare, valorizzare e proporre all’interesse del pubb-

INTRODUCTION

Earthquakes, floods, fires, sacks and wars. Not to mention iconoclasm, urbanistic renovation and “renewal”, humidity, exposure to the sun. And, last but not least, the hazards and ineptitude of certain restorers. Works of art, fragile depositaries of our history and our culture as well as encouraging testimonials of the presence of a grain of divinity in human nature, have always been exposed to all kinds of danger that make their presence among us, perhaps centuries after their creation, a somewhat miraculous fact.

The recent seismic events that have devastated an area of Italy rich in important historical monuments and great works of art, with very serious losses and incalculable damages to our artistic heritage, cannot but make us reflect on the steady dwindling away of the cultural heritage of our glorious past. While this continuous and inexorable process has always existed, it is alarming and must make us stop and think. The solution is obviously to protect this heritage, and in this context we are thinking of ministries and superintendencies, but – we are convinced – also and above all of the interest and passion of individuals.

An interest and passion that is first and foremost the result of knowledge, an inescapable condition that can only be developed through scholastic and civil education, as well as a prolific interaction between museums, merchants, art collectors, restorers and art historians, a category largely formed of tenacious idealists forced to face continuous hurdles to survive.

The general picture is unfortunately not reassuring in times of economic crisis as the present. Times when the prevalent tendency is to prefer makeshift solutions, often oriented towards budget cuts and persecutions that inconsiderately add new burdens to a sector that is already sufficiently tried, also by a shortsighted and obsolete legislation on the subject, which we hope will soon be subject of amendments that can no longer be procrastinated.

It is in this scenario that the constant activity of Tornabuoni Arte in the world of the antique market must be seen in all its positivity. The research in the market for works to buy, study, re-

blico deve essere salutata con soddisfazione, così come la realizzazione dell'annuale catalogo, occasione che, ogni volta, aggiunge alla conoscenza dei fatti artistici un piccolo ma non trascurabile contributo.

Tra le novità proposte in questa settima edizione del catalogo non possiamo non menzionare con particolare riguardo l'importante aggiunta al *corpus* del pittore fiorentino Giovanni Bilivert. Due inediti dipinti gemelli di grandi dimensioni, datati e siglati, raffiguranti *Santa Dorotea* e *Sant'Agnese*, che offrono agli studi nuovi elementi per la comprensione di questo notevole artista. La prima, un esuberante corpo di donna insieme robusto e sensuale a fatica celato da suntuosi panneggi, deve senz'altro annoverarsi tra le creazioni più riuscite dell'allievo di Cigoli che, come ricordava il collega Orazio Fidani, "á sempre usato di vestire le sue figure e ricche [sic], con arie di teste nobilissime". L'artista ha generato la composizione secondo il procedimento a lui consueto di continua evoluzione – metodo evidente nei suoi febbri studi grafici – con un variare incessante che è testimoniato dai numerosi pentimenti rivelati dalla tela in oggetto e che riporta alla mente quanto tramandato nelle *Notizie* del Baldinucci (1681) a proposito del Bilivert: "non si vidde mai contento appieno delle proprie pitture, solito a dire con grande ansietà, io vorrei pure una volta fare un'opera di mio gusto".

Altre novità di questo catalogo sulle quali ci piace soffermarsi sono una inedita versione su tavola di bella qualità di un dipinto di grande successo di Francesco Albani, il *Diana e le sue ninfe sorprese da Atteone*, riferito da Marini al maestro stesso, la *Battaglia notturna tra cristiani e turchi dinanzi a una città in fiamme* di Matteo Stom, interessante esemplare 'al lume di notte' di questo misterioso autore, un *Ratto di Europa* del Perezzioli, importante aggiunta al catalogo del prolifico pittore veronese, e infine la *Veduta di Castel Sant'Angelo a Roma*, attribuita da Giancarlo Sestieri ad un grande artista, Gaspar van Wittel detto il Vanvitelli.

La suggestiva veduta, riferita dallo studioso al primo periodo romano dell'autore, immortalata con uno splendido taglio compositivo uno degli angoli più suggestivi della Città Eterna, ripreso sul far della sera: il vetusto Ponte Sant'Angelo, da poco

store, enhance and present to the public must be welcomed, and the same applies to the preparation of the annual catalogue, an occasion that, every time, represents a small but anything but negligible contribution to our knowledge of the arts.

Among the novelties presented in this seventh edition of the catalogue we cannot but pay special attention to the important addition to the corpus of the Florentine painter Giovanni Bilivert. Two hitherto unpublished twin paintings of large dimensions, dated and initialled, featuring Saint Dorothea and Saint Agnes, which offer scholars new elements towards understanding this noteworthy artist. The first, an exuberant female body, sturdy and sensual at the same time, barely covered by sumptuous draperies, must undoubtedly be counted among the most accomplished works of this pupil of Cigoli who, as his colleague Orazio Fidani remembered, "has always used to make his figures rich and wear airs of very noble heads". The artist has created the composition according to his customary procedure of continuous evolution – a method that is evident in his feverish sketches – with incessant changes revealed by the many reconsiderations witnessed by the canvas in question, which bring to mind what Baldinucci wrote about Bilivert in his Notizie from 1681 "he was never seen to be fully satisfied with his own paintings, and used to say with great anxiety, I would like to paint a work to my liking just once".

Other novelties in this catalogue that deserve particular mention include a completely new version on wood of remarkable quality of a very successful painting by Francesco Albani, Diana and her nymphs surprised by Actaeon, attributed by Marini to the master himself, the Nocturnal battle between Christians and Turks before a city in flames by Matteo Stom, an interesting work 'by nocturnal light' by this mysterious author, the Rape of Europe by Francesco Perezzioli, important addition to the catalogue of the prolific Veronese painter, and finally the View of the Castel Sant'Angelo in Rome, attributed by Giancarlo Sestieri to a great artist, Gaspar van Wittel also called Vanvitelli. This fascinating view, which the scholar has retraced to the first Roman period of the author, immortalizes one of the most charming corners of the Eternal City from a fascinating angle, at the moment when evening draws to a close: the old Ponte

adornato dalle sinuose statue del Bernini e allievi, si protende verso la metafisica mole circolare dell'omonimo castello, mentre in lontananza appare il grandioso cupolone michelangiolesco di San Pietro. Ancora da venire lo scempio della costruzione dei Lungotevere, che porterà a drammatici sconvolgimenti urbanistici qui, come lungo tutto il corso cittadino del fiume, e la sciagurata distruzione della 'spina', il disordinato Rione Borgo attraverso il quale si giungeva a San Pietro con un suggestivo effetto insieme teatrale e catartico. Purtroppo il Vanvitelli non ha potuto registrare i suoni che avremmo potuto incontrare a quell'ora in quel punto della città, che però possiamo immaginare diversi da quelli attuali: il sommesso ciarlare di un gruppo di donne, il calpestio dei cavalli, il procedere traballante e scricchiolante delle carrozze, il vociare un po' sguaiato dei venditori. Quanta acqua è trascorsa sotto quel ponte...

Federico Berti

Sant'Angelo, recently embellished by the sinuous statues of Bernini and his pupils, projects towards the metaphysical circular bulk of the homonymous castle, while the grandiose Michelangelesque dome of Saint Peter is visible in the distant background. The destruction wreaked by the construction of the banks of the Tiber, which was to dramatically overturn the townscape not only here but along the whole urban course of the river, and the unfortunate demolition of the 'spina', the disorderly Rione Borgo that one had to pass in order to reach Saint Peter's with a fascinating effect that was both theatrical and cathartic, had not yet come to pass. Vanvitelli has unfortunately been unable to record the sounds we could have heard at that hour and in that point of the city, which we may nevertheless image as different from those of today: the soft chatter of a group of women, the trampling of the horses, the rickety and creaking advance of the carriages, the somewhat coarse shouting of the sellers. A lot of water has passed under that bridge since then...

Federico Berti

OPERE

BICCI DI LORENZO, ambito di
Firenze, 1373-1452
*Madonna con il Bambino, angeli, e i santi
Giovanni Battista e Michele Arcangelo*
tempera su tavola, cm. 82x44

Questa tavola archiacuta a fondo oro raffigura, eretta su un gradino marmoreo, la Madonna con il Bambino in grembo, preceduta in primo piano dai santi Giovanni Battista, patrono di Firenze, e San Michele Arcangelo, entrambi chiaramente riconoscibili grazie alla presenza dei loro tradizionali attributi. Più in alto affiancano la Vergine due angeli sorretti in volo da stilizzate nuvole. L'opera, caratterizzata da una commovente ingenuità, vede mescolarsi ricordi di opere di artisti fiorentini attivi nella prima metà del quindicesimo secolo e sinceri sentimenti di devozione popolare. I riferimenti alle opere di artisti fiorentini coevi, come quelle prodotte dalla dinastia dei Bicci, sono stati giustamente messe in evidenza da Piero Torriti, che ha attestato la genuinità e conservazione del dipinto e ha messo la nostra tavola in rapporto soprattutto con l'opera di Bicci di Lorenzo, un pittore in bilico tra la persistenza di elementi gotici e il timido apparire delle novità rinascimentali. Particolaramente vicini all'opera del maestro sono in special modo gli angeli ai lati, elementi figurativi che tradiscono quegli aggiornamenti stilistici a cui abbiamo accennato e che indirizzano, come puntualizzato dallo studioso, ad una datazione già nel corso del Quattrocento, verosimilmente nei primi decenni del secolo.



Bicci di Lorenzo, *Annunciazione*, Baltimore, Walters Art Museum

BICCI DI LORENZO, circle of
Florence, 1373-1452
*Madonna with the Child, angels, and the saints John the
Baptist and Michael the Archangel*
tempera on panel, 82x44 cm

This work on wood in the form of a pointed arch with a gilt background features the Madonna with the Child on her lap, standing on a marble step, with Saint John the Baptist, patron of Florence and Saint Michael the Archangel in the foreground; both figures are clearly recognizable due to the presence of their traditional attributes. The Virgin is also flanked, in the upper part of the painting, by two angels supported in their flight by small stylized clouds. The work, characterized by a moving ingenuity, contains echoes of paintings by Florentine artists who worked in the first half of the Fifteenth century, and bears witness to sincere sentiments of popular devotion. The references to works by contemporary Florentine artists, as those produced by the Bicci dynasty, have been correctly observed by Piero Torriti, who has attested the genuineness and preservation of the painting and linked this work on wood principally to Bicci di Lorenzo, a painter whose style hovered between the persistence of Gothic elements and the timid appearance of the novelties of Renaissance. The angels on the sides are especially close to the work of the master; they reveal precisely the aforementioned stylistic innovations and indicate, as pointed out by the scholar, that the work was in fact painted in the Fifteenth century, most likely in its first decades.



VITTORE CRIVELLI

Venezia, 1440 c.-Fermo, 1501 c.

Santa Chiara

tempera su tavola, cm. 77x42

Questa tavola, raffigurante Santa Chiara, la fedele seguace di San Francesco d'Assisi, è stata pubblicata come "dipinto inedito di grande interesse" di Vittore Crivelli nella monografia sull'artista, ravvisando nelle sue varie parti il "segno sicuro e incisivo" tipico dell'artista (*Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Milano, 1997, n. 63, p. 243). Fratello minore di Carlo Crivelli, lascia la natia Venezia e, dopo un soggiorno a Zara intorno al settimo decennio del Quattrocento, lo raggiunge nelle Marche, dove questi si era stabilito incontrando il favore dei committenti. Si stabilisce a Fermo, dove diffonde la maniera del fratello, ma "lontano dall'esasperato grafismo di Carlo, raggiunge una più pacata espressività e un'umanità più serena" (V. Curzi in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano, 1987, II, p. 608). Secondo la ricostruzione fatta da Sandra Di Provvido, autrice della scheda di catalogo, la santa faceva con buona probabilità originariamente parte del grande polittico, in seguito smembrato, commissionato a Vittore da frate Luca, priore del convento di San Francesco in Monte Santo, il 17 ottobre 1491. Le altre tavole che verosimilmente costituivano, in origine, la monumentale pala, sono adesso in vari musei e collezioni private; secondo la ricostruzione della studiosa, la nostra santa era collocata nel registro superiore, insieme al *San Girolamo* del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass. USA), il *Sant'Antonio da Padova* della collezione Dan Fellows Platt di Englewood (N.J. USA), e la *Santa Caterina d'Alessandria* dell'Ashmolean Museum di Oxford (Vittore, op. cit., pp. 241-245). Queste tavole condividono infatti con la nostra, oltre alle misure, il medesimo prezioso disegno damascato del fondo e la stessa bulinatura dell'aureola. Opera tipica del pittore, oscillante tra il gotico cortese e le novità rinascimentali di Squarcione e dei Vivarini, la santa è confrontabile, in particolare per lo scorcio del viso e per la posizione di $\frac{3}{4}$ del busto, con il Sant'Elpidio del grande polittico del Palazzo del Consiglio di Sant'Elpidio a Mare. Recentemente esposto in mostra a Sarnano e pubblicato in *Vittore Crivelli, da Venezia alle Marche*, catalogo della mostra a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia, 2011, n. 18, pp. 134-135.



Vittore Crivelli, *Madonna col Bambino*, Budapest, Museo di Belle Arti



VITTORE CRIVELLI
Venice, 1440 c.-Fermo, 1501 c.
Saint Clare
tempera on panel, 77x42 cm

This painting on wood featuring Saint Clare, the faithful follower of Saint Francis of Assisi, has been published as a “new painting of great interest” by Vittore Crivelli in the monographic book on the artist, where one may observe, in various parts, the “confident and incisive trait” typical of the artist (Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano, ed. by S. Papetti, Milano, 1997, no. 63, p. 243). The younger brother of Carlo Crivelli, he left his native Venice and, after living in Zara for a time around the seventh decade of the Fifteenth century, he joined the latter in the Marche region, where his brother had decided to settle due to the appreciation manifested by his customers. He took abode in Fermo, where he diffused the manner of his brother, but “distant from Carlo’s graphic rendition carried to extremes, he achieved a more serene expressive quality and humanity” (V. Curzi in La pittura in Italia. Il Quattrocento, Milano, 1987, II, p. 608). According to the reconstruction of Sandra Di Provvido, author of the catalogue summary, it is highly probable that the saint was originally part of the large polyptych, subsequently dismembered, commissioned from Vittore by Friar Luca, prior of the convent of Saint Francis in Monte Santo, on 17 October 1491. The other paintings on wood that probably once contributed to form the monumental altarpiece are now found in various museums and private collections; according to the researcher’s reconstruction, the saint presented here was placed in the upper register, together with Saint Jerome found at the Fogg Art Museum of Cambridge (Mass. USA), the Saint Anthony of Padua of the Dan Fellows Platt collection of Englewood (N.J. USA), and the Saint Catherine of Alexandria now at the Ashmolean Museum in Oxford (Vittore, op. cit., pages 241-245). In fact, these paintings have several points in common with the one examined here; in addition to the dimension, they feature the same damasked precious drawing in the background and the same engraving of the halo. A typical work of the painter, who wavered between courtly Gothicism and the renaissance novelties of Squarcione and the Vivarini, the saint may be compared, especially due to the angle of the face and the three-quarter position of the bust, with the Saint Elpidio of the large polyptych of the Palace of the Council of Sant’Elpidio a Mare.

Recently exhibited in Sarnano and published in Vittore Crivelli, da Venezia alle Marche, exhibition catalogue edited by F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia, 2011, n. 18, p. 134-135.



ARTISTA DELLA CERCHIA DI RAFFAELLINO DEL GARBO

Firenze, inizi del XVI secolo

San Francesco

San Bonaventura

tempera su tavola, cm. 38x33

I santi raffigurati in questa coppia di dipinti sono riconoscibili in San Francesco (1182-1226), fondatore del celebre ordine religioso, e San Bonaventura da Bagnoregio (1217 c.-1274), pensatore e ministro generale dell'Ordine francescano, che del santo assisi fu il biografo. Il primo, riconoscibile per la croce e le stimmate, veste il saio francescano, sensibilmente scurito per l'alterazione naturale del colore. San Bonaventura, cardinale e vescovo della Chiesa, indossa invece il galero cardinalizio e il piaiale, in parte coperto dall'abito dell'ordine. Quest'ultimo tiene nella mano destra un libro, riferimento alla sua attività di teologo e autore della *Legenda Maior*, biografia ufficiale di San Francesco in latino, e punta l'indice della sinistra in alto, gesto che si ricollega all'orientamento neoplatonico del religioso.

Verosimilmente i due oggetti costituivano in origine basi di pilastri facenti parte di una cornice architettonica, ed erano posti in basso ai lati della predella. Tra gli artisti più vicini all'autore delle opere in esame segnaliamo Raffaellino del Garbo (1466-1524), pittore fiorentino allievo di Filippino Lippi dai modi aggraziati e di grande piacevolezza.



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

ARTIST OF THE CIRCLE OF RAFFAELLINO DEL GARBO

Florence, early 16th century

Saint Francis

Saint Bonaventure

tempera on panel, 38x33 cm

*The saints depicted in this pair of paintings are recognizable as Saint Francis (1182-1226), founder of the famous religious order, and Saint Bonaventure of Bagnoregio (1217 c.-1274), thinker and General Minister of the Franciscan order, who was the biographer of the saint from Assisi. The former, recognizable by the cross and his stigmata, wears the Franciscan habit, which has darkened noticeably due to the natural alteration of the colour. Saint Bonaventure, cardinal and bishop of the Church, on the contrary wears a cardinal's hat and cope, which is partially covered by the habit of the order. He holds a book in his right hand, a reference to his activity of theologian and author of the *Legenda Maior*, the official biography of Saint Francis in Latin, and points his left index finger upwards, in a gesture that may be linked to the neo-Platonic orientation of the religious.*

The two objects originally formed the bases of pilasters that were part of an architectural frame, and were placed on the lower sides of the predella. Among the artists who were closest to the author of these works we indicate Raffaellino del Garbo (1466-1524), a Florentine painter who was a pupil of Filippino Lippi, characterized by his graceful and very appealing style.





18



19

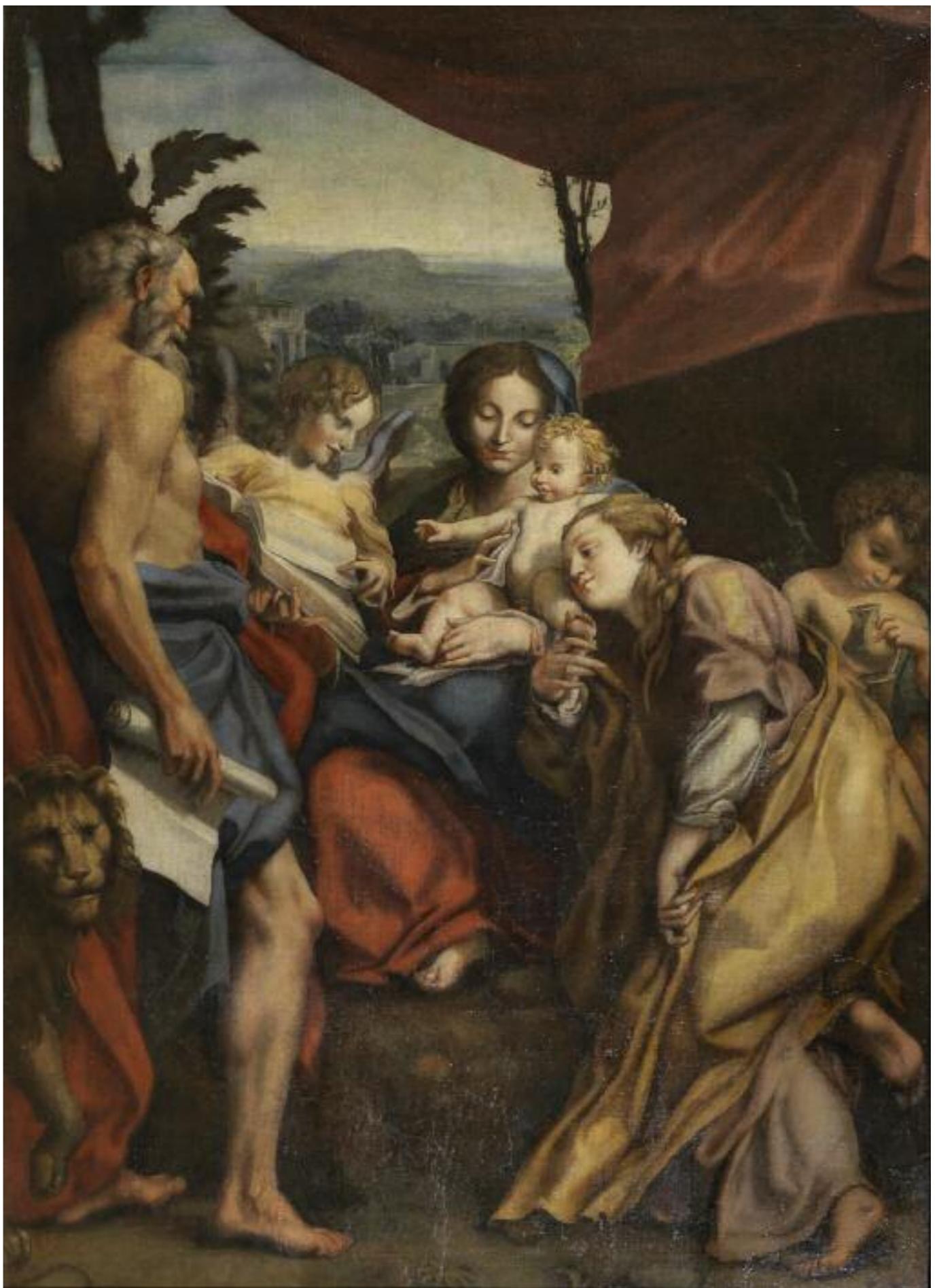
ANTONIO ALLEGRI detto il CORREGGIO, da Correggio 1489-1534
Madonna di San Girolamo (il Giorno)
olio su tavola trasportato su tela, cm. 202x140

Questo dipinto riproduce “la tanto celebre tavola del S. Girolamo che è in Parma, forse il più bel dipinto che uscisse mai di mano di uomo”, come ebbe a definirla il conte Algarotti (1756). L’opera, realizzata dall’artista parmense intorno alla fine del terzo decennio per la chiesa di Sant’Antonio della città emiliana, godette fin da subito di enorme fortuna, suscitando l’ammirazione di innumerevoli visitatori che accorsero nei secoli ad ammirarla nella sua collocazione originaria. Trasportata in Francia dall’esercito napoleonico, venne in seguito restituita e ospitata dalla Galleria Nazionale di Parma dove tuttora si trova. La straordinaria fama dell’opera portò alla realizzazione di copie antiche che, come quella che qui presentiamo, riescono a restituire la straordinaria invenzione compositiva dell’artista, una sperimentale impostazione per diagonali grazie al quale il dipinto assume una avvincente profondità, così come il fenomenale intrecciarsi di sguardi tra i personaggi, con una grazia e una naturalezza che ancora oggi, dopo i secoli di esperienze pittoriche che sono seguite, non può non lasciare estasiato l’osservatore.



ANTONIO ALLEGRI also known as IL CORREGGIO, after Correggio 1489-1534
Madonna of Saint Jerome (the Day)
oil on panel transferred onto canvas, 202x140 cm

This painting is a reproduction of “the very famous altarpiece of St. Jerome that is in Parma, perhaps the most beautiful painting that was ever made by a human hand” as Count Algarotti defined it in 1756. The work, realized by the Parma-born artist towards the end of the third decade for the church of St. Anthony of the Emilian city, was an enormous success from the start, eliciting the admiration of countless visitors who flocked to admire it in its original location. Taken to France by Napoleon’s army, it was later returned and hung in the National Gallery of Parma, where it is still to be found today. The extraordinary fame of the work led to the realization of antique copies which, like the one we present here, succeed in rendering the extraordinary composite invention of the artist, an experimental arrangement by diagonals that give the painting a charming depth, as well as the phenomenal exchange of glances between the persons, rendered with a grace and naturalness that, even today after centuries of painting experiences, cannot but entrance the observer.



PIETRO TORRES
doc. a Napoli tra il 1591 e il 1603
Adorazione dei magi
olio su tavola, cm. 108x63

Questa vivace Adorazione dei re Magi è stata ricondotta in un approfondito studio di Alessandro Nesi al pittore attivo sul finire del Cinquecento Pietro Torres. Come evidenziato, la composizione – sulla sinistra la Madonna con il Bambino in grembo dinanzi ad un edificio con arco, i Magi e il loro pittoresco seguito dalla parte opposta – rientra in una tipologia particolare sviluppata in area napoletana negli anni Ottanta del Cinquecento, dove questa iconografia rimase in uso fino alla fine del secolo. In particolare si conservano esempi simili a quello da noi presentato di Ettore Crucer, Cornelis Smet e Wenzel Cobergher, pittori appartenenti alla locale colonia fiamminga e iberica.

Il Torres, artista di cultura fiamminga ma di origine quasi certamente spagnola, seguace dello Smet e del Cobergher, a partire dal 1591, nota Nesi, “inanellò una serie di realizzazioni di soggetto sacro [...] segnalandosi per la pittura piacevole e cromaticamente ricca”. Calzanti confronti con la nostra *Adorazione* possono essere istituiti con opere come la *Santa Rosalia in preghiera* di Lecce, opera che, sottolinea lo studioso, mostra rapporti con la nostra tavola nei “volti appuntiti” e nei “tratti somatici piccoli e sottili” caratteristici del pittore, così come nei panneggi taglienti e geometrizzati.

La parte del dipinto dedicata agli astanti, dalle fisionomie talvolta bizzarre e dagli elaborati copricapi, di evidente influsso fiammingo, risalta per la sua vivacità differenziandosi – come era del resto consueto – dalla più convenzionale raffigurazione della Madonna col Bambino e del San Giuseppe entro l'architettura, dove l'artista sembra rimanere fedele a tipologie consuete.



Pietro Torres, *Santa Rosalia in preghiera*, Santa Maria degli Angeli, Lecce

PIETRO TORRES
doc. in Naples between 1591 and 1603
Adoration of the Magi
oil on panel, 108x63 cm

Alessandro Nesi has retraced this vivacious painting to an artist who was active in Southern Italy in the late Sixteenth century, namely Pietro Torres. As observed by the scholar, the composition – which features the Madonna with the Child in her lap to the left, in front of a building with an arc, and the Magi with their picturesque retinue on the opposite side – belongs to a typology that was particularly diffused in the Neapolitan area in the Eighties of the Sixteenth century, where this iconography remained in use until the end of the century. In particular, works analogous to the one presented here by Ettore Crucer, Cornelis Smet and Wenzel Cobergher - painters belonging to the local Flemish and Iberian colony - have been preserved.

Since 1591 Torres - an artist with a Flemish cultural background but almost certainly of Spanish origins and a follower of Smet and Cobergher - painted, as Nesi observes, “a series of works with religious subjects [...] distinguishing himself for the congenial and chromatically rich painting”. Apt comparisons with this Adoration can be made with works as *Santa Rosalia in prayer in Lecce*, a work which, as the scholar stresses, features analogies with this work on wood in the “pointed faces” and the “small and thin features” characteristic of the painter, as well as in the sharp and geometrized draperies.

The part of the painting dedicated to the onlookers, some of whom have bizarre physionomies or wear elaborate hats clearly reveal a Flemish influence, and stands out by virtue of its vivacity, distinguishing itself – as was indeed customary – from the more conventional depiction of the Madonna with the Child and Saint Joseph inside by the architecture, where the artist seems to adapt to the conventional typologies.



FRANCESCO ALBANI

Bologna 1578-1660

Diana e le sue ninfe sorprese da Atteone

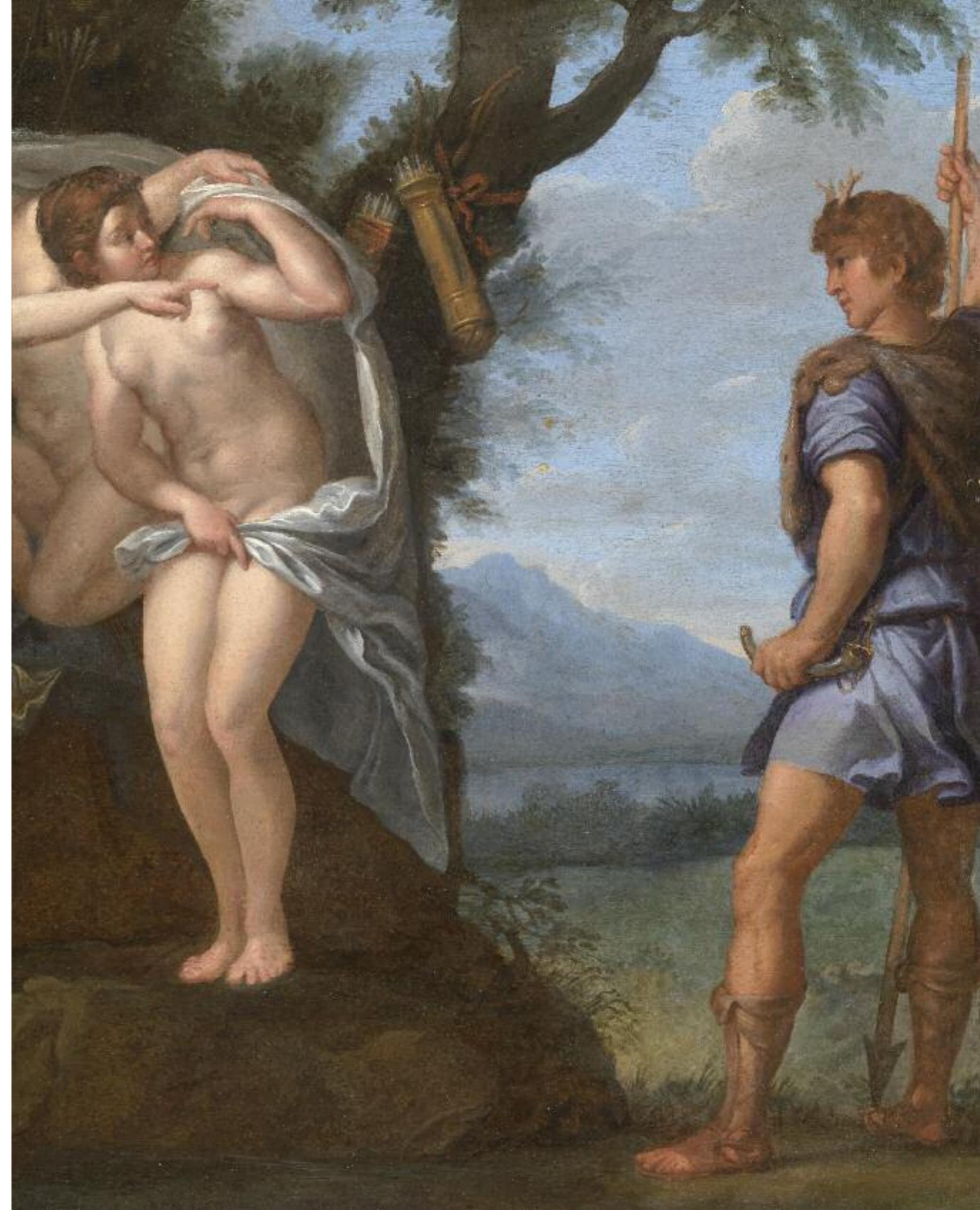
olio su tavola, cm. 51,7x62,5

Narrato da questo dipinto è l'episodio, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (III, 138-252), nel quale il giovane cacciatore Atteone, che accidentalmente sorprende Diana e le sue ninfe discinte mentre si bagnano in un corso d'acqua, è trasformato per punizione in cervo dalla dea, e finirà sbranato dai suoi stessi cani incapaci di riconoscere il loro padrone.

Questa splendida composizione rientra tra le più fortunate creazioni del pittore bolognese Francesco Albani, allievo del Calvaert nella città natia e in seguito attivo anche a Roma, ove figurerà tra i capiscuola del classicismo insieme ai Carracci, al Domenichino e Guido Reni. Si conoscono infatti altre versioni di quest'opera, tra le quali quella ritenuta finora autografa dalla critica è conservata al Louvre di Parigi (inv. 15), dipinto dalle dimensioni praticamente identiche a quello da noi presentato, ma su rame, con una esecuzione collocata nel primo quarto del XVII secolo. Un notevole esemplare su tela, appartenente alla Kress collection, è conservato al David and Alfred Smart Museum of Art (vedi F. Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress collection, Italian school, XVI-XVII century*, London, 1973, p. 77). A pronunciarsi in favore dell'autografia dell'opera che presentiamo è stato Maurizio Marini, con una cronologia in anni non lontani dall'esemplare conservato nel museo parigino. Lo studioso notava nel suo scritto "pentimenti in corso d'opera leggibili anche a occhio nudo nelle due ninfe in basso, nell'angolo sinistro".



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



FRANCESCO ALBANI

Bologna 1578-1660

Diana and her nymphs surprised by Actaeon
oil on panel, 51.7x62.5 cm

The story illustrated by this painting is taken from Ovid's Metamorphoses (III, 138-252); the young hunter Actaeon, who comes across Diana and her nymphs in various stages of undress while they are bathing in a watercourse, is turned into a stag by the goddess as a punishment, and ends up by being torn to pieces by his own dogs, who fail to recognize their master.

The splendid composition is one of the most felicitous creations of the painter Francesco Albani, a pupil of Calvaert in his native city Bologna who later also worked in Rome where he became a leading figure of Classicism together with the Carracci cousins, Domenichino and Guido Reni. In fact, several versions of this work are known, among which the one that has until now been deemed to have been executed wholly by the artist is found at the Louvre in Paris (inv. 15); the execution of this painting, which is practically the same size as the one presented by us but which is painted on copper, has been dated to the first quarter of the 17th century. A noteworthy specimen on canvas, belonging to the Kress collection, now hangs in the David and Alfred Smart Museum of Art (see F. Rusk Shapley, Paintings from the Samuel H. Kress collection, Italian school, XVI-XVII century, London, 1973, p. 77). According to Maurizio Marini the painting presented here is by the hand of the artist himself, and may be dated to a moment close to that of the specimen kept at the Parisian museum. The scholar observes "reconsiderations in the course of the work, which are visible even to the naked eye, in the nymphs in the lower left corner", a part of the painting which, furthermore, does not seem to have been completely finished.



GIOVANNI BILIVERT

Firenze 1585 - 1644

Santa Dorotea

Sant'Agnese

olio su tela, cm. 148x120

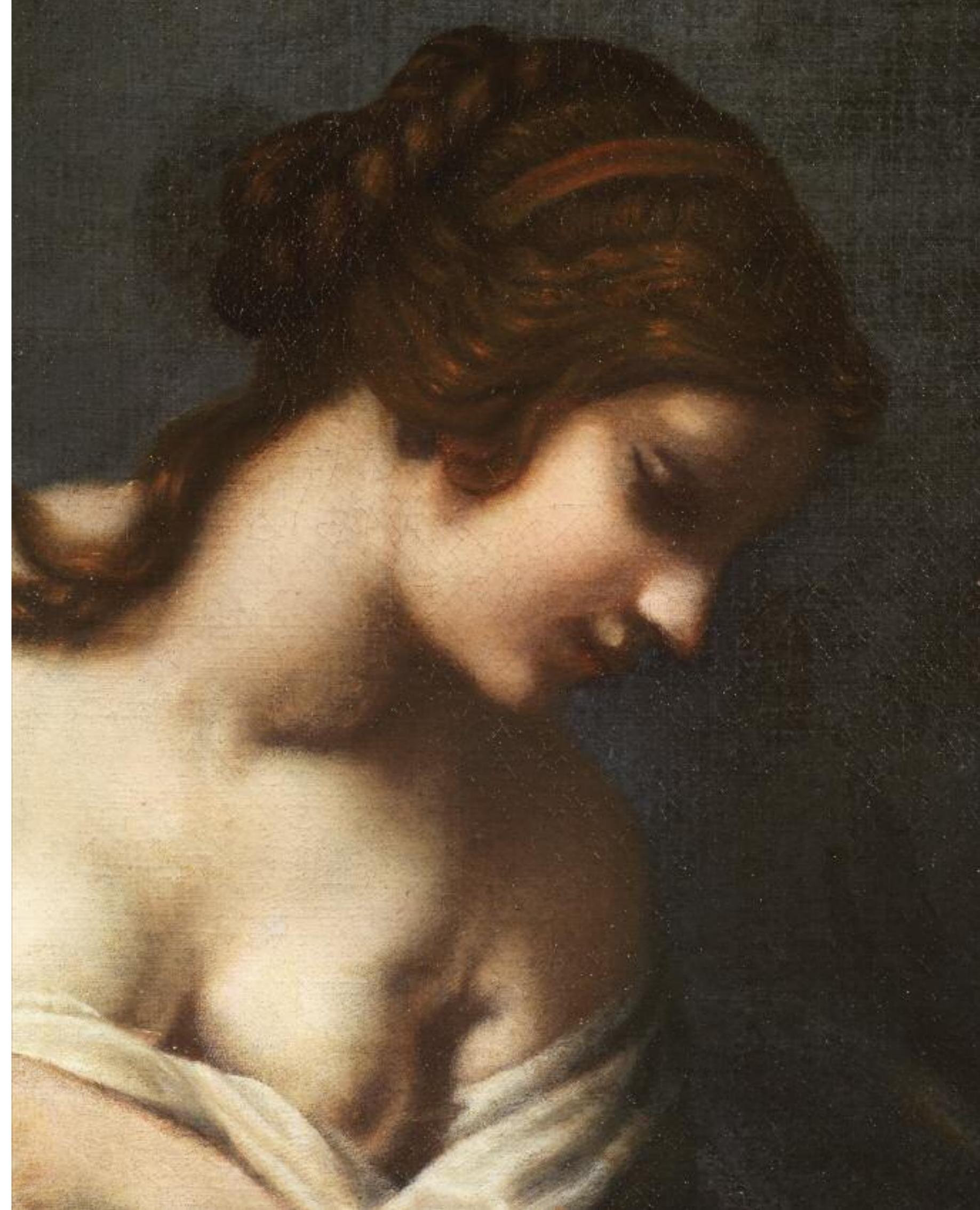
siglati e datati GB F 1631

Importante ritrovamento quello di questa coppia di dipinti eseguita da uno dei maggiori artisti fiorentini del Seicento, Giovanni Bilivert. Figlio di un orafo fiammingo attivo alla corte dei Medici, dopo l'apprendistato documentato con il senese Casolani, il Bilivert passò alla scuola di Ludovico Cigoli, l'artista che segnò in maniera determinante il suo stile: un venetismo di fondo declinato sui caratteri di "lussuoso e ridondante costumismo" (Contini) che insieme al gusto teatrale e scenografico diventano una peculiarità dell'arte fiorentina di questi anni. A partire dal 1610 si scalano le prime opere da artista indipendente, con commissioni di grande importanza per prestigiose destinazioni, dalla corte medicea alle più importanti famiglie della capitale del Granducato.

Le due tele che presentiamo raffigurano, con i caratteri tipici del maestro, due sante spesso raffigurate insieme, Dorotea e Agnese, accomunate dalla tragica fine in giovane età negli anni delle persecuzioni romane intorno al IV secolo. La prima è raffigurata in preghiera negli istanti prima di essere sacrificata, nel momento dell'apparizione miracolosa di un bambino con delle rose, mentre Agnese, dodicenne che aveva deciso di offrire al Signore la propria verginità, è effigiata con accanto l'agnello, simbolo iconografico che ricorda la crudele modalità del suo martirio. Il dipinto raffigurante *Santa Dorotea*, come l'altro siglato e datato 1631, risulta essere l'unica versione conosciuta di questa elegante composizione, con molti elementi in comune con la *Santa Caterina* presentata alcuni anni fa da Mina Gregori (in *Storia delle arti in Toscana, il Seicento*, Firenze, 2001 fig. 9, p. 19). Interessanti pentimenti si segnalano nella figura dell'angelo recante fiori, testimoniando notevoli modifiche in corso d'opera. Della *Santa Agnese* che presentiamo si conoscono altre due versioni, una passata sul mercato antiquario e l'altra in collezione Luzzetti (*Disegni Italiani del Sei-Settecento*, cat. della mostra, Fiesole, 1991, p. 64), siglata e con una datazione di qualche anno precedente (1629) al nostro *pendant*. Rispetto ad entrambi, la nostra *Agnese* presenta la variante dell'angelo in dissolvenza sulla sinistra, probabilmente inserito per bilanciare la composizione nel confronto con la raffigurazione dell'altra santa.



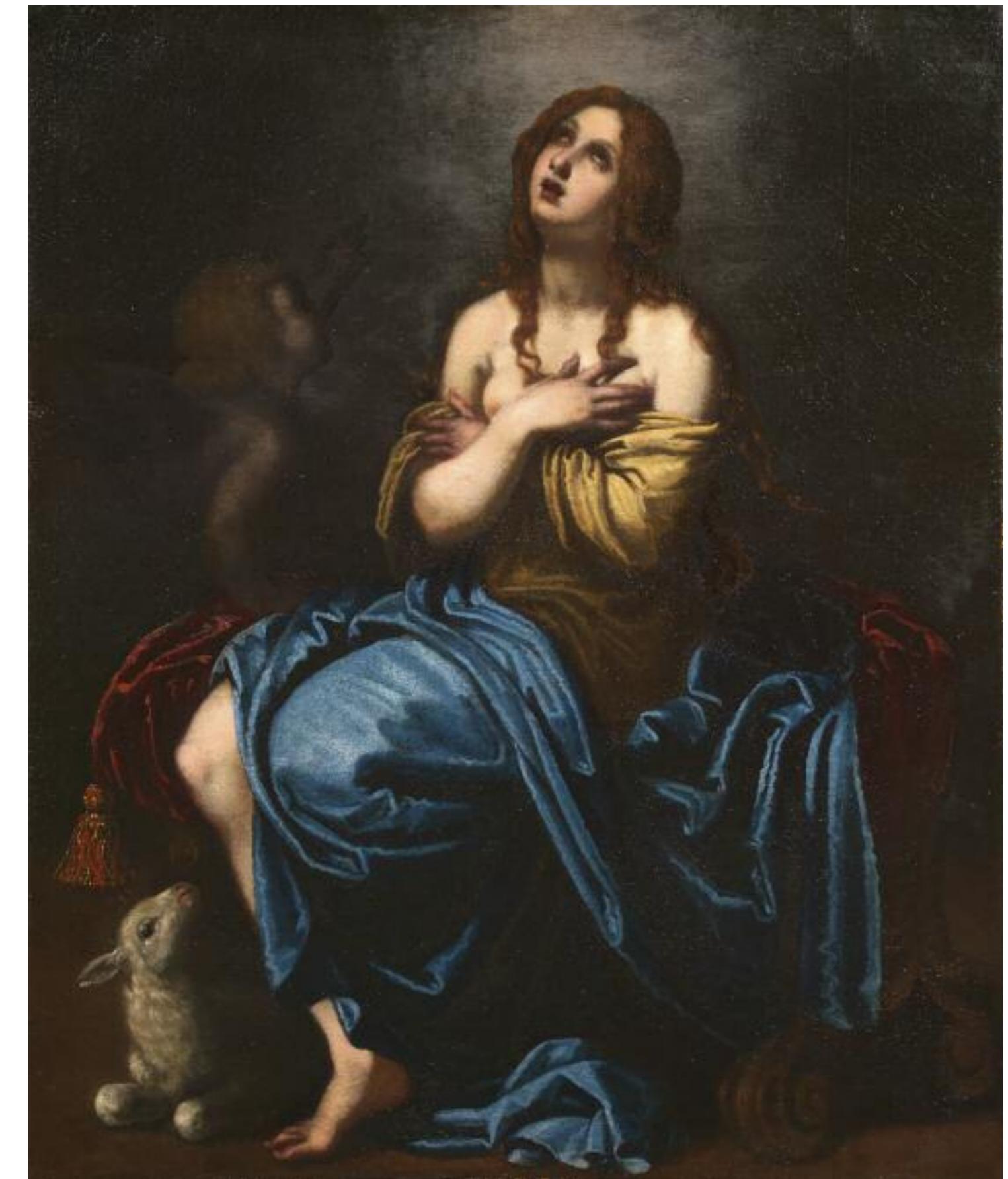
Giovanni Bilivert, *Santa Caterina d'Alessandria in carcere visitata dagli angeli*, ubicazione sconosciuta



GIOVANNI BILIVERT
Florence 1585 - 1644
Saint Dorothea
Saint Agnes
oil on canvas, 148x120 cm
Initialled and dated GB F 1631

The rediscovery of this pair of paintings by one of the greatest Florentine artists of the Seventeenth century, Giovanni Bilivert, is an important one. The son of a Flemish goldsmith active at the Medici court, Bilivert, after a documented apprenticeship with the Sienese Casolani, passed to the school of Ludovico Cigoli, an artist who was to wield a determinant influence on his style: an underlying Venetianism declined on the characters of a "luxurious and redundant costumism" (Contini) which was to become, along with a predilection for everything theatrical and scenic, a peculiarity of Florentine art of those years. His first works as an independent artist date from 1610; he received very important commissions for prestigious venues, from the Medici court to the most important families of the capital of the Grand Duchy. The two canvases we present feature, with the typical characters of the master, two saints who often appear together, Dorothea and Agnes, and who suffered the same tragic end at a young age during the years of the Roman persecutions around the 4th century. The former is shown in prayer in the instants before she is sacrificed, at the moment of the miraculous apparition of a child with roses, while Agnes, a twelve-year old who had decided to offer the Lord her virginity, is portrayed alongside a lamb, iconographic symbol which reminds of her cruel martyrdom. The painting featuring Saint Dorothea, which like the other is initialled and dated 1631, is the only known version of this elegant composition, which has many points in common with the Saint Catherine presented some years ago by Mina Gregori (in Storia delle arti in Toscana, il Seicento, Firenze, 2001 fig. 9, p. 19). Interesting traces of reconsiderations may be noticed in the figure of the angel bringing flowers; they witness that the artist has made considerable changes while painting. Another two known version of the Saint Agnes which we are presenting exist; one has changed hands in the antiquarian market and the other is part of the Luzzetti collection (Disegni Italiani del Settecento, exhibition catalogue, Fiesole, 1991, p. 64). The latter is initialled and carries a date some years previous (1629) to our pendant. The Agnes presented here differs from both due to the angel which is dissolving on the left; it has probably been inserted to balance the composition with respect to the image of the other saint.





GIULIO CARPIONI
Venezia 1613-Vicenza 1678
Leandro e le Nereidi
olio su tela, cm. 90x112

Protagonista di quel genere a soggetto profano e mitologico di grande successo in terra Veneta, Giulio Carpioni, allievo di Padovanino a Venezia e poi, dopo un soggiorno a Roma, attivo a Vicenza ove si spense nel 1678, "s'applicò ad invenzioni ideali, come sogni, sacrifici, baccanali, trionfi, e balli di puttini" (Orlandi, 1704). Il dipinto oggetto di questo scudo rientra nel repertorio più tipico del pittore, dominato com'è dalla sensuale esibizione dei nudi delle Nereidi che trasportano il corpo senza vita di Leandro. Quest'ultimo, ogni notte, attraversava a nuoto lo stretto dell'Ellesponto per recarsi dall'amata Ero, che lo aspettava su una torre con una torcia accesa per guidarlo. Una notte, una tempesta spense la fiaccola e il giovane morì annegato, seguito nella sorte dalla sua innamorata affranta dal dolore.

Il pittore veneto raffigurò più volte la scena, come testimoniano le varie redazioni spesso di minore formato di questo soggetto conservate a Digione, Museo Magnin, Firenze, coll. Donzelli, Budapest, Museo di Belle Arti e al Museo Civico di Padova, ove è conservata una *Morte di Leandro* della quale ci è rimasto anche uno studio preparatorio (G.M. Pilo, *Carpioni*, Venezia, 1961, figg. 101-102, 104-105, 172-173). A questi esemplari, pubblicati ormai mezzo secolo fa nella monografia sul pittore, si devono aggiungere altri, come quelli raccolti nella Fototeca Zeri (nn. 56918, 56857), archivio nel quale si conserva anche la foto del nostro dipinto, correttamente riferito dallo studioso al maestro vicentino (n. 56908).



GIULIO CARPIONI
Venice 1613-Vicenza 1678
Leander and the Nereids
oil on canvas, 90x112 cm

A leading figure in the genre with profane and mythological motifs that was so popular in the Veneto area, Giulio Carpioni, who was a pupil of Padovanino in Venice and who then, after a period in Rome, worked in Vicenza where he died in 1678, "dedicated himself to conceptual inventions, as dreams, sacrifices, bacchanals, triumphs and dancing putti" (Orlandi, 1704). The painting featured by this shield belongs to the most characteristic repertory of the painter, dominated as it is by the sensual exhibition of the nude Nereids who transport the lifeless body of Leander. The latter swam across the Hellespont every night to be with his beloved Hero, who waited for him on a tower with a flaming torch to guide him. One night a tempest extinguished the flame, and the youth drowned, followed in his fate by his shattered lover. The Venetian painter interpreted this scene more than once, as witnessed by the various, often smaller, versions of this motif today at the Magnin Museum in Dijon, in the Donzelli collection in Florence, at the Museum of Fine Arts of Budapest and at the Civic Museum of Padua, which has a Death of Leander of which also a preparatory sketch has survived (G.M. Pilo, Carpioni, Venezia, 1961, figures 101-102, 104-105, 172-173). In addition to these works, published by now half a century ago in the monograph on the painter, there are others as those included in the photo archive of Federico Zeri (numbers 56918, 56857), which also contains a photo of this painting, correctly attributed by the scholar to the master from Vicenza (no. 56908).



CARLO CIGNANI
Bologna 1628-Forlì 1719
Carità
olio su tela, cm. 60x76

Questa deliziosa tela raffigura l'allegoria della Carità, una delle virtù teologali insieme a Fede e Speranza. Come da tradizione, questa è rappresentata da una giovane fanciulla che si prende cura di tre bambini. Nella sua celebre *Iconologia* il Ripa (1603) descrive la Carità come una "donna vestita di abito rosso" che "terrà nel braccio sinistro un Fanciullo, al quale dia il latte, e due altri le staranno scherzando a' piedi". I tre fanciulli, secondo questo autore, "dimostrano che sebbene la Carità è una sola virtù, ha nondimeno triplicata potenza". Si tratta di una inedita redazione di questo soggetto che va ad aggiungersi alle varie versioni conosciute di questa composizione realizzata dal pittore emiliano Carlo Cignani, uno dei maggiori rappresentanti del classicismo seicentesco. Tra le redazioni note menzioniamo quella di maggiori dimensioni del museo di Castelvecchio a Verona (B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani*, Milano, 2004, n. 31, p. 148) e quella della Collezione della Cassa dei Risparmi di Forlì (cit., p. 67), che curiosamente ha i colori blu del bambino e rosso del panno su cui è questi è disteso in primo piano invertiti rispetto alla nostra. La Buscaroli Fabbri, concordando con Renato Roli, assegna a questo invenzione del pittore emiliano "per i rapporti formali e pittorici che legano questa Carità alle altre composizioni di identico soggetto e alla Pala Davia della Pinacoteca di Bologna" una datazione agli anni ottanta del Seicento.

CARLO CIGNANI
Bologna 1628-Forlì 1719
Charity
oil on canvas, 60x76 cm

*This charming canvas depicts the allegory of the Charity, one of the theological virtues along with Faith and Hope. According to the tradition, it is represented by a young girl who is taking care of three children. In his famous Iconology Ripa (1603) describes Charity as a "woman wearing a red dress" who "holds a boy in her left arm, nursing him, with another two playing by her feet". According to this author, the three children "show that even if Charity is a single virtue, its power is nevertheless tripled". It is a matter of a completely new interpretation of this motif, which is added to the different known versions of this composition, painted by the Emilian artist Carlo Cignani, a leading representatives of Seventeenth-century classicism. The known versions comprise the bigger one held by the Castelvecchio Museum in Verona (B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani*, Milano, 2004, no. 31, p. 148) and the one which is part of the Collection of the Cassa dei Risparmi of Forlì (cit., p. 67); it is interesting to note that in the latter work the blue cloth of the child, and the red one on which one is lying in the foreground, are inverted with respect to this painting. Buscaroli Fabbri, agreeing with Renato Roli, dates this invention by the Emilian painter "due to the formal and pictorial relations connecting this Charity to the other compositions with the same motif and the Davia Altarpiece at the Picture Gallery of Bologna" to the Eighties of the Seventeenth century.*



Carlo Cignani, *Putti che lottano*, Pesaro, Museo Civico



CORNELIS SCHUT
Anversa 1597-1655
Allegoria dei quattro elementi
olio su rame, cm. 76x110

Il magistero rubensiano appare inequivocabilmente ricordato nel dipinto su rame di eccezionali dimensioni che presentiamo, raffigurante una suggestiva impersonificazione dei quattro elementi: Cerere per la terra, Vulcano per il fuoco, Mercurio per l'aria, e il fiume – l'uomo disteso in primo piano attorniato da ninfe – per l'acqua. Tipiche del caposcuola fiammingo le prosperose nudità muliebri, il linguaggio magniloquente, gli incarnati cangianti, il movimento della scena, fino a vere e proprie citazioni come la figura di Mercurio, presente assai simile nel *Giudizio di Paride* della National Gallery di Londra. Oltre a individuare il palese legame con Rubens con confronti come quello citato, Alessandro Nesi ha indicato come autore dell'opera Cornelis Schut, che del maestro di Anversa fu seguace e collaboratore. Lo studioso, che ricorda nel suo studio anche gli apprendistati giovanili di Schut con Abraham Janssens e Daniel Seghers e un soggiorno romano dell'artista tra il 1624 e il 1627, segnala come dell'autore si conosca un altro dipinto con la stessa composizione “ritenuto derivante da un prototipo disperso” nella monografia sul pittore fiammingo (G. Wilmers, *Cornelis Schut (1597-1655), a Flemish painter of the high Baroque*, Brepols, 1996, p. 207) e come una incisione sia stata tratta da Jan Popels, corredata in basso da un passo delle Metamorfosi di Ovidio (XV, 239-244). Quest'ultima, oltre che differire in alcuni particolari sia nei confronti dell'esemplare conosciuto che del nostro rame, risulta in controparte rispetto a questi ed è quindi da considerarsi non all'origine degli stessi, bensì da essi ispirata.



Cornelis Schut, *Musica*, Anversa, Rubenshuis

CORNELIS SCHUT
Antwerp 1597-1655
Allegory of the four elements
oil on copper, 76x110 cm

The mastery skills of Rubens are unequivocally echoed by this painting on copper of exceptional dimensions, featuring a fascinating personification of the four elements: Ceres representing earth, Vulcan fire, Mercury air and the river – the man surrounded by nymphs who is reclining in the foreground – water. Traits that are typical of the Flemish master comprise the prosperous female nudes, the magniloquent language, the variegated complexions and the eventfulness, not to mention actual quotations as the figure of Mercury, very similar to the version which appears in the Judgment of Paris at the National Gallery in London. Apart from identifying the evident ties with Rubens by parallels as the aforementioned ones, Alessandro Nesi has retraced the work to Cornelis Schut, a follower and collaborator of the master from Antwerp. The scholar, who in his study on the work also mentions Schut's youthful apprenticeships with Abraham Janssens and Daniel Seghers and the period spent by the artist in Rome between 1624 and 1627, observes that one knows of another work by the author with the same composition, which is “considered to be inspired by a dispersed prototype”, in the monograph on the Flemish painter (G. Wilmers, Cornelis Schut (1597-1655), a Flemish painter of the high Baroque, Brepols, 1996, p. 207) and that Jan Popels has made an etching of it, accompanying it with a passage from Ovid's Metamorphosis (XV, 239-244) placed below the image. Apart from the fact that some details of the latter differ, both with respect to the known specimen and our work on copper, it is a mirror image of them and must therefore be considered not so much as their source of inspiration as a work inspired by them.



MATTEO STOM
? 1643-Verona 1702

Battaglia notturna tra cristiani e turchi dinanzi a una città in fiamme
olio su tela, cm. 95x120

“Un suggestivo spettacolo pirotecnico” nella calzante descrizione di Giancarlo Sestieri questa singolare battaglia, che lo studioso riconduce con sicurezza al misterioso Matteo Stom. Ben poco sappiamo infatti di questo non comune pittore, sicuramente di origine olandese ma attivo in Veneto, “in linea col Brescianino, ma a più stretto contatto con l’Eismann e il Calza”, il cui corpus ruota attorno a due punti fermi: la *Battaglia notturna* delle Gallerie Fiorentine, sul cui retro compare la scritta “opera di Matteo Stom veneto 1680”, e la coppia di dipinti dell’Accademia dei Concordi di Rovigo, documentati da una antica descrizione che ricorda nella casa di provenienza “due spiritose battaglie con bellissimo paese e fabbriche antiche” del pittore (vedi G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, p. 500). Definizione indubbiamente appropriata questa di ‘spiritoso’ anche per la nostra opera, che si caratterizza infatti per una cifra stilistica sensibilmente ‘caricata’ che ben si sposa con la *verve* del nostro pittore: “un dipingere rude e quasi istintivo, impostato su fitte masse figurative [...] quanto mai efficace nel rendere il tumulto cruento della ‘battaglia’ in atto”. Oltre al dipinto delle Gallerie Fiorentine, esiste un altro notturno dello Stom utilmente confrontabile pubblicato sempre da Sestieri, la *Battaglia notturna con scena di assedio* (vedi *I battagliisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, cat. della mostra a cura di G. Sestieri, Roma, 2011, n. 18, p. 54), così simile per ambientazione e rapporti compositivi da poter far pensare ad una esecuzione a *pendant*. Come sottolineato dallo studioso, con l’esemplare in esame, si giunge quindi a tre battaglie ‘al lume di notte’ ritrovate di questo intrigante autore.



Matteo Stom, *Battaglia Notturna*, 1680, Firenze, Gallerie Fiorentine

MATTEO STOM
? 1643-Verona 1702

Nocturnal battle between Christians and Turks before a city in flames
oil on canvas, 95x120 cm

*“A fascinating fireworks display”: this is how Giancarlo Sestieri aptly describes this singular battle, which the scholar retraces with certainty to the mysterious Matteo Stom. In fact, very little is known about this anything but common painter, who was certainly of Dutch origins but worked in the Veneto region, “in a manner not unlike Brescianino, but in closer contact with Eismann and Calza”, and whose corpus centres on two works attributed with certainty: the Nocturnal Battle at the Gallerie Fiorentine, on the back of which it is written “work by Matteo Stom veneto 1680”, and the pair of paintings at the Accademia dei Concordi in Rovigo, documented by an ancient description which remembers the presence, in the house where the paintings originally hung, “two witty battles with a wonderful village and old buildings” by the painter (see G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, p. 500). The definition of ‘witty’ is undoubtedly appropriate also for our work, which is in fact characterized by a perceptibly ‘charged’ stylistic cipher that goes well with the verve of our painter: “a rough and almost instinctive painting, based on dense figurative masses [...] which is efficient, more than any other, in rendering the ferocious tumult of the ‘battle’ that is taking place”. In addition to the painting at the Gallerie Fiorentine, there exists another nocturnal work by Stom, also published by Sestieri, which is useful for purposes of comparison, namely the Nocturnal battle with siege scene (see *I battagliisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo, catalogue of the exhibition curated by G. Sestieri, Roma, 2011, no. 18, p. 54*), which is so similar in terms of setting and composition as to suggest an execution as pendant. As pointed out by the scholar, with the work presented here, no less than three battles with ‘nocturnal illumination’ by this intriguing author have by now been rediscovered.*



JACOB VAN DER SLUYS
Leida 1660 c.-1732
Susanna e i vecchioni
olio su tela, cm. 130x164

La donna che vediamo raffigurata nel dipinto, vesti succinte sul corpo prosperoso, è Susanna, figlia di un ricco giudeo. Sorpresa da due uomini attempati in un ridente giardino caratterizzato da giochi d'acqua, la giovane, la cui fedeltà al marito è testimoniata nel dipinto dal cagnolino che le sta accanto, viene insidiata dai vegliardi, che insistentemente le offrono ricchi doni – si noti la brocca cesellata in basso a sinistra – affinché si conceda loro. Al suo rifiuto, i due uomini respinti la denunciano con false accuse, ma la casta Susanna riuscirà a salvarsi.

L'episodio veterotestamentario che presentiamo, raffigurato con frequenza a partire dalla fine del Cinquecento, ebbe grande successo per la possibilità, in un dipinto ispirato ad un fatto biblico, di esibire, non senza una vena di morbosità, nudità muliebre, ricche suppellettili e invitanti giardini ombrosi in un insieme di grande piacevolezza. Emilio Negro, autore di uno studio sul dipinto, ha indicato il suo autore in un pittore di Leida, van der Sluys. Allievo di Arie de Vois, lo Sluys fu influenzato, ricorda lo studioso, da Pieter van Slingeland e dai coevi maestri fiamminghi, divenendo nel 1685 membro della prestigiosa Gilda di San Luca. Autore sia di tele religiose che di opere da cavalletto, van der Sluys combina in questa tela, come puntualizzato da Negro, l' "affettuosa umanità e la studiata ambientazione" della tradizione pittorica olandese con una "puntuale descrizione dei particolari [...] tipicamente fiamminga".



Jacob van der Sluys, *Ninfe e satiri*, Leida, De Lakenhal

JACOB VAN DER SLUYS
Leiden 1660 c.-1732
Susanna and the elders
oil on canvas, 130x164 cm

The woman represented in this painting with a scantily-dressed prosperous body is Susanna, daughter of a rich Jew. Surprised by two elderly men in a cheerful garden enlivened by fountains, the young woman, whose faithfulness to her husband is witnessed in the painting by the little dog by her side, is the victim of an attempted seduction by the oldsters, who insistently offer her rich gifts – notice the chiselled pitcher in the lower left corner – to make her yield to their desires. On her refusal, the two rejected men denounce her with false accusations, but the chaste Susanna will manage to save herself.

The episode from the Old Testament presented here was frequently depicted since the late Sixteenth century; it enjoyed considerable success because it represented an opportunity to exhibit, in a painting inspired by a Biblical event and with a certain morbid touch, female nudity, rich furniture and inviting shady gardens in a very appealing whole. Emilio Negro, author of a study on the painting, has attributed the work to a painter from Leiden, van der Sluys. A pupil of Arie de Vois, Sluys was, as the scholar observes, influenced by Pieter van Slingeland and the contemporary Flemish masters, becoming a member of the prestigious Guild of Saint Luke in 1685. An author of both religious canvases and easel works, in this painting van der Sluys combines – as Negro points out – an "affectionate humanity and the studied setting" characteristic of the Dutch painting tradition with a "precise description of details [...] that is typically Flemish".



ANTONIO FRANCHI detto il LUCCHESE
Villa Basilica, Lucca 1638-Firenze 1709
Giardino di Venere
olio su tela, cm. 141,5x117

Scrive Francesco Saverio Baldinucci intorno al 1725, nella sua vita di Antonio Franchi, celebre pittore lucchese che sostituì Justus Suttermans alla corte dei Medici come ritrattista di corte: "Per il Ser.mo G. Principe Ferdinando di glor. mem. colorì un quadretto in cui figurò il Giardino di Venere, in cui vedesi questa dea, che dorme con molti amoretti scherzanti all'intorno, e alcune ninfe che deliziando per il giardino fanno diverse azioni". Il dipinto, chiamato "Venerina", era stato acquistato dal celebre personaggio della famiglia Medici nel 1684, ed è sicuramente il dipinto attualmente a Roma, Montecitorio, proveniente dalle Gallerie Fiorentine e per lungo tempo negli inventari di Palazzo Pitti (vedi M. Gregori, *Ricerche per Antonio Franchi* in "Paradigma", 1, 1977, p. 78, fig. 8). Questo "incantevole e fortunato dipinto", oscillante tra "il classicismo arcadico degli epigoni dell'Albani e il "piglio umoresco di Pietro Testa" ma anche influenzato nel "gioco chiaroscuro" e nelle "audacie del tocco" dal Volterrano e dai Coli-Gherardi (Gregori, cit., p. 78), riscosse un notevole successo. Sappiamo infatti che ne vennero fatte due repliche, una volta nel 1686 su commissione del marchese Bartolomei, poi ancora nel 1689 (Gregori, cit., nota 43, p. 78). Una di queste due versioni potrebbe essere la nostra, che ripete a grandi linee la composizione del dipinto a Montecitorio e lo splendido gioco di luci e ombre che si svolge sui putti che svolazzano scherzosi intorno all'albero sul quale è steso il bel drappeggio rosso che protegge dalla luce la Venere dormiente. A conferma che si tratti di un'ulteriore, modificata versione dipinta dal Franchi, forse con qualche aiuto della bottega, il nostro dipinto differisce in vari particolari, ad esempio nella presenza di personaggi totalmente assenti nell'altro o nella maggiore profusione di svolazzi e panneggi, come quello che nella nostra tela si attorce intorno all'amorino in primo piano.



Antonio Franchi, *Ritratto di Anna Maria Luisa de' Medici*, Gallerie Fiorentine



ANTONIO FRANCHI also called IL LUCCHESE
Villa Basilica, Lucca 1638-Florence 1709
Garden of Venus
oil on canvas, 141,5x117 cm

In his biography on Antonio Franchi, a famous painter from Lucca who took the place of Justus Suttermans at the Medici court as court portraitist, Francesco Saverio Baldinucci wrote, around the year 1725: "For the Illustrious G. Prince Ferdinando of glorious memory, he colored a small painting depicting the Garden of Venus, where one could see the goddess, asleep surrounded by a number of playful amorini, and some nymphs who, taking delight in the garden, engage in various activities". The painting, called "Venerina", had been acquired by the famous member of the Medici family in 1684, and it is definitely a matter of the painting currently at the Montecitorio in Rome, that came from the Gallerie Fiorentine and that had for a long period been part of the inventory of Palazzo Pitti (see M. Gregori, Ricerche per Antonio Franchi in "Paradigma", 1, 1977, p. 78, fig. 8). This "charming and felicitous painting", oscillating between "the Arcadian classicism of the followers of Albani" and the "humoristic style of Pietro Testa", at the same time revealing, in the "play with light and the 'audacious touch', the influence of Volterrano and Coli-Gherardi (Gregori, cit., p. 78), enjoyed considerable success. We are in fact aware that two copies were made, once in 1686 on the request of the Marquis Bartolomei, and again in 1689 (Gregori, cit., note 43, p. 78). This painting may be one of these two versions; in general lines it features the same composition as the painting now at Montecitorio, and the splendid play with lights and shades created on the cupids that are fluttering playfully around the tree from which the pretty red drapery protecting the sleeping Venus from the sun is hung, is also analogous. That it is a matter of an additional, modified version made by Franchi, maybe with some help by his workshop, is also confirmed by the fact that this painting differs in various details as for instance the presence of personalities that are completely missing from the other, or the greater abundance of fluttering draperies, like the one that is, in this painting, wound around the amorino in the foreground.



ANGELO SARZETTI

Rimini 1656-1713

San Sebastiano curato da un angelo

olio su tela, cm. 157x104

Soggetto di questo dipinto le cure di un angelo a Sebastiano, soldato romano convertitosi al cristianesimo e perciò fatto uccidere dall'imperatore Diocleziano. Legato ad un albero, il martire è raffigurato nel momento in cui un angelo gli presta le sue cure, iconografia non rara nella pittura e in questo caso probabilmente ispirata da un'incisione.

Alessandro Nesi ha ricondotto questo dipinto ad un allievo dell'emiliano Carlo Cignani, il pittore nativo di Rimini Angelo Sarzetti, che lo avrebbe dipinto "nel corso del terzo quarto del XVII secolo". Di questo autore ricordano le fonti che "operò molto, e con ottimo colorito, al quale se egli avesse accoppiato un po' di regolato disegno sarebbono stati più graditi i suoi dipinti" (G.B. Costa, *Notizie di pittori riminesi [...] in Miscellanea di varia letteratura*, VII, Lucca, 1766, p. 105). Il rapporto con il Sarzetti, del quale lo studioso sottolinea la predilezione per "immagini dal contenuto marcatamente devozionale" e i "toni di accorato patetismo religioso, sottolineato spesso da un'esecuzione semplificata e accomodante", è instaurato da Nesi per confronto con particolari della *Santa Chiara che scaccia i saraceni* e con la *Predica di Sant'Antonio da Padova ai pesci* rispettivamente di Santa Chiara e San Niccolò a Rimini. Quest'ultima, dipinta nel 1675, offre ad esempio un interessante confronto nella testa di uno degli angeli, dalla fisionomia quasi speculare a quella del volenteroso assistente del santo raffigurato nella nostra tela.

ANGELO SARZETTI

Rimini 1656-1713

San Sebastian healed by an angel

oil on canvas, 157x104 cm

The subject of this painting is the treatment received from an angel by Sebastian, a Roman soldier who converted to Christianity and who was therefore ordered killed by Emperor Diocletian. Tied to a tree, the martyr is shown in the moment when an angel takes care of him, an iconography that is not uncommon in painting, and in this case probably inspired by an etching.

*Alessandro Nesi has retraced this painting to a pupil of the Emilian Carlo Cignani, namely the Rimini-born painter Angelo Sarzetti, who probably painted it "during the third quarter of the 16th century". Sources tell us, about this author, that "he worked a lot, and with excellent colours, and if he had combined them with a greater mastery of drawing his paintings would have been more appreciated" (G.B. Costa, *Notizie di pittori riminesi [...] in Miscellanea di varia letteratura*, VII, Lucca, 1766, p. 105). The relationship with Sarzetti, whose predilection for "images of clearly devotional content" and "tones of distraught religious pathos, often stressed by a simplified and appealing execution", is established by Nesi on the basis of a comparison with details of Saint Claire who chases the Saracens and the Saint Anthony of Padua preaching to the fish, respectively in the *Saint Claire and the Saint Nicholas in Rimini*. For instance the latter, painted in 1675, offers an interesting comparison of the head of one of the angels, whose physiognomy is almost a mirror image of the saint's eager assistant featured by this canvas.*



FRANCESCO PEREZZOLI detto il FERRARINO

Verona 1661-Milano 1722

Ratto di Europa

olio su tela, cm. 65x88

Tra i capolavori del prolifico pittore di origine veronese deve annoverarsi questa vivace raffigurazione del mito di Europa, la fanciulla rapita da Giove che, trasformatosi in toro, la rapì mentre era intenta con le sue ancelle a cogliere fiori sulle rive del mare. Visto l'animale, all'apparenza mansueto, le giovani si avvicinarono infatti per accarezzarlo, e quando Europa lo provò a cavalcare, questo volò via portando con sé la ragazza. Perezzoli, dopo gli inizi nella città natale dove fu allievo di Giulio Carpioni, si spostò a Roma e poi a Bologna, per poi trasferirsi a Milano. Se gli inizi tradiscono appieno la formazione carpionesca, il pittore formò in seguito una sua maniera molto personale, con inconfondibili fisionomie sorridenti e corpi ben torniti immersi in paesaggi classicheggianti di gusto emiliano – come quello che vediamo rappresentato nel nostro *Ratto di Europa* – ma anche con evidenti citazioni da Paolo Veronese e da Poussin. Artista di grande piacevolezza, con accenti di sobria, mai esasperata stravaganza – “ebbe stima per la bizzarria del suo dipingere” ricordavano i biografi (vedi F. Berti, *Aggiunte a Francesco Perezzoli detto il Ferrarino*, in “Paragone”, 98-99, 2011, pp. 60-69, p. 62) – il Perezzoli realizza con questa tela una delle sue prove più alte, collocabile sul finire del Seicento e stilisticamente assai vicina e quindi in stretta prossimità cronologica alla *Adorazione dei pastori* pervenutaci anni fa con una erronea attribuzione a Jean Lemaire, riferimento che tradiva l'ispirazione francesizzante e poussiniana di quella tela (Tornabuoni Arte, *Dipinti e arredi antichi*, I, 2006, pp. 68-69).



Francesco Perezzoli, *Adorazione dei pastori*, già Firenze, Tornabuoni Arte



FRANCESCO PEREZZOLI, also known as FERRARINO
Verona 1661-Milan 1722
Rape of Europa
oil on canvas, 65x88 cm

This vivacious image of the myth of Europa must be considered among the masterpieces of the prolific Verona-born painter. Europa was busy gathering flowers on the shores of the ocean with her handmaidens when she was raped by Jupiter, who had transformed himself into a bull. In fact, on seeing the apparently docile animals, the young girls approached it to caress it, and when Europa tried to mount the bull it flew away with the girl. After making his professional debut in his native city, where he was a pupil of Giulio Carpioni, Perezzoli travelled to Rome and then to Bologna, eventually moving to Milan. While his early works clearly reveal the influence of Carpioni, the painter has later developed a highly individual style, with unmistakeable smiling physiognomies and shapely bodies immersed in classical-style landscapes in the Emilian manner – as the one we see represented in this Rape of Europa – but also with evident quotations from Paolo Veronese and Poussin. A very agreeable artist, with accents of a sober extravagance that is never carried to extremes, – “he was appreciated for the bizarre style of his painting” as observed by his biographers (see F. Berti, Aggiunte a Francesco Perezzoli detto il Ferrarino, in “Paragone”, 98-99, 2011, pages 60-69, p. 62) – Perezzoli has in this painting given proof of his great accomplishment. The work may be dated to the late Seventeenth century and is stylistically very similar, and thus in close chronological proximity, to the Adoration of the shepherds which reached us years ago with an erroneous attribution to Jean Lemaire, a reference which reveals the echoes of French - and in particular Poussinian - art observable in that canvas. (Tornabuoni Arte, Dipinti e arredi antichi, I, 2006, pages 68-69).



JEAN BAPTISTE BLIN DE FONTENAY
Caen 1653-Parigi 1715
Natura morta con vaso di fiori
olio su tela, cm. 119x88

Magniloquente creazione tipica dell'arte francese tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo, questa tela raffigura una rigogliosa natura morta di fiori variopinti sistemati in un vaso figurato poggiante su un solido ripiano. Emilio Negro ha proposto come autore del dipinto, nel quale "raffigurati con aggraziata eleganza sono riconoscibili tulipani, anemoni, rose centifolia, garofani, nasturzi, tuberose", il pittore Blin de Fontanay, genero e seguace di quel Jean Baptiste Monnoyer (1636-1699) considerato il caposcuola dei fioranti francesi.

Lo studioso mette in relazione questa "godibile natura morta" con dipinti dell'artista transalpino quali la *Corbeille con fiori sopra un ripiano* (Parigi, Musée du Louvre), la *Ghirlanda di fiori con fanciulla e giovane servo negro* (Caen, Musée des Beaux-Arts) e infine con il *Vaso di bronzo con fiori* passato recentemente sul mercato antiquario (Dorotheum, 13 ottobre 2010, n. 599).

Blin de Fontanay, "artista dal comporre vivido e nel contempo scrupoloso", fu accolto nel 1687 all'Accademia, divenendo pittore di notevole successo, con importanti committenti anche reali, succedendo al Monnoyer come fiorante nella prestigiosa manifattura di Gobelins. A fine carriera, ricorda Negro, "fu gratificato dal re di Francia di una pensione e di un alloggio presso il Louvre".



JEAN BAPTISTE BLIN DE FONTENAY
Caen 1653-Paris 1715
Still life with vase with flowers
oil on canvas, 119x88 cm

Magniloquent creation typical of French art between the late 17th century and the first half of the 18th, this canvas features a luxuriant still life of flowers of different colours arranged in a figured vase resting on a solid surface. Emilio Negro has proposed as author of the painting, in which "depicted with graceful elegance are recognizable tulips, anemones, cabbage roses, carnations, nasturtiums, tuberose", the painter Blin de Fontanay, son-in-law and follower of that Jean Baptiste Monnoyer (1636-1699) considered the leader of the French flower painters.

The scholar relates this "enjoyable still life" with paintings by the artist from the other side of the Alps as the Basket with flowers on a shelf (Paris, Louvre Museum), the Flower garland with girl and young black servant (Caen, Musée des Beaux-Arts) and finally with the Bronze vase with flowers which recently appeared in the antiquarian market (Dorotheum, 13 October 2010, no. 599).

Blin de Fontanay, "artist of a vivid and at the same time scrupulous composing", was accepted in 1687 at the Academy, becoming a painter of considerable success, with important customers, also royal, succeeding Monnoyer as flower painter at the prestigious factory of Gobelins. At the end of his career, remembers Negro, "he was gratified by the King of France with a pension and a dwelling at the Louvre".



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

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

Recentemente pubblicato in M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., I, Siena, 2010, p. 385.



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

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

Showed standing, in full scale within an arched canvas, the personality is recognizable as Saint Ansano, the first patron saint of Siena. The preacher of Roman origin (who died in 304), who had arrived in Siena to escape Diocletian's persecutions, is holding a bowl of baptismal water – the saint is also known as the “baptizer of the Sienese” – and a flag with the colors of Siena in the other. As underscored by Marco Ciampolini, author of a study on the painting, “one perceives the influence of the Sienese tradition” in the work, from the personalities of Casolani to the controversial ones of the Caravaggesque Rutilio Manetti, but with the “broken and pictorial brushstrokes of the Baroque style” which is, in our opinion, the salient aspect of this admirable painting. In fact, the work has been attributed with certainty by the expert to a painter from the late Seventeenth century, Dionisio Montorselli. His presence in Siena has been documented as of 1677 and he died in the city in 1710, he must however “must have spent some time in Florence, something which is suggested by the culture of his paintings, which above all bring to mind the changeableness of Pier Dandini, and his singular friendship with Francesco Maria de'Medici, governor of Siena”. Ciampolini compares this work, in particular, with the biblical heroes of the Tolomei College and with the Memoria Bichi at the State Archives of Siena; while the latter was formerly attributed to Francesco Nasini, the expert maintains it should be reattributed to Montorselli. Another very relevant comparison, we add, may be made

with the two lunettes executed by Montorselli for the Oratory of San Giuseppe, with Saint Catherine of Siena and Saint Bernardine in a glory of angels – notice the typical chubby and benevolent physiognomies with curly hair – from the Nineties of the Seventeenth century (Oratorio di San Giuseppe. Le tele restaurate, Siena, 2004, figures 5-6, pages 17-18). According to Ciampolini this painting may, in spite of the artist's uncertain chronology, be dated precisely to that period.

Recently published in M. Ciampolini, Pittori senesi del Seicento, 3 voll., I, Siena, 2010, p. 385.



GIROLAMO PESCI
Roma 1679-1759
Sposalizio della Vergine
olio su tela, cm. 138x100

Soggetto di questo ovale di notevoli dimensioni il matrimonio tra San Giuseppe e la Vergine. Il padre putativo di Gesù è rappresentato piuttosto giovane, con in mano il caratteristico bastone fiorito. Secondo la tradizione, che evidentemente non voleva far pensare a Giuseppe come un possibile pericolo per le celesti virtù della sposa, il falegname prese invece in sposa Maria in età senile. Caratterizzato da un impianto evidentemente classicista, come evidenziato dal largo ricorso al profilo nei volti e dai sontuosi panneggi anticheggianti che richiamano il gusto francese, questo dipinto è stato ricondotto da Alessandro Nesi al pittore romano Girolamo Pesci, che lo avrebbe realizzato “nella sua tarda fase creativa”. Formatosi con Carlo Maratta e Trevisani, il Pesci fu attivo prevalentemente a Roma, “dove nel 1716 divenne membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, ma le sue opere”, ricorda lo studioso, “furono richieste anche per altri luoghi dell’Italia e dell’Europa”.

GIROLAMO PESCI
Rome 1679-1759
Wedding of the Virgin
oil on canvas, 138x100 cm

This oval painting of considerable size features the wedding between Saint Joseph and the Virgin. The putative father of Jesus is represented as a quite young man, who holds the characteristic flowering stick in his hand. According to tradition, which clearly did not wish to consider Joseph a possible danger to the celestial virtue of the bride, the carpenter took instead Maria as a wife in senile age. Characterized by an evidently classicist arrangement, as witnessed by the widespread resort to profiles in the faces and the sumptuous antique-style draperies evoking the French style, this painting has been attributed by Alessandro Nesi to the Roman painter Girolamo Pesci, who most likely painted it “in his late creative phase”. After receiving his education under Carlo Maratta and Trevisani, Pesci worked principally in Rome, “where he in 1716 became member of the Congregation of the Virtuous of the Pantheon, but his works”, as the scholar observes, “were requested also for other places in Italy and in Europe”.



Girolamo Pesci, *La raccolta della manna*, Roma, collezione privata



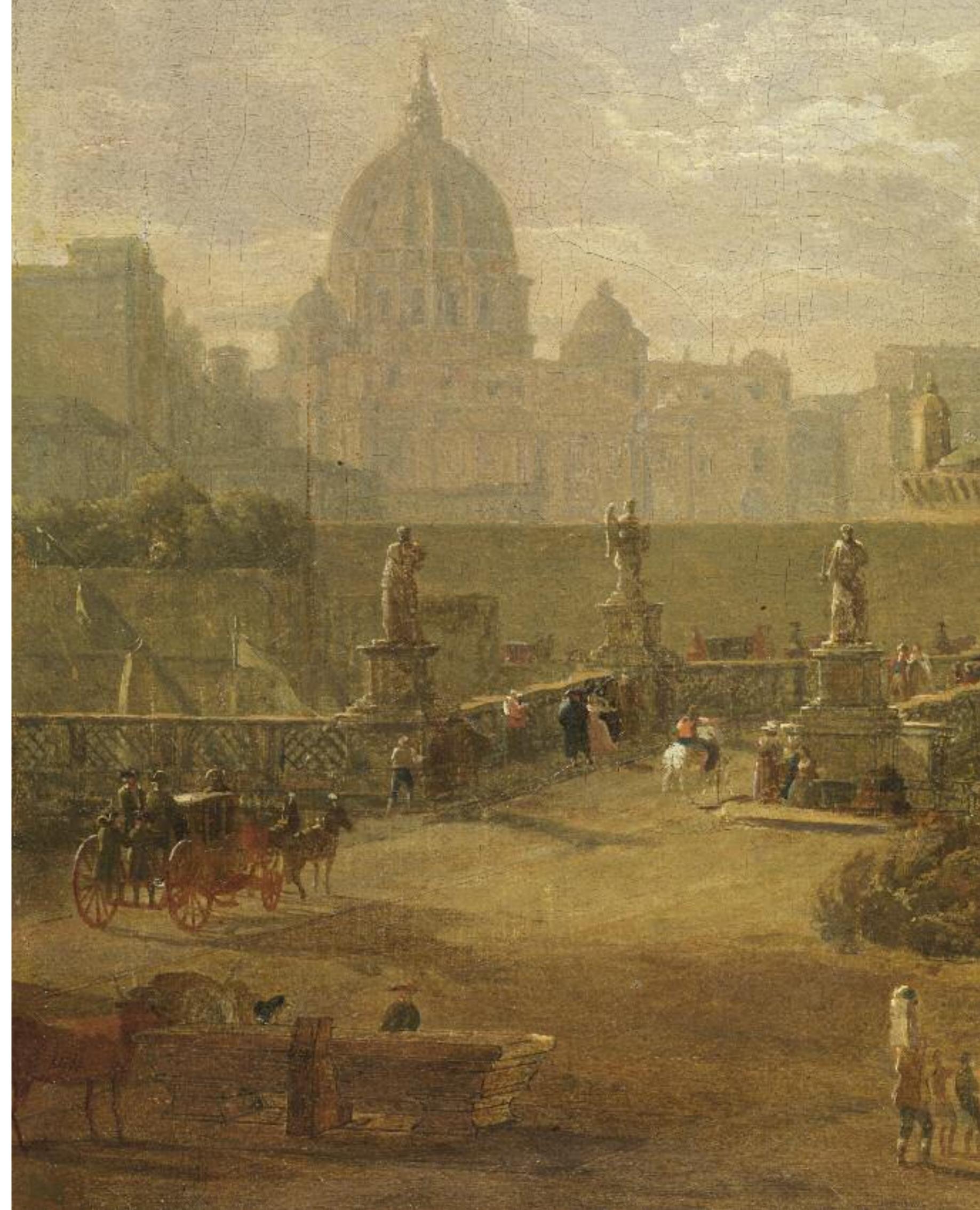
GASPAR VAN WITTEL detto il VANVITELLI
Amersfoort 1652/53-Roma 1736
Veduta di Castel Sant'Angelo a Roma
olio su tela, cm. 36,5x50,5

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

L'opera è stata esposta alla mostra *Highlights, Internazionale Kunstmesse München*, 21-30 ottobre 2011 e pubblicata nel relativo catalogo della Galleria Cesare Lampronti a cura di V. Becchetti, *Gaspar van Wittel called Vanvitelli*, Roma, 2011, pp. 30-31.



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



GASPAR VAN WITTEL detto il VANVITELLI
Amersfoort 1652/53-Rome 1736
View of the Castel Sant'Angelo in Rome
oil on canvas, 36.5x50.5 cm

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

The work has been exhibited in the show Highlights, Internazionale Kunstmesse München, 21-30 October 2011 and appears in the relative catalogue published by the Cesare Lampronti Gallery, curated by V. Becchetti, Gaspar van Wittel called Vanvitelli, Roma, 2011, pages 30-31.



ARTISTA FIAMMINGO DEL XVIII SECOLO

Ratto di Proserpina
olio su tela, cm. 77x119

Il suggestivo mito di Proserpina, giovane fanciulla rapita da Plutone re dell'Ade mentre coglieva fiori sulle rive di un lago e poi trasportata negli Inferi dalla divinità, fu oggetto nei secoli di numerose interpretazioni artistiche. Il nostro dipinto riprende con una certa libertà creativa l'ideazione realizzata sul finire del Cinquecento da Joseph Heintz il Vecchio (1564-1609), allievo di Hans von Aachen che trascorse del tempo anche in Italia per poi diventare pittore di corte nella Praga di Rodolfo II. La bella composizione del maestro tedesco (Gemäldegalerie, Dresda), nel caso che presentiamo, è restituita tramite la riproduzione a stampa realizzata da Lukas Kilian (1579-1637), come prova la composizione speculare e la totale autonomia dal punto di vista della tavolozza utilizzata nel nostro dipinto, che non tiene conto in alcun modo della cromia originale. Difficile giungere ad una localizzazione geografica per l'autore del nostro dipinto, anche se propendiamo per un maestro fiammingo, mentre i colori smaltati e l'osservabile tendenza classicizzante a trasformare in profili i volti diversamente scorciati di Heintz, sembrano suggerire una datazione alla prima metà del Settecento, periodo nel quale la grazia estenuata del Manierismo trovò del resto una certa consonanza con il gusto elegante e artefatto in voga.



Joseph Heintz il Vecchio, *Ratto di Proserpina*, Gemäldegalerie, Dresda

FLEMISH ARTIST FROM THE 18TH CENTURY

Rape of Proserpine
oil on canvas, 77x119 cm

The fascinating myth of Proserpine, a young girl abducted by Pluto, king of Hades while she was gathering flowers on the shores of a lake and then transported to the Underworld by the god, has been the subject of numerous artistic interpretations over the centuries. This painter is a somewhat creative reinterpretation of the image conceived in the late Sixteenth century by Joseph Heintz the Elder (1564-1609), pupil of Hans von Aachen, who also spent some time in Italy to then became court painter in Prague under Rudolf II. The pretty composition by the German master (Picture Gallery, Dresden) is, in the work presented here, based on the printed reproduction realized by Lukas Kilian (1579-1637); this is proven by the fact that it is a mirror image, and that the palette used in this painting is completely autonomous and does not take the original colour composition into any account. It is hard to localize the author of this painter geographically, even if we are inclined to believe it is by a Flemish master, while the glassy colours and the noticeable classicizing tendency to turn the faces, that are shown from other angles by Heinz, into profiles seem to suggest a dating to the first half of the Eighteenth century, a period when the somewhat clichéd grace of Mannerism found a certain consonance with the elegant and artificial taste then in vogue.



FRANÇOIS JOSEPH HEIM
Belfort 1787-Parigi 1865
Trionfo di Lucio Paolo Emilio
olio su tela, cm. 32x45

Attribuito da Patrizia Caretto al pittore francese Joseph Heim, questo dipinto, preparatorio per un'opera di maggiori dimensioni, raffigura, con la fattura caratteristica del bozzetto, un evento di storia antica. Si tratta del trionfale ritorno a Roma del console Lucio Paolo Emilio, che con la vittoria di Pidna (168 a.C.) aveva assicurato la definitiva sconfitta dell'esercito macedone, evento che fu onorato da tre giorni di festeggiamenti. Soggetto non comune, ma che godette di una qualche popolarità in Francia, dove fu rappresentato ad esempio già nel Seicento in una serie di ben otto tele di Gérard de Lairesse (1640-1711) conservate al Musée de l'Art Wallon di Liegi.

Il pittore a cui la studiosa ha riferito quest'opera, con una datazione tra il 1820 e il 1830, fu un artista di notevole successo nella Francia della prima metà dell'Ottocento, caratterizzato – così la studiosa – “proprio negli studi a pennello da un tocco fortemente vibrante e da una pennellata talmente energica da sconfinare nel ‘drammatismo’ tecnico”. Vincitore del Prix de Rome nel 1807, presente in più occasioni al Salon, Heim ricevette la Legione d'Onore nel 1825 e divenne professore dell'École des Beaux-Arts nel 1832. Molte sue opere sono conservate al Louvre.



Gérard de Lairesse, *Trionfo di Lucio Paolo Emilio*, part., Musée de l'Art Wallon, Liegi

FRANÇOIS JOSEPH HEIM
Belfort 1787-Paris 1865
Triumph of Lucius Aemilius Paulus
oil on canvas, 32x45 cm

Attributed by Patrizia Caretto to the French painter Joseph Heim, this painting, which is a sketch for a larger work, features an event from ancient history, rendered in the typical style of the preparatory work. It is a matter of the triumphal return to Rome of consul Lucius Aemilius Paulus, whose victory in Pidna (168 BC) had definitively vanquished the Macedonian army, an event which was celebrated with three days of festivities. This quite unusual motif enjoyed a certain popularity in France, where it was for instance represented already in the Seventeenth century in a series of no less than eight canvases by Gérard de Lairesse (1640-1711) that are now at the Musée de l'Art Wallon in Liege.

The painter to whom the scholar has attributed the work, dating it to between 1820 and 1830, was a quite successful artist in France in the first half of the Nineteenth century, characterized – according to the scholar – “precisely in the painted sketches, by a markedly vibrant touch and so energetic strokes as to verge on technical ‘dramatization’”. Winner of the Prix de Rome in 1807, present at the Salon more than once, Heim received the Legion of Honour in 1825 and became professor of the École des Beaux-Arts in 1832. Many of his works are today at the Louvre.



MADONNA COL BAMBINO

Stucco decorato in policromia.

Questa composizione, tra le più richieste tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, si deve ad un grande scultore fiorentino, Benedetto da Maiano (Maiano 1442-Firenze 1497). Il prototipo per questo e altri numerosi rilievi sparsi tra musei e tabernacoli della Toscana è solitamente indicato in un marmo dell'artista originario di Maiano datato intorno al 1490 e oggi al Metropolitan Museum di New York, la cosiddetta *Madonna Blumenthal* dal nome del proprietario novecentesco. L'esemplare del museo statunitense appare ancora legato al mondo tardouattrocentesco di gusto verrocchiesco, come dimostrato con evidenza sia dal volto della Vergine che dai panneggi tendenzialmente grafici e disegnati. Rispetto a questo, il nostro stucco, inserito in un tabernacolo di epoca successiva, dimostra un maggiore naturalismo, che, sebbene in parte dovuto alla destinazione più popolare, si deve anche ad una realizzazione più avanzata cronologicamente, da collocarsi ormai nel corso del Cinquecento. La decorazione pittorica, in parte integrata da restauri, dona all'opera un tono intimo, domestico, ben lontano dall'autica distanza del prototipo.

Firenze, prima metà del XVI secolo
cm. 47x35



MADONNA WITH CHILD

Stucco with polychrome decoration.

This composition, which was among those most in demand between the late Fifteenth and early Sixteenth century, is the work of a great Florentine sculptor, Benedetto da Maiano (Maiano 1442-Florence 1497). The prototype for this and many other reliefs distributed among the museums and tabernacles of Tuscany is usually identified as a marble by the artist born in Maiano, dated to around 1490, which is today found at the Metropolitan Museum in New York, namely the so-called Blumenthal Madonna named after its 20th-century owner. The version found in the North American museum still seems to be immersed in a late-fifteenth century world dominated by Verrocchio, as clearly witnessed by the Virgin's face and the tendentially graphic and drawn draperies. Compared to the latter sculpture, the stucco presented here, inserted in a tabernacle of a later epoch, vaunts a greater naturalism which, even if partially due to the more popular destination, can also be attributed to its later realization; the work may be dated to a moment well into the Sixteenth century. The painted decoration, partially integrated by the restoration works, gives the piece an intimate, domestic tone that is very different from the stately remoteness of the prototype.

Florence, first half of 16th century
47x35 cm



RESURREZIONE DI CRISTO

Legno scolpito, dipinto e parzialmente dorato

Imprezzioso su entrambi i lati da figurazione, questo pannello, originariamente uno sportello di tabernacolo come denuncia il foro per la chiave sulla sinistra, si compone all'esterno di un rilievo con la *Resurrezione*. Il tema, in gran voga negli anni del Manierismo, anni nei quali gli artisti ne apprezzavano sia la possibilità di esibire il corpo umano in vari atteggiamenti e torsioni che di sondare nei volti dei soldati le reazioni di spavento, è svolto con un evidente influsso del Rinascimento italiano. Ne sono palese indizi le eleganze classicheggianti – si veda l'armato dal bel volto pensoso sulla destra o l'atletico corpo del Cristo – così come l'eco degli studi sulla fisiognomica leonardeschi, almeno indirettamente citati nel soldato terrorizzato sulla sinistra.

Dove invece si manifesta una differente matrice culturale, riconducibile ad una realizzazione nell'ambito dell'espressione figurativa spagnola, è nell'abbondante doratura, sposata anacronisticamente con l'aggiornamento in senso rinascimentale dei corpi, e nella suggestiva ma ben poco realistica prospettiva del sepolcro. Particolarmente in linea con la produzione artistica iberica è poi la tecnica detta 'Estofados' che adorna quest'ultimo con goticheggianti decorazioni graffite nella pittura che rivelano la foglia d'oro sottostante. Eleganti racemi di gusto similmente ancora medievaleggianti ornano, come in un rigoglioso *feuilles de choux*, il retro del pannello, al centro del quale compare un calice sul quale troneggia l'ostia consacrata. All'interno di quest'ultima scopriamo, con palese collegamento simbolico, una stilizzata *Crocifissione di Cristo con Maria e San Giovanni Evangelista*.

Spagna, seconda metà del XVI secolo

cm. 51x31



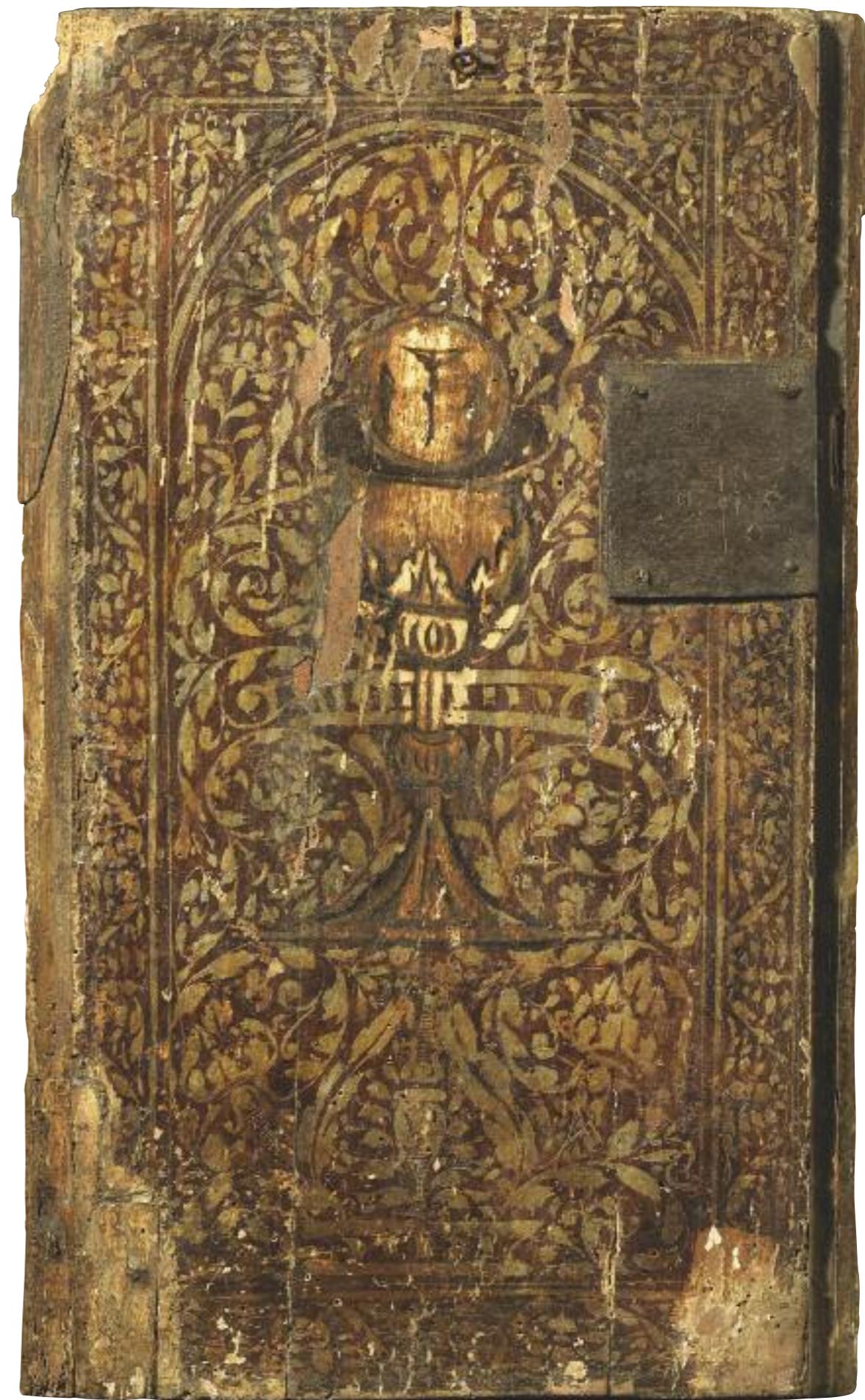
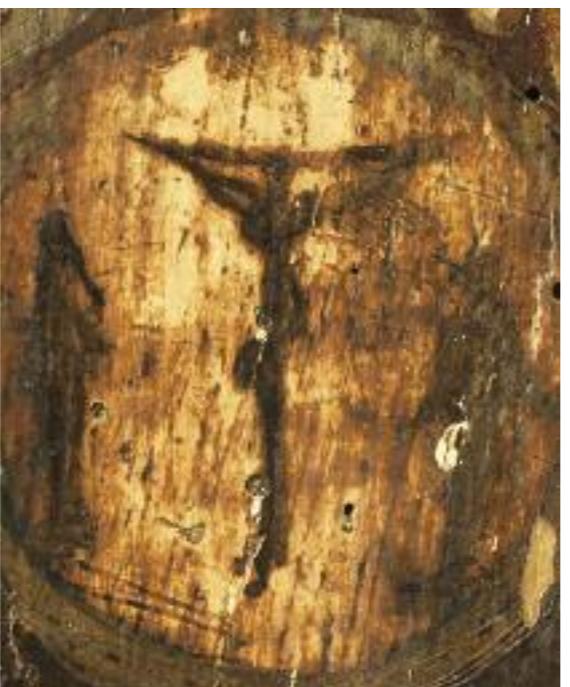
RESURRECTION OF CHRIST

Sculpted, painted and partially gilt wood.

This panel, which is decorated by figurations on both sides, originally served as the door of a tabernacle, as indicated by the keyhole to the left. The outside features a relief of the Resurrection. This theme was very fashionable in the years of Mannerism, when the artists appreciated the possibilities it offered to both exhibit the human body in various attitudes and torsions and to explore reactions of fear in the soldiers' faces. This interpretation clearly reveals the influences of Italian Renaissance, something that is evident from the classical elegance – as witnessed by the handsome thoughtful face of the armed man to the right or the athletic body of Christ – as well as the echoes of Leonardesque studies on physiognomy, which are at least indirectly quoted in the terrorized soldier to the left.

However, a different cultural matrix is also present; it may be retraced to a realization within the context of the Spanish figurative expression and is observable in the abundant gilding, anachronistically combined with more recent elements as the Renaissance-inspired rendition of the bodies and the fascinating but quite unrealistic perspective of the sepulchre. Moreover, another aspect that is particularly characteristic of the Iberian artistic production consists of the so-called 'Estofados' technique used to decorate the latter, with Gothic-inspired motifs scratched on the paint, which thus reveals the underlying gold leaf. Elegant racemes of a style that, analogously, still carries echoes of the Middle Ages embellish, as in a luxuriant feuilles de choux, the back of the panel, the centre of which features a goblet surrounded by the consecrated host. Inside the latter we discover, with evident symbolic connections, a stylized Crucifixion of Christ with Mary and Saint John the Evangelist.

Spain, second half of the 16th century
51x31 cm



MADONNA CON IL BAMBINO

Legno scolpito, tracce di policromia.

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

Veneto, inizi XVII secolo
altezza cm. 75

MADONNA WITH CHILD

Sculpted wood, traces of polychromy.

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

*Veneto, early 17th century
height 75 cm*



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



VENERE E AMORE

Legno scolpito, argentato e parzialmente dorato.

La Venere, il corpo sinuoso solo in parte pudicamente celato da un esuberante panneggio, sembra riecheggiare una delle creazioni più affascinanti del Giambologna, la bronzea rappresentazione della stessa dea (1570-72) originariamente posta come coronamento sopra la fontana detta "Fiorenza" della villa medicea della Petraia. La grazia manieristica dell'artista fiammingo attivo nella capitale del Granducato rivive in quest'opera, verosimilmente realizzata in Lombardia nei decenni immediatamente successivi. La provenienza geografica da quella regione si desume dal fatto che la Venere, verso la quale si protende Amore riconoscibile per la faretra al fianco, poggi il piede, anziché su un vaso come nella scultura fiorentina, sopra uno scudo a cartocci al cui interno è riconoscibile l'arme inquartata Pallavicino Visconti, che così si legge: nel 1° e nel 4° a cinque punti d'oro, equipollenti a quattro di rosso (alias d'azzurro) (Pallavicino), nel 2° e nel 3° d'argento alla bacia di azzurro ondeggiante in palo, coronata d'oro, ingolante per la metà un putto di carnagione posto in fascia e con le braccia distese (Visconti). La partizione dorata è segnata in cuore da una casella di scacchiera di rosso.

Lombardia, fine del XVI secolo
altezza cm. 140



VENUS AND CUPID

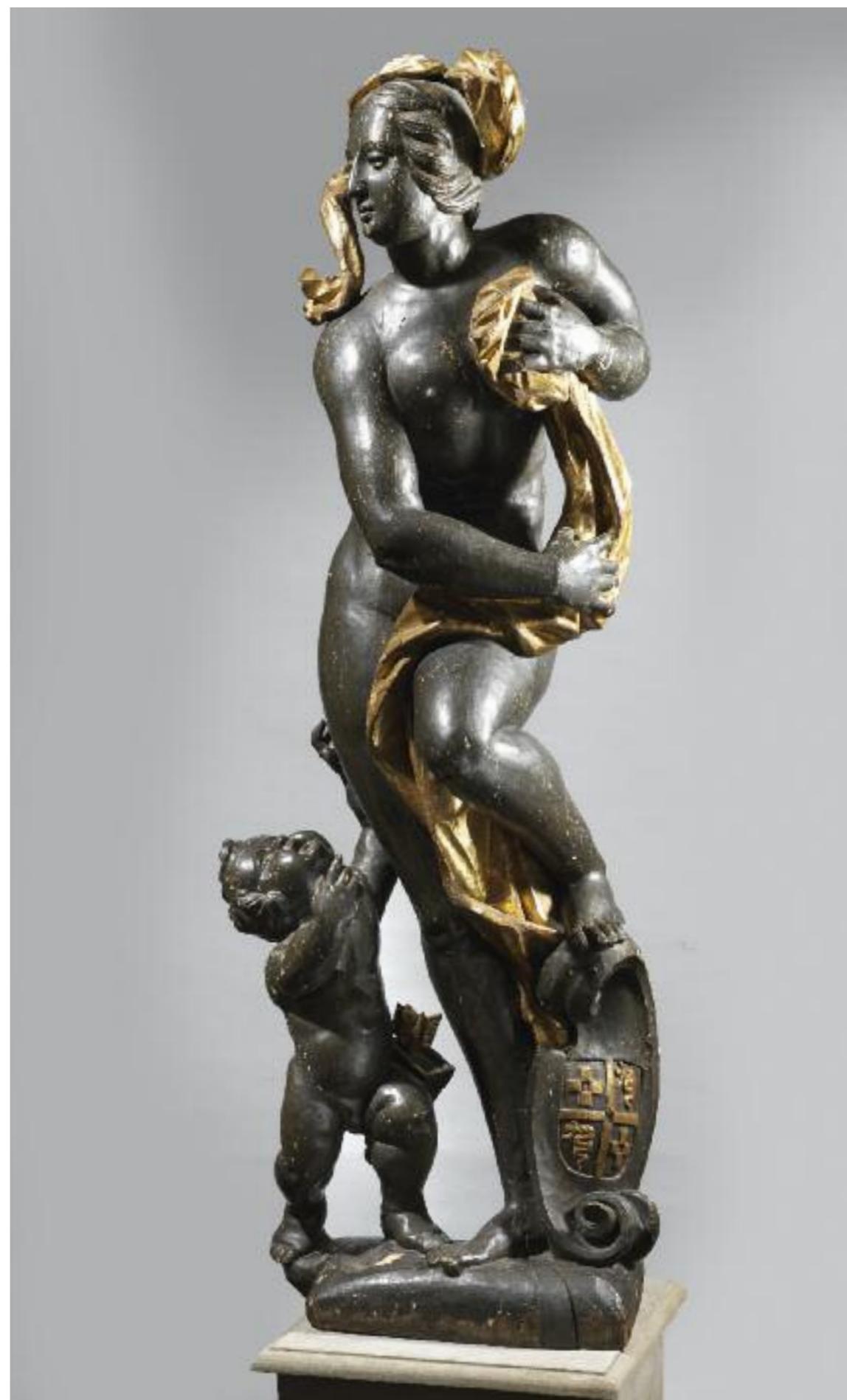
Sculpted silver-plated wood with gilt details.

This Venus, her sinuous body only partially modestly covered by a twisted drapery, seems to echo one of the most fascinating creations of Giambologna, the bronze figure representing the same goddess (1570-72) which originally crowned the so-called "Fiorenza" fountain of the Medicean villa of Petraia. The mannerist grace of the Flemish artist who worked in the capital of the Grand Duchy is echoed by this work, which was most probably realized in Lombardy during the next few decades. The fact that the work comes from this region may be inferred from the fact that Venus - on which Cupid, recognized by the quiver at his side, is leaning - is not resting her foot on a vase as in the case of the Florentine sculpture, but on a shield with scrolls inside which we recognize the Pallavicino Visconti coat of arms. The latter is divided in four parts and may be read thus: nel 1° e nel 4° a cinque punti d'oro, equipollenti a quattro di rosso (alias d'azzurro) (Pallavicino), nel 2° e nel 3° d'argento alla biscia di azzurro ondeggianti in palo, coronata d'oro, ingolante per la metà un putto di carnagione posto in fascia e con le braccia distese (Visconti). The centre of the gilt division is marked by a red chess-square.

Lombardy, late 16th century
height 140 cm



Giambologna, *Fiorenza*, Firenze, villa medicea della Petraia



CROCIFISSO

Bronzo a cera persa e doratura a mercurio; croce e basamento in legno ebanizzato, ottone dorato e argentato, tartaruga.

Questo prezioso manufatto, dedicato alla devozione privata, poteva adornare l'altare di una cappella o essere posto come soprammobile in una alcova di un palazzo gentilizio. Si compone di due parti ben distinte, nate con buona probabilità in periodi e contesti culturali differenti.

Il crocifisso, squisito esempio di fusione e doratura, dimostra nel suo autore una disinvolta padronanza anatomica. L'impostazione del corpo, piuttosto tradizionale, è caratterizzata da una solenne compostezza che ricorda più la statuaria rinascimentale che la sinuosa interpretazione del Giambologna e della sua cerchia. Si propende per una esecuzione in ambito centro italiano negli anni seguenti la Controriforma.

La croce, con la sua base, sono invece un esempio della raffinata tecnica 'Boulle' – dal nome del suo inventore, il francese André-Charles Boulle (1642-1732) – eseguita alternativamente con lamine di tartaruga intarsiate in ottone (la croce) e lamine di ottone e intarsi in tartaruga (la base). L'ottone, in parte argentato, è stato poi impreziosito da graffiture a bulino, mentre decorano i lati del corpo centrale della base due lesene angolari in bronzo dorato di stile auricolare. Un manufatto di questo tipo può essere stato eseguito a complemento del crocifisso tra il Sei e il Settecento, probabilmente in Germania.

Crocifisso, Italia centrale, fine del XVI secolo; croce e basamento Germania, fine del XVII secolo
altezza cm. 85 (crocifisso cm. 24)



Stipo, Düsseldorf, 1701; München, Bayerisches Nationalmuseum

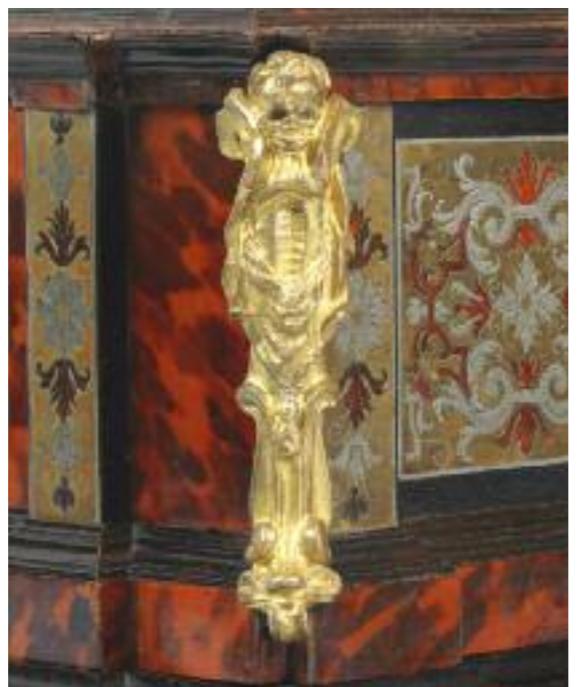
CRUCIFIX

Lost wax cast bronze and mercury-gilding: the cross and base are in ebony-coloured wood, gilt and silver-plated brass and tortoiseshell. This precious item, intended for private worship, may have ornamented the altar of a chapel or decorated an alcove in a noble mansion. It is formed of two clearly distinguished parts that very probably come from different periods and cultural contexts.

The crucifix, an exquisite example of casting and gilding, bears witness of an author with a nonchalant mastery of anatomy. The rather traditional position of the body is characterized by a solemn composure that reminds more of Renaissance sculpture than of the sinuous interpretations of Giambologna and his circle. It may be considered a work executed in a central Italian milieu in the years after the Counter-Reformation.

The cross and its base are, on the contrary, an example of the refined technique referred to as 'Boulle' – from the name of its inventor, the Frenchman André-Charles Boulle (1642-1732) – consisting of an alternation of tortoiseshell plates inlaid with brass (the cross) and brass plates with inlays in tortoiseshell (the base). The brass, which is partially silver-plated, has then been decorated with bulino engravings, while two angular pilaster strips in gilt bronze in the Lobate style decorate the sides of the central body of the base. This kind of item may have been executed as complement for the crucifix between the Sixteenth and Seventeenth century, probably in Germany.

*Crucifix, central Italy, late 16th century; cross and base Germany, late 17th century
height 85 cm (crucifix 24 cm)*



COPPIA DI PUTTI MONUMENTALI CON CORNUCOPIE

Legno scolpito e decorato in policromia.

Due putti avvolti in succinti panneggi sono raffigurati mentre con movimento sinuoso presentano delle cornucopie di frutti e fiori, simbolo di abbondanza e fertilità. Il delfino, strisciante ai piedi di entrambi, è forse collegato all'importante commissione: le due monumentali sculture barocche provengono infatti originariamente da casa Barberini, famiglia resa celebre nel Seicento dal potentissimo papa Urbano VIII e particolarmente legata a questo favoloso animale marino, peraltro assai diffuso nell'arte barocca; ad esempio monumentalni delfini sono raffigurati sulla quadratura architettonica del grande soffitto dipinto di Pietro da Cortona a Palazzo Barberini a Roma (1630) e quattro delfini compaiono alla base della famosa fontana berniniana del Tritone (1643), non lontano dal celebre palazzo. Le nostre sculture, secondo una tradizione orale, sono state montate su basi lignee con lo stemma della famiglia di provenienza nel corso dell'Ottocento a Parigi, dove pare i manufatti si trovassero in seguito alle alienazioni dei beni iniziate da Cornelia Costanza Barberini, principessa di Palestrina (1716-1797), e proseguite dai figli.

Roma, XVII secolo. Basi del XIX secolo
altezza circa cm. 300

PAIR OF MONUMENTAL PUTTI WITH CORNUCOPIAS

Sculpted wood with polychrome decoration.

Two putti clothed in scanty draperies present cornucopias with fruits and flowers, symbol of abundance and fertility with a sinuous movement. The dolphin which wriggles at the feet of both is perhaps linked to the important customer: in fact, the two monumental Baroque sculptures originally come from the Barberini family, which became famous in the Seventeenth century by the very powerful pope Urbano VIII and which was particularly bound to this fabulous marine animal, which is furthermore quite diffused in Baroque art. For instance, monumental dolphins are depicted on the architectural quadrature of the large ceiling painted by Pietro da Cortona in the Palazzo Barberini in Rome (1630) and four dolphins appear on the base of Bernini's famous Triton fountain (1643), which is not far from the famous palazzo. These sculptures were, according to an oral tradition, fixed on wooden bases with the coat of arms of the family which originally owned them, in the Nineteenth century in Paris, where the works appear to have been moved to due to the disposal of assets commenced by Cornelia Costanza Barberini, princess of Palestrina (1716-1797), and continued by her children.

*Rome, 17th century. Bases from the 19th century
Aprox height 300 cm*





86



87

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 tardo-barocca Toscana.

Firenze, prima metà del XVIII secolo
altezza cm. 186

SUMMER AND AUTUMN

Gilt and polychromed wood.

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

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



TORO FARNESE

Bronzo.

Questo gruppo scultoreo riproduce in bronzo una delle opere più famose dell'antichità, il cosiddetto Toro Farnese, copia romana di un originale ellenistico del II secolo avanti Cristo ora conservato al Museo archeologico di Napoli. La monumentale opera, tratta da un unico blocco di marmo, raffigura il supplizio di Dirce da parte di Zeto e Anfione, da loro legata ad un toro furioso per vendicare i maltrattamenti subiti da loro madre Antiope. Quest'ultima è stata raffigurata in piedi mentre assiste alla scena, così come la figura di pastore seduto, che invece impersonificherebbe il monte Citerone ove è ambientato il mito. Il ritrovamento del grande gruppo scultoreo, dissepolto alle terme di Caracalla nel 1545, ebbe una larghissima eco e l'opera venne più volte riprodotta anche grazie alla diffusione della sua immagine tramite stampe, come ad esempio quella di Diana Mantovana del 1581. Il bronzo che presentiamo ripropone l'opera antica con notevole raffinatezza, facendo ad esempio risaltare, con un diverso grado di finitura, i corpi dei protagonisti sulle parti più opache.

Roma o Napoli, XIX secolo
altezza cm. 67

TORO FARNESE

Bronze.

This sculpture is a bronze reproduction of one of the most famous works from antiquity, the so-called Toro Farnese, a Roman copy of a Hellenistic original from the 2nd century BC, now at the Archaeological Museum of Naples. The monumental work, sculpted from a single block of marble, features Dirce being tormented by Zethus and Amphion, who has tied her to a furious bull in order to revenge the maltreatment of their mother Antiope. The latter is shown standing, witnessing the scene, as the figure of a seated shepherd who is on the contrary supposed to personify Mount Cytheron, the scene of the myth. The rediscovery of the great sculpture group, which was unearthed at the Caracalla Baths in 1545, became a great sensation and the work was reproduced several times, also thanks to the diffusion of its image by means of prints, as for instance the one by Diana Mantovana from 1581. The bronze we are presenting is a very sophisticated reproduction of the antique work; notice for instance the way the bodies of the protagonists are accentuated by the more accurate finish as compared to the more opaque parts.

Rome or Naples, 19th century
height 67 cm



Diana Scultrori detta Diana Mantovana, *Zeto e Anfione legano Dirce ad un toro selvaggio*, incisione, 1581



MADONNA COL BAMBINO

Terracotta.

Inserita in una edicola di gusto rinascimentale coeva, questa Madonna col Bambino ispirata alle forme cinquecentesche bene si inserisce nel recupero arcaizzante e eclettico operato nel corso del diciannovesimo secolo, con una esecuzione da riferirsi ad un ambito non italiano.

metà del XIX secolo
cm. 63x43

MADONNA WITH CHILD

Terracotta.

Inserted in a contemporary aedicule in Renaissance style, this intriguing Madonna with Child inspired by fourteenth-century forms is an excellent example of the archaizing and eclectic revival that took place in the Nineteenth century; its execution is attributable to a non-Italian context.

*middle of the 19th century
63x43 cm*



TABERNACOLO

Commesso di marmi policromi.

Sontuoso esempio di suppellettile sicuramente proveniente da un edificio di culto di un certo rilievo, questo tabernacolo 'a tempietto' si compone di tre parti: la parte inferiore vede al centro, sormontata da un timpano spezzato e incorniciata da preziosi intarsi policromi, la porticina metallica originale, ancora completa di chiave, che dava accesso all'ostia consacrata. Ai lati scandiscono il fronte scantonato le-sene marmoree desinenti in peducci. Questi ultimi sorreggono un architrave modanato interrotto al centro da un fregio in breccia dama-scata.

Sopra al corpo appena descritto si innesta una elegante calotta semisferica ornata da volute, centrata da un oculo di gusto buontalentiano. Conclude l'insieme un elemento poligonale che sorreggeva in origine la croce.

Un esempio eseguito sicuramente dalla stessa bottega, con lievissime varianti e l'impiego dei medesimi marmi, fu eseguito intorno al 1654 per l'altare dell'Assunta di patronato Badii-Cioli nel transetto di sinistra della chiesa fiorentina di Santa Felicita, dove ancora si conserva.

Firenze, metà del XVII secolo
altezza cm. 113



Tabernacolo, 1654 c., Firenze, S. Felicita



TABERNACLE

Mosaic work of polychrome marble.

A sumptuous example of an furnishing that certainly comes from a quite important house of worship, this tabernacle formed as a 'small temple' consists of three parts: the lower one has the small original door, still complete with key, that gave access to the consecrated host, surmounted by a broken pediment and framed by precious polychrome inlays. The sides of the rounded front are enlivened by marble pilaster strips that terminate in corbels. The latter support a shaped architrave, interrupted in the centre by a frieze in damasked breccia.

Above the main body which has just been described we find an elegant half-spherical calotte decorated by scrolls and centred by an oculus in the Buontalenti style. The whole is concluded by a polygonal element which originally supported the cross.

A specimen that was certainly made by the same workshop, with very slight variations and featuring the same marble types, was made around 1654 for the altar of our Lady of the Assumption subject to the patronage of Badii-Cioli in the left transept of the Florentine church of Santa Felicita, where it is still found.

Florence, middle of the 17th century
height 113 cm



STIPO MONETIERE

Legno di ebano e cedro del libano con intarsi in avorio.
Oggetto di grande raffinatezza realizzato verosimilmente in Lombardia nel primo Seicento, ma secondo stilemi di gusto tardo rinascimentale, questo stipo si caratterizza per una sobria struttura a parallelepipedo sostenuta da piedi a cipolla schiacciata. Sui lati il mobiletto è decorato da filetti, mentre il fronte, che funge da sportello a ribalta, si distingue per una elaborata decorazione a finta architettura che suggerisce due edicole affiancate, con all'interno grottesche a intarsio in ebano sul fondo listrato in avorio, quest'ultimo impreziosito da minute rifiniture a sgraffito raffiguranti volti umani e decori floreali. Simili rifiniture, dove però è questa volta l'avorio a comporre le figurazioni sul fondo in ebano, decorano il fronte interno articolato visivamente in una serie di dieci cassetti disposti in tre colonne, i tre in basso in realtà costituenti uno unico a *trompe l'oeil*. Al centro uno sportello ripete, come sul fronte, una decorazione ad edicola, questa volta impreziosito da scene di caccia tra girali fitomorfi, dando adito ad un vano con segreti.

Lombardia, prima metà del XVII secolo
cm. 46x54x35



COIN CABINET

Ebony and Lebanese cedar wood with inlays in ivory.
This highly sophisticated cabinet, which was most likely made in Lombardy in the early Seventeenth century, but according to the stylistic features of late Renaissance, is characterized by a sober parallelepiped structure supported by flattened onion feet. The sides of the small cabinet are decorated by bands, while the front that serves as a tilting door is characterized by an elaborate decoration with an architectural motive depicting two aedicules placed side by side; inside them there are grotesque figures inlaid in ebony against a background of ivory bands embellished by tiny engraved images of human faces and floral motifs. Similar finishing touches, but this time with ivory images against an ebony background, decorate the front of the interior, which is visually articulated in a series of ten drawers arranged in three columns. The three bottom drawers are really a single one, decorated with trompe l'oeil technique. The central door vaunts an aedicule decoration similar to the one on the front, decorated with hunting scenes among plant volutes, which gives access to a secret compartment.

Lombardy, first half of the 17th century
46x54x35 cm



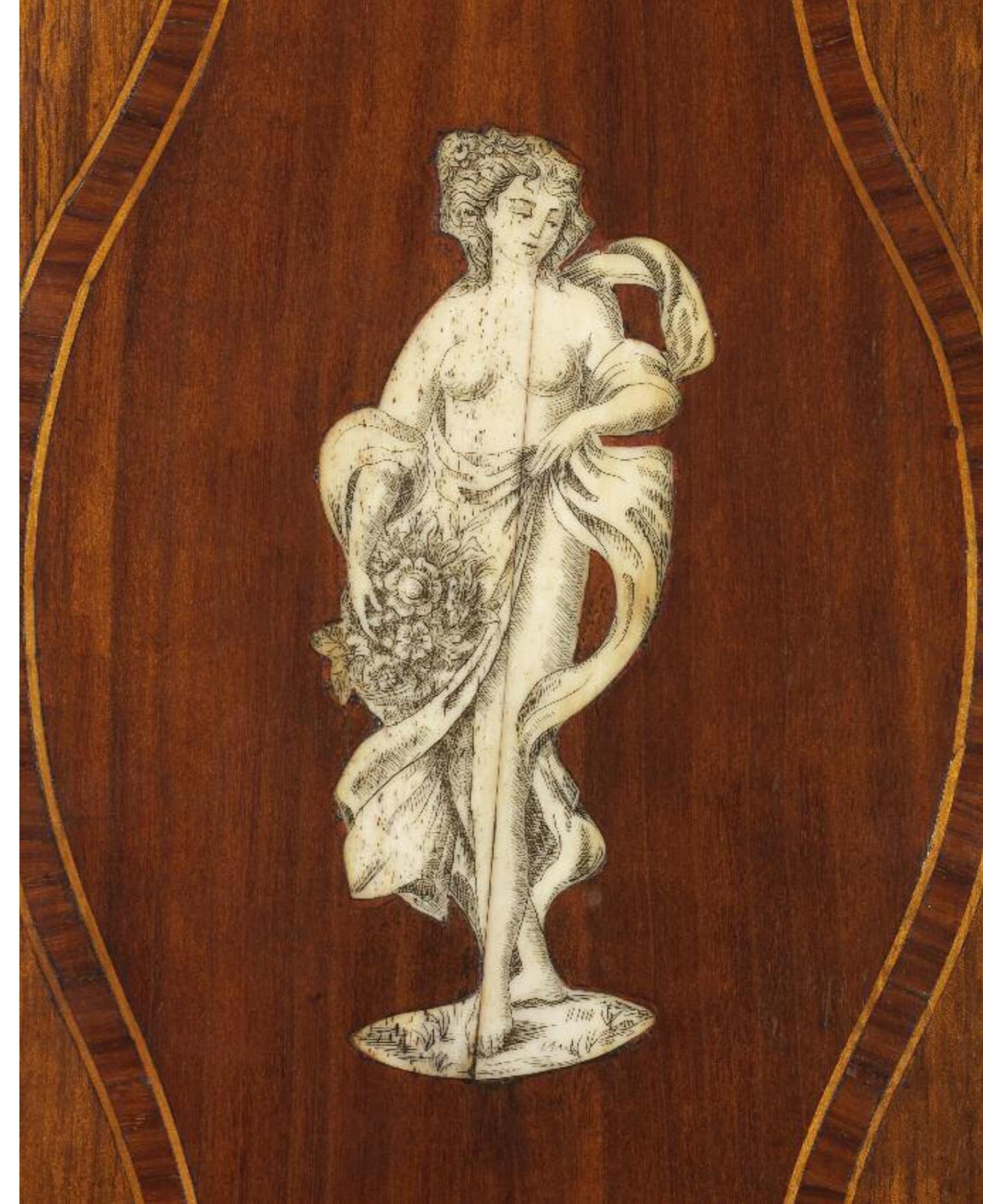
STIPO

Intarsi di legni pregiati e avorio, sculture e minuterie in bronzo.

Stipo di notevoli dimensioni e accurata fattura con pregevoli intarsi ad ingentilire la struttura architettonica ancora rococò del mobile. Il gusto Luigi XVI è evidente negli intarsi in avorio presenti sul fronte e sui fianchi, raffiguranti leggiadre fanciulle abbigliate all'antica. Due sportelli con apertura azionata da un pulsante nascosto rivelano l'interno, animato da numerosi cassettoni di vari formati e uno sportello a nicchia decorata da una sculturina in bronzo dorato raffigurante Minerva. Quest'ultimo nasconde un'anta chiusa da chiave che dà accesso ad un ulteriore vano con cassetti.

Germania o Olanda, seconda metà del XVIII secolo

cm. 83x52x34



CABINET

Inlays with precious wood species and ivory, sculptures and details in bronze.

This quite large cabinet is carefully crafted with precious inlays, which soften the architectural style that may still be defined as rococo. The Louis XVI taste is manifest in the ivory inlays on the front and sides, which depict graceful girls dressed in the antique style. Two doors that may be opened by means of hidden buttons reveal the interior, animated by numerous drawers of various formats and a niche door decorated by a small sculpture of Minerva in gilt bronze. The latter conceals a door that may be locked with a key, and that gives access to another room with drawers.

*Germany or the Netherlands, second half of the 18th century
83x52x34 cm*

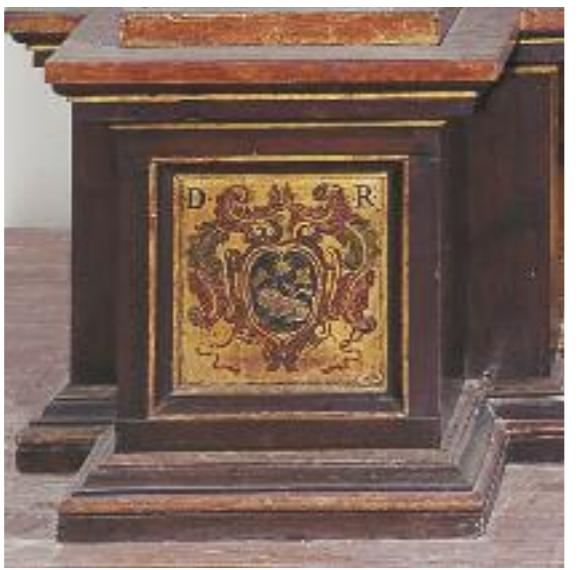


PORCALE MONUMENTALE

Legno di noce intagliato, lumeggiato in oro.

Questo grande tabernacolo ligneo di epoca rinascimentale, adattato a librerie in epoca successiva, si compone di un grande cappello modanato con cornici a ovuli e dentelli decorato nell'architrave da motivi fitomorfi. Le colonne dai capitelli corinzi e il fusto scanalato che lo sostengono, poggiano su due plinti che presentano al centro un'arme gentilizia accostata in alto da due lettere capitali, D e R, probabili iniziali del committente. L'arme raffigurata così si blasona: D'azzurro al leone leopardo al naturale e coricato su un terreno erboso, accompagnato da una stella d'oro ad otto punte posta in capo. Lo scudo è timbrato da elmo corredata da lambrecchini. Il nuovo utilizzo del manufatto ha usufruito di ulteriore spazio con la rimozione della predella, in origine posta tra i piedistalli. Degna di nota la conservazione della doratura che mette in risalto gli elementi architettonici.

Italia centrale, XVI secolo
cm. 235x207x73



MONUMENTAL PORTAL

Carved walnut wood with gilt highlights.

This large wooden tabernacle from the Renaissance, later transformed into a bookcase, consists of a large moulded top with frames decorated with ovoids and dentils, and with phytomorphic motifs on the architrave. The columns with Corinthian capitals and fluted shafts that support it rest on two plinths with a noble coat of arms in their centres, with two capital letters above, D and R, probably the initials of the customer. The coat of arms is blazoned as follows: D'azzurro al leone leopardo al naturale e coricato su un terreno erboso, accompagnato da una stella d'oro ad otto punte posta in capo. The shield is superimposed by a helmet decorated with flourishes. The new use of the piece has been facilitated by the extra space created by the removal of the predella, which was originally placed between the pedestals.

The excellent condition of the gilding, which accentuates the architectural elements, deserves particular notice.

*Central Italy, 16th century
235x207x73 cm*



MOBILE DA SAGRESTIA A DUE CORPI

Legno di noce intagliato, pedana in castagno.

Il rigore compositivo, i richiami architettonici delle cornici lineari e delle lesene a pilastro liscio inseriscono questo notevole esempio di credenza da sagrestia nella tradizione culturale del tardo rinascimento toscano.

Lucca, inizi XVII secolo
cm. 237x310x77



VESTRY SIDEBOARD

Walnut wood, platform in chestnut.

The rigorous composite solution, the architectural references of the linear frames and the smooth pilaster element lead one to attribute this important example of vestry sideboard to the cultural tradition of late Tuscan Renaissance.

*Lucca, early 17th century
237x310x77 cm*



CREDENZA MONUMENTALE

Legno di noce.

Questo imponente mobile, impreziosito da sformellature polilobate alternate simmetricamente e tiranti in bronzo dorato a forma di busti di giovani drappeggiati all'antica, è caratteristico della produzione emiliana della fine del Rinascimento.

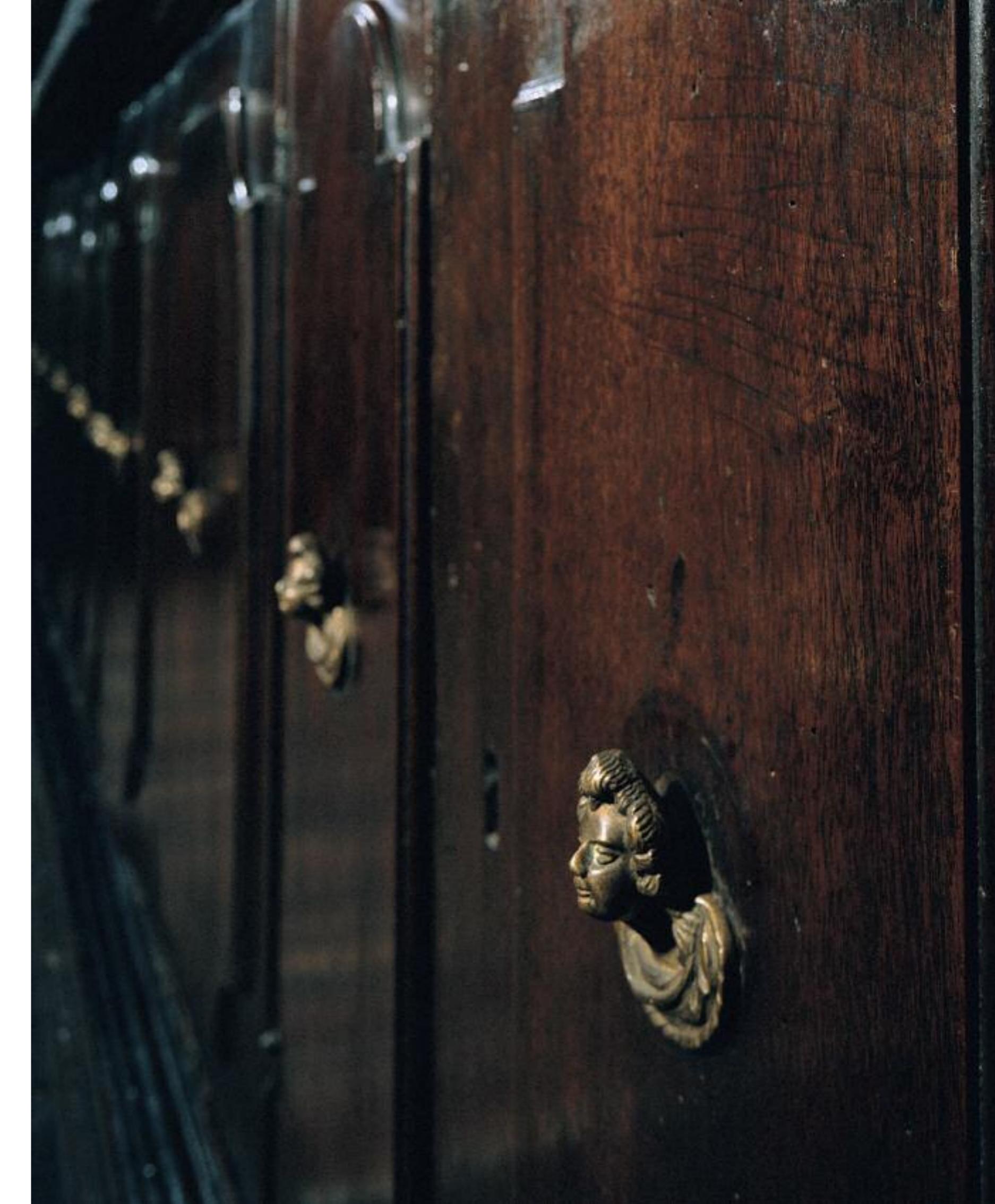
Bologna, inizi XVII secolo
cm. 110x365x97

MONUMENTAL SIDEBOARD

Walnut wood.

This impressive furniture item, embellished by polylobate panels arranged in a symmetric sequence and knobs in gilt bronze representing busts of youths in antique-style drapery, is characteristic of Emilian late Renaissance production.

*Bologna, early 17th century
110x365x97 cm*





CREDENZA MONUMENTALE

Legno di noce.

Splendido mobile seicentesco, presenta sei sportelli partiti da lesene e impreziositi da sformellature, e tiranti in bronzo. La base, il piano e l'alzata sono scanditi da modanature, piedi a mensola sagomata.

Toscana, XVII secolo
cm. 136x470x69

MONUMENTAL SIDEBOARD

Walnut wood.

This splendid Seventeenth-century piece has six doors separated by pilasters and embellished by panels and bronze knobs. The base, the top and the raised back are given rhythm by the molding. The sideboard is supported by shaped bracket feet.

*Tuscany, 17th century
136x470x69 cm*





CASSETTONE

Legno di noce intagliato e scolpito.

Questo canterano presenta un fronte scandito da quattro cassetti, ognuno bipartito da doppia riserva rettangolare centrata da bugnatura a cartiglio, e inquadrato da due lesene scolpite a motivi di frutta e teste di cherubini. La fascia sottopiano, in realtà un cassetto segreto, è impreziosita da un profondo intaglio a girali fogliacei, centrati da un paffuto volto di creatura angelica.

Umbria, inizi del XVII secolo

cm. 104x143x65

CHEST OF DRAWERS

Carved and sculpted walnut wood.

The front of this dresser features four drawers, each of which is divided by the two rectangular borders centred by cartouche rustication, framed by two pilasters sculpted with motifs of fruits and cherub heads.

The band below the top, actually a secret drawer, is embellished by a deep carving with phytomorphic leaf scrolls, centered by the chubby face of an angelic creature.

Umbria, early 17th century

104x143x65 cm



COPPIA DI CASSAPANCHE

Legno dipinto in policromia.

Nel periodo barocco gli ingressi dei palazzi gentilizi, spesso austeri palazzi di epoca più antica, venivano spesso adornati da coppie di cassapanche come queste, caratterizzate da una fastosa decorazione di gusto settecentesco.

Marche, XVIII secolo. Restauri
cm. 150x260x42

PAIR OF CHESTS

Wood with polychrome paint.

In the Baroque period the entrances of noble mansions, sometimes austere buildings from an earlier period, were often adorned with a pair of chests like these, characterized by a lavish 18th-century style decoration.

*Marche, 18th century; restoration works
150x260x42 cm*



CONSOLE

Legno intagliato, scolpito e dorato, piano a finta scagliola.
Il piano decorato in un elegante motivo a imitazione della scagliola, con al centro un monogramma timbrato da corona, questa consolle di dimensioni contenute è composta da una struttura a volute fitomorfe centrata in alto da un viso femminile scolpito e poggiante su traverse a crociera sorrette da piedi a cipolla finemente baccellati.

Stato pontificio, prima metà del XVIII secolo
cm. 81x117x60

CONSOLE

*Carved, sculpted and gilt wood, imitation plaster top.
The top is decorated with an elegant motif in scagliola, with a stamped crowned monogram in the center; this compact console consists of a structure with phytomorphic scrollwork with a sculpted female face in the central upper part, that rests on a cross stretcher supported by onion feet with fine baccellato crafting.*

*Papal State, first half of the 18th century
81x117x60 cm*



COMMODE

Legno dipinto in policromia.

Mobile di gusto Luigi XV, caratterizzato da una certa sobrietà che prelude all'avvento del più rigoroso stile a venire. La policromia ingentilisce il mobile con motivi fitomorfi e composizioni floreali, le tipiche decorazioni "a mazzetto".

Venezia, metà del XVIII secolo

cm. 88x125x54

COMMODE

Wood with polychrome paint.

This furniture item in the style of Louis XV is characterized by a certain sobriety, which anticipates the introduction of a more rigorous style. The polychrome finish softens the overall image of the piece with phytomorphic motifs and floral compositions, the typical 'bouquet' decorations.

*Venice, mid-18th century
88x125x54 cm*



GRUPPO DI DIECI POLTRONE

Legno decorato in monocromia e parzialmente dorato.
Caratterizzate da linee sinuose e da gambe e braccioli *en cabriole*, queste dieci poltrone sono un tipico esempio dello stile Luigi XV, con rifiniture dorate a rilievo che impreziosiscono la candida laccatura originale. Provenienti dal palazzo della Gherardesca di Firenze.

Toscana, seconda metà del XVIII secolo
cm. 96x58x52

GROUP OF TEN ARMCHAIRS

*Wood with monochrome decoration and gilt details.
Characterized by sinuous lines and en cabriole legs and armrests, these ten armchairs are typical examples of the Louis XV style, with gilt details in relief that add a prestigious touch to the original white varnish. They originally come from Palazzo della Gherardesca in Florence.*

*Tuscany, second half of the 18th century
96x58x52 cm*

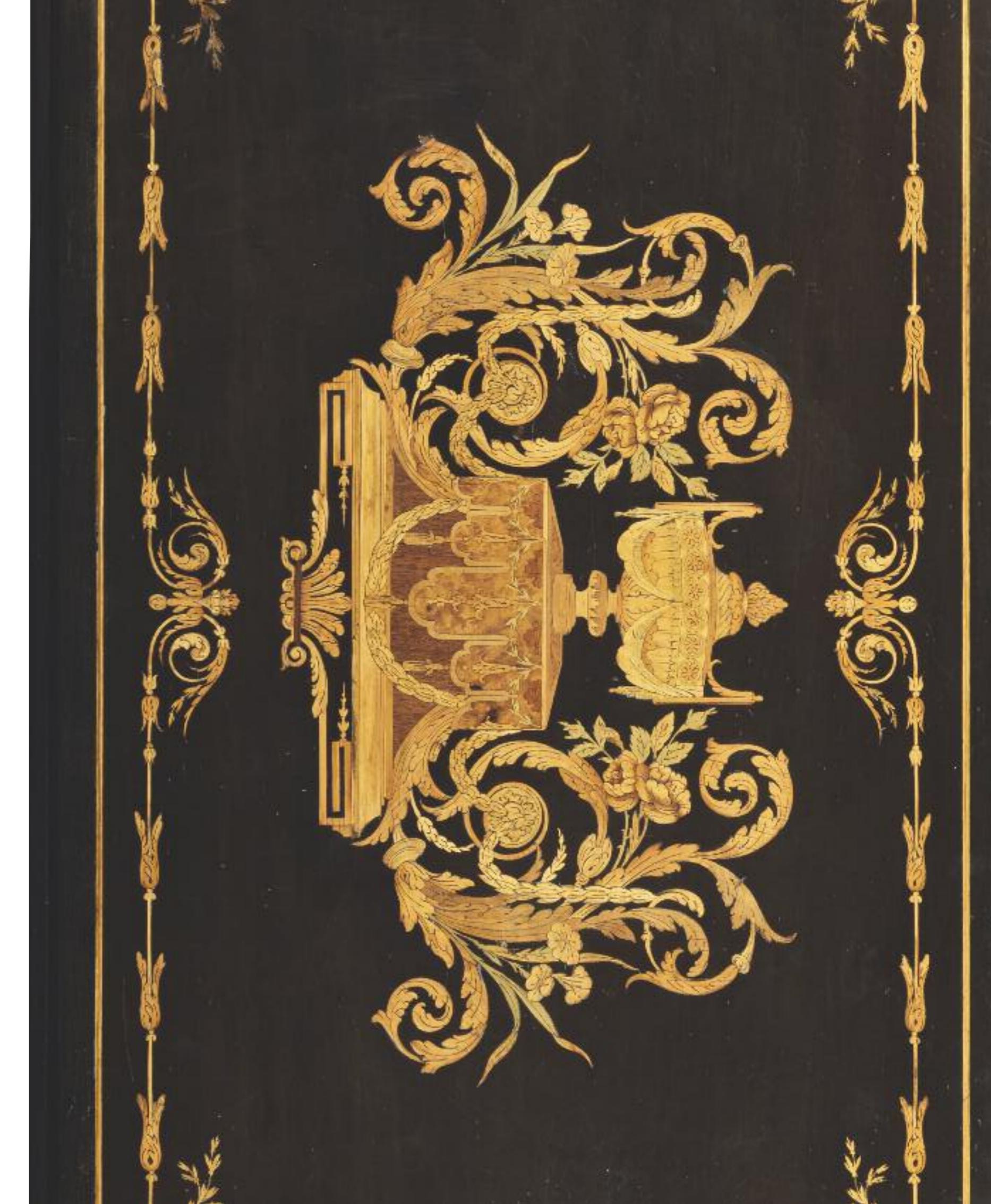


TAVOLO DA GIOCO

Legno ebanizzato con intarsi in legni vari.

Questo elegante arredo può trasformarsi all'occasione in un tavolo da gioco di maggiori dimensioni, ribaltando il piano e facendo scorrere le gambe posteriori. Mobile di forme essenziali e rigorose impreziosito da ricercati intagli in legni diversi che risaltano con forza dal fondo ebanizzato, componendo motivi a girali fitomorfi, targhe con panoplie, e un motivo ad urna al centro del piano. Gambe troncoconiche scanalate.

Italia settentrionale, prima metà del XIX secolo
71x86x45 (aperto 71x86x90)



CARD TABLE

Ebonized wood with inlays in different wood types.

This elegant furniture item may if necessary be transformed in a larger card table, by tilting the top and sliding the rear leg. The top of the table, which is characterized by essential and rigorous forms, is embellished by studied inlays in different wood types that stand out in sharp contrast with the ebonized background, featuring plant volutes, plaques with panoplies and an urn motive in the centre. The legs are furrowed and tapering.

Northern Italy, first half of the 19th century
71x86x45 (open 71x86x90)



TAVOLO DA CENTRO

Legno listrato in mogano con applicazioni di bronzo dorato.
Piano in marmo grigio bardiglio.

Questo mobile, costituito da un piano tondo sorretto da tre gambe foggiate a colonne poggiante su una base triangolare, appartiene ad una tipologia di arredi fiorita in tutta Europa sulla scia delle conquiste di Napoleone negli anni che vanno dai primi dell'Ottocento al terzo decennio del secolo. Si tratta di mobili ad un tempo ricercati e severi, caratterizzati spesso dall'uso del mogano e delle rifiniture in bronzo dorato, come nel caso di questo esemplare. Sono gli anni in cui il gusto francese si impone in Europa, rimanendo in auge anche qualche tempo dopo la caduta del grande còrso.

Francia, primo quarto del XIX secolo
altezza cm. 75, diametro del piano cm. 95



Tavolo da centro, 1812 c., Firenze, Palazzo Pitti

CENTRE TABLE

Wood with decorative strips in mahogany and details in gilt bronze. Top in grey Bardiglio marble.

This furniture item, which consists of a round top supported by three column-shaped legs that rest on a triangular base, belong to a type of furniture that became fashionable all over Europe in the wake of Napoleon's conquests, in the years from the early Nineteenth century until its third decade. It is a matter of furniture pieces that were studied yet severe, and often characterized by the use of mahogany and details in gilt bronze, as in the case of this example. French taste prevailed in Europe in those years, and remained in vogue also some time after the downfall of the great Corsican.

France, first quarter of the 19th century
height 75 cm, diameter of the top 95 cm



TAVOLO DA CENTRO

Legno scolpito e dorato. Piano in marmo e commesso di pietre dure.

Questo importante tavolo da centro si compone di una base mistilinea poggiante su piedi scolpiti a forma di tartaruga. Il fusto centrale è sostenuto da tre animali fantastici composti dalla testa dell'unicorno, simbolo di purezza e allegoria della incarnazione di Cristo, dalle ali di drago e dalla coda di sirena, che sorreggono un piano in marmo e pietre dure a decorazione floreale. Questo ripropone, in una composizione scandita da vasi biansati, fiori e cornucopie, il tema del mostro marino presente nella base.

Pubblicato su "Antiquariato", 325, 2008, pp. 66-67.

Roma, metà del XIX secolo

altezza cm. 80, diametro del piano cm. 116



CENTER TABLE

Sculpted and gilt wood. Top in marble with a composition in semi-precious stones.

This important center table features a mixtilinear base supported by turtle-shaped sculpted feet. The central shaft is supported by three fantasy animals with unicorn heads, symbol of purity and allegory of the incarnation of Christ, dragon wings and siren tails, which support a top in marble and semi-precious stones forming a floral decoration. The latter echoes, in a composition spaced out by two-handled vases, flowers and cornucopias, the theme of the sea-monster present in the base.

Published in "Antiquariato", 325, 2008, pages 66-67.

Rome, middle of 19th century
height cm. 80, diameter of the top 116 cm



CREDENZA

Legno di noce.

La passione per il mobile antico, specie di alta epoca, fece fiorire nell'Italia di secondo Ottocento botteghe artigiane specializzate nella realizzazione di suppellettili in stile, molto spesso ispirate con notevoli capacità mimetiche ai modelli rinascimentali.

Toscana, XIX secolo
cm. 105x121x41

SIDEBOARD

Walnut wood.

The passion for antique furniture, especially from haute époque, resulted in a flourishing of crafts workshops specialized in making furniture in historical styles in Italy in the late Nineteenth century; such furniture was often inspired by Renaissance models, which were copied with considerable skill.

*Tuscany, 19th century
105x121x41 cm*



TAVOLO DA CENTRO

Legno intagliato e dorato. Piano lastronato in marmi policromi.

Questo mobile ripropone le fastose tipologie costruttive dei mobili dell'età Luigi XIV, dalle gambe a piramide rovesciata alle traverse lignari centrate da pinnacolo. Le dimensioni contenute, rivolte alla dominante clientela alto borghese e il repertorio decorativo che abbondante ingentilisce il mobile sono invece in gran parte caratteristici del secolo diciannovesimo, dai tralci intrecciati del sottopiano ai quelli geometrizzati e bidimensionali che corrono lungo le gambe.

Il piano è lastronato in vari marmi: verde di Grecia, porfido, nero del Belgio, rosso antico e broccatello di Spagna.

Francia, seconda metà del XIX secolo

cm. 90X112x77



CENTRE TABLE

Carved and gilt wood. Top with polychrome marble inlays.

This furniture item is a later interpretation of the sumptuous constructions characterizing furniture from the period of Louis XIV, with legs shaped like upturned pyramids and linear crosspieces centred by a pinnacle. The compact size, aimed at a predominantly bourgeois clientele, and the rich decorative repertory that softens the overall impression of the item are, on the contrary, largely nineteenth-century traits, from the intertwined shoots below the top to the geometrized and two-dimensional ones that run along the legs.

The top features inlays in various marble types: Greek green, porphyry, Belgian black, antique red and Spanish broccatello.

France, second half of 19th century
90X112x77 cm



SPECCHIERA

Legno intagliato, scolpito e dorato.

Fastosa specchiera caratterizzata da un esuberante intaglio barocco, composto da elementi architettonici, quali le volute contrapposte, e altri fitomorfi, come le grandi foglie che vivacizzano l'insieme dipartendosi da quest'ultime. Un insieme di grande vitalità impreziosito dall'elegante contrasto tra i due diversi tipi di oro impiegati.

Firenze, inizi XVIII secolo
cm. 142x105

LARGE MIRROR

Intaglioed, sculpted and gilt wood.

Sumptuous large mirror distinguished by a lavish Baroque intaglio, composed of architectural elements, as the scrolls placed opposite one another and the other phytomorphic ones, like the large leaves that animate the aggregate, projecting from it. The whole effect is one of great vitality, rendered more precious by the elegant contrasts between the two different types of gold used.

*Florence, early 18th century
142x105 cm*



SPECCHIERA MONUMENTALE

Legno intagliato, scolpito e parzialmente dorato.

Una notevole esuberanza decorativa caratterizza questa sontuosa specchiera, nella quale il fitto fogliame dorato lascia intravedere un elemento a nastro in legno dipinto a tinte scure che percorre sinuoso il perimetro della cornice, talvolta avvolgendosi in profonde volute, talaltra sovrapponendosi agli elementi fogliacei dorati, con effetti di grande suggestione. Quattro figure di scherzosi putti a tutto tondo sono disposte al centro di ogni lato, aggiungendo ulteriore brio ad una rappresentazione che riecheggia il gusto tardo barocco.

Venezia, XIX secolo
cm. 210x152

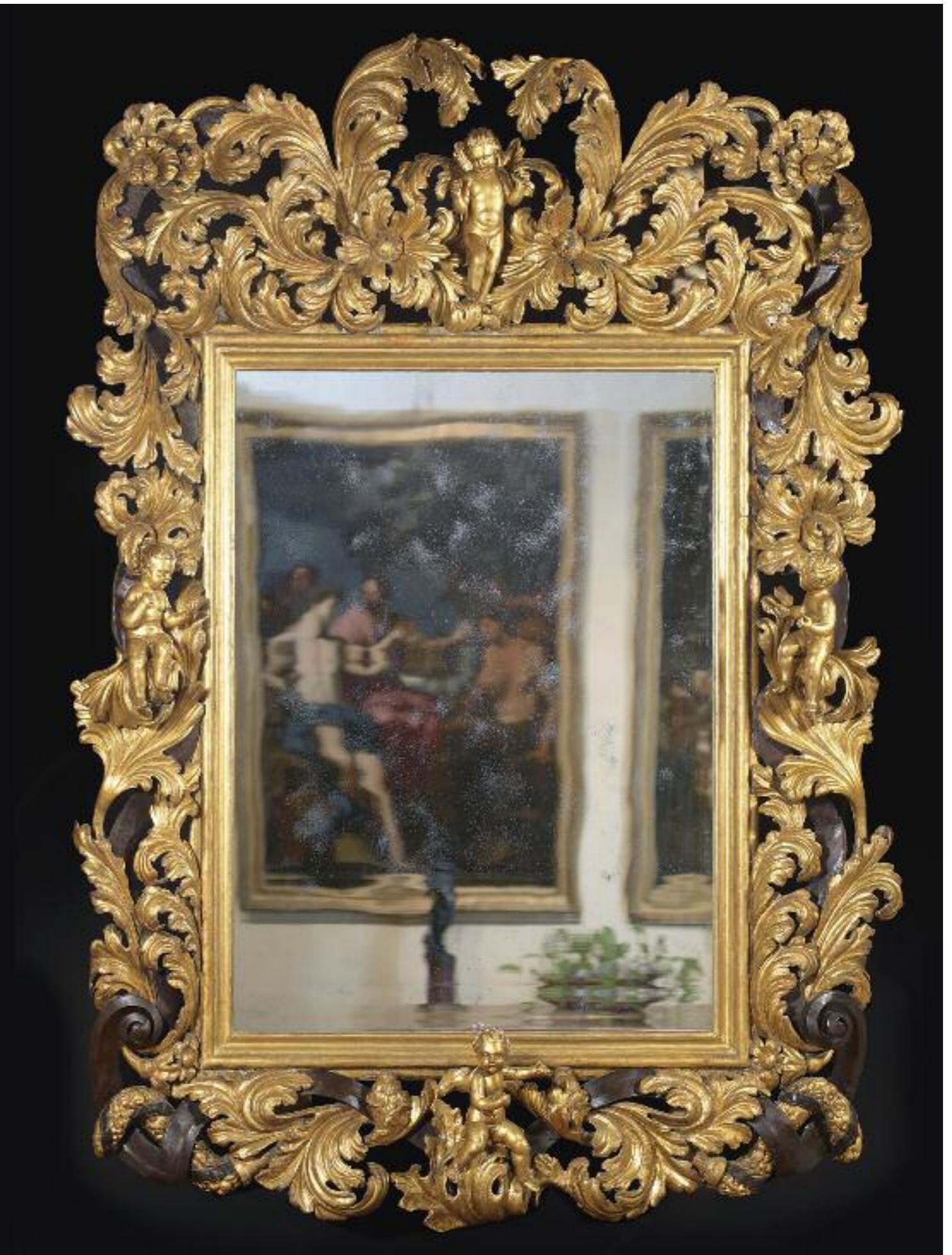


MONUMENTAL MIRROR

Intaglied, sculpted and partially gilt wood.

This sumptuous mirror is characterized by the lavish decorative exuberance; the dense gilt foliage partly conceal a band in wood painted in dark shades, which winds through the perimeter of the frame; in some points it is wound into profound scrolls, in others it is superimposed on the gilt leaf elements, creating very fascinating effects. Four playful cupids, sculpted in the round, are placed in the middle of each side, adding further brio to a representation which echoes late-Baroque taste.

Venice, 19th century
210x152 cm



CASSONE AD URNA IN MINIATURA

Legno di noce scolpito.

Il fronte ed i fianchi di questo piccolo cassone sono scolpiti profondamente a motivi di centauri e nereidi, incorniciati da pilastri scanalati culminanti in protomi leonine che sorreggono tra le mascelle festoni di frutti. Al centro, uno scudo a cartocci sormontato da una testa di cherubino: porta l'arme della famiglia Cesarini, importante progenie laziale che si spense con il casato degli Sforza nel corso del Seicento, dando vita alla famiglia Sforza Cesarini.

Le lesene angolari muliebri sono prepotentemente protese all'esterno come prue di antiche navi, il coperchio ad urna è intagliato a motivi fogliacei.

Riproduzione di notevole qualità dei cassoni nuziali romani del XVI secolo, questo piccolo mobile è in perfetta sintonia con la riscoperta del gusto rinascimentale e il suo adattamento ad un'idea collezionistica borghese diffusasi in Italia intorno alla metà dell'Ottocento.

Italia centrale, XIX secolo
cm. 35x82x30



Stemma Cesarini, tratto dallo Statuto di Montecorsaro, 1597

MINIATURE URN-SHAPED CHEST

Sculpted walnut wood.

The front and sides of this small chest feature deeply sculpted motifs with centaurs and nereids, framed by furrowed pilasters that culminate in lion's heads that hold fruit festoons in their jaws. In the center we find a shield framed by scrolls and surmounted by a cherub head: carries the coat of arms of the important Cesarini family, a dynasty that in the course of the 17th century melted with the Sforza, giving birth to the Sforza Cesarini family.

The pilasters in the form of female figures on the corners project outwards like the figureheads of ancient ships. The cover of the urn is carved with leaf motifs.

A miniaturized reproduction of Roman nuptial chests from the 16th century, this small item is perfectly attuned to the revival of Renaissance taste and its adaptation to an idea of bourgeois collection tradition that became diffused in Italy around the middle of the Nineteenth century.

Central Italy, 19th century
35x82x30 cm



COFANETTO AD URNA

Legno di noce scolpito, intagliato, e lumeggiato in oro. Finemente scolpita sui quattro lati, questa piccola cassetta riproduce in chiave eclettica motivi rinascimentali. Sul fronte e sui fianchi le formelle, finemente intagliate a motivi di grifoni speculari circondati da tralci vegetali, sono incorniate in alto e in basso da ordini di cornici ad ovuli e baccellature. Agli angoli quattro stemmi a cartiglio definiscono il volume del cofanetto. Il piano ad urna con alzata è decorato da cornici scolpite a foglie e scaglie di lorica lievemente lumeggiate. Nella parte superiore, una figura femminile distesa, abbracciata da un amorino, funge da coperchio per un vano segreto. Fastoso esempio di mobile-gioiello di stile neo rinascimentale, stile che raggiunge in questi piccoli manufatti le punte più alte di virtuosismo tecnico.

Siena, 1860 circa
cm. 43x59x37

URN-SHAPED CASKET

*Sculpted and carved wood with gilt highlights.
Carefully sculpted on all four sides, this small case reproduces Renaissance motifs in an eclectic key. The panels on the front and sides are finely carved with griffins facing in opposite directions, surrounded by vines; above and below them we find elaborate cornices with ovuli and carved strips.
On the corners four scrolled ensigns define the volume of the casket. The urn-shaped lid with a raised element is decorated by sculpted cornices with leaves and lorica scales, subtly highlighted.
On the uppermost part a reclined female figure embraced by an amorino serves as lid for a secret compartment.
A splendid example of miniature furniture item in neo-Renaissance style, which reached its greatest heights of technical virtuosity in these small pieces.*

*Siena, around 1860
43x59x37 cm*



MADONNA COL BAMBINO E ANGELI

Bronzo.

Questa placchetta bronzea di notevoli dimensioni raffigura in bassorilievo, all'interno di una sontuosa edicola, la Vergine col figlio attorniata da angeli, due dei quali musicanti. La cornice architettonica presenta un compendio del repertorio decorativo antichizzante rinascimentale: nicchione con conchiglia, motivi a candelabro con raffigurazione di vari animali tra volute, putti sorreggenti festoni e, nello spazio riservato alla predella, in basso al centro, una figura di donna sdraiata, forse Eva con la mela, di gusto tardo manierista. Al fianco di questa figurazione riconosciamo sulla sinistra Adamo ed Eva in procinto di commettere il Peccato Originale, dalla parte opposta la cacciata dei due primi esseri umani dal Paradiso Terrestre.

Il prototipo di questa interessante placchetta, eseguito probabilmente nel corso del XVI secolo ma al momento a noi ignoto, è qui restituito in una fusione più tarda. Sul retro due tracce testimoniano dell'utilizzo in passato di quest'oggetto come pace ceremoniale, peraltro di inconsuete dimensioni.

XIX secolo

cm. 28x18,5

MADONNA WITH CHILD AND ANGELS

Bronze.

This bronze plaque of considerable dimensions features, in bas-relief inside a sumptuous aedicule, the Virgin with child surrounded by angels, two of whom are playing music. The architectural module vaunts a compendium of antiquity-inspired renaissance decorative repertory: a large niche with a conch, candelabra motifs with images of various animals among scrolls, cupids holding festoons and, in the space reserved for the predella, in the bottom centre, a figure of a reclined woman, perhaps Eve with the apple, in late-mannerist taste. On her left side we recognize Adam and Eve who are about to commit the Original Sin, and on the opposite side the expulsion from Earthly Paradise.

The prototype of this interesting plaque, which was probably made in the 16th century but which is at the moment unknown to us, has here been rendered in a later cast. Two traces on the back witnesses that the object has been used as ceremonial pace, by the way one of unusual dimensions.

19th century

28x18,5 cm



COPPIA DI FIGURE MULIEBRI

Terracotta dipinta a finto bronzo. Sulle basi: "Ch. Janson". Le due terracotte raffigurano donne erette, panneggiate all'antica, entrambe nell'atto di sorreggersi mollemente ad eleganti sostegni. Nel caso della figura intenta ad una occupazione femminile, il volto lievemente chino alle sue faccende, la donna poggia il gomito su un elemento architettonico a tripode, mentre l'altra, la mano sinistra appoggiata sul petto con fare affranto, si sostiene su un basamento a forma di urna, forse contente le ceneri dell'amato, decorato da un pensoso cupido.

Questi due oggetti, originariamente forse appartenenti a serie differenti come si evince anche dalle diverse basi, portano entrambi, inciso in basso, il nome del loro autore. Si tratta di Louis Charles Janson (Arcis-sur-Aube 1823 - Parigi 1881), uno scultore francese attivo nella Parigi del secondo Ottocento, ove partecipò a vari Salon. Autore di opere di ispirazione classicheggiante e soggetti mitologici e allegorici, è rappresentato in vari musei francesi. Ricordiamo ad esempio *La Republique* conservata al Musée d'art d'archéologie et de sciences naturelles di Troyes, firmato come la nostra coppia fittile "Ch. Janson" e datato 1848.

Parigi, seconda metà del XIX secolo
altezza (con le basi) cm. 56 e 61



Louis Charles Janson, *Vergine*, già Bruce Kodner Galleries

PAIR OF FEMALE FIGURES

Terracotta painted to resemble bronze. The bases carry the inscription "Ch. Janson". The two terracotta figures represent standing women, with draperies in the antique style, both of them leaning lightly on elegant supports. In the case of the figure intent on a female occupation, her face slightly turned towards her work, the woman rests her elbow on a tripod architectural element, while the other, whose left hand touches her breast with a tired gesture, is leaning on an urn-shaped base, that perhaps contains the ashes of a loved one; the latter is decorated with a thoughtful cupid. These two objects, which may originally have belonged to separate series, as also the different bases may suggest, both have the name of their author engraved at the bottom of the base. It is a matter of Louis Charles Janson (Arcis-sur-Aube 1823 - Paris 1881), a French sculptor who worked in Paris in the late Nineteenth century, where he participated in several Salons. Author of classicist works with mythological and allegorical motifs, he is represented in various French museums. We may for instance mention La Republique, at the Museum of Archaeology and Natural Sciences of Troyes, which like our clay pair is signed "Ch. Janson" and dated 1848.

*Paris, second half of 19th century
height: (with the bases) 56 and 61 cm*



SUPPORTO IN FORMA DI DELFINO

Terracotta smaltata.

Questo supporto in forma di delfino riporta alla mente vari esempi figurativi, dalle bizzarre creature partorite nel tardo manierismo fiorentino dalla fervida inventiva di Buontalenti e di Giambologna, fino al tardo Barocco e alle fastose allegorie di Luca Giordano. Si tenga presente che il tursiope, ritenuto il più nobile fra i pesci, è simbolo di vigilanza, sollecitudine, sincera protezione e indole piacevole. Non a caso 'delfino' è il titolo precipuo del primogenito dei re di Francia sotto e i Valois e i Borboni.

L'animale marino, in terracotta smaltata bianca accuratamente rifinita a stecco, funge da sostegno ad un piano col bordo a becco di civetta.

XIX secolo
altezza cm. 62

DOLPHIN SHAPED BASE

Glazed terracotta.

This dolphin-shaped base brings to mind various figurative examples of the bizarre creatures invented in Florence in the late mannerist period by the fervid fantasy of Buontalenti and Giambologna, until late Baroque and the sumptuous allegories of Luca Giordano. It is significant to note that the bottlenose animal, considered the noblest of fishes, is a symbol of watchfulness, solicitude, sincere protection and pleasant disposition. It is no coincidence that 'dolphin' is the principal name of the first-born of the kings of France under the Valois and the Bourbons.

The marine animal in glazed terracotta, carefully finished with a wooden tool, serves as support for a top with bullnose edges.

19th century
height 62 cm



ALZATA DA TERRA

Legno scolpito, intagliato, decorato in monocromia e parzialmente dorato.

Oggetto di gusto orientale raffigurante una gru vicina ad una canna di bambù culminante in tre larghe foglie. Oggetti come questo rientrano nel gusto orientalista diffusosi in tutta Europa sul finire del XIX secolo, quando divenne fonte di ispirazione per numerosi artisti anche grazie alla diffusione e all'interesse per le stampe giapponesi.

XIX secolo
altezza cm. 97

FLOOR EPERGNE

Sculpted and intaglioed wood with monochrome decorations and gilt details.

An object in the Oriental style featuring a crane standing next to a bamboo cane that culminates in three large leaves. Objects of this kind witness the Oriental taste that was diffused all over Europe in the late 19th century, when it became a source of inspiration for many artists, also thanks to the diffusion and interest for Japanese prints.

*19th century
height 97 cm*



COPPIA DI LAMPADE A PETROLIO

Metallo dipinto, parzialmente dorato.

Coppia di lampade dell'Ottocento ispirate nella decorazione al gusto imperiale romano. Il corpo di forma ovoidale in tolla, è sorretto da tre chimeriche creature alate realizzate in gelamina dorata: si tratta del basilisco, creatura mitologica nota anche come il re dei serpenti, che secondo la tradizione aveva il potere di uccidere con lo sguardo o con l'esiziale respiro. Il vaso termina in un alto collo svasato ove si innestavano le parti in vetro del lume vero e proprio.

Francia, XIX secolo
altezza cm. 43



PAIR OF PETROLEUM LAMPS

Painted, partially gilt metal.

Pair of 19th-century lamps with decorations inspired by the Imperial Roman taste. The ovoid-shaped body in tin is supported by three chimerical winged creatures made from gilt zinc: it is a matter of the basilisk, a mythological creature that was also known as the king of serpents, which according to tradition had the power to kill with its glance or its mortal breath. The vase terminates in a tall flared neck, in which the glass parts of the lamp proper were inserted.

France, 19th century
height 43 cm



INDICE

INTRODUZIONE	<i>Introduction</i>	p.5
BICCI DI LORENZO	<i>Madonna con il Bambino, angeli e santi</i>	p. 10
VITTORE CRIVELLI	<i>Santa Chiara</i>	p. 12
ARTISTA DELLA CERCHIA DI RAFFAELLINO DEL GARBO	<i>San Francesco, San Bonaventura</i>	p. 16
ANTONIO ALLEGRI detto il CORREGGIO	<i>Madonna di San Girolamo (il Giorno)</i>	p. 20
PIETRO TORRES	<i>Adorazione dei Magi</i>	p. 22
FRANCESCO ALBANI	<i>Diana e le sue Ninfe sorprese da Atteone</i>	p. 24
GIOVANNI BILIVERT	<i>Santa Dorotea, Sant'Agnese</i>	p. 28
GIULIO CARPIONI	<i>Leandro e le Nereidi</i>	p. 34
CARLO CIGNANI	<i>Carità</i>	p. 36
CORNELIS SCHUT	<i>Allegoria dei quattro elementi</i>	p. 38
MATTEO STOM	<i>Battaglia notturna tra cristiani e turchi</i>	p. 40
JACOB VAN DER SLUYS	<i>Susanna e i vecchioni</i>	p. 42
ANTONIO FRANCHI detto il LUCCHESE	<i>Giardino di Venere</i>	p. 44
ANGELO SARZETTI	<i>San Sebastiano curato da un angelo</i>	p. 48
FRANCESCO PEREZZOLI detto il FERRARINO	<i>Ratto di Europa</i>	p. 50
JEAN BAPTISTE BLIN DE FONTENAY	<i>Natura morta con vaso di fiori</i>	p. 54
DIONISIO MONTORSELLI	<i>Sant'Ansano</i>	p. 56
GIROLAMO PESCI	<i>Sposalizio della Vergine</i>	p. 58
GASPAR VAN WITTEL detto il VANVITELLI	<i>Veduta di Castel Sant'Angelo a Roma</i>	p. 60
ARTISTA FIAMMINGO DEL XVII SECOLO	<i>Ratto di Proserpina</i>	p. 64
FRANÇOIS JOSEPH HEIM	<i>Trionfo di Lucio Paolo Emilio</i>	p. 66
MADONNA COL BAMBINO	Firenze, prima metà del XVI secolo	p. 68
RESURREZIONE DI CRISTO	Spagna, seconda metà del XVI secolo	p. 70
MADONNA CON IL BAMBINO	Veneto, inizio XVII secolo	p. 74
VENERE E AMORE	Lombardia, fine XVI secolo	p. 76
CROCIFISSO	Italia centrale, fine XVI secolo	p. 80
COPPIA DI PUTTI MONUMENTALI	Roma, XVII secolo. Basi del XIX secolo	p. 84
ESTATE E AUTUNNO	Firenze, prima metà XVIII secolo	p. 88
TORO FARNESE	Roma o Napoli, XIX secolo	p. 90
MADONNA COL BAMBINO	Metà del XIX secolo	p. 92
TABERNACOLO	Firenze, metà del XVII secolo	p. 94
STIPO MONETIERE	Lombardia, prima metà XVII secolo	p. 98
STIPO	Germania o Olanda, seconda metà del XVIII secolo	p. 100
PORTALE MONUMENTALE	Italia centrale, XVI secolo	p. 104
MOBILE DA SAGRESTIA A DUE CORPI	Lucca, inizi XVII secolo	p. 106
CREDENZA MONUMENTALE	Bologna, inizio XVII secolo	p. 108
CREDENZA MONUMENTALE	Toscana, XVII secolo	p. 112
CASSETTONE	Umbria, inizio XVII secolo	p. 116
COPPIA DI CASSAPANCHE	Marche, XVIII secolo	p. 118
CONSOLE	Stato pontificio, prima metà del XVIII secolo	p. 120
COMMODE	Venezia, metà XVIII secolo	p. 122
GRUPPO DI DIECI POLTRONE	Toscana, seconda metà XVIII secolo	p. 124
TAVOLO DA GIOCO	Italia settentrionale, prima metà del XIX secolo	p. 126

TAVOLO DA CENTRO
TAVOLO DA CENTRO
CREDENZA
TAVOLO DA CENTRO
SPECCHIERA
SPECCHIERA MONUMENTALE
CASSONE AD URNA IN MINIATURA
COFANETTO AD URNA
MADONNA COL BAMBINO E ANGELI
COPPIA DI FIGURE MULIEBRI
SUPPORTO IN FORMA DI DELFINO
ALZATA DA TERRA
COPPIA DI LAMPADA A PETROLIO

Francia, primo quarto XIX secolo	p. 130
Roma, metà del XIX secolo	p. 132
Toscana, XIX secolo	p. 136
Francia, seconda metà del XIX secolo	p. 138
Firenze, inizi XVIII secolo	p. 142
Venezia, XIX secolo	p. 144
Italia centrale, XIX secolo	p. 148
Siena, 1860 circa	p. 150
XIX secolo	p. 152
Parigi, seconda metà del XIX secolo	p. 154
XIX secolo	p. 156
XIX secolo	p. 158
Francia, XIX secolo	p. 160

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

GENERAL SALES TERMS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 avvale e di quanto descritto nel presente catalogo.

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

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

Per gli oggetti sottoposti alla Notifica dello Stato, ai sensi degli art. 2, 3 e 5 della legge 1/6/1939 n°1089, gli acquirenti sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative in materia.

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

Per ogni controversia è competente il Foro di Firenze.

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