

tornabuoni Arte

ARTE ANTICA

Dipinti e Arredi Antichi



Fronte:

PIETRO LIBERI

Padova 1605-Venezia 1687

Venere cinta da amorini (particolare)

olio su tela, cm 118,5x153,5

(p. 32)

Retro:

CONSOLE

Stato Pontificio, inizi del XVIII secolo

cm 90x178x71

(p. 88)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Ottobre 2020

LE NOSTRE SEDI

ARTE ANTICA

FIRENZE

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

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

FIRENZE

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

MILANO

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

FORTE DEI MARMI

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

SEDE E AMMINISTRAZIONE

FIRENZE

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

INTRODUZIONE

L'epidemia ancora in corso ma che, almeno nel nostro paese, sembra aver fortunatamente già mostrato il suo lato più spaventoso, non ha fermato la raccolta di opere per una nuova edizione del catalogo annuale di Tornabuoni Arte. Il messaggio di bellezza e di eternità trasmesso da questi frammenti di arte e di storia, da queste testimonianze di un passato che può e deve esserci sempre di riferimento, ci auguriamo possa costituire almeno un piccolo aiuto per superare le incertezze del difficile periodo nel quale ci troviamo.

Come comun denominatore di questo catalogo, pur nella consueta varietà di temi e oggetti che ne ha caratterizzato tutte le edizioni, emerge la figura femminile, in tutti i suoi aspetti: le grandi virtù cristiane di Santa Caterina da Siena, protagonista dei due episodi narrati dalla delicata predella che apre il catalogo, attribuibile ad Andrea di Niccolò; la dolcezza materna della Vergine di ascendenza leonardesca, verosimilmente ispirata ad un perduto modello vinciano. Oppure la fiera dignità della giovane fiorentina ritratta in abiti contemporanei da Jacopo da Empoli ad impersonare Santa Margherita d'Antiochia, diretta discendente delle dame immortalate secoli prima da Domenico Ghirlandaio a Santa Maria Novella, dove l'idealizzazione del volto tipica del Chimenti non nasconde i tratti domestici e reali di una modella scelta dal pittore.

Particolare rilievo trova però, in questo catalogo, la donna carica di eros, nella sua accezione più sensuale e disinibita. Sono tre i dipinti che esplorano questo aspetto di indubitabile fascino, e non potevano che essere opere veneziane o che si ispirano a questa gloriosa scuola, dalla quale fiorirono le seducenti immagini di Tiziano e Veronese.

Si tratta del *Venere e Amore* e del dipinto identificato da Fabrizio Magani in una *Venere cinta da amorini* di Pietro Liberi, due tele di grande interesse dove la sensualità femminile si esprime con straordinaria efficacia, resa con effetti pittorici che rasentano il virtuosismo. Come non rimanere colpiti dalla mae-

INTRODUCTION

The ongoing epidemic, which fortunately seems to have reached its peak in our country, has not stopped the collection of works for the new edition of Tornabuoni Arte's annual catalog. We hope the message of beauty and eternity instilled in these fragments of art and history, in these examples of a past that can and must be a point of reference, can at least lend a hand in overcoming the uncertainties we are facing in these difficult times.

Within the usual variety of themes and objects that has always characterized our catalogs, the female form emerges as the common denominator in all of its aspects: the great Christian virtues of Santa Caterina from Siena, the protagonist of two episodes narrated by the delicate predella from Siena that opens our catalog, attributed to Andrea di Niccolò; the maternal tenderness of the Virgin of Leonardesque influence, likely inspired by a lost model by Da Vinci. Or the proud dignity of the young Florentine woman portrayed by Jacopo da Empoli in contemporary clothes to impersonate Saint Margaret of Antioch, direct descendant of the women immortalized centuries before by Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella, where the idealization of the face, so common in Chimenti's oeuvre, does not hide the domestic and real traits of a model chosen by the painter.

But it is the erotic woman, sensual and uninhibited, who holds a prominent position in this catalog. There are three paintings that explore this indubitably fascinating aspect, and they could only be by Venetian artists or inspired by the same glorious school, from which the seductive images of Tiziano and Veronese blossomed.

We are talking about Venus and Cupid and the painting identified by Fabrizio Magani as a Venus surrounded by cherubs by Pietro Liberi, two fascinating canvasses where the female sensuality is depicted with extraordinary efficacy, conveyed with pictorial effects verging on virtuosity. How can we not

stria nella resa degli incarnati, nei delicati passaggi tonali delle epidermidi che il maestro veneziano dispiega in queste opere? All'arte di questo vero e proprio specialista del genere in questione, un maestro che in pieno Seicento anticipa già, nei delicati toni pastello, le frizzanti leggerezze del secolo seguente, sembra ispirarsi anche il misterioso autore del *Ratto di Dejanira*. Si tratta di un maestro ancora non identificato ma le cui iniziali, grazie ad una iscrizione presente nella parte inferiore del dipinto appaiono essere GM. Presente anche la data, non facilmente distinguibile tra 1709 e 1739, anni entrambi plausibili nell'ottica del lento passaggio che in Europa porterà dalla temperie barocca al successo delle nuove istanze classiciste. La donna in posa serpentinata, il candido corpo solo in parte coperto da panneggi attorti e svolazzanti, è ancora decisamente legata alla pittura seicentesca, in particolare proprio di Pietro Liberi, come dichiarato persino in dettagli quale il bracciale con pietre incastonate portato all'altezza del seno, un vezzo spesso presente nel più antico maestro. Anche il paesaggio, colto al momento del tramonto, tra fronde e verzure rese con un senso fortemente pittoricistico, parla ancora il linguaggio del secolo precedente, con sentori anche emiliani e correggeschi. Il busto all'eroica del centauro Nesso, invece, il volto vagamente ispirato all'antico e in particolare al celebre Laocoonte, sembra richiamare esperienze successive. Rimanendo nel Settecento, spendiamo alcune parole sugli esempi di vedutismo in catalogo. Nato per le esigenze di colte élite giunte in Italia per formarsi sugli esempi dell'antichità ma che avevano imparato ad amare il carattere pittoresco delle colorite e vetuste città italiane, questo genere così tipico del periodo ha eternato i maggiori centri italiani del Grand Tour, in particolare Roma e Venezia. Queste città uniche sono raffigurate nel momento forse di loro massimo splendore, in un dolce sonno tra bagliori di decadenza. Per quanto riguarda la Città Eterna, il *Capriccio architettonico con il Colosseo* restituito da Giancarlo Sestieri a Charles-Louis Clérisseau, seguace francese del celebre Gian Paolo Panini, rappresenta benissimo il vedutismo romano nella particolare variante del 'capriccio',

be struck by the mastery in the depiction of the bodies, in the delicate tonal passages of the skin that the Venetian artist shows in these paintings? The artistry of this true specialist of the genre, a master that in the seventeenth century already anticipates, with his delicate pastel tones, the sparkling lightness of the following century, seems to be a source of inspiration for the mysterious artist behind The Abduction of Dejanira. Although there is no sure identity, the inscription on the lower right corner of the painting suggest that the artist's initials might be GM. The date can also be seen, not clearly distinguishable between 1709 or 1739, both plausible years considering the slow transition in Europe from the baroque period to the success of the new classical movement. The woman in a serpentine pose, her pale body partially covered by fluttering and twisted drapings, is still tied to seventeenth century, especially to Pietro Liberi, as can be seen in details such as the bracelet with stones brought up to the breasts, a mannerism that is often present in the older artist's work. The landscape too, caught at sunset, among branches and verdure, is still instilled with the language of the previous century, with influences of Correggio and the Emilian school. Conversely, the bust of the heroic centaur Nessus, the face, which is vaguely inspired by ancient art and, more so, by the renowned Laocoon, seem to refer to later experiences. Without leaving the eighteenth century, we should say a few words on the works of the vedutismo present in the catalog. Born to accommodate the needs of cultured elites who came to Italy to train themselves on the examples of antiquity but who had learned to love the picturesque character of the colorful and ancient Italian cities, this genre, so typical of the period, has eternalized the major Italian centers of the Grand Tour, especially Rome and Venice. These unique cities are depicted at their peak, in a sweet sleep between splendor and decadence. As for the Eternal City, the Architectural capriccio with the Colosseum, attributed by Giancarlo Sestieri to Charles-Louis Clérisseau, French disciple of celebrated Gian Paolo Panini, beautifully represents the Roman vedutismo in the 'capriccio'

ossia della combinazione di monumenti reali in contesti ricostruiti in studio e in gran parte artefatti, con figure 'all'antica' che si attardano tra le rovine indulgendo in riflessioni filosofiche e solenni disquisizioni.

Diversamente i due dipinti che presentiamo incentrati su Venezia, l'*Ingresso al Canal Grande con Santa Maria della Salute* riferito a Bernardo Canal, padre del grande Canaletto, e *Piazza San Marco dal Bacino* di Vincenzo Chilone, sono opere di fotografica precisione, dove l'intervento dell'artista si osserva in particolare nell'inserimento di gustose 'macchiette' che si affaccendano gioiose, navigando nelle acque dei canali sulle celeberrime gondole.

Federico Berti

variant, which is the combination of real monuments in contexts reconstructed in the studio and, for the most part, fictional, with 'ancient' figures who linger among the ruins indulging in philosophical reflections and solemn disquisitions.

On the other hand, the two paintings presented here and depicting Venice, The entrance to the Grand Canal with Santa Maria della Salute by Bernardo Canal, father of the great Canaletto, and Piazza San Marco from the Lagoon by Vincenzo Chilone, are pieces of photographic precision, where the artist's intervention can be seen in the inclusion of enjoyable characters that are joyfully hastening, sailing on the canals on the famous gondole.

Federico Berti

OPERE

ANDREA DI NICCOLÒ
Siena 1445-1525

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

tempera su tavola, cm 34x96

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

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

Come esaustivamente ricostruito da Marco Ciampolini, le due scene principali poste tra le nicchie sono incentrate su due episodi della vita di Santa Caterina (1347-1380) raccontati da Raimondo da Capua: il suo 'matrimonio mistico' con il Signore, apparso insieme ad altri santi nella propria cella dopo un digiuno, e l'episodio nel quale la santa senese veste Cristo nelle sembianze di mendicante, un atto caritatevole premiato poi dallo stesso con il regalo di un mantello tempestato di pietre preziose. La prima scena, precisa Ciampolini, si ispira ad una tavola di Neroccio di Bartolomeo de' Landi (già Londra, coll. M.R. Waddingham) databile intorno al 1468. Tuttavia "le figure, l'impostazione delle scene e persino la concezione d'insieme" sembrano rispecchiare piuttosto "l'arte di Matteo di Giovanni", ma declinata con una "schiettezza di sentimento e [...] ingenuità di espressione" che rendono possibile avvicinare l'opera al suo seguace Andrea di Niccolò.

La proposta attributiva è sorretta da interessanti confronti con opere dell'artista quali il *Martirio di San Sebastiano* del Museo Civico di Colle Val d'Elsa, con una datazione riconducibile ai primi anni del Cinquecento.

L'opera è stata esposta alla mostra svoltasi a Illegio dal 21 maggio all'8 ottobre 2017 (scheda di F. Berti in *Amanti. Passioni umane e divine*, cat. della mostra a cura di Don Alessio Geretti, Illegio, 2017, pp. 154-155).



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

ANDREA DI NICCOLÒ
Siena 1445-1525

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

tempera on panel, 34x96 cm

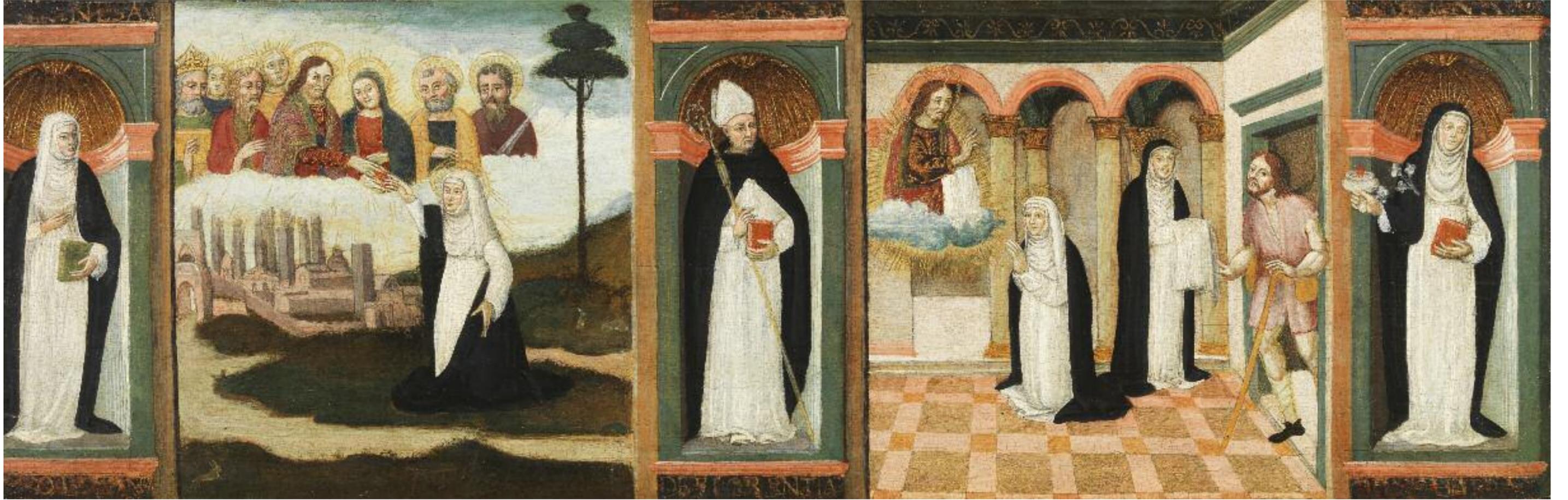
inscriptions: "[A]GNESA" above Saint Agnes of Montepulciano, "[P]OLITIAN", below the saint; "[ANT]ONI[NUS]" above Saint Antoninus of Florence, "DE FLORENTIA", below the saint; "[B]...[NA]" above the saint to the right.

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

Marco Ciampolini, has made a painstaking reconstruction of the two principal scenes arranged between the niches. They centre on two episodes in the life of Saint Catherine (1347-1380) as recounted by Raimondo da Capua: her 'mystic wedding' with the Lord, who appears together with other saints in her cell after a fast, and the episode in which the Sienese saint dresses Christ, disguised as a beggar, an act of charity which is then rewarded by the latter, who gives her a mantle studded with precious stones. The former of these two scenes is, as Ciampolini points out, inspired by a panel by Neroccio di Bartolomeo de' Landi (formerly London, the M.R. Waddingham collection) which may be dated to around 1468. However, "the figures, the arrangement of the scenes and even the concept of the work as a whole" seem, above all, to evoke "the art of Matteo di Giovanni", even if it is rendered with a "candidness of feeling and [...] ingeniousness of expression" which suggest it may be attributed to his follower Andrea di Niccolò.

The suggested attribution is corroborated by interesting comparisons with other works by the painter, such as the Martyrdom of Saint Sebastian of the Museo Civico of Casole d'Elsa. The work may be dated to the first years of the 16th century. Exhibited in Illegio, May 21st to October 8th, 2017 (entry by F. Berti, in exh. cat. curated by Don Alessio Geretti, Illegio, 2017, pp. 154-155).





MAESTRO FRANCESE (?) DELLA FINE DEL XVI SECOLO
Madonna col Bambino
olio su tela, cm 98x74

Come ricostruito da Mattia Vinco, questa tela, caratterizzata da un marcato *imprinting* leonardesco reso evidente sia dal caratteristico sfumato che dalla composizione, si modella con grande libertà su un prototipo di stretta dipendenza dal maestro: si tratta della *Madonna col Bambino* conservata alla National Gallery di Londra, tuttora riferita ad anonimo seguace – coevo o di poco posteriore – di Leonardo. Nel suo studio sul dipinto, Vinco propone che nel caso dell'opera in esame si tratti dell'“unica testimonianza della fortuna tardo cinquecentesca di un perduto modello leonardesco, forse un dipinto, ma più probabilmente un disegno” noto in virtù dell'esemplare inglese citato e di un'ulteriore derivazione con lievi varianti nota grazie ad una riproduzione fotografica conservata nell'archivio Zeri (scheda 31916, inv. 79663).

Come evidenziato dallo studioso, al di là dell'evidente leonardismo, il dipinto deve essere inquadrato “alla luce delle sostanziali differenze stilistiche rispetto ai modelli”: le fisionomie sia della Madonna che del Bambino appaiono alquanto variati rispetto agli esempi più antichi, mentre il paesaggio mostra nello “stile architettonico degli edifici un influsso di matrice nordica tardo cinquecentesca”. Vinco nota anche nello sgabello in basso a destra sotto la tenda “la volontà del pittore di ricreare in quella parte dell'opera un piccolo angolo d'interno, che non trova riscontro nelle opere dei leonardeschi lombardi”.

Alla luce di queste considerazioni, “si può avanzare” – così lo studioso – “un'attribuzione in favore di un pittore d'oltralpe che si confronta con il maestro toscano alla fine del XVI secolo”, attribuzione che trova un qualche supporto anche dalla provenienza francese della tavola ora a Londra, possibile modello per la nostra, “che fino al 1860 si trovava nella collezione parigina di Edmond Beaucousin”.



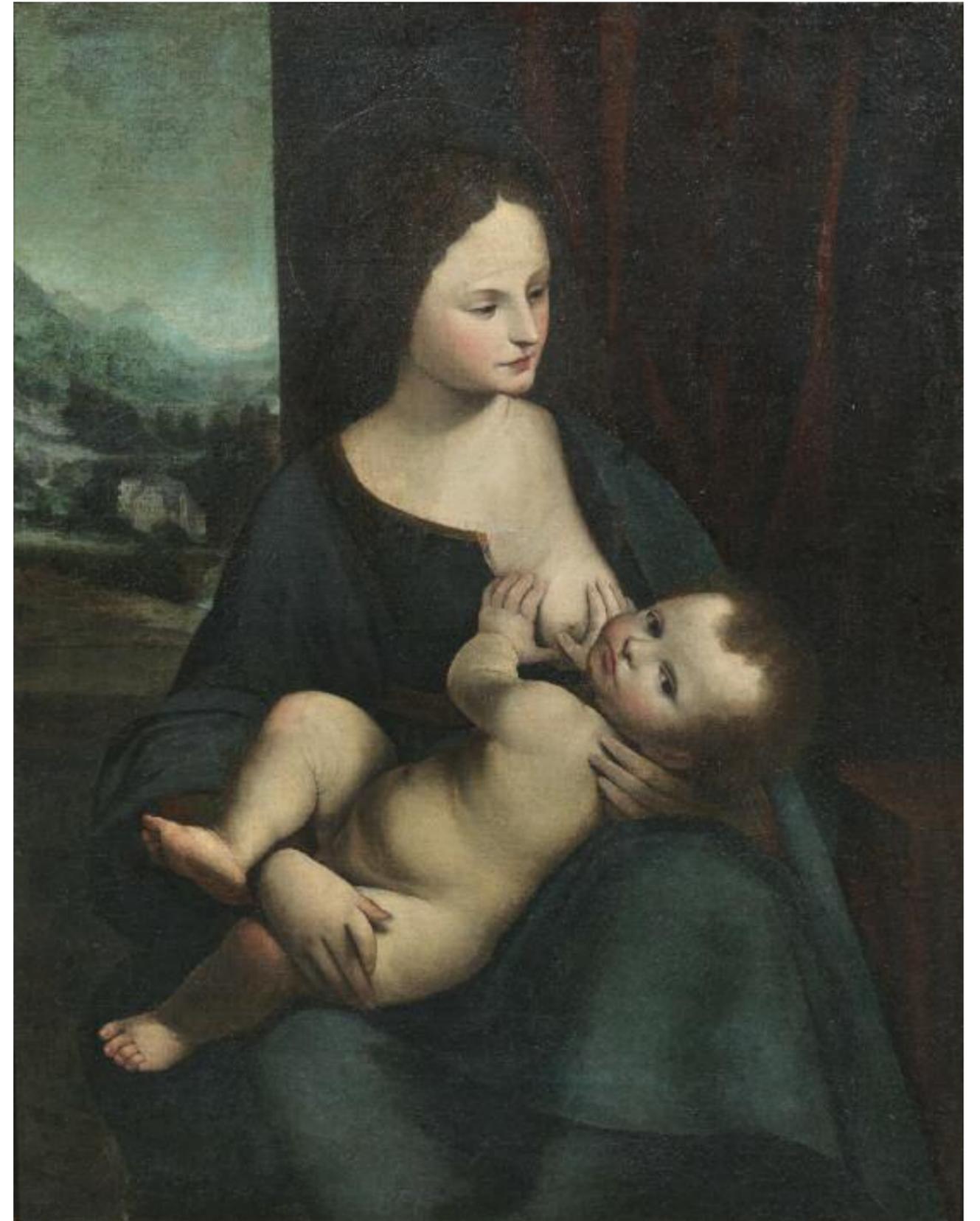
Maestro lombardo del XVI secolo, *Madonna col Bambino*, Londra, National Gallery

FRENCH MASTER (?) OF THE LATE 16TH CENTURY
Madonna with Child
oil on canvas, 98x74 cm

As reconstructed by Mattia Vinco, this painting, characterized by an evident Leonardesque imprinting, witnessed both by the characteristic sfumato and the composition, is modelled very freely on a prototype that is closely linked to the master: it is a matter of the Madonna with Child at the National Gallery of London, which is still attributed to an anonymous follower – contemporary or slightly posterior – of Leonardo. In his essay on the painting Vinco suggests that with regard to the work in question, it is a matter of the “only testimonial of the fortune in the late Sixteenth century of a lost Leonardesque model, which may have been a painting but more probably a drawing”, and which is known by virtue of the aforementioned English specimen and another work inspired by it with slight variations, known thanks to a photographic reproduction included in the Zeri archive (item 31916, inventory 79663).

As pointed out by the scholar, beyond the clearly Leonardesque manner, the painting must be placed in a context “in light of the substantial stylistic differences from its models”: the features of both Madonna and Child appear quite changed as compared to the older works, while the landscape features, “in the architectural style of the buildings, an influence of late-Sixteenth century Nordic matrix”. Vinco also observes that the stool to the lower right, below the curtain, witnesses “the desire on the part of the painter to recreate a small interior corner in that part of the work, something which is not to be found in the works of Lombard Leonardesque painters”.

In view of these considerations, “one may suggest” – as the scholar puts it – “an attribution in favour of a French painter who measures swords with the Tuscan master in the late 16th century”, an attribution which is also corroborated by the French origin of the work which is now in London, and which may have served as model for this work, “which until 1869 belonged to the Parisian collection of Edmond Beaucousin”.



JACOPO CHIMENTI detto l'EMPOLI
Firenze 1551-1640
Santa Margherita d'Antiochia
olio su tela, cm 116x87,5

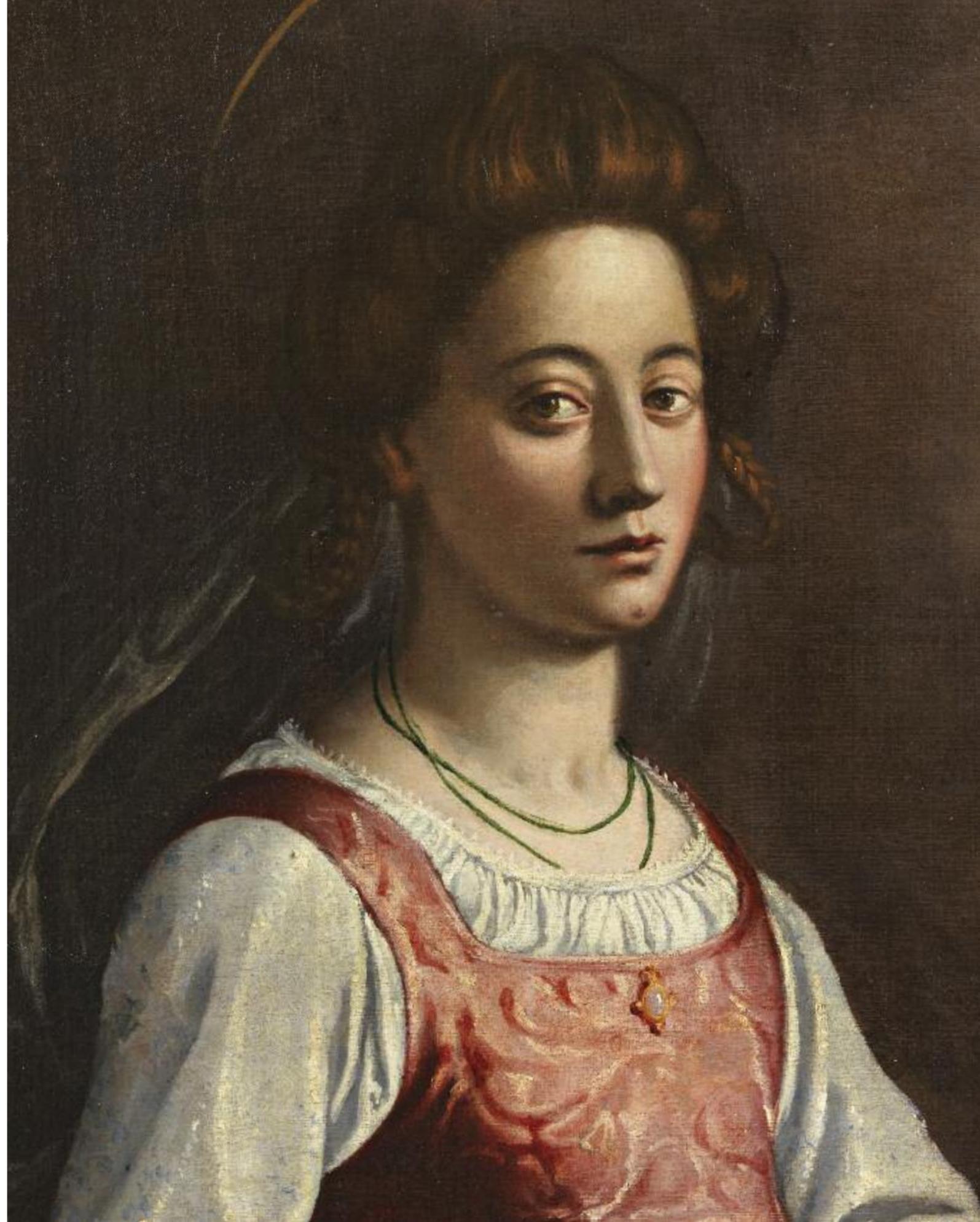
Jacopo Chimenti, con Cigoli, Passignano e Santi di Tito, fu tra i maggiori protagonisti del superamento delle bizzarrie e concettosità del Manierismo, una tendenza che si inquadra nella cornice della rinascita di interesse per il disegno dal naturale e della locale tradizione primo rinascimentale collocabile negli ultimi decenni del Cinquecento.

La splendida fanciulla ritratta in questo quadro, sebbene il volto tradisca una sottile idealizzazione, mostra accenni di un moderato realismo, apprezzabile nell'acuta osservazione della luce che ne accarezza il polso, o in dettagli quali la delicata collanina che gira intorno al collo della giovane generando sottili ombre. Tali accenti di osservazione naturale contrastano dirimenti con l'essere mostruoso che accompagna la santa – allusivo alla vittoria di quest'ultima sul demonio comparso sotto forma di drago mentre si trovava in carcere in attesa del martirio – sorprendente parto della fantasia dell'artista, e perciò irreali. L'orripilante e al contempo simpatica creatura, decisamente innocua a dispetto delle fauci spalancate e della lingua fiammeggiante, appare dominata dalla santa e dalla croce che Margherita gli sostiene dinanzi. La composizione era già nota agli studi. Una versione, già in collezione privata fiorentina, è stata pubblicata più volte come opera dell'artista sin dal 1980, per poi essere esposta in mostra nella grande mostra monografica del Chimenti tenutasi a Empoli nel 2004. La scheda del dipinto (R. Spinelli in *Jacopo da Empoli, 1551-1640, pittore di eleganza e devozione*, cat. della mostra, Cinisello Balsamo, 2004, n. 51, pp. 204-205) evidenziava la possibilità che il volto della donna fosse un ritratto e i debiti stilistici dal Cigoli per il carattere 'fiorito' della veste e la "sbrigliatezza" esecutiva nel drago, datando l'opera al secondo decennio del XVII secolo. Spinelli ricordava inoltre l'esistenza di un disegno preparatorio per la figura della martire, conservato all'Accademia di Scienze e Lettere la Colombaria di Firenze, e una menzione inventariale di "una santa con croce in mano dell'Empoli" presente a metà Seicento in collezione Niccolini (Spinelli cit., 2004, p. 204).

L'immagine, nota anche per una ulteriore versione autografa trascorsa sul mercato antiquario, dovette quindi godere di una certa popolarità, stimolata dal presunto potere della santa come protettrice delle partorienti.



Jacopo Chimenti detto l'Empoli, *Il bagno di Susanna*, 1600, Vienna Kunsthistorisches Museum



JACOPO CHIMENTI also known as l'EMPOLI
Florence 1551-1640
Saint Margaret of Antioch
oil on canvas, 116x87,5 cm

Jacopo Chimenti, along with Cigoli, Passignano and Santi di Tito, was among the most influential artists leading the way beyond the eccentricities and abstruseness of Mannerism, in the context of a renewed interest for nature drawing and a local early-Renaissance tradition which can be dated to the last decades of the sixteenth century.

Despite the subtle idealization visible in her face, the beautiful young woman depicted in this painting shows hints of a moderate realism, noticeably in the careful observation of the light caressing her wrist, or in other details like the fine necklace around her neck which creates subtle shadows. Such emphasis on natural observation forcefully contrasts with the monstrous being under the saint's arm – which hints to her victory over the demon who appeared in the form of a dragon while she was in prison, waiting for her husband – a figment of the artist's imagination, therefore unreal. The horrifying yet likable appearance of the creature, definitely harmless despite its gaping jaws and flaming tongue, looks as if it has been dominated by the saint and the cross that Margherita holds before it.

The composition was already known to the scholars. Another version of it, part of a private Florentine collection, was published more than once as a piece by the artist starting from 1980; it was later shown in the large solo exhibition of Chimenti, held in Empoli in 2004.

The painting's accompanying description (R. Spinelli in *Jacopo da Empoli, 1551-1640, pittore di eleganza e devozione*, cat. of the exhibition, Cinisello Balsamo, 2004, n. 51, pp. 204-205) highlighted the possibility that the woman's face was a portrait and the stylistic debt to Cigoli for the 'flowery' feature of the dress and the compositional 'ease' of the dragon, dating the work around the second decade of the seventeenth century. Spinelli also pointed out the existence of a preparatory drawing for the martyr, preserved in the Accademia di Scienze e Lettere la Colombaria in Florence, and an inventory mention of "a saint holding a cross by l'Empoli" which was part of the Niccolini collection in the mid-seventeenth century (Spinelli cit., 2004, p. 204).

The image, also known in an additional version that was on the antiques market, must have enjoyed great popularity, motivated by the belief that the saint was the protector of women in labor.



PAUL BRIL

Anversa 1554-Roma 1626

Paesaggio con Pan e Siringa

olio su tela, cm 49x71

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

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

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

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



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



PAUL BRIL

Antwerp 1554-Rome 1626

Landscape with Pan and Syrinx

oil on canvas, 49x71 cm

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

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

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

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



SISTO BADALOCCHIO
Parma 1585-1621
San Giovanni Battista
olio su tela, cm 143x153,5

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

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

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



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

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

*This mastery image of the saint, whose clear and illuminated complexion emerges vividly from the shady area in which the Baptist is resting, is the work of a prominent Parmese artist, Sisto Badalocchio. More or less the same age as a great fellow countryman of his, Giovanni Lanfranco, the author of this painting, after an initial phase during which he stayed with the latter and other young promising Emilian artists in Rome – a period in which he assisted Annibale Carracci with the decoration of the Farnese Gallery, returned to his native city in 1609 and remained there a few years. In 1614 we find him in Rome once again, after a short stay in Reggio where he worked on the frescoes of the dome of the church of Saint John the Evangelist; this work is a declaration of love for the great model of Seventeenth-century painters in Emilia – and not only –, namely Correggio. It is to this second Roman phase of the artist, around the middle of the second decade, that this great canvas may be dated, according to the brief study authored by Giuseppe Berti (in M. Pirondini, *Sisto Badalocchio (Parma 1585-1621)*, Manerba del Garda, 2004. no. 51 bis, p. 133). Like other similar works it “is inspired by a prototype painted by Annibale Carracci”, and specifically a canvas mentioned by Bellori which may have been retraced by Denis Majon in 2001 (see op. cit., p. 132); it “vaunts the unmistakable formal characters of Sisto Badalocchio” during this stylistic phase. The landscape view shown in the painting is remarkable, and reminds of the fascinating results of another great Emilian who was making his debut in those years, Il Guercino, and who painted the *Landscape in moonlight* which is now at the National Museum, Stockholm in the same years.*



GIULIO CARPIONI
Venezia 1613 c.-Vicenza 1678
Rinaldo nella foresta incantata
olio su tela, cm 70x94

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

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



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



GIULIO CARPIONI

Venice 1613 c.-Vicenza 1678

Rinaldo in the Enchanted Forest

oil on canvas, 70x94 cm

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

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



PIETRO LIBERI
Padova 1605-Venezia 1687
Venere e Amore
olio su tela, cm 97x75

Nel panorama non indifferente di conturbanti nudità femminili offerto dal veneziano Pietro Liberi, la Venere che presentiamo può sicuramente inserirsi nel novero delle più riuscite e sensuali. Il delicato incarnato della dea dell'Amore, raffigurata mentre gioca con Cupido, è impressionante per freschezza e naturalismo. Di questa composizione dell'artista si conosceva una simile realizzazione di collezione privata, che differisce dalla nostra versione per alcune variazioni non insignificanti, tra le quali un taglio compositivo più ampio che giunge ad includere il ginocchio (U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, 1996, cat. P51, pp. 135-136). Caratteristica del Liberi la pittura franta e gestuale, degna erede del suo maestro di riferimento, Paolo Veronese.

Ugo Ruggeri, nella sua monografia sull'artista, collocava l'opera già nota "verso la fine del sesto decennio", in prossimità stilistica con la tela di uguale soggetto del Kunsthistorisches Museum di Vienna (P50, p. 136), nel quale la donna si volge specularmente verso Amore, opera simile alla nostra anche nella condotta pittorica molto libera, specie nella resa del putto e dello sfondo.

Negli anni in cui presumibilmente realizzò il dipinto che presentiamo, il Liberi, dopo una rocambolesca giovinezza degna di un personaggio di invenzione letteraria e aver trascorso un periodo di studio a Roma con puntate anche in altri centri, risiedeva ormai stabilmente a Venezia, ove si era trasferito nel 1643. L'artista non tralasciò comunque importanti committenze internazionali, come nel caso dell'*Apotheosis dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, un monumentale dipinto che rappresenta una delle più ambiziose realizzazioni dell'artista.



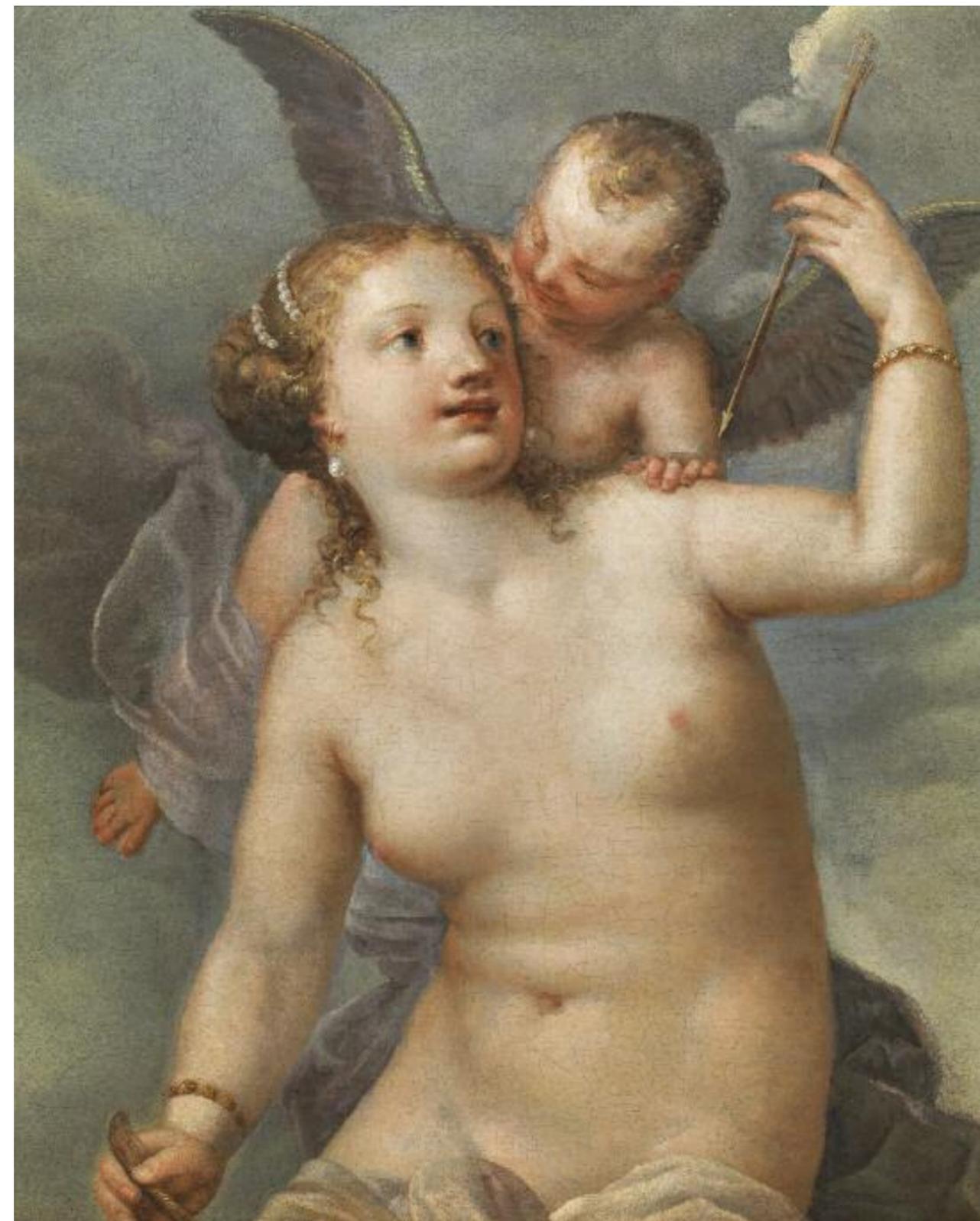
Pietro Liberi, *Venere e Cupido*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

PIETRO LIBERI
Padua 1605-Venice 1687
Venus and Cupid
oil on canvas, 97x75 cm

Within a significant repertoire of provocative female nudes offered by Venetian artist Pietro Liberi, this Venus can be included among the most successful and sensual ones. The delicate incarnation of the Goddess of Love, depicted while playing with Cupid, is impressive for her freshness and naturalism. A similar piece, part of a private collection, was already known and differs from our version for some notable variations, including a larger compositional cut that includes the knee (U. Ruggeri, Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento, Rimini, 1996, cat. P51, pp. 135-136). This shattered and gestural way of painting is a distinctive trait of Liberi, a worthy heir of his most influential teacher, Paolo Veronese.

In his monograph on the artist, Ugo Ruggeri placed the known work "around the end of the sixth decade", with a stylistic proximity to the canvas with the same subject kept at the Kunsthistorisches Museum, in Vienna (P50, p.136), in which the woman turns toward Cupid, similar to our piece also in its free pictorial handling, especially in the depiction of the cherub and the background.

In the years in which he presumably made this painting, Liberi, after some extraordinary early years, worthy of a literary creation, and after having spent some time studying in Rome and in other cities, took up permanent residence in Venice, where he moved in 1643. Nonetheless, the artist did not neglect important international commissions, as in the case of the Apotheosis of Emperor Leopold I of Hapsburg, a monumental painting which represents one of the most ambitious creations by the artist.



PIETRO LIBERI
Padova 1605-Venezia 1687
Venere cinta da amorini
olio su tela, cm 118,5x153,5

La fusione tra maniera veneta e centro italiana raggiunge in quest'opera di Pietro Liberi un seducente connubio. Se l'incarnato della donna discinta in primo piano, la sua esplicita sensualità, rimandano a capolavori da Tiziano a Veronese, la posa del corpo adagiato tra massicce architetture pare riecheggiare idee michelangiottesche. Anche i putti erculei che la circondano, testandone la sodezza delle carni, mostrano una consistenza ancora manierista, ricordando la varietà di esperienze del Liberi, che fu a Roma e a Firenze negli anni della formazione, prima di trasferirsi definitivamente nella città dove divenne celebre, Venezia.

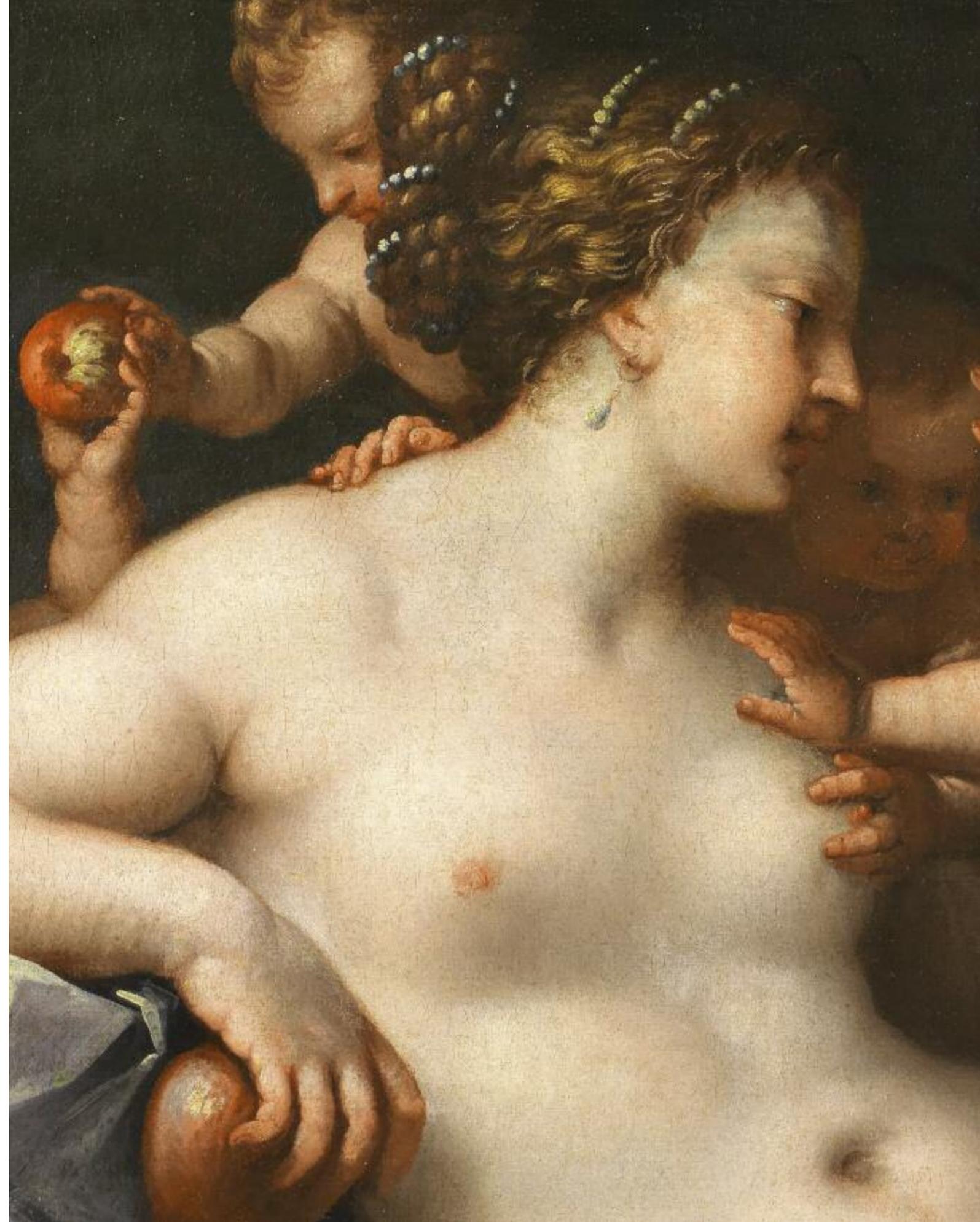
Il soggetto è stato identificato da Fabrizio Magani, autore di uno studio sull'opera, in una *Venere cinta da amorini*, rilevando evidentemente il prevalente tono profano del dipinto, così caratteristico del suo autore. Si può tuttavia rilevare come a questa possibile interpretazione si unisca sicuramente una simbologia che suggerisce di riconoscervi, almeno parallelamente, una *Allegoria della Carità*. A questo soggetto, a cui in effetti il Liberi conferisce una connotazione particolarmente sensuale e disinibita, sono da ricondurre la presenza nel dipinto del cuore e della fiamma accesa. I due elementi iconografici seguono i precetti del Ripa, che nella sua *Iconologia* del 1603 suggerisce che la raffigurazione della Carità "nella destra mano tenga un cuore ardente, e con la sinistra abbracci un fanciullo".

A conferma di questa interpretazione, il pittore veneziano realizzò infatti un'altra versione giustamente identificata con questo soggetto dal Ruggeri (U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, 1996, cat. P80, pp. 150-151). A differenza della nostra opera, la donna, raffigurata tra similari architetture pressappoco nella stessa posizione, rivolge la schiena agli spettatori, mentre lo stesso numero di putti le si affaccenda intorno.

Il Magani colloca l'opera negli anni sessanta del Seicento, "nel momento più alto" dell'attività del maestro di origine padovana.



Pietro Liberi, *Santa Maria Maddalena*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



PIETRO LIBERI

Padua 1605-Venice 1687

Venus surrounded by cherubs

oil on canvas, 118,5x153,5 cm

In this work by Pietro Liberi, the fusion between the Venetian and the Central Italian manners culminates in a seductive union. On the one hand, the incarnation of the scantily dressed woman in the foreground, her explicit sensuality, are reminiscent of masterpieces by Tiziano or Veronese, on the other hand, the pose of the body laying amongst massive architectures seems to echo more Michelangesque ideas. Even the herculean cherubs that surround her, testing the firmness of her flesh, evoke the variety of the experiences of the artist, who studied in Rome and in Florence, before permanently taking up residence in the city where he became famous, Venice.

Fabrizio Magani, author of a study of this work, identifies the subject as a Venus surrounded by cherubs, noting the painting's predominant profane tone, a familiar choice for its artist. Nonetheless, it is still worth noting that, along with this interpretation, there is also a symbology that hints, at least tangentially, to an Allegory of Charity. This subject, to which Liberi admittedly confers a particularly sensual and uninhibited connotation, is validated by the presence in the painting of the heart and the flame. These two iconographic elements follow the precepts of Cesare Ripa, who suggests in his 1603 Iconologia that the representation of Charity "holds in her right hand a flaming heart, and embraces a child with her left hand".

Another element confirming this interpretation is the other version the painter made of this work, rightly identified as this subject by Ruggeri (U. Ruggeri, Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento, Rimini, 1996, cat. P80, pp. 150-151). Unlike our painting, the woman, depicted amongst similar architectures and in almost the same position, turns her back to the viewers, while the same number of cherubs surround her.

Magani dates the work around the sixth decade of the seventeenth century, "in the highest moment" of the Paduan artist's activity.



MARZIO MASTURZO

Attivo a Napoli e Roma (?) nella seconda metà del XVII sec.

Battaglia tra cavallerie cristiane e turche

olio su tela, cm 58x170

Personalità interessante quella dell'autore di questa tela, il 'battaglista' Marzio Masturzo. Sia per la vicinanza ricordata dalle fonti a due dei padri del genere della battaglia, Salvator Rosa – del quale fu amico e allievo secondo il De Dominici (1744) – e Aniello Falcone, sia per la sua "tipica scioltezza pittorica", probabilmente derivata dall'apprezzamento del Giordano. Il riconoscimento di quest'opera al maestro napoletano è merito di Giancarlo Sestieri, che inserisce la nostra battaglia nel gruppo "di eccellenza" della produzione riconducibile al Masturzo. Lo studioso ha infatti individuato, pur in presenza di un *corpus* ben delineato per caratteristiche stilistiche e di fattura pittorica, alcuni dipinti di livello più alto nella sua produzione, quali in particolare le due battaglie a *pendant* della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini (vedi G. Sestieri in *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, pp. 382-393).

Tipica dell'autore napoletano, come più volte messo in rilievo dallo studioso, oltre alla velocità esecutiva e alle fisionomie sensibilmente 'caricate' dei protagonisti, la presenza di quinte laterali create da collinette fortificate dominate da torrioni. Tra le opere del Masturzo confrontabili con la nostra – il cui tipico formato orizzontale permette di riconoscerne la funzione di 'sovrapporta' – si segnalano in particolare il dipinto dello stesso soggetto di collezione privata modenese (op. cit., n. 19, p. 392) o quella, sempre raffigurante uno scontro tra cavalleria cristiana e turca, recentemente esposta in mostra a L'Aquila (vedi G. Sestieri, *Pugnae. La guerra nell'arte: dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII*, cat. della mostra, Roma, 2008, n. 19, pp. 52-53): entrambe ripropongono, in un contesto di puntuali somiglianze compositive, la centrale figura del guerriero su cavallo bianco slanciato contro il nemico, pistola in pugno, del nostro dipinto.



MARZIO MASTURZO

Attivo in Napoli e Roma (?) in the second half of the 17th c.

Battle between Christian and Turkish cavalries

oil on canvas, 58x170 cm

The author of this canvas, the 'battle painter Marzio Masturzo, is quite an interesting figure, both because of his close relationship, as remembered by sources, with two of the fathers of the battle genre, Salvator Rosa – of whom he was a friend and pupil according to De Dominici (1744) – and Aniello Falcone, and due to his "typical confident brushstrokes", probably inspired by an appreciation of Giordano. Giancarlo Sestieri has identified the Neapolitan master as the author of this work, and classifies this battle painting among the better works in his production. In fact, the expert has identified, in spite of a body of works that is clearly distinguished in terms of style and painterly execution, some paintings of particularly high quality such as, in particular, the two pendant battle paintings in the National Gallery of Palazzo Barberini (see G. Sestieri in I pittori di battaglie, Roma, 1999, pages 382-393).

As the expert has pointed out on more than one occasion, the distinctive traits of the Neapolitan author comprise, in addition to the nonchalant execution and perceptibly 'overdrawn' physiognomies of the subjects, the presence of lateral sceneries in the form of fortified hills dominated by towers. Among the works of Masturzo which are comparable to this painting – whose typical horizontal form indicates that it was intended as decoration above a door – we may mention, in particular, the painting with the same motif in a private collection in Modena (op. cit., no. 19, p. 392) or the one – which also features a battle between Christian and Turk cavalry – which was recently exhibited at L'Aquila (see G. Sestieri, Pugnae. La guerra nell'arte: dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII, catalogue of the exhibition, Roma, 2008, no. 19, pages 52-53): both feature, in a very similar composition, the central figure of the warrior on a white horse who is charging the enemy, pistol in hand, of this painting.





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

Si deve a Giancarlo Sestieri la restituzione di questi ovali al “valente pittore di battaglie, paesi e piccole storiette” Francesco Maria Ranieri, detto lo Schivenoglia. Come evidenziato dallo studioso, questa ancora poco conosciuta personalità del primo Settecento emiliano, caratterizzata da un linguaggio rococò di radice neo-mannerista, ebbe in Francesco Monti detto il Brescianino, pittore di corte dei Farnese, e nel mantovano Giuseppe Bazzani, i propri punti di riferimento.

Al primo, con Antonio Calza tra i più apprezzati battaglisti in Italia settentrionale tra Sei e Settecento, lo Schivenoglia attinge per l'animata impaginazione delle sue battaglie, mentre Bazzani fu “determinante per imprimere alle sue figure quella verve espressiva [...] accattivante ma allo stesso tempo lievemente sconcertante” e “per comunicare la foga dei due combattimenti”. Oltre che a questi due artisti, l'autore degli ovali in esame, suggerisce Sestieri, guardò agli allievi del Brescianino, in particolare allo Spolverini, ma anche a specialisti di ambito veneto, quali Antonio Maria Marini “per una simpatica propensione a un comporre libero, guidato da una resa di prima impronta di cavalli e cavalieri, più dedita al colore che al segno, con una sommaria cura dei particolari”.

Come emerge dall'esiguo numero di opere recentemente pubblicate a ricomporre la fisionomia di questo pittore (G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, 1999, pp. 454-455), i due dipinti che presentiamo sono una importante aggiunta al raro battaglista, che fu tra l'altro direttore della nuova Accademia di Mantova.



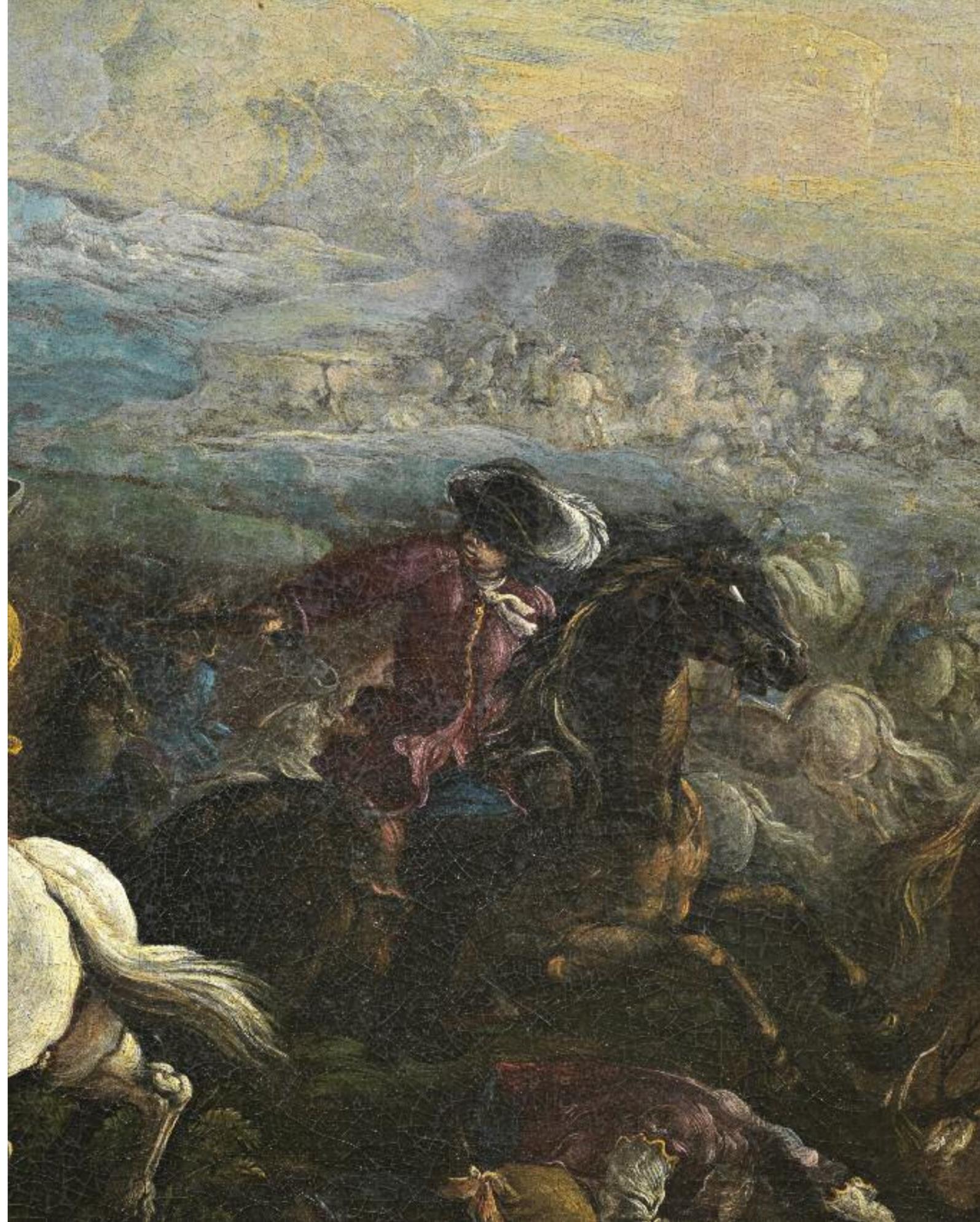
Francesco Maria Ranieri detto lo Schivenoglia, *Battaglia con cavalieri*, ubicazione sconosciuta

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

It is to Giancarlo Sestieri that we owe the reattribution of these ovals to the “skilled painter of battles, landscapes and small historical scenes” Francesco Maria Ranieri, also called Lo Schivenoglia. As pointed out by the scholar, this as yet quite unknown Emilian painter who was active in the early 18th century, characterized by a rococo language of neo-mannerist origins, looked to two masters as beacons, namely Francesco Monti also called Il Brescianino, court painter of the Farnese, and the Mantuan Giuseppe Bazzani.

To the former, who was along with Antonio Calza one of the most appreciated battle painters in Northern Italy in the years straddling the Seventeenth and 18th century, Schivenoglia took inspiration for the animated composition of his battles, while Bazzani was “determined to give his figures the expressive verve which is so fascinating yet slightly disorienting” and “to convey the ardour of the two battles”. In addition to these two artists, Sestieri suggests that the author of the ovals may have looked to the apprentices of Brescianino, especially Spolverini, but also to specialized painters from a Venetian milieu, as Antonio Maria Marini “due to his appealing predilection for free composition, guided by spontaneous and uncorrected outlines of horses and riders, where the colour is given more importance than the drawing and the details merely sketched”.

*Considering the limited number of works recently published to re-compose the physiognomy of this painter (G. Sestieri, *I pittori di battaglie* [...], Roma, 1999, pages 454-455), these two paintings represent an important addition to the reduced body of works of this battle painter, who was among other things director of the new Academy of Mantua.*





FRANCESCO DELLA QUESTA
Napoli 1639-1723
Natura morta con fiori e frutta
olio su tela, cm 104x121
firmato: F:co Q[...]

Artista formatosi alla bottega di Giovan Battista Ruoppolo, Francesco della Questa dispone in questa tela, firmata in basso a destra, un vivace insieme di frutta e fiori. La resa naturalistica e la compattezza materica del maestro, ancora non totalmente svincolata dagli insegnamenti caravaggeschi, hanno lasciato il posto nell'allievo ad una leggerezza ormai settecentesca. Questo orientamento risulta evidente nel dipinto in esame soprattutto nei fiori, che si spandono leggeri intorno al vaso, ricordando in parte le ariose composizioni del contemporaneo Gaspare Lopez.

Il della Questa, forse di origini spagnole, è ricordato in un passo del De Dominicis, che a metà del XVIII secolo ricorda: "ed oltre dell'altre cose, che imitò assai bene dal naturale, fece eccellentemente le verdume, laonde veniva in tal genere molto lodato" così che "fu impiegato da vari nobili, che vollero adornare le stanze con sue pitture, essendo in quel tempo gran dilettranti di pittura, grandi amatori delle belle arti" (De Dominicis, *Vite*, III, 1743, p. 301).

L'opera di maggior prestigio dell'artista partenopeo furono probabilmente "i frutti di mare e l'erbe ortensi" eseguiti insieme ad altri grandi artisti dell'epoca, sotto il coordinamento di Luca Giordano, per la festa del Corpus Domini del 1684, organizzata dal Viceré di Napoli, il marchese del Carpio (vedi A. della Ragione, *Francesco della Questa, "eccellente pittore di verdume"* in "Napoli.com", XVII, 352, 18 dicembre 2019).

Composizioni simili a quella che proponiamo sono trascorse più volte sul mercato antiquario: ricordiamo ad esempio il *pendant* di fiori e frutta esitato da Dorotheum nel 2010 (13 ottobre, n. 459) e la natura morta, non dissimile ad un esemplare della coppia citata, trascorso in precedenza presso la stessa casa d'aste (6 ottobre 1999, n. 124).



FRANCESCO DELLA QUESTA
Naples 1639-1723
Still life with flowers and fruit
oil on canvas, 104x121 cm
signed: F:co Q[...]

Signed in the lower right corner by an artist trained in Giovan Battista Ruoppolo's workshop, Francesco della Questa, this painting has as its subject a still life with fruit and flowers. The artist's naturalistic rendition and material solidity, not yet free of Caravaggio's influence, gave way to a levity that belongs more to the eighteenth century. This orientation is evident in this painting, especially in the flowers, which delicately spread around the vase, evoking the airy compositions of the artist's peer, Gaspare Lopez.

Della Questa, who was probably of Spanish descent, is mentioned in a passage from De Dominicis' Vite, in which he writes "and among other things, which he so faithfully recreated, he beautifully depicted greenery, for which he was praised profusely", hence "he was employed by various noblemen, who wished to embellish their rooms with his paintings, since, in that time, they were amateur painters, and great fine arts enthusiasts" (De Dominicis, Vite, III, 1743, p. 301).

The Neapolitan artist's most prestigious work was probably his "Seafood and hydrangea herbs", made with the collaboration of other great fellow artists, under Luca Giordano's supervision, for the 1684 Corpus Domini celebration, organized by the Viceroy of Naples, the Marquis of Carpio (see A. della Ragione, Francesco della Questa, "eccellente pittore di verdume" in "Napoli.com", XVII, 352, December 18, 2019).

Other compositions similar to the one presented here have been on the antiques market on more than one occasion: let us recall, for instance, the flower and fruit pendant auctioned by Dorotheum in 2010 (October 13, n. 459) and the still life similar to one of the pieces of the already-mentioned pair, sold by the same auction house (October 6, 1999, n. 124).

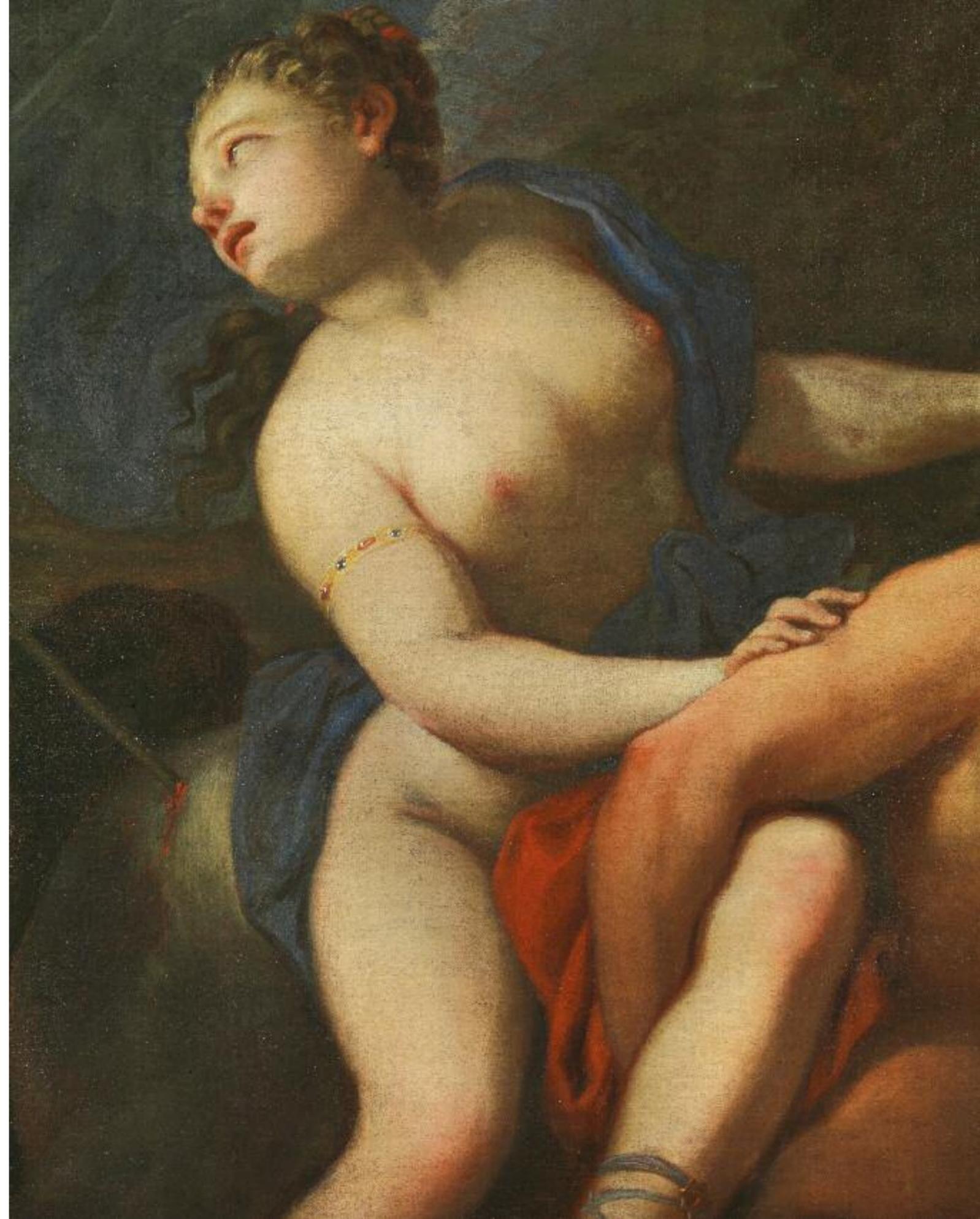
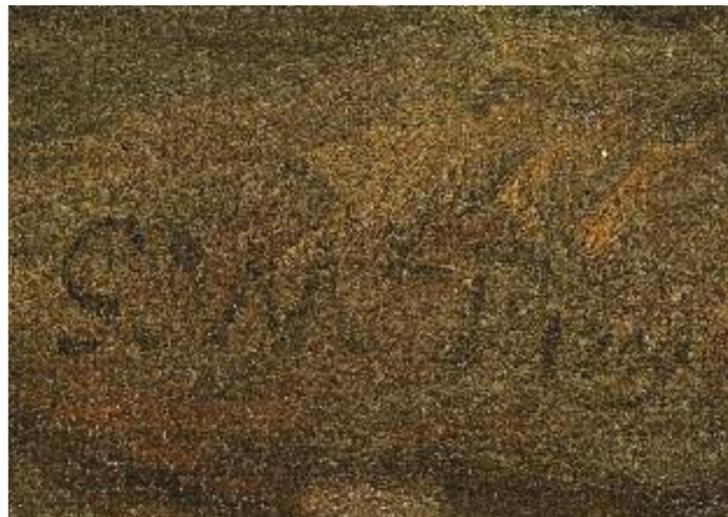


MAESTRO GM
Ratto di Deianira
olio su tela, cm 183x148
iscritto in basso a destra:
GM F 170(?)9

L'episodio mitologico di Nesso che attenta alla virtù della bella Deianira, moglie di Ercole, è qui raffigurato nel momento culminante. Il bramoso centauro, in procinto di rapire la fanciulla, riceve dal semidio infuriato la freccia che lo ucciderà. Pervaso di enfasi e dinamismo barocchi, il dipinto mette sapientemente in evidenza il candido corpo seminudo della donna, illuminato entro il bosco in penombra.

Una iscrizione presente in basso a destra nel dipinto, contenente le iniziali G e M seguite dalla F (probabilmente di "fecit"), offrono la possibilità allettante di ricondurre questo vigoroso dipinto ad un maestro al momento ancora ignoto, che avrebbe realizzato il quadro nel 1709 o 1739, a seconda della lettura della terza cifra.

Ammirabile ad esempio per la rapidità ed efficacia con cui è risolto il volto sofferente di Nesso, evidentemente esemplato su modelli antichi quali il *Laocoonte*, il dipinto esibisce un disinvolto *ductus* pittorico, che sembra indicare una provenienza dalla scuola veneta o che avesse questa come riferimento. Allo stesso modo risulta evidente il ricordo delle opere di Pietro Liberi, maestro specializzato in dipinti licenziosi popolati di fanciulle di impronta veronesiana.



MAESTRO GM

The Abduction of Dejanira
oil on canvas, 183x148 cm
signed in the lower right corner:
GM F 170(?)9

The mythological episode of Nessus attempting to force himself upon the beautiful Dejanira, wife of Hercules, is here depicted in its climactic moment. The lustful centaur, while abducting the young girl, is struck by the demigod with the arrow that will kill him. Filled with baroque emphasis and dynamism, the painting skillfully highlights the scantily dressed woman's body, lit amid the dark forest.

An inscription found on the picture's lower right corner, with the initials G and M followed by an F (which probably stands for "fecit"), offers the tempting possibility of attributing this rigorous painting to a so far unknown artist, who may have made it in 1709 or 1739, depending on the interpretation of the third figure.

It is worth noting, for instance, how successfully the suffering face of Nessus is depicted, evidently inspired by ancient models, such as the Laocoon; the painting exhibits an effortless pictorial ductus, which leads to believe that the artist was part of the Venetian school or, at the very least, used it as reference. In the same way, the influence of the works of Pietro Liberi, master specializing in licentious paintings populated with young girls reminiscent of the Veronesian school, is evident.



Carlo Bozzolini da Anton Domenico Gabbiani, *Deianira, e Nesso*, 1795, incisione



FELICE FORTUNATO BIGGI, detto 'FELICE DEI FIORI'
attivo a Verona alla fine del XVII, prima metà del XVIII
secolo

Natura morta con vaso di fiori, mezzina e pavone

Natura morta con fiori, frutta e cocomeri

olio su tela, cm 93x124

Questo pendant di grandi nature morte, caratterizzato da grande freschezza e dall'efficace intento decorativo, unisce, ad un vario repertorio di fiori, frutti e oggetti, quali la mezzina adagiata in scorcio in una delle tele, la presenza di animali vivi. Un fiero pavone troneggia in uno dei dipinti, appollaiato su una balaustra prospetticamente scorciata nello sfondo, e una farfalla si è levata in volo dal mazzo di fiori sistemati in un vaso di ceramica. Nell'altra tela è degna di nota la presenza di un minuscolo cartiglio con la scritta "perti/gna", inserito nella cordicella di paglia intrecciata di un fiasco, probabilmente un rebus.

La coesistenza di natura morta e viva, la spontaneità rappresentativa, le architetture classiche segnate da crepe e fessurazioni, sono motivi che ritornano nell'opera di Felice Fortunato Biggi, noto come Felice dei Fiori, al quale le tele sono riferibili. L'artista, presumibilmente nativo di Parma, si formò probabilmente a Roma con Mario dei Fiori, ricordato dai quadri giovanili. Il biografo Pellegrino Orlandi, nel XVIII secolo, testimonia che Felice "si rifugiò a Verona dove dimorò il restante di sua vita" realizzando altresì opere per committenti di altri paesi "che furono anche largamente pagate" (P. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1704; ed. Firenze, 1788, p. 350).

Tra le opere che possiamo menzionare per confronto, ricordiamo la tela giovanile apparsa recentemente sul mercato antiquario e firmata "Felix B fecit", appartenente al settimo decennio del XVII secolo e raffigurante anche animali, sia morti che vivi.



Felice Fortunato Biggi, *Natura morta*, 166(?), ubicazione sconosciuta

FELICE FORTUNATO BIGGI, also known as 'FELICE DEI FIORI'
active in Verona at the end of the seventeenth century, first half
of the eighteenth century

Still life with flower vase, mezzina and peacock

Still life with flowers, fruit and watermelons

oil on canvas, 93x124 cm

This pendant with large still lifes, characterized by great freshness and by the effective decorative intent, combines a varied repertoire of flowers, fruit and objects, such as the foreshortened mezzina in one of the canvases, with the presence of live animals. A proud peacock towers in one of the paintings, perched on a balustrade prospectively foreshortened in the background, and a butterfly is flying near the flowers placed in a ceramic vase. In the other canvas, it is worth drawing attention to the small scroll with the inscription "perti/gna", inserted in a woven straw cord of a flask, possibly a rebus.

*The duality of the still life, the representational spontaneity, the classical architectures marked by crevices and crackings, are recurring motifs in Felice Fortunato Biggi's work, also known as Felice dei Fiori, to whom these canvases have been attributed. The artist, likely from Parma, probably studied in Rome with Mario dei Fiori, remembered in his early paintings. The biographer Pellegrino Orlandi, in the eighteenth century, writes that Felice "took refuge in Verona where he lived until the end of his life" working on other paintings for international commissions "that were largely paid" (P. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1704; ed. Firenze, 1788, p. 350).*

Another work worth mentioning for comparison is the early painting which was recently on the antiques market and signed "Felix B fecit", made in the seventh decade of the seventeenth century, depicting both dead and live animals.





CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU

Parigi, 1722-Auteuil, 1820

Capriccio architettonico con il Colosseo
olio su tela, cm 64x113,5

Questo dipinto raffigura una veduta con architetture romane e vari personaggi che si aggirano o riposano tra le pittoresche rovine, secondo un modello che, come rileva Giancarlo Sestieri, autore di un dettagliato studio dell'opera, deriva dai celebri capricci del piacentino Gian Paolo Panini. Il successo di quei dipinti, come ricorda lo studioso, spiega la notevole diffusione di opere ad essi ispirate eseguite da "validi artisti indipendenti che soggiornarono a Roma a contatto diretto col caposcuola piacentino, o almeno sicuramente con molte sue pitture". Tra questi, Panini ebbe il suo maggiore seguito "oltre che in Italia, particolarmente in Francia [...] grazie ai suoi ottimi rapporti coll'Accademia di Francia a Roma, presso la quale furono ospitati molti dei migliori giovani artisti transalpini del Settecento". Charles-Louis Clérissseau, a cui Sestieri riconduce il presente dipinto, arrivato a Roma nel 1749, fu intimo amico del Piranesi e, come ricorda lo stesso, sappiamo che rivolse la sua attenzione all'opera del piacentino; in una lettera del 1752, infatti, il direttore dell'Accademia di Francia, J.F. De Troy, testimonia come in quel periodo il giovane pittore eseguisse dipinti ispirati al Panini.

In particolare quindi la nostra tela risulta riferibile alla fase giovanile del Clérissseau, pittore distinguibile dal Panini per "una esecuzione leggermente più dettagliata" a per i personaggi "più allungati e pittoricamente meno pastosi di quelli del piacentino, con personali tratti fisionomici che riportano appunto pertinentemente alla paternità del maestro parigino". Tra i confronti addotti dallo studioso, si menzionano la coppia di vedute archeologizzanti già nella Galleria Gasparrini a Roma (con una simile rappresentazione del Colosseo) e il *Capriccio con figure e rovine romane* passato a Semenzato (Aprile 1991, n. 46), del quale viene però segnalato l'ascendente dell'amico Piranesi e la probabile datazione ad una fase più matura.



Charles-Louis Clérissseau, *Studio del Colosseo*, San Pietroburgo, Hermitage Museum

CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU

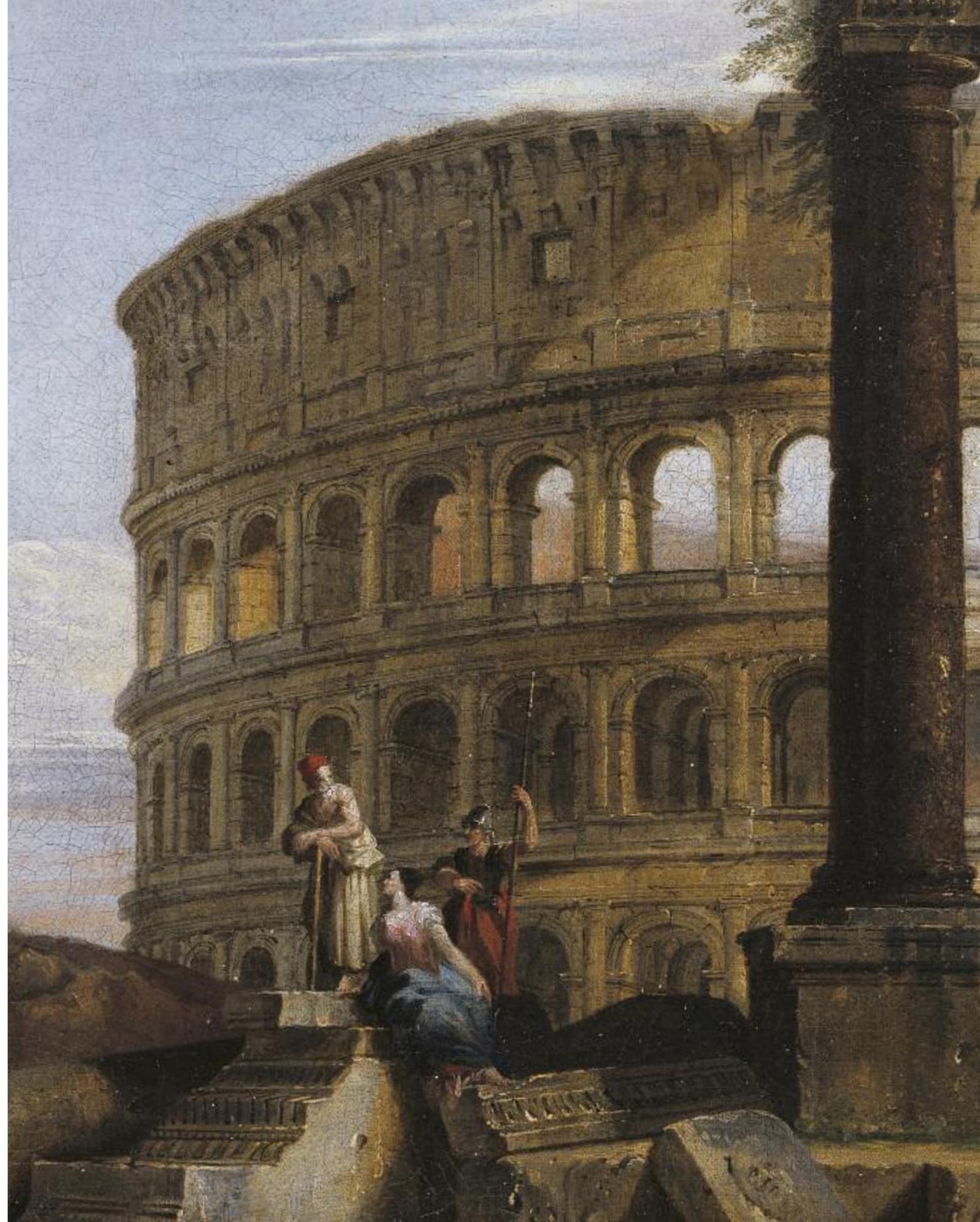
Parigi, 1722-Auteuil, 1820

Architectural capriccio with the Colosseum
oil on canvas, 64x113,5 cm

This painting features a view with Roman architectures and various personalities who are walking around or resting among the picturesque ruins, according to a model that, as pointed out by Giancarlo Sestieri, author of a detailed study on the work, is inspired by the famous caprices by Piacenza-born Gian Paolo Panini. As observed by the researcher, the success of those paintings explains the considerable diffusion of works inspired by them, executed by "skilled independent artists who lived some time in Rome in direct contact with the Piacenza-born master, or at least certainly with many of his paintings". Apart from in Italy, Panini had a particularly large following in France (...) "thanks to his excellent relations with the Academy of France in Rome, that hosted many of the best young artists from beyond the alps of the Eighteenth century". Charles-Louis Clérissseau, to whom Sestieri attributes this painting, arrived in Rome in 1749 and was a close friend of Piranesi. As the self-same researcher underscores, we know that he dedicated himself to the work of the Piacenza-born artist; in fact, in a letter from 1752, the director of the Academy of France, J. F. De Troy, testifies that the young painter was painting works inspired by Panini in that period.

In particular, therefore, our canvas may be attributed to the youthful phase of Clérissseau, a painter who may be distinguished from Panini due to "a slightly more detailed execution" and due to the personalities "who are more elongated and rendered with less thickly laid paint than in the case of the artist from Piacenza, with personal physiognomic traits that coherently confirm the attribution to the authorship of the Parisian master". Among the comparisons suggested by the expert, we may mention the pair of archaeological-style views that were formerly at the Galleria Gasparrini in Rome (with a similar representation of the Colosseum) and the Caprice with figure and Roman ruins that was presented by Semenzato (April 1991, no. 46), where the influence of the artist's friend Piranesi is however more evident, and which probably dates from a more mature phase.

cal-style views that were formerly at the Galleria Gasparrini in Rome (with a similar representation of the Colosseum) and the Caprice with figure and Roman ruins that was presented by Semenzato (April 1991, no. 46), where the influence of the artist's friend Piranesi is however more evident, and which probably dates from a more mature phase.





BERNARDO CANAL

Venezia, 1664-1744

L'ingresso al Canal Grande con Santa Maria della Salute

olio su tela, cm 91x119

Questa tela, già in una prestigiosa collezione romana, raffigura con stupefacente precisione lo spettacolare ingresso al Canal Grande, dominato dalla candida mole della seicentesca basilica del Longhena, intitolata a Santa Maria della Salute.

Bernardo Canal è registrato nella Fraglia dei pittori veneziani nel 1717 e ancora dal 1737 al 1743. Bernardo si occupò prevalentemente di scenografia, avvalendosi della collaborazione dei figli Cristoforo e Antonio, quest'ultimo destinato a divenire il più celebre dei vedutisti veneziani con il nome di Canaletto.

La ricostruzione critica del Bernardo Canal pittore di vedute prese avvio dal ritrovamento da parte di Pallucchini di una tela raffigurante *Piazza San Marco verso la chiesa di San Geminiano* firmata e datata 1734, cui seguì la comparsa sul mercato antiquario di due vedute anch'esse riportanti il nome dell'artista e l'anno 1737 (vedi F. Pedrocchi, *Il Settecento a Venezia; i vedutisti*, Milano, 2001, pp. 67-68). Vicino stilisticamente a Carlevarijs e Richter, Bernardo Canal si riferì spesso nelle sue composizioni ai successi del figlio, attivo in proprio a partire dagli anni Venti del Settecento.

In questo caso, infatti, l'artista riprende in formato notevolmente maggiore una ideazione di Antonio conservata al Museum of Fine Arts di Houston (inv. n. 56.2; cm 49,5x73,7), riproducendo non solo le architetture, ma anche le 'macchiette' che, con una sorprendente varietà di gesti accuratamente studiati, popolano le acque del canale sulle loro imbarcazioni.



Antonio Canal detto Canaletto, *L'ingresso al Canal Grande*, Houston, Museum of Fine Arts



BERNARDO CANAL

Venice, 1664-1744

The entrance to the Grand Canal with Santa Maria della Salute

oil on canvas, 91x119 cm

This canvas, already part of a prestigious Roman collection, depicts with incredible accuracy the spectacular entrance to the Grand Canal, dominated by the pure white building of the seventeenth century basilica of Longhena, named after Santa Maria della Salute.

Bernardo Canal was a member of the Fraglia of Venetian painters in 1717 and again from 1737 to 1743. Bernardo specialized in landscape painting, availing himself of the collaboration with his sons Cristoforo and Antonio; the latter destined to become the most famous Venetian landscape artist with the name of Canaletto.

*The critical reconstruction of the painter Bernardo Canal began with Pallucchini's finding of a canvas depicting Piazza San Marco looking west towards San Geminiano signed and dated 1734, followed by the appearance on the antiques market of two landscapes, also signed by the artist and dated 1737 (see F. Pedrocco, *Il Settecento a Venezia; i vedutisti*, Milan, 2001, pp. 67-68). Stylistically very close to Carlevarijs and Richter, Bernardo Canal drew inspiration from the successes of his son, active from the second decade of the eighteenth century.*

In this case, as a matter of fact, the artist paints in a much bigger format one of Antonio's creations, kept at the Museum of Fine Arts di Houston (inv. n. 56.2; 49,5x73,7 cm), reproducing not only the architectures, but also the characters that, with a surprising variety of carefully designed gestures, throng the waters of the canal on their boats.



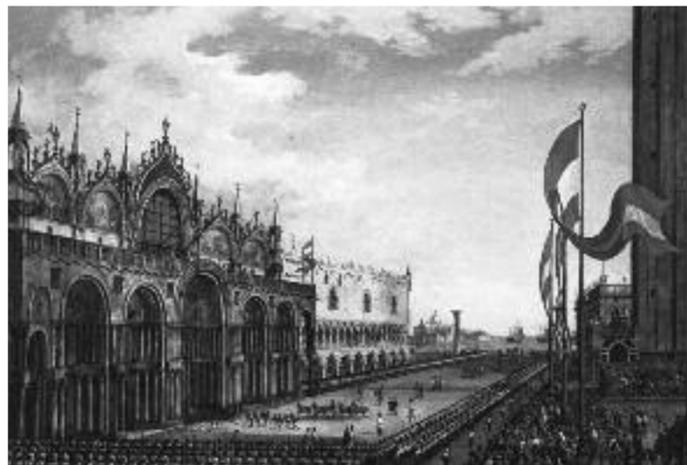
VINCENZO CHILONE
Venezia, 1758-1839
Piazza San Marco dal Bacino
olio su tela, cm 69,5x91,5

La perdita di indipendenza di Venezia, dal 1797 ceduta all'Austria con il Trattato di Campoformio, non frenò il vedutismo, che continuava a celebrare la città rievocandone i fasti passati.

Nella veduta che presentiamo, raffigurante la piazza di San Marco vista dal Bacino, possiamo ammirare, sotto uno splendido cielo vespertino, il gotico Palazzo Ducale al centro, il Palazzo delle Prigioni da un lato, le colonne di San Marco e di San Todaro e la Biblioteca Marciana dall'altro.

Tra le barche che affollano il canale è raffigurata un'imbarcazione di gala. Non si tratta del glorioso Bucintoro, malauguratamente distrutto nel 1798 dagli occupanti francesi, verosimilmente prima che l'opera in esame fosse dipinta, ma di un altro natante, riccamente ornato. Vascelli come questo compaiono ad esempio nel celebre dipinto di Francesco Guardi *Il viaggio del Bucintoro verso San Niccolò del Lido* (collezione privata), mentre accompagnano la galea di stato dei dogi.

Vincenzo Chilone, autore di questa tela proveniente da una importante collezione romana, operò inizialmente come scenografo. Dopo un periodo trascorso a Udine, nel corso del XIX secolo l'artista si dedicò alle vedute. Tra queste ricordiamo *Il ritorno dei cavalli di San Marco* del 1815, tela celebrante la restituzione dei cavalli trafugati da Napoleone alla città.



Vincenzo Chilone, *Il ritorno dei cavalli di San Marco*, 1815, collezione privata

VINCENZO CHILONE
Venezia, 1758-1839
Piazza San Marco from the Lagoon
oil on canvas, 69,5x91,5 cm

The fall of the Republic of Venice, given to Austria in 1797 with the Treaty of Campoformio, did not stop the Vedutismo, which kept celebrating the city and its glorious past.

In this landscape, depicting Piazza San Marco viewed from the Lagoon, under a beautiful evening sky, we can admire the Gothic Palazzo Ducale in the center, Palazzo delle Prigioni on one side, the columns of San Marco and San Todaro and the Biblioteca Marciana on the other.

Among the boats thronging the Canal, there is a pleasure barge; it is not the glorious Bucintoro, unfortunately destroyed in 1798 by the French occupiers, presumably before this work was made, but another richly decorated boat. Vessels like this appear, for instance, in the famous painting by Francesco Guardi, The departure of the Bucintoro for San Niccolò del Lido (private collection), while they are escorting the doges' state barge.

Vincenzo Chilone, the artist behind this canvas part of an important Roman collection, worked initially as a set designer. After a short period in Udine, in the nineteenth century the artist devoted himself to landscapes. Among these, let us recall his Return of the horses of St Mark from 1815, a canvas celebrating the restitution of the horses stolen by Napoleon from the city.



BENJAMIN LOUIS AUGUSTE DAMMAN
Dunkerque 1835-1921
Natura morta
olio su tela, cm 116,5x88,5
firmata in basso a destra: "Ben DAMMAN 1876"

Il medioevo fantastico dei castelli d'invenzione e dei romanzi gotici, l'eclettismo e la raffinatezza estenuata di un secolo, l'Ottocento, che amava circondarsi del bello in tutte le sue accezioni, rivivono in questo affascinante dipinto. In una elegante composizione, resi pittoricamente con mirabile perizia tecnica, sono disposti sopra un antico forziere un vaso cinese contenente delle infiorescenze di canna di palude e penne di pavone, un tappeto persiano a motivi geometrici, uno scrigno carico di gioie, un prezioso tessuto di seta ricamata, un piatto di maiolica di tipo valenciano rinascimentale, una statua gotica raffigurante una Madonna col Bambino, una spada seicentesca, un cimiero medievale con visiera alzata, un elemosiniere d'ottone e altro ancora. L'autore, come testimonia una firma posta in basso a destra, è Benjamin Damman, un artista francese allievo di Robert-Fleury e di Charles Walter, che debuttò al Salon del 1868, per poi continuare a esporre fino all'Esposizione Universale del 1900, nella quale ottenne la medaglia di bronzo come acquafortista. È quest'ultima infatti la specialità di questo autore, che con tale tecnica realizzò ad esempio il *Ritratto di Alexandre Cabanel* (1884; un esemplare alla National Portrait Gallery, Londra), o varie incisioni da Jean-François Millet. Alcuni suoi dipinti sono conservati nel museo della città natale di Benjamin Damman, Dunkerque.



BENJAMIN LOUIS AUGUSTE DAMMAN
Dunkerque 1835-1921
Still life
oil on canvas, 116,5x88,5 cm
signed at the bottom right: "Ben DAMMAN 1876"

The fantastic Middle Ages of imaginary castles and Gothic novels, the eclecticism and extreme sophistication of a century, the Nineteenth, when people loved to surround themselves with beauty in every interpretation, are recreated in this fascinating painting. In an elegant composition, executed with admirable technical skill, various objects are arranged on an old coffer, including a Chinese vase containing inflorescences of swamp reeds and peacock feathers, a Persian carpet with geometric motifs, a casket full of jewels, a precious fabric in embroidered silk, a majolica dish of the Renaissance Valencia type, a Gothic statue of Madonna and Child, a Seventeenth-century sword, a Medieval crest with raised visor, a brass almoner and other objects. The author, as witnessed by the signature to the bottom right, is Benjamin Damman, a French artist who was an apprentice of Robert-Fleury and of Charles Walter and who made his debut at the Salon of 1868, to then continue exhibiting until the Universal Exposition of 1900 where he was awarded a bronze medal as etcher. The latter technique was, in fact, the specialty of the artist, who adopted it to realize for instance the Portrait of Alexandre Cabanel (1884; a specimen at the National Portrait Gallery, London), or various engravings by Jean-François Millet. Some of his paintings are found in the museum of the native city of Benjamin Damman, Dunkerque.



SCULTORE LOMBARDO ATTIVO TRA LA FINE DEL XV E L'INIZIO DEL XVI SECOLO

Madonna in trono con il Bambino

legno policromo e parzialmente dorato, altezza cm 98

Tra i pregi di questa monumentale Madonna assisa in trono con in grembo il Bambino è senz'altro da segnalare la ricca e ben conservata decorazione con parti policrome e dorate. La Madre, lo sguardo fisso dinanzi a sé, pare prefigurarsi il destino del figlio.

Il solenne panneggio che veste la nostra Madonna, animato da pieghe cadenzate e ampie di impronta classicheggiante, la solidità d'impianto dell'insieme, ci spingono ad una datazione a cavallo tra Quattro e Cinquecento e ad una collocazione in area lombarda, dove il soggetto della Madonna in trono, così come anche nel Veneto, godette di una straordinaria diffusione sin dai primi anni del quindicesimo secolo.

Tra le botteghe attive negli anni in cui fu realizzata la nostra scultura, ricordiamo quella dei Del Maino, che fu tra le più importanti della regione per alcuni decenni. Giacomo Del Maino, autore di un'opera dello stesso soggetto conservata al Vittoriale degli Italiani, è infatti tra gli artisti che più si avvicinano al nostro anonimo scultore.

LOMBARD SCULPTOR ACTIVE BETWEEN THE LATE 15TH AND THE EARLY 16TH CENTURY

Madonna on the throne with the Child

polychrome and partially gilt wood, height 98 cm

One of the outstanding features of this monumental Madonna seated on the throne, the Child in her lap, is undoubtedly the rich and well-preserved decoration with polychrome and gilt parts. The Mother looks fixedly ahead, almost as if foreseeing her child's destiny.

The solemn drapery she is clothed in, animated by rhythmic and ample folds of classical style, and the solidity of the overall arrangement induce us to date the piece to the period between the late Fifteenth and early Sixteenth century, and to a collection in the area of Lombardy, where the motif of the Madonna on the throne was, analogously to in the Veneto district, very diffused since the early years of the Fifteenth century.

Among the workshops that were active in the years when this sculpture was realized we remember that of the Del Maino family, one of the most important in the region for several decades. Giacomo Del Maino, author of a work with the same subject which is now at the Vittoriale degli Italiani, is in fact one of the artists whose work most closely resembles that of this anonymous sculptor.



Giacomo Dal Maino, *Madonna col Bambino*, Gardone Riviera (Brescia), Il Vittoriale degli Italiani



CADUTA DI SAULO

Legno scolpito e parzialmente dorato.

Il gruppo scultoreo che presentiamo raffigura un soggetto di grande successo nell'arte figurativa dei secoli passati. Si tratta del celebre episodio biblico nel quale l'ebreo Saulo, persecutore dei cristiani, abbagliato dalla luce divina, cade da cavallo sulla via di Damasco. Dopo la rivelazione, il peccatore si consacrò al cristianesimo, cambiando nome in Paolo, predicatore e martire.

Di considerevoli dimensioni, questa scenografica scultura si mostra evidentemente allineata nell'iconografia a precedenti artistici di rilievo, quali l'esemplare di Parmigianino ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna o la grande pala di Ludovico Carracci per San Francesco di Bologna, tutte raffiguranti l'episodio con Saulo a terra e il cavallo impennato.

Veneto, XVIII secolo
cm 57x93x40

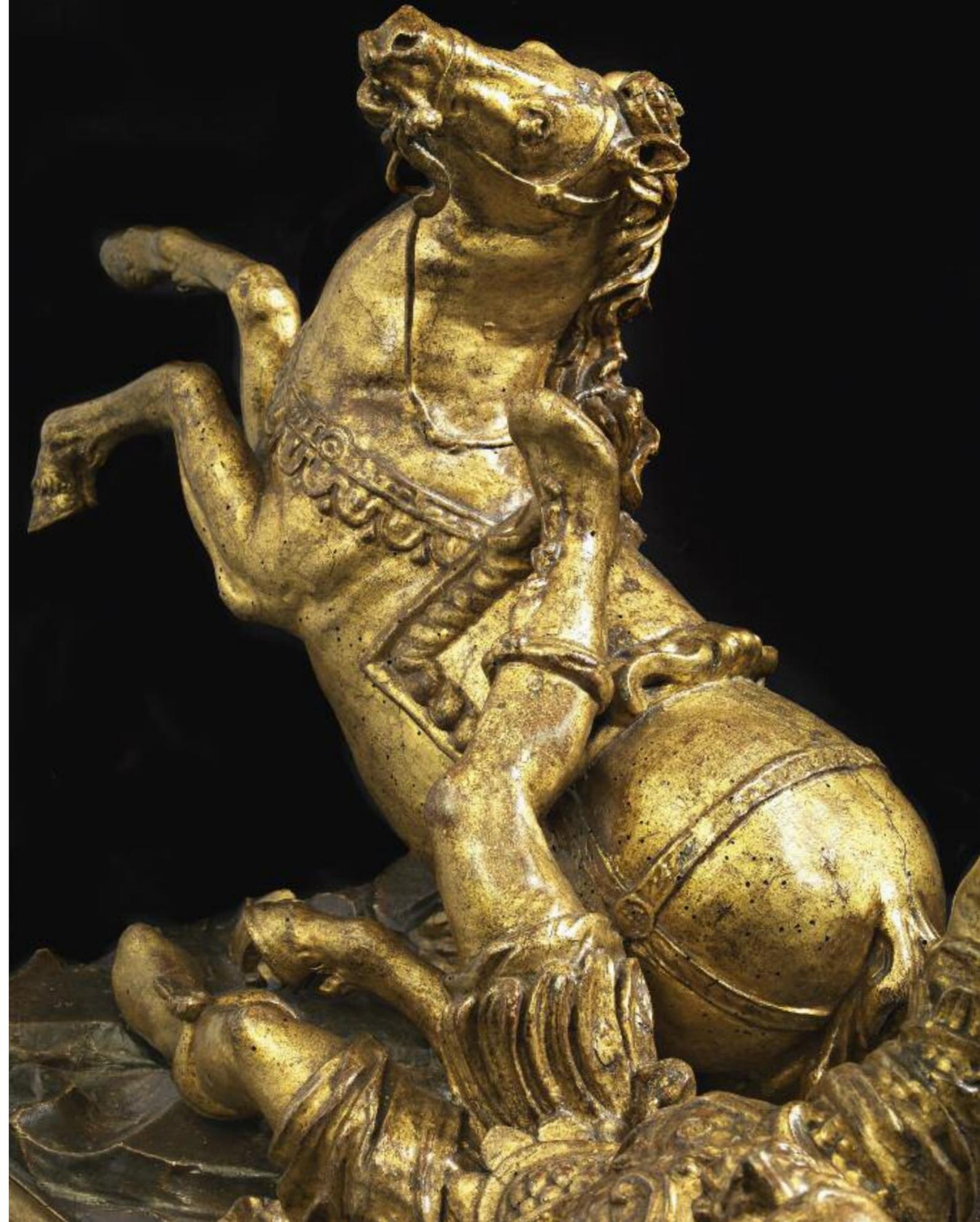
THE FALL OF SAUL

Partially gilded and carved wood.

This sculptural group represents a successful subject in the figurative art of previous centuries. It is the famous biblical episode in which Saul, the persecutor of Christians, falls off his horse on the road to Damascus, blinded by a light from heaven. After the revelation, the sinner converted to Christianity, changing his name in Paul, preacher and martyr.

This large and spectacular sculpture is in line, for its iconography, with previous artistic endeavors, such as the piece by Parmigianino now at the Kunsthistorisches Museum in Vienna or the large altarpiece by Ludovico Carracci made for San Francesco di Bologna, both depicting the same episode with Saul on the ground and the rearing horse.

*Veneto, 18th century
57x93x40 cm*





BUSTI DEI SANTI PIETRO E PAOLO

Legno scolpito e dipinto a finto bronzo, capitelli in legno scolpito e dorato.

Scolture di grande impatto scenico raffiguranti gli apostoli fondatori della Chiesa, con volti all'antica e voluminosi panneggi. I monumentali busti poggiano su capitelli rovesciati di stile corinzio, interamente dorati.

La bottega che realizzò queste due opere, verosimilmente operante in Italia settentrionale, fu autrice sicuramente anche di due ulteriori busti a finto bronzo effigianti gli stessi santi, di misure lievemente minori (cm 80 senza base, 100 con base) da noi già presentati in un precedente catalogo.

Italia settentrionale, seconda metà del XVII secolo
altezza circa cm 100 (senza base), 126 (con base)

BUSTS OF ST PETER AND ST PAUL

Carved wood painted in imitation bronze, gilded and carved wooden capitals.

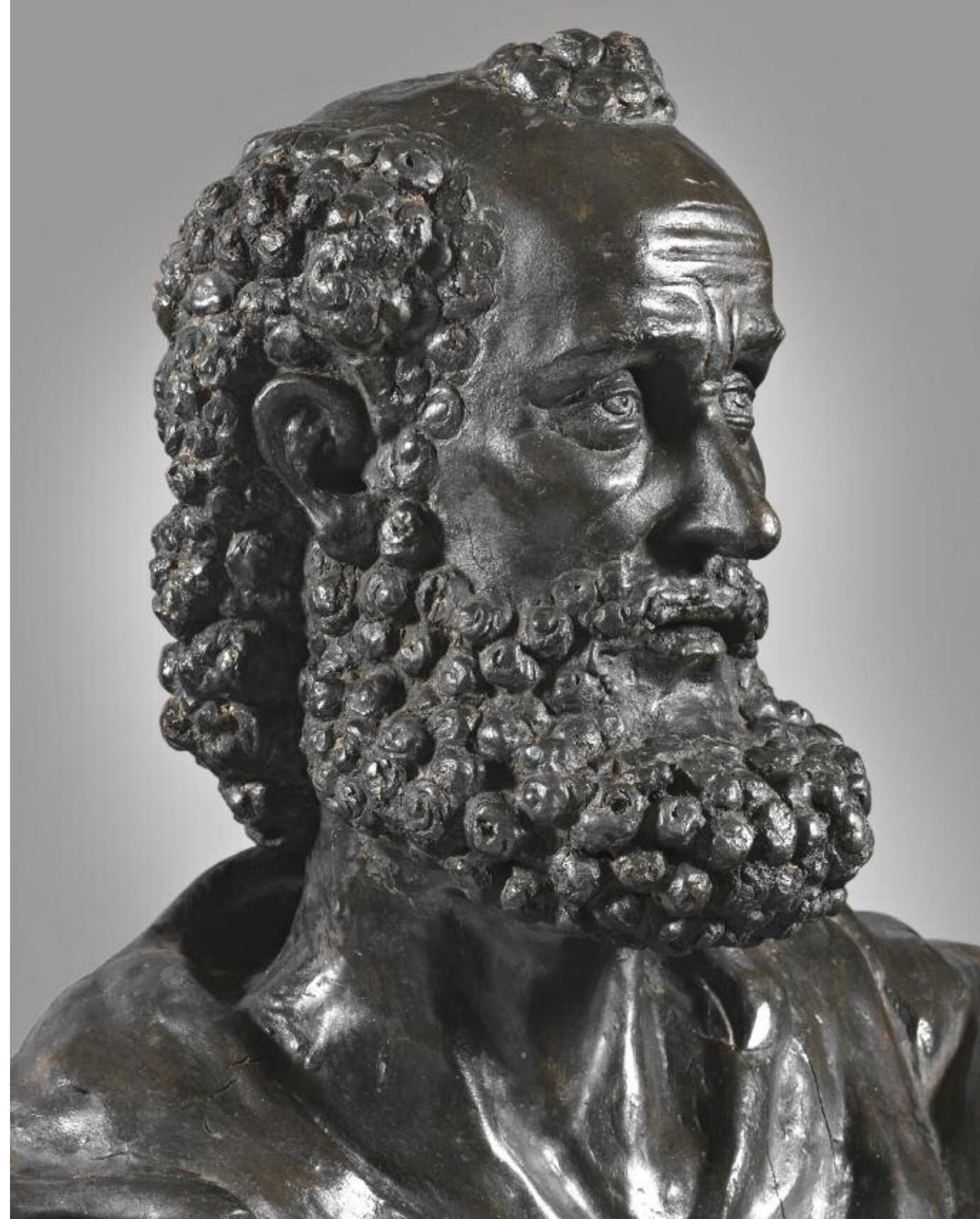
These highly scenic sculptures depict the two apostles founders of the Church, with ancient-style faces and voluminous draperies. The monumental busts are supported by overturned Corinthian capitals, entirely gilded.

The workshop behind these two works, probably active in Northern Italy, also made two other busts in imitation bronze portraying the same saints on a slightly smaller scale (80 centimeters without the base, 100 centimeters with the base), which we have already introduced in a previous catalog.

*Northern Italy, second half of the 17th century
height approximately 100 cm (without base), 126 cm (with base)*



Italia settentrionale, XVIII secolo, *Busti dei santi Pietro e Paolo*, Firenze, Tomabuoni Arte





COPPIA DI ANGELI

Legno scolpito, decorato in policromia e parzialmente dorato. Inginocchiati su gradini a finto marmo adornati da volute, i due angeli, raffigurati in atto di preghiera con le grandi ali dorate spiegate dietro di loro, erano in origine certamente corredo di una sacra immagine, che poteva essere sia pittorica che scultorea. Essendo cavi nella parte tergale, si può inoltre supporre che le sculture fossero un tempo addossate ad una parete.

XVIII secolo
cm 90 circa

PAIR OF ANGELS

Sculpted wood, with polychrome decoration and gilt parts. Kneeling on steps in fake marble decorated by scrolls, the two angels, shown in prayer with their large gilt wings spread behind them, were certainly once accessories of a sacred image, which may have been either a painting or a sculpture. As they are hollow on the rear, it may furthermore be supposed that they were once placed against a wall.

*18th century
approximately 90 cm*



CASSONE NUZIALE

Legno di noce scolpito, intagliato ed intarsiato in pioppo.
Il mobile è caratterizzato da una raffinata decorazione intarsiata a grottesca, al centro della quale due figure alate che presentano lo stemma, sostituito nei secoli, della famiglia committente. La fascia a intarsio si imposta su una pronunciata baccellatura, gli spigoli esterni sono impreziositi da motivi fogliacei. Piedi a zampa di leone.

Bologna, inizi del XVII secolo
cm 67x174x58



NUPTIAL CHEST

Sculpted walnut with intaglio and intarsia in poplar.
The piece is characterized by a refined intarsia decoration with grotesque motifs, with two winged figures in the centre that present the coat of arms, replaced in the course of the centuries, of the family commissioning the piece. The strip with intarsia decoration is placed above a border with baccellato decoration in high relief, while the outer corners vaunt leaf motifs. Lion's feet.

Bologna, early 17th century
67x174x58 cm



ARMADIO MONUMENTALE

Legno di noce.

Il mobile presenta due sportelli con quattro formelle centrate da dischi a intagli vegetali, un cassetto a doppia sfornellatura nella parte inferiore. Cappello aggettante con cornice a dentelli sorretta da due colonne tortili percorse da racemi e sormontate da capitelli corinzi, base aggettante modanata.

Toscana, fine del XVI secolo
cm 230x194x77

MONUMENTAL CABINET

Walnut wood.

The piece features two doors with four central panels centred by disks engraved with vegetal motifs, and a drawer with double frames in the lower part. The projecting top with dentellated frame is supported by two spiral columns with racemes, surmounted by Corinthian capitals. The projecting base is moulded.

Tuscany, late 16th century
230x194x77 cm



COPPIA DI CONSOLE

Legno intagliato e parzialmente dorato, parti in monocromia.
Piano in marmo rosso di Verona.

Questa coppia di console, rappresentativa del sobrio gusto tardo barocco toscano, è caratterizzata da una solida struttura impreziosita dall'alternanza di parti laccate e dorate. La fascia sottopiano, al cui interno si cela un cassetto, è ornata sul fronte da una fastoso 'grembiule' a volute contrapposte arricchite da elementi fitomorfi. Gambe a balaustro riunite da traverse.

Toscana, fine del XVII secolo
cm 87x144x101



PAIR OF CONSOLE TABLES

*Inlaid wood with gilt details and monochrome painted parts.
Top in red marble from Verona.*

This pair of consoles, representative of the sober Tuscan late Baroque style, is characterized by a solid structure embellished by an alternation of lacquered and gilt parts. The strip below the top, inside which a drawer is concealed, vaunts a sumptuous decorative element with facing scrolls enriched by phytomorphic elements. Turned legs united by crosspieces.

*Tuscany, late 17th century
87x144x101 cm*



COPPIA DI CONSOLE

Legno dorato intagliato e scolpito, piano in legno foderato in velluto.

Caratterizza questa coppia di tavoli un esuberante apparato decorativo a carattere sia zoomorfo che fitomorfo. Esuberanti tralci fogliacei si arrampicano sulle gambe sinuose. Un'aquila a volo spiegato sorge da una traversa composta da due volute speculari.

Piano incassato in legno foderato di velluto profilato da cornice modanata.

Emilia, fine del XVII secolo
cm 86x136x66

PAIR OF CONSOLE TABLES

Carved and sculpted gilded wood, wooden top lined in velvet.

This pair of tables are characterized by exuberant decorative elements, both zoomorphic and phytomorphic. Exuberant leafy branches climb over sinuous legs. An eagle with wide open wings arises from a crossbeam made up of two symmetrical spirals.

Built-in wooden top lined in velvet bordered by a molded frame.

*Emilia, end of the 17th century
86x136x66 cm*





CONSOLE

Legno dorato, intagliato e scolpito, piano in legno dipinto a finto marmo.

Questo importante arredo presenta un fronte mosso caratterizzato da un ricco grembiule scolpito a volute e centrato da testa muliebre. Le gambe del tavolo, riccamente decorate da volute e protomi ferine dalle fauci spalancate, sono riunite da sinuose traverse a crociera che si raccordano al centro in un pinnacolo tornito.

Stato Pontificio, inizi del XVIII secolo
cm 90x178x71



CONSOLE TABLE

Carved and sculpted gilded wood, wooden top painted in faux marble.

This important piece of furniture has a sinuous front characterized by a rich wood panel sculpted with volutes and centered by a female head. The table's legs, richly decorated by spirals and feral protomes with gaping jaws, are joined by sinuous cross-vaulted beams which meet in the center in a tapered pinnacle.

*Papal State, beginning of the 18th century
90x178x71 cm*





CONSOLE

Legno intagliato, scolpito e dorato a mecca, piano in breccia di marmo.

Piano marmoreo sagomato incassato e profilato da cornice modanata, grembiule traforato percorso da tralci fitomorfi e centrato da motivo a corona. Gambe a volute unite da traverse, all'incrocio delle quali si diparte un fusto reggipiano centrale sagomato. Piedi a ricciolo.

Italia meridionale, XVIII secolo
cm 96x115x58

CONSOLE TABLE

*Carved, sculpted, mecca gilded wood, breccia marble top.
Embedded, countered marble top bordered by a molded frame,
perforated wooden panel covered by phytomorphic branches
and centered by a crown motif. Volute legs jointed by cross-
beams, on whose intersection rests a countered central shelf sup-
port shaft. Curled feet.*

*Southern Italy, 18th century
96x115x58 cm*



TAVOLO DA CENTRO

Legno lustrato con essenze di legni vari e intarsi in avorio.
Il mobile rivela nel sobrio rigore architettonico lo stile Luigi XIV, ingentilito da decorazioni fitomorfe. Nel piano e all'incrocio delle traverse i decori si organizzano in girali che circondano il vaso floreale sistemato al centro. Vivacizzano la composizione candidi fiorellini eburnei e uccelli che beccano nei tralci.
Gambe troncopiramidali rovesciate riunite da traverse, piedi a cipolla schiacciata.

Paesi Bassi, XVIII secolo
cm 75x109x82



CENTER TABLE

*Wood veneered with different types of wood and ivory inlays.
With its sober architectural severity, this piece of furniture is an example of the Louis XIV style, softened by phytomorphic decorations.
On the top and on the crosspiece the plant volutes decorations surround the floral vase placed in the center. Candid auburn flowers and birds pecking at the branches liven up the composition.
Upside down cross pyramidal legs joined together by a crosspiece, flat onion-shaped feet.*

*The Netherlands, 18th century
75x109x82 cm*



COPPIA DI CONSOLE

Legno scolpito, intagliato, parzialmente dorato e laccato, piano in marmo rosso Francia.

Tavoli di grande eleganza impreziositi da elaborati intagli. La fascia sottopiano presenta al centro, in entrambi, l'immagine di un uccello che ne imbecca un altro entro ottagono affiancato da girali centrati da fantasiose immagini zoomorfe incluse in due riserve rettangolari. I volatili tornano raffigurati su trespoli nei rombi presenti in corrispondenza dell'innesto delle gambe. Queste ultime sono a piramide rovesciata, con attacco modanato e festoni a rilievo.

Napoli, seconda metà del XVIII secolo
cm 92x139x70

PAIR OF CONSOLE TABLES

Sculpted, carved, partially gilded and lacquered wood, French red marble top.

Wonderfully elegant tables embellished by elaborate carvings. Both undertops have in the centre the image of a bird pecking at another one within an octagon along with plant volutes centered by fantastic zoomorphic images enclosed in two rectangular frames. The birds are once again depicted in the rhombuses found on the legs' mount. Upside down pyramidal legs, with molded joints and festoons in relief.

*Naples, second half of the 18th century
92x139x70 cm*





DIVANO

Legno dorato e intagliato.

Divano Luigi XV dallo schienale sagomato, profili sottilmente modanati intervallati da motivi fitomorfi, ricorrenti anche nella cintura tripartita e centrata da motivi 'rocaille'. Braccioli mossi e imbottiti, gambe mosse con piedi a zoccolo.

Italia settentrionale, seconda metà del XVIII secolo
cm 121x208x81

SOFA

Carved gilded wood.

Louis XV sofa with a countered backrest, slightly molded outlines spaced out by phytomorphic motifs, which are also found in the tripartite belt centered by rocaille motifs. Countered and padded armrests, curved legs with hoof-shaped feet.

*Northern Italy, second half of the 18th century
121x208x81 cm*



SALOTTINO

Legno parzialmente dorato, intagliato e scolpito.
Il divano e le poltroncine di questo originale salottino presentano spalliera rettilinea rettangolare incurvata all'indietro su sostegni di ispirazione zoomorfa, braccioli mossi a giorno configurati a testa di papera, gambe anteriori troncopiramidali desinenti in piedini palmati in bronzo, posteriori a sciabola. Impreziosiscono la struttura lignea rosette e teste all'antica.

Italia settentrionale, inizio del XIX secolo
divano cm 93x132x64; sedie cm 93x59x64

SALON SET

*Partially gilded wood, carved and sculpted.
The sofa and armchairs of this original salon set have a straight backrest with a curved back zoomorphic supports, sinuous open armrests with the shape of a duck head, cross pyramidal front legs ending in webbed feet made of bronze, saber-shaped back legs. Rosettes and ancient-style heads embellish the wooden structure.*

*Northern Italy, beginning of the 19th century
sofa 93x132x64 cm; armchairs 93x59x64 cm*





TAVOLINO DA CENTRO

Legno lastronato in mogano, applicazioni in bronzo dorato; piano in marmo grigio.

Il piano di questo elegante tavolo circolare poggia su colonne lisce con capitello e plinto in bronzo dorato su pedana tripode. Piedi a cipolla non coevi.

Francia, primo quarto del XIX secolo
altezza cm 78, diametro piano cm 81

CENTER TABLE

Wood veneered with mahogany, gilded bronze applications; gray marble top.

The top of this elegant circular table rests on smooth columns with gilded bronze capital and plinth on a tripod base. The onion-shaped feet are not coeval.

*France, first quarter of the 19th century
height 78 cm, top's diameter 81 cm*



TAVOLINO DA LAVORO

Legno di noce intagliato e listrato in radica, applicazioni in bronzo dorato.

Questo arredo, destinato ai piccoli lavori domestici, si compone di un piano ovale ribaltabile che funge da coperchio per il vano destinato agli utensili da lavoro. Gambe a colonne con capitello e plinto dorati poggianti su base ovale centrata da paniera su gambe a lira.

Emilia, prima metà del XIX secolo
cm 76x57x43

SMALL WORK TABLE

Carved walnut wood veneered with briar-root, gilded bronze application.

This piece of furniture, designed for small housework, is composed of an oval folding top that functions as a lid for the compartment designed for work tools. Column-shaped legs with gilded capital and plinth resting on an oval base centered by a basket on lyre legs.

*Emilia, first half of the 19th century
76x57x43 cm*



TAVOLINO DA LAVORO

Legno laccato.

Il mobile si caratterizza per una raffinata laccatura con motivi cinesi su fondo scuro.

Piano ottagonale ribaltabile a celare vano atto a contenere gli utensili del lavoro domestico. Fascia sottostante con cassetto dalla quale pende una sacca ricamata. Sostegni curvi raccordati al centro su fusto tornito culminante in pinnacolo su pedana tri-pode. Piedi a zampa leonina.

XIX secolo

cm 84x47,5x34

SMALL WORK TABLE

Lacquered wood.

This piece of furniture is characterized by a refined lacquer with Chinese motifs on a dark background.

The octagonal folding top conceals a compartment designed to store housework tools. Underlying strip with drawer from which an embroidered pouch hangs. Curved supports jointed in the middle by a tapered shaft culminating in a pinnacle on a tripod base. Feet in the shape of a lion's paw.

19th century

84x47.5x34 cm



TAVOLO CIRCOLARE

Legno lustrato in mogano, piano in marmo bianco.
Tavolo partenopeo di epoca Restaurazione, caratterizzato da piano circolare in marmo bianco su fascia sottostante liscia sorretta da tre gambe dalle forme leonine, riunite da crociera sormontata da vaso all'incrocio dei bracci.

Napoli, secondo quarto del XIX secolo
altezza cm 82, diametro cm 124

CIRCULAR TABLE

*Veneered wood in mahogany, marble top.
Neapolitan table from the Restoration era, characterized by a circular top made of white marble upon an underlying smooth section supported by three legs in the shape of a lion, merging in a cross vault surmounted by a vase on the arms' intersection.*

*Naples, second quarter of the 19th century
height 82 cm, diameter 124 cm*



FREGIO

Legno intagliato e scolpito, parzialmente dorato e laccato.
Grande fregio tardo barocco caratterizzato da una ricca decorazione fitomorfa e volute scandita da cinque riserve ovali. Queste ultime contengono paesaggi dipinti non coevi.

Italia meridionale, XVIII secolo
cm 88x277



FRIEZE

*Sculpted and carved wood, partially lacquered and gilded.
Big late baroque frieze, characterized by a rich phytomorphic decoration marked by five oval sections, which contain non-coeval painted landscapes.*

*Southern Italy, 18th century
88x277 cm*



COPPIA DI TORCIERE DA PALAZZO

Legno intagliato e scolpito, basi in pietra a capitello rovesciato, corona in metallo.

Questi importanti portaceri monumentali adornavano l'ingresso di un palazzo lagunare ed erano accesi in occasione di feste e ricevimenti.

Venezia, inizi del XVIII secolo
altezza cm 220

PAIR OF MONUMENTAL TORCH HOLDERS

Carved and sculpted wood, bases in stone with overturned capital, crown in metal.

These important monumental candle holders decorated once the entrance of a stately mansion in Venice lagoon, and were lit during festivities and parties.

*Venice, early 18th century
height 220 cm*



COPPIA DI CASSOLETTES

Bronzo dorato.

Coppia di cassolettes bronzee finemente cesellate, realizzate sul modello del celebre vaso del I secolo a.C. proveniente da Villa Medici a Roma. Collo liscio, anse e ventre ornati con elementi foliacei in rilievo. Piede svasato su base a plinto decorata da motivo a ghirlanda.

Francia, primo quarto del XIX secolo
altezza cm 38

PAIR OF CASSOLETTES

Gilded bronze.

Finely chiseled bronze pair of cassolettes, modeled after the famous vase from the first century B.C., originally in Villa Medici, in Rome. Smooth neck, the handles and the body adorned with leafy motifs in relief. The flared foot rests on a plinth base decorated with garland motifs.

*France, first quarter of the 19th century
height 38 cm*



COPPIA DI CASSOLETTES

Bronzo patinato e dorato.

Vasi gemelli di forma a 'kantharos' estremamente allungata, sottili anse fitomorfe poggianti su aquile e desinenti in volute raccordate all'orlo del vaso dal lungo collo tornito. Pancia in bronzo patinato innestata su cespo fogliaceo e ornata da fascia orizzontale a rosoni con sottostanti motivi a palmette.

Alto piede su base a plinto decorato alternativamente da mascheroni all'antica e vasi in bronzo dorato isolati sul fondo scuro.

Francia, primo quarto del XIX secolo

altezza cm 43

PAIR OF CASSOLETTES

Coated and gilded bronze.

Twin vases with the shape of an extremely elongated 'kantharos', slim phytomorphic handles resting on eagles and ending in spirals joined at the edge of the vase by the long tapered neck. Coated bronze body set on a leaf tuft and embellished by a horizontal band with rosettes and, underneath, palmette motifs.

Tall foot on a plinht base decorated alternatively with ancient-style mascarons and gilded bronze vases isolated on a dark background.

France, first quarter of the 19th century

height 43 cm



COPPIA DI CASSOLETTES

Bronzo dorato.

Vasi a forma di anfora biansata. Le anse sono figurate in forma di draghi, la pancia dei vasi è decorata rispettivamente in alto e in basso da elementi fogliacei e da festoni applicati.

Al centro sono raffigurati in rilievo Amore e Psiche, alternati nei due vasi nell'atto di intimarsi a vicenda il silenzio. Il piede del vaso poggia su base convessa impreziosita al centro da fregio composto da ghirlande entro girali e palmette.

Francia, secondo quarto del XIX secolo
altezza cm 35

PAIR OF CASSOLETTES

Gilded bronze.

Vases with the shape of a two-handled amphora. The handles are dragon-shaped, the vases' body is decorated at the top and at the middle with leafy motifs and festoons respectively.

Cupid and Psyche are depicted in relief in the center, portrayed alternatively in the two vases while demanding each other's silence. The vase's foot rests on a convex base embellished in the center by a frieze with garlands framed by spirals and palmettes.

*France, second quarter of the 19th century
height 35 cm*



COPPIA DI CANDELABRI

Bronzo patinato e dorato.

Il fusto di questa coppia di candelabri, caratterizzati rispettivamente dalla presenza di un satiro in atto di suonare un flauto e da una menade che accompagna con i piatti, si compone di alberi nascenti da rocchi di colonne a fusto scanalato su basi modanate. In alto i rami fogliati sostengono le *bobèches*.

L'iscrizione "Clodion" presente sui basamenti di entrambi i candelabri testimonia il riferimento ai modelli di Claude Michel, noto con lo pseudonimo di Clodion (1738-1814), celebre scultore francese del periodo Rococò.

Francia, seconda metà del XIX secolo
altezza cm 55



Claude Michel detto Clodion, *Gli effetti del vino*, New York, Metropolitan Museum of Art



PAIR OF CANDELABRAS

Coated and gilded bronze.

The stem of this pair of candelabras, characterized respectively by the presence of a satyr in the act of playing a flute and a maenad accompanying him with cymbals, is composed by trees arising from drums of fluted columns on molded bases. In the upper part, the leafy arms support the bobèches.

The inscription "Clodion" on the bases of both candelabras refers to models by Claude Michel, better known by his pseudonym Clodion (1738-1814), renowned French sculptor of the Rococo period.

*France, second half of the 19th century
height 55 cm*



GLOBO TERRESTRE

Legno, carta; base in legno ebanizzato.

Realizzato dall'ingegnere e geografo Félix Delamarche (1779-1835), figlio del celebre cartografo settecentesco Charles François, in collaborazione con l'astronomo parigino Charles Dien (1809-1870). La sfera, ricoperta da dodici fusi a stampa e montata su un sostegno a treppiede in legno ebanizzato, riporta in un cartiglio una lunga legenda che accenna alle scoperte dei navigatori ed esploratori James Cook e Jean-François de La Pérouse, concludendosi con l'iscrizione: "A PARIS. CHEZ F.X DELAMARCHE ET CH. LES DIEN SUCCESEURS DE SANSON, BONNE, ROBERT DE VAUGONDY, &C. &C. 1821". Un esemplare identico si conserva al Museo Galileo di Firenze, sala III (inv. 3369; vedi in *Museo di Storia della Scienza. Catalogo*, a cura di M. Miniati, Firenze, 1991, n. 25, p. 102).

I più antichi esemplari di 'globo terrestre', o 'mappamondo', che si sono conservati risalgono al Rinascimento. Ricordiamo in particolare il cosiddetto *Erdapfel* della fine del Quattrocento, opera di Martin Behaim e ora al Museo Nazionale Germanico di Norimberga, il *Globo Da Vinci* di collezione privata, realizzato dal grande artista intorno al 1504 utilizzando due uova di struzzo, e il *Globo Hunt-Lenox*, in rame, derivato dalla creazione vinciana (New York Public Library). A differenza del primo, gli altri due esemplari mostrano già la scoperta del Nuovo Mondo, ancora mancante dell'America Settentrionale.

Parigi, 1821
cm 60x46, diametro sfera cm 32,5



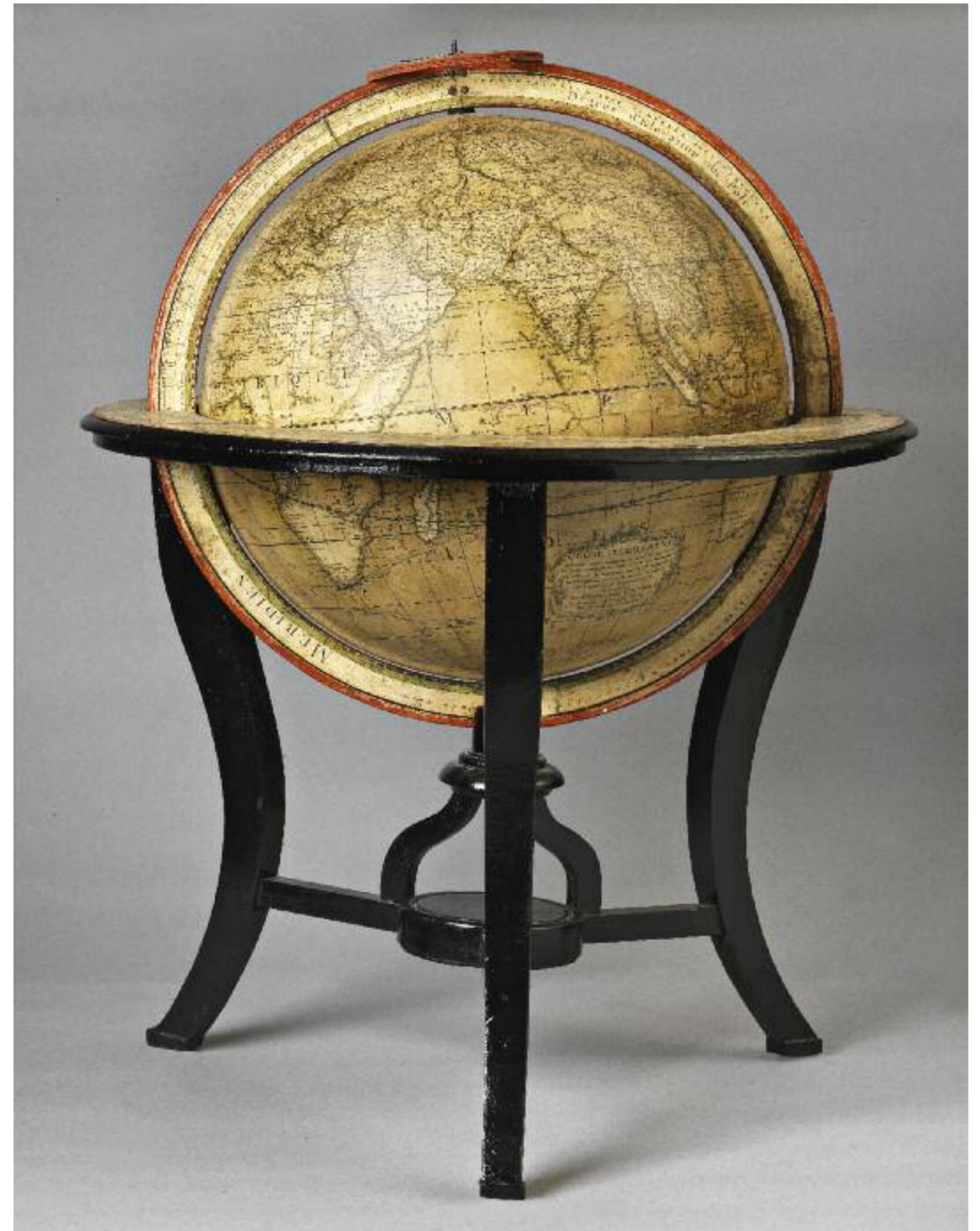
GLOBE

Wood, paper; ebonised wood base.

Made by engineer and geographer Félix Delamarche (1779-1835), son of famous eighteenth-century cartographer Charles François, in collaboration with Parisian astronomer Charles Dien (1809-1870). The sphere, covered by twelve printed gores and mounted on a ebonised wooden tripod support, contains in a scroll a long legend that mentions the discoveries of navigators and explorers James Cook and Jean-François de La Pérouse, ending with the inscription: "A PARIS. CHEZ F.X DELAMARCHE ET CH. LES DIEN SUCCESEURS DE SANSON, BONNE, ROBERT DE VAUGONDY, &C. &C. 1821". An identical piece is kept at the Museo Galileo in Florence, room III (inv. 3369; see *Museo di Storia della Scienza. Catalogo*, edited by M. Miniati, Florence, 1991, n. 25, p. 102).

The oldest examples of globes, or world map, that have been preserved, date back to the Renaissance. Some significant pieces are the so-called *Erdapfel*, from the fifteenth century, by Martin Behaim, now at the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg, the *Da Vinci Globe* part of a private collection, made by the great artist around 1504 using two ostrich eggs, and the *Hunt-Lenox Globe*, made of copper, inspired by Da Vinci's creation (New York Public Library). Unlike the first one, the other two pieces already show the discovery of the New World, with North America still missing.

Paris, 1821
60x46 cm, globe's diameter 32.5 cm



GLOBO TERRESTRE

Legno, carta, ottone; base in legno ebanizzato.

Questo grande mappamondo è stato realizzato su disegno dell'ingegnere Gabriele Cagliani dalla litografia Corbetta di Milano nel 1856, come risulta da una iscrizione in basso ("Ing. Cagliani dis. / 1856 / Milano Lit. Corbetta").

L'azienda, fondata nel 1805 da Luca Corbetta, rimase attiva fino al 1910 (vedi *Editori a Milano; repertorio*, a cura di P. Caccia, Milano, 2013, p. 113).

Milano, 1856

altezza cm 130; diametro globo cm 63,5

GLOBE

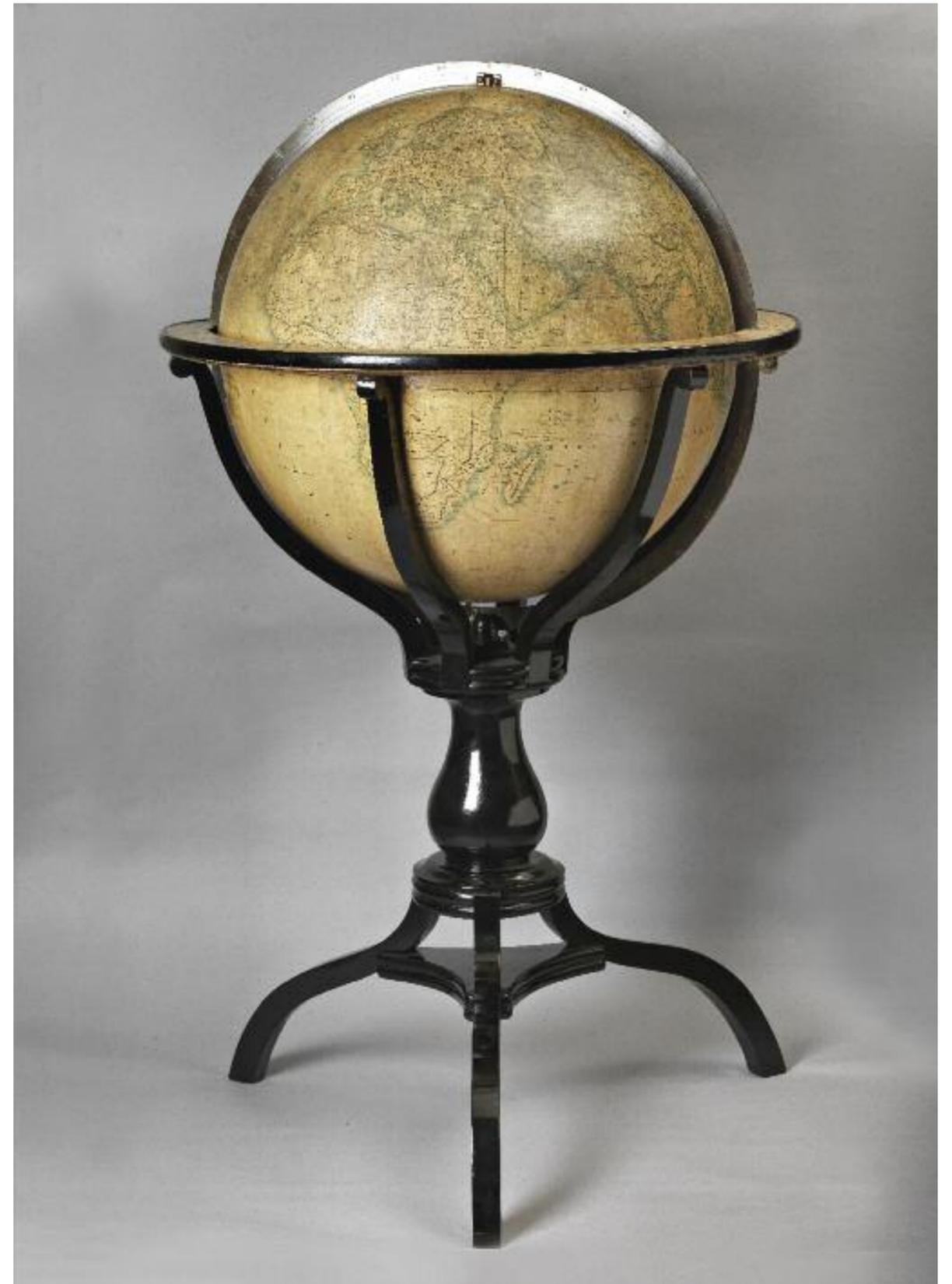
Wood, paper, brass; ebonised wood base.

This big globe was designed by the engineer Gabriele Cagliani and created by the Corbetta lithography studio in Milan in 1856, as evidenced by the inscription on the bottom ("Ing. Cagliani dis. / 1856 / Milano Lit. Corbetta").

*The company, founded in 1805 by Luca Corbetta, remained active until 1910 (see *Editori a Milano; repertorio*, edited by P. Caccia, Milan, 2013, p. 113).*

Milan, 1856

height 130 cm; globe's diameter 63.5 cm



COPPIA DI ALARI

Bronzo fuso.

Più propriamente sculture da camino, in quanto realizzati senza i supporti in ferro solitamente posti nella parte posteriore, questi due alari sono un tipico esempio del gusto eclettico e citazionista dell'Ottocento. Evidenti sono infatti i richiami all'arte del tardo manierismo, sia nella base, composta da creature fantastiche, putti e mascheroni, sia nelle sculture a tutto tondo che coronano il manufatto. Queste raffigurano un bacco e una menade danzante, con ovvi riferimenti alla statuaria tardo rinascimentale di ispirazione classica.

L'origine fiorentina è dichiarata dall'arme medicea attorno alla quale si sviluppa la ricca decorazione della base.

Firenze, XIX secolo
altezza cm 110 circa



Scuola italiana del XIX secolo, *Alari con figure di Giove e Giunone*, Washington, National Gallery

PAIR OF ANDIRONS

Cast bronze.

More appropriately fireplace sculptures, as they are made without the iron supports usually placed in the back, these two andirons are a typical example of the eclectic and citationist taste of the nineteenth century. There are indeed evident references to the late Mannerism art, both in the base, consisting of fantastical creatures, cherubs and mascarons, and in the sculptures in the round that crown the artifact. These sculptures represent a Bacchus and a dancing menad, with clear references to the classical inspired late Renaissance sculpture.

The Florentine provenance is confirmed by the Medici coat of arms, around which the rich decoration of the basis starts.

Florence, 19th century
height around 110 cm



PENDOLA

Bronzo patinato, base in granito rosa e bronzo dorato; meccanismo originale funzionante.

Una figura femminile eretta e avvolta in un elegante panneggio dalle cadenze lineari, modellata sugli esempi dell'antichità greca, sostiene nel proprio grembo il quadrante.

Publicato in: P. Kjellberg, *Encyclopédie de la pendule française du Moyen Age au XXe siècle*, Paris, 1997, C, pp. 382-383.

Francia, primo quarto del XIX secolo
cm 83



PENDULUM CLOCK

Patinated bronze, base in pink granite and gilt bronze, working original mechanism.

An erect female figure, wrapped in an elegant drapery with linear folds, modelled on the examples of Greek antiquity, supports the dial in her lap.

*Published in: P. Kjellberg, *Encyclopédie de la pendule française du Moyen Age au XXe siècle*, Paris, 1997, C, pages 382-383.*

*France, first quarter of the 19th century
83 cm*



CORNICE MONUMENTALE A EDICOLA

Legno parzialmente dorato e decorato in policromia.
Rigorosa edicola di impronta classica ingentilita dalla serenità della policromia, con effetti a finto marmo. La trabeazione, caratterizzata da una cornice fortemente aggettante, è centrata da un cartiglio di gusto barocco. Semi pilastri scanalati poggianti su basamento scandito da specchiature rettangolari.

Italia centrale, XVIII secolo
cm 300x255; luce cm 197x130

MONUMENTAL AEDICULE FRAME

*Partially gilded wood, decorated in polychromy.
Rigorous aedicule with a classical tone, embellished with a serene polychromy, with a faux-marble effect. Characterized by heavily projecting frame, the trabeation is centered by a Baroque-style cartouche. Fluted semi-pillars resting on a base marked by rectangular specchiature.*

*Central Italy, 18th century
300x255 cm; inside perimeter 197x130*



INDICE

| | | |
|--|---|--------|
| INTRODUZIONE | INTRODUCTION | p. 5 |
| ANDREA DI NICCOLÒ | <i>Storie di Santa Caterina da Siena</i> | p. 10 |
| MAESTRO FRANCESE (?) DELLA FINE DEL XVI SECOLO | <i>Madonna col Bambino</i> | p. 14 |
| JACOPO CHIMENTI detto l'EMPOLI | <i>Santa Margherita d'Antiochia</i> | p. 16 |
| PAUL BRIL | <i>Paesaggio con Pan e Siringa</i> | p. 20 |
| SISTO BADALOCCHIO | <i>San Giovanni Battista</i> | p. 24 |
| GIULIO CARPIONI | <i>Rinaldo nella foresta incantata</i> | p. 26 |
| PIETRO LIBERI | <i>Venere e Amore</i> | p. 30 |
| PIETRO LIBERI | <i>Venere cinta da amorini</i> | p. 32 |
| MARZIO MASTURZO | <i>Battaglia tra cavallerie cristiane e turche</i> | p. 36 |
| FRANCESCO MARIA RANIERI detto lo SCHIVENOGLIA | <i>Battaglia con armi bianche / Battaglia con armi da fuoco</i> | p. 40 |
| FRANCESCO DELLA QUESTA | <i>Natura morta con fiori e frutta</i> | p. 44 |
| MAESTRO GM | <i>Ratto di Deianira</i> | p. 46 |
| FELICE FORTUNATO BIGGI, detto 'FELICE DEI FIORI' | <i>Nature morte</i> | p. 50 |
| CHARLES-LOUIS CLERISSEAU | <i>Capriccio architettonico con il Colosseo</i> | p. 54 |
| BERNARDO CANAL | <i>L'ingresso al Canal Grande con Santa Maria della Salute</i> | p. 58 |
| VINCENZO CHILONE | <i>Piazza San Marco dal Bacino</i> | p. 62 |
| BENJAMIN LOUIS AUGUSTE DAMMANI | <i>Natura morta</i> | p. 64 |
| SCULTORE LOMBARDO TRA XV E XVI SECOLO | <i>Madonna in trono con il Bambino</i> | p. 66 |
| CADUTA DI SAULO | Veneto, XVIII secolo | p. 68 |
| BUSTI DEI SANTI PIETRO E PAOLO | Italia settentrionale, seconda metà del XVII secolo | p. 72 |
| COPPIA DI ANGELI | XVIII secolo | p. 76 |
| CASSONE NUZIALE | Bologna, inizi del XVII secolo | p. 78 |
| ARMADIO MONUMENTALE | Toscana, fine del XVI secolo | p. 80 |
| COPPIA DI CONSOLE | Toscana, fine del XVII secolo | p. 82 |
| COPPIA DI CONSOLE | Emilia, fine del XVII secolo | p. 84 |
| CONSOLE | Stato Pontificio, inizi del XVIII secolo | p. 88 |
| CONSOLE | Italia meridionale, XVIII secolo | p. 92 |
| TAVOLO DA CENTRO | Paesi Bassi, XVIII secolo | p. 94 |
| COPPIA DI CONSOLE | Napoli, seconda metà del XVIII secolo | p. 96 |
| DIVANO | Italia settentrionale, seconda metà del XVIII secolo | p. 100 |
| SALOTTINO | Italia settentrionale, inizio del XIX secolo | p. 102 |
| TAVOLINO DA CENTRO | Francia, primo quarto del XIX secolo | p. 106 |
| TAVOLINO DA LAVORO | Emilia, prima metà del XIX secolo | p. 108 |
| TAVOLINO DA LAVORO | XIX secolo | p. 110 |
| TAVOLO CIRCOLARE | Napoli, secondo quarto del XIX secolo | p. 112 |
| FREGIO | Italia meridionale, XVIII secolo | p. 114 |
| COPPIA DI TORCIERE DA PALAZZO | Venezia, inizi del XVIII secolo | p. 116 |
| COPPIA DI CASSOLETTES | Francia, primo quarto del XIX secolo | p. 118 |
| COPPIA DI CASSOLETTES | Francia, primo quarto del XIX secolo | p. 120 |
| COPPIA DI CASSOLETTES | Francia, secondo quarto del XIX secolo | p. 122 |
| COPPIA DI CANDELABRI | Francia, seconda metà del XIX secolo | p. 124 |
| GLOBO TERRESTRE | Parigi, 1821 | p. 128 |
| GLOBO TERRESTRE | Milano, 1856 | p. 130 |

COPPIA DI ALARI
PENDOLA
CORNICE MONUMENTALE A EDICOLA

Firenze, XIX secolo
Francia, primo quarto del XIX secolo
Italia centrale, XVIII secolo

p. 132
p. 134
p. 136

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

La Tornabuoni Arte s.r.l. effettua nelle sue sedi vendite a licitazione privata. Le opere possono essere di proprietà della società come anche in vendita per conto terzi mandatari. Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'assoluta riservatezza dei dati che le verranno forniti per la fatturazione (documento d'identità e codice fiscale o partita IVA), fatto salvo quanto dovuto agli organi dello Stato. La firma del contratto di compravendita obbliga il compratore al pagamento dell'opera al prezzo e nelle modalità pattuite e 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 compravendute in base all'attribuzione degli esperti di settore di cui si avvale e di quanto descritto nel presente catalogo.

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

Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della società.

Un reclamo riconosciuto valido porta al semplice rimborso della somma effettivamente pagata, esclusa ogni altra pretesa.

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

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

Per ogni controversia è competente il Foro di Firenze.

GENERAL SALES TERMS

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

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

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

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

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

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

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

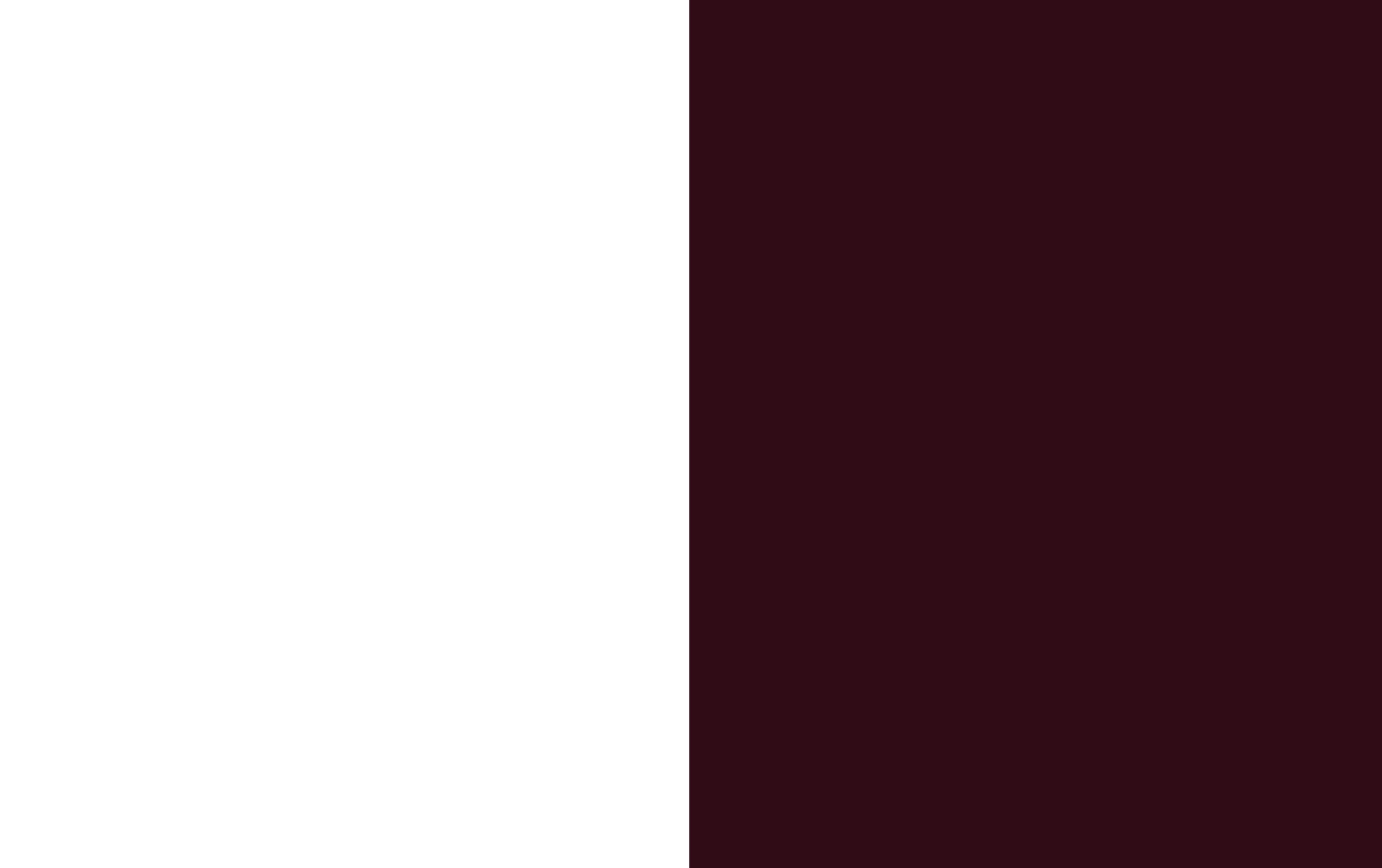
As to objects subject to Notification to the State, in accordance of articles 2, 3 and 5 of law no. 1089 of 1/6/1939, the buyers shall be obliged to comply with all the law provisions on the subject.

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

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

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

TORNABUONI ARTE





tornabuoni Arte

ARTE ANTICA

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