

In copertina | *Cover*
ORAZIO DE FERRARI
Filemone e Bauci
olio su tela / *oil on canvas*
cm. 186,5x212
data: 1640 circa

Retro | *Back*
ALESSANDRO ALLORI
Ritratto di nobildonna fiorentina
olio su tavola / *oil on panel*
cm. 59x45,5
data: fine del XVI secolo

A cura di | *Edited by*
TORNABUONI ARTE - ARTE ANTICA

Coordinamento editoriale | *Editorial Coordination*
ROBERTO CASAMONTI
GIULIA COUZZI
ANNA OSTELLARI
MARIA DILETTA PIANORSI
VALENTINA SABA

Contributo editoriale | *Editorial Contribution*
MARCO RICCOMINI

Testi | *Texts*
GIULIA COUZZI
MARIA DILETTA PIANORSI
VALENTINA SABA

Traduzioni | *Translations*
SONIA HILL

Fotografie | *Photos*
IF INDUSTRIALFOTO, (FI)

Un ringraziamento speciale a tutti i prestatori | *A special thanks to all the lenders*

DIPINTI E ARREDI ANTICHI

2024

TornabuoniArte
ARTE ANTICA

www.tornabuoniarte.it
antichita@tornabuoniarte.it

LE NOSTRE SEDI | OUR LOCATIONS

ARTE ANTICA

FIRENZE

Via Maggio, 40r
50125 (FI)
tel. +39 055 2670260
antichita@tornabuoniarte.it
www.tornabuoniarte.it

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

FIRENZE

Lungarno Benvenuto Cellini, 3
50125 (FI)
tel. +39 055 6812697
info@tornabuoniarte.it

MILANO

Via Fatebenefratelli, 36
20121 (MI)
tel. +39 02 6554841

FORTE DEI MARMI

Piazza Marconi, 2
55042 (LU)
tel. +39 0584 787030

ROMA

Via Bocca di Leone, 88
00187 (RM)
tel. +39 06 98381010

SEDE E AMMINISTRAZIONE

Lungarno Benvenuto Cellini, 3
50125 (FI)
tel. +39 055 6812697
info@tornabuoniarte.it
www.tornabuoniarte.it
P.IVA 04466800481



In occasione della XXXIII edizione della Biennale Internazionale dell’Antiquariato di Firenze, siamo lieti di presentare il nuovo catalogo della Tornabuoni Arte – Arte Antica, con una splendida selezione di opere inedite, che verranno esibite nel nuovo spazio espositivo al piano terra dello storico palazzo di Bianca Cappello, attiguo alla sede principale di Arte Antica, rendendo così la nostra Galleria Antiquaria la più ampia di via Maggio.

Come nostra consuetudine, il catalogo è suddiviso in sezioni dedicate alle principali tipologie di opere della nostra collezione presentate con una dettagliata descrizione, un’analisi storico-artistica e immagini di alta qualità.

Il lettore potrà riscoprire lo splendido fondo oro di un artista fiorentino conosciuto come Pseudo Maestro di Carmignano, prossimo all’autore degli affreschi carmignanesi, formatosi verosimilmente sull’opera di Agnolo Gaddi, cui segue una coppia di dipinti su rame attribuiti a un pittore fiammingo del XVII-XVIII secolo, che si rifà alle “Sette Opere di Misericordia”.

Tra i vari artisti della nostra collezione, Alessandro Allori è indubbiamente uno dei più rappresentativi della corrente manierista fiorentina che, con il suo “Ritratto di nobildonna fiorentina”, esprime appieno la celebre tradizione artistica di Firenze.

Tra le nuove scoperte e le novità segnaliamo il magnifico dipinto “I Vecchioni” di Giovanni Francesco Barbieri, meglio conosciuto come il Guercino, uno dei più importanti protagonisti del Seicento italiano; il nostro dipinto è stato identificato da Nicholas Turner come un *bozzettone* preparatorio per il quadro “Susanna e i vecchioni”, oggi conservato al Museo del Prado a Madrid.

Altra acquisizione di rilievo è il mirabile dipinto “Filemone e Bauci”, pubblicato nel volume monografico di uno dei più considerevoli esponenti del barocco genovese, Orazio De Ferrari, la cui pittura naturalistica è dominata dai toni fortemente accesi e votata al realismo.

Proseguendo nella lettura del catalogo, ci imbattiamo nella “Coppia di scontri tra cavalieri”, del pittore Francesco Monti, detto il Brescianino delle Battaglie, in cui è evidente l’ispirazione a Salvador Rosa nella scelta di concentrarsi su aggrovigliate zuffe, piccoli scontri e cavalieri disarcionati.

Tra i dipinti di genere, proponiamo una bellissima natura morta attribuibile alla cerchia del pittore fiammingo Gaspar Peeter Verbruggen II, con un vaso marmoreo avvolto da ghirlande, in linea con il gusto estetico *rocaille*, e arricchita da elementi vegetali e animali.

La particolare coppia di “Capricci architettonici” di scuola veneta combina elementi di architettura fantastica e reale, creando un’atmosfera suggestiva e misteriosa.

Infine, per la sezione dipinti, segnaliamo la ragguardevole tela del pittore veneziano Giacomo Guardi, “Veduta di Venezia”, in

On the occasion of the thirty-third International Biennial of Antiques in Florence, we are pleased to present the new Tornabuoni Arte – Arte Antica catalogue, with a superb selection of previously unpublished works, which will be displayed in the new exhibition space on the ground floor of the historic Palazzo di Bianca Cappello, adjacent to the Arte Antica headquarters, thereby making our Antiques Gallery the biggest on Via Maggio. As is our custom, the catalogue is divided into sections devoted to the main types of works in our collection, with each piece being accompanied by a detailed description, an artistic and historical analysis and high-quality images.

Readers will be able to rediscover the splendid gold-ground painting by a Florentine artist known as the Pseudo Master of Carmignano, close to the author of the Carmignano frescoes, probably trained in the style of Agnolo Gaddi, followed by a pair of paintings on copper attributed to a 17th–18th century Flemish painter, which refer to the “Seven Works of Mercy.”

Among the various artists in our collection, Alessandro Allori is undoubtedly one of the most representative of the Florentine Mannerist school. His Portrait of a Florentine Noblewoman expresses the city’s celebrated artistic tradition to the full.

Our new discoveries and highlights include the magnificent painting The Elders by Giovanni Francesco Barbieri, better known as Guercino, one of the most important protagonists of the Italian 17th century. Nicholas Turner has identified our painting as a preparatory bozzettone (full-size sketch) for Susanna and the Elders, now in the Museo del Prado in Madrid.

Another notable acquisition is the admirable painting Philemon and Baucis, published in the monographic volume of one of the most notable exponents of the Genoese Baroque, Orazio De Ferrari, whose naturalistic painting is dominated by strongly lit tones and devoted to realism.

Continuing our reading of the catalogue, we find the Pair of Cavalry Clashes, by the painter Francesco Monti, known as Brescianino delle Battaglie, which shows the evident influence of Salvador Rosa in his decision to focus on tangled brawls, petty clashes and unhorsed knights. The genre paintings include a beautiful still life attributable to the circle of Flemish painter Gaspar Peeter Verbruggen II, featuring a marble vase wrapped in garlands, in line with the Rocaille aesthetic taste, and enriched with plant and animal elements.

The distinctive pair of Architectural Capriccios from the Venetian school combines elements of fantastic and real architecture, creating an evocative and mysterious atmosphere.

Lastly, in the paintings section, we should mention the remarkable canvas by the Venetian painter Giacomo Guardi, View of Venice, which conveys a tangible sense of Venice’s declining political role following its defeat by Napoleon.

Tornabuoni Arte is exceptionally dedicated to searching for one-of-a-kind objects and pieces, as can be seen in the exquisite selection of sculptures,

cui è tangibile il senso di ridimensionamento del ruolo politico di Venezia, dopo la sconfitta contro Napoleone.

La Tornabuoni Arte si dedica oltremodo alla ricerca di oggetti e pezzi unici nel loro genere, come si evince dalla preziosa selezione di sculture, mobili e oggetti che spaziano tra marmi, bronzi e legni. Tra le ultime acquisizioni siamo lieti di presentare una bellissima “Madonna col Bambino” della bottega del celebre scultore fiorentino Antonio Rossellino, opera che testimonia la diffusione e la reinterpretazione di un modello iconografico di grande successo nel Rinascimento italiano.

Tra le opere della collezione, troviamo il “Bacco” di Isidoro Franchi, una scultura marmorea probabilmente parte di una dimora patrizia del tardo barocco. Due graziose sculture a tutto tondo, in alabastro bianco, rievocano il mito di “Amore e Psiche”, oggetti eleganti e delicati attribuiti alla maestria scultorea di Giovanni Insom, che si contrappongono al bronzo ottocentesco del “Fauno danzante”, memoria dell’età classica romana, che si rifà alla celebre scultura rinvenuta durante gli scavi a Pompei.

La selezione di mobili ricopre un vasto arco stilistico, dunque temporale: partendo da un magnifico “Cassone nuziale” senese del XVI secolo si passa a una “Console in stile Luigi XVI” e a una “Dormeuse” in stile Vittoriano, per approdare ad uno splendido “Tavolo da centro” in commesso di pietre dure del XIX secolo, con motivi che richiamano l’Art Nouveau, chiaro esempio della maestria degli artigiani fiorentini.

Tra gli oggetti proponiamo al lettore lo splendido “Tabernacolo” fiorentino del XVII secolo in commesso di marmi policromi, un elaborato “Stipo” di manifattura nordica, ricco di intarsi in legni pregiati e inserimenti in avorio, e per finire una “Coppia di candelabri” in bronzo dorato a dodici luci, che richiamano composizioni scultoree di marmi antichi.

La selezione di opere di alta qualità che anche questo anno presentiamo al nostro pubblico è lo specchio dell’attenta e costante ricerca del *bello* da parte del fondatore della Tornabuoni Arte – Arte Antica, sempre attento a soddisfare le richieste del collezionista e dell’amante del genere.

Che siate appassionati di storia, arte o semplicemente curiosi di conoscere il passato, ci auguriamo che questo catalogo possa essere un’interessante lettura e che le sue pagine possano lasciarvi trasportare dalla bellezza e dal fascino dell’arte antica.

TORNABUONI ARTE – ARTE ANTICA

furniture and objects ranging from marble and bronze to wood.

Among our most recent acquisitions, we are delighted to present a beautiful Madonna and Child from the workshop of the famous Florentine sculptor Bernardo Rossellino, a work that testifies to the popularity and reinterpretation of a highly successful iconographic model during the Italian Renaissance.

The works in the collection include Isidoro Franchi’s Bacchus, a marble sculpture probably from a late Baroque patrician residence. Two graceful white alabaster sculptures in the round evoke the myth of Cupid and Psyche. These elegant and delicate objects, attributed to the sculptural mastery of Giovanni Insom, contrast with the 19th-century bronze Dancing Faun, a reminder of the classical Roman era, which is based on the famous sculpture found during excavations in Pompeii.

The selection of furniture spans a wide range of styles, therefore covering a broad period of time: starting with two magnificent “Wedding Chests” from the 16th century, we move on to a “Louis XVI Console” and a “Dormeuse” in the Victorian style, to arrive at a splendid 19th-century “Centre Table” in semi-precious stone inlay, with motifs reminiscent of Art Nouveau, a clear example of the mastery of Florentine artisans.

The objects presented to readers include the splendid 17th-century Florentine “Tabernacle” in polychrome marble inlay, an elaborate “Stipo Cabinet” of northern European manufacture, richly inlaid with precious woods and ivory inserts, and finally a gilded bronze “Pair of Candelabras” with twelve lights, recalling sculptural compositions of ancient marbles.

The selection of high-quality pieces that we are once again presenting to the public this year reflects the Tornabuoni Arte – Arte Antica founder’s careful and constant search for beauty, always keen to satisfy the demands of collectors and lovers of the genre.

Whether you are passionate about history and art or simply intrigued by the past, we hope that this catalogue will be an interesting read and that its pages will leave you transported by the beauty and charm of antique art.

OPERE | WORKS

Dipinti | Paintings

Pseudo Maestro di Carmignano p. 12
Madonna con Bambino in trono e SS. Giuliano e Antonio Abate

Maestro del 1416 p. 14
Madonna in trono col Bambino

Pittore toscano del XVI secolo p. 16
Ritratto di fanciulla

Scuola fiamminga della fine del XVI – inizi del XVII secolo p. 18
Dare da bere ai poveri assetati, Dare da mangiare ai poveri affamati

Paolo Caliari detto il Veronese, bottega di p. 20
Le nozze di Cana

Alessandro Allori p. 24
Ritratto di nobildonna fiorentina

Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, cerchia di p. 26
Combattimento degli Orazi e dei Curiazi

Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino p. 28
I vecchioni

Cesare Dandini, attribuito a p. 30
Allegoria della Musica, Allegoria della Pittura

Ercole Gennari, cerchia di p. 34
Salomè riceve la testa mozza di San Giovanni Battista alla presenza di Erodiade

Francesco Albani, bottega di p. 36
Allegoria della Terra, Allegoria dell'Acqua

Orazio De Ferrari p. 40
Filemone e Bauci

Giovanni Boulanger p. 44
Enea e Acate parlano con Venere sotto le sembianze di una cacciatrice

Giovanni Stefano Danedi p. 46
Agar e Ismaele

Luca Giordano, scuola di p. 48
L'incontro di Venere e Adone

Francesco Monti detto il Brescianino delle Battaglie p. 52
Coppia di scontri tra cavalieri

Anton Maria Piola p. 54
Allegoria della Pittura, Allegoria della Letteratura

Nicola Malinconico p. 58
Salomone riceve la regina di Saba

Gaspar Peeter Verbruggen II, ambito di p. 60
Vaso di fiori con pappagallo

Scuola veneta della metà del XVIII secolo p. 62
Capriccio architettonico con veduta esterna, Capriccio architettonico con veduta interna

Pittore fiammingo della seconda metà del XVII secolo p. 66
Natura morta

Pittore romano della seconda metà del XVII secolo p. 68
Abramo e i tre Angeli

Pittore veneto del XVII secolo p. 70
Maddalena

Jacopo Guarana p. 72
Trionfo di Urania

Vincenzo Chilone p. 74
Veduta dell'isola di San Giorgio Maggiore

Giacomo Guardi p. 76
Veduta di Venezia

Pittore anonimo del XIX secolo p. 78
Coppia di vasi con fiori

Sculture | Sculptures

Antonio Rossellino, bottega di p. 82
Madonna col Bambino

Scultore pugliese, cerchia di Giovanni da Nola p. 84
Madonna

Scultore dell'Italia Centrale del XVI secolo p. 86
Crocifisso

Isidoro Franchi p. 88
Bacco

Scultore italiano della prima metà del XVII secolo p. 90
Dafne

Giovanni Insom p. 92
Cupido trasportato dalle Grazie, Psiche trasportata dagli Zefiri

Scultore dell'Italia Centrale degli inizi del XVIII secolo p. 94
Coppia di cariatidi

Scultore napoletano del XIX secolo p. 96
Napoleone conferisce l'incarico di re di Napoli a Gioacchino Murat

Scultore romano del XIX secolo p. 98
Paolina Borghese Bonaparte

Scultore del XIX secolo p. 100
Fauno danzante (da un'originale del I sec. d.C.)

Scultore cinese del XIX secolo p. 102
Cani di Pho

Mobili | Furniture

Cassone nuziale p. 106
Siena, metà del XVI secolo

Libreria a portale p. 108
Toscana, XVI secolo

Stipo monetiere a bambocci p. 110
Genova, inizi del XVII secolo

Secrétaire p. 112
Lombardia, seconda metà del XVIII secolo

Commode p. 114
Venezia, metà del XVIII secolo

Console, stile Luigi XVI p. 116
Genova, XVIII secolo

Scrittoio p. 118
Roma, primo quarto del XVIII secolo

Console, stile Luigi XVI p. 120
Italia Centrale, fine del XVIII secolo

Divano, stile Napoleone III p. 122
Italia Settentrionale, inizi del XIX secolo

Cassone nuziale p. 124
Italia Centrale, XIX secolo

Guéridon p. 126
Francia, XIX secolo

Dormeuse, stile Vittoriano p. 128
Inghilterra, seconda metà del XIX secolo

Bureau plat p. 130
Parigi, fine del XIX secolo

Tavolo da centro p. 132
Firenze, fine del XIX secolo

Oggetti | Objects

Ghirlanda p. 136
Toscana, XVI secolo

Stipo p. 138
Lombardia, prima metà del XVII secolo

Portale p. 140
Italia Centrale, XVII secolo

Tabernacolo p. 142
Firenze, metà del XVII secolo

Palio p. 144
Manifattura bolognese o romagnola, fine XVII - inizio XVIII secolo

Coppia di colonne p. 146
Italia Centrale, XVIII secolo

Stipo, stile Luigi XVI p. 148
Germania o Olanda, seconda metà del XVIII secolo

Cadeau Napoleonico p. 150
Parigi, 1809 circa

Alari monumentali p. 152
Firenze, seconda metà del XIX secolo

Coppia di flambeaux, stile Impero p. 154
Francia, XIX secolo

Coppia di candelabri con basi p. 156
Francia, XIX secolo



Dipinti Paintings

Pseudo Maestro di Carmignano

(Firenze, attivo alla fine del XIV secolo - inizi del XV secolo)

Madonna con Bambino in trono e SS. Giuliano e Antonio Abate
tempera e oro su tavola / *tempera and gold on panel*
cm. 82x49,5

Il centro della composizione di questa anconetta di devozione domestica è occupato dalla Madonna seduta in trono con il Bambino, a fianco della quale due santi, secondo un arcaico criterio gerarchico, sono raffigurati con dimensioni inferiori. Questi ultimi sono riconoscibili in San Giuliano, con spada e mantello, e Sant'Antonio Abate, osservato docilmente dal selvatico compagno ai suoi piedi. Sullo sfondo una cortina rossa drappeggiata, rabescata con disegni floreali in oro.

Le figure esili dei santi, i panneggi a larghe falde dalle estremità puntute, rinviano con sicurezza al tardo gotico di cultura fiorentina, ormai al suo declinare. Tra i numerosi artisti noti di quest'epoca l'opera, come gentilmente suggeritoci da Angelo Tartuferi che ringraziamo, sembra da ricondurre ad un pittore prossimo al Maestro di Carmignano, autore delineato in tempi piuttosto recenti da Federica Fiorillo.

In particolare, dal corpus creato in quell'occasione intorno ad alcuni frammentari affreschi tardo trecenteschi conservati presso la chiesa di San Michele nel paese toscano, è stato possibile per Everett Fahy e Andrea De Marchi enucleare una personalità distinta, a cui la nostra tavola si apparenta. Questo artista, che ha preso il nome di Pseudo Maestro di Carmignano, sebbene prossimo all'autore degli affreschi carmignanesi, formatosi verosimilmente su Agnolo Gaddi, differisce per tratti più rustici, mostrando tangenze con Cenni di Francesco di Ser Cenni.

Dalla ricostruzione della Fiorillo sono stati quindi distinte alcune opere lievemente discordanti, come la Madonna in gloria con Bambino e due santi, già Milano, Gualtiero Schubert, tavoletta che mostra interessanti affinità nella morfologia dei volti con il dipinto in esame.

Altre opere assegnate a questo maestro, tuttora in via di ricostruzione, sono la Madonna col Bambino e quattro santi (Parigi, Musée des Arts Décoratifs), la Madonna con il Bambino in trono e santi passata a Venezia da Semenzato (21 settembre 2003, n. 59) e la Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni Battista e Pietro trascorsa da Christie's New York (4 giugno 2009, n. 7).

The centre of the composition of this small domestic altarpiece is occupied by the Madonna seated on a throne with the Child, flanked by two saints depicted on a smaller scale, according to an archaic hierarchical criterion. The latter can be identified as St Julian, with sword and cloak, and St Anthony Abbot, meekly observed by the wild companion at his feet. In the background is a red draped curtain, guilloche-worked with floral designs in gold.

The slender figures of the saints and the broad swathes of drapery with pointed ends refer with certainty to Florentine Late Gothic culture, now in its decline. As kindly suggested to us by Angelo Tartuferi, whom we would like to thank, among the many known artists of this period, the work seems to be attributable to a painter close to the Master of Carmignano, who has been outlined quite recently by Federica Fiorillo. In particular, based on the corpus created on that occasion around some fragmentary late 14th-century frescoes preserved in the church of San Michele in the Tuscan town, Everett Fahy and Andrea De Marchi were able to pinpoint a distinct personality, to which our panel relates. This artist, who has been named the Pseudo Master of Carmignano, although close to the author of the Carmignano frescoes, probably trained in the style of Agnolo Gaddi, differs in his more rustic traits, showing similarities to Cenni di Francesco di Ser Cenni.

Fiorillo's reconstruction then identified some slightly discordant works, such as the Madonna in Glory with Child and Two Saints, formerly in Milan, in the collection of Gualtiero Schubert, a small panel that shows interesting similarities with the painting in question as regards the morphology of the faces.

Other works assigned to this master, which are still being reconstructed, are the Madonna and Child with Four Saints (Paris, Musée des Arts Décoratifs), the Madonna and Child Enthroned with Saints auctioned at Semenzato in Venice (21 September 2003, no. 59) and the Madonna and Child in Glory with St John the Baptist and St Peter auctioned at Christie's in New York (4 June 2009, no. 7).



Maestro del 1416

(attivo a Firenze nel primo quarto del XV secolo)

Madonna in trono col Bambino

tempera e oro su tavola / *tempera and gold on panel*
cm. 170x59

La realizzazione di questa tavola a fondo oro di considerevoli dimensioni si deve ad una personalità artistica individuata, negli anni Sessanta, da Federico Zeri, che incluse le sue riflessioni su questo pittore in un articolo dedicato ad alcune opere trecentesche o primo quattrocentesche conservate alla Galleria dell'Accademia. Nel museo fiorentino si conserva un'opera, la Madonna col Bambino e quattro santi datata appunto 1416, attorno alla quale il grande conoscitore riunì un piccolo gruppo di dipinti del medesimo autore, tra i quali anche due laterali conservati al Museo Czartoryski di Cracovia. A Zeri era anche noto il pannello centrale, proprio il dipinto che qui presentiamo, allora in collezione a Ravello. Lo studioso possedeva anche varie foto adesso conservate presso la fototeca Zeri, una delle quali documenta il restauro che, in data imprecisata, ha eliminato una vecchia ridipintura che aveva conferito un aspetto rinascimentale a parte dell'opera.

La tavola, alla quale si affiancavano i due pannelli del museo polacco con i santi Giacomo Maggiore e Michele Arcangelo da una parte e il Battista e San Giovanni Evangelista dall'altra, raffigura una ieratica Madonna in maestà che sorregge in grembo il Bimbo benedicente. Contraddistingue l'opera un atteggiamento tradizionalista e conservatore, notato anche da Zeri, evidente ad esempio nell'aspetto primo trecentesco del trono. Lo studioso collocò quest'opera, ricondotta alla presumibile fase finale del pittore, caratterizzata dal "ripiegarsi su motivi arcaizzanti" e una certa vicinanza a Mariotto di Nardo, nel terzo decennio del XV secolo.

This gold-ground panel of considerable dimensions was created by an artist identified in the 1960s by Federico Zeri, who included his thoughts on this painter in an article dedicated to certain 14th-century or early 15th-century works in the Galleria dell'Accademia.

The Florentine Museum houses a work, the Madonna and Child with Four Saints, dated 1416, around which the renowned expert assembled a small group of paintings by the same artist, including two side paintings now in the Czartoryski Museum in Krakow. Zeri was also familiar with the central panel, the very painting we present here, then in a collection at Ravello. The scholar also possessed several photographs now kept in the Zeri Photo Archive, one of which documents the restoration that, at an unspecified date, removed an old repainting that had given a Renaissance appearance to part of the work.

The panel, which was flanked by the two panels in the Polish museum depicting St James the Greater and St Michael the Archangel on one side and St John the Baptist and St John the Evangelist on the other, depicts a hieratic Madonna in majesty holding the Child with his hand raised in blessing on her lap. The work stands out for its traditionalist and conservative approach, also noted by Zeri, which is evident for instance in the early 14th-century appearance of the throne. This work, ascribed to the painter's presumably final phase, characterised by a "return to archaic motifs" and a certain closeness to Mariotto di Nardo, was dated by the scholar to the third decade of the 15th century.



Pittore toscano del XVI secolo

Ritratto di fanciulla

tempera grassa su tavola / tempera grassa on panel

cm. 45x37

data: 1500 – 1510 circa

Questo grazioso ritratto, attribuito ad un anonimo maestro toscano del XVI secolo, rappresenta un mirabile esempio di tempera grassa su tavola. L'opera ritrae una giovane donna serena e composta, dipinta di profilo contro un paesaggio delicatamente sfumato. I suoi lineamenti delicati, incorniciati da capelli fluenti color ramato, parzialmente coperti da un bianco velo, emanano un'eleganza discreta e raffinata.

La figura è avvolta in un abito di un caldo arancione-rossastro che contrasta armoniosamente con il mantello blu scuro drappeggiato sulle spalle. La maestria dell'artista nell'uso della tempera grassa permette di ottenere una tavolozza di colori luminosi e vibranti, esaltando la qualità realistica del ritratto. Lo sfondo raffigura una scena pastorale tranquilla, creando un ambiente sereno e armonioso che completa perfettamente la calma espressione del soggetto.

Il dipinto, racchiuso in una cornice dorata semplice ma elegante, mantiene la sua vivacità e fascino nel tempo, offrendo uno spaccato della raffinata arte del Rinascimento toscano. La giovane donna ritratta richiama una figura presente nell'affresco con la scena della "Visitazione" della Cappella Tornabuoni, realizzato da Domenico Ghirlandaio (Firenze, 1448 – 1494) nella Basilica di Santa Maria Novella, suggerendo una possibile ispirazione o legame con il maestro fiorentino.



This graceful portrait, attributed to an anonymous 16th-century Tuscan master, is an admirable example of tempera grassa on panel. The work depicts a serene and composed young woman, painted in profile against a subtle sfumato landscape. Her delicate features, framed by flowing coppery hair, partially covered by a white veil, exude a discreet and refined elegance.

The figure is wrapped in a warm reddish-orange dress that contrasts harmoniously with the dark blue cloak draped over her shoulders. The artist's skilled use of tempera grassa produces a luminous and vibrant colour palette, enhancing the realistic quality of the portrait. The background depicts a tranquil pastoral scene, creating a serene and harmonious ambience that perfectly complements the subject's calm expression.

The painting, set in a simple but elegant gilded frame, has retained its liveliness and charm over time, offering a glimpse of the refined art of the Tuscan Renaissance. The young woman in the portrait recalls a figure in the fresco with the Visitation scene in the Tornabuoni Chapel, painted by Domenico Ghirlandaio (Florence, 1448–1494) in the basilica of Santa Maria Novella, suggesting a possible inspiration or link with the Florentine master.



Scuola fiamminga della fine del XVI – inizi del XVII secolo

Dare da bere ai poveri assetati
Dare da mangiare ai poveri affamati
 olio su rame / oil on copper
 cm. 51x66
 expertise: Marco Riccomini

I nostri oli su rame rappresentano due delle “Sette opere di Misericordia” corporale enunciate da Gesù (Vangelo di Matteo 25, 42-46) e rappresentanti i precetti di vita cristiana attraverso i quali è possibile accedere al Regno dei Cieli.

“Dar da mangiare agli affamati” e “Dar da bere agli assetati” sono nello specifico i titoli delle nostre due opere che, con ogni probabilità facevano parte di una serie di sette.

Nella prima, nel sottarco della volta, si legge la scritta: «I / DARE AMANCIARE APPOVERI AFFAMATI» mentre sui piedistalli su cui poggiano le due figure è possibile leggere «S. PETRE» e «S. PAULE».

In basso al centro, uno scudo di forma ovale in campo azzurro racchiude la raffigurazione di un albero di palma con un uomo che la percuote accanto a una figura più piccola, forse in secondo piano, in tonaca nera. Nel cielo, in posizione centrale, il sole affiancato da due stelle, una per lato.

Nel secondo rame, sempre nel sottarco della volta, si legge «II / DARE ABBERE APPOVERI ASSETATI» mentre, come si evince dalle scritte incise sui piedistalli, le due figure raffigurate sono Sant’Andrea e San Giacomo («S. ANDREAS»; «S. IACÔMUS»)

L’autore dei due quadri è presumibilmente un artista nordico attivo in Italia, come lascerebbero supporre gli sfondi entro i quali si svolgono le due scene. In questi, infatti, i palazzi che fanno da quinta scenografica sono assai caratteristici dell’architettura toscana e, anzi, fiorentina, così come della stessa matrice architettonica sono anche la loggia sotto la quale si consuma un pasto dall’aria però più sacra.

Our oils on copper depict two of the “Seven Corporal Works of Mercy” enunciated by Jesus (Gospel of Matthew 25:42–46) and representing the precepts of Christian life through which it is possible to enter the Kingdom of Heaven.

Feeding the Hungry and Quenching the Thirst of the Parched are the titles of our two works which, in all likelihood, formed part of a series of seven.

In the first, under the arch, we read the inscription: “I / DARE AMANCIARE APPOVERI AFFAMATI”, while on the pedestals on which the two figures rest we can read “S. PETRE” and “S. PAULE”.

In the bottom centre, an oval-shaped shield with a blue background incorporates a depiction of a palm tree with a man shaking it next to a smaller figure, possibly in the background, in a black cassock. In the sky, in a central position, is the sun flanked by two stars, one on each side.

In the second copper, also beneath the arch, we read “II / DARE ABBERE APPOVERI ASSETATI” while, as can be seen from the inscriptions engraved on the pedestals, the two figures depicted are St Andrew and St James (“S. ANDREAS”; “S. IACÔMUS”).

The author of the two paintings is presumably a northern European artist active in Italy, as the backgrounds within which the two scenes unfold would suggest. Indeed, the buildings that form the backdrop are very characteristic of Tuscan and, more precisely, Florentine architecture, just as the loggia under which a meal is eaten is also of the same architectural stamp, but with a more sacred air.



Paolo Caliari detto il Veronese, bottega di
(Verona, 1528 - Venezia, 1588)

Le nozze di Cana

olio su tela / oil on canvas

cm. 171x222

expertise: Marco Riccomini

Il dipinto è una magnifica riproduzione della celebre tela "Le Nozze di Cana" di Paolo Veronese (Verona 1528 - Venezia 1588), uno dei più grandi pittori rinascimentali italiani. Realizzata tra il 1562 e il 1563 per il refettorio nel convento dei benedettini in San Giorgio Maggiore a Venezia, questa opera è oggi esposta al Louvre di Parigi, dopo essere giunta in Francia alla fine del Settecento come parte del bottino di Napoleone.

Il dipinto raffigura un sontuoso banchetto nuziale descritto con estro artistico. Al centro della composizione, Gesù Cristo è riconoscibile per l'aureola, mentre il livello superiore del dipinto lascia spazio al cielo e a un'architettura scenografica, creando una suggestiva separazione in due piani. La maestria cromatica e l'elaborato impianto prospettico sono caratteristiche distintive di questa opera, che sfrutta la moltiplicazione dei punti di vista per creare un effetto visivo straordinario.

Il successo dell'opera è testimoniato dalla presenza di numerose repliche, desiderate dall'aristocrazia dell'epoca per la presenza di personaggi contemporanei. Del resto, molto diffusa era la copia presso la bottega di Paolo, essendo caratterizzata da un'attività pratica e artigianale più che da una concezione di "scuola" in senso rinascimentale.

This painting is a magnificent reproduction of the famous painting The Wedding at Cana by Paolo Veronese (Verona, 1528 – Venice, 1588), one of the greatest Italian Renaissance painters. Painted between 1562 and 1563 for the refectory in the Benedictine monastery in San Giorgio Maggiore in Venice, the original is now on display in the Louvre in Paris, after arriving in France in the late 18th century as part of Napoleon's plunder.

The painting depicts a sumptuous wedding banquet illustrated with artistic flair. In the centre of the composition, Jesus Christ is recognisable by his halo, while the upper level of the painting makes way for the sky and scenic architecture, creating an evocative separation into two planes. The masterful use of colour and the elaborate use of perspective are distinctive features of this work, which exploits the multiplication of viewpoints to create an extraordinary visual effect.

The success of the work is demonstrated by the presence of numerous replicas, sought after by the aristocracy of the time due to the presence of contemporary characters. Moreover, copying was widespread in Paolo's workshop, being characterised by practical activity and craftsmanship rather than by a "school" concept in the Renaissance sense.





Alessandro Allori
(Firenze, 1535 - 1607)

Ritratto di nobildonna fiorentina
olio su tavola / oil on panel
cm. 59x45,5
expertise: Emilio Negro

Questo bellissimo dipinto su tavola, riconducibile per lo stile al XVI secolo, ritrae una giovane donna a mezzo busto, leggermente in tralice. Dallo studio minuzioso dello storico Emilio Negro, si evince "l'intento palesemente celebrativo del ritratto", realizzato verosimilmente per celebrare il matrimonio tra due giovani di nobili origini, come dimostra l'elegante abbigliamento e il garofano rosso appuntato sulla veste della giovane promessa sposa.

La tavola, in buono stato di conservazione, appartiene al genere ritrattistico molto in uso tra il XIV e il XVII secolo, destinato ad adornare le sale dei palazzi nobiliari e dei ricchi mercanti, raffigurando i ritratti di persone "appartenenti alla ristretta cerchia dei congiunti". Il linguaggio figurativo esprime appieno il Manierismo dell'Italia Centrale, più propriamente fa pensare, come avvalorato da Negro, allo stile del pittore fiorentino Alessandro Allori (Firenze, 1535 - 1607), quale autore della nostra tavola. Allievo indiscusso di Agnolo di Cosimo, detto il Bronzino, Allori divenne in giovane età un "artista autonomo e un rinomato aiuto di bottega".

Le esperienze presso la corte Granducale, il trasferimento a Roma e il rientro nella città natale, permisero ad Allori di ingaggiare una brillante carriera, arricchita con importanti commissioni pubbliche e private, sino alla nomina di Console dell'Accademia del Disegno di Firenze (1563).

Negro attribuisce pertanto il nostro ritratto ad Alessandro Allori, che qui si rivela con la pittura smaltata e i "vividi caratteri morfologici della donna, pervasi da un singolare manierismo fiorentino".



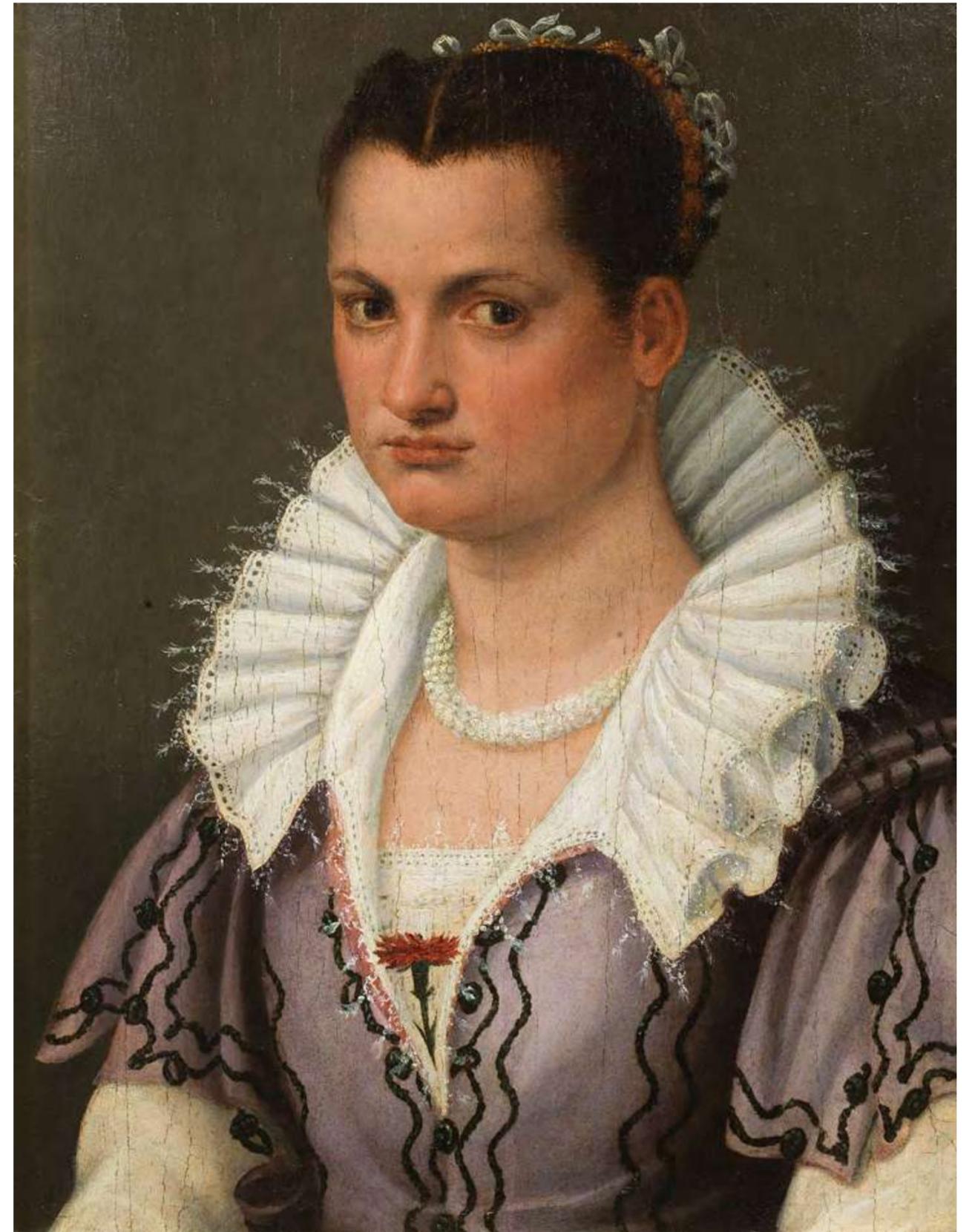
This exquisite panel painting, whose style can be traced back to the 16th century, is a half-length portrait of a young woman, seen slightly from the side.

The meticulous study conducted by historian Emilio Negro reveals "the clearly celebratory intent of the portrait," which was probably painted to celebrate the marriage of two young people of noble origins, as shown by the elegant attire and the red carnation pinned to the dress of the young bride-to-be.

The panel, which is in a good state of preservation, belongs to the portrait genre widely in use between the 14th and 17th century, intended to adorn the rooms of palaces belonging to the nobility and wealthy merchants, depicting people "within the small circle of relatives."

The figurative language fully expresses the Mannerism of Central Italy, more specifically suggesting, as corroborated by Negro, the style of the Florentine painter Alessandro Allori (Florence, 1535-1607) as the author of our panel. An undisputed pupil of Agnolo di Cosimo called Bronzino, Allori became an "autonomous artist and renowned workshop assistant" at an early age.

His experiences at the Grand Ducal court, his move to Rome and his return to his native city allowed Allori to embark on a brilliant career, enriched with important public and private commissions, leading to his appointment as Consul of the Accademia del Disegno in Florence (1563). Negro therefore attributes our portrait to Alessandro Allori, who reveals himself here with the enamelled painting and the "vivid morphological features of the woman, pervaded by a singular Florentine mannerism."



Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, cerchia di
(Arpino, 1568 - Roma, 1640)

Combattimento tra gli Orazi e i Curiazi

olio su tela / oil on canvas

cm. 111x270

data: metà del XVII secolo

expertise: Marco Riccomini

La grande tela che qui proponiamo riproduce piuttosto fedelmente l'invenzione di Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, tradotta in affresco sulla parete del Salone dell'Appartamento dei Conservatori all'interno del Palazzo dei Conservatori, che affaccia sulla piazza del Campidoglio a Roma. Il ciclo commesso illustra alcuni episodi della storia di Roma tratti dalla narrazione lasciataci da Tito Livio nel suo "Ab Urbe condita".

Tra circa il 1612 ed il 1613, Cesari lavorò al terzo episodio della storia di Roma, ossia il "Combattimento tra gli Orazi e Curiazi", affrescata su uno dei due lati lunghi della sala: si tratta della leggenda che vede i due eserciti combattere per determinare il destino di Roma e Alba Longa.

Come nella nostra tela, la scena si svolge su una vasta pianura, con i due gruppi di guerrieri che si fronteggiano in primo piano: al centro l'ultimo Orazio sopravvissuto sta per abbattere l'ultimo Curiazio, mentre gli altri due fratelli Orazi giacciono morti a terra, e i due fratelli Curiazi sono già stati sconfitti. Sullo sfondo, una grande folla di spettatori assiste alla battaglia da lontano.

La scena nell'affresco, così come nel grande dipinto in esame, è catturata da un punto di vista leggermente sopraelevato così che lo spettatore, oltre a quel che accade a terra, a breve distanza, possa anche abbracciare con lo sguardo un'ampia veduta panoramica sulla sconfinata piana che si estende alle spalle dei belligeranti, fino a perdersi sulla linea dell'orizzonte.

Sopra tutto e tutti un cielo vasto appare striato da raggi di sole, quasi fosse segno d'un presagio vaticinato dagli aruspici romani. In primo piano, in una conca, sono ammassati i corpi di chi perdette lo scontro, mentre due simmetriche ali di astanti fanno da quinta in maniera invero teatrale al duello finale.

The large canvas we present here is a fairly faithful reproduction of the invention by Giuseppe Cesari called Cavalier d'Arpino, translated into a fresco on the wall of the Salone dell'Appartamento dei Conservatori inside Palazzo dei Conservatori, overlooking Piazza del Campidoglio in Rome. The cycle illustrates episodes from the history of Rome taken from the account handed down to us by Titus Livius in his Ab Urbe condita. Between about 1612 and 1613, Cesari worked on the third episode in the history of Rome, namely the "Combat of the Horatii and Curiatii," frescoed on one of the two long sides of the room. This is the legend that sees the two armies fighting to determine the fate of Rome and Alba Longa.

As in our canvas, the scene takes place on a vast plain, with the two groups of warriors facing each other in the foreground. In the centre, the last surviving Horatius is about to strike down the last Curiatius, while the other two Horatii brothers lie dead on the ground, and the two Curiatii brothers have already been defeated. In the background, a large crowd of spectators watches the battle from a distance.

The scene in the fresco, as in the large painting in question, is captured from a slightly elevated angle so that the viewer, in addition to what is happening on the ground, just a short distance away, can also look out over a sweeping panorama of the boundless plain that stretches beyond the combatants, until it is lost on the horizon line.

A vast sky streaked with sunbeams looms above everything and everyone, as if it were a sign of an omen foretold by the Roman haruspices. In the foreground, the bodies of those who lost the clash are piled up in a basin, while two symmetrical wings of onlookers act as a truly theatrical backdrop to the final duel.



Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

I vecchioni

olio su tela / oil on canvas

cm. 120,5x100

data: 1617-1618

expertise: Nicholas Turner

Secondo la perizia condotta da Nicholas Turner, la nostra tela è un bozzettone preparatorio realizzato da Guercino per il quadro "Susanna e i vecchioni" (libro di Daniele 13, 1-64), oggi conservato al Museo del Prado, commissionato dal Cardinale Alessandro Ludovisi, poi papa Gregorio XV, tra il 1617 e il 1618. Questa tela, dipinta insieme ad altre tre ("Lot e le figlie", "La Resurrezione di Tabita" e "Il Ritorno del figliol prodigo") sempre per il cardinale, entrò poi in possesso di Niccolò Ludovisi, suo nipote, che decise di lasciarla in eredità a Filippo IV di Spagna.

I bozzettoni, schizzi dipinti a grandezza naturale, servivano da modelli preparatori e venivano generalmente tracciati su carta oleata per esser trasferiti in un secondo momento sul supporto telato.

È probabile che Guercino avesse preparato per il quadro del Prado due versioni di prova distinte per i diversi gruppi di personaggi, uno per il nudo di Susanna e uno per i vecchioni, apportandovi modifiche durante il processo creativo, caratteristica distintiva del suo modus operandi anche come disegnatore.

Sovrapponendo idealmente il nostro bozzettone al quadro del Prado notiamo infatti non solo che le misure della nostra tela corrispondono con la porzione raffigurante i vecchioni nel quadro originario ma anche le varie e piccole correzioni alla forma e al contorno dei due personaggi.

Lo studio di queste sottili ma rivelatrici differenze permette di rendersi conto di come il lavoro del Guercino fosse un processo in fieri e di come il disegno preparatorio fosse concepito fondamentalmente come un mezzo fluido e non definitivo, tanto da poter esser costantemente messo in discussione dall'artista.



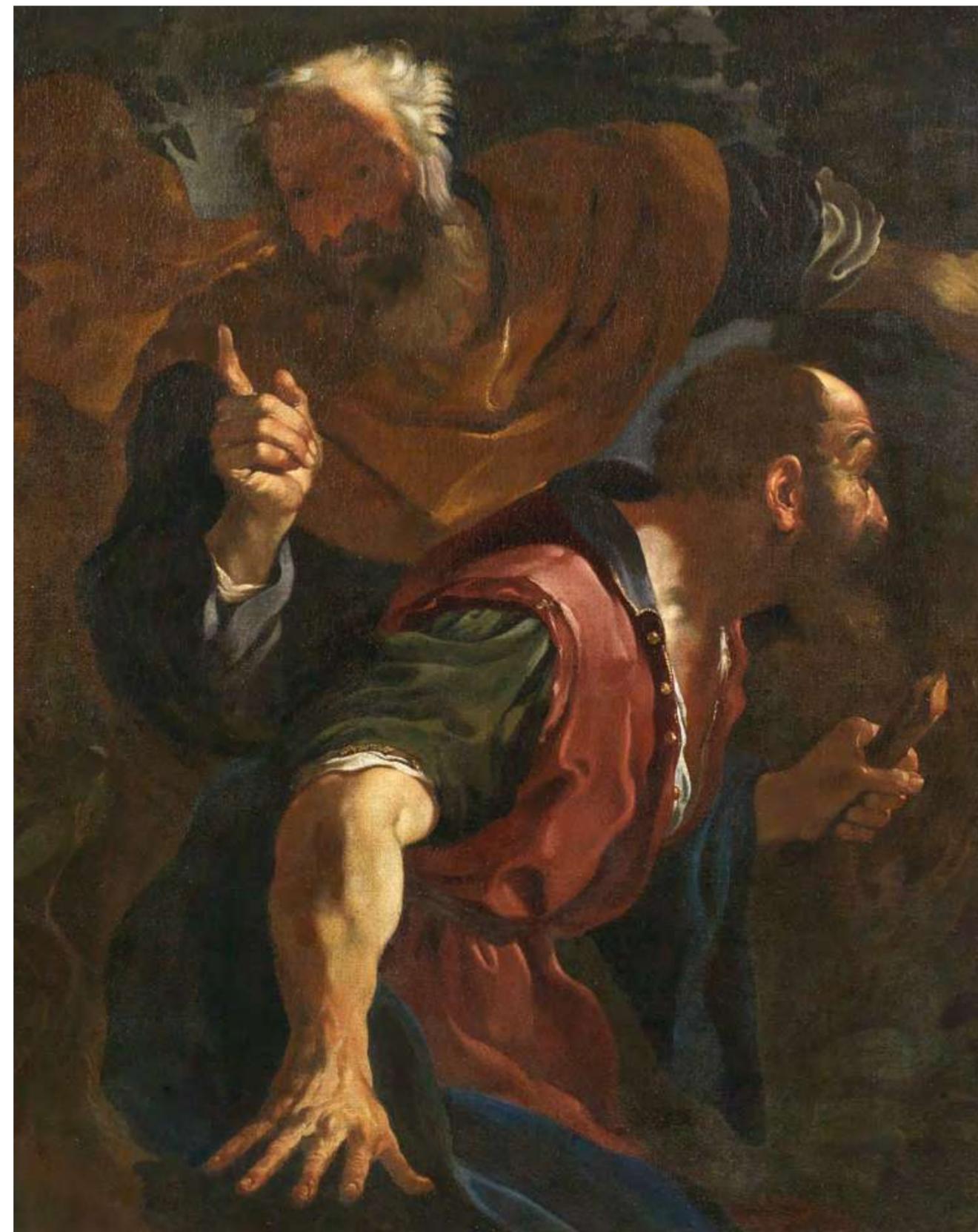
According to the expert opinion of Nicholas Turner, our canvas is a preparatory bozzettone (trial version) made by Guercino for the painting Susanna and the Elders (Book of Daniel 13:1-64), now in the Museo del Prado, commissioned by Cardinal Alessandro Ludovisi, later Pope Gregory XV, between 1617 and 1618. This canvas, painted together with three others (Lot and His Daughters, The Resurrection of Tabitha and The Return of the Prodigal Son), also for the cardinal, later came into the possession of Niccolò Ludovisi, his nephew, who decided to bequeath it to Philip IV of Spain.

Bozzettoni, full-scale painted sketches, served as preparatory models and were generally traced out on oiled paper to be transferred to the canvas support later. They not only served as an outline, but also allowed the painter to develop further modifications and variants in the course of the work, before the final canvas was painted.

It is likely that Guercino had prepared two separate trial versions for the Prado painting for the different groups of characters, one for the nude of Susanna and one for the elders, making adjustments during the creative process, which was also a distinctive feature of his modus operandi as a draughtsman.

By virtually superimposing our sketch over the Prado painting, we note not only that the measurements of our canvas match the portion depicting the elders in the original painting, but also the various small corrections to the shape and outline of the two characters.

Studying these subtle but revealing differences shows how Guercino's work was an evolving process and how the preparatory drawing was fundamentally conceived as a fluid and non-definitive medium, so much so that it could be constantly questioned by the artist.



Cesare Dandini, attribuito a
(Firenze, 1596 - 1657)

Allegoria della Musica
Allegoria della Pittura
olio su tela / oil on canvas
cm. 44x36

Le giovani figure femminili ritratte nei due piccoli dipinti rappresentano, come icasticamente espresso dagli attributi che ciascuna tiene in mano, l'allegoria della Musica e della Pittura, le due arti - care all'estetica e alla filosofia rinascimentali - basate su proporzioni armoniche regolate da rapporti matematici e per questo spesso rappresentate insieme.

È il caso dei nostri pendant il cui autore è Cesare Dandini, importante esponente del Seicento fiorentino, membro di una famiglia di pittori, e noto anche per i ritratti e le allegorie.

Le due fanciulle emergono dal fondo nero grazie alla forte luce diretta che le investe, seppur in maniera diversa.

La Musica, impersonata dalla figura bionda e più vivamente illuminata, tiene tra le dita un cartiglio pentagrammato volgendo lo sguardo verso l'alto, richiamo all'armonia delle sfere e al ruolo della musica come attività spirituale e contemplativa.

La Pittura, i cui capelli sono messi in evidenza da delicati tocchi dorati che evidenziano il movimento dei riccioli, regge i pennelli e volta il capo di lato quasi osservando un implicito soggetto da ritrarre. Le pose alternate contribuiscono non solo a caratterizzare diversamente il ruolo delle due figure ma a infondere, in qualche modo, movimento ai pendant una volta visti uno accanto all'altro.

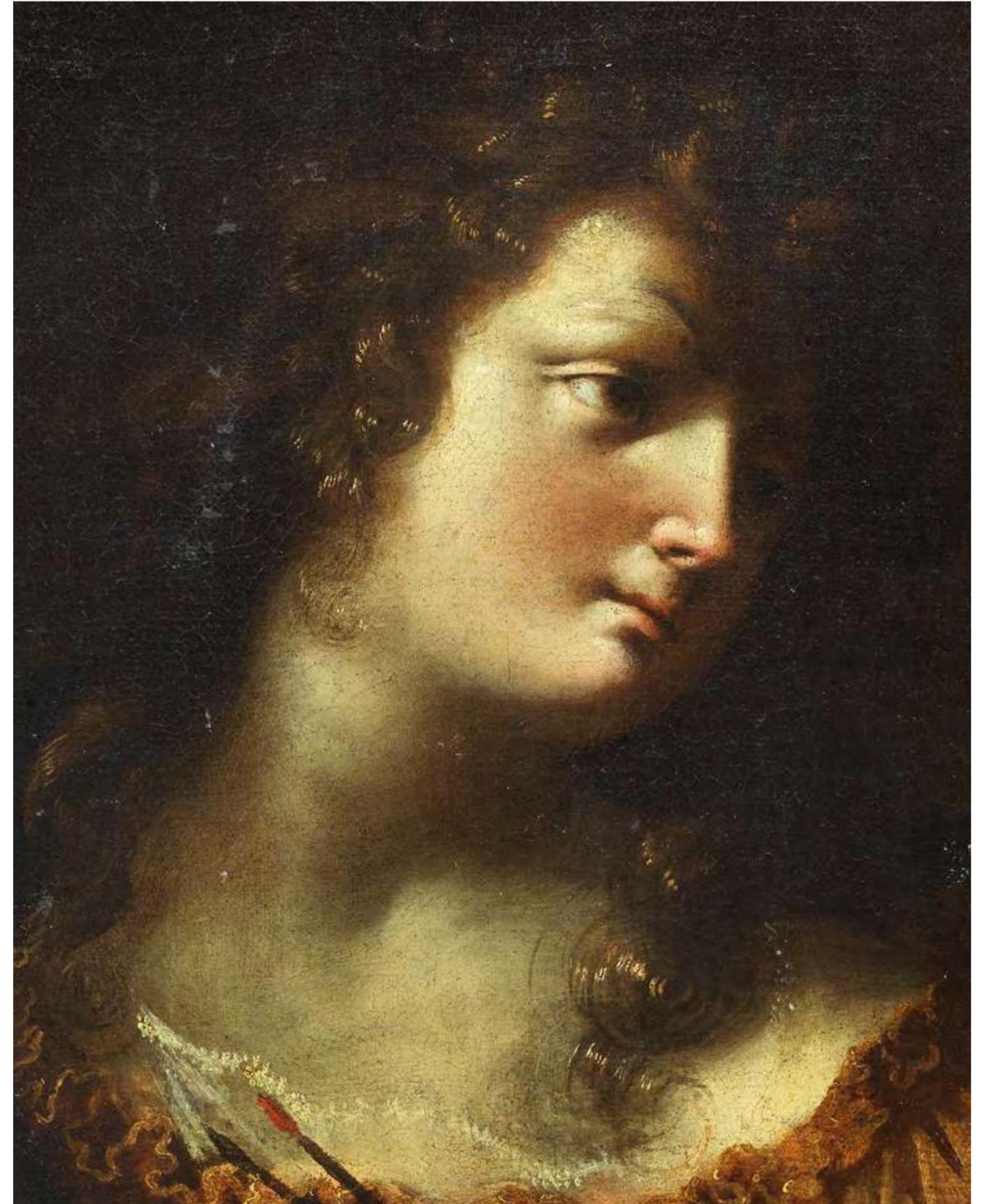
The young female figures portrayed in the two small paintings represent, as incisively expressed by the attributes each holds in her hand, the allegory of Music and Painting, the two arts – dear to Renaissance aesthetics and philosophy – based on harmonic proportions governed by mathematical ratios and therefore often depicted together.

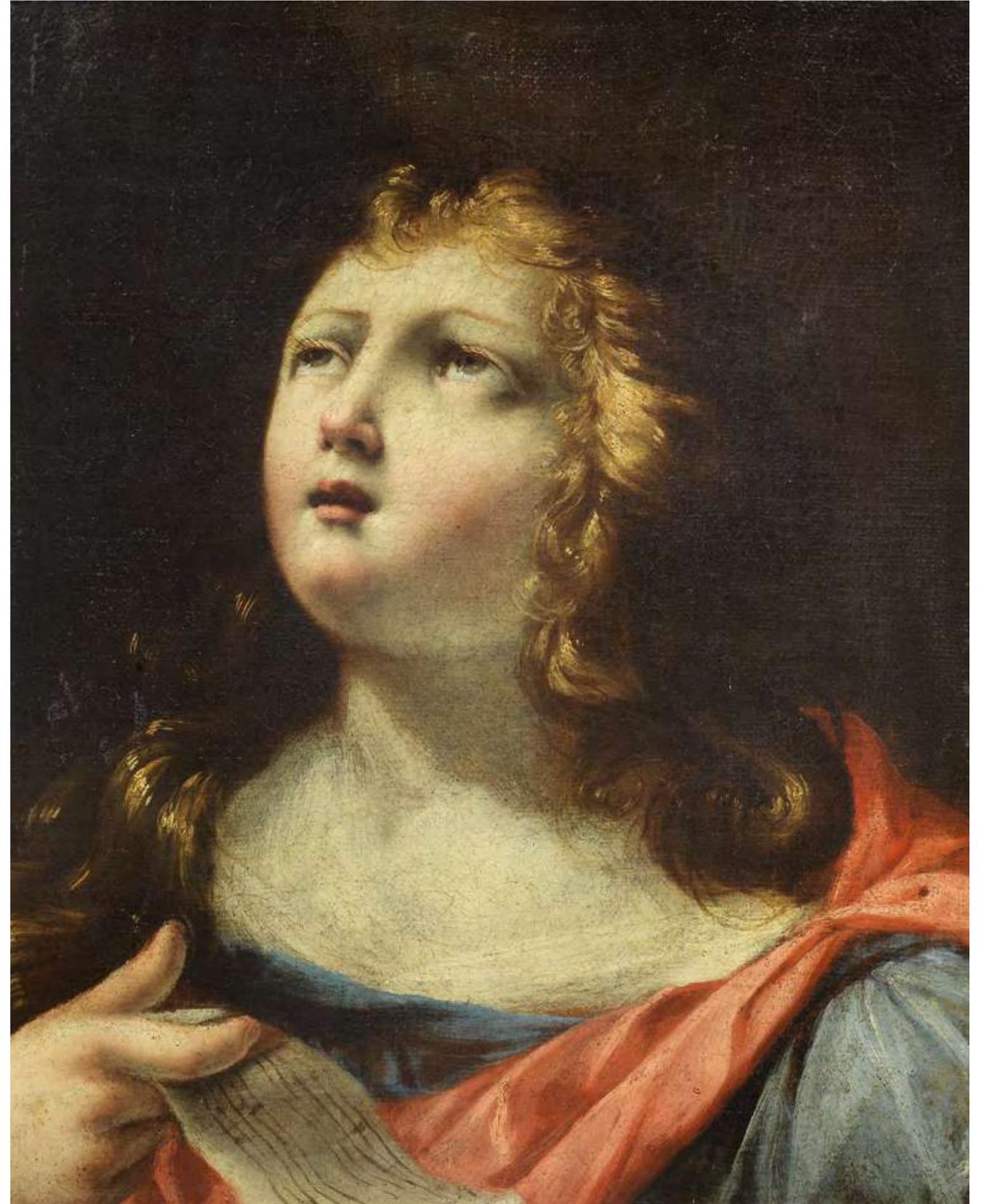
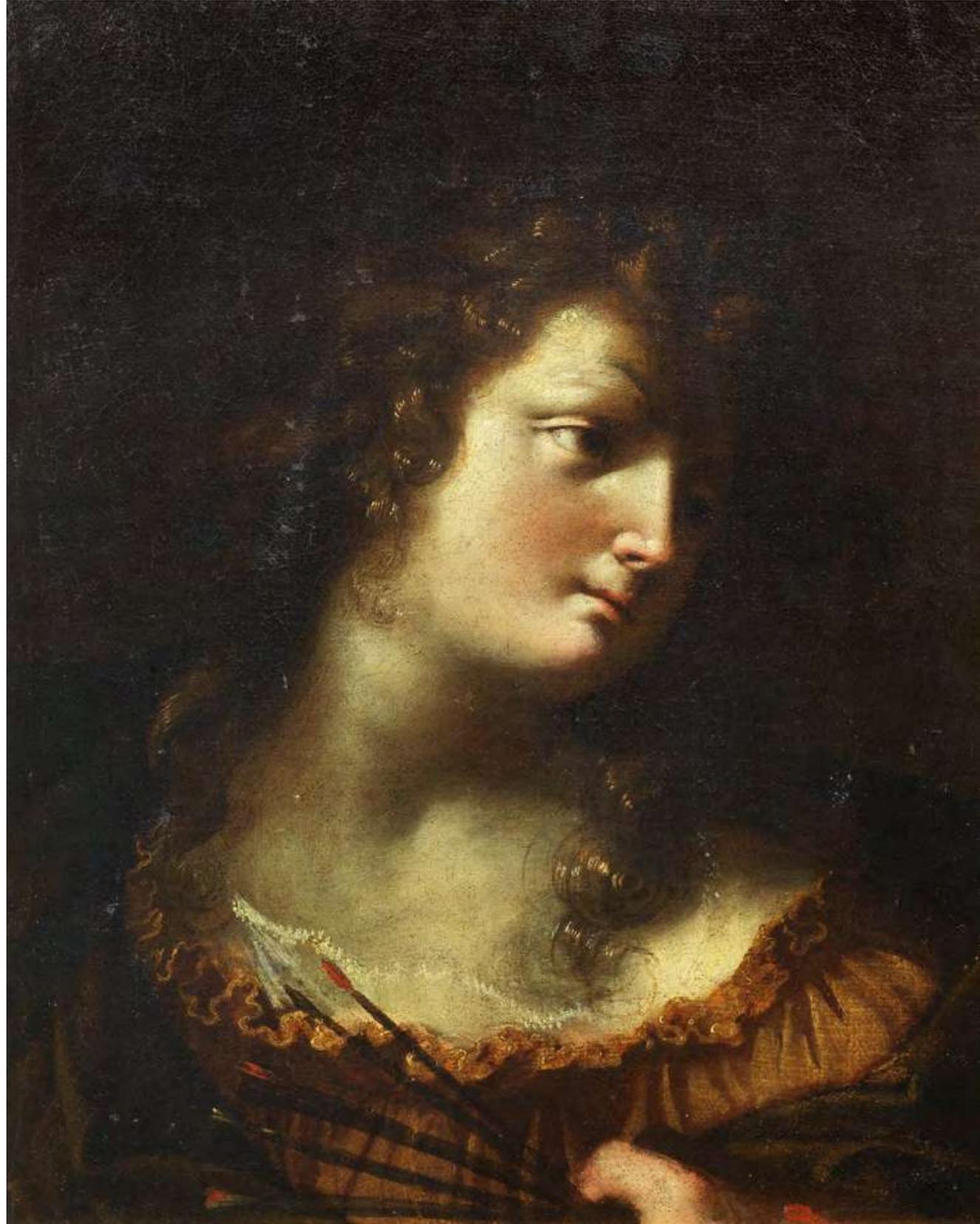
This is the case with our pendants by Cesare Dandini, an important exponent of 17th-century Florence, a member of a family of painters, and also known for his portraits and allegories.

The two girls emerge from the black background thanks to the strong direct light that falls on them, albeit in different ways.

Music, personified by the blonde and more vividly lit figure, holds a musical score between her fingers, turning her gaze upwards, a reminder of the harmony of the spheres and the role of music as a spiritual and contemplative activity.

Painting, whose hair is highlighted by delicate golden touches that emphasise the movement of the curls, holds her brushes and turns her head to the side as if observing an implied subject to be portrayed. The alternating poses not only help to characterise the roles of the two figures in different ways but also infuse the pendants with movement when viewed side by side.





Ercole Gennari, cerchia di
(Cento, 1597 - Bologna, 1658)

Salomè riceve la testa mozza di San Giovanni Battista alla presenza di Erodiade

olio su tela / oil on canvas

cm. 130x172,5

data: 1637 circa

La scena rappresentata nel dipinto è tratta da uno degli episodi più noti della vita di San Giovanni Battista narrata nei vangeli di Marco (6, 17-28) e Matteo (14, 1-12): il momento immediatamente successivo alla sua decapitazione.

Il dipinto originario, dal quale la nostra tela prende spunto, è attribuito a Ercole Gennari, collaboratore nonché cognato di Guercino, ed è esposto nella Pinacoteca Civica di Cento.

Benché nei passi evangelici la consegna della testa avvenga in tutt'altro luogo, la scena del dipinto si svolge all'interno della cella del carcere con l'intento di sottolineare la drammaticità del momento; prevale infatti un'ambientazione cupa, eccezion fatta per la luce che investe, non a caso, le due protagoniste della scena. A destra osserviamo il boia, quasi in penombra, che adagia dentro un bacile, tenuto da Salomè, la testa appena mozzata e ancora stillante sangue. A sinistra le due donne si caratterizzano per i diversi atteggiamenti di fronte alla macabra visione: la più giovane volge lo sguardo rattristato in direzione opposta, incapace di sostenere l'orrore, mentre la più adulta fissa con sguardo compiaciuto il raccapricciante trofeo.

Tra le figure femminili e il boia si nota un'evidente differenza stilistica che in un primo momento indusse lo storico dell'arte Bagni a credere la tela frutto di una collaborazione tra Ercole e suo fratello Bartolomeo; successivamente lo studioso Mahon e lo stesso Bagni supposero che tali evidenti differenze dipendessero dal fatto che Ercole, per delineare le donne, avesse utilizzato due diversi disegni, ora conservati al Windsor Castle, che Guercino aveva preparato, ma mai effettivamente utilizzato, per la "Decollazione di San Giovanni", oggi esposta al Musée des Beaux Arts di Rennes - a dimostrazione di come in una bottega i disegni del maestro potessero essere utilizzati più volte e per lavori diversi.

The scene depicted in the painting is taken from one of the best-known episodes in the life of St John the Baptist narrated in the Gospels of Mark (6:17-28) and Matthew (14:1-12): the moment immediately following his beheading.

The original painting, from which our canvas takes its cue, is attributed to Ercole Gennari, Guercino's assistant and brother-in-law, and is exhibited in the Pinacoteca Civica di Cento.

Although in the Gospel passages the head is handed over in an entirely different place, the scene in the painting unfolds inside the prison cell with the intention of emphasising the dramatic nature of the moment. A sombre setting prevails, except for the light that, not surprisingly, illuminates the two protagonists of the scene. On the right we can see the executioner, almost in semi-darkness, laying the freshly severed head, still dripping blood, inside a basin held by Salome. On the left, the two women are characterised by their different stances in the face of the macabre vision: the younger one turns her saddened gaze in the opposite direction, unable to bear the horror, while the older one stares smugly at the gruesome trophy.

There is an obvious stylistic difference between the female figures and the executioner, which at first led the art historian Bagni to believe the canvas was the result of a collaboration between Ercole and his brother Bartolomeo. Later, the scholar Mahon and Bagni himself assumed that these obvious differences stemmed from the fact that Ercole had used two different drawings, now at Windsor Castle, to outline the women, which Guercino had prepared, but never actually used, for the Beheading of St John, now at the Musée des Beaux Arts in Rennes – a demonstration of how a master's drawings could be used several times and for different pieces in a workshop.



Francesco Albani, bottega di
(Bologna, 1578 - 1660)

Allegoria della Terra
Allegoria dell'Acqua
olio su tela / oil on canvas
cm. 79x98

Le nostre due tele si ispirano alle allegorie dei "Quattro Elementi" dipinte da Francesco Albani e oggi conservate alla Galleria Sabauda di Torino. Il pittore bolognese realizzò la serie fra il 1625 e il 1628 su commissione del Cardinale Maurizio di Savoia che, durante il suo soggiorno romano, rimase affascinato dai tondi con le storie di Venere e Diana.

I nostri dipinti, attribuibili a un maestro aderente ai modelli stilistici di Albani, rappresentano l'allegoria della Terra e dell'Acqua.

Protagonista della prima tela è l'elemento Terra, rappresentato da Cibele, la Grande Madre, divinità simboleggiante la forza creatrice e distruttrice della Natura, riconoscibile per il carro trainato dai due leoni, la corona turrata sul capo, il globo e la chiave legata alla vita. Sul carro, insieme alla dea, altre divinità collegate al culto della terra: Cerere, dea delle messi, riconoscibile per le spighe di grano che porta sul capo e tra le mani, Flora, collegata al fiorire primaverile della natura, ornata di fiori e Bacco, dio del vino, con in mano coppa e tirso, suoi caratteristici attributi. I protagonisti sono attorniti da amorini, che illustrano ulteriormente il tema centrale della tela. Nella seconda tela la scena si svolge in un ambiente prevalentemente marino in cui protagonista è Galatea. La nereide viene portata in trionfo su un carro-conchiglia trainato da un delfino cavalcato da un putto. Intorno a questo evento centrale, una serie di personaggi, legati all'acqua e alle sue virtù, animano il resto della scena: putti e ninfe marine smistano perle e coralli, un gruppo di amorini trascina a riva le reti, un tritone, visto di spalle, suona il corno-conchiglia che ha il potere di agitare o calmare le acque, un centauro marino amoreggia con una nereide. Sulla destra della tela, in secondo piano, giacciono placide alcune divinità sorgive e fluviali che si ricollegano certamente al tema dell'acqua ma più direttamente al mito di Galatea come narrato da Ovidio (*Metamorfosi*, libro XIII, vv. 738- 897).



Our two canvases are inspired by the allegories of the Four Elements painted by Francesco Albani and now in the Galleria Sabauda in Turin. The Bolognese painter produced the series between 1625 and 1628 for Cardinal Maurizio di Savoia who, during his stay in Rome, was fascinated by the tondi with the stories of Venus and Diana.

Our paintings, attributable to a master adhering to Albani's style, represent the allegories of Earth and Water.

The protagonist of the first canvas is the element Earth, represented by Cybele, the Great Mother, a deity symbolising the creative and destructive force of Nature, recognisable by the chariot drawn by two lions, the turreted crown on her head, the globe and the key linked to life. On the chariot, together with the goddess, we see other deities connected to the cult of the earth: Ceres, goddess of the harvest, recognisable by the ears of wheat on her head and in her hands; Flora, connected to the spring blossoming of nature, adorned with flowers; and Bacchus, god of wine, holding a cup and thyrsus, his characteristic attributes. The main characters are surrounded by cupids, further illustrating the central theme of the canvas.

*In the second canvas, the scene unfolds in a predominantly marine setting in which Galatea is the protagonist. The nereid is carried in triumph on a shell-chariot drawn by a dolphin ridden by a putto. Around this central event, a series of characters, linked to water and its virtues, animate the rest of the scene: putti and sea nymphs sort pearls and corals, a group of cupids drag nets ashore, a triton, seen from behind, plays the horn-shell that has the power to stir or calm the waters, and a sea centaur flirts with a nereid. On the right of the canvas, in the background, a number of spring and river gods lie placidly, certainly related to the theme of water but more directly to the myth of Galatea as narrated by Ovid (*Metamorphoses*, Book XIII, vv. 738-897).*





Orazio De Ferrari
(Voltri, 1606 - Genova, 1657)

Filemone e Bauci

olio su tela / oil on canvas

cm. 186,5x212

data: 1640 circa

Lo splendido dipinto rappresenta una scena tratta da “Le Metamorfosi” di Ovidio (VIII, 618-724) il cui episodio narra la vicenda di Bauci e Filemone, vecchi e pii coniugi della Frigia.

Zeus ed Hermes viaggiavano per la regione travestiti da miseri viandanti per metter alla prova la bontà del genere umano; “mille case bussarono (...) mille case sprangarono la porta. Una sola alla fine li accolse” ovvero la povera capanna di Bauci e Filemone, gli unici a dar loro ospitalità e per questo gli unici a salvarsi quando gli dei, per punire l’empietà del genere umano, sommergeranno quella zona.

Il nostro dipinto rappresenta il momento apicale della vicenda, quando i due anziani, sconvolti dal fatto che il “boccale, a cui si è attinto tante volte, si riempie da solo, che da solo il vino ricresce” capiscono di essere in presenza di due ospiti divini.

Il dipinto è opera sicura di Orazio de Ferrari ed è presente nel volume monografico di Piero Donati dedicato al pittore.

Importante esponente del barocco genovese, allievo di Giovanni Andrea Ansaldo, De Ferrari dopo un primo periodo più manieristico vira completamente verso una pittura più naturalistica, dai toni fortemente accesi e votata al realismo grazie alle influenze esercitate su di lui da Gioacchino Assereto (specialmente dopo il soggiorno romano) e ai riverberi che pittori del calibro di Vouet, Velázquez, Gentileschi, Rubens e Van Dyck lasciarono nella città ligure.

Questa svolta nella sua carriera porterà Roberto Longhi ad attribuirgli proprio l’appellativo di “barocco naturalistico” (“Genova Pittrice”, in Paragone, XXX - 1979).

Il nostro quadro è, a questo proposito, esplicativo; si caratterizza infatti per i forti contrasti cromatici, le pennellate nitide e sicure ravvisabili ad esempio, nella splendida resa della schiena di Hermes “investita da una luce violenta, da riflettore, che riverbera sulla tovaglia e sul manto giallo e, di rimbalzo, sfiora il piumaggio portentoso dell’oca che fugge” - come scrive ancora il Donati, che data il nostro quadro attorno al 1651.

This beautiful painting depicts a scene from Ovid’s Metamorphoses (VIII, 618–724), telling the story of Baucis and Philemon, a pious elderly couple from Phrygia.

Zeus and Hermes were travelling through the region disguised as poor travellers to test the goodness of humankind. “A thousand houses they approached ... a thousand houses were locked and bolted. But one received them,” that is the poor cottage of Baucis and Philemon, the only ones to be saved when the gods submerged that area to punish the godlessness of humankind.

Our painting depicts the climax of the story when, shocked by the fact that “as soon as the mixing bowl was empty, it refilled itself, unaided, and the wine appeared of its own accord,” the elderly couple realise that they are in the presence of two divine guests.

The painting is certainly the work of Orazio de Ferrari and is included in Piero Donati’s monograph dedicated to the painter.

An important exponent of Genoese Baroque and a pupil of Giovanni Andrea Ansaldo, after an initial, more Mannerist period, De Ferrari veered completely towards a more naturalistic style of painting, with strong tones and a vocation for realism, thanks to the influences Gioacchino Assereto exerted on him (especially after his stay in Rome) and the effects that painters of the calibre of Vouet, Velázquez, Gentileschi, Rubens and Van Dyck had on the Ligurian city.

This turning point in his career would lead Roberto Longhi to bestow the appellation of “naturalistic baroque” on him (“Genova Pittrice,” in Paragone, XXX – 1979).

Our painting is explanatory in this regard. It is characterised by strong colour contrasts and sharp, confident brushstrokes, as can be seen, for example, in the splendid rendering of Hermes’ back “invested by a violent, spotlight-like beam of light that reverberates on the tablecloth and the yellow cloak and, rebounding off them, touches the portentous plumage of the fleeing goose,” as Donati writes, dating it to around 1651.





Giovanni Boulanger
(Troyes, 1606 circa - Modena, 1660)

Enea e Acate parlano con Venere sotto le sembianze di cacciatrice
olio su tela / oil on canvas
cm. 202x159
expertise: Arabella Cifani

La scena raffigurata nel dipinto narra l'episodio dell'Eneide in cui Enea ed Acate incontrano la dea Venere, sotto le sembianze di una guerriera, che indica ai due condottieri la via per Cartagine. Secondo l'esperta d'arte Arabella Cifani, la tela evidenzia in modo inequivocabile lo stile del pittore francese Jean Boulanger per "una forte ricerca di naturalezza, di remota radice correggesca, resa nella freschezza degli incarnati e nei setosi riflessi nei capelli". Il soggetto rappresentato è, inoltre, inusuale e particolarmente raro fino al Settecento.

Boulanger approdò in Italia molto giovane come allievo di Guido Reni, tra il 1626 e il 1637, ed ebbe molto successo alla corte estense per la quale eseguì vari lavori presso il Palazzo ducale di Sassuolo. Il suo stile è perfettamente in linea con la "ricettività culturale che caratterizza gli artisti francesi in Italia" nella prima metà del Seicento, una combinazione tra la scuola emiliana dei Carracci e Reni con quella francese.

Nel nostro dipinto si evince la stesura morbida di Boulanger, la luminosità diffusa alla maniera di Reni nella sua maturità e richiami al colorismo veneto, riconoscibili nelle pennellate veloci e nelle sfumature rosate.

Molti sono i raffronti possibili con le opere di Boulanger presso il Palazzo ducale di Sassuolo, ricchi di guerrieri e figure femminili che richiamano nella posa e nei lineamenti la nostra Venere.

La tela è collocabile dunque intorno agli anni Trenta del XVII secolo, probabilmente nel periodo in cui il pittore ha iniziato i lavori a Sassuolo.



The scene depicted in the painting is the episode from the Aeneid in which Aeneas and Achates meet the goddess Venus, in the guise of a warrior, who shows the two leaders the way to Carthage.

According to art expert Arabella Cifani, the canvas unmistakably displays the style of French painter Jean Boulanger due to "a strong pursuit of naturalness, distantly rooted in the style of Correggio, rendered in the freshness of the complexions and the silky highlights in the hair." The subject depicted is also unusual and was particularly rare until the 18th century.

Boulanger arrived in Italy at a very young age as a pupil of Guido Reni, between 1626 and 1637, and was very successful at the Este court for which he executed several works at the Ducal Palace in Sassuolo. His style is perfectly in line with the "cultural receptiveness that characterised French artists in Italy" in the first half of the 17th century, a fusion between Carracci and Reni's Emilian school with the French school.

Boulanger's soft drafting, mellow luminosity in the manner of Reni's maturity and hints of Venetian colourism, recognisable in the rapid brushstrokes and rosy hues, can be observed in our painting.

Numerous comparisons can be made with Boulanger's works at the Palazzo Ducale in Sassuolo, full of warriors and female figures that recall our Venus in their pose and features.

The canvas can therefore be dated to around the 1630s, probably during the period when the painter started work in Sassuolo.



Giovanni Stefano Danedi
(Treviglio, 1612 - Milano, 1690)

Agar e Ismaele
olio su tela / oil on canvas
cm. 145x194

Questo affascinante dipinto rappresenta il celebre episodio biblico della cacciata di Agar e Ismaele dalla dimora di Abramo per volere della gelosa moglie Sara. Abbandonati nel deserto di Bersabea senza alcuna risorsa, Agar e il piccolo Ismaele affrontano disperate condizioni. Tuttavia, il soccorso divino si manifesta attraverso l'apparizione di un angelo inviato da Dio, che indica loro una sorgente d'acqua vitale per la sopravvivenza. Quest'opera, impeccabilmente conservata, rivela notevoli affinità con le opere mature di Giovanni Stefano Danedi, conosciuto come il Montalto, un eminente pittore lombardo attivo nella seconda metà del XVII secolo e allievo dei Nuvolone.

This fascinating painting depicts the famous biblical episode of the expulsion of Hagar and Ishmael from Abraham's home at the behest of his jealous wife Sarah. Abandoned in the desert of Beersheba without any resources, Hagar and little Ishmael endure desperate conditions. Nevertheless, divine help manifests itself through the apparition of an angel sent by God, who points them to a source of water vital for survival. This impeccably preserved painting reveals remarkable affinities with the mature works of Giovanni Stefano Danedi, known as Montalto, a prominent Lombard painter active in the second half of the 17th century and a pupil of the Nuvolone brothers.



Luca Giordano, attribuito a
(Napoli, 1634 - 1705)

L'incontro di Venere e Adone
olio su tela / oil on canvas
cm. 152x207

Il dipinto di grandi dimensioni che qui presentiamo, attribuito a Luca Giordano, raffigura l'incontro mitologico tra Adone e Venere. Le figure centrali, immerse in un paesaggio naturale, dominano la scena: Venere, semi-nuda e avvolta in un drappo azzurro, è accarezzata delicatamente al piede da Adone, inginocchiato accanto a lei. Dettagli simbolici come un cane, simbolo di fedeltà e caccia, e un amorino alato che osserva dalla penombra, arricchiscono la scena. Il paesaggio sereno e idilliaco, con alberi e colline, è tipico delle rappresentazioni barocche, con luce soffusa e colori caldi che conferiscono intimità e dolcezza.

L'opera può essere attribuita a Luca Giordano, celebre pittore del XVII secolo, figura di spicco in Italia e in Europa. Questo dipinto riflette l'influenza artistica che la pittura di Tintoretto ebbe sul nostro artista durante il suo soggiorno a Venezia.

Il soggetto del dipinto è di notevole interesse. Inizialmente identificato come "Diana e Atteone", un'analisi più approfondita ha rivelato che rappresenta l'incontro tra Venere e Adone descritto nel Canto III dell' "Adone" dello scrittore barocco Giambattista Marino. In questo poema, Venere, travestita da Diana, si ferisce un piede con una rosa, trasformando le rose bianche in rosa e rosse; trova Adone addormentato, e quando lui si sveglia, le fascia la ferita con un panno. Cupido, che sembra allontanarsi nell'angolo in alto a sinistra del dipinto, riappare mentre Adone prende il piede ferito di Venere tra le mani.

Nel XVII secolo, non sono noti altri dipinti italiani ispirati all' "Adone" di Marino, eccetto un fregio di Filippo Zaniberti (Brescia, 1585 - 1636), ormai perduto, che decorava la Camera Loredan a San Stefano, Venezia. È probabile che la fama di quel lavoro abbia influenzato la scelta del soggetto di questo dipinto e che la nostra opera fosse uno dei dipinti di Giordano e la sua cerchia, registrati negli inventari dei palazzi veneziani dell'epoca.

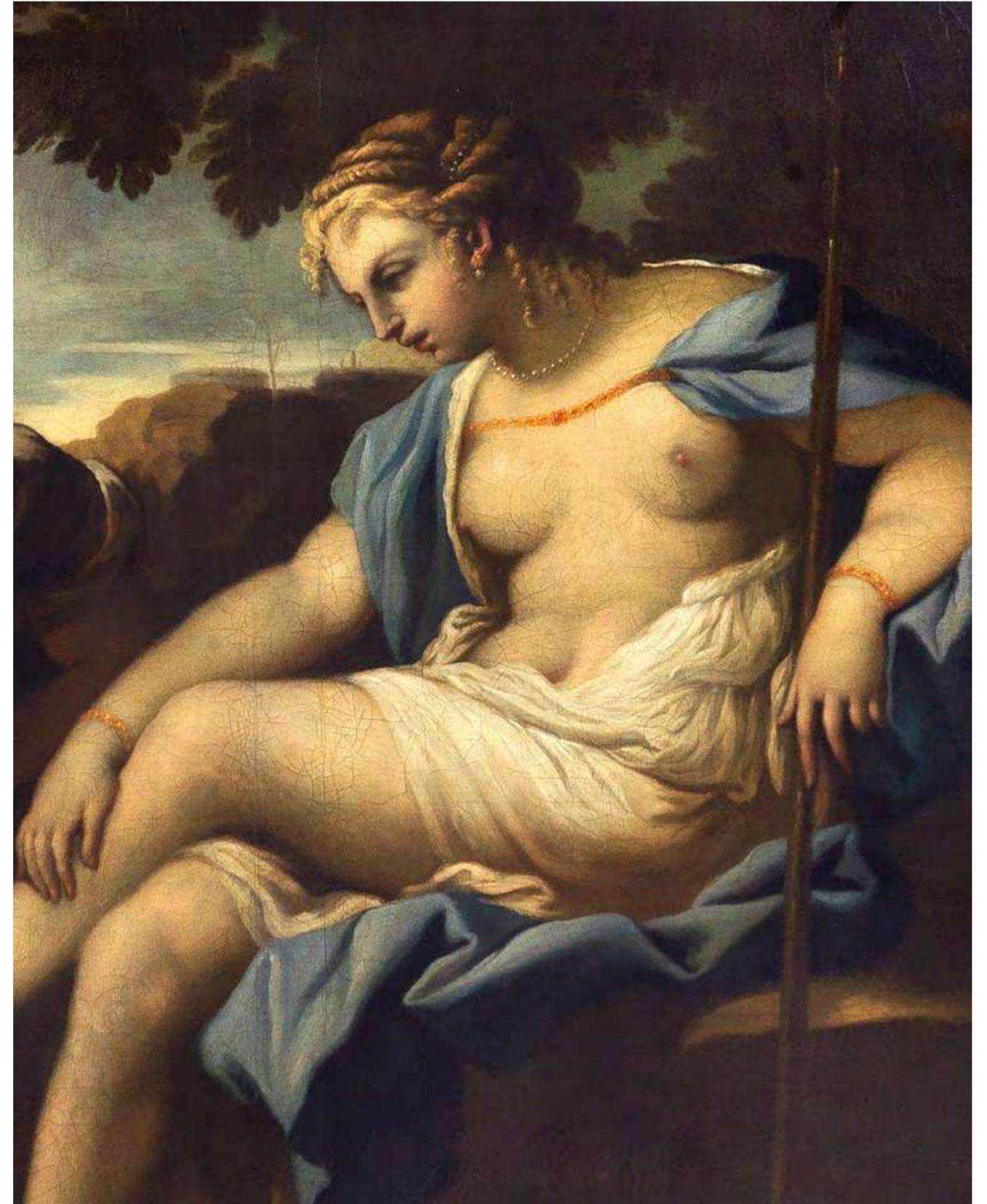


The large painting presented here, attributed to Luca Giordano, depicts the mythological encounter between Adonis and Venus. The scene is dominated by the central figures, set in a natural landscape: Venus, half-naked and wrapped in a blue drape, is gently caressed on the foot by Adonis, kneeling beside her. Symbolic details such as a dog, symbol of fidelity and hunting, and a winged cupid watching from the half-light, enrich the scene. The serene and idyllic landscape with trees and hills is typical of Baroque depictions, with soft light and warm colours conferring intimacy and gentleness.

The work can be attributed to Luca Giordano, a famous 17th-century painter and leading figure in Italy and Europe. This painting reflects the artistic influence that Tintoretto's painting had on our artist during his stay in Venice.

The subject of the painting is of considerable interest. Initially identified as Diana and Actaeon, closer examination revealed that it depicts the encounter between Venus and Adonis described in Canto III of the Baroque writer Giambattista Marino's Adonis. In this poem, Venus, disguised as Diana, wounds her foot with a rose, turning white roses pink and red. She finds Adonis asleep, and when he wakes up, he bandages her wound with a cloth. Cupid, who seems to be moving away in the top left-hand corner of the painting, reappears as Adonis takes Venus' wounded foot in his hands.

In the 17th century, no other Italian paintings inspired by Marino's Adonis are known, except for a frieze by Filippo Zaniberti (Brescia, 1585-1636), now lost, which decorated the Camera Loredan in San Stefano, Venice. It is likely that the fame of that work influenced the choice of subject for this painting and that our work was one of the paintings by Giordano and his circle, recorded in the inventories of Venetian palaces of the time.





Francesco Monti, detto il Brescianino delle Battaglie
(Brescia, 1646 - Piacenza, 1703)

Coppia di scontri tra cavalieri
olio su tela / oil on canvas
cm. 53x81
expertise: Fabio Obertelli

La coppia di battaglie qui proposta rappresenta un esempio tipico della fase matura del pittore Francesco Monti, meglio conosciuto come Brescianino delle Battaglie.

Il suo apprendistato con Pietro Ricchi e i soggiorni in diverse città italiane, risulteranno quanto mai utili per comprendere in maniera organica l'evolversi dello stile del Monti nel tempo, evoluzione stimolata anche dalle relazioni intessute con gli altri pittori incontrati nelle varie località raggiunte (Pieter Mulier, Jacques Courtois, Salvator Rosa).

Nelle nostre tele è ravvisabile una stringente ispirazione al Rosa, piuttosto che un'influenza del Courtois. È infatti di derivazione rosiana la scelta di concentrarsi su aggrovigliate zuffe, piccoli scontri, cavalieri disarcionati o in procinto di esserlo, in cui prevale il corpo a corpo e l'uso di armi bianche e da fuoco. Sempre mutuata dal Rosa è anche la scelta della cromia impostata su toni fortemente accesi, che scandiscono ritmicamente lo svolgersi della scena, sui quali predomina il blu cobalto.

A confronto con le nostre tele, si propone una battaglia (parte di un pendant passato recentemente sul mercato antiquario) in cui appaiono cavalieri e cavalli molto simili, così come simile è la densa stesura pittorica a pennellate larghe e i medesimi azzurri utilizzati nelle fasce delle figure. Un ulteriore riscontro, pertinente alla tecnica pittorica, è rintracciabile in una coppia di serrande dipinte a monocromo dal Brescianino per l'appartamento stuccato di Palazzo Farnese a Parma e in una "Scena di battaglia" delle collezioni del Senato della Repubblica. In quest'ultima prevale, come nelle nostre opere, una stesura a macchia, un'immediatezza descrittiva volta a cogliere l'insieme e il fervore della scena piuttosto che indugiare sul dettaglio o dar risalto a un personaggio in particolare. Infine, il ripetersi delle medesime posizioni in alcuni dei cavalieri disarcionati e morenti si pone come un ulteriore elemento di confronto che porta ad attribuire la coppia di tele al pittore bresciano.



The pair of battles shown here represents a typical example from the mature phase of the painter Francesco Monti, better known as Brescianino delle Battaglie.

His apprenticeship with Pietro Ricchi and his stays in various Italian cities have proved extremely useful for an organic understanding of the evolution of Monti's style over time, an evolution that was also stimulated by the relationships forged with the other painters he met in the various locations he visited (Pieter Mulier, Jacques Courtois, Salvator Rosa).

Our canvases show the strong inspiration from Rosa, rather than the influence of Courtois. Indeed, the decision to focus on tangled brawls, petty clashes, knights who have been or are about to be unhorsed, in which hand-to-hand combat and the use of firearms and blades prevails, all derives from the influence of Rosa. Also borrowed from Rosa is the choice of colours, characterised by strong bright tones that rhythmically mark the unfolding of the scene, dominated by cobalt blue.

In comparison with our canvases, we can mention a battle (part of a pendant pair that recently passed through the antiques market) in which the cavalymen and horses appear very similar, as do the dense paintwork with broad brushstrokes and the same blues used in the sashes worn by the figures. A further comparison, pertaining to the painting technique, can be found in a pair of shutters painted in monochrome by Brescianino for the stuccoed apartment of Palazzo Farnese in Parma and in a Battle Scene in the collections of the Senate of the Republic. As in our works, the latter is dominated by a sketchy draughtsmanship, a descriptive immediacy aimed at capturing the whole and the fervour of the scene rather than lingering on the details or emphasising one character in particular. Lastly, the repetition of the same positions in some of the unhorsed and dying horsemen is a further element of comparison that leads us to attribute the pair of paintings to the Brescian painter.



Anton Maria Piola
(Genova, 1654 - 1715)

Allegoria della Pittura
Allegoria della Letteratura
olio su tela / oil on canvas
cm. 126x58

Questi due affascinanti dipinti, attribuiti al maestro genovese Anton Maria Piola, figlio ed allievo di Domenico (Genova, 1627 – 1703), rappresentano le allegorie della Pittura e della Letteratura attraverso l'immagine di putti paffuti e graziosi. In uno dei dipinti, un putto incarna l'allegoria della Pittura come si evince dal pennello che tiene in mano con un'espressione di vivace creatività. La figura è resa con una delicatezza che enfatizza la sua bellezza infantile e il suo ruolo simbolico.

Nel secondo dipinto, un altro putto, che tiene in mano un libro aperto, rappresenta l'allegoria della Letteratura, suggerendo un momento di studio o contemplazione.

La rappresentazione è altrettanto raffinata, con una cura particolare per i dettagli che esalta la grazia e la vivacità della figura. Entrambi i dipinti mostrano la maestria di Piola nel catturare l'essenza simbolica dei soggetti, arricchendo le composizioni con un senso di leggerezza e allegria.

Anton Maria Piola fu infatti un importante pittore barocco italiano, rinomato per la sua eleganza formale e la vasta produzione artistica, che si distingue per la composizione armoniosa e l'attenta cura dei dettagli.

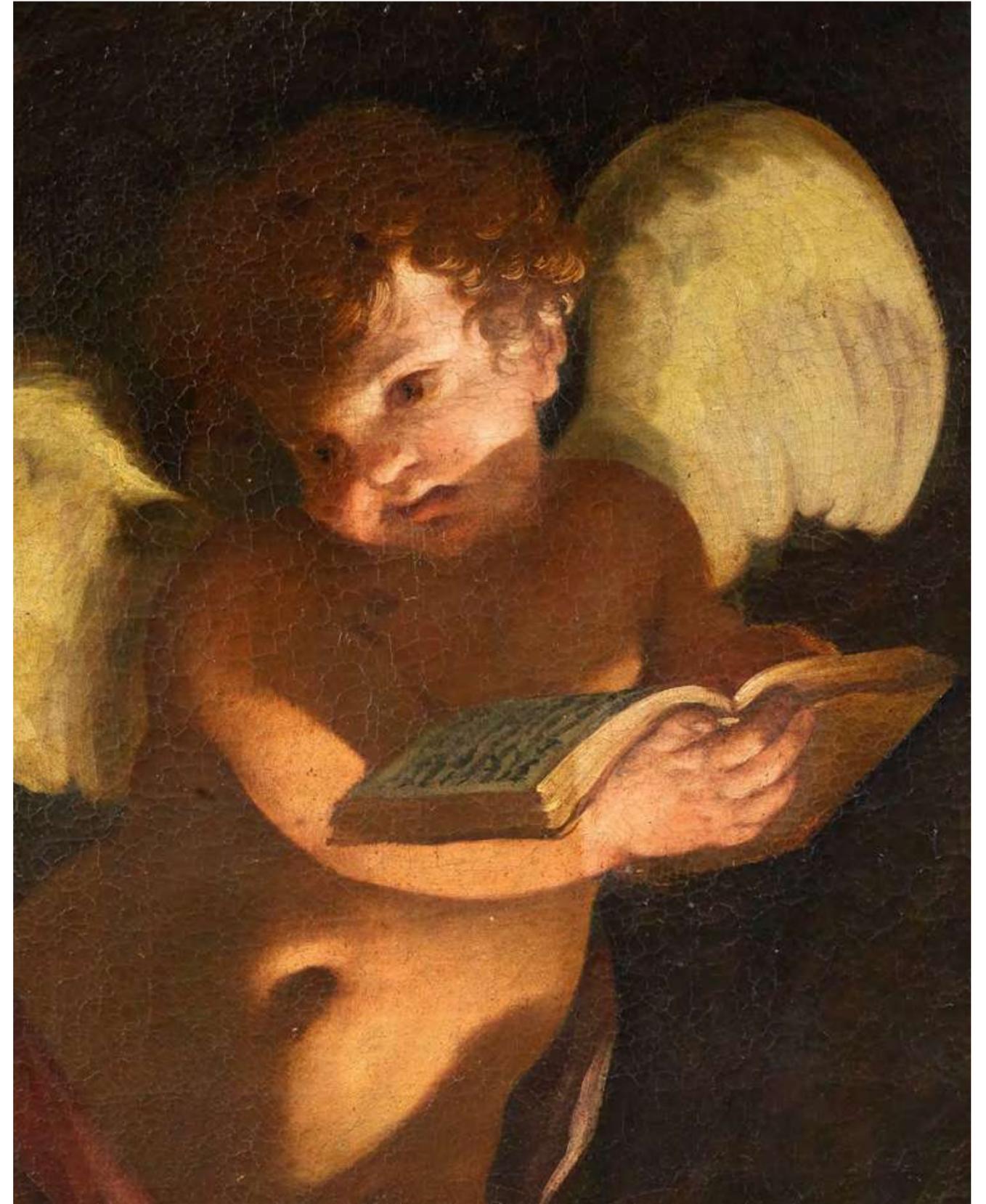
Sebbene oggi i nostri dipinti siano separati in due quadri distinti, si ritiene che originariamente facessero parte di un'unica composizione più grande. La disposizione originaria avrebbe visto l'allegoria della Letteratura a sinistra e quella della Pittura a destra, con una parte superiore centinata. Questa ipotesi aggiunge un ulteriore strato di interesse storico e artistico alle opere, sottolineando l'importanza di Piola nella tradizione pittorica del suo tempo.

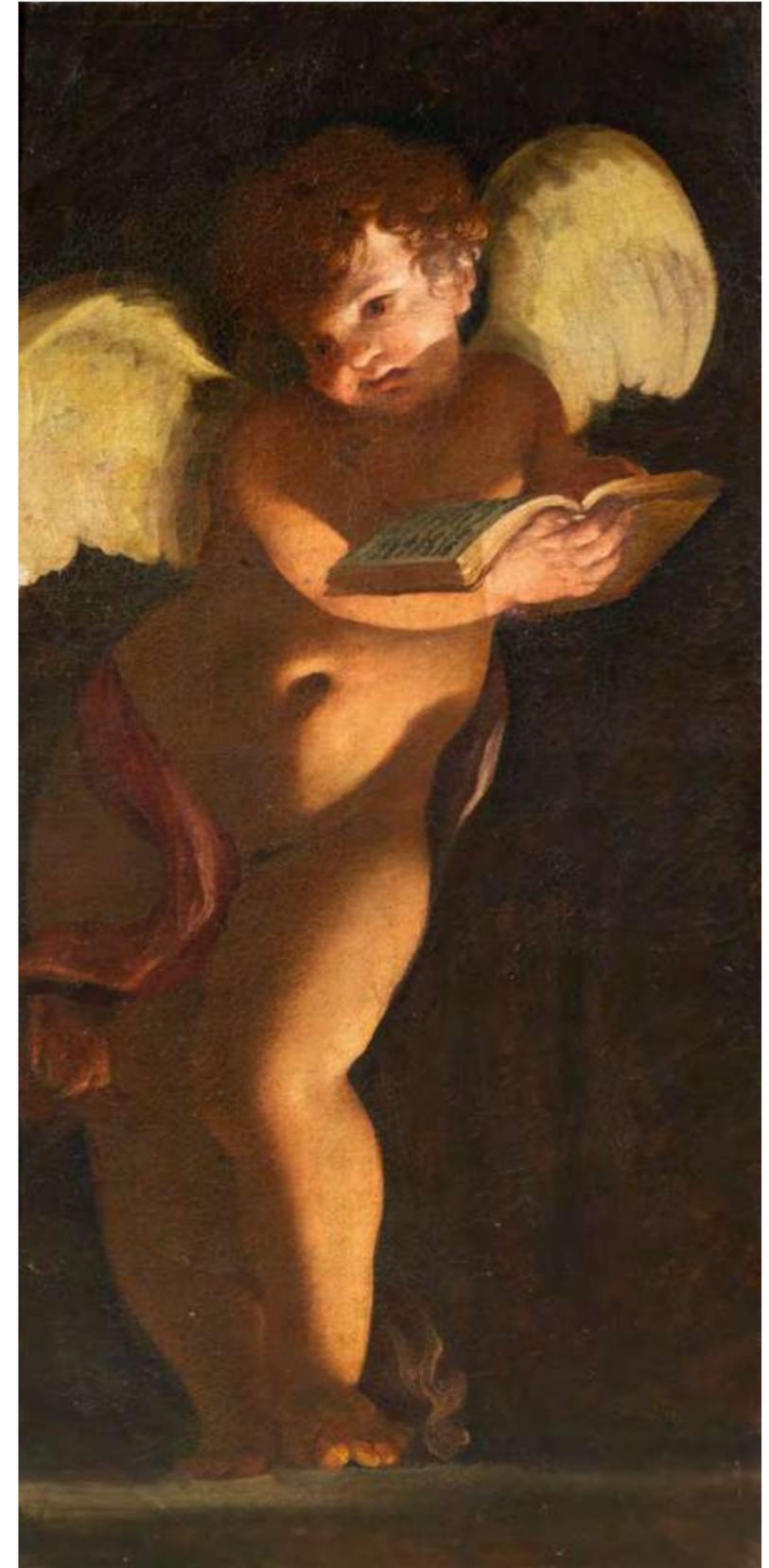
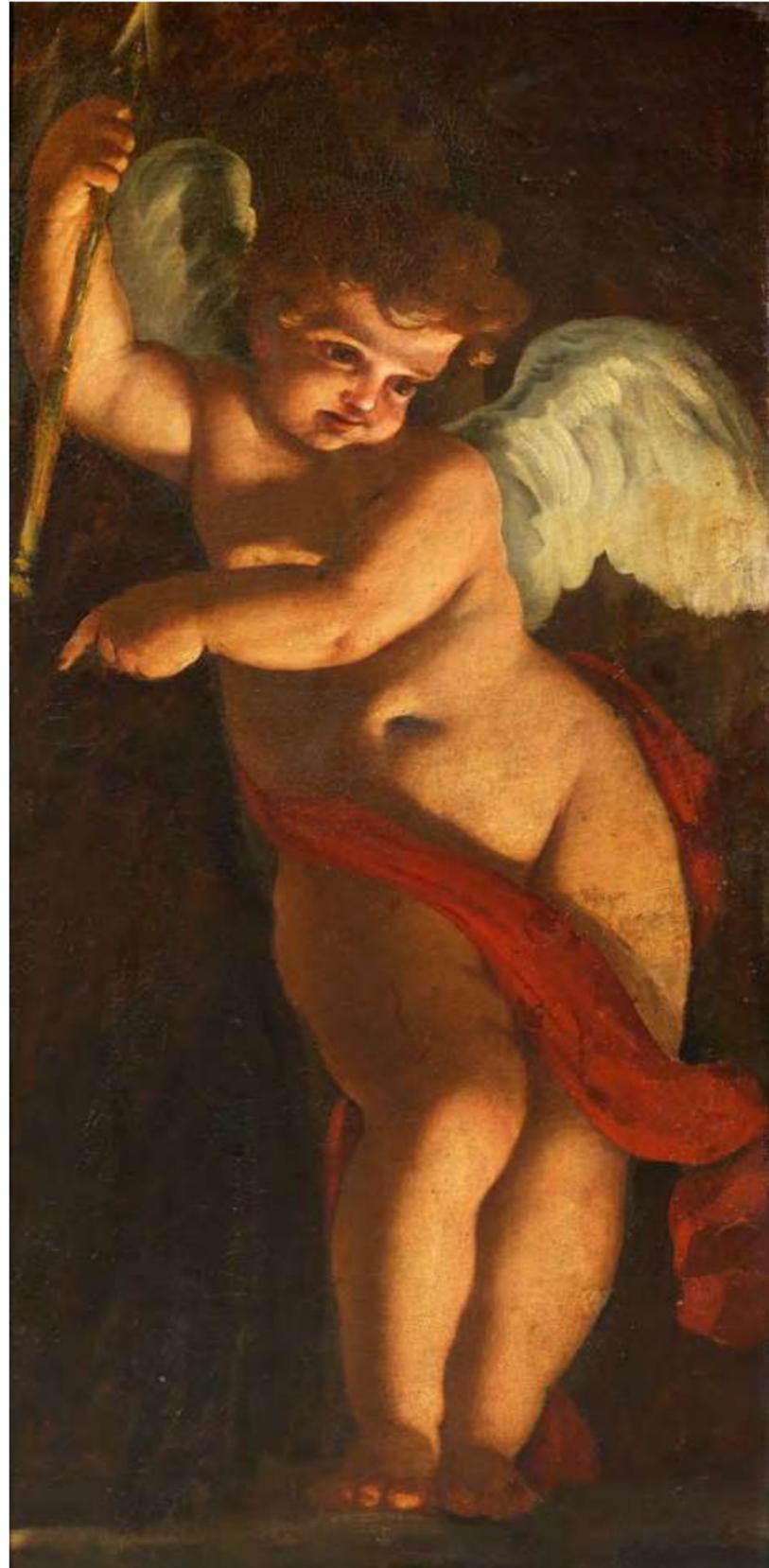
These two fascinating paintings, attributed to the Genoese master Anton Maria Piola, son and pupil of Domenico (Genoa, 1627–1703), depict the allegories of Painting and Literature through the image of plump and graceful putti. In one of the paintings, a putto embodies the allegory of Painting as seen by the brush he holds in his hand with an expression of lively creativity. The figure is rendered with a delicacy that emphasises its childlike beauty and its symbolic role.

In the second painting, another putto, holding an open book, represents the allegory of Literature, suggesting a moment of study or contemplation. The depiction is equally refined, with a special attention to detail that enhances the figure's grace and liveliness. Both paintings demonstrate Piola's mastery in capturing the symbolic essence of his subjects, enriching the compositions with a sense of lightness and joy.

Anton Maria Piola was in fact an important Italian Baroque painter, renowned for his formal elegance and vast artistic output, which is distinguished by its harmonious composition and careful attention to detail.

Although our paintings are now separated into two separate pictures, it is believed that they were once part of a single larger composition. The original arrangement would have seen the allegory of Literature on the left and that of Painting on the right, with a curved top. This theory adds a further layer of historical and artistic interest to the works, emphasising Piola's importance in the pictorial tradition of his time.





Nicola Malinconico
(Napoli, 1663 - 1721)

Salomone riceve la regina di Saba

olio su tela / oil on canvas
cm. 120x176
expertise: Luca Fiorentino

Nicola Malinconico, a cui Luca Fiorentino attribuisce il nostro quadro, è considerato il miglior seguace di Luca Giordano ed è senza dubbio un pittore che andrebbe riscoperto e studiato con maggiore attenzione.

La sua formazione avviene nella bottega paterna ma presto i suoi modi vengono influenzati dalla pittura di Massimo Stanzione, uno dei massimi esponenti della scuola napoletana del Seicento. Il rientro da Firenze di Luca Giordano, nel 1684, è certamente l'evento che più influenza la sua arte, anche se ebbe modo di studiare le opere che Luca dipinse a Napoli nel decennio precedente il suo soggiorno fiorentino. Del Giordano lo influenzano in particolare la maniera luminosa e la pittura veloce. Malinconico da Napoli arriva a Bergamo, dove dipinge il Martirio di Sant'Alessandro per il Duomo (incarico precedentemente affidato a Luca) e una serie di dieci tele parietali per la chiesa di Santa Maria Maggiore.

Il nostro quadro presenta i caratteri stilistici tipici dell'arte di Nicola nel decennio 1695-1705, ovvero in concomitanza col periodo bergamasco e quello napoletano.

Memore della lezione di Giordano, Nicola costruisce le figure tramite una pittura corposa e veloce, caratterizzata dai colori vivaci, tendenti verso le più delicate tinte pastello, sfumature che diverranno tipiche del Barocchetto napoletano. Nelle figure sono riconoscibili i caratteristici volti del Malinconico (si veda, come confronto per la Regina di Saba, la Vergine de L'adorazione dei pastori nella chiesa di Maria la Nova a Napoli e, per Salomone, il San Giuseppe de L'adorazione dei Magi a Gaeta).

La visione leggermente scorciata della nostra tela suggerisce come originaria destinazione dell'opera la parete laterale di una cappella o un vano sovrapporta.

Uno dei meriti del Malinconico è stato senza dubbio quello di aggiornare lo stile di Luca Giordano e Pietro da Cortona verso un linguaggio coloristico più delicato e più tipicamente settecentesco.



Nicola Malinconico, to whom Luca Fiorentino has attributed our painting, is considered to be the most important follower of Luca Giordano and is undoubtedly a painter worth rediscovering and studying more carefully.

His training took place in his father's workshop but his style was soon influenced by the painting of Massimo Stanzione, one of the greatest exponents of the 17th-century Neapolitan school.

Luca Giordano's return from Florence in 1684 is certainly the event that had the greatest influence on his art, even though he had the opportunity to study the works Luca painted in Naples in the decade preceding his Florentine sojourn. He was particularly influenced by Giordano's luminous manner and rapid painting.

Malinconico travelled from Naples to Bergamo, where he painted the Martyrdom of St Alexander for the cathedral (a commission previously entrusted to Luca) and a series of ten wall paintings for the church of Santa Maria Maggiore.

Our painting shows the stylistic features typical of Nicola's art in the ten years from 1695 to 1705, coinciding with his Bergamasque and Neapolitan periods.

Mindful of Giordano's lesson, Nicola constructs the figures by means of a full-bodied and rapid painting style, characterised by bright colours tending towards more delicate pastel shades, hues that were to become typical of Neapolitan Barocchetto. Malinconico's characteristic faces can be recognised in the figures (see, as a comparison for the Queen of Sheba, the Virgin in The Adoration of the Shepherds in the Church of Maria la Nova in Naples and, for Solomon, the St Joseph in The Adoration of the Magi in Gaeta).

The slightly foreshortened view of our canvas suggests the side wall of a chapel or an overhead compartment as the work's original location.

One of Malinconico's merits was undoubtedly his updating of the style of Luca Giordano and Pietro da Cortona towards a more delicate and typically 18th-century use of colour.



Gaspar Peeter Verbruggen II, ambito di
(Anversa, 1664 - 1730)

Vaso di fiori con pappagallo
olio su tela / oil on canvas
cm. 180x177

Il dipinto in questione è attribuito all'ambito di Jan Peeter Verbruggen, uno dei più rinomati pittori olandesi di nature morte floreali tra il XVII e il XVIII secolo. Verbruggen si distingue per le sue composizioni eleganti, che esibiscono non solo un talento straordinario, ma anche una conoscenza botanica eccezionale. Le sue opere sorprendono per la loro monumentalità illustrativa, l'opulenza descrittiva delle corolle e l'eleganza dei tocchi pittorici. Le tele attribuite a Verbruggen sono peculiari per l'uso di arricchire le immagini con vasi marmorei avvolti da ghirlande, in linea con il gusto estetico rocaille. La bravura di Verbruggen, riconosciuta fin dalla giovane età, è testimoniata dalla sua biografia: ammesso alla Gilda di San Luca a soli dodici anni, ricoprì la carica di docente già a ventisette.

Il nostro dipinto, di dimensioni monumentali, raffigura un grande vaso marmoreo, presumibilmente situato all'interno di un palazzo o nella sua corte, come suggerito dalla scanalatura di una colonna visibile nell'estremità sinistra dell'opera. Al centro della composizione, il vaso, posizionato su un piedistallo marmoreo, trabocca di fiori variopinti e di diverse tipologie, creando una visione sontuosa e vivida.

Il piedistallo è ulteriormente adornato con festoni vegetali e grappoli d'uva, enfatizzando la ricchezza e l'abbondanza della natura morta. Un pappagallo, nascosto dietro il vaso, china il capo verso un cesto colmo di frutta autunnale, tra cui melagrane, uva e pere. Questa aggiunta di elementi naturali e animali non solo arricchisce la scena, ma dimostra anche la capacità dell'artista di integrare dettagli complessi e realistici nelle sue composizioni.



The painting in question is attributed to the sphere of Jan Peeter Verbruggen, one of the most renowned Dutch painters of floral still lifes between the 17th and 18th century. Verbruggen stands out for his elegant compositions, which display not only extraordinary talent, but also exceptional botanical knowledge. His works are striking in their illustrative monumentality, the descriptive opulence of the corollas and the elegance of the pictorial touches.

The canvases attributed to Verbruggen are distinctive for his practice of enriching the images with marble vases wrapped in garlands, in line with the Rocaille aesthetic taste. Verbruggen's skill, recognised from an early age, is testified by his biography: admitted to the Guild of St Luke at just twelve years of age, he was already a teacher at twenty-seven.

Our painting, which is monumental in size, depicts a large marble vase, presumably located inside a palace or in its court, as suggested by the fluting of a column visible on the far left of the work. In the centre of the composition, the vase, placed on a marble pedestal, is overflowing with multicoloured flowers of different types, creating a sumptuous and vivid vision.

The pedestal is further adorned with plant festoons and bunches of grapes, emphasising the richness and abundance of the still life. A parrot, hidden behind the vase, inclines its head towards a basket filled with autumn fruit, including pomegranates, grapes and pears. This addition of natural elements and animals not only enriches the scene, but also demonstrates the artist's ability to incorporate complex and realistic details into his compositions.



Scuola veneta della metà del XVIII secolo

Capriccio architettonico con veduta esterna
Capriccio architettonico con veduta interna

olio su tela / oil on canvas

cm. 126x162

expertise: Marco Riccomini

Queste due eleganti tele, attribuibili alla scuola veneta del Settecento, costituiscono affascinanti esempi di capricci architettonici, costruzioni immaginarie e di grande effetto visivo che richiamano, antiche rovine romane.

La prima tela raffigura un interno parzialmente buio, forse una prigione o una fortezza, rischiarato da improvvisi bagliori vespertini e raggi di sole. Caratterizza il dipinto un intricato labirinto di scalinate, senza una visibile via d'uscita, popolato da piccole figure, in cui risuona l'eco delle visionarie "Carceri d'invenzione" di Giovanni Battista Piranesi, (Mestre, 1720 – Roma, 1778) con i suoi ponti sospesi, passaggi aerei e strumenti di supplizio.

Nella seconda tela, l'artista abbandona le cupe atmosfere per immergersi in un arioso cortile di un palazzo rinascimentale. L'immaginazione del pittore si sofferma su un'architettura di gusto palladiano, ornata da obelischi, archi decorati e snelle colonne. Le sculture marmoree, di un bianco che risalta contro il cielo striato, raffigurano scene mitologiche e storiche. Seguendo una prassi comune del Settecento, le figure rappresentate all'interno delle tele sembrano essere opera di un diverso artista rispetto a chi ha realizzato le strutture architettoniche, come si evince dalla tavolozza chiara e vivace, in netto contrasto con le tonalità più scure degli sfondi, infondendo vita immediata ai suoi personaggi. Le due tele sono quindi il risultato di una collaborazione tra più pittori, impegnati in grandiosi progetti decorativi per ville e palazzi del Veneto. Sebbene i nomi degli autori non siano certi, è plausibile che queste opere siano ascrivibili alla tradizione di maestri quali Antonio Visentini (Venezia, 1688 – 1782) e Francesco Battaglioli (Modena, 1710 – Venezia, 1796), pittori noti per le loro straordinarie capacità prospettiche e decorative, che hanno probabilmente influenzato o collaborato con gli artisti delle tele descritte, rendendo le composizioni qui presentate incantevoli esempi della pittura veneta del Settecento.

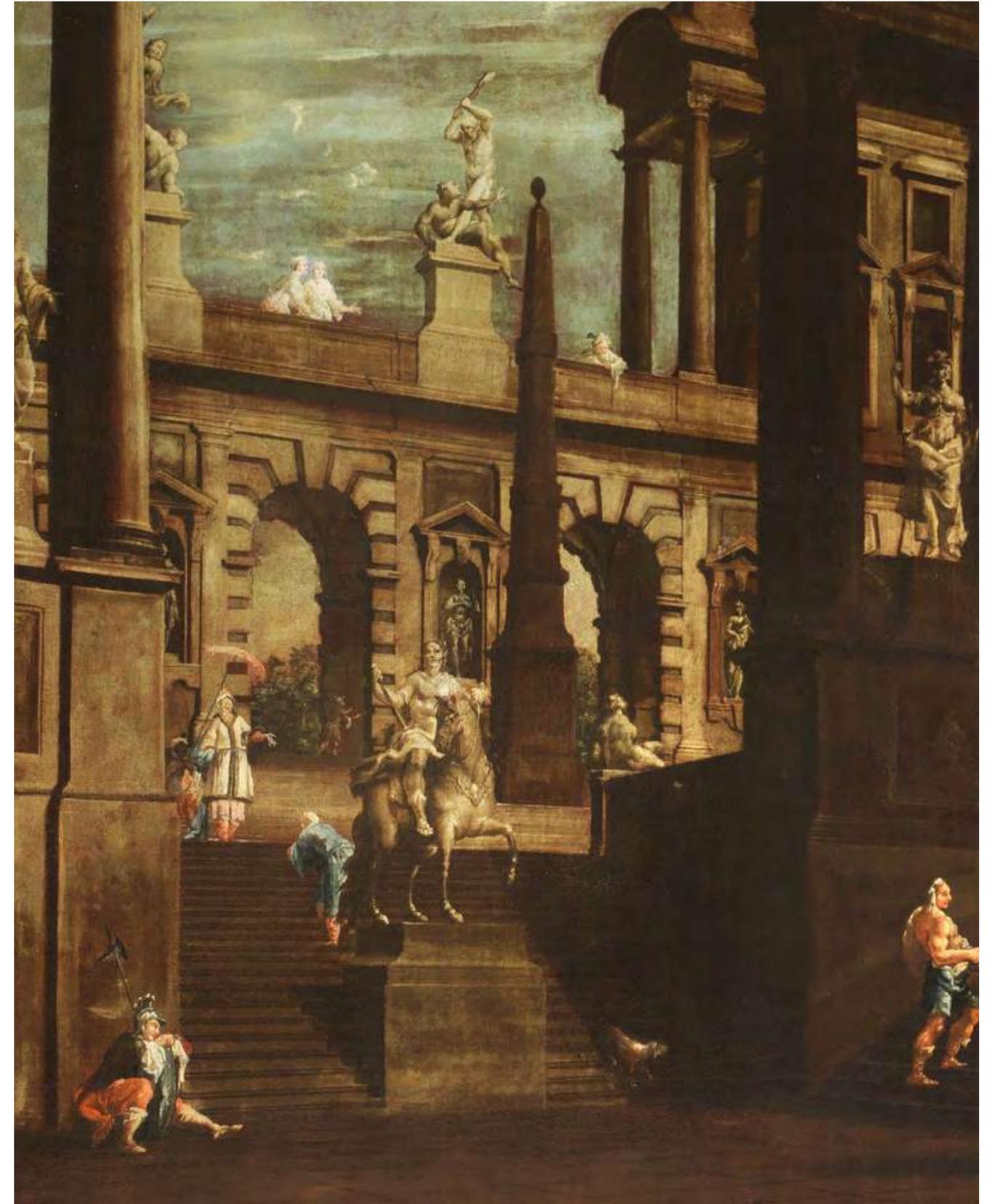
These two elegant canvases, attributable to the 18th-century Venetian school, are fascinating examples of architectural capriccios, imaginary and visually impressive constructions that recall ancient Roman ruins.

The first canvas depicts a partially dark interior, perhaps a prison or fortress, illuminated by sudden evening glimmers and rays of sunlight.

The painting is characterised by an intricate labyrinth of stairways, with no visible way out, populated by small figures, echoing the visionary Imaginary Prisons of Giovanni Battista Piranesi, (Mestre, 1720 – Rome, 1778) with their suspended bridges, aerial passages and instruments of torture.

In the second canvas, the artist abandons the gloomy atmosphere to immerse himself in an airy courtyard of a Renaissance palace. The painter's imagination dwells on Palladian-style architecture, adorned with obelisks, decorated arches and slender columns. The marble sculptures, in a white that stands out against the streaked sky, depict mythological and historical scenes.

Following a common practice in the 18th century, the figures depicted within the canvases appear to be the work of a different artist than the one who painted the architectural structures, as can be seen from the light and lively palette, in stark contrast to the darker tones of the backgrounds, infusing his characters with immediate life. The two canvases are thus the result of a collaboration between more than one painter, engaged in grandiose decorative projects for villas and palaces in the Veneto. Although the names of the artists are unknown, it is plausible that these works can be ascribed to the tradition of masters such as Antonio Visentini (Venice, 1688–1782) and Francesco Battaglioli (Modena, 1710 – Venice, 1796), painters known for their extraordinary perspective and decorative skills, who probably influenced or collaborated with the artists of the canvases described, making the compositions presented here enchanting examples of 18th-century Venetian painting.





Pittore fiammingo della seconda metà del XVII secolo

Natura morta

olio su tela / oil on canvas

cm. 51x51

La natura morta si impose e sviluppò come genere autonomo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento in tutti i paesi allora sottoposti all'influenza politica e culturale della Corona di Spagna (tra i quali Lombardia, Paesi Bassi meridionali e Fiandre).

I motivi che contribuirono alla nascita e sviluppo del nuovo genere furono molteplici ma di certo giocarono un ruolo fondamentale il mutato clima religioso e politico, le scoperte geografiche e astronomiche che, dilatando in confini del mondo fino ad allora conosciuto, fecero perdere terreno all'imperante e secolare visione antropocentrica.

Tra gli oggetti ritratti e l'uomo, sia esso l'artista o l'osservatore, si instaura un particolare rapporto per cui i primi, nella loro silenziosa immobilità, diventano depositari dell'interiorità, dell'inquietudine e spiritualità umana.

L'uomo pur non essendo rappresentato nel quadro viene però evocato dall'oggetto muto in tutta la sua fragile, caduca e corruttibile esistenza. Ecco allora svelati i significati simbolici delle candele spente, dei fili di fumo e delle bolle di sapone, degli strumenti musicali abbandonati, polverosi o dalle corde spezzate, degli insetti, dei fiori al culmine della fioritura o appassiti e dei frutti maturi o bacati, dei bicchieri mezzi vuoti e dei piatti con avanzi di cibo, solo per fare alcuni esempi.

La nostra piccola natura morta, attribuita a un anonimo pittore fiammingo, può essere ascritta a un contesto simile.

I valori cromatici della tela sono tenuti bassi, sui toni del bruno e del verdognolo, per dare maggior rilievo al senso di malinconia e caducità che la composizione vuol sottolineare. Il bicchiere riempito a metà rimanda, come detto, all'inesorabile trascorrere del tempo mentre il vetro di cui è composto è simbolo della fragilità dell'esistenza umana, così come la leggera farfalla appena accennata.



Still life imposed itself and developed as an autonomous genre in the late 16th and early 17th century in all countries then under the political and cultural influence of the Spanish Crown (including Lombardy, the southern Netherlands and Flanders).

The reasons that contributed to the birth and development of the new genre were manifold, but a fundamental role was certainly played by the changed religious and political climate, as well as geographical and astronomical discoveries that, by expanding the boundaries of the hitherto known world, caused the prevailing secular anthropocentric view to lose ground.

A special relationship is established between the portrayed objects and the individual, whether artist or observer, whereby the former, in their silent stillness, become repositories of human interiority, disquietude and spirituality.

Despite not being represented in the painting, humanity is nevertheless evoked by the mute object in all its fragile, transient and corruptible existence. Thus, the symbolic meanings are revealed of extinguished candles, threads of smoke and soap bubbles, abandoned, dusty or broken-stringed musical instruments, insects, flowers at the peak of their blossoming or withered, and ripe or rotten fruit, half-empty glasses and plates of leftover food, to name but a few.

Our small still life, attributed to an anonymous Flemish painter, can be ascribed to a similar context.

The colours of the canvas are subdued, in shades of brown and green, to emphasise the sense of melancholy and transience that the composition seeks to underline. The half-filled glass refers, as we have said, to the inexorable passing of time, while the glass of which it is composed is a symbol of the fragility of human existence, as is the barely visible butterfly.



Pittore romano della seconda metà del XVII secolo

Abramo e i tre Angeli

olio su tela / oil on canvas

cm. 130x192

Il nostro quadro si inserisce nel filone dei paesaggi con scene sacre che si sviluppa a Roma all'inizio del XVII secolo grazie all'influsso di pittori stranieri di stanza nella Capitale e principalmente per opera di Annibale Carracci. L'artista infatti, dipinse quello che è considerato il primo paesaggio ispirato alla poetica dell'ideale classico, in cui il protagonista è il "sentimento della natura" nella sua accezione filosofico-letteraria.

Il dipinto di scuola romana che presentiamo descrive un episodio biblico tratto dalla vita di Abramo (Genesi 18, 1-15); la scena è ambientata in un paesaggio boschivo, caratterizzato da antiche rovine romane e solcato da un fiumiciattolo che sfocia in un placido mare, attraversato da tre piccole barche, di una si scorge solo la vela.

L'unico elemento naturale che collima col racconto biblico è la presenza della quercia sotto la quale si svolge l'incontro tra Abramo e i tre forestieri che lui e sua moglie Sara rifocillano con ottimo cibo e bevande; i tre uomini sono in realtà tre angeli mandati da Dio che portano alla coppia l'insperato annuncio della gravidanza di Sara ormai in età avanzata.

Nel quadro spicca la bella resa delle fronde degli alberi e della vegetazione, con tonalità cromatiche che variano dal verde cupo al bruno dorato accentuate anche dalla luce calda che pervade il cielo; nell'angolo sinistro in basso, i protagonisti della vicenda sono totalmente immersi in questo scenario vegetale quasi a voler sottolineare attraverso la natura il senso del divino mistero del quale è pervaso l'intero episodio biblico.

Our painting belongs to the trend of landscapes with sacred scenes that developed in Rome in the early 17th century thanks to the influence of foreign painters based in the capital and mainly through the work of Annibale Carracci. Indeed, the artist painted what is considered the first landscape inspired by the poetics of the classical ideal, in which the protagonist is the "sentiment of nature" in its philosophical and literary sense.

The painting by an artist from the Roman school presented here depicts a biblical episode from the life of Abraham (Genesis 18:1-15). The scene is set in a wooded landscape, characterised by ancient Roman ruins and crossed by a small river that flows into a placid sea, traversed by three small boats, of which only the sail is visible in one case.

The only natural element that fits with the biblical account is the presence of the oak tree beneath which the meeting takes place between Abraham and the three strangers, whom he and his wife Sarah provide with excellent food and drink. The three men are actually three angels sent by God, who bring the couple the unexpected announcement of Sarah's pregnancy at an advanced age.

The beautiful rendering of the foliage of the trees and vegetation stands out in the painting, with colour tones varying from dark green to golden brown, accentuated also by the warm light that pervades the sky. In the bottom left-hand corner, the protagonists of the story are totally immersed in this verdant scenery, as if to emphasise through nature the sense of divine mystery that imbues the entire biblical episode.



Pittore veneto del XVII

Maddalena

olio su tela / oil on canvas
cm. 66x55

Questo pregevole dipinto, attribuito ad un artista attivo nel XVII secolo, testimonia l'influenza stilistica di Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, 1510 – 1592), uno dei maestri più importanti del Rinascimento veneto. L'opera in questione è una reinterpretazione con significative varianti di un particolare della pala d'altare raffigurante la "Madonna in trono con il Bambino", affiancata da Santa Elisabetta, Santa Caterina e Maria Maddalena.

La composizione originale, inizialmente esposta nella parrocchia di Fara, è oggi conservata nella Pinacoteca di Vicenza (inv. A.-354). In questa versione, l'artista ha saputo reinterpretare con maestria e sensibilità il soggetto sacro della Maddalena, arricchendolo di dettagli unici che riflettono la propria visione e la vivacità dell'arte veneta del periodo. Le variazioni apportate non solo conferiscono un carattere distintivo all'opera, ma dimostrano anche l'abilità dell'autore nel dialogare con i modelli iconografici del passato, reinterpretandoli in chiave personale e innovativa.



This exquisite painting, attributed to a artist active in the 17th century, bears witness to the stylistic influence of Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, 1510–1592), one of the most important masters of the Venetian Renaissance. The work in question is a reinterpretation, with significant variants, of a detail from the altarpiece depicting the Madonna and Child Enthroned, flanked by St Elisabeth, St Catherine and Mary Magdalene.

The original composition, initially exhibited in the parish of Fara, is now in the Pinacoteca di Vicenza (inv. A.-354). In this version, the artist has skilfully and sensitively reinterpreted the sacred subject of Mary Magdalene, enriching it with unique details that reflect his own vision and the liveliness of art in the Veneto region during that period. The variations not only lend a distinctive character to the work, but also demonstrate the artist's ability to dialogue with iconographic models of the past, reinterpreting them in a personal and innovative way.



Jacopo Guarana
(Verona, 1720 - Venezia, 1808)

Trionfo di Urania
olio su tela / oil on canvas
cm. 89,5 diametro
data: metà del XVII secolo

Questa affascinante tela di forma circolare e di notevoli dimensioni, ritrae il "Trionfo di Urania", uno dei soggetti più rari e decorativamente apprezzabili che caratterizzarono soprattutto il rococò e la parte più avanzata del XVIII secolo.

L'indiscutibile e raffinato stile pittorico è supportato dalla leggerezza e dalla morbidezza delle pennellate, tipiche di un maestro frescante della Venezia della metà del secolo.

Identificabile attraverso precisi confronti con alcune delle sue opere, specialmente quelle della sua giovinezza, il dipinto può essere attribuito alla mano di Jacopo Guarana, uno dei più talentuosi allievi del grande Tiepolo. Guarana si distinse non solo come eccellente frescante, ma anche per la sua produzione di dipinti da cavalletto commissionati da committenti privati.

È possibile che questa nostra tela sia stata commissionata per un castello o un grande palazzo, con l'astronomia come tema comune. L'opera può essere datata poco dopo la metà del '700, durante la fase ancora giovane della carriera di Guarana. Nonostante fosse già pienamente maturo come pittore, in quel periodo entrò a far parte dell'Accademia di pittura a Venezia.

This fascinating canvas, circular in shape and of considerable dimensions, depicts the Triumph of Urania, one of the rarest and most decorative subjects characterising especially the Rococo and later part of the 18th century.

The unquestionably refined painting style is supported by the lightness and smoothness of the brushstrokes, typical of a master fresco painter from Venice in the middle of the century.

Identifiable through detailed comparisons with some of his works, especially those from his youth, the painting can be attributed to the hand of Jacopo Guarana, one of the great Tiepolo's most talented pupils. Guarana made a name for himself not only as an excellent fresco painter, but also for his production of easel paintings commissioned by private patrons.

It is possible that our canvas was commissioned for a castle or grand palazzo, with astronomy as a common theme.

The work can be dated to shortly after the middle of the 18th century, during the still youthful phase of Guarana's career. Although he was already fully mature as a painter, he joined the Academy of Painting in Venice at that time.



Vincenzo Chilone
(Venezia, 1758 - 1839)

Veduta dell'Isola di San Giorgio Maggiore

olio su tela / oil on canvas
cm. 32x40
expertise: Dario Succi

Il dipinto raffigura una luminosa veduta del bacino di San Marco, in cui spicca in lontananza il complesso di San Giorgio Maggiore, da cui prende il nome l'isola stessa. Si tratta di una tela di piccole dimensioni, ma piacevolmente rappresentativa del rigoglioso vedutismo veneziano settecentesco.

Lo storico dell'arte Dario Succi attribuisce la nostra opera a uno degli ultimi rappresentanti del vedutismo veneziano, lo scenografo e pittore Vincenzo Chilone (Venezia, 1758 - 1839), seguace di Antonio Canal. Dopo un periodo di lavoro a Udine, durante il quale Chilone realizza tre vedute di Venezia (1797) per il palazzo D'Attimis-Morcotti, rientra a Venezia dedicandosi alla pittura su cavalletto. Tra le varie opere dell'artista veneziano, ricordiamo due tele di notevoli dimensioni: una veduta panoramica del Bacino di San Marco, conservata al Museo Correr, e la Regata sul Canal Grande (collezione Treves Bonfili, Venezia), realizzata in occasione della visita dei regnanti d'Austria a Venezia nel 1825.

Il nostro dipinto, "caratterizzato da un'accurata descrizione delle prospettive architettoniche e da una luminosità diffusa", mostra in primo piano varie imbarcazioni animate da pescatori, intenti a svolgere il loro lavoro, mentre in secondo piano svetta la Basilica di San Giorgio Maggiore, ricca di colore.

Succi colloca l'opera intorno alla fine del Settecento, nel primo periodo di attività di Chilone, indubbiamente influenzato dall'arte di Canaletto.

The painting depicts a luminous view of the basin of San Marco, in which the complex of San Giorgio Maggiore, after which the island itself is named, stands out in the distance. It is a small canvas, but pleasantly representative of flourishing 18th-century Venetian vedutismo.

Art historian Dario Succi attributes our work to one of the last representatives of Venetian vedutismo, set designer and painter Vincenzo Chilone (Venice, 1758-1839), a follower of Canaletto. After a period of work in Udine, during which Chilone produced three views of Venice (1797) for Palazzo D'Attimis-Morcotti, he returned to Venice, devoting himself to easel painting. The Venetian artist's various works include two canvases of considerable size: a panoramic view of the Basin of San Marco, now in the Museo Correr, and the Regatta on the Grand Canal (Treves Bonfili collection, Venice), painted to mark the Austrian rulers' visit to Venice in 1825.

Our painting, "characterised by a detailed description of architectural perspectives and soft lighting," features various boats with fishermen in the foreground, intent on their work, while the basilica of San Giorgio Maggiore stands out in the background, rich in colour.

Succi places the work around the end of the 18th century, during Chilone's first period of activity, undoubtedly influenced by the art of Canaletto.



Giacomo Guardi
(Venezia, 1764 - 1835)

Veduta di Venezia
olio su tela / oil on canvas
cm. 97,5x135
data: 1800 circa
expertise: Luciano Treggiari

Per aspetti stilistici e stesura pittorica, il dipinto con la veduta sull'isola di San Giorgio Maggiore suggerisce, secondo il perito d'arte Luciano Treggiari, un'attribuzione a Giacomo Guardi, figlio e allievo del più noto Francesco.

La tela, in questo caso di grandi dimensioni a differenza della maggior parte delle sue opere, è collocabile dopo il primo ventennio dell'Ottocento, quando la tavolozza del pittore vira verso tinte più calde e i soggetti rappresentati sono più spesso umili barcaioli e gondolieri a lavoro; gli edifici collocati lungo una profonda diagonale prospettica ripetono, inoltre, un frequente schema del pittore, così come le figure composte per macchie di colore.

L'arte di Giacomo che si sviluppa in questo periodo risente della diversa temperie culturale venutasi a creare con la caduta della Repubblica Veneziana a opera di Napoleone; il declino di Venezia e il ridimensionamento del suo ruolo politico, dopo secoli di gloria, traspaiono dunque anche nella sua pittura, che diviene più narrativa e decadente, lontana dagli intenti celebrativi della prima generazione di vedutisti - anche se non va dimenticato come già le composizioni paterne rappresentassero un unicum nel vedutismo, tanto da essere considerate un preludio al sentire romantico.

E' interessante notare a tal proposito come un quadro frutto della collaborazione tra padre e figlio, conservato al Waddesdon Manor e di dimensioni inferiori, rappresenti una veduta su San Giorgio Maggiore simile alla nostra, seppur ripresa dall'angolo prospettico opposto.

According to art expert Luciano Treggiari, in terms of its style and pictorial draughtsmanship, the painting of the view of the island of San Giorgio Maggiore suggests an attribution to Giacomo Guardi, son and pupil of the better-known Francesco.

The canvas, in this case of large dimensions unlike most of his works, can be dated after the first two decades of the 19th century, when the painter's palette shifted towards warmer colours and the subjects depicted are more often humble boatmen and gondoliers at work. The buildings arranged along a deep diagonal perspective also echo a layout frequently used by the painter, as do the figures composed by patches of colour.

Giacomo's art in this period was affected by the different cultural climate created by the fall of the Venetian Republic at the hands of Napoleon. The decline of Venice and the downsizing of its political role after centuries of glory are therefore also reflected in his painting, which becomes more narrative and decadent, far from the celebratory intentions of the first generation of vedutisti – although it should not be forgotten that his father's compositions were already unique in vedutismo, so much so that they were considered a prelude to the romantic sentiment.

It is interesting to note in this regard that a painting from the collaboration between father and son, housed at Waddesdon Manor and smaller in size, depicts a similar view of San Giorgio Maggiore to ours, albeit from the opposite perspective.



Pittore anonimo del XIX secolo

Coppia di vasi di fiori
olio su tela / oil on canvas
cm. 110x72

Questi due raffinati dipinti di vasi floreali, attribuiti ad un artista ignoto dell'Ottocento, sono un omaggio all'arte della natura morta, particolarmente in voga durante l'età Barocca. La natura morta ha sempre rivestito un ruolo fondamentale nella pittura, celebrando la bellezza effimera della vita e la maestria tecnica dell'artista. Nel contesto barocco, queste opere esaltavano la perizia pittorica e riflettevano sulla fugacità dell'esistenza e la caducità delle cose terrene.

I nostri dipinti si distinguono per il dettaglio minuzioso e l'attenzione scrupolosa nella stesura pittorica. I fiori, rappresentati con precisione quasi botanica, si dispongono in una varietà di tipologie, esaltate da tonalità fredde e delicate sfumature di azzurro. Un dipinto presenta un vaso blu, riccamente decorato, mentre l'altro raffigura un vaso che sembra quasi d'argento, con un'eleganza sobria e raffinata; entrambi, colmi di fiori disposti con grazia naturale, dimostrano una profonda osservazione della natura e una notevole abilità tecnica.

Queste opere non sono solo un esercizio di virtuosismo pittorico, ma anche un richiamo nostalgico alla grande tradizione della natura morta: rievocano, infatti, un'epoca in cui i pittori olandesi e fiamminghi dominavano la scena artistica europea con le loro rappresentazioni sontuose e dettagliate di fiori, frutta e oggetti quotidiani. I due dipinti, pur appartenendo a un'epoca successiva, mantengono viva questa tradizione, celebrando la bellezza intrinseca dei soggetti naturali e l'abilità dell'artista nel catturare la loro essenza transitoria.

These two fine paintings of floral vases, attributed to an unknown 19th-century artist, are a tribute to the art of still life painting, which was particularly popular during the Baroque era. Still life has always played a fundamental role in painting, celebrating the ephemeral beauty of life and the artist's technical ability. In the Baroque context, these works highlighted painterly expertise and reflected on the fleeting nature of existence and the transience of earthly things.

Our paintings stand out for their meticulous detail and painstaking attention to pictorial draughtsmanship. The flowers, depicted with almost botanical precision, are arranged in a variety of types, enhanced by cool tones and delicate shades of blue. One painting features a richly decorated blue vase, while the other depicts a vase that looks almost silver, with a sober and refined elegance. Both are filled with flowers arranged with natural grace, demonstrating a profound observation of nature and remarkable technical skill.

These works are not only an exercise in pictorial virtuosity, but also a nostalgic reminder of the great tradition of still life. They evoke a time when Dutch and Flemish painters dominated the European art scene with their sumptuous and detailed depictions of flowers, fruit and everyday objects. Despite belonging to a later period, the two paintings keep this tradition alive, celebrating the intrinsic beauty of natural subjects and the artist's skill in capturing their fleeting essence.





Sculture Sculptures

Antonio Rossellino, bottega di
(Settignano, 1427 - Firenze, 1479)

Madonna col Bambino

stucco policromo e dorato / *polychrome and gilded stucco*
cm. 79x53,5

Questo bassorilievo in stucco policromo e dorato rappresenta la "Madonna con il Bambino", ed è attribuito alla bottega di Antonio Rossellino. La Madonna, splendidamente vestita e acconciata, è raffigurata seduta all'interno di una cornice a tabernacolo, mentre tiene amorevolmente tra le braccia il Bambino avvolto in un prezioso drappo bianco. Il fondo dell'opera è ornato da una ghirlanda composta da foglie di vite e decorazioni floreali dorate, conferendo un senso di armonia e grazia all'intera composizione. L'origine dell'opera rimane sconosciuta. Essa rappresenta uno dei numerosi esemplari derivati, in diverse tecniche (stucco, terracotta, cuoio a sbalzo), da un originale probabilmente attribuito ad Antonio Rossellino (Firenze, 1472-1479), autore di un rinomato rilievo in marmo conservato presso l'Ermitage di Leningrado. Secondo le informazioni riportate da Frizzoni nel 1916, altri esemplari di rilievi simili sono sparsi in varie collezioni internazionali. Negri Anroldi nel 1972 cita un esemplare conservato a Londra che presenta alcune variazioni rispetto al prototipo originale.

John Pope Hennessy, nel 1964, identifica tre principali filoni di varianti, basati sul motivo di fondo: una ghirlanda (come nell'esemplare di Forlì e quello di Londra), due cherubini e nuvole (come a Leningrado), e un roseto (come al Museo Jacquemart-André di Parigi). Successivamente, Bellosi nel 1977 ha ampliato questa classificazione includendo esemplari che mostrano ulteriori varianti, come il velo della Vergine o il fondo damascato, quest'ultimo spesso policromato a piacere, come evidenziato nell'esemplare dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze.

Questa opera testimonia non solo l'eccellenza artistica e la devozione religiosa dell'epoca, ma anche la diffusione e la reinterpretazione di un modello iconografico di grande successo nel Rinascimento italiano.

This bas-relief in polychrome and gilded stucco depicts the Madonna and Child and is attributed to the workshop of Antonio Rossellino. The beautifully dressed and coiffed Madonna is shown sitting within a tabernacle-like frame, lovingly holding the Child in her arms, wrapped in a fine white cloth. The background of the work is adorned with a garland of vine leaves and golden floral decorations, giving a sense of harmony and grace to the overall composition.

The origin of the work remains unknown. It is one of several examples derived, using different techniques (stucco, terracotta, embossed leather), from an original probably attributed to Antonio Rossellino (Florence, 1472-1479), the author of a renowned marble relief in the Hermitage in St Petersburg. According to information reported by Frizzoni in 1916, other examples of similar reliefs are scattered throughout various international collections. In 1972, Negri Anroldi mentioned an example in London that shows some variations from the original prototype.

Meanwhile, in 1964, John Pope Hennessy identified three main strands of variants based on the background motif: a garland (as in the Forlì and London examples), two cherubs and clouds (as in St Petersburg), and a rose garden (as in the Musée Jacquemart-André in Paris). Subsequently, in 1977, Bellosi expanded this classification to include pieces showing further variants, such as a damask veil worn by the Virgin or a damask background, the latter often polychromed at will, as evidenced in the example from the Ospedale degli Innocenti in Florence.

This work is not only testimony to the artistic excellence and religious devotion of the time, but also to the circulation and reinterpretation of a highly successful iconographic model in the Italian Renaissance.



Giovanni da Nola, cerchia di
(Nola, 1488 - Napoli, 1558)

Madonna
legno scolpito policromo / *polychrome sculpted wood*
cm. 124 h

La Vergine è ritratta con lo sguardo timido, rivolto con modestia verso il basso, lasciando supporre che questa scultura potesse essere compimento di un gruppo sacro o fosse posta in alto al centro di un altare. Lo sguardo è dolce ma fermo, le guance sono lievemente arrossate; un velo azzurro fermato al petto da una fibbia a foggia di cherubino le copre la testa e le spalle dando vita ad un sinuoso drappeggio. La gamba destra lievemente piegata nell'incedere, il volto lievemente reclinato, donano alla scultura un senso di dinamismo.

Tra gli innumerevoli scultori attivi nella prima metà del sedicesimo secolo nel Meridione, la nostra Madonna sembra avvicinata ai modi di Giovanni da Nola, forse riflessi nell'operato di un seguace pugliese. I rapporti commerciali che univano il versante adriatico della Puglia con Venezia, unitamente alla dipendenza politica e amministrativa dal vicerè di Napoli, spiegano il perché della diffusione di differenti filoni culturali in questa regione dell'Italia meridionale.

The Virgin is portrayed with a timid gaze, turned modestly downwards, suggesting that this sculpture might have completed a sacred group or been placed high up in the centre of an altar. Her gaze is gentle but firm and she has slightly flushed cheeks. A blue veil fastened to her chest by a cherub-shaped buckle covers her head and shoulders, creating a sinuous drape. The slightly bent right leg, suggesting forward motion, and the gently tilted face give the sculpture a sense of dynamism.

Among the innumerable sculptors active in the first half of the 16th century in southern Italy, our Madonna seems close to the manner of Giovanni da Nola, perhaps reflected in the work of a follower from Puglia. The trade relations that united the Adriatic side of Puglia with Venice, together with the political and administrative dependence on the Viceroy of Naples, explain why different cultural strands spread in this region of southern Italy.



Scultore dell'Italia Centrale del XVI secolo

Crocifisso
legno intagliato / carved wood
cm. 154x126

Questa scultura rappresenta un bellissimo crocifisso in legno intagliato. La lavorazione molto dettagliata della materia rende una struttura anatomica straordinaria che indica un certo grado di naturalismo. Il busto è movimentato da una muscolatura grandiosa che certamente è memore dei modelli altissimi di Michelangelo a Roma. La testa è reclinata verso il basso ad indicare la morte di Cristo e la visione tragica della corona di spine, ancora calzata sulla fronte, aumenta la presa emotiva sullo spettatore.

I capelli e la barba ricciuta, così come il panneggio movimentato del perizoma, ricordano molte sculture del Cinquecento inoltrato che si possono incontrare in area appenninica tra Toscana, Umbria, Marche e Lazio, nel raggio di influenza della scultura manierista romana di fine Cinquecento.

This remarkable sculpture represents a beautiful carved wooden crucifix. The very detailed workmanship of the material produces an extraordinary anatomical structure that indicates a certain degree of naturalism. The torso features an impressive musculature that is certainly reminiscent of Michelangelo's great models in Rome. The head is tilted downwards to indicate Christ's death, while the tragic vision of the crown of thorns, still worn on the forehead, increases the emotional grip on the viewer.

The curly hair and beard, as well as the animated drapery of the loincloth, are reminiscent of many late 16th-century sculptures to be found in the Apennine area between Tuscany, Umbria, Marche and Lazio, within the sphere of influence of late 16th-century Roman Mannerist sculpture.



Isidoro Franchi

(Carrara, 1660/65 - Firenze, 1720 circa)

Bacco

marmo / *marble*

cm. 145 h

expertise: Sandro Bellesi

Bacco, l'antica divinità classica, innalza festoso la coppa contenente il vino, nell'altra mano un grappolo di uva. Il bel corpo del giovane dio è avvolto in un fluente mantello che dona movimento alla figura, coprendone pudicamente le nudità.

Sandro Bellesi ha ricondotto questo marmo, "collocabile cronologicamente sullo scorcio del Seicento", alla scuola toscana tardo barocca, e in particolare a Isidoro Franchi. Trasferitosi in giovane età a Firenze dalla natia Carrara, lo scultore, dopo l'iniziale apprendistato con Giovan Battista Foggini, nel 1684 aprì un'attività in proprio in città, instaurando in seguito un sodalizio professionale con il collega Anton Francesco Andreozzi. Il Franchi, artista "orientato verso un linguaggio stilistico ricco di raffinato eclettismo" inizialmente influenzato dal barocco fogginiiano e in seguito dalle tendenze più tradizionaliste del Fortini, mostra in quest'opera un "linguaggio semplice e corsivo" che, secondo lo studioso, sembra anticipare gli sviluppi settecenteschi, improntati ad una certa "sobrietà descrittiva", di scultori come Vittorio Barbieri.

Quali confronti per la nostra scultura, probabilmente in origine parte dell'arredo di un giardino o di una loggia di una dimora patrizia, Bellesi indica in particolare le "opere condotte da Franchi nel corso dell'ultimo decennio del Seicento", come l'Ercole in riposo del fiorentino palazzo Del Chiaro, del 1694, e le sculture di poco posteriori raffiguranti Paride e Giunone di palazzo Del Sera, sempre a Firenze, nonché il Meleagro di collezione privata pubblicato di recente, caratterizzato similmente alla nostra scultura da "evidenti debiti tipologici dal celebre Bacco di Michelangelo" del Bargello.

Bacchus, the ancient classical deity, jubilantly raises the cup of wine, while holding a bunch of grapes in his other hand. The young god's beautiful body is wrapped in a flowing cloak that gives movement to the figure, demurely covering his nudity.

Sandro Bellesi has traced this marble, "which can be placed chronologically at the end of the 17th century," to the late Baroque Tuscan school, and to Isidoro Franchi in particular. Having moved to Florence from his native Carrara at a young age, the sculptor completed an initial apprenticeship with Giovan Battista Foggini. In 1684, he opened his own business in the city, later establishing a professional partnership with his colleague Anton Francesco Andreozzi. Franchi, an artist "inclined towards a stylistic language rich in refined eclecticism" initially influenced by Foggini's Baroque and later by the more traditionalist tendencies of Fortini, displays a "simple and cursive language" in this work that, according to the scholar, seems to anticipate the 18th-century developments of sculptors such as Vittorio Barbieri, marked by a certain "descriptive sobriety".

As comparisons for our sculpture, which was probably once part of the furnishings of a garden or a loggia of a patrician residence, Bellesi points in particular to the "works produced by Franchi during the last decade of the 17th century," such as the Resting Hercules in the Florentine Palazzo Del Chiaro, dated 1694, and the slightly later sculptures of Paris and Juno from the Palazzo Del Sera, also in Florence, as well as the recently published Meleager from a private collection, characterised like our sculpture by "clear typological debts to Michelangelo's famous Bacchus" from the Bargello.



Scultore italiano della prima metà del XVII secolo

Dafne
marmo bianco di Carrara / *Carrara white marble*
cm. 135 h

La ninfa amata da Apollo, sfuggita all'intraprendente nume greco tramutandosi in una pianta di alloro, è qui rappresentata accanto al tronco dell'albero caro agli dei. Dafne, raffigurata con un bel volto di chiara matrice classica, si copre pudica, con un ramoscello, il corpo nudo atteggiato in un elegante contrapposto.

The nymph beloved of Apollo, who escaped the resourceful Greek deity by transforming herself into a laurel plant, is depicted here next to the trunk of the tree dear to the gods. Daphne, depicted with a beautiful, clearly classical face, demurely covers her nude body with a small branch, in an elegant contrapposto pose.



Giovanni Insom, attribuito a
(Casez, 1775 - Firenze, 1855)

Cupido trasportato dalle Grazie
Psiche trasportata dagli Zefiri
alabastro scolpito / sculpted alabaster
cm. 63,5 h; cm. 68 h

Questa raffinata coppia di sculture a tutto tondo è stata realizzata in alabastro, un tipo di pietra traslucida ampiamente utilizzata nel XVIII secolo per le decorazioni e per piccoli oggetti ornamentali. Le nostre graziose composizioni scultoree possono essere ricondotte alla maestria dello scultore trentino Giovanni Insom, che si distinse per l'ampia realizzazione di riproduzioni di antiche sculture in marmo e alabastro.

Attivo nella prima metà dell'Ottocento, la sua arte non si limitò al Trentino, ma raggiunse anche Firenze, dove l'artista insegnò all'Accademia di Belle Arti ed ebbe fra i suoi allievi il celebre scultore Lorenzo Bartolini.

Viva testimonianza della sua abilità nella lavorazione anche di altri materiali, è la figura anatomica in legno scolpito esposta al Palazzo dell'Émitage a San Pietroburgo.

Osservando le nostre sculture è possibile riconoscere Amore e Psiche, la cui lunga e travagliata vicenda è narrata dallo storico romano Apuleio nelle "Metamorfosi".

Qui è raffigurato un momento particolare della vicenda dei due amanti, raramente rappresentato nelle arti figurative: Psiche salvata dalla cima di una rupe e trasportata dagli Zefiri in un prato ameno, in cui cade addormentata, e Cupido condotto dalle Grazie al suo palazzo, dove i due amanti infine si incontreranno. Già in precedenza, lo scultore gallese John Gibson (Conwy, 1760 – Roma, 1866) scelse di riprodurre questo episodio, sulle orme del suo maestro, Antonio Canova (Possagno, 1757 - Venezia, 1822), che aveva già affrontato il racconto di Apuleio, raffigurando tuttavia il momento del bacio dei due innamorati.



This refined pair of sculptures in the round is made of alabaster, a type of translucent stone widely used in the 18th century for decorations and small ornamental objects.

Our graceful sculptural compositions can be traced back to the mastery of the Trentino sculptor Giovanni Insom, who was renowned for his extensive reproductions of ancient marble and alabaster sculptures.

Active in the first half of the 19th century, his art was not limited to Trentino, but also reached Florence, where the artist taught at the Accademia di Belle Arti and had the celebrated sculptor Lorenzo Bartolini among his pupils.

The carved wooden anatomical figure at the Hermitage in St Petersburg bears vivid testimony to his skill in working with other materials as well.

Upon observing our sculptures, it is possible to recognise Cupid and Psyche, whose long and troubled story is narrated by the Roman historian Apuleius in his Metamorphoses.

Here we see a particular moment in the story of the two lovers, rarely depicted in the figurative arts: Psyche rescued from the top of a cliff and carried by the Zephyrs to a pleasant meadow, where she falls asleep, and Cupid led by the Graces to his palace, where the two lovers will finally meet. The Welsh sculptor John Gibson (Conwy, 1760 – Rome, 1866) had already chosen to depict this episode, following in the footsteps of his master, Antonio Canova (Possagno, 1757 – Venice, 1822), who had previously tackled Apuleius' tale, but depicted the moment when the two lovers kissed.



Scultore dell'Italia Centrale degli inizi del XVIII secolo

Coppia di cariatidi

legno intagliato e dorato / carved and gilded wood
cm. 145 h

Le sculture in legno dorato che qui presentiamo appartengono alla produzione tardo barocca di oggetti raffinati e fastosi realizzati per arricchire arredi e dimore. Le due figure, maschile e femminile, rappresentano una coppia di cariatidi probabilmente facente parte di un fastoso mobile architettonico, a rievocare il fronte di uno stipò monetiere. Le mensole sorrette dalle due figure sono adornate da ghirlanda di frutti e foglie, le basi a plinto circolare sono arricchite da festoni vegetali e terminano con piedi decorati con volute a ricciolo.

The gilded wood sculptures presented here belong to the late Baroque production of refined and sumptuous objects made to enrich furnishings and homes. The two figures, male and female, represent a pair of caryatids probably forming part of a sumptuous architectural piece of furniture, recalling the front of a "stipo monetiere" cabinet. The corbels supported by the two figures are adorned with a garland of fruit and foliage, while the circular plinth bases are embellished with plant festoons and terminate in feet decorated with curled volutes.



Scultore napoletano del XIX secolo

Napoleone conferisce l'incarico di re di Napoli a Gioacchino Murat
alabastro scolpito / sculpted alabaster
cm. 51 h

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

Two figures are depicted in the guise of ancient Roman commanders. The seated one, shown in the act of receiving a helmet from the other, can be identified as Joachim Murat (1767-1815), crowned king of Naples in 1808 by his brother-in-law Napoleon Bonaparte. The emperor, his face idealised, is standing beside Murat, his arm outstretched in the gesture that was customary to him.



Scultore romano del XIX secolo

Paolina Borghese Bonaparte

gesso e polvere di marmo / *plaster and marble dust*

cm. 50x95x27,5

Una delle sculture più note del repertorio di Antonio Canova (Possagno, 1757 – Venezia, 1822) è la statua marmorea di Paolina Borghese Bonaparte, sorella di Napoleone e sposa del principe romano Camillo Borghese.

La principessa è immortalata distesa su un divano in stile Impero, con il volto incorniciato da una raffinata acconciatura, con il busto sollevato e appoggiato alla spalliera, nudo fin quasi all'inguine e con gambe velate da un tessuto leggero.

Paolina è rappresentata come Venere con il pomo della vittoria nella mano sinistra, simbolo del trionfo della dea nella gara con Giunone e Minerva per sancire chi fosse la più bella dell'Olimpo. Tratto dalla mitologia greca e ripreso dalle *Fubulae* di Gaio Giulio Iginio (*Fabulae* 92), questo episodio mitologico fu uno dei più riprodotti nella storia dell'arte, in particolar modo durante il XVIII e XIX secolo, a richiamo dei miti antichi.

Canova, con la trasfigurazione di Paolina in Venere, celebra con la sua scultura la gloria della famiglia Bonaparte e ne fa un richiamo sia per i romani che per gli stranieri.

La scultura presentata nella nostra collezione è una piacevole riproduzione della composizione scultorea dell'artista, qui realizzata in gesso con una finitura in polvere di marmo leggermente invecchiata.

One of the best known sculptures in the repertoire of Antonio Canova (Possagno, 1757 – Venice, 1822) is the marble statue of Pauline Borghese Bonaparte, Napoleon's sister and wife of the Roman prince Camillo Borghese.

The princess is immortalised lying on an Empire-style sofa, her face framed by a refined hairstyle, with her torso in an upright position leaning against the backrest, naked almost to the groin and her legs veiled by a light fabric.

*Pauline is depicted as Venus with the apple of victory in her left hand, symbolising the goddess's triumph in the contest with Juno and Minerva to decide who was the most beautiful on Olympus. Based on Greek mythology and taken from the *Fubulae* of Gaius Julius Iginus (*Fabulae* 92), this episode was one of the most reproduced in the history of art, particularly during the 18th and 19th centuries, drawing on ancient myths.*

With his transfiguration of Pauline into Venus, Canova celebrates the glory of the Bonaparte family with his sculpture and makes it an attraction for Romans and visitors alike.

The sculpture in our collection is a pleasing reproduction of the artist's sculptural composition, rendered here in plaster with a slightly aged marble dust finish.



Scultore del XIX secolo

Fauno danzante (da un originale del I sec. d.C.)
bronzo patinato / patinated bronze
cm. 80 h

Questo bronzo ripete in maniera puntuale una delle più famose sculture ritrovate durante gli scavi archeologici di Pompei. Riflette la posa del fauno danzante in bronzo che ornava il centro dell'impluvium del cortile di una casa nobile della città campana. Questa è ora conservata a Napoli nel Museo Archeologico Nazionale.

Si può pensare, quindi, che la fama della scultura, celebrata in incisioni e stampe già nell'Ottocento, avesse richiesto la fabbricazione di copie più o meno fedeli per un mercato che doveva essere fiorente. La nostra versione è poco più piccola di quella di Napoli (alta circa 85 cm) e ciò fa pensare ad una composizione di accademia e non ad un calco.

This bronze is an accurate reproduction of one of the most famous sculptures found during the archaeological excavations in Pompeii. It reflects the pose of the bronze dancing faun that adorned the centre of the impluvium in the courtyard of a noble house in the Campanian city. The original is now in the Museo Archeologico Nazionale in Naples.

It can be assumed, therefore, that the fame of the sculpture, celebrated in engravings and prints as early as the 19th century, required the production of faithful copies for a market that must have been flourishing. Our version is slightly smaller than the one in Naples (approx. 85 cm high), suggesting that it is the sculptor's own composition and not a cast.



Scultore cinese del XIX secolo

Cani di Pho
gres smaltato / *glazed stoneware*
cm. 53x64

Come le minacciose garguglie che popolavano le antiche cattedrali occidentali, queste bizzarre creature dell'Estremo Oriente dalle fauci spalancate svolgevano una funzione di ammonimento e apotropaica nei confronti del visitatore, a protezione di un luogo sacro.

I cani di Pho, variopinte ed estremamente vivaci sentinelle, sono concepiti in coppia: la femmina (Yin) tiene presso di sé un cucciolo, il maschio (Yang) poggia la zampa su un elemento sferico, simboleggiante il mondo.

Like the menacing gargoyles that populated ancient Western cathedrals, these bizarre Far Eastern creatures with gaping jaws served as a warning towards visitors and had an apotropaic role, protecting a sacred place. Foo dogs are colourful and extremely lively sentinels, conceived in pairs: the female (Yin) holds a puppy close to her, the male (Yang) rests his paw on a spherical element, symbolising the world.





Mobili Furniture

Cassone nuziale

Siena, metà del XVI secolo

legno decorato in policromia / *polychrome decorated wood*
cm. 54x165x50

Il fronte lievemente bombato di questa cassa è decorato da motivi a grottesche entro formelle polilobate, affiancate ad altre dalle forme rettilinee. Dipinto nei toni del rosso e dell'ocra, il nostro cassone sembra quasi riecheggiare i colori degli affreschi dell'antichità classica, partendo ordinatamente lo spazio figurativo a simulazione di bassorilievi finemente scolpiti.

Nella formella centrale si vede una figura allegorica femminile seduta, che sembra tenere a distanza un leone brandendo una fiaccola accesa. Nella Venere di Urbino di Tiziano, una fantesca inginocchiata sembra rovistare in una cassa dipinta non dissimile, pervasa da un medesimo gusto antichizzante.

The slightly rounded front of this chest is decorated with grotesque motifs within multilobate panels, flanked by others with rectilinear shapes. Painted in tones of red and ochre, our chest almost seems to echo the colours of the frescoes of classical antiquity, neatly partitioning the figurative space to simulate finely sculpted bas-reliefs.

In the central panel, a seated female allegorical figure appears to be holding a lion at bay, brandishing a lit torch. In Titian's Venus of Urbino, a kneeling maiden appears to be rummaging through a not dissimilar painted chest, pervaded by the same antique flavour.



PUBBLICAZIONI / PUBLICATIONS

"Ceramiche e Tessuti. Dialogo tra arti toscane del Rinascimento", catalogo di mostra, Museo del Tessuto, Prato, 2011, n.27, pp. 46-47.

ESPOSIZIONI / EXHIBITIONS

"Ceramiche e Tessuti. Dialogo tra arti toscane del Rinascimento", Museo del Tessuto, Prato, ottobre 2010 - maggio 2011.

Libreria a portale

Toscana, XVI secolo

legno di noce intagliato e dorato, decorato in policromia / *carved and gilded walnut wood*

cm. 5235x207x73

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

Degna di nota la conservazione della doratura che mette in risalto gli elementi architettonici.

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

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



Stipo monetiére a bambocci

Genova, inizi del XVII secolo

legno e radica di noce, intagliato e scolpito / *walnut wood and burr, carved and sculpted*
cm. 84x96x46

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

This piece of furniture perfectly reflects the Italianate tastes that flourished in France at the palace of Fontainebleau and continued to resurface in the facades of Genoese palaces at the height of the Baroque period. Embellished with caryatids depicting classical deities, this cabinet was designed to store precious objects.



Secrétaire

Lombardia, seconda metà del XVIII secolo

lustrato in legno di noce con filettature in vari legni / *walnut veneer with inlaid strips in various woods*
cm. 146x96x37

Questa scrivania a ribalta è un classico esempio dello stile Neoclassico. Interamente lustrato, il mobile, sorretto da gambe troncopiramidali, è impreziosito da rigorose specchiature geometriche, centrate sul fronte da rosette. Il piano calatore nasconde un vano con sei tiretti e, nella parte superiore, uno spazio portalettere partito da elementi divisori.

This drop-leaf desk is a classic example of the neoclassical style. Veneered throughout, the desk, supported by truncated pyramid legs, is embellished with symmetrical geometric panels, with central rosettes at the front. The drop-leaf top conceals a compartment with six drawers and, in the upper part, a row of pigeonholes partitioned by dividing elements.



Commode

Venezia, metà del XVIII secolo

legno dipinto in policromia / *polychrome painted wood*
cm. 88x125x54

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

A Louis XV-style commode characterised by a certain degree of understatement that pre-empt the advent of the more rigorous style to come. The polychrome embellishment softens the cabinet with phytomorphic motifs and floral compositions, featuring typical "bouquet" decoration.



Console, stile Luigi XVI

Genova, XVIII secolo

legno intagliato e dorato, marmo broccatello di Spagna / *carved and gilded wood, Spanish Brocatello marble*
cm. 147x94,5x72

Antica console da parata, in stile Luigi XVI, intagliata e scolpita in legno dorato, realizzata da maestranze di ambito genovese.

La fascia lineare è decorata in rilievo da un elegante apparato ornamentale, con motivi neoclassici quali ghirlande e fiori stilizzati che si dipartono da una figura centrale. Le quattro gambe, dalla forma troncoconica, sono delineate da scanalature alla base e ornate da cespi fogliacei.

La console è completata da un ripiano in marmo "Broccatello di Spagna", caratteristico dell'epoca.

Antique ornamental console, Louis XVI style, carved and sculpted in gilded wood, made by craftsmen from Genoa.

The linear band is decorated in relief with elegant ornamentation, featuring neoclassical motifs such as garlands and stylised flowers that branch off from a central figure. The four legs, with a truncated cone shape, are outlined by grooves at the base and adorned with leaf tufts.

The console is completed by a top in "Spanish Brocatello", characteristic of the period.



Scrittoio

Roma, primo quarto del XVIII secolo

legno lustrato in noce e radica con intarsi in legno di cipresso / *walnut and burr veneer inlaid with cypress*
cm. 97x137x68

Questo elegante scrittoio è impreziosito da raffinati intarsi con festoni di elementi fitomorfi a cui si abbinano curiosi profili orientaleggianti. Il mobile presenta sul piano un'alzata con cinque tiretti e due cassetti sottopiano, gambe tronco-piramidali riunite da traverse mistilinee decussate e piedi a cipolla schiacciata.

This elegant writing desk is embellished with exquisite inlays featuring festoons of phytomorphic elements combined with curious Oriental-style profiles. The cabinet has a riser on the top with five drawers and a further two drawers under the top, truncated pyramid legs joined by decussate mixtilinear crosspieces and flattened onion feet.



Console, stile Luigi XVI

Italia Centrale, fine del XVIII secolo

legno intagliato, scolpito e dorato, piano in marmo statuario / *carved, sculpted and gilded wood, statuary marble top*
cm. 88x148x66,5

Elegante console in stile Luigi XVI, in legno intagliato e dorato. La fascia centrale è decorata con sfarzosi ornamenti di volute fogliacee e fiori. Le quattro gambe, dalla forma troncopiramidale, sono ornate da piccoli tralci di foglie, che decorano i quattro lati. La console si chiude con un ripiano in marmo bianco statuario, originale dell'epoca, caratterizzato da venature grigie.

Elegant Louis XVI-style console, in carved and gilded wood. The central band is decorated with lavish ornamentation consisting of leaf volutes and flowers. The four legs, in the shape of a truncated pyramid, are adorned with small leafy tendrils, which decorate the four sides. The console is topped with a white statuary marble surface, original to the period, characterised by grey veins.



Divano, stile Napoleone III

Italia Settentrionale, inizi del XIX secolo

legno intagliato, doratura a guazzo / *carved wood, water gilding*
cm. 120x200x60

Elegante divano in stile Napoleone III, realizzato in legno dorato a guazzo. La spalliera dalla forma sinuosa è tripartita e decorata al centro da motivi fogliacei e conchiglia, ornamento riproposto anche nella cintura della seduta. I braccioli mossi e le gambe arcuate a "s" sono tipici di questo stile.

Elegant Napoleon III style sofa made of water-gilded wood. The sinuously shaped back is tripartite and decorated in the centre with leaf and shell motifs, a decoration also repeated in the framework around the seat. The wavy armrests and "s"-shaped arched legs are typical of this style.



Cassone nuziale

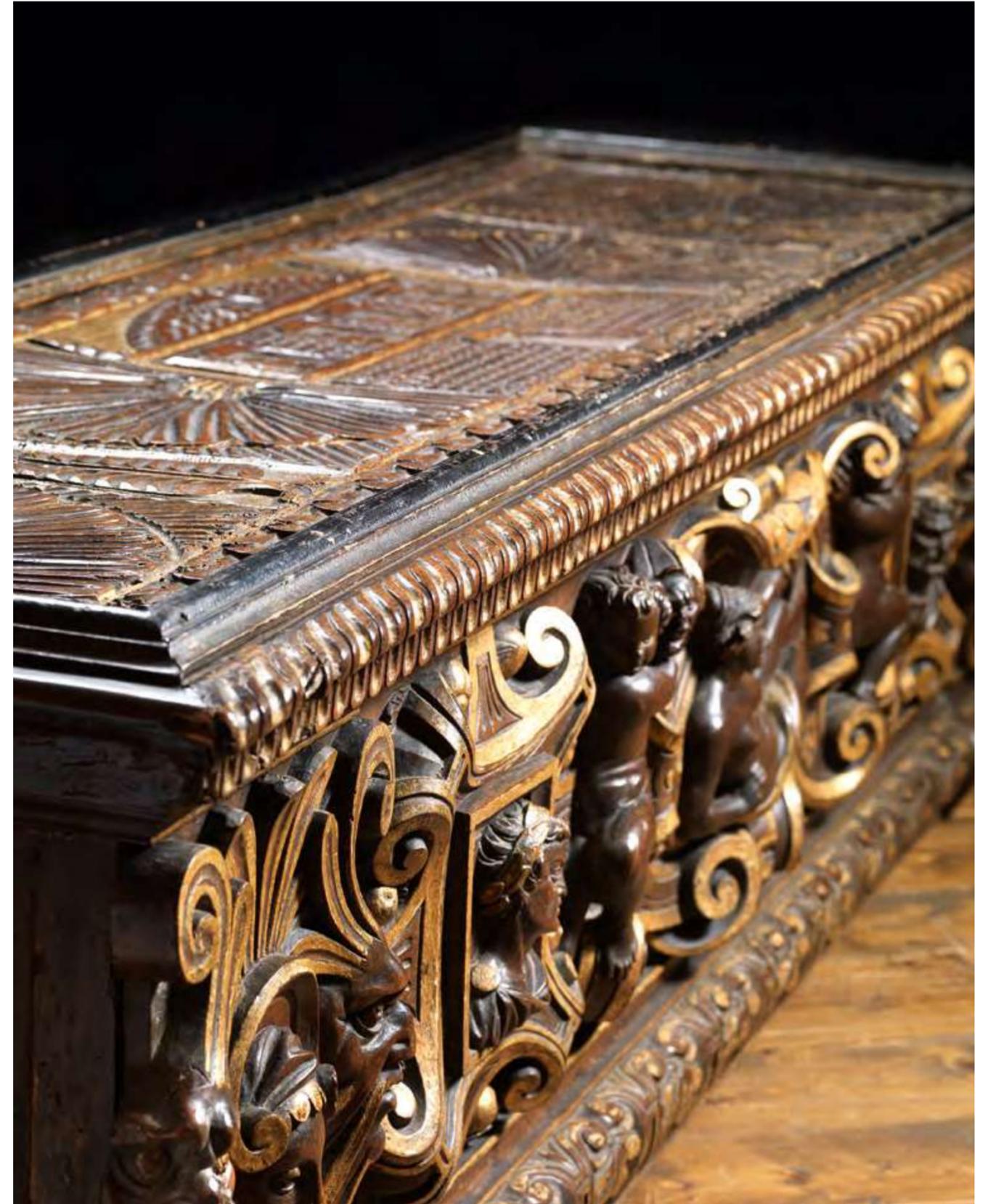
Italia Centrale, XIX secolo

legno di noce intagliato, scolpito e parzialmente dorato / *carved, sculpted and partially gilded walnut wood*
cm. 48x171x53

Il fronte di questo mobile presenta una ricca decorazione scolpita e in parte dorata ispirata all'antico, declinato con chiari accenti manieristi. Al centro in una cartella ovale racchiusa tra volute si riconosce Cerere, nell'atto di cogliere delle spighe di grano, affiancata da atletici putti e da busti di imperatori in rilievo. Completano la decorazione del fronte lesene ornate da mascheroni. Fascia sottopiano con unghiate modanata e base bombata intagliata a palmette.

Il coperchio, antico ma non pertinente, presenta un fantasioso intaglio di gusto orientale, con elementi architettonici e fitomorfi.

The front of this piece of furniture shows a rich sculpted decoration, which is partially gilded, inspired by antiques, rendered with evident mannerist tones. At the center, within an oval frame surrounded by volutes, we can see Ceres while she gathers ears of wheat, flanked by athletic cherubs and by busts of important emperors. Pilasters adorned by masks complete the front's decoration. The undertop strip with molded chamfers and a convex base carved into palmettes.
The top shows an imaginative wood carving with an oriental taste, with phytomorphic architectural elements.



Guéridon

Francia, XIX secolo

legno intagliato, scolpito e dorato, piano in marmo bianco / *carved, sculpted and gilded wood, white marble top*
cm. 83 h, cm. 51 diametro

Questo elegante *guéridon* è un complemento d'arredo diffusosi in Francia a partire dalla fine del XVII, generalmente usato come base per vasi o lampade. Il tavolino è composto da un fusto a tre cigni addossati, sorretti da un capitello a foglie d'acanto rovesciato, su cui poggia il piano circolare in marmo bianco. I piedi sono ornati con volute e impreziositi da motivi fitomorfi.

This elegant guéridon is a piece of furniture that became popular in France from the late 17th century onwards, generally used as a base for vases or lamps. The small table is composed of a stem with three swans leaning against it, supported by an inverted acanthus leaf capital, on which the circular white marble top rests. The feet are decorated with scrolls and embellished with phytomorphic motifs.



Dormeuse, stile Vittoriano

Inghilterra, seconda metà del XIX secolo

legno di mogano / *mahogany*

cm. 92x190x70,5

Questa elegante dormeuse inglese in legno di mogano è un classico esempio di arredo in stile Vittoriano, che si distingue per l'uso di legni scuri di origine orientale e per le forme finemente intagliate e arcuate della spalliera e dei piedi.

La dormeuse nasce alla fine del XVIII secolo per i riposi diurni dei nobili e dei borghesi, a richiamo dei triclini usati nell'antichità. Poteva essere realizzata con la forma di un divano allungato con schienale rialzato oppure con lo schienale laterale di differente altezza all'estremità, come nel nostro caso.

This elegant English mahogany dormeuse is a classic example of Victorian-style furniture, distinguished by the use of dark woods of eastern origin and the finely carved and arched shapes of the back and feet.

The dormeuse was invented in the late 18th century for the nobility and middle classes to rest on during the day, recalling the triclinia used in antiquity. It could be made in the shape of an elongated sofa with a raised back or with a side rest of a different height at the end, as in our case.



Bureau plat

Parigi, fine del XIX secolo

legno di mogano con applicazioni in bronzo dorato / mahogany with gilt bronze appliques

cm. 78x160x79

firma nel cassetto a destra: "A.Chevrie Fab.t/7, Rue de Braque, Paris"

signature in the right-hand drawer: "A. Chevrie Fab.t/7, Rue de Braque, Paris"

Questa scrivania, che unisce elementi degli stili Luigi XVI e Direttorio sul finire del secolo, costituiva verosimilmente l'arredo di un importante ufficio della capitale francese. Come risulta dall'iscrizione incisa in una delle serrature interne, l'autore di questo mobile è Chevrié, ebanista attivo a Parigi. Il mobiliere partecipò alle Esposizioni universali che ebbero luogo nel 1878 e 1889, ottenendo una medaglia d'argento e ricevendo la Legione d'onore nel 1894.

Grazie all'iscrizione incisa sulla serratura del cassetto centrale, sappiamo che l'arredo è posteriore al 1886, anno in cui il mobiliere si trasferì dall'indirizzo parigino posto in rue Portefoin al nuovo atelier lungo la rue Braque.

This bureau, which combines elements of the Louis XVI and Directoire styles from the end of the century, probably furnished an important office in the French capital. As shown by the inscription engraved in one of the interior locks, this piece of furniture was made by Chevrié, a cabinetmaker active in Paris. Chevrié participated in the Universal Exhibitions held in 1878 and 1889, winning a silver medal and receiving the Legion of Honour in 1894.

Thanks to the inscription engraved on the lock of the central drawer, we know that the piece of furniture was made after 1886, the year in which the furniture maker moved from his Parisian address on Rue Portefoin to his new workshop on Rue Braque.



Tavolo da centro

Firenze, fine del XIX secolo

legno intagliato e dorato; piano in marmo nero del Belgio e commesso di pietre dure /
carved and gilded wood; top in black Belgian marble and inlay work with semi-precious stones
cm. 88x116x79

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

Il leggiadro andamento del tralcio fiorito, un'innovazione rispetto alle consuete ghirlande e alle composizioni più tradizionali, sembra risentire delle creazioni aggiornate sul nascente stile Art Nouveau dall'ultimo direttore della manifattura dell'Opificio delle Pietre Dure, Edoardo Marchionni.

La fascia sottopiano è decorata con un motivo continuo a festoni concatenati, recante ai quattro angoli rosette entro riserve rettangolari. Le gambe a colonna scanalata troncoconica si concludono in alto con motivi fogliacei, che si innestano in capitelli imitanti lo stile ionico.

This elegant table is embellished with a Florentine semi-precious stone inlaid top depicting a multicoloured floral motif on a black Belgian marble background.

The graceful movement of the flowering branch, an innovation compared to the usual garlands and more traditional compositions, seems to be influenced by the creations updated in keeping with the emerging Art Nouveau style by the last director of the Opificio delle Pietre Dure workshop, Edoardo Marchionni.

The band running beneath the top is decorated with a continuous motif of interlinked festoons, with rosettes in rectangular boxes at the four corners. The fluted truncated cone-shaped column legs culminate at the top in leaf motifs, which are grafted onto small capitals imitating the Ionic style.





Oggetti
Objects

Ghirlanda

Toscana, XVI secolo

terracotta invetriata policroma / *polychrome glazed terracotta*
cm. 110 diametro

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

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

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

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

“... art was deprived of the true way of working glazed terracotta,” laments Vasari in the second edition of his Lives, referring to the demise of the Della Robbia family. The glorious technique of glazed terracotta sculpture, developed by Florentine sculptors in the 15th century, with its workshop secrets jealously handed down from father to son, was falling into disuse by the second half of the 16th century wrote the historian and artist from Arezzo 1568, and only much later, in the 19th century, would pieces in this style experience a period of vibrant revival.

The example we present here, a garland composed of eight segments depicting fruit and leafy elements accompanied on the inner edge by a spindle-shaped frame, can be placed among those artistic documents inspired by the Della Robbia tradition that flourished in various places in Italy in the late Renaissance period. If at times these artefacts are more similar to majolica than to terracotta sculpture, favouring the aspects linked to the use of enamels over the actual model, more ambitious examples are known that seem to be conceptually and technically more faithful to Della Robbia's teachings. Among these, as pointed out by Giancarlo Gentilini, a special role is played by the large altar signed Jacopo Beneventano and dated 1522, created for San Pietro in Acquapendente.

As in the case of the above-mentioned altar currently located in the basilica of the Santo Sepolcro in the Lazio town, our garland appears to be inspired by Florentine models, but with some peculiarities, such as the diluted colouring and the predominance of particular hues including ochre, which appear to be in line with the choices of the mysterious Beneventano and with other examples, with some from Umbria and the south, dating from the twilight years of this glorious technique.

The artefact is accompanied by a scientific report by Turin-based TecArt (4 September 2015) certifying the compatibility of the thermoluminescence analysis with a production that can be dated between the 15th and 16th centuries.



Stipo

Lombardia, prima metà del XVII secolo

legno di ebano e cedro del libano con intarsi in avorio / *ebony and cedar of Lebanon with ivory inlays*
cm. 46x54x35

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

An object of great refinement probably made in Lombardy in the early 17th century, but conforming to late Renaissance styles, this cabinet is characterised by an austere parallelepiped structure supported by flattened onion feet. On the sides, the cabinet is decorated with fillets, while the front, which serves as a drop-leaf door, is distinguished by an elaborate mock-architectural decoration suggesting two side-by-side aediculae. Inside are grotesques in ebony inlay on an ivory veneer base, the latter embellished with minute sgraffito finishes depicting human faces and floral decorations. Similar finishes, although this time it is ivory that composes the figures on the ebony background, decorate the interior front, visually divided into a series of ten drawers arranged in three columns, with the three at the bottom actually forming a single drawer with a trompe l'oeil effect. A central door repeats an aedicule decoration, as on the front, this time embellished with hunting scenes amidst phytomorphic whirls, opening up a compartment with secrets.



Portale

Italia Centrale, XVII secolo

legno dorato e dipinto / *gilt painted wood*
cm. 290x303

Portale in legno del XVII secolo, finemente intagliato e dorato. Le due colonne a torciglione sono scolpite in altorilievo con tralci di vite e grappoli di uva dorati. La trabeazione è impreziosita da decorazioni policrome floreali in stile rinascimentale e poggia su capitelli corinzi, su base circolare. Peduncoli caratterizzano la cornice superiore.

The monumental structure of this 17th century portal is made of finely carved, gilded wood. The two ring-shaped columns are sculpted and feature high-reliefs with grapevines and golden bunches of grapes. The trabeation is embellished with polychrome floral decorations in Renaissance style and lays on Corinthian capitals terminating in a circular base. The upper frame is characterized by an indented motif.



Tabernacolo

Firenze, metà del XVII secolo

commesso di marmi policromi / *polychrome marble inlay*
cm. 113 h

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

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

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

A sumptuous example of a piece of furniture that undoubtedly came from a religious building of a certain importance, this "temple-shaped" tabernacle is composed of three parts: in the centre of the lower part, surmounted by a broken tympanum and framed by exquisite polychrome inlays, is the original metal door, still complete with key, which gave access to the consecrated host. On the sides, marble pilasters with corbels punctuate the notched front. The latter support a moulded architrave interrupted in the centre by a frieze in damask breccia.

Above this structure is an elegant hemispherical dome decorated with volutes, featuring a central oculus in the style of Buontalenti. A polygonal element that originally supported the cross concludes the ensemble.

An example certainly executed by the same workshop, with very slight variations and the use of the same marble, was made in around 1654 for the Badii-Cioli altar of the Assumption in the left transept of the Florentine church of Santa Felicita, where it can still be seen today.



Paliotto

Manifattura bolognese o romagnola, fine del XVII – inizio del XVIII secolo

scagliola policroma / *polychrome scagliola*

cm. 217x91

Splendido esempio dell'arte della scagliola, nata a Carpi all'inizio del XVII secolo, il nostro paliotto si compone di due cornici concentriche con ornati in bianco e nero.

Il disegno a graffito della cornice esterna è riccamente elaborato con motivi naturalistici, quali inserimenti floreali e girali di foglie dai colori tenui. Racchiusi al suo interno, osserviamo girali di foglie, fiori e inserimenti di volatili policromi con un tipo di composizione che porta a focalizzare l'attenzione verso il centro del paliotto. Sebbene la decorazione sia fiavole, è riconoscibile uno stemma gentilizio eseguito a graffito.

A splendid example of the art of scagliola, which originated in Carpi in the early 17th century, our antependium consists of two concentric frames with black and white ornamentation.

The graffito design of the outer frame is richly worked with naturalistic motifs, such as floral inserts and whirls of leaves in soft colours. Enclosed within, we observe whirls of leaves, flowers and insertions of polychrome birds with a type of composition that focuses attention on the centre of the antependium. Although the decoration is faint, a graffito-worked coat of arms can be seen.



Coppia di colonne

Italia Centrale, XVIII secolo

legno scolpito, decorato in policromia / *sculpted wood, polychrome decoration*
cm. 232 h

Coppia di colonne decorative in legno intagliato e policromo.
I fusti scanalati sono dipinti di color rosso lampone e poggiano
su basi tondeggianti. I capitelli corinzi sono decorati con grandi
foglie d'acanto e volute, laccati color bianco ad imitazione del
marmo.

Pair of decorative columns in carved and polychrome wood.
The fluted shafts are painted raspberry red and rest on rounded bases.
The Corinthian capitals are decorated with large acanthus leaves and
volute, lacquered in white to imitate marble.



Stipo, stile Luigi XVI

Germania o Olanda, seconda metà del XVIII secolo

intarsi di legni pregiati e avorio, sculture in bronzo / *fine wood and ivory inlays, bronze sculptures*
cm. 83x52x34

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

A stipo cabinet of considerable size and painstaking workmanship with exquisite inlays to soften the still rococo architectural structure of the piece of furniture. The Louis XVI taste is evident in the ivory inlays on the front and sides, depicting graceful maidens in old-fashioned dress. Two doors opened by a hidden push-button reveal the interior, enlivened by numerous small drawers of various sizes and a niche door decorated with a gilded bronze sculpture of Minerva. The latter conceals a key-locked door that gives access to a further compartment with drawers.



Cadeau Napoleonico

Parigi, 1809 circa

bronzo cesellato e dorato / *chased gilt bronze*

cm. 52x33,5x20 orologio

cm. 62x15x15 candelieri

iscrizioni: sulla pendola, "Donné par l'Empereur/ au Général Muller/ pour sa bravoure/ à la bataille de Wagram/ le 6 Juillet 1809"; nel quadrante: "Porchez à Paris"

Questo importante cadeau si compone di un orologio a pendola, dalla classicheggiante forma a tempio adornato agli angoli superiori da panoplie, e da due candelieri a tre luci. Questi ultimi, dalla struttura a colonna, sono cimati da aquile imperiali e impreziositi da scudi a forma di ancile sui quali spiccano vittorie raggiate.

L'importanza di questo trittico risiede, oltre che nella squisita fattura – si osservi ad esempio la ricercata eleganza delle lustrature a oro brunito – nella sua importanza storica: come si evince dalla dedicatoria incisa sulla pendola, fu infatti donato dall'imperatore Napoleone Bonaparte ad un generale distintosi sul campo della battaglia di Wagram, che vide il 5 e il 6 luglio del 1809 trionfare, per l'ultima volta, le truppe del grande corso.

This important cadeau consists of a pendulum clock, with a classical temple shape adorned with panoplies at the top corners, and two three-light candelabras. The latter, with a column structure, are topped with imperial eagles and embellished with ancile-shaped shields bearing victories surrounded by rays.

The importance of this triptych lies not only in its exquisite workmanship – note, for example, the refined elegance of the burnished gold highlights – but also in its historical importance. As can be seen from the dedication engraved on the pendulum, it was in fact presented by Emperor Napoleon Bonaparte to a general who had distinguished himself on the field of the Battle of Wagram, which saw the great Corsican's troops triumph for the last time on 5 and 6 July 1809.



Alari monumentali

Firenze, seconda metà del XIX secolo

bronzo brunito / *burnished bronze*
cm. 105x51

Questa coppia di alari sono un tipico esempio del gusto eclettico e citazionista dell'Ottocento. Evidenti sono, infatti, i richiami all'arte del tardo manierismo, con figure di satiri e mostri nello stile o direttamente ripresi dalle opere del periodo, come nel caso del Satiro del Giambologna che compare in alto nel manufatto, realizzato dall'artista fiammingo per ornare Palazzo Vecchietti al Canto dei Diavoli, in Mercato Vecchio a Firenze.

Gli alari, realizzati senza i supporti in ferro nella parte posteriore necessari alla propria funzione, si possono più propriamente definire sculture da camino.

This pair of andirons are a typical example of the eclectic and citational taste of the 19th century. They show clear references to the art of late Mannerism, with figures of satyrs and monsters in the style of or directly taken from works of the period, as in the case of Giambologna's Satyr that appears at the top of the artefact, made by the Flemish artist to decorate Palazzo Vecchietti al Canto dei Diavoli, in the Mercato Vecchio in Florence.

Lacking the iron supports at the back needed for their use, these andirons can more properly be described as fireplace sculptures.



Coppia flambeaux, stile Impero

Francia, XIX secolo

bronzo brunito, parzialmente dorato / *burnished bronze, partially gilded*
cm. 77,5 h

Coppia di candelabri del periodo Impero a cinque luci; queste ultime sono sostenute in alto da figure scultoree di vittorie alate, poggianti su una sfera posta sulla sommità di un piedistallo in forma di rocchio di colonna su basso supporto quadrangolare.

Pair of five-light candelabras from the Empire period. They are supported at the top by sculptural figures of winged victories, perched on a sphere placed on the top of a pedestal in the form of a column drum on a low quadrangular support.



Coppia di candelabri con basi

Francia, XIX secolo

bronzo dorato / *gilt bronze*

cm. 114 h

Elegante coppia di candelabri a dodici luci in bronzo dorato, stile Impero.

Il fusto scanalato è avvolto alla base da una doppia corolla di foglie di palma e poggia sul piedistallo per mezzo di una base circolare, decorata su ogni lato con piedi ferini, intervallati da girali di foglie e palmette persiane. Il podio ha invece una struttura triangolare lineare.

La colonna scanalata termina in un capitello decorato da foglie d'acanto da cui si diparte la prima fascia a sette luci del candelabro. Ogni portacandela è decorato con foglie di acanto ed è dotato di bobeches. Il secondo ordine di bracci presenta come motivo decorativo fogliette di palma, mentre il brandon centrale è coerente con il primo ordine.

Il modello per questi candelabri, con pilastri avvolti in foglie di palma e acanto, con basi a zampa ferina, deriva in parte da composizioni scultoree di marmi antichi.

Da evidenziare le basi non coeve su cui poggiano i due candelabri, realizzate in pietra e fusto ligneo, di indubbia manifattura novecentesca.

Elegant pair of twelve-light gilt-bronze candelabras, Empire style

The fluted shaft is enveloped at the base by a double corolla of palm leaves and rests on the pedestal by means of a circular base, decorated on each side with animal paws, interspersed with whirls of leaves and Persian palmettes. The podium, on the other hand, has a linear triangular structure.

The fluted column culminates in a capital decorated with acanthus leaves from which the first seven-light band of the candelabra departs.

Each candle holder is decorated with acanthus leaves and features bobeches. The second order of arms has palm leaves as a decorative motif, while the central candle holder is consistent with the first order.

The model for these candelabras, with pillars wrapped in palm and acanthus leaves, and animal paw bases, is derived in part from ancient marble sculptural compositions.

It is worth highlighting the non-contemporary bases on which the two candelabras rest, made of stone and a wooden shaft, undoubtedly of 20th-century manufacture.



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
ED A COLORO CHE AFFIDANDOCI
CON FIDUCIA LE LORO OPERE
PER LA VENDITA CI CONSENTONO
DI PRESENTARE UN CATALOGO
ANNUALE DI SEMPRE
PIÙ ALTA QUALITÀ

TornabuoniArte
ARTE ANTICA