tornabuoni Arte

ARTE ANTICA

Dipinti e Arredi Antichi

Fronte:

JACOPO ZANGUIDI detto IL BERTOJA
Parma 1544-1574
Amore e Psiche
olio su tavola, cm. 71x60
(p. 28)

Retro:

SCULTORE LOMBARDO ATTIVO TRA LA FINE DEL XV E L'INIZIO DEL XVI SECOLO
Madonna in trono con il Bambino
Legno policromo e parzialmente dorato, altezza cm. 98
(p. 90)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Settembre 2010

© Copyright by Tornabuoni Arte srl - 50125 Firenze - Lungarno Benvenuto Cellini, 13a, Tel. 055 6812697 -
C.F. e P.IVA 04466800481
finito di stampare settembre 2010
Stampato in Italia - Printed in Italy by LITO di R. Terrazzi Firenze

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

LE NOSTRE SEDI

ARTE ANTICA

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

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

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

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

VENEZIA
30124 San Marco - Campo San Maurizio 2663
Tel. & Fax +39 041 5231201
venezia@tornabuoniarte.it

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

FORTE DEI MARMI
55042 Via Carducci, 43/a
Tel. +39 0584 787030 - Fax +39 0584 83811
fortedeimarmi@tornabuoniarte.it

SEDE E AMMINISTRAZIONE

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

INTRODUZIONE

Mentre il mercato dell'arte internazionale pare lentamente dare incoraggianti segni di risveglio, continua ad affermarsi in maniera crescente la tendenza, osservabile da ormai diversi anni, che vede imporsi come soggetto di crescente importanza nel mondo dell'arte e dell'antiquariato una clientela sempre più esigente ed esperta, capace di sostituire con la richiesta di selezionate opere di prestigio la declinante domanda di pezzi decorativi e di arredo che tanta forza aveva nei decenni passati. Acquisti limitati numericamente, dunque, ma di oggetti importanti, sceltissimi, capaci di inserirsi con autorità e gusto nel sobrio arredo contemporaneo, di soddisfare le più diverse esigenze, di carattere intellettuale, estetico, collezionistico o anche, perché no, di *status*. In un mondo come il nostro, sovraffollato di effimero e di superfluo, non è difficile comprendere il perché di un tale orientamento.
La Tornabuoni Arte non può, quindi, non sentirsi incoraggiata nella propria ricerca di opere selezionate, con un'offerta che, come gli anni precedenti – siamo ormai giunti alla quinta edizione di questo catalogo – include dipinti, sculture, mobili e oggetti dal XIV al XIX secolo.
Per quanto riguarda le opere pittoriche si parte cronologicamente da due dipinti a fondo oro di scuola fiorentina, una tavola più antica collocabile poco oltre la metà del Trecento e riferibile a Nardo di Cione, l'altra, eseguita a cavallo tra Tre e Quattrocento, del Maestro di Sant'Ivo. Mentre la prima ricorda ancora da vicino il magistero di Giotto, seppur declinato nella sua accezione orcagnesca, l'altra ci riporta al mondo fiammeggiante del tardo gotico, con i suoi panneggi sinuosi e taglienti, l'espressione severa colma di distaccata spiritualità. Alquanto più familiari e accostanti le dolci eleganze del Cozzarelli, ancora di gusto trecentesco ma lievemente toccate dall'influsso del Rinascimento, che ci conducono alla Siena della seconda metà del XV secolo, e al dolce cullarsi nella tradizione della città toscana.
Con il monumentale tondo di "Tommaso" ci affacciamo nel Cinquecento. Un'opera affascinante, di inconsuete dimensioni, nella quale l'allievo di Lorenzo di Credi lascia trasparire la le-

INTRODUCTION

While the international art market appears to show signs of a slow recovery, a tendency which has been perceptible for some years by now continues to assert itself, namely the one which sees a growing importance, in the world of art and antiquities, of an increasingly demanding and expert clientele capable of replacing the declining interest in decorative pieces and furniture, so strong in the past decades, with a search for chosen, prestigious works. Fewer purchases, therefore, but of important, carefully selected objects capable of adding an authoritative and tasteful touch to sober contemporary interiors and of meeting very diverse requirements of an intellectual and aesthetic kind, as well as satisfying the desire for a distinguished collection and, why not, for status. In a world like ours, overcrowded with things ephemeral and superfluous, it is not hard to understand the reasons for this orientation.
Tornabuoni Arte can therefore not but feel encouraged in its search of selected works and an offer that, as in previous years – we have by now reached the fifth edition of this catalogue – includes paintings, sculptures, furniture and objects from the 14th to the 19th century.
As to paintings, the collection begins chronologically with two works with gilt backgrounds belonging to the Florentine school, an older work on wood which may be dated to shortly after the middle of the Fourteenth century and attributed to Nardo di Cione, and another painted in the years between the late Fourteenth and early Fifteenth century by the Master of Saint Ivo. While the former still clearly evokes Giotto's heritage, even if with an Orcagnesque interpretation, the other brings us back to the radiant world of late Gothic, with its sinuous and cutting draperies and severe expressions charged with detached spirituality. The gentle elegances of Cozzarelli are much more familiar and congenial; the taste is still typically Fourteenth-century but we may glimpse the influence of Renaissance, which leads us to late-Fifteenth century Siena and the gentle indulgence in tradition of the Tuscan city.
With the monumental tondo by "Tommaso" we enter the Six-

zione dei grandi del Rinascimento: Raffaello nella composizione, Leonardo nel roccioso paesaggio immerso in una bruma ancestrale. Ai primissimi anni dello stesso secolo appartengono un altro pregevole tondo, questa volta senese, ricondotto da Marco Ciampolini a Sinolfo d'Andrea, due graziose parti di predella fiorentine raffiguranti santi dell'ordine vallombrosano, e una rara tavola del misterioso Maestro della Carità di Copenhagen, pittore recentemente identificato da Louis A. Waldman in Bartolomeo Ghetti. L'ostentata eleganza del dipinto del Bertoja raffigurante *Amore e Psiche* ci conduce al secolo delle raffinate corti europee e del manierismo. I corpi eburnei affusolati e le ricercate movenze, esemplate sui capolavori del grande Parmigianino, lasciano trasparire il dichiarato intento, evidente in dettagli quali l'acconciatura di Psiche o il vaso in primo piano, di riecheggiare l'arte imperiale romana. Di notevole interesse, e ci approssimiamo al Seicento, le novità che hanno riguardato alcune opere già pubblicate con attribuzioni più o meno generiche, e che hanno finalmente trovato una definitiva paternità: la *Sacra Famiglia con San Giovannino* di Stefano Pieri, splendida opera di schietta matrice sartesca ricondotta da Alessandro Nesi, in un recente articolo, a questo notevole autore fiorentino, la *Predica di San Giovanni Battista*, rame di grandi dimensioni ispirato da esempi italiani del tedesco Johann König, gli enigmatici *Putti musici* restituiti dopo il restauro a Giulio Cesare Procaccini da Mina Gregori, la tela raffigurante *Il passaggio del Mar Rosso* riconosciuta ad un altro artista nordico affascinato dall'arte della penisola, Gillis van Valckenborch: un esodo pullulante di personaggi tra lame di luce che piovono dal cielo tempestoso. Numerose le opere che presentiamo appartenenti al genere inaugurato nella seconda metà del Cinquecento che vede figura umana e natura morta uniti insieme in composizioni di grande piacevolezza, a partire da un capolavoro, *I pescivendoli* del pittore di origine tedesca, ma attivo a Venezia, Joseph Heintz, opera datata e firmata.

Incorniciato da una festosa ghirlanda floreale, la rappresentazione del *Giardino di Venere* attribuita al napoletano Fedele Fischetti raffigura con uno spirito completamente diverso, in pieno Settecento, lo stesso connubio di uomo e natura. Sempre di scuola partenopea il prezioso bozzetto di un'opera monumentale commissionata dal re di Napoli Giocchino Murat, *Il giuramento del popolo al sovrano e alla legge*, una sorta di manifesto politico e ideale dalla dichiarata funzione celebrativa e ideologica.

Tra gli arredi segnaliamo quest'anno il grande armadio cinquecentesco toscano a colonne tortili, nel quale la solidità e severità dell'architettonica struttura in legno di noce è ingentilita da elementi decorativi lumeggiati in oro, il tavolo da centro riccamente ornato da volute e mascheroni, risalente al diciottesimo secolo, la coppia di armadi ottocenteschi in legno ebanizzato, intarsi vari e inserti in bronzo dorato provenienti dalle Fiandre. Per concludere, uno sguardo ad un fascinoso esempio di assemblaggio antiquariale del diciannovesimo secolo, il David bronzeo da Verrocchio. Montato su un capitello lapideo quattrocentesco ornato da stemmi, il giovane eroe, icona del Quattrocento fiorentino, è qui sapientemente restituito con dimensioni e fatture quasi identiche ma con l'introduzione di alcune modifiche rispetto all'originale. Come i castelli neogotici abitati da John Temple Leader o da Frederick Stibbert, oppure gli spettacolari mobili creati con elementi di riuso da grandi mercanti come Stefano Bardini o Elia Volpi, questa scultura poteva regalare ai numerosissimi appassionati d'arte fiorentina rinascimentale dell'Ottocento, in una sorte di sogno estatico, le emozioni di una ulteriore versione dell'eccelsa opera verrocchiesca.

Federico Berti

teenth century. A fascinating work, of unusual dimensions, in which Lorenzo di Credi's pupil allows us to perceive the lesson of the great masters of Renaissance: Raphael in the composition, Leonardo in the rocky landscape immersed in an ancestral mist.

A number of other works also date from the early years of that century: another important tondo, this one from Siena and retraced by Marco Ciampolini to Sinolfo d'Andrea, two gracious parts of a Florentine predella with portraits of the saints of the Vallombrosian orders, and a rare work on wood by the mysterious Master of the Copenhagen Charity, a painter who has recently been identified by Louis A. Waldman as Bartolomeo Ghetti. The flaunted elegance of Bertoja's painting featuring Amore and Psyche *brings us to the century of refined European courts and mannerism. The ivory-white tapering bodies and the studied movements, inspired by the masterpieces of the great Parmigianino, allow us to appreciate the declared intention, witnessed by details as the hairstyle of Psyche or the vase in the foreground, to evoke the art of Imperial Rome. As we approach the Seventeenth century, some very interesting novelties have involved a number of works which have already been published with more or less general attributions, and which have finally found a definitive authorship: the* Holy Family with the infant Saint John *by Stefano Pieri, splendid work of candid Sartesque matrix retraced by Alessandro Nesi to this important Florentine author in a recent article, the Prayer of* Saint John the Baptist preaching, *a large work on copper by Johann König, a German artist who took inspiration from Italian examples, the enigmatic* Putti musicians *which has been attributed to Giulio Cesare Procaccini by Mina Gregori after the restoration, the canvas depicting* The crossing of the Red Sea *recognized as the work of another Nordic artist fascinated by our peninsula, Gillis van Valckenborch: a scene teeming with personalities among blades of light passing through the clouds of a stormy sky. We are presenting numerous works of a genre introduced in the second half of the Sixteenth century featuring human figures and still lives combined in very appealing compositions, the most important of which is the masterpiece* Fishmongers *by Joseph Heintz, a painter from Germany who worked in Venice; it is a matter of a dated and signed work.*

Framed by a cheerful garland of flowers, the representation of the Garden of Venus *attributed to the Neapolitan Fedele Fischetti illustrates, with a completely different spirit fully imbued in the atmosphere of the Eighteenth century, the same union between Man and nature. The precious sketch of a monumental work commissioned by Gioacchino Murat, King of Naples, also belongs to the Neapolitan school; we are referring to* The people swears to the king and to the law*, a kind of political and ideal manifesto serving a declaredly celebratory and ideological purpose.*

Among the furniture presented this year we may mention a large Tuscan Sixteenth-century cabinet with spiral columns, in which the solidity and severity of the architectural structure in walnut is softened by decorative elements highlighted in gold, a centre table richly decorated by scrolls and mascarons dating from the Nineteenth century and a pair of Nineteenth-century cabinets in ebony-finish wood with various inlays and inserts in gilt bronze, originally from the Flanders.

To conclude, a glance at a fascinating example of assemblage by Eighteenth-century antiquarians, the bronze David after Verrocchio. Mounted on a Fifteenth-century stone capital decorated by coats of arms, the young hero, icon of the Florentine Quattrocento, is here skilfully reproduced in an almost identical size and manner, but with a number of alterations with respect to the original. Like the neo-Gothic castles inhabited by John Temple Leader or Frederick Stibbert, or the fascinating furniture pieces created from recovered elements by great art dealers such as Stefano Bardini or Elia Volpi, this sculpture could give a great number of Nineteenth-century lovers of Florentine Renaissance art the thrill, in a kind of ecstatic dream, of another version of Verrocchio's masterpiece.

Federico Berti

OPERE

NARDO DI CIONE
Documentato a Firenze dal 1346, morto nel 1365
Madonna col Bambino
tempera su tavola, cm. 55x35

Questa poetica immagine della Madonna con in braccio il Bambino è un delizioso esempio di immagine trecentesca di devozione privata. La mano destra della Vergine sostiene tra le eleganti dita un piccolo rametto di rose, fiore legato alla simbologia della Passione di Cristo per le insidiose spine che lo contraddistinguono. Anche il colore dei fiori nasconde un significato: la rosa bianca, detta anche rosa mistica, è simbolo di amore eterno e puro, quella rossa ricorda il sangue versato da Cristo per la salvezza dell'umanità. L'alta qualità di questa tavola di ridotte dimensioni, nonostante la conservazione non ottimale, è evidente in particolari quali le raffinate mani della Madonna, giustificando l'attribuzione di quest'opera a Nardo di Cione, fratello di uno dei maggiori maestri del secondo Trecento, Andrea, detto l'Orcagna.
Nardo collaborò con l'Orcagna alla realizzazione di uno dei capolavori dell'arte del periodo, il tabernacolo della chiesa fiorentina di Orsanmichele, del sesto decennio del secolo quattordicesimo. Nello stesso decennio Nardo di Cione eseguiva quella che è ricordata come una delle sue maggiori opere, la decorazione ad affresco della cappella Strozzi in Santa Maria Novella, in collaborazione con Giovanni del Biondo. La "naturalezza e compostezza" caratteristica di Nardo di Cione (E. Biagi in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano, 1986, II, p. 641) bene si attaglia all'opera che presentiamo, confrontabile ad esempio con la parte centrale del trittico portabile della National Gallery di Washington attribuita al maestro fiorentino.

Nardo di Cione, *Madonna col Bambino, San Pietro e San Giovanni Evangelista*, Washington, National Gallery

NARDO DI CIONE
Documented in Florence since 1346, died in 1365
Madonna with Child
tempera on panel, 55x35 cm

This poetic image of the Madonna with the Child in her arms is a charming example of fourteenth-century image intended for private worship. With her right hand the Virgin holds, in her elegant fingers, a small branch of roses, a flower linked to the symbology of the Passion of Christ due to its insidious thorns. Also the colour of the flowers conceals a message: the white rose, also called the mystic rose, is symbol of pure and eternal love, while the red reminds of the blood shed by Christ to save Mankind. In spite of the imperfect preservation, the high quality of this small work on wood, evident in details as the Madonna's refined hands, justifies the attribution of the painting to Nardo di Cione, brother of one of the greatest masters of the second half of the Fourteenth century, Andrea, also called l'Orcagna.
Nardo assisted l'Orcagna in the realization of one of the masterpieces of the period, the tabernacle in the Florentine church of Orsanmichele, in the sixth decade of the fourteenth century. In the same decade Nardo di Cione completed what is known as one of his most important works, the fresco decoration of the Strozzi chapel in Santa Maria Novella, in collaboration with Giovanni del Biondo. The "naturalness and dignity" characterizing Nardo di Cione (E. Biagi in La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, *Milano, 1986, II, p. 641) is an apt description of this work, which may for instance be compared to the central part of the portable triptych of the National Gallery of Washington, attributed to the Florentine master.*

MAESTRO DI SANT'IVO
attivo a Firenze e in Toscana tra il 1390 e il 1420 circa
Madonna dell'umiltà
tempera su tavola, cm. 88x55

Pittore probabilmente scaturito dall'elegante magistero di Agnolo Gaddi, l'anonimo maestro conosciuto come Maestro di Sant'Ivo è un artista operante a cavallo tra Tre e Quattrocento, la cui ricostruzione critica fu iniziata da Federico Zeri. Dagli studi del grande conoscitore, che radunò inizialmente un piccolo gruppo di opere sotto il nome di "Maestro della Christ Church Gallery", al recente articolo monografico di Costanza Baldini (*Il Maestro di Sant'Ivo: profilo di un pittore fiorentino a cavallo tra XIV e XV secolo* in "Arte Cristiana", 829, XCIII, 2005, pp. 261-276), varie opere si sono aggiunte al suo *corpus*, ora piuttosto numeroso. L'opera che, per la sua rarità, ha ispirato il nome di questo autore, è una tavola conservata al Palazzo di Parte Guelfa di Firenze, raffigurante appunto l'inconsueto soggetto di *Sant'Ivo che amministra la Giustizia.*
La tavola che presentiamo è invece, come osserva Mauro Minardi nel suo studio sul dipinto, una variazione sul noto tema tardo trecentesco della "Madonna dell'umiltà", qui contaminato dall'iconografia detta della "Madonna del latte", nella quale il Bambino si protende teneramente verso il seno della Madre. Varie sono le opere di devozione privata, raffiguranti la Madonna con il Bambino, vicine alla nostra tavola, tra le quali proprio quella che attirò l'attenzione di Zeri, ossia la paletta di Oxford (vedi in Baldini cit., n. 1, p. 262). Inequivocabile la vicinanza di quest'ultima opera con la nostra nella fisionomia del Bambino, nella veste della Madonna – il cui bordo presenta il tipico andamento sinuoso del tardo gotico con richiami al contemporaneo Lorenzo Monaco – nelle caratteristiche pieghe taglienti e scolpite.
Secondo Minardi, che giustamente nota come peculiare del maestro sia "una certa distaccata severità dei personaggi", ravvisabile qui nell'austero volto della Madre, all'opera conviene una datazione intorno al 1400, periodo nel quale i modi del Maestro di Sant'Ivo più si accostano a quelli di Mariotto di Nardo.

Maestro di Sant'Ivo, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

MASTER OF SAINT IVO
active in Florence and in Tuscany between 1390 and 1420 ca.
Madonna of Humility
tempera on panel, 88x55 cm

*The anonymous master known as the Master of Saint Ivo, a painter who probably took inspiration from the elegant mastery of Agnolo Gaddi, was an artist active in the late Fourteenth and early Fifteenth century, whose critical reconstruction was commenced by Federico Zeri. From the studies of the great expert, who initially united a small group of works under the name "Master of the Christ Church Gallery", to the recent monographic article by Costanza Baldini (*The Master of Saint Ivo: profile of a Florentine painter between the 14th and 15th century *in "Arte Cristiana", 829, XCIII, 2005, pages 261-276), various works have been added to his corpus, now quite large. The work whose rarity has suggested the name of this author is a painting on wood kept at the Palazzo di Parte Guelfa in Florence, which features precisely the unusual motif of* Saint Ivo who administers Justice.
The work on wood presented here is on the contrary, as Mauro Minardi points out in his study on the painting, a variation on the familiar late Fourteenth-century theme of the "Madonna of the Humility", here contaminated by the iconography referred to as the "Madonna nursing the child" in which the Child tenderly reaches for his Mother's breast. There are various works intended for private worship featuring the Madonna with Child that closely resemble this work, including, precisely, the one which caught Zeri's attention, or in other words the altarpiece now in Oxford (see in Baldini cit., n. 1, p. 262). There are evident analogies between the said painting and the one presented here, in the Child's physiognomy, the Madonna's clothes – of which edges vaunt the typical late-Gothic sinuous development, evoking the contemporary Lorenzo Monaco – in the characteristic sharp and sculpted folds.
According to Minardi, who correctly observes that the master may be distinguished by a "certain detached severity of his personalities" which may here be recognized in the austere face of the Mother, the work may reasonably be dated to around 1400, the period in which the style of the Master of Saint Ivo most closely resembles that of Mariotto di Nardo.

GUIDOCCIO COZZARELLI
Siena 1450-1517
Madonna con il Bambino e i santi Girolamo e Bernardino
tempera su tavola, cm. 66x45

Il proverbiale legame alla gloriosa tradizione del Trecento senese, le raffinate eleganze e le inquietudini lineari di questa grande scuola artistica rivivono nella deliziosa pala centinata di ridotte dimensioni che presentiamo. Raffigurati con vivezza contro il prezioso fondo oro finemente lavorato sono la Vergine con il Bambino e, sullo sfondo, i santi Girolamo e Bernardino, quest'ultimo protagonista consueto dell'arte senese di questi anni.
Autore dell'opera Guidoccio Cozzarelli, pittore attivo nella città natale dove era stato allievo di Matteo di Giovanni a partire dall'ottavo decennio. Come ravvisato da Vieri Giorgetti (in *Le visioni di un grande collezionista*, cat. della mostra a cura di A. Nesi, Firenze, 2009, p. 31) una delle opere del Cozzarelli stilisticamente più vicine alla nostra è la *Madonna con il Bambino e due angeli* del Museum of Fine Arts di Boston, tavola che presenta un Bambino dalla quasi identica fisiognomica – la fronte alta, la schematica anatomia – e una figura di Vergine con gli stessi occhi socchiusi e il volto similmente allungato. Entrambe le opere presentano un narrare gentile e un po' rustico, la stessa devozionalità familiare e rassicurante caratteristica di questo interessante maestro senese.

GUIDOCCIO COZZARELLI
Siena 1450-1517
Madonna with Child and Saints Jerome and Bernardin
tempera on panel, 66x45 cm

The proverbial bond with the glorious tradition of Fourteenth-century Siena, the refined elegance and linear tension of this great artistic school come alive in this delicious small arched altarpiece. The Virgin and her Child, finely crafted, are vividly rendered against the precious gilt background, while the Saints Jerome and Bernardin, the latter a habitual presence in Sienese works of art from those years, appear in the background.
The author of the work is Guidoccio Cozzarelli, a painter who was active in his native city, where he had been a pupil of Matteo di Giovanni as of the Eighties of that century. As observed by Vieri Giorgetti (in Le visioni di un grande collezionista, *catalogue of the exhibition curated by A. Nesi, Florence, 2009, p. 31) one of the works of Cozzarelli which is stylistically most similar to this painting is the* Madonna with Child and two angels *in the Museum of Fine Arts of Boston, a work on wood featuring a Child with almost identical physiognomy – tall forehead, schematic anatomy – and a figure of the Virgin with the same half-closed eyes and a similarly elongated face. Both works feature a gentle, somewhat rustic narration and the same familiar and reassuring devotional character typical of this interesting Sienese master.*

Guidoccio Cozzarelli, *Madonna col Bambino e due angeli*, Boston, Museum of Fine Arts

“TOMMASO”
Firenze, attivo nel primo quarto del XVI secolo
Sacra Famiglia con San Giovannino e angeli
tempera grassa su tavola, diametro cm. 109

Questo tondo su tavola di notevoli dimensioni è opera del misterioso “Tommaso”, artista della cerchia di Lorenzo di Credi. Questo nome fittizio venne utilizzato nel lontano 1890 dal Morelli per indicare l’ignota personalità artistica creatrice di un gruppo di opere riunite intorno al tondo con la *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese di Roma, gruppo che si è da tempo allargato ad includere i dipinti del cosiddetto “Maestro della Sacra Conversazione di Santo Spirito”.
La bella composizione, nella quale sono da ammirarsi particolari di commovente qualità e straordinaria conservazione – si vedano ad esempio i delicati incarnati del volto nell’angelo di sinistra – riflette idee figurative nate tra il finire del Quattrocento e il primo decennio del secolo successivo, in quell’esaltante momento storico che vede operare insieme a Firenze artisti quali Leonardo, Raffaello e Michelangelo. La piramide formata dal monumentale gruppo centrale con la Vergine con in grembo il Bambino ricorda ad esempio la *Madonna del Prato* del Sanzio datata al 1506 (Vienna, Kunsthistorishes Museum), così come riecheggiato da idee espresse dall’urbinate in quel dipinto appare il nobile volgersi all’indietro della Madre. Alessandro Nesi, autore di uno studio sul nostro tondo, nota giustamente anche gli evidenti ricordi leonardeschi, palesi in tutto il tondo, come nel bel paesaggio che fa da sfondo alla scena, nel quale “agli alberelli e al castello, delineati con cura tutta fiamminghegiante, tipica dell’artista, si alternano le montagne sullo sfondo, rese in toni d’azzurro pallido che […] cercano di evocare il caratteristico sfumato di Leonardo”. Il Nesi ha messo in relazione con quest’opera un disegno del Nationalmuseum di Stoccolma (inv. 95) che presenta un volto di donna caratterizzato “da analoghi tratti somatici e da una pettinatura pressoché identica” (*Le visioni di un grande collezionista*, cat. della mostra a cura di A. Nesi, Firenze, 2009, p. 38).

"TOMMASO"
Florence, active in the first quarter of the 16th century
Holy Family with the infant St. John and angels
tempera grassa on panel, diameter 109 cm

This large tondo on wood is the work of the mysterious "Tommaso", an artist who belonged to the circle of Lorenzo di Credi. Morelli used this fictitious name already in 1890 to indicate the unknown author of a number of works which were recognized as being by the same hand as the tondo with the Holy Family *at the Galleria Borghese in Rome, a group which has for some time been expanded to include the paintings of the so-called* "Maestro della Sacra Conversazione di Santo Spirito".
The magnificent composition, in which one may admire details of touching quality and extraordinary conservation – notice, for instance, the delicate complexion of the angel on the left – bears witness to figurative ideas that were introduced between the late Fifteenth century and the first decade of the following one, in that exhilarating moment in history when artists as Leonardo, Raphael and Michelangelo were working in Florence at the same time. The pyramid formed by the monumental central group of the Virgin with the Child in her lap reminds, for instance, of the Madonna del prato *by Sanzio dating from 1506 (Vienna, Kunsthistorishes Museum), and also the noble way in which the Mother turns backwards appears to echo ideas expressed by the painter from Urbino in that painting. Alessandro Nesi, author of a study on this tondo, correctly observes also evident Leonardesque echoes, which may be observed in the entire tondo, as in the beautiful landscape in the background, where "the trees and the castle, outlined with a typically Flemish care, are alternated by the mountains further away, rendered in shades of pale blue which (...) attempt to evoke Leonardo's characteristic sfumato". Nesi has linked this work to a drawing found at the Nationalmuseum of Stockholm (inv. 95) of a woman's face characterized "by analogous somatic traits and an almost identical hairstyle"* (Le visioni di un grande collezionista, *catalogue of the exhibition curated by A. Nesi, Firenze, 2009, p. 38).*

"Tommaso", *Sacra Famiglia con San Giovannino*, già Firenze, Tornabuoni Arte

SINOLFO di ANDREA
Siena, doc. primo quarto del XVI secolo
Madonna col Bambino e due angeli
tempera su tavola, diametro cm. 66

Si deve a Marco Ciampolini il riconoscimento di questo piacevole tondo senese di primo Cinquecento alla mano di un pittore poco noto, Sinolfo d'Andrea Trombetto. Come chiarito dallo studioso nel suo scritto sull'opera, la figura di questo artista è legata innanzitutto all'esecuzione dei fregi della chiesa di San Bernardino a Siena con Andrea Magagna doratore, documentati al 1514. Tra le pitture realizzate da Sinolfo in quell'impresa decorativa il Ciampolini ricorda un dipinto circolare di ridotte dimensioni dello stesso soggetto dalle "stesse dolci tipologie di quella del [nostro] tondo, con le medesime deformazioni e le identiche semplificazioni formali".
Nella stessa chiesa dove lavoravano il Magagna e il nostro artista, alcuni anni più tardi, nel 1518, Domenico Beccafumi eseguiva due capolavori ad affresco, lo *Sposalizio* e il *Transito* della Vergine. Il più grande artista senese del Cinquecento lascerà chiare tracce della sua influenza in una tavola di Sinolfo d'Andrea della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 353), la *Madonna col Bambino e santi*, dal Ciampolini riferita ad anni più maturi, che è una delle opere nella ricostruzione critica del nostro pittore che maggiormente si avvicinano al tondo che descriviamo. Al di là dell'influsso del giovane Beccafumi, assente nell'opera in esame, notiamo infatti in quella tavola le medesime stilizzazioni e vezzi nella costruzione delle anatomie e dei volti che impariamo essere caratteristici di Sinolfo d'Andrea e che troviamo nel nostro dipinto.
Altra opera del catalogo di Sinolfo ricondotta all'artista dallo stesso Ciampolini un tondo, ancora di uguale soggetto del nostro, conservato nel Museo Diocesano di Siena (vedi M. Ciampolini, *Gli inizi dei cataletti dipinti a Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CX, 2003, pp. 371-390, fig. 5).

Sinolfo di Andrea, *Madonna col Bambino e santi*, Siena, Pinacoteca Nazionale

SINOLFO di ANDREA
Siena, documented first quarter of 16th century
Madonna with the Child and two angels
tempera on panel, diameter 66 cm

We owe the recognition of this graceful Sienese tondo from the early years of the Sixteenth century as the work of a not very well known painter, Sinolfo d'Andrea Trombetto, to Marco Ciampolini. As the expert clarifies in his paper on the painting, the figure of this artist is first and foremost linked to the execution of the friezes of the church of St. Bernardino in Siena, together with gilder Andrea Magagna, documented in 1514. Among the paintings realized by Sinolfo in that decorative enterprise, Ciampolini mentions a small circular paintings featuring the same motif and the "same gentle typologies as that of (our) tondo, with the same deformations and identical formal simplifications".
In the same church where Magagna and our artist worked, Domenico Beccafumi left two fresco masterpieces some years later, in 1518: the Wedding *and the* Transit *of the Virgin. The greatest Sienese artist of the Sixteenth century was to leave clear traces of his influence in a work on wood by Sinolfo d'Andrea which is now in the National Picture Gallery of Siena (inv. 353), the* Madonna with the Child and saints, *which Ciampolini has dated to his more mature years, and which is one of the works comprised in the critical reconstruction of this painter which most closely resembles the tondo described here. In fact, beyond the influence of the young Beccafumi, absent in the work examined here, we observe, in that panel, the same stylization and mannerism in the construction of the anatomies and the faces, which we find to be characteristic of Sinolfo d'Andrea and which we recognize in our painting.*
Another work included in the catalogue of works by Sinolfo attributed to the artist by the self-same Ciampolini is a tondo, with the same motif as our painting, in the collection of the Diocesan Museum of Siena (see M. Ciampolini, Gli inizi dei cataletti dipinti a Siena, *in "Bullettino Senese di Storia Patria", CX, 2003, pages 371-390, fig. 5).*

ARTISTA DELLA CERCHIA DI RAFFAELLINO DEL GARBO
San Giovanni Gualberto e San Bernardo degli Uberti
tempera su tavola, cm. 38x33

Queste basi di pilastri, originariamente facenti parte di una cornice architettonica e verosimilmente poste ai lati della predella, presentano, racchiusi entro tondi, due santi riconoscibili in Giovanni Gualberto (995-1073) e Bernardo degli Uberti (1060 c.-1133). Il primo, riformatore della Chiesa e fondatore dell'ordine benedettino dei vallombrosani, è qui rappresentato come di consueto con il nero abito dell'ordine e la croce. L'altro, appartenente alla nobile famiglia fiorentina degli Uberti, fu abate del monastero di San Salvi e generale del medesimo ordine di Giovanni Gualberto, divenendo poi cardinale e infine vescovo di Parma. L'appartenenza ai vallombrosani dei santi raffigurati induce a pensare che si trattasse di un'opera commissionata dalla stessa potente congregazione, che a Firenze gestiva le chiese di San Salvi e Santa Trinita e, oltre all'abbazia di Vallombrosa, la ricchissima Badia a Passignano.
Tra gli artisti attivi per l'ordine fondato da San Giovanni Gualberto ricordiamo tra gli altri Raffaellino del Garbo (1466-1524), allievo di Filippino Lippi e tra i maggiori artisti fiorentini del primo quarto del secolo XVI. Ai suoi modi aggraziati e di grande piacevolezza, ancora memori dell'apprendistato con il Lippi nel fare minuto e tendente al grafico, ci pare conveniente ricondurre le nostre opere.

ARTIST FROM THE CIRCLE OF RAFFAELLINO DEL GARBO
St. John Gualberto and St. Bernard degli Uberti
tempera on panel, 38x33 cm

These pillar bases, which were originally part of an architectural frame, probably adorning the sides of a predella, feature two saints framed in tondos, whom we recognize as John Gualberto (995-1073) and Bernard degli Uberti (1060 c.-1133). The first, reformer of the Church and founder of the Benedictine order of the Vallombrosans, is here shown wearing the customary black of his order and a cross. The second, who belonged to the noble Florentine Uberti family, abbot of the monastery of San Salvi and general of the same order of John Gualberto, was later appointed cardinal and finally bishop of Parma. The fact that the saints belong to the Vallombrosans suggests that the work was ordered by that powerful congregation, which managed the churches of San Salvi and Santa Trinita in Florence and, in addition to the abbey of Vallombrosa, the very rich Abbey of Passignano.
Raffaellino del Garbo (1466-1524), pupil of Filippino Lippi and one of the most important artists in Florence in the first quarter of the Sixteenth century, is one of several artists known to have worked for the order founded by St. John Gualberto.
Raffaellino's graceful and appealing style, still bearing witness to the apprenticeship with Lippi, appears to be close to that shown by our paintings.

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

BARTOLOMEO GHETTI
Firenze ?-1536
Sacra Famiglia
olio su tavola, cm. 86x66

La Madonna siede su un prato, sostenendo dinanzi al suo grembo un vivace Gesù Bambino. Alle loro spalle si apre un vasto paesaggio punteggiato di castelli e percorso da armati a cavallo, mentre a sinistra, nelle vicinanze di un bosco, un misterioso personaggio, forse un pastore, sembra assorto nei suoi pensieri. La posa del gruppo in primo piano, il paesaggio, tutto rimanda alla pittura fiorentina dei primi decenni del Cinquecento, in un momento in cui le novità sviluppate da Raffaello e Michelangelo cominciavano già a sortire i primi, stimolanti effetti. Già riferita genericamente all'ambito di Antonio del Ceraiolo, quest'opera è invece riferibile con maggiore precisione – come cortesemente suggeritoci da Roberto Ciabattini che ringraziamo e confermatoci in seguito da Andrei Bliznukov, autore di una scheda sul dipinto – ad un altro allievo di Ridolfo di Ghirlandaio, il "Maestro della Carità di Copenhagen", alias Bartolomeo Ghetti, un pittore la cui fisionomia è stata ricostruita negli ultimi anni (vedi L.A. Waldman, *A new identification for the Master of the Copenhagen "Charity": Bartolomeo Ghetti in Tuscany and France* in "Burlington Magazine", CXLV, n. 1198 [2003], pp. 4-13). Dopo l'apprendistato, il Ghetti, artista del quale il Vasari offre purtroppo solo una breve menzione, lavorò in Francia alla corte di Francesco I, dove ricevette vari pagamenti tra il 1515 e il 1532 (vedi L.A. Waldman, *Parigi/Firenze: novità per il pittore fiorentino Bartolomeo Ghetti*, in Erba d'Arno, 111, 2008, pp. 45-58). La nostra tavola ben si apparenta, come segnalato dal Bliznukov, alle opere più conosciute del Ghetti, come la *Carità* di Copenhagen – che per anni ha dato il nome al pittore – o la pala della Collegiata di Fucecchio, della metà del terzo decennio (L.A. Waldman, cit., 2008, pp. 47, 51, figg. 1, 8).
Nell'opera che qui si presenta ritroviamo il tipo femminile, i caratteristici panneggi dall'andamento essenziale e geometrico e anche il paesaggio fiabesco che troviamo spesso nelle opere del Ghetti, come nella *Carità* citata o nella *Madonna col Bambino e San Giovannino* di Stoccarda (L.A. Waldman, cit., 2008, p. 49, fig. 3), una tipologia di paesaggio che ci trasmette, forse, ricordi del mondo cavalleresco osservato durante i suoi lunghi soggiorni alla corte di Francia.

Bartolomeo Ghetti, *Sacra conversazione e Battesimo di Cristo*, Fucecchio, Collegiata

BARTOLOMEO GHETTI
Florence ?-1536
Holy Family
oil on panel, 86x66 cm

The Madonna is seated on a lawn, with a vivacious infant Jesus in her lap. A vast landscape opens behind them, studded by castles and crossed by armed horsemen, while a mysterious personality, perhaps a shepherd, apparently absorbed in his thought, is visible to the left, not far from a forest. The pose of the group in the foreground, the landscape, everything suggests Florentine painting from the early decades of the Sixteenth century, at a moment when the novelties developed by Raphael and Michelangelo were already beginning to have their first, inspiring effects. Formerly attributed in a general manner to the circle of Antonio del Ceraiolo, this work may be attributed with greater precision – as courteously suggested to us by Roberto Ciabattini whom we thank, and then confirmed by Andrei Bliznukov, author of a brief treatise on the painting – to another pupil of Ridolfo di Ghirlandaio, the "Master of the Copenhagen Charity", alias Bartolomeo Ghetti, a painter whose physiognomy has been reconstructed in the last few years (see L.A. Waldman, A new identification for the Master of the Copenhagen "Charity": Bartolomeo Ghetti in Tuscany and France *in "Burlington Magazine", CXLV, no. 1198 [2003], pages 4-13). After his apprenticeship, Ghetti, an artist about whom Vasari unfortunately only provides a brief mention, worked in France at the court of Francois I, where he received various payments between 1515 and 1532 (see L.A. Waldman,* Parigi/Firenze: novità per il pittore fiorentino Bartolomeo Ghetti, *in Erba d'Arno, 111, 2008, pages 45-58). Our painting, as Bliznukov observes, is clearly related to Ghetti's most famous works, as the Copenhagen* Charity *– after which the painter has been named for years – or the altarpiece of the Collegiate Church of Fucecchio, from the middle of the third decade (L.A. Waldman, cit., 2008, pp. 47, 51, figures 1, 8).*
In the work presented here we recognize the female type, the characteristic draperies with an essential and geometric development, and also the fairy-tale landscape which often appears in Ghetti's works, as the aforementioned Charity *or in the* Madonna with Child and the Infant St. John *in Stuttgart (L.A. Waldman, cit., 2008, p. 49, fig. 3), a type of landscape that may perhaps have been inspired by the artist's memories of the chivalrous world observed during his long sojourns at the court of France.*

JACOPO ZANGUIDI detto IL BERTOJA
Parma 1544-1574
Amore e Psiche
olio su tavola, cm. 71x60

Il soggetto di questo dipinto è stato proposto da Alessandro Nesi, che vede in questa preziosa tavola la raffigurazione della scena, contenuta nell'*Asino d'oro* di Apuleio (IV, 28-VI, 24), del finale ricongiungimento, dopo varie traversie, del dio dell'Amore e della bellissima Psiche. Per quanto riguarda l'aspetto stilistico del dipinto, lo studioso ha rintracciato con sicurezza il suo autore nel Bertoja, seguace ed emulo del Parmigianino. L'autore della nostra tavola, raffinato esempio – negli incarnati eburnei, nei corpi torniti, nei gesti eleganti e negli oggetti di estrema ricercatezza che circondano i protagonisti – dell'arte delle corti europee nei secoli centrali del Cinquecento, era nato nella stessa città che aveva celebrato le imprese pittoriche del grande Mazzola, e di questo artista il Bertoja ripropone le artefatte eleganze e l'accentuata grazia. Il Nesi – che nota nella composizione e nel chiaroscuro accentuato del bambino anche il ricordo dei *due amanti sul letto* di Giulio Romano (San Pietroburgo, Ermitage) – giustifica l'attribuzione della nostra tavola al pittore parmense osservando varie affinità con opere attribuite allo Zanguidi. Lo studioso evidenzia ad esempio le similitudini compositive tra il nostro *Amore e Psiche* e due dipinti conservati alla Galleria Nazionale di Parma, l'affresco con *Venere e Marte* e la *Madonna col Bambino*. Quest'ultimo in particolare offre un convincente confronto per il volto di Psiche nel profilo della Madonna, mentre l'elegante posa della prima è ricordata da vicino nella posizione del Bambino in grembo alla Madre. Un'altra interessante comparazione è possibile con il *Venere che scopre Adone morto* del Louvre, nel quale ritroviamo la medesima "stesura fresca e chiara degli incarnati" e una similare tornitura delle anatomie.

JACOPO ZANGUIDI also known as IL BERTOJA
Parma 1544-1574
Amore and Psyche
oil on panel, 71x60 cm

The motif of this painting has been suggested by Alessandro Nesi who has recognized that this precious painting illustrates the scene in Apuleius' The Golden Ass *(IV, 28-VI, 24), in which Amore, the god of love, and the beautiful Psyche are finally reunited after various mishaps. As to the stylistic aspects of the painting, the expert has attributed it with certainty to Bertoja, follower and emulator of Parmigianino. The author of this work, a refined example – as witnessed by the ivory-white complexions, the shapely bodies, the elegant gestures and carefully studied objects surrounding the heroes – of the art of European courts in the central decades of the Sixteenth century, was born in the city which had celebrated the pictorial feats of the great Mazzola, and Bertoja echoes the elegant artefacts and accentuated grace of this artist. Nesi – who also recognizes, in the composition and accentuated chiaroscuro of the child, references to the work titled* Two lovers on a bed *by Giulio Romano (Saint Petersburg, Hermitage) – justifies his attribution of this work to the painter from Parma by observing various analogies with works attributed to the self-same Zanguidi. For instance, the expert underscores the similarities in composition between this* Amore and Psyche *and two paintings in the National Gallery of Parma, the fresco with* Venus and Mars *and the* Madonna with Child. *The comparison with the latter is especially convincing, as Psyche's face may be recognized in the profile of the Madonna, while the elegant pose of the former closely reminds of the position of the child in his mother's lap. Another work that is interesting for purposes of comparison is* Venus who discovers the dead Adonis, *in the Louvre, which features the same "fresh and light laying of the complexions" and similarly well-shaped anatomies.*

Jacopo Zanguidi detto il Bertoja, *Venere che scopre Adone morto*, Parigi, Musée du Louvre

ALESSANDRO ALLORI, bottega di
Firenze 1535-1607
Ritratto di Piero Strozzi
olio su tavola, cm. 60x44,5

Riferibile alla bottega di Alessandro Allori, raffinato pittore allievo del Bronzino, questo dipinto su tavola raffigura un celebre personaggio di origine fiorentina, il condottiero Piero Strozzi (1510-1558). Avverso ai Medici, questi condusse gran parte della sua vita al di fuori del ducato fiorentino, arrivando più volte a minacciare la signoria medicea. Con il titolo di luogotenente generale, cercò senza successo di difendere Siena dalle mire di Cosimo I negli anni della guerra che portò all'annessione dei territori senesi al ducato tra 1554 e 1555. Morì in Francia nel 1558.
Tipicamente alloriano nell'idealizzazione del volto e negli incarnati, il condottiero è raffigurato con indosso un'armatura coeva, ornata sul petto da un collare con medaglione che qualifica il personaggio come cavaliere dell'ordine cavalleresco francese di San Michele. Si tratta con buona probabilità di un ritratto postumo, del quale si conoscono varie versioni: una facente parte della serie Gioviana degli Uffizi, riferita a Cristofano dell'Altissimo con una datazione intorno al 1587 (vedi *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, 1979, p. 657, n. 431), una già in collezione Alberto Bruschi, interpretato come derivazione da quello degli Uffizi ma di maggiore qualità (*La villa di Marignolle*, a cura di Max Seidel, Venezia, 2000, pp. 42-43, n. 19), un'altra, questa volta a figura intera, a Palazzo Vecchio, attribuita a "Ignoto del XVI secolo" (*Palazzo Strozzi; cinque secoli di arte e cultura*, a cura di G. Bonsanti, Firenze, 2005) ma riferibile ad Alessandro Allori.

Alessandro Allori (?), *Ritratto di Piero Strozzi*, Firenze, Palazzo Vecchio

ALESSANDRO ALLORI, workshop of
Florence 1535-1607
Portrait of Piero Strozzi
oil on panel, 60x44.5 cm

Attributable to the workshop of Alessandro Allori, a refined painter and former pupil of Bronzino, this painting on wood features a famous personality of Florentine origin, the condottiere Piero Strozzi (1510-1558). An enemy of the Medici, he lived much of his life outside the Duchy of Florence, even going so far as to threaten the Medici Signory. With the title of general lieutenant, he unsuccessfully sought to defend Siena from the aims of Cosimo I in the years of the war which resulted in the annexation of the Sienese territories to the Duchy, between 1554 and 1555. He died in France in 1558.
Rendered with the idealized face and complexion characteristic of Allori, the condottiere is shown wearing the armature of the period, decorated on the breast by a collar with a medallion which qualifies the bearer as a knight of the French knightly order of Saint Michael. It is most likely a matter of a posthumous portrait, of which various versions are known: one is part of the "Gioviana" series of the Uffizi, attributed to Cristofano dell'Altissimo and dated to around 1587 (*see* Gli Uffizi. Catalogo generale, *Firenze, 1979, p. 657, no. 431), one was formerly part of the collection of Alberto Bruschi, interpreted as a higher-quality derivation of the work in the Uffizi* (La villa di Marignolle, *curated by Max Seidel, Venezia, 2000, pages 42-43, no. 19); another, in this case a full-figure portrait, found at the Palazzo Vecchio, which has been considered the work of "Unknown from the 16th century"* (Palazzo Strozzi; cinque secoli di arte e cultura, *curated by G. Bonsanti, Firenze, 2005) but is actually attributable to Alessandro Allori.*

ANONIMO PITTORE MANIERISTA
Resurrezione di Cristo
olio su tavola, cm. 91x69

La tavola che presentiamo è un interessante esempio di derivazione da una incisione di Cornelis Cort, datata 1569 e forse a sua volta ispirata da un modello di Giulio Clovio (vedi *The illustrated Bartsch*, 52, New York, 1986, p. 114). L'esecuzione del nostro dipinto, che segue con notevole fedeltà l'incisione pur ammorbidendone l'asprezza e le angolosità conferite dall'artista nordico, si deve quindi collocare intorno all'ottavo, nono decennio del XVI secolo. La popolarità del modello grafico è testimoniata dall'esistenza di altre derivazioni. Una di queste, di collezione Gianfranco Luzzetti a Firenze, sostanzialmente variata nella figura del Cristo ma chiaramente ispirata allo stesso modello, è stata recentemente pubblicata con l'attribuzione a Taddeo Zuccari (vedi F. Baldassari in *La bella maniera in Toscana*, cat. della mostra a cura di F. Berti, G. Luzzetti, Firenze, 2008, n. 10, pp. 70-73). Il soggetto della *Resurrezione di Cristo* è uno dei più popolari e amati dagli artisti cinquecenteschi, che vedevano nell'esecuzione del tema sia la stimolante possibilità di confrontarsi con la rappresentazione dello stupore e della meraviglia dei soldati che l'occasione di raffigurare corpi virili in diversi atteggiamenti e posizioni, con il conseguente sfoggio di muscolature e torsioni che così affascinavano gli artisti in quel secolo così profondamente segnato dal magistero di Michelangelo.

ANONYMOUS MANNERIST PAINTER
Resurrection of Christ
oil on panel, 91x69 cm

This painting on wood is an interesting example of the works inspired by an engraving by Cornelis Cort, dated 1569 and perhaps in its turn inspired by a model by Giulio Clovio (see The illustrated Bartsch, *52, New York, 1986, p. 114). The rendition of this work, which is a quite precise reproduction of the engraving even if the harsh and angular rendition of the Nordic artist has been softened, must therefore be dated to around the eighth or ninth decade of the 16th century. The popularity of the graphic model is witnessed by the existence of other works inspired by it. One such painting, in the collection of Gianfranco Luzzetti in Florence, which essentially features a somewhat different figure of Christ but is clearly based on the same model, has recently been published with an attribution to Taddeo Zuccari (see F. Baldassari in* La bella maniera in Toscana, *catalogue of the exhibition curated by F. Berti, G. Luzzetti, Florence, 2008, no. 10, pages 70-73). The* Resurrection of Christ *was one of the most popular and best-loved motifs in the Sixteenth century, when the theme was seen both as a fascinating possibility to tackle the challenge of representing the amazement and marvel of the soldiers, and a stimulating opportunity to paint virile bodies in various attitudes and positions, and thus to depict the musculatures and torsions which the artists of that century, deeply influenced by Michelangelo's virtuosity, found so fascinating.*

Cornelis Cort, *Resurrezione di Cristo*, 1569, incisione

JOHANN KÖNIG
Norimberga 1586-1642
La predica di San Giovanni Battista
olio su rame, cm. 67x54

San Giovanni Battista, vestito di pelle d'animale e di un mantello rosso, siede su un masso e stringe nella sinistra la croce astile con il consueto cartiglio annodato, mentre con la mano destra indica il Cristo alla folla. Sullo sfondo si stende, tra dolci colline, una città immaginaria con edifici goticheggianti.
Il riconoscimento di questo rame di notevoli dimensioni al pittore tedesco tardo manierista Johann König si deve alla cortese segnalazione di Wolfgang L. Eller, che ringraziamo. L'attribuzione è stata in seguito confermata da Alessandro Nesi, autore di uno studio sul dipinto nel quale vengono messe a fuoco la "notevole ricettività" e l' "interesse piuttosto variegato per la pittura italiana" dell'artista tedesco, che giustificano il precedente collocamento di quest'opera in ambito toscano. Il König fu infatti nella Penisola intorno al 1610, in un viaggio che lo vide a Venezia, Mantova e Roma e, come suppone lo studioso, probabilmente anche a Firenze, dove poté "trarre suggerimenti da dipinti dello studiolo di Francesco I". Dal 1614 l'artista è nuovamente in Germania, e nel 1618 firma e data un *Ecce Homo* (Christie's, Londra, 5 luglio 2007, n. 49) che è uno dei dipinti che maggiormente si presta ad un confronto con il nostro rame. Nell'opera apparsa sul mercato antiquario londinese, insieme ad una preziosità e ad un'attenzione per il dettaglio tutta nordica, traspare anche una sottile rimeditazione del primo Cinquecento italiano – specie veneto – del pittore, e compaiono in maniera evidente, come nel rame oggetto di questo studio, i morbidi incarnati e i volti alquanto tipizzati caratteristici del König. Ugualmente interessante ai fini di un confronto con il nostro rame è la *Morte dei figli di Niobe* di collezione privata, sia per le anatomie che per il paesaggio di evidente influsso elsheimeriano.

JOHANN KÖNIG
Nuremberg 1586-1642
Saint John the Baptist preaching
oil on copper, 67x54 cm

Saint John the Baptist, clothed in animal skins and a red cape, is seated on a mass; he holds the processional cross with the customary knotted cartouche with his left hand, while he points Christ out to the crowd with his right. An imaginary city with Gothic-style buildings lies among gentle hills in the background.
The recognition of this work on copper of considerable size as the work of the German late mannerist painter Johann König is due to a courteous indication by Wolfgang L. Eller, whom we thank. The attribution has subsequently been confirmed by Alessandro Nesi, author of a study on the painting in which the expert focuses on the "noteworthy receptivity" and "quite variegated interest in Italian painting" of the German artist, which justify the previous placement of the work in a Tuscan context. In fact, König travelled to the Peninsula around 1610, visiting Venice, Mantua and Rome and, as the expert supposes, probably also Florence, where he could "obtain inspiration from the paintings in the study of Francesco I". As of 1614 the artist was once again in Germany, and in 1618 he signed and dated an Ecce Homo *(Christie's, London, 5 July 2007, no. 49), one of the paintings best suited to a comparison with this work on copper. In the work which appeared in the London antiquity market, along with a completely Nordic precious rendition and attention to detail, one also perceives a subtle reinterpretation of early Sixteenth-century Italian – especially Venetian – art by the painter, and the soft complexions and very typified faces characteristic of König are evident, both in that painting and the work on copper subject of this study. Another work that is equally interesting for purposes of comparison with this painting on copper is the* Death of Niobe's children*, in a private collection, both due to the anatomies and to the landscapes, which show a clear Elsheimerian influence.*

Johann König, *Morte dei figli di Niobe*, collezione privata

STEFANO PIERI
Firenze 1542?-1629
Sacra Famiglia con San Giovannino
olio su tela, cm. 105x82,5

Questa splendida tela fiorentina tardo cinquecentesca, raffigurante la Madonna con in collo il Figlio, San Giuseppe da un lato e il San Giovannino dall'altro, da noi riferita in passato a Bernardino Poccetti, è invece opera sicura di Stefano Pieri, coevo artista fiorentino. Per la precisazione siamo grati a Alessandro Nesi, che ha pubblicato la nostra opera in un contributo monografico sull'artista (A. Nesi, *Una Sacra Famiglia nel Museo Civico di Prato e un'apertura su Stefano Pieri*, in "Prato Storia e Arte", 104, 2008, pp. 29-39).
Lo studioso ha giustamente osservato come nella nostra opera si avvertano rimandi alla perduta *Madonna di Porta a Pinti* di Andrea del Sarto, oggi conosciuta grazie a innumerevoli copie e ad alcuni disegni preparatori dell'artista, "con le figure che come nel prototipo campeggiano contro un cubo di pietra sfaccettato da un'ombra netta, e con un'ambientazione all'aperto suggerita da un piccolo angolo di cielo". La rilettura di Andrea del Sarto operata nel nostro dipinto "non manca di mostrare effettivamente similitudini col modo in cui Poccetti si accostò alla pittura" del grande maestro fiorentino ma, come evidenziato dal Nesi, sia le fisionomie che le caratteristiche eminentemente pittoriche dell'opera mostrano confronti inequivocabili con l'opera di Stefano Pieri. In particolare lo studioso ha sottolineato la vicinanza con la *Madonna in gloria* di Santa Maria Assunta a Badia a Pacciana – si osservi in special modo il volto della Vergine nei due dipinti – e con una la tela di stesso soggetto della nostra passata sul mercato antiquario londinese (A. Nesi, op. cit., figg. 2, 6, pp. 31, 34).

Stefano Pieri, *Madonna in gloria*, Badia a Pacciana (Pistoia). Santa Maria Assunta

STEFANO PIERI
Florence 1542?-1629
Holy Family with the infant Saint John
oil on canvas, 105x82.5 cm

This splendid Florentine canvas from the late Sixteenth century, featuring the Madonna with the Child at her breast, Saint Joseph on one side and the infant Saint John on the other, which we have previously attributed to Bernardino Poccetti, is on the contrary certainly the work of Stefano Pieri, a contemporary Florentine artist. We would in particular like to thank Alessandro Nesi who has published this painting in a monographic contribution on the artist (A. Nesi, Una Sacra Famiglia nel Museo Civico di Prato e un'apertura su Stefano Pieri, *in "Prato Storia e Arte", 104, 2008, pages 29-39).*
The expert has correctly pointed out that this painting echoes the lost Madonna of Porta a Pinti *by Andrea del Sarto, today known thanks to a great number of copies and several preparatory drawings by the artist, "with the figures that appear, as in the prototype, against a background consisting of a stone cube faceted by a clear-cut shade, in an open-air setting as indicated by a glimpse of the sky". The reinterpretation of the work by Andrea del Sarto presented by this painting "does not fail to demonstrate actual similarities with the manner in which Poccetti approached the painting" of the great Florentine master but, as Nesi underscores, both the physiognomies and the eminently pictorial characteristics of the work reveal unmistakeable analogies with the work of Stefano Pieri. In particular, the expert has stressed the close resemblance with the* Madonna in Glory *of Santa Maria Assunta a Badia in Pacciana (Pistoia) – one may, in particular, observe the face of the Virgin in the two paintings – and with the canvas featuring the same motif by the author of this painting, which appeared in the antiquity market of London (A. Nesi, op. cit., figures 2, 6, pages 31, 34).*

ANTONIO TEMPESTA
Firenze, 1555-Roma, 1630
Goffredo di Buglione medicato da un angelo
olio su rame, cm. 51x71

Questo rame di ragguardevoli dimensioni rappresenta un episodio della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Il capitano dei crociati, Goffredo di Buglione, ferito durante l'assedio di Gerusalemme ("quando a lui venne una saetta a volo / e ne la gamba il colse e la trafisse / nel piú nervoso, ove è piú acuto il duolo" XI, 54) è guarito miracolosamente con una medicina portata da un angelo. Il fido Eròtimo, che invano aveva tentato di guarire il condottiero, esclama allora al suo signore: "l'arte maestra te non risana o la mortal mia destra, maggior virtú ti salva: un angiol, credo, medico per te fatto, è sceso in terra, ché di celeste mano i segni vedo: prendi l'arme; che tardi? e riedi in guerra" (XI, 74-75).
Giancarlo Sestieri ha riferito il rame al pittore fiorentino Antonio Tempesta in occasione della sua pubblicazione per una recente mostra curata dallo studioso (*Pugnae. La guerra nell'arte*, cat. della mostra a cura di G. Sestieri, L'Aquila, 2008, pp. 18-19). Artista di fondamentale importanza per lo sviluppo seicentesco del genere della 'battaglia', il Tempesta si formò secondo le fonti con lo Stradano e fu aiuto del Vasari nell'impresa decorativa di Palazzo Vecchio. Realizzò inoltre un numero assai rilevante di incisioni, tra le quali particolarmente famose sono proprio quelle della serie ispirata all'opera del Tasso, una delle quali, sebbene con notevoli variazioni, è probabilmente all'origine del nostro rame. Questo dipinto trova inoltre un calzante confronto con opere autografe del maestro come la *Battaglia tra Cristiani e Turchi* e la *Battaglia tra fanti e cavalieri* delle Gallerie Fiorentine, pubblicate da Marco Chiarini (*Battaglie. Dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie fiorentine*, Firenze, 1989, nn. 1-2) e più recentemente, nel 1999, da Sestieri (*I pittori di battaglie*, Roma, 1999, nn. 1-2, p. 513).

Antonio Tempesta, *Goffredo di Buglione medicato da un angelo*, 1597, incisione

ANTONIO TEMPESTA
Florence, 1555-Rome, 1630
Godfrey of Buglione treated by an angel
oil on copper, 51x71 cm

This painting on copper, relatively large, illustrates an episode of Jerusalem Delivered *by Torquato Tasso. The captain of the crusaders, Godfrey of Buglione, wounded during the siege of Jerusalem ("when on his leg a sudden shaft him hit; and through that part a hole made wide and large; where his strong sinews fastened were and knit" XI, 54) is miraculously healed by a medicine brought by an angel. The faithful Erotimus, who had tried in vain to heal the commander, then exclaimed to his Lord: "this hurt and wound; no human art or hand so soon makes sound; some angel good I think came down from the skies; thy surgeon is, for here plain tokens are; of grace divine which to thy help applies; thy weapon take and haste again to war" (XI, 74-75).*
Giancarlo Sestieri has attributed the work on copper to Florentine painter Antonio Tempesta on the occasion of his publication for a recent exhibition curated by the expert (Pugnae. La guerra nell'arte, *catalogue of the exhibition curated by G. Sestieri, L'Aquila, 2008, pages 18-19). An artist who made a fundamental contribution to the development of the "battle" genre in the Seventeenth century, Tempesta received his training, according to sources, with Stradano and assisted Vasari in the project for the decoration of Palazzo Vecchio. He was also the author of a quite consistent number of etchings, including a particularly famous series inspired by the work of Tasso. This painting on copper is probably inspired by one of the etchings of the latter series, even if the artist has made considerable changes. The painting moreover features close resemblances with works by the master as the* Battle between Christians and Turks *and the* Battle between infantry and cavalry *in the Gallerie Fiorentine, published by Marco Chiarini* (Battaglie. Dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie fiorentine, *Firenze, 1989, numbers 1-2) and more recently, in 1999, by Sestieri* (I pittori di battaglie, *Roma, 1999, numbers 1-2, p. 513).*

GILLIS VAN VALCKENBORCH
Anversa 1570-Francoforte sul Meno 1622
Il passaggio del Mar Rosso
olio su tela, cm. 93x155

Raffigurato in questo grande dipinto è l'episodio biblico del passaggio del Mar Rosso (Esodo, 14, 19-31), nel quale Mosè, guidato dal Signore, attraversò miracolosamente con il popolo di Israele le acque che lo separavano dalla Palestina, mentre l'intero esercito egiziano che li inseguiva finì sommerso. L'esodo è raffigurato mostrando con estrema efficacia la moltitudine di uomini in movimento, sotto un cielo tempestoso con suggestivi lampi di luce come descritto dal passo biblico: "la nuvola era tenebrosa per gli uni, mentre rischiarava gli altri nella notte" (Esodo 14, 20).
Il soggetto e l'autore di questo dipinto sono stati individuati da Giorgio Faggin, che nel suo studio sul dipinto lo riconduce alla mano di Gillis van Valckenborch. Membro di una famiglia di artisti, fu a Roma, e forse Venezia (O. Benesch), negli anni Novanta del Cinquecento, come anche Frederick, il fratello maggiore (vedi G. Faggin, *De gebroeders Frederick en Gillis van Valckenborch* in "Bulletin Museum Boymans-van Beuningen", XIV, 1, 1965, pp. 1-16). Sulla scia di Paul Bril, nell'Urbe sin dalla fine degli anni Settanta, i Valckenborch, come Hendrick De Clerck, Jan Brueghel, Sebastian Vrancx e altri "muovono ancora dalla tradizione anversese del Cinquecento, ampliando però il repertorio di motivi a contatto con il paesaggio italiano." Ciò si unisce, nel caso di Frederick vanValckenborch e del fratello Gillis, ad un interesse per le rovine antiche e ad una peculiare familiarità "con l'arte veneta e soprattutto con la pittura dai forti contrasti luminosi di Tintoretto" (F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, 2005-2006, pp. 21-24). Caratteristici dei Valckenborch i gesti stilizzati e la passione per variopinte moltitudini e paesaggi fantastici immersi in suggestivi notturni, motivi che vediamo anche nel *La sconfitta di Sennachérib* di Braunschweig, come affermato dal Faggin uno dei dipinti di Gillis particolarmente affini al nostro, o nell'opera dello stesso soggetto conservata al Louvre.

GILLIS VAN VALCKENBORCH
Antwerp 1570-Frankfurt am Main 1622
The crossing of the Red Sea
oil on canvas, 93x155 cm

Featured in this large painting is the biblical episode of the crossing of the Red Sea (Exodus, 14, 19-31), in which Moses, guided by the Lord, miraculously crossed the waters separating him from Palestine with the people of Israel, while the entire Egyptian army pursuing them was submerged. The exodus is shown by a vivid image of a multitude of people on the move under a tempestuous sky, with fascinating flashes of light, as described by the biblical passage "and it was a dark cloud, yet it illuminated and it was a cloud and darkness to them, but it gave light by night to these" (Exodus, 14:20).
The motif and author of this work have been identified by Giorgio Faggin, who retraces it, in his study on the painting, to the hand of Gillis van Valckenborch. Born in a family of artists, he visited Rome, and perhaps Venice (O. Benesch), in the Nineties of the Sixteenth century, along with Frederick, his elder brother (see G. Faggin, De gebroeders Frederick en Gillis van Valckenborch *in "Bulletin Museum Boymans-van Beuningen", XIV, 1, 1965, pages 1-16). In the wake of Paul Bril, who had been in Rome already as of the late Seventies, the Valckenborch brothers, like Hendrick De Clerck, Jan Brueghel, Sebastian Vrancx and others "were still inspired by Sixteenth-century Antwerp, while enriching the repertory of motifs in contact with the Italian landscape" taking an interest in antique ruins and, in the case of Frederick van Valckenborch, as well as his brother, acquiring a peculiar familiarity "with Venetian art and above all with the strong luminous contrasts of Tintoretto's painting" (F. Cappelletti,* Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630, *Roma, 2005-2006, pages 21-24). Characteristic traits of the Valckenborch brothers comprise the stylized gestures, the love of colourful multitudes and fantastic landscapes immersed in fascinating nocturnal settings, as witnessed by* The defeat of Sennachérib *in Braunschweig, according to Faggin, among those of Gillis' paintings that are particularly close to this work, or by the painting with the same motif found at the Louvre.*

Gillis van Valckenborch, *La sconfitta di Sennachérib*, Parigi, Musée du Louvre

JACOPO DAL PONTE detto il BASSANO, bottega di Bassano del Grappa 1510/5-1592
Gli animali si imbarcano sull'arca di Noè
olio su tela, cm. 102x154

Il dipinto raffigura Noè che, aiutato dalla propria famiglia, guida gli animali nella loro salita sull'arca per salvarli dalla piena del Diluvio Universale, soggetto ispirato dal passo biblico (Genesi, 1:7, 2-3). Di questo soggetto esistono varie versioni attribuite a Bassano o alla bottega, tra le quali citiamo quelle dei musei di Madrid, Prado (versione speculare alla nostra), di Parigi, Louvre, di Digione, Musée des Beaux Arts, e infine di Rio de Janeiro, Museo Nacional de Belas Artes. Tutte queste redazioni dello stesso tema sono datate a partire dal 1570, e sono attribuite al maestro o al maestro con aiuti. Il Bassano teneva infatti una attivissima bottega che replicava "i dipinti ideati da Jacopo" che erano "duplicati dai figli – soprattutto da Francesco, già a partire dalla fine del settimo decennio, e da Leandro – e saranno tanto richiesti da costituire la fortuna commerciale della bottega bassanesca" (L. Attardi in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano, 1988, II, pp. 693-694).
Pur con le semplificazioni innegabili rispetto agli esemplari completamente autografi del maestro, il soggetto bassanesco è qui replicato con una piacevole vena popolaresca inconfondibilmente ispirata alle fortunate creazioni di Jacopo.

JACOPO DAL PONTE also known as BASSANO, workshop of Bassano del Grappa 1510/5-1592
The animals enter Noah's ark
oil on canvas, 102x154 cm

The painting features Noah who, aided by his family, guides the animals as they enter the Ark in order to save them from the waters of the Universal Flood, a scene inspired by the biblical passage (Genesis, 1:7, 2-3). There are a series of versions on this subject attributed to Bassano or to his workshop, among which we may mention those found in the museums of Madrid, Prado (a version which is the mirror image of this work), of Paris, Louvre, of Dijon, Musée des Beaux Arts, and finally of Rio de Janeiro, Museo Nacional de Belas Artes. All these versions on the same theme are dated since 1570, and have been attributed to the master or to the master with assistants. In fact, Bassano had a very active workshop which copied "the paintings ideated by Jacopo" which were "duplicated by the sons – especially by Francesco, already as of the end of the seventh decade, and by Leandro – and they proved to be in such demand as to form the commercial fortune of Bassano's workshop" (L. Attardi in La pittura in Italia. Il Cinquecento, *Milano, 1988, II, pages 693-694).*
While there are undeniable simplifications as compared to the works entirely painted by the master, Bassano's subject is here copied with a congenial popular vein, unmistakably inspired by the felicitous creations of Jacopo.

Jacopo dal Ponte detto il Bassano, *Gli animali si imbarcano sull'Arca di Noè*, Digione, Musée des Beaux-Arts

ANONIMO PITTORE CARAVAGGESCO
San Girolamo
olio su tela, cm. 95x71

Tra i soggetti prediletti dai pittori che si adeguarono alle novità caravaggesche agli inizi del Seicento ha un posto di particolare rilievo San Girolamo. Il santo del IV secolo, dottore della Chiesa, primo traduttore della bibbia dal greco ed ebraico in latino, è stato raffigurato in innumerevoli tele nei primi decenni del Seicento, sulla scia delle sconvolgenti rappresentazioni che il Merisi aveva prodotto nella sua breve e tormentata carriera. Inoltre, la raffigurazione del vecchio santo, il corpo vizzo ed emaciato dallo studio e dalla penitenza, ben si prestava alle meticolose indagini condotte dai pittori di fede caravaggesca intorno al corpo umano con l'ausilio di luce radente nell'oscurità. In esse alle modulazioni tonali degli incarnati facevano da contrappunto l'acceso rosso dell'abito e lo squillante bianco delle pagine del libro o di un cranio, attributi del santo.
Il nostro San Girolamo vive anch'esso di questi accordi cromatici, con begli effetti di luce ottenuti con lo stagliarsi della penna bianca, bagnata dalla luce, sul petto in ombra e con sapienti riflessi luminosi sulla folta barba.
Per quanto riguarda la provenienza, questo dipinto sembrerebbe ricondurci in ambito meridionale, forse a Napoli, una delle zone in Italia maggiormente influenzate dal grande maestro, che vi passò durante la sua lunga fuga da Roma.

ANONYMOUS CARAVAGGESQUE PAINTER
Saint Jerome
oil on canvas, 95x71 cm

Among the favourite motifs of painters who adapted themselves to the Caravaggesque novelties in the early Seventeenth century, Saint Jerome enjoys a privileged position. This saint from the fourth century, doctor of the Church and the first translator of the Bible from Greek and Hebrew into Latin, appears in countless canvases from the early decades of the Seventeenth century, inspired by the perturbing images painted by Merisi in his brief and tormented career. Moreover, the rendition of the old saint, his body withered and emaciated by study and penitence, was well suited to the meticulous investigations on the human body conducted by painters dedicated to the Caravaggesque tradition, with the aid of a grazing light in the darkness. In such studies the modulation of the shades of the complexions served as counterpoint to the intense red of the cloak and the glaring white of the book or a cranium, the attributes of the saint.
Also this Saint Jerome is based on these chromatic accords, with pretty highlights created by the white pen, immersed in light, which stands out against the shaded breast, and skilful luminous reflections on the thick beard.
As to its origins, this painting suggests a Southern Italian milieu, perhaps Naples, one of the areas in Italy which had been most profoundly influenced by the great master, who passed through the city on his long flight from Rome.

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Girolamo scrivente*, Malta, concattedrale di San Giovanni

LUIGI MIRADORI detto IL GENOVESINO, cerchia di notizie in Lombardia e in Emilia dal 1639 al 1657
Adorazione dei magi
olio su tela, cm. 121x98

Entro un sontuoso scenario, delimitato sullo sfondo da una serie di arcate in rovina, si svolge la scena sacra della visita dei re magi al Redentore. I personaggi e i preziosi oggetti rappresentati in questa suggestiva ambientazione, la Sacra Famiglia posta in alto su dei gradini adornati da un tappeto persiano, sono vividamente delineati grazie ad un uso quasi caravaggesco della luce, che pone in forte risalto gli incarnati, gli sfarzosi abiti dei magi e dei loro giovani valletti. Proprio il luminismo accentuato e i contrastati e vivaci effetti serici ricordano l'opera di un eccentrico artista di origine genovese ma attivo in Lombardia intorno alla metà del Seicento, Luigi Miradori detto il Genovesino. Il "tono narrativo e romanzesco" forse di derivazione spagnola, l'influsso della pittura di genere e dei 'bamboccianti', il luminismo di vaga derivazione dal Merisi, gli elementi desunti dalla pittura lombarda e genovese coeva, sono gli elementi che caratterizzano la pittura di questo artista e che, in parte, si possono rintracciare nella nostra *Adorazione*. L'opera che presentiamo appare infatti, sebbene la marcata caratterizzazione dei volti appaia essere una peculiarità riconducibile ad un pittore al momento a noi sconosciuto, la creazione di un artista che senz'altro aveva ben presente l'interessante e inconsueta opera del Miradori.

LUIGI MIRADORI also known as IL GENOVESINO, circle of documented in Lombardy and Emilia from 1639 to 1657
Adoration of the Magi
oil on canvas, 121x98 cm

Within a sumptuous scenery, closed in the background by a series of arches in ruin, the holy scene of the Three Kings' visit to the Redeemer unfolds. The personalities and the previous objects depicted in this fascinating setting, the Holy Family placed high up on steps decorated by a Persian rug, are vividly outlined thanks to an almost Caravaggesque use of the light, which makes the complexions, the opulent clothes of the Three Kings and their young valets stand out in sharp contrast. Precisely the accentuated luminarism and the contrasted and vivacious silky effects remind of the work of an eccentric artist, originally from Genoa but active in Lombardy around the middle of the Seventeenth century, Luigi Miradori also known as il Genovesino. The "narrative and romantic tone", perhaps of Spanish origin, the influence of genre painting and of the 'bamboccianti', the luminarism which vaguely reminds of Merisi, the elements borrowed from contemporary Lombard and Genoese paintings, are the elements which characterize the paintings of this artist and which may in part be retraced in our Adoration. *In fact, the painting presented here appears, while the marked characterization of the faces seem to be peculiarly retraceable to a painter at present unknown to us, to be the work of an artist who was undoubtedly familiar with the interesting and unusual work of Miradori.*

Luigi Miradori detto il Genovesino, *Riposo nella fuga in Egitto,* Cremona, Sant'Imerio

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

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

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

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

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

JOSEPH HEINTZ IL GIOVANE
Augusta, 1600 c.- Venezia 1678 c.
I pescivendoli
olio su tela, cm. 115x146
Firmato "Joseph Heintius 165(7?)"

Questo grande dipinto di natura morta e figura, in cui mercanzie di varia specie sono presentate ai passanti da sguaiati venditori di estrazione popolare, è realizzato sul modello delle prime rappresentazioni di questo genere, nato nelle Fiandre ma poi ripreso soprattutto nella tradizione emiliana tardocinquecentesca del Passerotti e dei Carracci. La straordinarietà dell'opera risiede, oltre che nella notevolissima qualità, evidente nella impressionante resa della natura morta "che non teme il confronto di quelle dei Recco e dei Ruoppolo" (R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano, 1981, p. 154), nel trattarsi di un'opera firmata e datata, caso particolarmente raro nel Seicento, in particolar modo per un dipinto di natura morta. Il suo autore, il tedesco figlio d'arte Joseph Heintz, soprannominato "il giovane" per distinguerlo dal padre omonimo, arrivò a Venezia già nel 1625, ove rimase fino alla morte divenendo un artista affermato (vedi Pallucchini, cit., p. 153). Nel 1660 il Boschini lo definì "pitor bizaro, e molto capriccioso", aggettivi che bene si addicono alle caratteristiche di questo quadro, del quale ci piace evidenziare il gustoso dettaglio del biglietto attaccato sul bordo del tavolo, motivo nato con la febbrile ricerca di verosimiglianza nel Quattrocento di Van Eyck, dei Bellini e di Antonello da Messina, con l'angolo piegato e l'iscrizione in dialetto veneziano ormai difficilmente decifrabile – definita dal Mariacher un'arguta scritta in versi, a carattere popolaresco, avente attinenza con il soggetto del quadro – e il bellissimo paesaggio con la coppia galante e la gondola che si allontana sullo sfondo, elemento che rimanda alla suggestiva città d'adozione del pittore e alla sua notevole attività di vedutista. Il nostro dipinto faceva un tempo coppia con uno dalla composizione assai simile, ma non firmato e datato come questo, che vedeva come protagonista un ragazzo che mostra un grande crostaceo rosso (*Dipinti italiani ed europei del XVII e XVIII secolo*, cat. della mostra a cura di G. Sestieri, Roma, 2000, n. 3, p. 6). Più volte pubblicata a partire dalla sua comparsa in celebri esposizioni quali la *Mostra del Seicento a Venezia e nel Veneto* del 1959 a cura di Pietro Zampetti (n. 153) e la prima grande mostra sulla natura morta italiana del 1964 a Napoli (p. 111, n. 259), l'opera che presentiamo è stata inserita in un recente studio monografico sull'autore a cura di Daniele D'Anza (*Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento*, tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste, a.a. 2006-2007, n. 89, pp. 84-85).

JOSEPH HEINTZ THE YOUNGER
Augsburg 1600 ca.- Venice 1678 ca.
Fishmongers
oil on canvas, 115x146 cm
Signed "Joseph Heintius 165(7?)"

This large painting featuring a still life and figure, where various wares are presented to the passers-by by coarse sellers of popular origin, has been inspired by the first works of this genre, which originated in Flanders but was then continued principally in the Sixteenth-century Emilian tradition of Passerotti and the Carraccis. What makes this work so extraordinary is not only the outstanding quality, witnessed by the impressive rendition of the still life "which does not fear comparison with those of the members of the Recco and Ruoppolo families" (R. Pallucchini, La pittura veneziana del Seicento, *I, Milano, 1981, p. 154), but also the fact that it is a matter of a signed and dated work, something especially rare in the Seventeenth century, particularly for a still life. Its author, German Joseph Heintz, son of a painter and nicknamed "the younger" to distinguish him from his namesake father, arrived in Venice already in 1625, and was to stay there until his death, becoming a recognized artist (see Pallucchini, cit., p. 153). In 1660 Boschini defined him "bizarre and very capricious painter", adjectives which are well suited to the characteristics of this painting, of which we would like to underscore the tasteful detail of the ticket fixed to the edge of the table, a motif inspired by the feverish pursuit of verisimilitude in the Fifteenth century by the Bellini brothers and Antonello da Messina, with a folded corner and an inscription in Venetian dialect which is by now difficult to decipher – defined by Mariacher a witty text in verses, of a popular character, concerning the motif of the painting – and the wonderful landscape with the pair of lovers and the gondola moving away in the background, an element which evokes the fascinating adoptive city of the painter and his extensive activity as landscape painter. This painting was once part of a pair, with another featuring a quite similar composition, depicting a boy showing a large red crustacean* (Dipinti italiani ed europei del XVII e XVIII secolo, *catalogue of the exhibition curated by G. Sestieri, Rome, 2000, no. 3, p. 6). Published on several occasions since its appearance in famous exhibitions as the* Mostra del Seicento a Venezia e nel Veneto *held in 1959, curated by Pietro Zampetti (no. 153) and the first major exhibition of Italian still lives held in Naples in 1964 (p. 111, no. 259), this painting has been included in a recent monographic study on the author by Daniele D'Anza* (Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento, *doctorate dissertation, University of Trieste, years 2006-2007, no. 89, pages 84-85).*

Joseph Heintz il Giovane, *Scena veneziana d'invenzione*, Venezia, Palazzo Albrizzi

CARLO CIGNANI e FELICE CIGNANI
Bologna 1628-Forlì 1719 e Bologna 1658-1724
Carità
olio su tela, cm. 114x130

Questo dipinto testimonia il successo delle invenzioni di Carlo Cignani, uno dei pittori più influenti del Seicento. Le sue opere conobbero una larghissima fortuna, e furono più volte replicate dalla sua attivissima bottega, come nel caso di questa versione, che ripete con un gusto più decorativo e sereno la formula espressa dal maestro nel dipinto di stesso soggetto in collezione privata bolognese (vedi B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani, affreschi, dipinti, disegni*, Milano, 1991, ed. 2004, n. 32, p. 151). La tela che presentiamo esibisce inoltre la variante, rispetto alla versione conosciuta, di rappresentare il gruppo dei personaggi immersi in un paesaggio. Secondo Emilio Negro, autore di uno studio sull'opera, questa è da riferirsi al padre con l'ausilio del figlio Felice "che fu suo primo coadiutore di bottega". Da notare come il viso di profilo della nostra Carità sia in effetti assai vicino a quello sfoggiato dall'angelo annunziante dipinto da Felice Cignani nell'*Annunciazione* affrescata da questi in San Giacomo Maggiore a Bologna.
Come da tradizione, la Carità è rappresentata da una giovane fanciulla che si prende cura di tre bambini. Nella sua celebre *Iconologia* il Ripa (1603) descrive la Carità come una "donna vestita di abito rosso" che "terrà nel braccio sinistro un Fanciullo, al quale dia il latte, e due altri le staranno scherzando a' piedi". I tre fanciulli, secondo questo autore, "dimostrano che sebbene la Carità è una sola virtù, ha nondimeno triplicata potenza".

CARLO CIGNANI and FELICE CIGNANI
Bologna 1628-Forlì 1719 and Bologna 1658-1724
Charity
oil on canvas, 114x130 cm

This painting bears witness to the success of Carlo Cignani, one of the most influential painters of the Seventeenth century. His works were immensely popular and were copied many times by his very active workshop, as in the case of this version, a more decorative and serene interpretation of the formula expressed by the master in the painting on the same subject which is part of a private collection in Bologna (see B. Buscaroli Fabbri, Carlo Cignani, affreschi, dipinti, disegni, *Milan, 1991, ed. 2004, no. 32, p. 151). The hereby presented canvas also differs from the latter in that the group of personalities is immersed in a landscape. According to Emilio Negro, author of a study on our work, it is attributable to the father with the help of his son Felice "who was his first workshop assistant". It may in fact be observed that the face of this Charity, seen in profile, is very similar to that of the angel of the annunciation painted by Felice Cignani in the* Annunciation *fresco executed by him in San Giacomo Maggiore a Bologna.*
According to tradition, Charity is represented by a young girl who takes care of three children. In his famous Iconology *Ripa (1603) describes Charity as "a woman wearing a red dress" who "will be holding a boy in her left arm, nursing him, while another two will be playing at her feet". The three children, according to this author, "demonstrate that even if Charity is a single virtue, its power is nevertheless threefold".*

Felice Cignani, *Angelo annunziante*, Bologna, San Giacomo Maggiore

DOMENICO PIOLA
Genova 1627-1703
Allegorie
olio su tela, cm. 83x122

Ricondotta da Giancarlo Sestieri al pittore genovese Domenico Piola, questa decorativa coppia di dipinti presenta due gruppi di giocosi putti circondati da frutti e fiori. La consuetudine – inaugurata nel Cinquecento con dipinti raffiguranti realisticamente macellerie e fruttivendoli al lavoro – di rappresentare dipinti che combinino insieme i due generi della figura umana e della natura morta, è particolarmente cara al secondo Seicento, quando, in certi casi, il medesimo quadro vede al lavoro specialisti dei diversi generi. Come correttamente individuato da Sestieri, è tipicamente genovese la tavolozza impiegata nei due dipinti, con i floridi incarnati dei putti memori del fecondo passaggio di Pieter Paul Rubens e del suo seguace Antoon van Dyck in Liguria. Lo studioso propone per le due tele l'individuazione del soggetto in allegorie legate alle stagioni. Quella con fiori potrebbe, infatti, identificarsi con la Primavera, mentre, secondo una ben consolidata consuetudine, i putti che si godono il vino circondati da succosi grappoli d'uva potrebbe essere una raffigurazione dell'Autunno.
Similari rappresentazioni per soggetto e formato, anch'esse attribuite alla mano di Piola, sono trascorse alcuni anni fa sul mercato antiquario (Christie's, Londra, 12.12.1975, n. 25; Christie's, Roma, 2.12.1982, nn. 141-142).

DOMENICO PIOLA
Genoa 1627-1703
Allegories
oil on canvas, 83x122 cm

Attributed to Domenico Piola by Giancarlo Sestieri, this decorative pair of paintings features two groups of playful putti surrounded by fruits and flowers. The custom - introduced in the Sixteenth century with paintings of realistic views of slaughterhouses and fruit sellers at work – of combining the two genres of human figure and still lives in the same painting, was particularly in vogue during the second half of the Seventeenth century, when different artists specialized in the different genres sometimes worked on the same painting. As aptly observed by Sestieri, the palette used in the two paintings is typically Genoese, as witnessed by the putti who owe their florid complexion to the prolific visit of Pieter Paul Rubens and his follower Antoon van Dyck in Liguria. The expert suggests, for the two canvases, an identification of the motif as allegories of the seasons. The one with flowers may in fact be identified with spring, while, according to a consolidated custom, the putti who are enjoying wine, surrounded by juicy grape clusters, may be an image of autumn.
Paintings featuring analogous motifs and formats, which have also been attributed to the authorship of Piola, appeared in the antiquity market some years ago (Christie's, London, 12.12.1975, no. 25; Christie's, Rome, 2.12.1982, numbers 141-142).

Domenico Piola, *Salvator Mundi addormentato come Vanitas*, ubicazione sconosciuta

NICCOLÒ BAMBINI
Venezia 1651-1736
Ratto di Elena
Ratto delle sabine
olio su tela, cm. 81x95

Questa raffinata coppia di dipinti, come individuato da Giancarlo Sestieri nel suo esaustivo studio, illustra due analoghi episodi incentrati sul rapimento di donne, uno omerico e uno di storia romana. Lo studioso ha con sicurezza identificato l'autore in Niccolò Bambini, celebre pittore, allievo di Sebastiano Mazzoni a Venezia e poi di Carlo Maratta a Roma, attivo poi nella città lagunare tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento. Cardine per l'attribuzione al veneziano, il "chiaro rapporto comune" ravvisabile in un confronto con il dipinto con il *Ratto delle sabine* di collezione privata, forse da identificarsi con un dipinto già in Palazzo Avogadro a Brescia, "del Bambini nel suo momento più pellegriniano" segnalato da Egidio Martini e poi pubblicato da Ugo Ruggeri (*Giambattista Piazzetta, Il suo tempo, la sua scuola*, Venezia, 1983, p. 90), di cui esiste un probabile modello già passato da Semenzato nel 1980 (F. Benvenuti in *Studi di Storia dell'Arte in onore di E. Martini*, Venezia, 1999, pp. 174-181). Interessante per l'inquadramento del nostro *pendant* anche il ciclo di affreschi di Villa Perocco a Udine (F. D'Arcais, *Una villa affrescata da Niccolò Bambini*, in "Arte Veneta", XXI, 1967, pp. 144-155), già attribuiti a Niccolò Bambini e poi a Brusaferro – ma Sestieri propende per una collaborazione tra i due artisti – "sulla cui parete di fondo […] è dipinta una vasta scena col Ratto delle sabine, nella quale si possono rilevare vari gruppi affini a quelli del medesimo soggetto, facente parte della coppia qui presa in esame".
Recentemente l'attribuzione del Sestieri è stata confermata da Lanfranco Ravelli, che ha pubblicato i due dipinti in un articolo dedicato alle opere che presentiamo (*Un pendant di Nicolò Bambini* in "Arte documento" 23, 2007, pp. 184-187).

Niccolò Bambini, *Achille a Skyros*, Venezia, Museo del Settecento Veneziano

NICCOLÒ BAMBINI
Venice 1651-1736
Rape of Helen
Rape of the Sabine women
oil on canvas, 81x95 cm

As Giancarlo Sestieri points out in his exhaustive study, this refined couple of paintings illustrates two analogous episodes that center on the rape of women, one Homeric and another from Roman history. The researcher has identified the author with certainty as Niccolò Bambini, a famous painter who was first the pupil of Sebastiano Mazzoni in Venice, and then of Carlo Maratta in Rome, and who then worked in the lagoonal city between the late Seventeenth century and the first decades of the Eighteenth. A key element corroborating the attribution to the Venetian artist consists of the "clear common relationship" that may be ascertained by comparing these paintings and the Rape of the Sabine women *from a private collection, that may perhaps be identified as the work formerly found at the Palazzo Avogadro in Brescia, "by Bambini during the period of his greatest pilgrimage" mentioned by Egidio Martini and then published by Ugo Ruggeri* (Giambattista Piazzetta, Il suo tempo, la sua scuola, *Venezia, 1983, p. 90), a work that probably served as model for this painting exists; it was presented by Semenzato in 1980 (F. Benvenuti in* Studi di Storia dell'Arte in onore di E. Martini, *Venezia, 1999, pages 174-181). Another work that is interesting for purposes of placing our pendant in a context is the cycle of frescoes in the Villa Perocco in Udine (F. D'Arcais,* Una villa affrescata da Niccolò Bambini, *in "Arte Veneta", XXI, 1967, pages 144-155), that was formerly attributed to Niccolò Bambini and then to Brusaferro – but Sestieri suggests a collaboration between the two artists – "of which bottom wall (…) features a large scene depicting the Rape of the Sabine women, in which one may observe various groups not unlike those with the same motif found in the work examined here".*
Recently the attribution proposed by Sestieri has been confirmed by Lanfranco Ravelli. The scholar has, in fact, published the two paintings in an article dedicated to the art works we are presenting here (Un pendant di Nicolò Bambini in *"Arte documento" 23, 2007, pp. 184-187).*

GASPAR PEETER VERBRUGGEN detto IL GIOVANE
Anversa 1664-1730
Giochi di putti
olio su tela, cm. 168x117

L'artista fiammingo autore di questa coppia di composizioni floreali con putti, figlio di un altro specialista del genere della Natura Morta, Gaspar Peeter Verbruggen il Vecchio (Anversa 1635-1687), divenne in breve tempo uno dei pittori più rinomati della natia città delle Fiandre. Come sottolineato da Gianluca Bocchi, autore di uno studio sui dipinti che presentiamo, il Verbruggen "fu artista assai brillante, in grado di affrontare ogni genere di composizione botanica" sorprendendo per la varietà del repertorio figurativo, che spazia "dai consueti modelli paterni (semplici bouquets in vaso e ghirlande), ai festoni, alle grandi corbeilles, ai fiori sciolti e recisi, a quelli ancora in pianta, per finire con le composizioni più complesse, inserite in spazi architettonici di tipo classico e animate da graziosi amorini o ammiccanti fanciulle". A quest'ultimo genere di realizzazioni, con grande probabilità eseguite in tandem con un pittore specialista di figura autore dei putti, appartiene la nostra coppia di dipinti. Confronti calzanti con altre opere riferite al maestro fiammingo possono essere instaurati ad esempio con la coppia di dipinti raffiguranti putti con ritratti entro medaglioni passati alcuni anni fa sul mercato antiquario (Christie's, New York, 09.01.1981, n. 190), opere che presentano composizioni floreali molto simili ma che mostrano nei putti la collaborazione di un pittore di figura meno dotato. Per quanto riguarda quello all'opera nei nostri due grandi dipinti, Didier Bodart (lettera del 16 febbraio 2010) ha recentemente proposto il nome di Franciscus Huberti, pittore attivo ad Anversa nella seconda metà del XVII secolo.

GASPAR PEETER VERBRUGGEN also known as THE YOUNGER
Antwerp 1664-1730
Playing putti
oil on canvas, 168x117 cm

The Flemish painter of this pair of floral compositions with putti, son of another expert in the genre of still lives, Gaspar Peeter Verbruggen the Elder (Antwerp 1635-1687), was soon to become one of the most acclaimed artist of his native Flemish city. As Gianluca Bocchi, author of a study on this painting observes, Verbruggen "was a very brilliant artist, able to tackle every kind of botanical composition", with a surprisingly ample figurative repertory ranging "from the customary models of his father (simple bouquets in vases and garlands) to festoons, to flowers - arranged in large elegant baskets, loose, cut and still on the stem – and finally to more complex composition staged in architectural interiors of a classical kind, animated by gracious cupids or alluring girls". This pair of paintings belongs to the latter genre, and was very probably executed in tandem with an artist specialized in figures, author of the putti. It may be compared to other works attributed to the Flemish master, as for instance the pair of paintings with putti featuring portraits inside medallions which appeared in the antiquity market some years ago (Christie's, New York, 09.01.1981, no. 190), which feature very similar floral compositions but whose putti are clearly the work of a less talented figure painter. As to the author of those appearing in these two large paintings, Didier Bodart (letter of 16 February 2010) has recently suggested the name of Franciscus Huberti, a painter who worked in Antwerp in the second half of the 17th century.

Gaspar Peeter Verbruggen il Giovane, *Ghirlanda di fiori*, Bruges, Groeninge Museum

ARTISTI NAPOLETANI TRA XVII E XVIII SECOLO
Monumentali composizioni di frutta e fiori con figure
olio su tela, cm. 242x305

La pratica di dipingere grandi tele di intento decorativo raffiguranti animate composizioni floreali e di frutti con la presenza della figura umana, talvolta eseguita da pittori di grido, si afferma nel corso della seconda parte del Seicento, per poi rimanere in auge nel corso della prima metà del secolo successivo. Le due monumentali composizioni che presentiamo vedono numerosi putti e alcune fanciulle rappresentati entro giardini patrizi nei quali le statue di gusto classico, le fontane, i ricchi vasi baccellati sono coronati da rigogliose ghirlande di fiori e frutti variopinti. Sullo sfondo, le siepi e i muretti di recinzione lasciano intravedere alti obelischi tra i cipressi. Queste opere, espressione del gusto arcadico e pervaso di classicismo del tardo barocco, si possono ricondurre per via stilistica alla pittura napoletana, protagonista con la romana nella creazione di questo genere di dipinti. Per quanto riguarda la composizione possono essere chiamate a confronto le opere di artisti quali Aniello Ascione – si veda la *Natura morta con fiori, frutta e amorini* del Museo Correale di Sorrento (vedi in *La Natura morta in Italia*, a cura di F. Zeri, Milano, 1989, II, p. 932, n. 1128) – mentre nelle figure si scorge l'influsso del grande protagonista della pittura partenopea, Luca Giordano: la discinta figura femminile in primo piano e alcuni dei putti sembrano infatti ricordare lo stile di un pittore dagli inizi giordaneschi, Paolo de Matteis.

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

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

FRANCESCO LAVAGNA
Napoli, attivo nella seconda metà del XVIII secolo
Giardino con siepi architettoniche, frammenti classici, sedile con trionfo floreale e, a terra, altri fiori in ordine 'rustico'
Giardino con siepi architettoniche e natura morta di fiori e frutta sparsa a terra, in ordine 'rustico'
olio su tela, cm. 46x97

Esempi di straordinaria freschezza di quel gusto pastorale e boschereccio, amante della vita in villa e di una natura addomesticata e graziosa, così caratteristico del Settecento, già pervenuteci con una attribuzione a Gaspare Lopez, sono invece convincentemente da riferirsi al suo collega e concittadino Francesco Lavagna. La figura di questo fiorante, del quale si conoscono scarsi dati biografici – sicuramente un parente del Giuseppe Lavagna anch'egli fiorante in città – ci è nota grazie all'apparire sul mercato di alcune opere firmate.
I modi pittorici e le composizioni sono assimilabili a quelli del Lopez, ma rispetto ai dipinti solitamente attribuiti all'allievo di Andrea Belvedere, questo *pendant* è distinguibile per certe consuetudini nella scelta e disposizione degli oggetti che gli sono proprie, e che si ritrovano appunto nei dipinti firmati dal Lavagna, come quello apparso nel 1981 sul mercato antiquario (vedi *La natura morta in Italia*, 1989, 2 voll., II, n. 27, p. 946).
Caratteristico del nostro fiorante anche il formato marcatamente orizzontale di queste due festose nature morte, così come i modi più minuti rispetto al più anziano maestro.

FRANCESCO LAVAGNA
Naples, active in the second half of the 18th century
Garden with architectural hedges, classical fragments, chair with floral triumph and more flowers in a 'rustic' arrangement
Garden with architectural hedges and still life with flowers and fruit in a 'rustic' arrangement
oil on canvas, 46x97 cm

While these examples of extraordinary freshness of the pastoral and sylvan taste appreciative of life in villas and a tamed and gracious nature, typical of the Eighteenth century, had been attributed to Gaspare Lopez at the moment they arrived at our venue, they are on the contrary certainly the work of his colleague and fellow townsman Francesco Lavagna. The figure of this flower painter, on whom little is known – he was certainly a relative of Giuseppe Lavagna, another flower painter active in the city – is known due to the appearance of a number of signed works in the market.
The pictorial style and composition are not dissimilar to those of Lopez, but as compared to the paintings usually attributed to the pupil of Andrea Belvedere, this pendant *may be distinguished by certain habits in the choice and arrangement of the objects characteristic of him, and which may be found precisely in the signed paintings by Lavagna, as the one which appeared in the antiquity market in 1981 (see* La natura morta in Italia, *1989, 2 volumes, II, no. 27, p. 946).*
Another characteristic of this flower painting, moreover, is the markedly horizontal format of this pair of still lives, as well as the style, more detailed than that of the older master.

Francesco Lavagna, *Natura morta di fiori in un giardino*, ubicazione sconosciuta

NATURAMORTISTA DEL XVIII SECOLO
Gruppo di quattro composizioni floreali
olio su tela, cm. 54x72

Queste fresche rappresentazioni floreali, di sapore leggermente rustico e di grande immediatezza pittorica, vedono rigogliosi mazzi di fiori diversi raccolti in vasi di porcellana o, alternativamente, in cesti di paglia intrecciata. Queste raffigurazioni sono volutamente alquanto limitate nella varietà cromatica, contribuendo così all'aspetto di sobrietà e immediatezza che lascia immaginare la loro primitiva collocazione negli ambienti di uso comune di una importante residenza di campagna. Il fatto di essere costituito da un gruppo di quattro esemplari rendeva queste opere molto adatte per composizioni simmetriche a muro di notevole effetto decorativo.
Le nature morte che presentiamo si ricollegano ad un genere di composizioni tipico del pieno Settecento e diffuso in tutta Italia, ma possono tuttavia essere ricondotte, almeno idealmente, alla scuola veneta. Esempi pittorici in qualche misura paragonabili ai nostri nel gusto compositivo ed esecutivo possono essere rintracciati in ambito guardesco, come nel numeroso gruppo di opere di mani diverse radunato dal Salerno (1984) sotto la comune denominazione di Pseudo Guardi.

STILL LIFE PAINTER FROM THE 18TH CENTURY
Group of four floral compositions
oil on canvas, 54x72 cm

These fresh floral images, of a slightly rustic taste and great pictorial spontaneity, feature luxuriant bunches of different flowers collected in porcelain vases or, as an alternative, in baskets of woven straw. These images are intentionally quite limited in palette, something which reinforces their sober and spontaneous appearance and suggests that they may originally have hung in informal rooms of a prestigious country home. The fact that they form a group of four made these paintings very well suited for symmetric and highly decorative wall compositions.
The still lives we are presenting belong to a genre of compositions typical of the early Eighteenth century, which was diffused all over Italy but which may however be retraced, at least ideally, to the Venetian school. Examples of paintings that are to some extent comparable to these in terms of compositive taste and rendition may be retraced to a Guardesque environment, as in the large group of works by different artists united by Salerno (1984) with the common denominator of Pseudo Guardi.

Pseudo Guardi, *Natura morta con un pappagallo*, ubicazione sconosciuta

ARTISTA NAPOLETANO DEL XVIII SECOLO
Mosè e il serpente di bronzo
olio su tela, cm. 138,5x117,5

Soggetto di questo dipinto è l'episodio biblico nel quale gli israeliti, perseguitati da serpenti velenosi per essersi rivoltati contro i comandamenti divini, sono infine salvati dalla pietà del Signore: "l'Eterno quindi disse a Mosè: 'fa un serpente ardente e mettilo sopra un'asta; e avverrà che chiunque sarà morso e lo guarderà, vivrà'. [Il patriarca] fece allora un serpente di bronzo e lo mise sopra un'asta; e avveniva che, quando un serpente mordeva qualcuno, se questi guardava il serpente di bronzo, viveva" (*Numeri* 21, 4-9). Sulla tela sono infatti raffigurati alcuni israeliti moribondi e Mosè che indica al popolo il serpente di bronzo issato su un'asta, verso il quale alcuni infelici già si volgono per essere salvati.
Questa composizione si ispira con notevoli varianti ad un celebre affresco di Corrado Giaquinto, commissionato insieme ad altri episodi biblici al grande maestro napoletano nel 1744 per alcuni soffitti di Santa Croce di Gerusalemme a Roma. La splendida opera, della quale sopravvive il bozzetto alla National Gallery di Londra, ha, senza ombra di dubbio, ispirato la mano dell'anonimo artista, forse napoletano, che ha eseguito il dipinto che presentiamo. Alcune figure e gruppi di personaggi ripetono difatti piuttosto da vicino l'ideazione del Giaquinto, come il Mosè o il nudo virile in primo piano. Notevoli sono però le variazioni apportate rispetto sia al bozzetto sia anche in misura maggiore all'affresco, con una maggiore distensione compositiva che segnala una realizzazione già in epoca di classicismo, inoltrata nella seconda metà del Settecento.

NEAPOLITAN ARTIST FROM THE 18TH CENTURY
Moses and the bronze serpent
oil on canvas, 138.5x117.5 cm

The motif of this painting is the biblical episode in which the Israelites, persecuted by poisonous serpents because they had revolted against the divine commandments, were finally saved by the compassion of the Lord: "And the Lord said to him: Make a brazen serpent, and set it up for a sign: whosoever being struck shall look on it, shall live. Moses therefore made a brazen serpent, and set it up for a sign: which when they that were bitten looked upon, they were healed." (Numbers, *21, 4-9). In fact, the canvas features a number of moribund Israelites and Moses who shows the people the bronze serpent raised on a pole, towards which some unfortunates are already turning for salvation.*
The composition is inspired, with considerable variations, by a famous fresco by Corrado Giaquinto, commissioned from the great Neapolitan master in 1744 along with other biblical episodes for a number of ceilings of the church of Santa Croce di Gerusalemme of Rome. The splendid work, the sketch of which has survived and is now at the National Gallery of London, has without a shadow of doubt inspired the hand of the anonymous, perhaps Neapolitan artist who has executed the work presented here. In fact, some figures and groups of personalities resemble the creation of Giaquinto quite closely, as Moses or the virile nude in the foreground. However, considerable alterations have been made both with respect to the sketch and even more so to the fresco; the composition is more relaxed, something which suggests that the work was painted in a classical epoch, well into the second half of the Eighteenth century.

Corrado Giaquinto, *Mosè e il serpente di bronzo*, Roma, Santa Croce di Gerusalemme

FEDELE FISCHETTI
1732-1792
Giardino di Venere
olio su tavola, cm. 85,5x99,5

Probabilmente raffigurante una non comune iconografia quale il *Giardino di Venere*, soggetto ricordato ad esempio dal Baldinucci parlando del dipinto di Antonio Franchi ora a Palazzo Montecitorio a Roma (vedi M. Gregori, *Ricerche per Antonio Franchi* in "Paradigma", 1, 1977, p. 78), questa vivace rappresentazione è un eccelso esempio di pittura decorativa napoletana. Di grande qualità esecutiva, quest'opera si fa ammirare per la grazia delle movenze, i levigatissimi incarnati, e la raffinatezza di particolari quali i bouquet di fiori o il fregio fitomorfo. Come evidenziato da Mina Gregori, che ha ricondotto la composizione all'artista partenopeo forse con l'aiuto di qualche assistente, con buona probabilità in origine questa tavola adornava uno stipo, o una portantina, o una carrozza, come fa pensare sia il fondo oro, "caratteristica che si trova a Napoli in dipinti con spiccate qualità decorative", sia la ghirlanda che corre tutto intorno all'opera.
Fedele Fischetti si sviluppa in ambito postsolimenesco, con evidenti ricordi dell'arte anche dei concittadini De Matteis e De Mura, e crescente interesse per il classicismo di Batoni. Questi interessi sono riflessi nelle più antiche opere datate, che risalgono al sesto decennio e che mostrano le più strette affinità con l'opera in predicato, mentre progressivamente la sua arte tende sempre più verso un gusto di stampo neoclassico, come testimoniano ad esempio le tele per il Palacio Real di Madrid, più vicine alle novità introdotte in città da Anton Raphael Mengs e dalla Kauffmann.

FEDELE FISCHETTI
1732-1792
Garden of Venus
oil on panel, 85.5x99.5 cm

Probably representing a quite unusual iconography as the Garden of Venus, *a motif remembered for instance by Baldinucci with reference to Antonio Franchi's painting now in Palazzo Montecitorio in Rome (see M. Gregori,* Researches for Antonio Franchi *in "Paradigma", 1, 1977, p. 78), this vivid representation is an excellent example of Neapolitan decorative painting. Characterized by its outstanding execution, the work is admirable due to the graceful movements, the smooth complexions and the refined details as the flower bouquets or the frieze with vegetal motifs. As pointed out by Mina Gregori, who has attributed the composition to the Neapolitan artist, who may have been aided by one or more assistants, this painting on wood probably originally served as decoration of a cabinet, a sedan chair or a carriage, as suggested by its gilt background "a characteristic which is found in Naples in paintings of markedly decorative qualities", as well as the garland surrounding the entire work.*
Fedele Fischetti developed his work in a post-Solimenesque milieu; he was also influenced by the art of his fellow townsmen De Matteis and De Mura, and manifested a growing interest in Batoni's classicism. These interests may be observed in older dated works, from the Sixties of the century, which are most similar to this painting, while his art was gradually to develop in the direction of a neoclassical taste, as witnessed for instance by the canvases realized for the Palacio Real of Madrid, which are closer to the novelties introduced in the city by Anton Raphael Mengs and by Kauffmann.

Fedele Fischetti, *Andromeda e Perseo,* ubicazione sconosciuta

RAFFAELE MATTIOLI
Napoli 1775-dopo il 1822
Il giuramento del popolo al sovrano e alla legge
olio su carta riportato su tela, cm. 46x63,5
1811-1813
Iscrizioni; sul ritratto clipeato: “VES[…] R.P.PP. COS. VIII. IMP. T. CA[…]S.”; sulla tabella: “QUAM. IOACHINO. NAP. REG. FORTISS. AEDEM. MORTALIT. PARTENOPE. ADDIXIT. CAROLINA. UXOR. SAPIENTI[…]. AR. SUFF[…].” sui busti: “CICERO NUMA CATO CORN. TAC.”

Questo modelletto, preparatorio per una grande tela commissionata dal re di Napoli Gioacchino Murat, è una sorta di manifesto politico e ideale dalla dichiarata funzione celebrativa e ideologica. L’opera illustra, nella descrizione contemporanea del presidente della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli, l’“azione di un Popolo che giura fede al Suo Sovrano et alle Leggi”. Rispetto al monumentale dipinto finale, esposto dal sovrano a Palazzo Reale nella prima anticamera della Sala del Trono, questa tela preparatoria presenta alcune notevoli differenze, ed è quindi di straordinario interesse per ricostruirne la genesi. Il volto dell’imperatore Vespasiano Augusto, ad esempio, raffigurato nel nostro bozzetto nel clipeo sorretto dalla figura alata della Fama, è stato sostituito, per ragioni politiche, dal volto di Francesco I di Borbone.
La scena si svolge entro un emiciclo con colonne adornato da erme raffiguranti grandi personaggi dell’antica Roma, uniti dalla passione politica: Cicerone, Numa Pompilio, Catone, Cornelio Tacito. Centro della scena, attorno al quale si raccolgono i sudditi atteggiati a virile fermezza, sono il braciere ardente e il citato clipeo sorretto dalla Fama. Grande rilievo assume anche la figura allegorica coronata, rappresentante la Legge, che sostiene in alto una tabella nella quale sono inscritti i nomi di Murat e della moglie Carolina.
Della commissione dell’imponente dipinto al Mattioli, nominato nel 1822 professore onorario dell’Accademia, e attualmente conservato nei depositi del Museo di Capodimonte in attesa di restauro, sono stati recentemente ricostruiti tutti i dettagli (vedi S. Grandesso in *Quadreria 2009. Dalla bizzarria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento*, a cura di G. Capitelli, n. 17, pp. 48-49).

RAFFAELE MATTIOLI
Naples 1775- after 1822
The people swears to the king and to the law
oil on paper transferred to canvas, 46x63.5 cm
1811-1813
Inscriptions on the portrait: "VES[…] R.P.PP. COS. VIII. IMP. T. CA[…]S."; on the table: "QUAM. IOACHINO. NAP. REG. FORTISS. AEDEM. MORTALIT. PARTENOPE. ADDIXIT. CAROLINA. UXOR. SAPIENTI[…]. AR. SUFF[…]." on the busts: "CICERO NUMA CATO CORN. TAC."

This small model, preparatory to the large canvas ordered by the king of Naples, Gioacchino Murat, is a kind of political and ideal manifesto serving a declaredly celebratory and ideological purpose. As stated by the contemporary description of the president of the Royal Academy of Fine Arts of Naples, the work illustrates the "action of a People which swears allegiance to its King and to the Laws". With respect to the monumental final painting, exhibited by the King in the Royal Palace, in the first antechamber to the Throne Hall, the preparatory work features some substantial differences, and is therefore of great interest for purposes of reconstructing its genesis. For instance, the face of Emperor Vespasian Augustus, which appears on the shield supported by the winged figure of Fame in our sketch, has for political reasons been replaced by the face of Francis I of Bourbon.
The scene takes place within a hemicycle with columns, decorated with herms featuring portraits of great personalities of ancient Rome, united by a passion for politics: Cicero, Numa Pompilius, Cato, Cornelius Tacitus. The centre of the scene, surrounded by the subjects in virile and firm poses, is occupied by the burning brazier and the aforementioned shield, supported by Fame. A very prominent role is also played by the crowned allegorical figure, representing the Law, who holds a table with the names of Murat and his wife Carolina above her head.
All details concerning the commission for the painting, entrusted to Mattioli who was appointed honorary professor of the Academy in 1822, which is now found in the deposits of the Capodimonte Museum awaiting restoration, have recently been reconstructed (see S. Grandesso in Quadreria 2009. Dalla bizzarria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento, *edited by G. Capitelli, no. 17, pages 48-49).*

Antonio Calliano, *Ritratto di Gioacchino Murat*, 1813, Caserta, Palazzo Reale

SCULTORE LOMBARDO ATTIVO TRA LA FINE DEL XV E L'INIZIO DEL XVI SECOLO
Madonna in trono con il Bambino
Legno policromo e parzialmente dorato, altezza cm. 98

Tra i pregi di questa monumentale Madonna assisa in trono con in grembo il Bambino è senz'altro da segnalare la ricca e ben conservata decorazione con parti policrome e dorate. La Madre, lo sguardo fisso dinanzi a sé, pare prefigurarsi il destino del figlio.
Il solenne panneggio che veste la nostra Madonna, animato da pieghe cadenzate e ampie di impronta classicheggiante, la solidità d'impianto dell'insieme, ci spingono ad una datazione a cavallo tra Quattro e Cinquecento e ad una collocazione in area lombarda, dove il soggetto della Madonna in trono, così come anche nel Veneto, godette di una straordinaria diffusione sin dai primi anni del quindicesimo secolo.
Tra le botteghe attive negli anni in cui fu realizzata la nostra scultura, ricordiamo quella dei Del Maino, che fu tra le più importanti della regione per alcuni decenni. Giacomo Del Maino, autore di un'opera dello stesso soggetto conservata al Vittoriale degli Italiani, è infatti tra gli artisti che più si avvicinano al nostro anonimo scultore.

LOMBARD SCULPTOR ACTIVE BETWEEN THE LATE 15TH AND THE EARLY 16TH CENTURY
Madonna on the throne with the Child
Polychrome and partially gilt wood, height 98 cm

One of the outstanding features of this monumental Madonna seated on the throne, the Child in her lap, is undoubtedly the rich and well-preserved decoration with polychrome and gilt parts. The Mother looks fixedly ahead, almost as if foreseeing her child's destiny.
The solemn drapery she is clothed in, animated by rhythmic and ample folds of classical style, and the solidity of the overall arrangement induce us to date the piece to the period between the late Fifteenth and early Sixteenth century, and to a collection in the area of Lombardy, where the motif of the Madonna on the throne was, analogously to in the Veneto district, very diffused since the early years of the Fifteenth century.
Among the workshops that were active in the years when this sculpture was realized we remember that of the Del Maino family, one of the most important in the region for several decades. Giacomo Del Maino, author of a work with the same subject which is now at the Vittoriale degli Italiani, is in fact one of the artists whose work most closely resembles that of this anonymous sculptor.

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

CASSONE NUZIALE

Legno policromato.
Il fronte lievemente bombato di questa cassa è decorato a motivi a grottesche entro formelle polilobate, affiancate ad altre dalle forme rettilinee. Al centro è raffigurata una figura allegorica femminile che sorregge una fiaccola, al cui fianco è disteso un leone. 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 simulare bassorilievi finemente scolpiti.

Siena, metà del XVI secolo
cm. 54x165x50

WEDDING CHEST

Polychrome wood.
The slightly rounded front of this chest is decorated with grotesque motifs inside polylobed panels, flanked by other rectilinear ones. In the centre there is an allegorical female figure which supports a torch; a lion is lying down next to her. Painted in shades of red and ochre, the chest almost seems to evoke the colours of the frescoes of classical antiquity, with an orderly division of the figurative space that reminds of finely sculpted bas-reliefs.

Siena, middle of the 16th century
54x165x50 cm

CASSONE NUZIALE

Legno di noce.
Il fronte e i fianchi scolpiti a motivi di canne d'organo, questo cassone nuziale presenta al centro una ghirlanda che contiene l'arme a cartiglio della famiglia Origo. L'antica casata, trasferitasi a Roma nel corso del Seicento, aveva importanti proprietà nella città di Terni, dove il loro stemma compare ancora oggi sul palazzo comunale.
La cornice di base è intagliata a baccellature schiacciate e decorata agli angoli ed al centro da una foglia di acanto; piedi a zampa di leone.

Umbria, II metà del XVI secolo
cm. 65x177x53

WEDDING CHEST

Walnut wood.
This wedding chest, whose front and sides are sculpted with organ-pipe decoration, features a central garland containing a cartouche with the coat of arms of the Origo family. The ancient house, which moved to Rome in the Sixteenth century, had important properties in the city of Terni, where its coat of arms still appears on the municipal palazzo.
The base frame is carved with flattened pod-shaped motifs and decorated on the corners and in the centre with acanthus leaves; it stands on lion's feet.

Umbria, second half of the 16th century
65x177x53 cm

Stemma della famiglia Origo, Trevi, Palazzo Comunale

ARMADIO

Legno di gattice, patina a noce.
Mobile di schietta semplicità ed eleganza di gusto ancora quattrocentesco, impreziosito ai lati da lesene lievemente bombate. Cappello rettilineo con gocciolatoio a dentelli, due sportelli sformellati con cornici a losanghe e borchia centrale tornita, fianchi lisci, base modanata, piedi a mensola di restauro.

Siena, inizi XVI secolo
cm. 212x114x43

CABINET

White poplar wood with walnut patina.
The cabinet is characterized by a candid simplicity and elegance that still bears witness to Fifteenth-century taste. The sides are embellished by slightly rounded pilaster strips. Straight top with projecting dentellated border, two doors decorated with lozenge-shaped frames and turned central knob, smooth sides, moulded base, restored bracket legs.

Siena, early 16th century
212x114x43 cm

ARMADIO MONUMENTALE

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

Toscana, fine del XVI secolo
cm. 230x194x77

MONUMENTAL CABINET

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

Tuscany, late 16th century
230x194x77 cm

CREDENZA MONUMENTALE

Legno di pioppo e castagno.
Questa grande credenza presenta un fronte scandito in tre parti da lesene e cimato da cappello lievemente aggettante. Il bruno delle scorniciature di castagno mette in risalto il chiaro gattice che costituisce la struttura del mobile; piedi a mensola.

Toscana, seconda metà del XVII secolo
cm. 158x314x52

MONUMENTAL CREDENZA

Poplar and chestnut wood.
The front of this large credenza is divided into three parts by pilaster strips and surmounted by a slightly projecting top. The brown shade of the chestnut frames accentuates by contrast the light white poplar of the structure; the piece stands on bracket feet.

Tuscany, second half of the 17th century
158x314x52 cm

CREDENZA A DOPPIO CORPO

Legno di noce.
Questa credenza presenta una parte superiore con cappello modanato, due sportelli e una coppia di piccoli cassetti sottostanti. Il corpo inferiore ha il piano terminante a becco di civetta, due cassetti nella fascia sottostante e altrettanti sportelli decorati da ampie cornici modanate.
Base decorata da doppia cornice, specchiature in piuma di noce.

Liguria, seconda metà del XVII secolo
cm. 212x114x43

SIDEBOARD WITH DOUBLE COMPARTMENTS

Walnut wood.
This sideboard features an upper part with moulded top, two doors and a pair of small drawers below. The lower part has a top with hawksbeak edges, two drawers in the strip below and as many doors decorated by large moulded frames.
The base is decorated by a double frame; the door panes are in walnut crotch.

Liguria, second half of the 17th century
212x114x43 cm

CASSETTONE

Legno di noce, listrato in radica di noce e altri legni.
Cassettone animato da una doppia mossa sul fronte e articolato in tre cassetti impreziositi, come il piano, da ricercate listrature in legni diversi; piedi a mensola decorati da motivi a volute.

Veneto, inizi del XVIII secolo
cm. 92x141x68

CHEST OF DRAWERS

Walnut, with inlays in briar and other wood species.
This chest of drawers is enlivened by a double curvilinear movement on the front, and is subdivided into three drawers which are, like the top, decorated by studied inlays in various wood species; the bracket feet feature scroll motifs.

Veneto, early 18th century
92x141x68 cm

SECRÉTAIRE

Listrato in legno di noce con filettature in legni vari.
Questa scrivania a ribalta è un classico esempio dello stile Neoclassico. Interamente listrato, 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, una spazio portalettere partito da elementi divisori.

Seconda metà del XVIII secolo
cm. 146x96x37

SECRETARY DESK

Walnut veneer with inlaid strips in various wood species.
This desk with folding top is a typical example of the Neoclassical style. Entirely veneered, the desk, which stands on legs in the form of overturned truncated pyramids, is decorated by rigorous geometric panels, with central rosettes on the front. The folding top conceals a room with six drawers and a space for letters above, subdivided by partitions.

Second half of 18th century
146x96x37 cm

COMMODE

Legno con intarsi vari in legni diversi e avorio.
Impreziosita da intarsi raffiguranti battute di caccia, questa commode dalla forma bombata e l'andamento mosso tipico dei mobili del periodo Luigi XV, è una riproposizione in stile di epoca ottocentesca.

Fiandre, XIX secolo
cm. 84x94x39

COMMODE

Wood with various inlays in different wood species and ivory.
Embellished by inlays depicting hunting parties, this commode with the rounded shape and curvilinear design typical of Louis XV furniture, is a remake in this style from the Nineteenth century.

Flanders, 19th century
84x94x39 cm

COPPIA DI ARMADI

Legno ebanizzato con intagli e intarsi in legni esotici, filettature e borchie in bronzo dorato.
Raffinatissima l'esecuzione di questi armadi, impreziositi da una esuberante decorazione ad intarsio che riveste l'intera superficie del mobile, estendendosi persino all'interno degli sportelli. Le filettature in bronzo dorato e i particolari ad intaglio, quali le scure semi-lesene che adornano la fascia verticale posta al centro sotto il cappello, completano questo insieme che unisce con successo gusto neocinquecentesco e dettagli Luigi XV.

Paesi Bassi, XIX secolo
cm. 204x123x56

PAIR OF CABINETS

Wood with ebony patina, carved and inlayed with exotic wood species, decorative threads and knobs in gilt bronze.
These cabinets distinguish themselves by the highly refined craftsmanship. They vaunt an exuberant decoration; the inlaying covers the entire surface of the piece, even the inside of the doors. The threads in gilt bronze and the inlaid details, such as the dark semi-pilaster strips on the central vertical section below the top, complete this aggregate which successfully combines a neo-Sixteenth century taste with Louis XV details.

Netherlands, 19th century
204x123x56 cm

CONSOLE

Legno intagliato, scolpito e dorato, piano in marmo non coevo. Questo tavolo da parete si caratterizza per l'esuberante decorazione fitomorfa che ne riveste la struttura con l'esuberanza tipica del tardo barocco genovese. Le sinuose gambe, attorno alle quali si avvolgono mostruosi serpenti – da notare la doratura in carati differenti per distinguere gli animali dal resto della decorazione – sono raccordate da traverse che si congiungono sotto il piano in un motivo a foglia arricciata asimmetrica.

Liguria, inizi del XVIII secolo
cm. 100x168,5x70

CONSOLE

Carved, sculpted and gilt wood; top in marble from a later period. This sideboard is characterized by the exuberant decoration with vegetal motifs which covers the structure with the typical exuberance of the Genoese late Baroque style. The sinuous legs, around which monstrous serpents are twined – notice the gildings with different alloys to make the animals distinguishable from the rest of the decoration – are joined by crosspieces which are united below the top in an asymmetric motif of curled leaves.

Liguria, early 18th century
100x168.5x70 cm

TAVOLO DA CENTRO

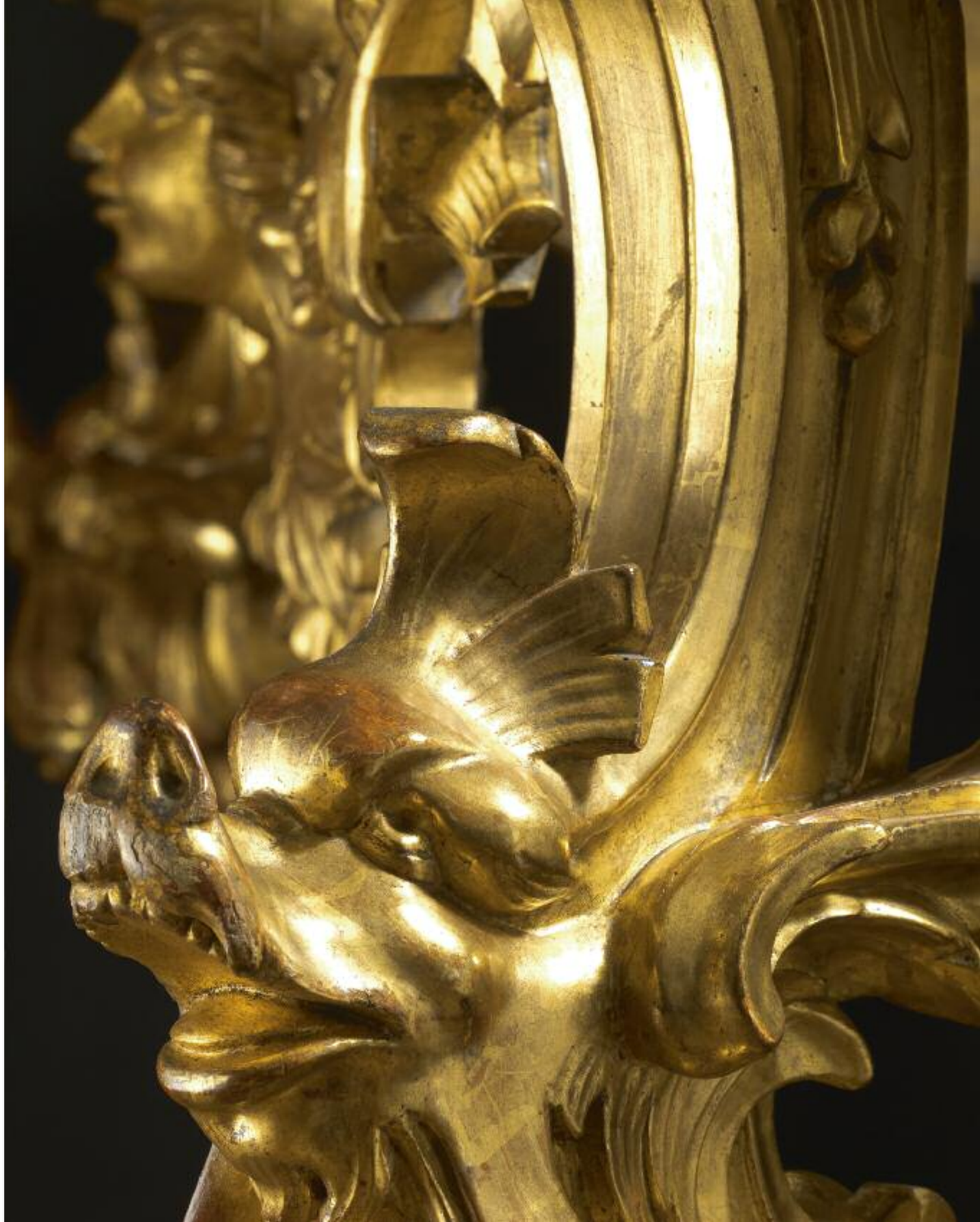
Legno intagliato, scolpito e dorato, piano di marmi diversi non coevo.
Questo importante arredo si compone da entrambi i lati lunghi di un fronte caratterizzato da un ricco fregio a volute centrato da teste muliebri. L'orientamento diagonale delle forti gambe del tavolo, culminanti al centro in protomi ferine dalle fauci spalancate, si ripercuote nella forma sagomata del piano. Le traverse a crociera, dall'andamento sinuoso a volute contrapposte, si raccordano al centro in un pinnacolo tornito.

Firenze, XVIII secolo
cm. 92x178x94

CENTRE TABLE

Inlaid, sculpted and gilt wood; the top in various marble types is from a later period.
This imposing item features, on both sides, fronts characterized by a rich scrolled frieze centred by female heads. The diagonal orientation of the robust legs of the table, which culminate in the centre in feral protomes with wide open gaps, is echoed by the shaped form of the top. The diagonal crosspieces, characterized by their sinuous development with facing scrolls, meet in the centre in a turned pinnacle.

Florence, 18th century
92x178x94 cm



CONSOLE A MEZZALUNA

Legno intagliato e dorato, piano in marmo bianco.
L'andamento semicircolare del fronte di questa console è interrotto dall'attacco a dado centrato da rosette da cui si dipartono le gambe, quest'ultime di forma troncoconica scanalata con attacco e piedi a cespo fogliaceo. La fascia sottopiano, al cui centro spicca una testa leonina dalla quale pendono ghirlande, si caratterizza per un sinuoso fregio a racemi fitomorfi concatenati.

Piemonte, fine del XVIII secolo
cm. 88x144x60

HALF-MOON CONSOLE

Carved and gilt wood, top in white marble.
The semi-circular development of the front of this sideboard is interrupted by the dado joint centred by rosettes from which the legs depart; these are frustum-conical in shape and furrowed, while the joints and feet are decorated with clusters of leaves. A lion's head stands out in the centre of the strip below the top; the garlands hung from it are characterized by a sinuous frieze with concatenated racemes with vegetal motifs.

Piedmont, late 18th century
88x144x60 cm

TAVOLINO DA CENTRO

Legno intagliato, scolpito e dorato, piano in marmo broccatello spagnolo non coevo.
Elegante tavolino di stile Impero composto da un fusto a tre cigni addossati sorretti da un capitello a foglie d'acanto rovesciato, su cui poggia il piano circolare. Piedi a volute impreziositi da motivi fitomorfi.

XIX secolo
altezza cm. 82; diametro del piano cm. 62

SMALL CENTRE TABLE

Carved, sculpted and gilt wood, top in Spanish Broccatello marble from a later period.
Elegant centre table in Empire style consisting of a stem formed of three united swans supported by an overturned capital with acanthus leaves, on which the circular top rests. Scrolled feet decorated with vegetal motifs.

19th century
height 82 cm; diameter of the top 62 cm

POLTRONA

Legno intagliato e dorato a mecca.
Tipico esempio del gusto *rocaille*, questa raffinata poltrona da palazzo, contraddistinta dall'alto schienale terminante in una decorazione centrata da palmetta affiancata da volute contrapposte, è arricchita da una esuberante decorazione fitomorfa.

Italia meridionale, XVIII secolo
cm. 132x66x60

ARMCHAIR

Carved and mecca gilt wood.
Typical example of the rocaille style, this refined armchair originally intended for a palazzo, characterized by the tall backrest terminating in a decoration centred by a palmette flanked by facing scrolls, is enriched by an exuberant decoration with vegetal motifs.

Southern Italy, 18th century
132x66x60 cm

DIVANO

Legno di noce.
Questo ampio divano presenta la spalliera sagomata a ventaglio e braccioli a voluta; la fascia è sagomata, le gambe sinuose su piedini a ricciolo.

Piemonte, terzo quarto del XVIII secolo
cm. 92,5x220x66

DIVAN

Walnut wood.
This large divan has fan-shaped backrest and scrolled armrests; the strip below the seat is shaped, the sinuous legs end in scrolled feet.

Piedmont, third quarter of the 18th century
92.5x220x66 cm

COPPIA DI ANGELI PORTACERO

Legno scolpito, dorato e policromato.
Questa coppia di sculture atte a sorreggere il cero è caratterizzata da una buona definizione anatomica, evidente nell'elegante contrapposto e nelle ben disegnate gambe virili. Gli angeli, i volti sorridenti incorniciati da folte capigliature, le grandi ali spiegate, si ergono su basi impreziosite da teste di cherubino.

Italia centrale, XVI secolo
cm. 87

PAIR OF ANGEL CANDLE HOLDERS

Sculpted, gilt and polychrome wood.
This pair of sculptures which serve to support candles is characterized by a good anatomic definition, evident in the elegantly mirrored movements and the well-defined virile legs. The angels, with smiling faces framed by thick hair and large spread wings, stand on bases embellished by cherub heads.

Central Italy, 16th century
87 cm

COPPIA DI ANGELI

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

XVIII secolo
cm. 90 circa

PAIR OF ANGELS

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

18th century
approximately 90 cm

COPPIA DI AMORINI

Bronzo fuso.
I due amorini, tipici del gusto Luigi XV, sono raffigurati eretti, mentre stringono nel pugno le frecce d'Amore. I capelli mossi all'indietro, le movenze non ancora irrigidite in un classicismo d'accademia, fanno di questa coppia di bronzetti un riflesso in arte decorativa della pittura di Jean Honoré Fragonard (1732-1806).

Francia, seconda metà del XVIII secolo
cm. 36 (cm. 54 con le basi in marmo non coeve)

PAIR OF CUPIDS

Cast bronze.
The two cupids, typical of the Louis XV taste, are represented standing, holding the arrows of Love in their fists. The back-brushed hair and the movements which have not yet become frozen in an academic classicism make this pair of small bronze sculptures a reflection, in the decorative arts, of the painting of Jean Honoré Fragonard (1732-1806).

France, second half of 18th century
36 cm (54 cm with the marble bases, from a later period)

PERSEO TRIONFANTE

Bronzo fuso.
Questa statua bronzea raffigura Perseo, l'eroe mitologico che sconfisse Medusa, una delle Gorgoni. La testa recisa della mostruosa creatura anguicrinita è esibita dal valoroso giovane, che riuscì ad ucciderla evitandone lo sguardo capace di pietrificare – la pericolosità degli occhi è evocata nella scultura da una lumeggiatura in oro – grazie all'espediente di seguirne l'immagine riflessa nello scudo lucente.
Il bronzo che presentiamo deriva da una celebre creazione in marmo di Antonio Canova, realizzata sul finire del Settecento e nota in due versioni, una conservata nei Musei Vaticani (1797-1801) e una replica, di qualche anno successiva, nelle collezioni del Metropolitan Museum di New York.
Rispetto al modello neoclassico, forse per una sorta di *pruderie* tipica del secondo Ottocento, l'eroe è raffigurato, anziché nudo come nell'originale canoviano, con il pube nascosto da un ridotto perizoma.
XIX secolo
cm. 64,5

Antonio Canova, *Perseo*, Roma, Musei Vaticani

TRIUMPHANT PERSEUS

Cast bronze.
This bronze statue features Perseus, the mythological hero who defeated the Medusa, one of the Gorgons. The monstrous serpent-haired creature is shown in the form of her head, cut by the brave youth, who managed to kill her avoiding her petrifying glance – the dangerous eyes are indicated in the sculpture by gold highlights – by following her image reflected in the polished shield.
This bronze is inspired by a famous work in marble by Antonio Canova, completed in the late Eighteenth century, of which there are two known versions, one found at the Vatican Museums (1797-1801) and a copy, from some years later, which is now part of the collection of the Metropolitan Museum of New York.
As compared to the neoclassical model, perhaps due to a kind of prudery typical of the late Nineteenth century, the hero is not shown naked as in Canova's original, but with his pubis concealed by a tiny loincloth.

19th century
64.5 cm

Bronzo fuso; capitello in pietra scolpito.
"Ritornato poi a Firenze [da Roma] con danari, fama ed onore, gli fu fatto fare di bronzo un David di braccia due e mezzo, il quale finito, fu posto in palazzo al sommo della scala dove stava la catena, con sua molta lode" (G. Vasari, *Le vite […]*, Firenze, 1568, p. 204).
Questa, nel conciso resoconto del Vasari, la vicenda della realizzazione da parte di Andrea del Verrocchio (Firenze 1434/7-Venezia 1488) del celebre gruppo scultoreo del *David con la testa di Golia*, tra le icone del Quattrocento fiorentino. Commissionato dalla famiglia Medici, l'opera fu acquistata dalla Signoria nel 1476, che sistemò il bronzo all'ingresso della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio, ove rimase fino al Seicento. Passata nella Guardaroba granducale, la scultura fu poi collocata negli Uffizi per infine pervenire al Bargello prima del 1870. La testa di Golia è stata alloggiata tra le gambe dell'eroe solo in seguito a quest'ultimo trasferimento, dopo un periodo in cui si era perso il legame con la statua, tanto che i due pezzi furono per lungo tempo esposti separatamente; in origine la testa doveva essere posta a lato (vedi A. Ciaroni, *I bronzi del Rinascimento; il Quattrocento*, Bologna, 2007, II, p. 196).
Il bronzo che presentiamo, fascinoso esempio di assemblaggio antiquariale del diciannovesimo secolo, è costituito da una riproduzione di grandezza lievemente minore dell'originale (126 cm.) posta su un capitello quattrocentesco in pietra.
La mancanza della testa di Golia potrebbe far pensare che il calco dal quale deriva il nostro bronzo sia stato eseguito prima dell'approdo al Bargello, ossia in un periodo anteriore al 1870, quando più facile sarebbe stato eseguire l'operazione. Il nostro David, frammentario – il braccio con la spada risulta spezzato al di sopra del gomito – e con alcune riparazioni, presenta alcune varianti rispetto all'originale verrocchiesco, in particolare negli orli del corpetto e nel bordo inferiore della veste, che anziché esibire i caratteri pseudo-kufici dell'esemplare del Bargello, sono decorati da una più semplice decorazione a incisioni parallele. Questo e altri dettagli dimostrano come, verosimilmente nei decenni centrali dell'Ottocento, periodo che vide la riscoperta e piena valorizzazione della statuaria quattrocentesca, si sia voluto riprodurre l'opera donatelliana per creare una scultura in qualche misura autonoma, e che potesse persino essere creduta una variante antica dello stesso autore.

Andrea del Verrocchio, *David*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Cast bronze; capital in sculpted stone.
"Then when he returned to Florence [from Rome] with money, fame and honour, he received an order for a bronze David measuring two and a half braccia, which when finished, was placed in the palace, on top of the stairs where the chain was positioned, with great praise of him" (G. Vasari, The lives […], *Florence, 1568, p. 204).*
This is, in Vasari's concise account, the vicissitude of the creation by Andrea del Verrocchio (Florence 1434/7-Venice 1488) of the famous sculpture group of David with Goliath's head, *one of the icons of Fifteenth-century Florence. Commissioned by the Medici family, the work was purchased in 1476 by the Signoria, which placed the bronze at the entrance of the Sala dei Gigli in the Palazzo Vecchio, where it remained until the Seventeenth century. Moved to the Wardrobe of the Grand Duchy, the sculpture was then placed in the Uffizi and finally arrived at the Bargello before 1870. Goliath's head has only been placed between the legs of the hero following this last move, after a period in which it had become disconnected from the sculpture; the two pieces were in fact exhibited separately for a long period; the head must originally have been placed on the side (see A. Ciaroni*, I bronzi del Rinascimento; il Quattrocento, *Bologna, 2007, II, p. 196).*
The bronze presented here, a fascinating example of assemblage by Nineteenth-century antiquarians, consists of a reproduction which is slightly smaller than the original (126 cm) placed on a stone capital from the Fifteenth century. The absence of Goliath's head suggests that the mould from which this bronze has been cast was taken before the sculpture arrived at the Bargello, and in other words in a period previous to 1870, when it would have been easier to execute the operation. This David, which is incomplete – the arm holding the sword is broken above the elbow – and has undergone some repairs, features a number of variants with respect to Verrocchio's original, in particular on the edges of the waistcoat and on the lower border of the tunic, which instead of featuring the pseudo-kufic characters of the specimen at the Bargello, are decorated with simpler parallel engravings. This and other details demonstrate that one has wanted to reproduce Donatello's work, probably in the central decades of the Nineteenth century, a period which saw the rediscovery and full appreciation of fifteenth-century sculpture, in order to create a sculpture that was to some extent au-

Il basamento della nostra scultura è costituito da un originale capitello in pietra quattrocentesco. Di stile composito, l'elemento scultoreo presenta su due lati scudi a testa di cavallo: sul primo è posto un castello aperto, murato e turrito di due pezzi merlato alla ghibellina, sostenente un'aquila dal volo spiegato. Alla figura del castello è accostata, a destra, la lettera capitale L e a sinistra la V, forse iniziali del committente. Il secondo accoglie un Tau dalle estremità a coda di rondine. La foggia dello scudo a testa di cavallo compare nel Quattrocento con Donatello (vedi A. Bruschi in *Virtù d'amore*, cat. della mostra 2010, pp. 91-92) e conosce un momento di una certa fortuna in Toscana nel corso del XV secolo.

statua: XIX secolo; capitello: Toscana, XV secolo
cm. 123; capitello cm. 32,5

tonomous, and could even be believed to be an antique variation by the same author.
The base of our sculpture is an original Fifteenth-century stone capital. Composite in style, the sculptural element features two shields in the form of horse heads on the sides: the first vaunts an open, walled castle with two towers with Ghibelline-style merlons, supporting an eagle with wings spread in flight. The second has a Tau with swallowtail extremities. Horse-head shaped shields appeared in the Fifteenth century with Donatello (see A. Bruschi in Virtù d'amore, *catalogue of the exhibition 2010, pages 91-92) and enjoyed a moment of some success in Tuscany during the 15th century.*

statue: 19th century; capital: Tuscany, 15th century
123 cm; capital 32.5 cm

COPPIA DI VASI MONUMENTALI

Rame sbalzato.
Questi grandi vasi decorativi sono composti da una coppa superiore, decorata da motivi fitomorfi, sulla quale sono innestati tre grandi elementi fogliacei arricciati equidistanti fra loro; sottocoppa con strozzatura raccordato da nodo caratterizzato da finitura liscia al largo piede svasato.

XIX secolo
altezza cm. 78, diametro cm. 70

PAIR OF MONUMENTAL VASES

Embossed copper.
These large decorative vases comprise an upper cup decorated with phytomorphic motives, onto which three large leafy and curled elements, equidistant from one another, are grafted; the lower part features a narrowing, joined to the large flared foot by a node characterized by its smooth surface.

19th century
height 78 cm, diameter 70 cm

COPPIA DI FLAMBEAUX

Bronzo parzialmente dorato.
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.

Francia, inizi del XIX secolo
altezza cm. 77,5

PAIR OF FLAMBEAUX

Partially gilt bronze.
Pair of candelabras from the Empire period with five candles, held up by sculpted figures of winged Victories resting on a sphere placed on a small pedestal in the form of a column drum on a low quadrangular support.

France, early 19th century
height 77.5 cm

STEMMA

Ferro battuto e dipinto.
Arme gentilizia dalla forma sagomata a scudo, timbrato da corona comitale, che così si blasona: inquartato, nel 1° e nel 4° d'oro all'aquila spiegata di nero; nel 2° e nel 3° a tre bande d'azzurro e a una rotella del secondo caricata di un giglio del primo posta in cuore.

Veneto, metà del XVII secolo
cm. 134

COAT OF ARMS

Wrought and painter iron.
Noble arms shaped as a shield, surmounted by a count's coronet, blazoned as follows: "inquartato, nel 1° e nel 4° d'oro all'aquila spiegata di nero; nel 2° e nel 3° a tre bande d'azzurro e a una rotella del secondo caricata di un giglio del primo posta in cuore".

Veneto, middle of the 17th century
134 cm

CORNICE A EDICOLA

Legno intagliato e scolpito, laccato e parzialmente dorato.
Importante cornice cinquecentesca dalla parte superiore modanata e decorata da gocciolatoio, quella inferiore centrata da testa di cherubino scolpita con sottostante motivo di peduccio baccellato terminante su mensole; il motivo a crazie ricorre nella cornice alternato a rosette su fondo graticolato.

Toscana, seconda metà del XVI secolo
luce cm. 130x100, battuta 135x109

AEDICULA FRAME

Carved and sculpted, varnished and partially gilt wood.
Important Sixteenth-century frame with decorated projecting upper part; the lower part is centred by a sculpted cherub head with a corbel motif below, pod-shaped decoration terminating in a scrolled motif; the superimposed circles are repeated in the frame alternate by rosettes against a grated background.

Tuscany, second half of the 16th century
sight size 130x100 cm, rabbet size 135x109 cm

COPPIA DI SPECCHIERE

Legno intagliato e dorato.
Queste specchiere di forma ovale, dalla cornice contraddistinta da un ricco intaglio a volute ed elementi fitomorfi e zoomorfi – le ali poste ai lati e il mascherone dalle fauci spalancate in alto – bene rappresenta la fantasia, l'abilità e il gusto decorativo degli artigiani fiorentini nel periodo del tardo barocco.

Firenze, fine del XVII secolo
cm. 66x46

PAIR OF MIRRORS

Carved and gilt wood.
These large oval mirrors, with frames characterized by a rich carving featuring scrolls and phytomorphic and zoomorphic elements – as the wings on the sides and the mascaron with open jaws above – is an excellent example of the fantasy, ability and decorative taste of Florentine craftsmen in the late Baroque period.

Florence, late 17th century
66x46 cm

GRUPPO DI QUATTRO SPECCHIERE

Legno intagliato e dorato.
Specchiere di gusto *rocaille* caratterizzate da una esuberante decorazione a volute contrapposte ed elementi fitomorfi, culminante in alto in una cimasa fogliacea traforata.

Toscana, prima metà del XVIII secolo
cm. 80x46

GROUP OF FOUR MIRRORS

Carved and gilt wood.
Large mirrors of rocaille taste characterized by an exuberant decoration, with scrolls combined with phytomorphic elements, which culminate on top with a perforated moulding with leaves.

Tuscany, first half of 18th century
80x46 cm

INDICE

INTRODUZIONE	*Introduction*	p.5
NARDO DI CIONE	*Madonna col Bambino*	p. 10
MAESTRO DI SANT'IVO	*Madonna dell'umiltà*	p. 12
GUIDOCCIO COZZARELLI	*Madonna con il Bambino e i santi Girolamo e Bernardino*	p. 14
"TOMMASO"	*Sacra Famiglia con San Giovannino e angeli*	p. 16
SINOLFO di ANDREA	*Madonna col Bambino e due angeli*	p. 20
ARTISTA DELLA CERCHIA DI RAFFAELLINO DEL GARBO	*San Giovanni Gualberto e San Bernardo degli Uberti*	p. 22
BARTOLOMEO GHETTI	*Sacra Famiglia*	p. 26
JACOPO ZANGUIDI detto IL BERTOJA	*Amore e Psiche*	p. 28
ALESSANDRO ALLORI, bottega di	*Ritratto di Piero Strozzi*	p. 32
ANONIMO PITTORE MANIERISTA	*Resurrezione di Cristo*	p. 34
JOHANN KÖNIG	*Predica di San Giovanni Battista*	p. 36
STEFANO PIERI	*Sacra Famiglia con San Giovannino*	p. 40
ANTONIO TEMPESTA	*Goffredo di Buglione medicato da un angelo*	p. 42
GILLIS VAN VALCKENBORCH	*Il passaggio del Mar Rosso*	p. 46
JACOPO DAL PONTE detto il BASSANO, bottega di	*Gli animali si imbarcano sull'arca di Noè*	p. 48
ANONIMO PITTORE CARAVAGGESCO	*San Girolamo*	p. 50
LUIGI MIRADORI detto il GENOVESINO, cerchia di	*Adorazione dei magi*	p. 52
GIULIO CESARE PROCACCINI	*Putti musici*	p. 54
JOSEPH HEINTZ IL GIOVANE	*I pescivendoli*	p. 58
CARLO CIGNANI e FELICE CIGNANI	*Carità*	p. 62
DOMENICO PIOLA	*Allegorie*	p. 64
NICCOLÒ BAMBINI	*Ratto di Elena & Ratto delle sabine*	p. 66
GASPAR PEETER VERBRUGGEN detto IL GIOVANE	*Giochi di putti*	p. 70
ARTISTI NAPOLETANI TRA XVII E XVIII SECOLO	*Monumentali composizioni di frutta e fiori con figure*	p. 74
FRANCESCO LAVAGNA	*Nature morte*	p. 76
NATURAMORTISTA DEL XVIII SECOLO	*Gruppo di quattro composizioni floreali*	p. 78
ARTISTA NAPOLETANO DEL XVIII SECOLO	*Mosè e il serpente di bronzo*	p. 80
FEDELE FISCHETTI	*Giardino di Venere*	p. 82
RAFFAELE MATTIOLI	*Il giuramento del popolo al sovrano e alla legge*	p. 86
SCULTORE LOMBARDO TRA XV E XVI SECOLO	*Madonna in trono con il Bambino*	p. 90
CASSONE NUZIALE	Siena, metà del XVI secolo	p. 92
CASSONE NUZIALE	Umbria, II metà del XVI secolo	p. 94
ARMADIO	Siena, inizi del XVI secolo	p. 96
ARMADIO MONUMENTALE	Toscana, fine del XVI secolo	p. 98
CREDENZA MONUMENTALE	Toscana, seconda metà del XVII secolo	p. 100
CREDENZA A DOPPIO CORPO	Liguria, seconda metà del XVII secolo	p. 102
CASSETTONE	Veneto, inizi del XVIII secolo	p. 104
SECRÉTAIRE	Seconda metà del XVIII secolo	p. 106
COMMODE	Fiandre, XIX secolo	p. 108
COPPIA DI ARMADI	Paesi Bassi, XIX secolo	p. 110
CONSOLE	Liguria, inizi del XVIII secolo	p. 112
TAVOLO DA CENTRO	Firenze, XVIII secolo	p. 114
CONSOLE A MEZZALUNA	Piemonte, fine del XVIII secolo	p. 118

TAVOLINO DA CENTRO	XIX secolo	p. 120
POLTRONA	Italia meridionale, XVIII secolo	p. 124
DIVANO	Piemonte, terzo quarto del XVIII secolo	p. 126
COPPIA DI ANGELI PORTACERO	Italia centrale, XVI secolo	p. 128
COPPIA DI ANGELI	XVIII secolo	p. 130
COPPIA DI AMORINI	Francia, seconda metà del XVIII secolo	p. 132
PERSEO TRIONFANTE	XIX secolo	p. 134
DAVID	statua: XIX secolo; capitello: Toscana, XV secolo	p. 138
COPPIA DI VASI MONUMENTALI	XIX secolo	p. 142
COPPIA DI FLAMBEAUX	Francia, inizi del XIX secolo	p. 144
STEMMA	Veneto, metà del XVII secolo	p. 146
CORNICE A EDICOLA	Toscana, seconda metà del XVI secolo	p. 148
COPPIA DI SPECCHIERE	Firenze, fine del XVII secolo	p. 150
GRUPPO DI QUATTRO SPECCHIERE	Toscana, prima metà del XVIII secolo	p. 152

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

La Tornabuoni Arte s.r.l. effettua nelle sue sedi vendite a licitazione privata. Le opere possono essere di proprietà della società come anche in vendita per conto terzi mandatari. Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'assoluta riservatezza dei dati che le verranno forniti per la fatturazione (documento d'identità e codice fiscale o partita IVA), fatto salvo quanto dovuto agli organi dello Stato. La firma del contratto di compravendita obbliga il compratore al pagamento dell'opera al prezzo e nelle modalità pattuite e sottointende che ha preso visione delle caratteristiche, dello stato di conservazione, delle effettive dimensioni e della qualità delle opere; per quanto sopra nessuna contestazione in merito potrà pertanto essere accolta al riguardo.
L'acquirente è tenuto a pagare in ogni caso l'IVA prevista dalla normativa vigente e il "diritto di seguito" (compenso da versare alla SIAE come da decreto legislativo n. 118 del 13/02/2006) ove e come dovuti.
La Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'originalità delle opere compra-vendute in base all'attribuzione degli esperti di settore di cui si avvale.
Eventuali contestazioni sulle attribuzioni degli esperti dovranno essere mosse a mezzo raccomandata entro e non oltre 15 giorni dalla data di acquisizione. Eventuali suddette contestazioni riguardanti le opere vendute saranno da decidere in sede scientifica, fra un consulente della Tornabuoni Arte s.r.l. ed un esperto di pari qualifica designato dal cliente.
Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della società.
Un reclamo riconosciuto valido porta al semplice rimborso della somma effettivamente pagata, esclusa ogni altra pretesa.
Per gli oggetti sottoposti alla Notifica dello Stato, ai sensi degli art. 2, 3 e 5 della legge 1/6/1939 n°1089, gli acquirenti sona tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative in materia.
II 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, pus the "succession dues" (a compensation to be paid to SIAE in accordance with Legislative Decree no. 118 of 13/02/2006) when and to the exstend in which it is due.
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.
Any contestations must be notified by means of registered letter by and no later than 15 days as of the date of purchase. Any such contestations concerning the sold pieces shall be decided by scientific experts, i.e. a consultant appointed by Tornabuoni Arte s.r.l. and an expert with equivalent qualifications appointed by the client. Once said time limit has passed, every liability assumed by the company shall terminate.
A complaint that is recognized as valid shall entail solely the reimbursement of the amount actually paid, any other claim being excluded.
As to objects subject to Notification to the State, in accordance of articles 2, 3 and 5 of law no. 1089 of 1/6/1939, the buyers shall be obliged to comply with all the law provisions on the subject.
These regulations are automatically accepted by all those who effectuate purchases of works with Tornabuoni Arte s.r.l.
All disputes shall be deferred to the jurisdiction of the Court of Florence.

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

TORNABUONI ARTE

tornabuoni Arte

ARTE ANTICA

Via Maggio 40r 50125 Firenze Tel. 055 2670260 Fax 055 2678032

antichita@tornabuoniarte.it www.tornabuoniarte.it