

tornabuoni Arte

ARTE ANTICA



Dipinti e Arredi Antichi



Fronte:

LUCA GIORDANO  
Napoli 1634-1705  
*Olindo e Sofronia*  
olio su tela, cm. 62x78  
(p. 40)

Retro:

ROSSELLO DI JACOPO FRANCHI  
Firenze 1376-1456  
*Madonna con il Bambino*  
tempera su tavola, cm. 85x41  
(p. 10)

# Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Ottobre 2013

## LE NOSTRE SEDI

### ARTE ANTICA

#### FIRENZE

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

### ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

#### FIRENZE

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

#### MILANO

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

#### PORTOFINO

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

#### FORTE DEI MARMI

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

### SEDE E AMMINISTRAZIONE

#### FIRENZE

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

## INTRODUZIONE

Inauguriamo questo nuovo catalogo, un insieme di opere selezionate con la consueta cura dalla Tornabuoni Arte, con l'omaggio ad un aspetto dell'arte pittorica forse definitivamente tramontato. Si tratta del *modus pingendi* che contraddistingue in modo particolare i grandi pittori veneti cinquecenteschi e i maestri più celebrati del Barocco, per riemergere a sprazzi nell'Ottocento con artisti quali Delacroix e Boldini: parliamo della 'maestria', della sapienza del tocco, della destrezza nel dipingere 'di colore'. Frutto della combinazione tra innato talento e anni di pratica e studio.

L'occasione ci è data da un piccolo capolavoro che ci onoriamo di presentare in questa edizione, l'*Olindo e Sofronia* di Luca Giordano. Come noto, il seicentesco pittore napoletano, campione dei virtuosi del pennello al pari di un Rubens o di un Velazquez, era detto 'Luca fa presto', un appellativo sicuramente tra i più calzanti mai assegnati ad un artista. Pare che il soprannome sia nato con l'incitamento che faceva il padre all'*enfant prodige* negli anni dell'apprendistato – "Luca, sbrigati, fa presto!" – mentre lo imboccava durante il lavoro per non fargli perdere tempo.

La tela che presentiamo, dipinta nel pieno della sua forza creativa dall'artista ormai entrato nella propria maturità, trasuda maestria, estro, abilità, gioia creativa. La stesura del soggetto, un epico condensato di virtù cristiane e umane tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, è sapiente. La composizione è orchestrata creando una ellissi di teste che raggiunge l'apice con la bionda testa di Sofronia. Il candido corpo della ragazza che si staglia sui dominanti toni bruni è il momento culminante del quadro; la bellezza della fanciulla è resa ancora più dirompente dal contrasto prodotto con il manigoldo in primo piano che si approssima con le fascine, il volto debitamente nascosto a suggerire alla nostra immaginazione quanto di più brutto. I delicati, diafani incarnati di lei prendono forza dall'essere contrapposti ai volgari muscoli e alla carnagione scura dello sgraziato corpo del carnefice, raffigurato con lo sguardo rivolto alla sua vittima. Dove però il pittore si esalta è appunto nella conduzione pittorica, paragonabile, nel suo virtuosismo, ad un perforante trillo di

## INTRODUCTION

*We open this new catalogue, a selection of prestigious works accurately selected by Tornabuoni Arte, by rendering homage to an aspect of the art of painting that may by now be definitively declined. It is a matter of the modus pingendi which above all distinguishes the great Venetian painters of the Sixteenth century and the most famous masters of the Baroque, and that has blossomed up now and again with artists as Delacroix and Boldini: we are referring to the masterful touch, the virtuosity of painting with colour; a child of the union between inborn talent and years of practice and study.*

*The occasion is offered by a small masterpiece that we have the honour of presenting in this edition, the Olindus and Sophronia by Luca Giordano. As we know, the Seventeenth-century Neapolitan painter, champion of brilliant brushwork on a par with Rubens or Velasquez, was nicknamed "Luca fa presto" or "Hurry up Luca", and seldom has an artist been given a more fitting name. It apparently originated by the way his father used to incite the enfant prodige during the years of his apprenticeship – "Luca, come on, hurry up!" – as he spurred him on in his work, to prevent him from wasting time.*

*The canvas we are presenting, painted in the heyday of the creative powers of the artist, by now in his mature years, oozes with masterly skill, inspiration, talent and creative joy. The arrangement of the motif, a condensed epic of Christian and human virtues taken from Torquato Tasso's Jerusalem Delivered, is dexterous. The composition is orchestrated by creating an ellipsis of heads that reaches its apex in Sophronia's blonde head. The girl's white body, which stands out against the dominant brown shades, is the culminating moment of the painting; the beauty of the young woman is rendered even more disruptive by the contrast created with the rascal in the foreground, who is approaching with faggots, his face duly hidden to let us imagine him as inconceivably ugly. The delicate, diaphanous complexion of the girl is all the more striking in comparison to the vulgar muscles and dark complexion of the graceless body of the executioner, depicted with his gaze turned towards his victim.*

Farinelli o ad una fulminante scala di Paganini. Solo una visione ravvicinata può rendere conto di come il pittore costruisca le forme con il colore, di come anche i minimi dettagli siano realizzati con estrema rapidità, senza disegno o esitazioni, con pennellate talvolta corpose, talaltra più liquide, che si sovrappongono con magistrale sicurezza. Sublime tocco di classe, i segni tracciati con il retro del pennello sul colore ancora fresco con cui l'artista delinea le lamine che compongono gli spillacci di Clorinda, la musulmana di buon cuore che salverà i due innamorati del fronte opposto.

L'opera del Giordano è un vero e proprio fuoco d'artificio che illumina questo catalogo, del quale andiamo a evidenziare, come di consueto, altri motivi di interesse. L'affascinante *Madonna con il Bambino* del dipinto ricondotto a Rossello di Jacopo Franchi, in bilico tra Lorenzo Monaco e la cosiddetta "pittura di luce", ci riporta a quella transizione tra il Gotico e il Rinascimento che sicuramente si protrasse per alcuni decenni del Quattrocento, rammentandoci quanto approssimative siano le categorie che spesso usiamo per dare ordine alle manifestazioni artistiche. Oscillante tra eleganze gotiche e novità rinascimentali anche le due tavole raffiguranti, nella ricostruzione di Alessandro Delpriori, i santi Giacomo Maggiore e Giovanni Evangelista, interessante aggiunta all'esiguo corpus del napoletano Giovanni da Gaeta, ricondotte dallo studioso alla fase giovanile. Tra i recuperi di particolare rilievo sono sicuramente da segnalare i quattro pannelli attribuiti all'eccentrico pittore bolognese Amico Aspertini: l'episodio con la sibilla Tiburtina che indica in alto all'imperatore Augusto la superiorità divina, in particolare, ha momenti di notevole altezza, come negli edifici bramanteschi presenti sul fondo, dalla fuga dei pilastri sulla sinistra, delineata con una impeccabile prospettiva assecondata da un sapiente uso della luce, alla fantasiosa tribuna, con la sua cupoletta sorretta da svelte colonnine. I reperti classici sparsi all'intorno, lo studio accurato dell'abbigliamento rimandano a quel recupero archeologizzante dell'antico che viene inaugurato da Donatello e esportato in tutta l'Italia settentrionale grazie alla attenta ricezione operata dal Mantegna.

Una maestria tutta diversa da quella del Giordano, ma sempre degna di nota, quella che ammiriamo nella realizzazione del-

*But where the painting reaches its highest points is, precisely, in the brushwork that may be compared in terms of virtuosity to a piercing trill by Farinelli or a fulminating scale by Paganini. Only by looking at the work from close up is it possible to truly appreciate how the painter builds the forms with colour, or how even the smallest details are rendered with great rapidity, without any preparatory drawing or hesitation, with brushstrokes that are thick in some points and more liquid in others, and that are superimposed with the confidence of a true master. A sublime touch of class consists of the signs that are outlined with the back of the brush on the fresh paint, by means of which the artist outlines the blades forming the pauldrons worn by Clorinda, the golden-hearted Muslim woman who is to save the two lovers from the opposite camp.*

*Giordano's painting is a true fireworks that illuminates this catalogue, of which we will as customary proceed to mention other works of interest. The fascinating Madonna with Child featured by the painting that has been attributed to Rossello di Jacopo Franchi hovers between Lorenzo Monaco and so-called "painting of light", bringing us back to that transition between Gothic and Renaissance that certainly continued for some decades into the Fifteenth century, reminding us of how approximate the categories we often use to systematize artistic manifestations really are. Also the two works on wood featuring, in Alessandro Delpriori's reconstruction, the saints James the Elder and John the Evangelist, oscillate between Gothic elegance and Renaissance innovation; they represent an interesting addition to the limited body of works of the Neapolitan Giovanni da Gaeta, and have been retraced to the artist's youthful phase by the scholar. Among the most important recoveries we certainly find the four panels attributed to the eccentric Bolognese painter Amico Aspertini: especially the episode where the Sybil of Tiber points to the sky to indicate divine superiority to Emperor Augustus vaunts elements of considerable height, as the Bramantesque buildings in the background, the pillars on the left, outlined with impeccable perspective and with a masterly use of the light, and the fantastic tribune with its small cupola supported by slender columns. The relics from classical antiquity scattered in the interior and the careful study of the clothes evoke the revived interest in archaeology introduced by*

l'olandese Jan van Bunnik. Un paesaggio ricco di dettagli, aneddoti, minuzioso fino al maniacale, ma di grande piacevolezza.

Per concludere, non senza una venatura di tristezza nel considerare quanta sapienza artigiana poteva esprimere ancora agli albori del secolo scorso la nostra città, segnaliamo il tavolo con il piano in pietre dure della celebrata manifattura Ugolini, risalente alla fine dell'Ottocento. Il 'commesso' è sin dalla fine del sedicesimo secolo l'espressione artistica più tipica di Firenze, città della quale questi manufatti assecondavano convincentemente il conaturato anelito all'eternità. Una miracolosa unione delle virtù dell'uomo, capace con uno strenuo lavoro manuale di tagliare i durissimi materiali impiegati e di creare con il proprio gusto fantastiche combinazioni, e della sorprendente varietà delle formazioni minerali, in una perfetta combinazione di arte e *naturalia*.

Federico Berti

*Donatello and exported to all Northern Italy thanks to the attentive contribution of Mantegna.*

*A masterly skill that differs radically from that of Giordano, but that is no less noteworthy, can be admired in the work of the Dutchman Jan van Bunnik. His landscape is lavish in details and anecdotes to the point of verging on maniacality, but is all the same a very agreeable work.*

*To conclude, not without a vein of sadness if we consider what great craftsmanship skills our city could still give proof of in the early years of last century, we mention the table with top in semi-precious stones by the famous Ugolini workshop, datable to the late Nineteenth century. Ever since the late Sixteenth century intarsia has been the most typical artistic expression of Florence, a city where these works convincingly satisfied a yearning for eternity; a miraculous union between the virtues of Man, capable of cutting the extremely hard materials and to create fantastic combinations with his taste and his strenuous manual work, and the surprising variety of mineral formations, in a perfect combination between art and naturalia.*

Federico Berti

OPERE

ROSSELLO DI JACOPO FRANCHI  
 Firenze 1376-1456  
*Madonna con il Bambino*  
 tempera su tavola, cm. 85x41

Pregevole testimonianza degli ultimi splendori del mondo gotico, questa delicata Madonna col Bambino è stata ricondotta da Piero Torriti al fiorentino Rossello di Jacopo Franchi. Alle eteree eleganze medievali rimandano, oltre al fondo oro, l'iconografia tardo trecentesca della Madonna dell'Umiltà e l'accentuata struttura archiacuta dell'edicola. Tenui ma significative novità desunte dal mondo rinascimentale si apprezzano invece nella corporeità dei personaggi e negli accenti di luce che, con rinnovata naturalezza, accarezzano i loro volti, percorrendo dall'alto in basso le pieghe della veste della Vergine. Accensioni luminose che ricordano l'Angelico, con Lorenzo Monaco – anch'egli presente idealmente in quest'opera nella sinuosa eleganza del bordo del manto della Madonna e nelle raffinatezze lineari del cuscino – uno dei protagonisti dei primi decenni del quindicesimo secolo a Firenze.

La storia critica di Rossello di Jacopo Franchi prende le mosse agli inizi del Novecento con la pubblicazione di due opere firmate, la *Madonna col Bambino e due angeli* di Staggia e l'*Incoronazione della Vergine*, quest'ultima datata 1439. Prima opera documentata con sicurezza lo slanciato *San Biagio* per la cattedrale fiorentina, del 1408, che mostra il pittore ancora strettamente legato al mondo tardo gotico. Agli anni Venti e Trenta risalgono invece il maggior numero di opere, che, come questa, datata infatti dal Torriti ai "primi decenni del Quattrocento", mostrano lievi sentori degli sviluppi artistici del periodo (su questo autore vedi B. Edelstein, voce biografica in *Dizionario biografico degli italiani*, 50, 1998, con bibliografia precedente).



Rossello di Jacopo Franchi, *Madonna del Parto con due angeli e due donatori*, Firenze, Palazzo Davanzati

ROSSELLO DI JACOPO FRANCHI  
 Firenze 1376-1456  
*Madonna with the Child*  
 tempera on panel, 85x41 cm

*A praiseworthy testimonial of the final splendours of the Gothic world, this delicate Madonna with Child has been attributed by Piero Torriti to the Florentine Rossello di Jacopo Franchi. In addition to the gilt background, an ethereal Medieval elegance is evoked by the late-Fourteenth-century iconography of the Madonna of Humility and the markedly arched structure of the aedicule. Subtle but significant novelties inspired by the Renaissance world may, on the contrary, be observed in the corporeality of the personalities and the accents of light which, with a new naturalness, caress their faces, passing from above downwards through the folds of the Virgin's Cloths. These bright points of light remind of Angelico, and of Lorenzo Monaco – whose influence is also witnessed by the sinuous elegance of the edges of the Madonna's cape and the refined, linear rendition of the cushion – who was one of the leading figures in Florence during the first decades of the Fifteenth century.*

*The critical history of Rossello di Jacopo Franchi began in the early Nineteenth century with the publication of two signed works, the Madonna with Child and two Angels of Staggia and the Crowning of the Virgin, the latter dated 1439. The earliest work that is documented with certainty is the slender San Biagio painted for the Florentine cathedral, of 1408, which bears witness to the painter's close ties with the world of late Gothicism. Most of the works that show subtle signs of the artistic developments of the time, on the contrary, date from the Twenties and Thirties; this also applies to this painting, which Torriti in fact dates to "the first decades of the Fifteenth century" (see, with regard to this author, B. Edelstein, biographic item in Dizionario biografico degli italiani, 50, 1998, with previous bibliography).*



GIOVANNI DA GAETA

Napoli e Gaeta, documentato tra il 1448 e il 1472

*San Giacomo Maggiore*

*San Giovanni Evangelista*

tempera su tavola, cm. 103x32

Dei due santi raffigurati in queste tavole dall'andamento accentuatamente verticale, uno è facilmente riconoscibile in San Giacomo Maggiore per la tenuta da pellegrino, doverosamente corredata dalle conchiglie di Compostela. L'altro, già identificato in passato con Santa Caterina d'Alessandria, nell'opinione di Alessandro Delpriori, autore di uno studio sui dipinti in oggetto, sarebbe invece San Giovanni Evangelista, con il vangelo aperto e il calamaio.

Allo studioso si deve l'attribuzione delle opere che presentiamo, in precedenza ricondotte all'ambito del pittore umbro Matteo da Gualdo, alla mano di Giovanni da Gaeta, artista di ambito napoletano ma "legato in maniera piuttosto stretta a quella stessa cultura da cui discende Matteo da Gualdo e tanti altri pittori attivi nell'Umbria meridionale dopo la metà del Quattrocento".

Secondo Delpriori queste tavole sono databili nel primo lustro del quinto decennio, costituendo un interessante antecedente alla produzione conosciuta di Giovanni. Il documento di maggiore vicinanza è, infatti, il giovanile trittico portatile pubblicato da Andrea De Marchi (in *Dalla tradizione gotica al primo Rinascimento*, cat. della mostra a cura di G. Caioni, Firenze, 2009, pp. 140-143), collocabile ad anni immediatamente precedenti il periodo delimitato dagli estremi cronologici certi del pittore, il 1448 della *Madonna della Misericordia* del castello di Wawel a Cracovia e il 1472 vergato sul retro della *Maiestas Domini* del Duomo di Sezze Romano.



Giovanni da Gaeta, *Madonna col Bambino e santi* (part.), già Firenze, collezione privata

GIOVANNI DA GAETA

Naples and Gaeta, documented between 1448 and 1472

Saint James the Elder

Saint John the Evangelist

tempera on panel, 103x32 cm

*Of the two saints portrayed on these wooden panels with a markedly vertical development, one is easily recognizable as Saint James the Elder with his pilgrim garb, duly completed by the conches of Compostela. The other, who has previously been identified as Saint Catherine of Alexandria, is according to Alessandro Delpriori, author of a study on the two paintings, on the contrary Saint John the Evangelist, with his gospel open and the ink-pot.*

*It is to the scholar that we owe the attribution of the works presented here, which has previously been retraced to the circle of the Umbrian painter Matteo da Gualdo, to the hand of Giovanni da Gaeta, an artist from a Neapolitan milieu but with "quite close links to the same cultural milieu that had fostered Matteo da Gualdo and many other painters who worked in Southern Umbria in the second half of the Fifteenth century".*

*According to Delpriori these works on wood can be dated to the first lustrum of the fifth decade, constituting an interesting antecedent to the known production of Giovanni. In fact, the document that is closest is the triptych painted by the artist in his youth, published by Andrea De Marchi (in *Dalla tradizione gotica al primo Rinascimento*, catalogue of the exhibition curated*

*by G. Caioni, Florence, 2009, pages 140-143), which can be dated to the years immediately preceding the period circumscribed by certain chronological data on the painter, the year 1448 of the Madonna of Mercy at the Wawel castle in Cracow and the 1472 written on the back of the Maiestas Domini of the Cathedral of Sezze Romano.*



PIETRO DEL DONZELLO  
Firenze 1456-1509  
*Sacra Famiglia con San Giovannino*  
tempera su tavola, diametro cm. 86

Quest'opera, in precedenza riferita al Maestro di Memphis, è stata convincentemente ricollegata da Anna Tambini ad un gruppo di opere per le quali Everett Fahy ha avanzato il nome di Pietro del Donzello, pittore di formazione ghirlandaiasca di cui è documentata la notevole *Annunciazione* (1498) della cappella Frescobaldi nella chiesa di Santo Spirito a Firenze.

La scena sacra in esame, raffigurata al chiuso di un ambiente caratterizzato dalla presenza di alcune colonne in fuga prospettica, come suggerisce la Tambini, trova riscontri "quasi letterali" con una tavola, proveniente da San Quirico di Montelfi, assegnata dal Fahy a Pietro del Donzello (*Some followers of Domenico Ghirlandaio*, New York-London, 1976, pp. 220-221). Inoltre, sottolinea la studiosa, il gruppo della Madonna e del Bambino si apparenta con quello del ben noto tondo della Galleria Corsini che Fahy ha tolto dalla generica attribuzione a scuola di Piero di Cosimo a favore di Pietro del Donzello, mentre il San Giuseppe dell'opera in esame sembra ricalcare il medesimo santo nella *Natività* della chiesa di Santo Spirito a Firenze. Quest'ultima è stata assegnata da Elena Capretti (1996) a Pietro e Polito del Donzello per la stretta dipendenza dalla *Natività* della cappella Castellani nella chiesa di Santa Croce a Firenze, riconosciuta a Pietro dal Fahy (1988).

Come evidenziato dalla studiosa, oltre al legame con il Ghirlandaio, il nostro tondo e la pala di Montelfi, attualmente conservata al Museo d'Arte Sacra di Incisa Valdarno, condividono inflessioni bolognesi, in particolare di Lorenzo Costa.

La Tambini, che propone per la nostra opera una datazione ai primi anni Novanta del quindicesimo secolo, fa presente che nella monografia su Giuliano Bugiardini del 1987 Laura Pagnotta aveva assegnato le due *Natività* di Santa Croce e Santo Spirito alla prima attività del Bugiardini e allo stesso Bugiardini Caterina Caneva (1991) aveva proposto di riconoscere la tavola di Montelfi.

Sul retro della tavola, probabilmente ridimensionata in passato, segnaliamo la presenza di ben quattro sigilli in ceramica, due dei quali ancora leggibili e raffiguranti una *Crocifissione di Sant'Andrea* e un simbolo massonico.



Pietro del Donzello, *Madonna con il Bambino, San Quirico e Giulitta e San Bartolomeo*, Incisa Valdarno, Museo d'Arte Sacra



PIETRO DEL DONZELLO  
Florence 1456-1509  
Holy Family with Saint John the Infant  
tempera on panel, diameter 86 cm

*This work, which has previously been attributed to the Master of Memphis, has been convincingly retraced by Anna Tambini to a group of works for which Everett Fahy has suggested the name of Pietro del Donzello, a painter belonging to the circle of Ghirlandaio and who is known as the author of the noteworthy Annunciation (1498) of the Frescobaldi chapel in the church of Santo Spirito in Florence.*

*The holy scene presented here, depicted in an interior characterized by the presence of columns seen in perspective, has as indicated by Tambini "almost literary" parallels in a work on wood previously in San Quirico di Montelfi, which Fahy has attributed to Pietro del Donzello (Some followers of Domenico Ghirlandaio, New York-London, 1976, pages 220-221). Furthermore, as the scholar points out, the group of Madonna and Child closely resembles the famous tondo in the Galleria Corsini which Fahy has re-attributed - from a general reference to the school of Piero di Cosimo - to Pietro del Donzello, while Saint Joseph portrayed in this work seems to have been modelled upon the same saint in the Nativity of the church of Santo Spirito in Florence. The latter has been attributed by Elena Capretti (1996) to Pietro and Polito del Donzello due to the close analogies with the Nativity of the Castellani chapel in the church of Santa Croce in Florence, recognized as a work of Pietro by Fahy (1988).*

*As underscored by the scholar, in addition to the connections with Ghirlandaio, both this tondo and the altarpiece of Montelfi, now in the Museo d'Arte Sacra, Incisa Valdarno, feature Bolognese accents, and in particular elements inspired by Lorenzo Costa.*

*Tambini, who indicates that this work may be dated to the early Nineties of the Fifteenth century, observes that Laura Pagnotta had, in her monograph on Giuliano Bugiardini of 1987, defined the two Nativities of Santa Croce and Santo Spirito as youthful works of Bugiardini, and that Caterina Caneva (1991) has suggested that the work on wood in Montelfi may be attributed to the self-same Bugiardini.*

*There are no less than four seals in sealing wax on the back of the panel, which has probably been reduced in size in the past; two of them are still legible and feature a Crucifixion of Saint Andrew and a masonic symbol.*



“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 in grembo il Bambino ricorda ad esempio la *Madonna del Prato* del Sanzio datata al 1506 (Vienna, Kunsthistorisches 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 fiammingheggiante, 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).

*Si prega di notare che quest'opera è stata notificata con decreto ministeriale n. 80/2011 ed è stata dichiarata di eccezionale interesse artistico. Quest'opera non può essere esportata dall'Italia.*



“TOMMASO”

Florence, active in the first quarter of the 16<sup>th</sup> century  
Holy Family with the infant St. John and angels  
fatty tempera on wood, 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 “Master of the Sacred Conversation of the Holy Spirit”.

The pretty 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 of the Meadow by Sanzio dating from 1506 (Vienna, Kunsthistorisches 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 pretty 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, Florence, 2009, p. 38).

Please note that this piece has been “notified” with Ministerial Decree n. 80/2011. The Ministry has declared its importance in the context of the Italian cultural patrimony. This piece cannot be exported outside Italy.-



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

AMICO ASPERTINI  
Bologna 1474 c. -1552  
*Gedeone*  
*Angelo Annunciante*  
*Conversione di Saulo*  
*Augusto Imperatore con la Sibilla Tiburtina*  
olio su tavola, cm. 97x37

Suggestiva commistione di elementi del mondo classico e di matrice nordica, questi pannelli del primo Cinquecento, oggetto di uno studio di Alessandro Delpriori, furono probabilmente parte di un "ciclo di immagini dedicate ad 'eroi' della Chiesa". Le tavole, dal punto di vista iconografico, fanno riferimento a fonti letterarie diverse, rivelate dai cartigli che si svolgono in ognuna di esse.

Come ricostruito dallo studioso, che ipotizza la provenienza dei dipinti da un armadio di uno studiolo privato o dalle ante di un piccolo organo, due tavole risultano sicuramente legate fra loro: sono quella raffigurante l'angelo che svolge dalle nuvole il cartiglio DOMINVS TECVM VIRORVM FORTISSIME ("o fortissimo tra gli uomini, il Signore è con te"; *Giudici* 6, 12), ossia il saluto dell'angelo a Gedeone, e l'altra dove quest'ultimo è inginocchiato con le mani giunte in preghiera, ROS IN SOLO VELLERE FVIT ET IN OMNI TERRA SICCITAS ("se c'è rugiada soltanto sul vello e tutto il terreno resta asciutto"; *Giudici* 6, 37). In questo caso il testo riferisce la risposta dello stesso Gedeone al Signore che lo chiamava alla salvezza di Israele.

AVDIVI ARCHANA VERBA QVE NON LICET HOMINI LOQVI ("ho inteso parole segrete che non è permesso all'uomo di pronunciare") è invece il testo del cartiglio, tratto dalla *Seconda lettera ai Corinzi* (12, 4), che compare nella *Conversione di Saulo*, episodio nel quale Paolo, già persecutore dei cristiani, è folgorato dalla parola di Dio sulla via di Damasco. L'ultimo pannello, nel quale compare il cartiglio con HIC TE MAIOR EST ("questi è maggiore di te"), raffigura l'imperatore Augusto con la Sibilla Tiburtina che gli predice la nascita di Gesù, tema caro alla cultura rinascimentale. Quest'ultima tavola rivela con particolare chiarezza, segnala Delpriori, un autore appartenente al "mondo classicista della Roma dei Borgia di fine secolo", pervaso da un "gusto antiquario" – di cui sono testimonianza i frammenti antichi sparsi intorno e le architetture bramantesche raffigurate sullo sfondo – conciliato con una "maniera molto personale" e espressiva che ha tangenze con la pittura del nord Europa. Queste caratteristiche, unite a precisi confronti fisionomici, quali ad esempio nel volto di Gedeone da confrontarsi col "San Marco dipinto nella pala d'altare della cappella Garganelli di San Petronio a Bologna", suggeriscono allo studioso l'identificazione dell'autore delle nostre tavole con Amico Aspertini, l'eccentrico pittore bolognese, in un periodo "che possiamo pensare compreso tra il 1510 e il 1515".



Amico Aspertini, *Madonna del latte*, Bologna, Azienda ospedaliera



AMICO ASPERTINI  
Bologna 1474 c. –1552  
Gideon  
Announcing Angel  
Conversion of Saul  
Emperor Augustus and the Sybil of Tibur  
oil on panel, 97x37 cm

*Fascinating combination of elements from the classical world and of a Nordic matrix, these panels from the early Sixteenth century, subject of a study by Alessandro Delpriori, were probably part of a “cycle of images dedicated to ‘heroes’ of the Church”. From an iconographic point of view, the panels draw on different literary sources, revealed by the cartouches that appear in each of them.*

*As reconstructed by the scholar, who suggests that the paintings may have been part of a cabinet in a private study or the doors of a small organ, two panels are certainly linked to one another: the one featuring the angel who unfolds, from the clouds, the cartouche DOMINVS TECVM VIRORVM FORTISSIME (“The Lord is with you, mighty warrior”; Judges 6:12), that is to say the angel’s salute to Gideon, and the one where the latter is kneeling with his hands folded in prayer, ROS IN SOLO VELLERE FVIT ET IN OMNI TERRA SICCITAS (“if there is dew only on the fleece and all the ground is dry”; Judges 6:37). This text provides Gideon’s answer to the Lord who summoned him to save Israel.*

*The text of the cartouche AVDIVI ARCHANA VERBA QVE NON LICET HOMINI LOQVI (“I have heard secret words, which it is not granted to man to utter”) is on the contrary taken from the Second letter to the Corinthians (12:4), appearing in the Conversion of Saul, the episode in which Paulus, formerly a persecutor of Christians, is struck by the word of God on the road to Damascus. The last panel, featuring a cartouche with the text HIC TE MAIOR EST (“he is greater than you”), shows the emperor Augustus with the Sybil of Tibur, who predicts the birth of Jesus, a theme dear to the Renaissance culture. As Delpriori observes, the latter work on wood reveals with particular clarity that the author belonged to “the classicist milieu of Rome under the Borgia family towards the end of the century”, as it is permeated by an “antiquarian taste” – as witnessed by the fragments from antiquity scattered here and there and the Bramantesque buildings visible in the background – reconciled with “a very personal and expressive style” that have points of contact with Northern European painting. These characteristics, combined with precise physiognomic comparisons, as for instance Gideon’s face which may be compared to the “Saint Mark painted in the altarpiece of the Garganelli chapel in the church of Saint Petronius in Bologna”, make the scholar suggest that the author of our panels may be identified as Amico Aspertini, the eccentric painter from Bologna, and that they date from a period “which we may consider to be between 1510 and 1515”.*





SINOLFO di ANDREA

Siena, doc. primo quarto del XVI secolo

*Madonna col Bambino, il Battista 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 Trombetta. 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 16<sup>th</sup> century

*Madonna with the Child, John the Baptist 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 Trombetta, 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).*



GIOVANNI MARIA BUTTERI  
 Firenze 1540 c.-1606  
*Madonna col Bambino e San Giovannino*  
 olio su tela, cm. 110x90

La Madonna, le mani giunte in atto di preghiera, osserva con uno sguardo affettuoso il figlio assopito, la cui testa poggia su un raffinato cuscino intessuto d'oro. Dietro al gruppo composto da Madre e Figlio si affaccia, bilanciato visivamente da un drappaggio sul lato opposto, un San Giovannino che accenna dolcemente al silenzio. Questo dipinto è con evidenza una realizzazione di scuola fiorentina della fine del XVI secolo, ancora intriso di una cultura che, come denunciano i ricercati cangiantismi della veste e – specie nel viso dai caratteristici occhi rotondetti – i richiami pontormeschi nella figura del Battista, ha le sue radici nel raffinato mondo della Maniera toscana. Alessandro Nesi ha infatti ricondotto l'opera a Giovanni Maria Butteri, un pittore fiorentino che fu attivo tra 1570 e 1572 nel celebre Studiolo di Francesco I, celeberrimo ambiente decorato da statue, affreschi e pannelli dipinti, voluto dal granduca come proprio spazio privato in Palazzo Vecchio. Il Butteri realizzò poi numerosi dipinti sia per la città che per il contado, spegnendosi infine a Firenze poco addentro il Seicento. Secondo lo studioso l'opera manifesta "molte similitudini con altre opere tarde dell'artista" e in particolare, per "l'uso dei colori e la matrice stilistica dipendente dal Bronzino e Alessandro Allori" e per "la caratterizzazione del volto della Vergine", con la *Madonna col Bambino e santi* della Badia di Vaiano (Prato) e con la *Madonna del Rosario* scoperta a Lari nel pisano (A. Nesi, in B. Bitossi, M. Campigli, D. Parri, *Visibile pregare*, II, Pisa, 2001, p. 138). "La testa morbidamente riccioluta del Bambino", invece, "ritorna pressoché identica in alcuni angioletti" dell'*Assunta e santi* della Pieve di Massa di Valdinevole (Pistoia). Per quanto riguarda la datazione, il Nesi propone una datazione intorno alla metà dell'ultimo decennio del Cinquecento.

Segnaliamo una copia più tarda di questa composizione apparsa in asta come "Italian school, early 18th century" a Bonhams, Knowle (4 ottobre 2011, n. 383).



Giovanni Maria Butteri, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Firenze, Museo della Misericordia

GIOVANNI MARIA BUTTERI  
 Florence 1540 ca.-1606  
*Madonna with Child and the Infant Saint John*  
 oil on canvas, 110x90 cm

*The Madonna, her hands united and raised in prayer, is watching her sleeping child, whose head rests on a refined cushion interwoven with gold, with an affectionate expression. Behind the group composed of the Madonna and Child we see the watchful figure, visually balanced by a drapery on the other side, of the Infant Saint John whose gentle gesture invites to silence. The painting is clearly a work of the Florentine school of the late Sixteenth century, still imbued with a culture that, as witnessed by the refined effects of the shot fabric and – especially in the face with the characteristic round eyes – the influence of Pontormo in the figure of the Baptist, has its roots in the refined world of Tuscan Mannerism. In fact, Alessandro Nesi has retraced the work to Giovanni Maria Butteri, a Florentine painter who was active between 1570 and 1572 in the famous Little Study of Francesco I, the famous room decorated by statues, frescoes and painted panels, which the Grand Duke wanted as his own private space in the Palazzo Vecchio. Butteri later painted numerous works both for the city and the surrounding country, finally dying in Florence in the early years of the Seventeenth century. According to the expert, the work features "many resemblances with other late works by the artist" and in particular, due to the "use of the colors and the stylistic matrix influenced by Bronzino and Alessandro Allori" and the "characterization of the Virgin's face", with the Madonna with Child and saints at the Badia di Vaiano (Prato) and the Madonna of the Rosary discovered in Lari near Pisa (A. Nesi, in B. Bitossi, M. Campigli, D. Parri, *Visibile pregare*, II, Pisa, 2001, p. 138). "The softly curled head of the Child", on the contrary, "is almost identical to those of a number of small angels" in the Ascension and saints at the parish church of Massa di Valdinevole (Pistoia). As to the date, Nesi suggests a dating around the middle of the last decade of the Sixteenth century.*

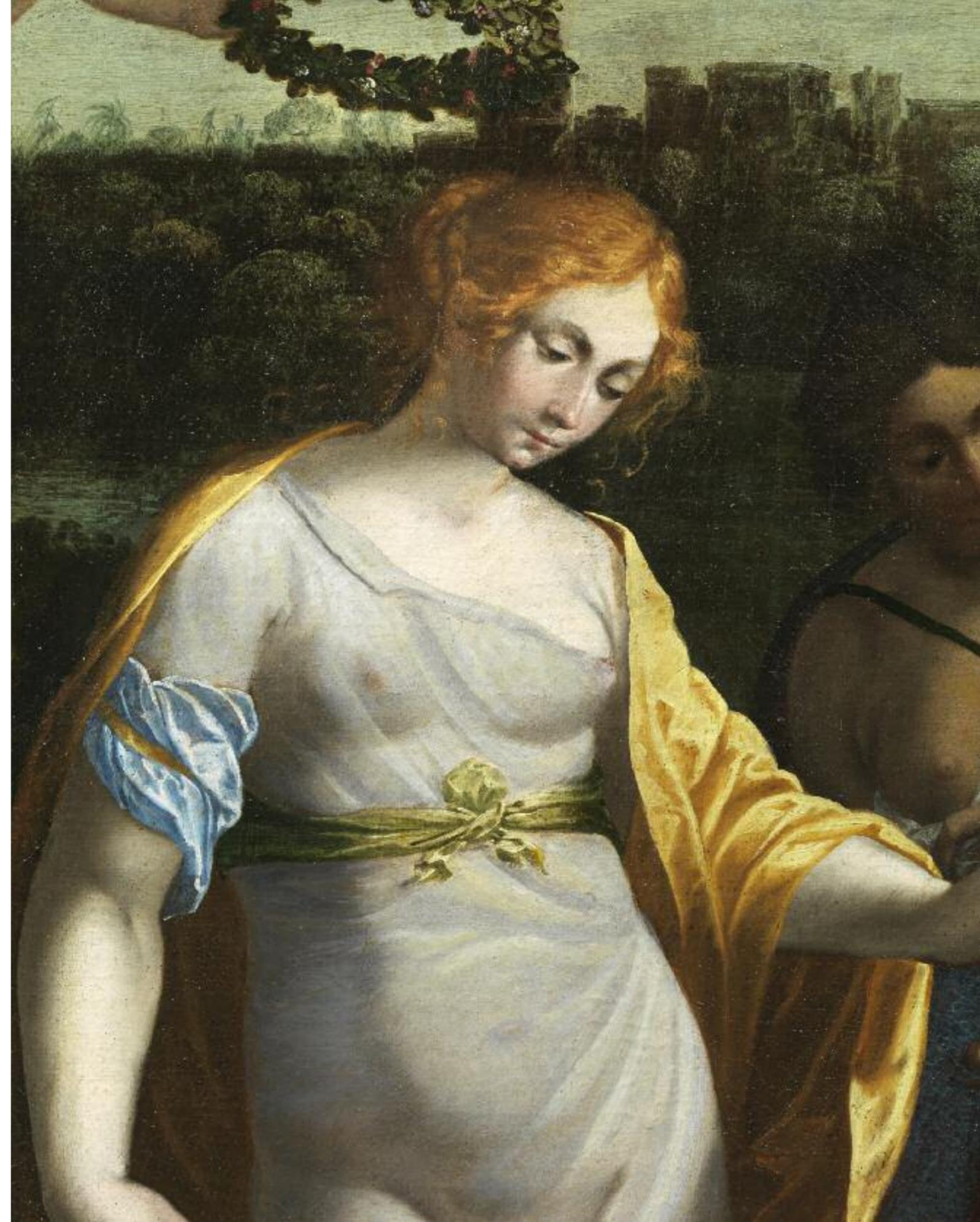
*A late copy of this composition was auctioned at Bonhams, Knowle, as "Italian school, early 18th century" (October 4, 2011, n. 383).*



HANS SPECKAERT  
Bruxelles 1540-Roma 1577?  
*Giudizio di Paride*  
olio su tela, cm. 129x199

Raffigurata in quest'opera di grande dimensioni la fatidica scelta della più bella tra le avvenenti dee dell'Olimpo, affidata al giovane Paride. Introdotto da Ermes davanti al volenteroso giudice, ignaro dei guai che deriveranno dalla sua decisione, il terzetto composto da Atena, che vediamo sulla sinistra con accanto lo scudo decorato dalla testa di Medusa e l'elmo d'ordinanza, da Afrodite, che riceve la mela e una corona d'alloro da un paffuto amorino, e infine da Era, moglie di Zeus, con accanto il pavone che spesso l'accompagna nelle raffigurazioni.

L'importanza dell'opera è testimoniata dall'esistenza di un interessante disegno preparatorio lievemente variato, e dall'arme Odescalchi, celebre casata originaria di Como ma radicata a Roma, che compare sulla cintola di Atena. Un particolare quest'ultimo che ci informa di una probabile provenienza romana della tela, commissionata da quella famiglia che darà i natali al pontefice Innocenzo XI (1676-1689). L'autrice dello studio sul dipinto, Francesca Cappelletti, ha proposto per quest'opera il nome di Hans Speckaert, fiammingo che con centinaia di conterranei affollava la Roma di fine Cinquecento. Pur rilevando la "difficoltà del contesto critico", caratterizzato da un "dibattito attributivo ricco di proposte e di incertezze", la studiosa ha messo in rapporto questa tela con la produzione tarda del fiammingo a Roma, ipotizzando una datazione forse anche posteriore, per la marcata vicinanza ai modelli italiani, alla supposta data di morte dell'artista convenzionalmente stabilita al 1577 sulla scia dell'interpretazione di un asserto del Vasari del nord, Karel van Mander.



HANS SPECKAERT  
Brussels 1540 - Rome 1577?  
Judgment of Paris  
oil on canvas, 129x199 cm

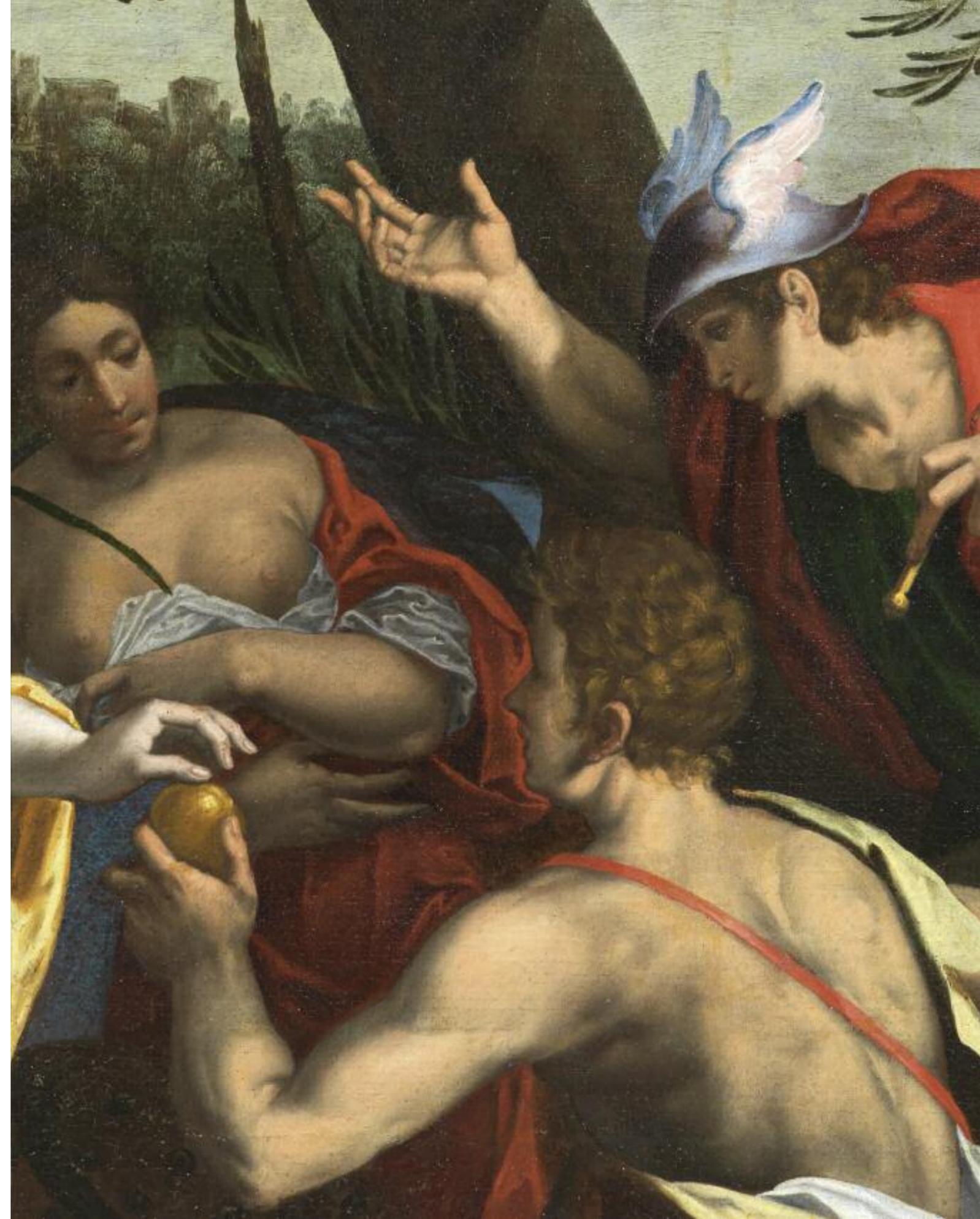
*This large work depicts Paris, entrusted with the task of deciding who among the beautiful goddesses of the Olympus is the prettiest, as he makes his fateful choice. It is Hermes who introduces the trio before the willing judge, who has no idea of the disasters that will follow his decision; it is formed of Athena, who appears on the left, next to a shield decorated with the head of the Medusa and the customary helmet, Aphrodite, who receives an apple and a crown of laurels from a chubby amorino, and finally Hera, Zeus' wife, flanked by the peacock that often accompanies her in images.*

*The importance of the work is witnessed by the existence of an interesting preparatory drawing with slight modifications and by the coat of arms of the Odescalchi, a famous family originally from Como but since long settled in Rome, which appears on Athena's belt. The latter detail indicates that the canvas is from Rome, and that it was ordered by the family which was to give birth to Pope Innocence XI (1676-1689).*

*The author of the study on the painting, Francesca Cappelletti, suggests that the work is attributable to Hans Speckaert, a Flemish artist who, along with hundreds of fellow countrymen, flocked to Rome in the late Sixteenth century. While underscoring the "difficulty of the critical context" characterized by a "debate as to attribution with numerous proposals and uncertainties", the scholar has linked the canvas to the late production of the Flemish artist in Rome, indicating a date that may even be posterior, due to the clear analogies with Italian models, to the supposed year of the artist's death, which has conventionally been dated to 1577 on the basis of an interpretation of an assertion by the Vasari of the North, Karel van Mander.*



Hans Speckaert, *Giudizio di Paride*, disegno preparatorio, ubicazione sconosciuta





BERNARDINO SANTINI  
Arezzo 1593-post 1652  
*Sacra Famiglia con San Giovannino*  
olio su tela, cm. 120x98

Caratterizza quest'opera il notevole, vigoroso naturalismo del San Giuseppe, che assiste pensoso e in ombra, come spesso è stato il suo destino nei dipinti di ogni epoca, all'incontro di Gesù e del Battista. Si tratta di un episodio che si riferisce ad una leggendaria sosta della Sacra Famiglia avvenuta, secondo la tradizione cristiana, durante il viaggio di ritorno dalla fuga in Egitto. Il Gesù bambino stringe nella mano destra una mela, che simboleggia, come sottolinea Emilio Negro, autore di uno studio sulla *Sacra famiglia* in esame, "il frutto colto da Adamo dall'albero del bene e del male, cioè una chiara allusione alla redenzione dal peccato originale ad opera del Salvatore".

Negro ha proposto di riferire questa tela al pittore aretino Bernardino Santini, un artista che nelle prime opere conosciute, come la *Crocifissione* di Santa Maria in Gradi di Arezzo, del 1629, mostra caratteri controriformati uniti a novità luministiche piuttosto lontani dagli esiti successivi, sviluppati tramite contatti con la pittura fiorentina più aggiornata, con esiti vicini in particolare a Iacopo Vignali e Filippo Tarchiani, richiamo quest'ultimo offerto con evidenza nel capolavoro del pittore, *l'Apparizione della Vergine a San Francesco* della chiesa di Arezzo dedicata all'assisiense, del 1634.

Tra le opere citate per confronto dallo studioso le *Nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria* e la pala raffigurante *Sant'Agostino tra il sangue di Cristo e il latte della Madonna* (Arezzo, rispettivamente nella chiesa di San Bernardino e Sant'Agostino).



Bernardino Santini, *Crocifissione*, Arezzo, Santa Maria in Gradi

BERNARDINO SANTINI  
Arezzo 1593-post 1652  
*Holy Family with Saint John the Infant*  
oil on canvas, 120x98 cm

*This work is characterized by the remarkable and vigorous naturalistic rendition of Saint Joseph, who assists, thoughtfully and in the shade – something that has often been his fate in paintings from every period – the meeting between Jesus and the Baptist. The episode refers to a legendary rest which the Holy Family, according to the Christian tradition, took on the journey home from the flight to Egypt. The infant Jesus is holding an apple in his right hand, to symbolize, as underscored by Emilio Negro, author of a study on this Holy family, "the fruit gathered by Adam from the tree of good and evil, or in other words a clear allusion to the Saviour's redemption from original sin".*

*Negro has proposed to attribute this canvas to Bernardino Santini, a painter born in Arezzo who in his first known works, as the Crucifixion of Santa Maria in Gradi in Arezzo, from 1629, distinguished himself by a combination of traits associated with the counter-reformation and luminist novelties that differed considerably from his later works, inspired by contacts with the more up-to-date Florentine painting, with results that are particularly closely related to Iacopo Vignali and Filippo Tarchiani; the influence of the latter is very clear in the painter's masterpiece, Apparition of the Virgin to Saint Francis of the church of Arezzo dedicated to the preacher from Assisi, from 1634.*

*Among the works mentioned for purposes of comparison by the scholar we find Mystic wedding of Saint Catherine of Alessandria and the altarpiece featuring Saint Augustine between the blood of Christ and the milk of the Madonna (Arezzo, in the church of Saint Bernardino and Saint Augustine respectively).*



LUCA GIORDANO  
Napoli 1634-1705  
*Olindo e Sofronia*  
olio su tela, cm. 62x78

L'episodio qui raffigurato, tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, è una vicenda appassionante, della quale furono apprezzati in passato gli alti valori morali: per salvare la vita dei cristiani di Gerusalemme, accusati in massa dal re Aladino della misteriosa sparizione di una immagine religiosa, Sofronia si assunse la responsabilità dell'accaduto sfidando la condanna al rogo. Segretamente innamorato della giovane, Olindo accusò sé stesso per salvarla, ma finirono entrambi condannati. Clorinda, l'eroina musulmana a cavallo che addita nel dipinto i due giovani come esempio di verità e di giustizia, riuscirà comunque a salvarli.

Come confermatoci da Nicola Spinosa, autore di uno studio sul dipinto, questa tela, un vero saggio di bravura e velocità pittorica, è opera autografa di Luca Giordano. L'artista napoletano, tra i massimi protagonisti della pittura del Seicento, conteso dai regnanti di tutta Europa, aveva realizzato negli anni tra 1675 e 1680 una grande raffigurazione di questo soggetto (cm. 363x375), insieme ad altre tele monumentali, per la residenza romana del marchese Marc'Antonio Grillo, marchese di Clarafuentes. Passata in collezione Balbi a Genova, l'opera è poi approdata nel Palazzo Reale della stessa città, dove tuttora si conserva.

Lo studioso sottolinea come il nostro inedito dipinto, che mostra notevoli differenze rispetto alla composizione già Grillo, sia una "versione ridotta e con alcune varianti della tela di grandi dimensioni oggi esposta nel Palazzo Reale di Genova", proponendo una datazione tra il 1680 e il 1685. Giordano affrontò altre volte questo tema, talvolta, come in un *Olindo e Sofronia* di grandi dimensioni (cm. 105x206) in collezione londinese, facente coppia con un *Rinaldo e Armida*, seguendo con maggiore fedeltà nelle sue linee generali – ma in controparte – la composizione dispiegata nel dipinto di Genova.

Nelle sue varie versioni, il tema diventerà molto popolare tra i seguaci del Giordano, con repliche ispirate alle composizioni del maestro ad opera di vari pittori napoletani, quali Paolo De Matteis e Nicola Malinconico. Un'altra versione di questa composizione, ritenuta finora autografa ma a nostro parere da sottoporre a nuove verifiche dopo l'apparizione di questo esemplare, è conservata a Burghley House, in Inghilterra.



Paolo De Matteis, *Olindo e Sofronia*, ubicazione sconosciuta



LUCA GIORDANO  
Naples 1634-1705  
Olindus and Sophronia  
oil on canvas, 62x78 cm

*The episode depicted here, taken from Jerusalem Delivered by Torquato Tasso, is a fascinating story of which high moral values were appreciated in the past: to save the lives of the Christians of Jerusalem, accused en masse by King Aladdin of having brought about the mysterious disappearance of a religious image, Sophronia took upon herself the responsibility of what had happened, risking a fate at the stake. Secretly in love with the young girl, Olindus accused himself to save her, but they were both sentenced. Clorinda, the Muslim heroine on horseback who indicates the two youths as examples of truth and justice, was in any case to come to their rescue.*

*As Nicola Spinosa, author of a study on the painting, confirms, this canvas - which is a true lesson in masterly brushwork and speed - is an autographed work by Luca Giordano. The Neapolitan artist, among the greatest painters of the Seventeenth century and disputed by the sovereigns of all Europe, had in the years between 1675 and 1680 painted a large work (363x375 cm) with this motif, together with other monumental canvases, for the Roman residence of Marc'Antonio Grillo, Marquis of Clarafuentes. After passing into the Balbi collection in Genoa, it has arrived in the Royal Palace of that city, where it still hangs.*

*The scholar stresses that this hitherto unpublished painting, which is quite different from the composition that was once in the Grillo collection, is a "smaller version, with some variations, of a larger canvas that is today on show in the Royal Palace of Genoa", suggesting a dating between 1680 and 1685. Giordano has interpreted this theme on other occasions, sometimes, as in the case of the larger Olindus and Sophronia (105x206 cm) in a collection in London, as a pair with a Rinaldo and Armida, following the general lines - turned mirrorwise - of the composition developed in the painting to be found in Genoa.*

*In its various versions, the theme was to become very popular among Giordano's followers; replicas inspired by the master's compositions have been painted by several Neapolitan artists, as Paolo De Matteis and Nicola Malinconico. Another version of this composition, which until now has been considered as autographed but which we believe should be subject of new verifications after the appearance of this work, is to be found at Burghley House, in England.*



CIRO FERRI, bottega di  
Roma 1633-1689  
*Allegoria di Pace e Giustizia*  
olio su tela, cm. 146x200

Il soggetto di questo dipinto illustra il verso finale di un passo tratto dal testo biblico dei *Salmi* (85,11): "MISERICORDIA ET VERITAS OBVIABERUNT SIBI, IUSTITIA ET PAX OSCULATAE SUNT". In esso si annuncia come Misericordia e Verità s'incontreranno, Giustizia e Pace si baceranno. Infine, la verità germoglierà dalla terra e la Giustizia si affaccerà dal cielo. L'invenzione di questo dipinto, del quale numerose repliche attestano il successo, si deve al pittore romano Ciro Ferri, celebre allievo di Pietro da Cortona. Attivo in numerose e celebrate imprese decorative in patria, il Ferri fu anche a Firenze, ove terminò, intorno al 1660, le *Sale dei Pianeti* di Palazzo Pitti iniziate dal Cortona su incarico di Ferdinando II nel 1641 e lasciate interrotte dal maestro nell'ottobre 1647. Come notato da Maurizio Fagiolo dell'Arco, questa invenzione del Ferri riprende sotto certi aspetti il pennacchio, raffigurante *Calliope e Melpomene*, eseguito dai due artisti nella sala di Apollo in Palazzo Pitti. Lo studioso ha proposto che Ciro Ferri abbia eseguito l'opera "per qualche importante committente del periodo chigiano", datando la composizione intorno al 1662. Dell'Arco nota inoltre come una delle ventisei medaglie coniate sotto Alessandro VII Chigi (1599-1667) raffiguri proprio questo raro soggetto, e che già nel 1669 una versione di quest'opera di Ciro Ferri è documentata in Danimarca (M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i cortoneschi*, Milano, 2001, p. 194). Come accennato, del soggetto si conoscono vari esemplari: due sono segnalati dallo stesso Dell'Arco, uno nella propria collezione (ora Palazzo Chigi, Ariccia) e uno in una raccolta privata (op. cit., nn. 68-69); ulteriori versioni sono passate ad un'asta Christie's (11 marzo 1983, n. 10) e ad un'asta Pandolfini (10 ottobre 2007, n. 376, p. 163), quest'ultima di ridotte dimensioni similmente a quella già in collezione Fagiolo Dell'Arco.



IUSTITIA ET PAX OSCULATAE SUNT, Incisione, 1766

CIRO FERRI, workshop of  
Rome 1633-1689  
*Allegory of Peace and Justice*  
oil on canvas, 146x200 cm

*The motif of this painting illustrates the last verse of a passage of the Biblical text of the Psalms (85:11): "MISERICORDIA ET VERITAS OBVIABERUNT SIBI, IUSTITIA ET PAX OSCULATAE SUNT", where it is announced that "mercy and truth will embrace, justice and peace will kiss. Truth will spring from the earth; justice will look down from heaven" (Ps. 85: 9-12)*

*The invention of this painting, whose success is witnessed by the many reproductions, is the merit of the Roman painter Ciro Ferri, famous pupil of Pietro da Cortona. Active in numerous famous decoration commissions in his native country, Ferri also worked in Florence where he around the year 1660 completed the Stanze dei Pianeti in Palazzo Pitti. The work had been begun by Cortona, to whom it had been entrusted by Ferdinand II in 1641, but the master had left it unfinished in October 1647. As observed by Maurizio Fagiolo dell'Arco, this invention by Ferri has points in common with the squinch featuring Calliope and Melpomene, executed by the two artists in the Hall of Apollo in Palazzo Pitti. The scholar has suggested that Ciro Ferri may have executed the work "for some important customer in the period under the Chigi pope", dating the composition to around 1662. Dell'Arco also points out that one of the twenty-six medals coined under Alexander VII Chigi (1599-1667) features precisely this rare motif, and that a version of this work by Ciro Ferro is documented in Denmark already in 1669 (M. Fagiolo dell'Arco, Pietro da Cortona e i cortoneschi, Milano, 2001, p. 194). As mentioned, several works with this motif are known: two are mentioned by the self-same Dell'Arco, one in his own collection (now at Palazzo Chigi, Ariccia) and another in a private collection (op. cit., numbers 68-69); other versions have appeared at auctions, as Christie's (11 March 1983, no. 10) and another at Pandolfini (10 October 2007, no. 376, p. 163); the latter is smaller in size, not unlike the one that is already part of the Fagiolo Dell'Arco collection.*



MATTEO STOM

? 1643-Verona 1702

*Battaglia tra cavalleria cristiana e turca*

olio su tela, cm. 148x200

Autore di questa ampia tela raffigurante una cruenta battaglia tra cristiani e turchi, come confermato nel suo studio sull'opera da Giancarlo Sestieri, è il pittore di origine olandese ma attivo in Veneto Matteo Stom. Si tratta di un battagliista energico e vivace, le cui coordinate stilistiche si vanno precisando in questi anni grazie ad alcune importanti aggiunte al suo catalogo, come la *Battaglia notturna tra cristiani e turchi dinanzi a una città in fiamme* recentemente emersa. Due i punti fermi per la ricostruzione dell'artista: la *Battaglia notturna* delle Gallerie Fiorentine, sul cui retro compare la scritta "opera di Matteo Stom veneto 1680" – forse indizio di un contatto con l'ambiente toscano nel corso della seconda metà del Seicento – e la coppia di dipinti dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, documentati da una antica descrizione che ricorda nella casa di provenienza "due *spiritose* battaglie con bellissimo paese e fabbriche antiche" del pittore (vedi G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, p. 500).

Caratterizzato da una cifra stilistica sensibilmente 'caricata' che lo avvicina ad Antonio Calza, lo Stom, manifesta secondo Sestieri "un dipingere rude e quasi istintivo, impostato su fitte masse figurative", dimostrandosi "quanto mai efficace nel rendere il tumulto cruento della 'battaglia' in atto". Per quanto riguarda i confronti più calzanti per la nostra opera, della quale lo studioso sottolinea la "brillante e vivida pittoricità", la "sinteticità rappresentativa" e il "guizzante luminismo", ricordiamo la *Battaglia fra eserciti europeo e turco con ponte sulla sinistra* di collezione privata a Brescia, comparabile anche per le simili, ingenti dimensioni (G. Sestieri, *cit.*, n. 7, p. 505).



Matteo Stom, *Battaglia notturna tra cristiani e turchi dinanzi a una città in fiamme*, Firenze, Tornabuoni Arte



MATTEO STOM  
? 1643-Verona 1702  
Battle between Christian and Turk cavalries  
oil on canvas, 148x200 cm

The author of this large canvas featuring a bloody battle between Christians and Turks, as Giancarlo Sestieri confirms in his study of the work, is Matteo Stom, painter of Dutch origins who worked in the Veneto area. It is a matter of an energetic and vivacious battle painter whose stylistic coordinates are being defined in these years thanks to some important additions to his body of works, as the recently surfaced *Nocturnal battle between Christians and Turks before a city in flames*. There are two certain references for purposes of reconstructing the work of this artist: the *Nocturnal battle in the Gallerie Fiorentine*, on the back of which it is written “work by Matteo Stom Venetian 1680” – perhaps a testimonial of a contact with the Tuscan milieu in the second half of the Seventeenth century – and the pair of paintings at the *Accademia dei Concordi in Rovigo*, documented by an ancient description which remembers the presence, in the house where the paintings originally hung, “two spirited battles with wonderful town and ancient buildings” by the painter (see G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, p. 500).

Characterized by a perceptibly ‘charged’ stylistic cipher that places him close to Antonio Calza, Stom manifests, according to Sestieri, “a rude and almost instinctive painting style, that pivots on dense figurative masses”, proving to be “exceptionally capable of rendering the bloody tumult of the ‘battle’ in progress”. As to the comparisons that are most appropriate to our work, of which the scholar stresses the “brilliant and vivid brushwork”, the “synthetic rendition” and the “flashing luminous effects”, we may mention the *Battle between European and Turkish armies with a bridge on the left* in a private collection in Brescia, which is also comparable in terms of its similar and ample dimensions (G. Sestieri, cit., no. 7, p. 505).



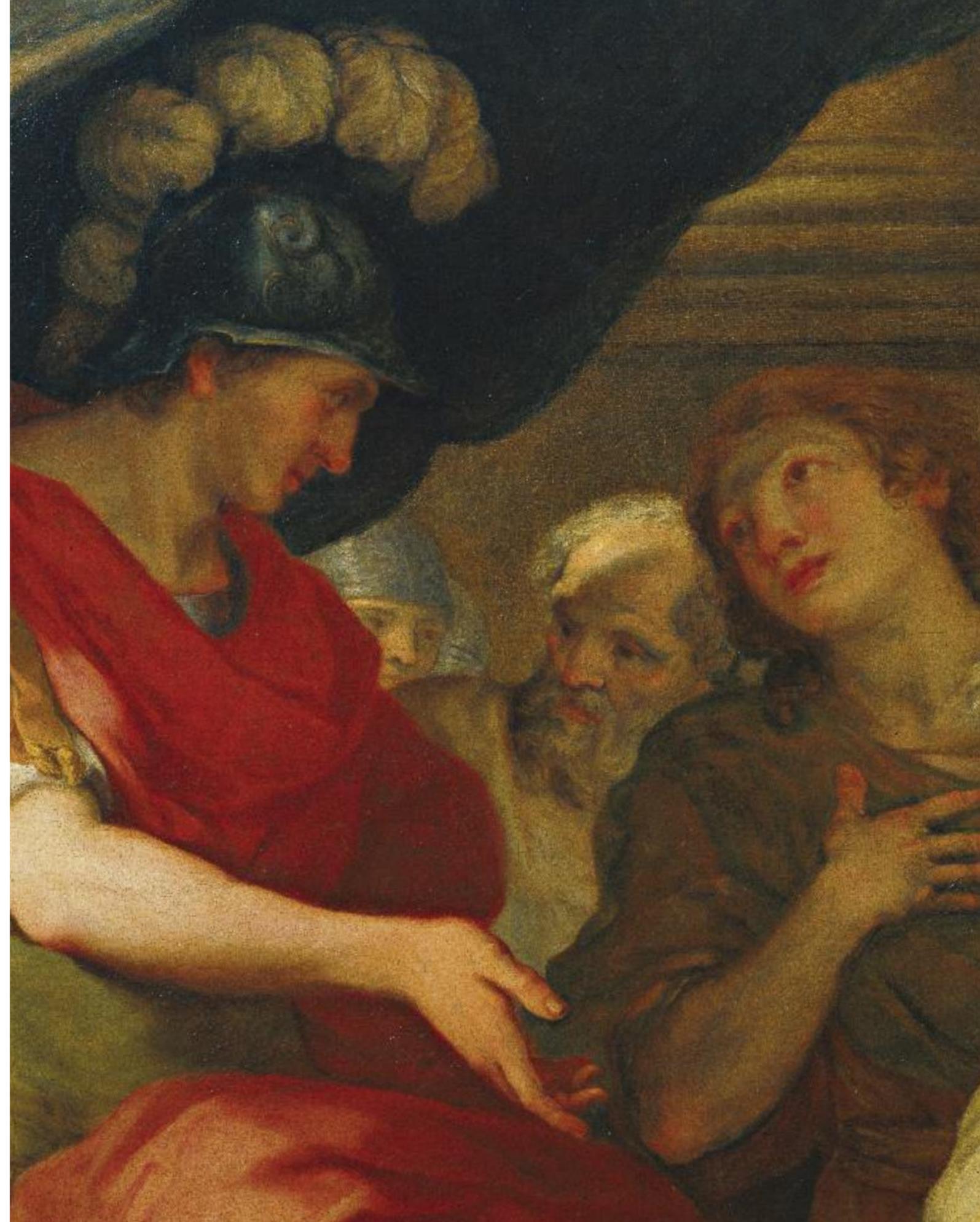
ANTONIO MOLINARI  
Venezia 1655-1704  
*Continenza di Scipione*  
olio su tela, cm. 118x142,5

Il soggetto raffigurato da questo dipinto è un popolare episodio di storia romana, con funzione di *exemplum* moraleggiante. Scipione, dopo la conquista di Cartagine, riceve come bottino di guerra una bellissima fanciulla, ma dopo aver saputo che era maritata, la restituisce, insieme ai doni portati dai familiari come riscatto, al fidanzato.

Interessante distillato di tendenze pittoriche della fine del Seicento, questa tela oscilla tra il classicismo di ascendenza romana, la pittoricità veneta e evidenti riflessi di cortonismo, come nello squarcio di paesaggio con il portatore di vaso sulla destra. Questa tela è stata ricondotta da Emilio Negro all'opera matura di Antonio Molinari, quando il maestro veneto abbandona i modi tenebrosi dedotti dallo Zanchi "orientandosi verso un modo di dipingere più veloce – di intonazione chiara e più propriamente barocca – derivato dalla lezione pittorica desunta dalle ultime opere di Loth e, soprattutto, dalle novità sperimentate [da] Giordano e Liberi". Lo studioso segnala varie opere di confronto, tra le quali particolarmente vicina è l'*Adorazione del vitello d'oro* dell'Ermitage di San Pietroburgo – si noti lo scorcio del volto del Mosè al centro e l'andamento del panneggio del portatore di vaso sulla sinistra – a cui ci pare doveroso aggiungere il *Combattimento tra centauri e lapiti* del 1698 (Venezia, Ca Rezzonico), che mostra nelle figure dello sfondo lo stesso interessante recupero di Pietro da Cortona, quasi un omaggio al maestro del Barocco romano.



Antonio Molinari, *Adorazione del vitello d'oro*, San Pietroburgo, Hermitage Museum



ANTONIO MOLINARI  
Venice 1655-1704  
The Continnence of Scipio  
oil on canvas, 118x142,5 cm

*The theme illustrated by this painting is a popular episode in Roman history, that serves as moralizing example. Scipio, after the conquest of Carthage, receives a girl of exceptional beauty as war booty, but having learnt that she is married, returns her and the gifts brought by her relatives as ransom to her betrothed.*

*Interesting distillate of the painting trends of the late Seventeenth century, this canvas oscillates, as pointed out by Giancarlo Sestieri, between Roman-style classicism, Venetian pictorial rendition and interesting elements revealing the influence of Cortona, as the glimpse of the landscape with the vase-carrier to the right, almost a quotation of the art of Berrettini. The canvas has been correctly attributed by Emilio Negro to the mature phase of Antonio Molinari, when the Venetian master abandoned the dark styles inspired by Zanchi “in favor of a more rapid painting style – with light, more properly Baroque accents – suggested by the painting lessons provided by the last works of Loth and, above all, the novelties experimented (by) Giordano and Liberi”. The expert mentions a number of works for purposes of comparison, and in particular The worshipping of the Golden Calf at the Hermitage in St. Petersburg – notice the foreshortening of Moses’ face in the center and the development of the drapery of the vase-bearer on the left – to which we feel obliged to add the Battle between centaurs and lapiths from 1698 (Venice, Ca’Rezzonico), which features, in the figures in the background, the same interesting reinterpretation of elements borrowed from Cortona, almost a homage to the master of Roman Baroque.*



FRANCIS COTES

Londra, 1726-1770

*Ritratto di giovane gentildonna*

olio su tela, cm. 75x63

Raffigurata in questo ovale, oggetto di uno studio di Emilio Negro, una avvenente nobildonna ritratta a mezzo busto secondo una tradizione rappresentativa legata, come ravvisa lo studioso, al soggiorno inglese di Van Dyck. L'arte del fiammingo, attivo nell'ultima fase della sua carriera a Londra, dove si spense nel 1641, segnò profondamente la ritrattistica d'oltremarina, come risulta evidente dall'opera del suo maggiore epigono in terra britannica, Peter Lely, attivo nella seconda metà del Seicento.

Negro riferisce quest'opera a Francis Cotes, pittore alla moda, allievo di George Knapp e tra i fondatori della Society of Artists, della quale divenne direttore nel 1765. Lo studioso stabilisce confronti tra il nostro ovale e lavori dell'artista, celebre anche per i suoi lavori a pastelli, nel "dipingere accurato che evidenzia una felice predisposizione per le algide opzioni cromatiche e le lievi campiture materiche", intravedendo particolari similitudini con il *Ritratto di gentildonna seduta con cofanetto di gioielli* (già Christie's, Londra, South Kensington, 21 settembre 2010) e il *Ritratto di gentiluomo* (già Christie's, Londra, 18 maggio 1990).



FRANCIS COTES

London, 1726-1770

Portrait of a young lady

oil on canvas, 75x63 cm

*This oval painting, which is the subject of a study by Emilio Negro, features a pretty noblewoman. It is a head and shoulders painting, a style that, as the scholar observes, was introduced by Van Dyck, who lived some years in England. The art of the Flemish artist, who concluded his career in London where he died in 1641, was to leave profound marks on the portraiture art of Britain, as witnessed by the works of his greatest follower in the country, Peter Lely, active in the second half of the Seventeenth century.*

*Negro attributes this work to Francis Cotes, a fashionable painter, pupil of George Knapp and among the founders of the Society of Artists, of which he became director in 1765. The scholar establishes parallels between this oval and other works by the artist, who is also famous for his pastels, specifically the "accurate painting which reveals a felicitous predilection for the cooler chromatic shades and light textural fields", in particular observing resemblances with the Portrait of lady seated with a jewel case (presented at Christie's, London, South Kensington, 21 September 2010) and the Portrait of gentleman (presented at Christie's, London, 18 May 1990).*

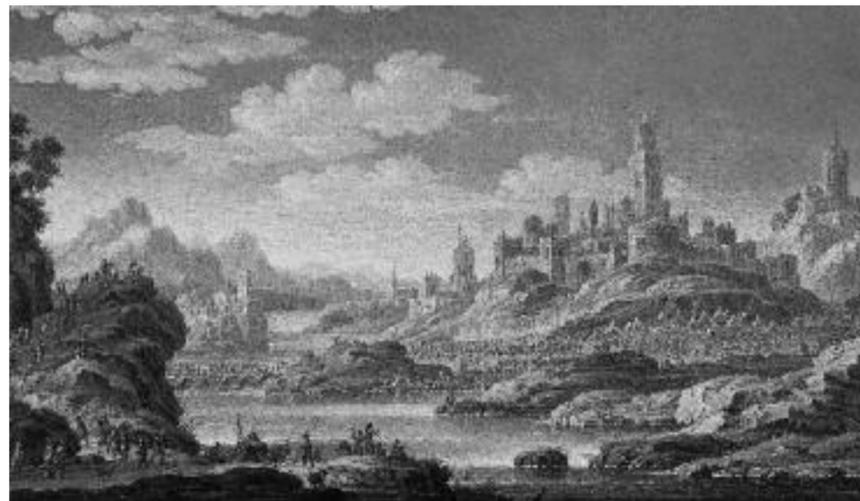


JAN VAN BUNNIK  
Utrecht 1654-1727  
*Paesaggio con assedio di una città fortificata*  
olio su tela, cm. 50x78

Una giornata serena, un vasto paesaggio montuoso percorso da un fiume, sono la cornice naturale per l'evento bellico che si svolge in lontananza, descritto con miniaturistica precisione. Il fumo che si alza dal luogo dello scontro è il segno più appariscente della violenza in corso, che non sembra turbare troppo la quiete della splendida vallata.

Jan van Bunnik, allievo di Herman Saftleven e Gerard Hoet, non avrebbe avuto occasione nei natii Paesi Bassi di vedere suggestivi scenari naturali come questo, con picchi montuosi e paesi arroccati. L'artista però, per divenire 'valentuomo', visitò l'Europa, percorrendola verso sud attraverso la Germania, la Francia e la Svizzera. Raggiunta l'Italia, vi rimase a lungo, sostando a Genova, Roma e Modena, città quest'ultima dove Jan si trattenne alcuni anni come pittore di corte presso gli Este. Il nostro pittore tornò nel 1684 in patria, stabilendosi nella sua città natale, continuando a dipingere prevalentemente paesaggi e battaglie.

Il tono facile e disinvolto di questo dipinto, ormai settecentesco per la levità con cui è trattato l'argomento bellico, il gusto per l'aneddoto e per la macchietta – si noti il personaggio in primo piano, intento nell'ombra in faccende 'private' – trova confronti anche nell'opera di coevi artisti italiani, come i pisani Poli. Accomunano il van Bunnik ai 'capricci' scanzonati di Gherardo e Giuseppe il gusto per gli edifici diruti e pittoreschi, ma senza gli accenti visionari e apertamente grotteschi dei toscani.



Jan van Bunnik, *Combattimento presso una città sotto assedio*, ubicazione sconosciuta



JAN VAN BUNNIK  
Utrecht 1654-1727  
Landscape with fortified city under siege  
oil on canvas, 50x78 cm

*A serene day, a vast mountain landscape crossed by a river form the natural setting for a battle that is taking place in the distance, and that is described with miniaturistic precision. The smoke that rises from the place of combat is the most conspicuous sign of the conflict, which does not appear to disturb the quiet of the splendid valley all that much.*

*Jan van Bunnik, pupil of Herman Saftleven and Gerard Hoet, would not have had the opportunity to see fascinating natural scenarios as this one, with mountains and villages perched on hilltops, in his native Netherlands. However, to become a 'worthy man' the artist made a tour of Europe, travelling south through Germany, France and Switzerland. Arrived in Italy, he remained for a long time, stopping in Genoa, Rome and Modena and staying some years as court painter of the Este family in the latter city. Our painter returned to his homeland in 1684, settling in his native city and continuing to paint mainly landscapes and battles.*

*The easy and nonchalant tone of this painting, by now rendered in the style of the Eighteenth century as witnessed by the lightness with which the war theme is treated, the taste for anecdotes and the caricatured characters – observe the figure in the foreground, intent on a 'private matter' in the shade – has points in common with works by contemporary Italian artists, as the Poli brothers from Pisa. Bunnik's mischievous 'caprices' are comparable to those of Gherardo and Giuseppe, and they share the same taste for dilapidated and picturesque buildings, but he lacks the visionary and openly grotesque accents of the Tuscan Poli brothers.*



JEAN BAPTISTE BLIN DE FONTENAY

Caen 1653-Parigi 1715

*Natura morta monumentale con tappeto rosso*

olio su tela, cm. 167x218

Un vero tripudio di colori questa monumentale natura morta, nella quale l'artista dà un vero e proprio saggio della propria bravura nella resa materica degli oggetti: metalli lucenti, cedri rugosi, fiori leggeri come seta, un tappeto la cui consistenza lanosa è sapientemente imitata a colpi di pennello. L'evidente classicismo dello sfondo, la colonna scanalata, il bassorilievo parzialmente illuminato da un fascio di luce, riconducono con sicurezza questa impressionante natura morta alle magniloquenti creazioni artistiche francesi tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo. Giancarlo Sestieri ha infatti individuato l'autore del dipinto in Blin de Fontanay, genero e seguace di quel Jean Baptiste Monnoyer (1636-1699) considerato il caposcuola di questo gusto decorativo.

Blin de Fontanay fu accolto nel 1687 all'Accademia presentando *Fiori in un vaso d'oro accanto al busto di Luigi XIV* (Louvre, inv. 4464), dipinto che mostra una impaginazione con colonne, ghirlande e oggetti metallici non lontana da quella del nostro dipinto. Pittore di notevole successo, con committenze reali, eseguì "per Versailles, il Trianon e Marly, dei *bouquets* elaborati e sontuosi *buffets* mischiando fiori e frutta con argenteria" (M. Roland-Michel in *Fiori, cinque secoli di pittura floreale*, a cura di F. Solinas, Roma, 2004, p. 274).

I confronti più puntuali della nostra tela con opere sicure del maestro si possono stabilire, suggerisce Sestieri nel suo studio, con le opere conservate alla Manifattura di Sèvres e nei musei di Belle Arti di Marsiglia e Orleans.



Jean Baptiste Blin de Fontenay, *Fiori in un vaso d'oro accanto al busto di Luigi XIV*, 1687, Parigi, Musée du Louvre



JEAN BAPTISTE BLIN DE FONTENAY  
Caen 1653-Paris 1715  
Monumental still life with red carpet  
oil on canvas, 167x218 cm

*This monumental still life is a true exultance of colors; the artist gives a demonstration of his skills in rendering the texture of the objects: shiny metal, wrinkled citrons, flowers as light as silk, a carpet whose wooly surfaces are expertly imitated by brushstrokes. The evident classicism of the background, the furrowed column, the bas-relief struck by a blade of light, all confirm that this impressive still life is retraceable to the magniloquent French artistic creations dating from the period between the late 17<sup>th</sup> century and the first half of the 18<sup>th</sup>. In fact, Giancarlo Sestieri has identified the author of the painting as Blin de Fontanay, son-in-law and follower of Jean Baptiste Monnoyer (1636-1699), considered the leading figure of this decorative style.*

*Blin de Fontanay was admitted to the Academy in 1687 by presenting Flowers in a gold vase alongside a bust of Louis XIV (Louvre, inv. 4464), a painting featuring an arrangement with columns, garlands and metal objects quite similar to this work. He enjoyed considerable success, receiving royal commissions, executing "elaborate bouquets and sumptuous buffets by mixing flowers and fruit with silverware, for Versailles, Trianon and Marly" (M. Roland-Michel in Flowers, five centuries of flower painting, edited by F. Solinas, Rome, 2004, p. 274).*

*The most relevant comparisons of this canvas with works that have certainly been painted by the master may be made, as Sestieri suggests in his study, with the paintings found at the Manufactory of Sèvres and at the Fine Arts Museums of Marseilles and Orleans.*



PETER CASTEELS detto anche PIETER KASTEELS III  
 Anversa 1684-Richmond 1749  
*Vaso di fiori*  
*Vaso di fiori con farfalla*  
 olio su tela, cm. 77x64

Come osservato da Giancarlo Sestieri, la luce è uno degli elementi fondanti di questa coppia di dipinti; una luce chiara, nitida, radente, che anima con esiti di grande effetto queste splendide composizioni floreali. I vasi, posti su dei piani di marmo o pietra, sono quasi totalmente nascosti dalla variegata esuberanza di fiori di varie specie: rose, garofani, tulipani, genziane, giacinti, narcisi. Su uno dei due piani si nota una graziosa farfalla, che costituisce un tipico inserto di 'natura viva', frequente nei dipinti di natura morta fiamminga. Sestieri riconduce le due opere, nella sua *expertise*, al pittore fiammingo Peter Casteels, "l'esponente più rappresentativo di una dinastia di pittori di Anversa", specialista dedito "oltre che alla pittura di fiori, a quella dei volatili di tutti i tipi". Tra 1712 e 1715 il Casteels divenne maestro della corporazione di San Luca, per poi trasferirsi a Londra "dove si consacrò alla pittura floreale", realizzando opere in cui "la canestra di vimini e il vaso prezioso, ricolmi di fiori traboccanti che si aprono a ventaglio, ed impostati con una visione leggermente dal basso, furono i suoi motivi tipici e più impiegati" (*Dipinti italiani ed europei del XVII e XVIII secolo*, cat. della mostra a cura di G. Sestieri, Roma, 2000, p. 84). Lo stesso studioso ricorda poi la distinzione in tre stili riconosciuta da tempo nella evoluzione artistica del Casteels, "uno influenzato da J. van Huysum, un altro da G.P. Verbruggen, e il terzo più personale e il migliore, al quale si può ascrivere il presente qualitativo *pendant*", databile così intorno al terzo, quarto decennio del secolo XVIII.



Peter Casteels, *Vaso di fiori*, ubicazione sconosciuta

PETER CASTEELS also known as PIETER KASTEELS III  
 Antwerp 1684-Richmond 1749  
 Flower vase  
 Flower vase with a butterfly  
 oil on canvas, 77x64 cm

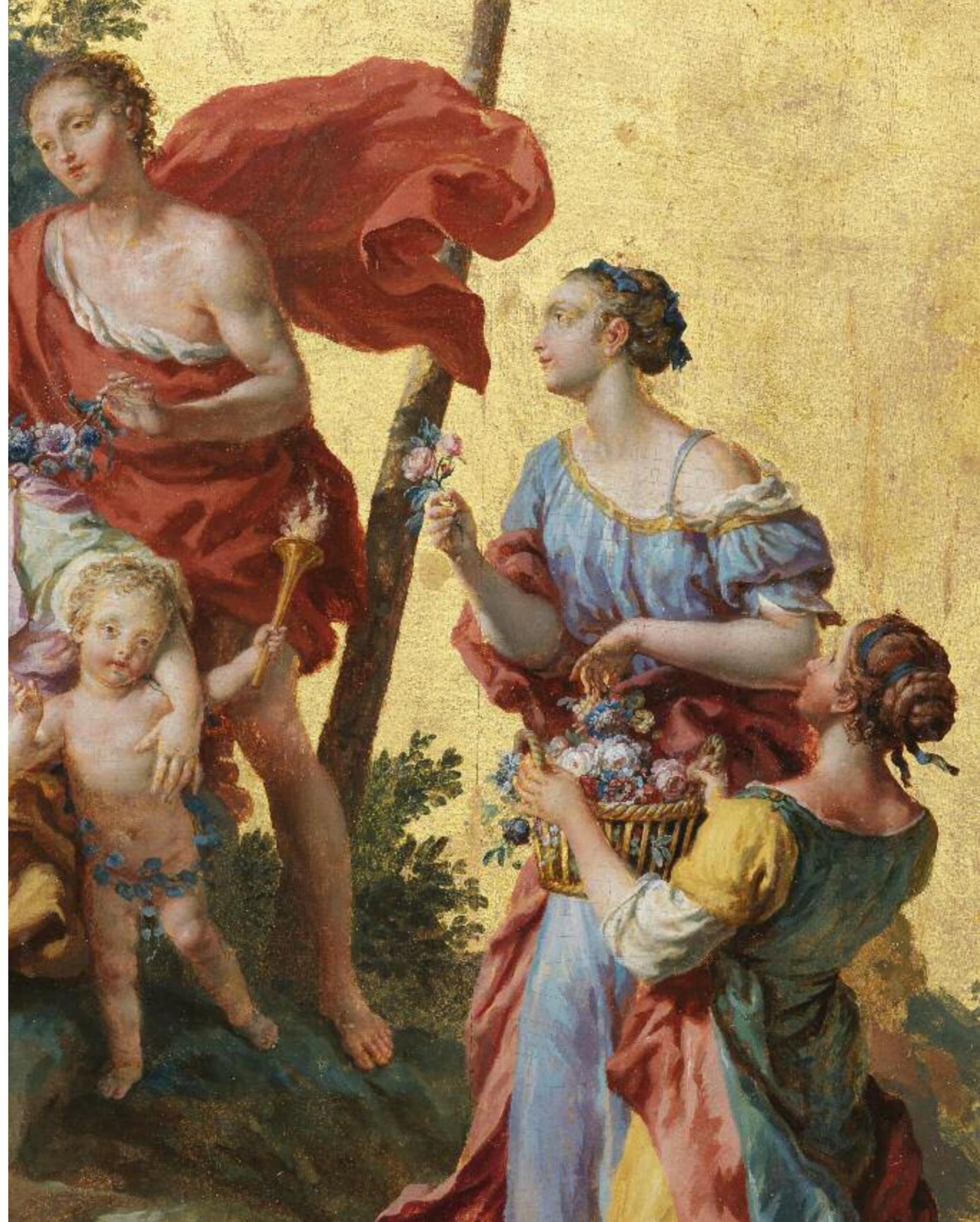
*As pointed out by Giancarlo Sestieri, the light is one of the fundamental elements of this couple of paintings: a bright, clear, grazing light that animates these splendid flower compositions, with a striking scenic effect. The vases, placed on table tops in marble or stone, are almost completely concealed by the colorful exuberance of flowers of various kinds: roses, carnations, tulips, gentians, hyacinths, daffodils. On one of the two surfaces a gracious butterfly, representing a typical inclusion of "live" nature, frequent in Flemish still life painting, is visible. In his expertise Sestieri retraces the two works to the Flemish painter Peter Casteels, "the most representative figure of a dynasty of painters from Antwerp", a specialist who, "in addition to painting flowers, dedicated himself to images of birds of every kind". Between 1712 and 1715 Casteels became master of the corporation of St. Lucas; he later moved to London "where he dedicated himself to flower painting", realizing works in which "the wicker basket and the precious vase, filled with an abundance of flowers opening in a fan formation, seen somewhat from below, were his typical and most frequent motifs" (Dipinti italiani ed europei del XVII e XVIII secolo, catalogue of the exhibition curated by G. Sestieri, Roma, 2000, p. 84). The same expert also reminds of the distinction between the three styles that have since time been recognized in the artistic evolution of Casteels, "one influenced by J. van Huysum, another by G.P. Verbruggen, and the third, more personal one that is the best, and to which one may attribute this high-quality pendant", that may thus be dated to the third or fourth decade of the 18<sup>th</sup> century.*





FEDELE FISCHETTI  
Napoli 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  
Naples 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

CHARLES-LOUIS CLERISSEAU  
Parigi, 1722-Auteuil, 1820  
*Capriccio architettonico con il Colosseo*  
olio su tela, cm. 64x113,5

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

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

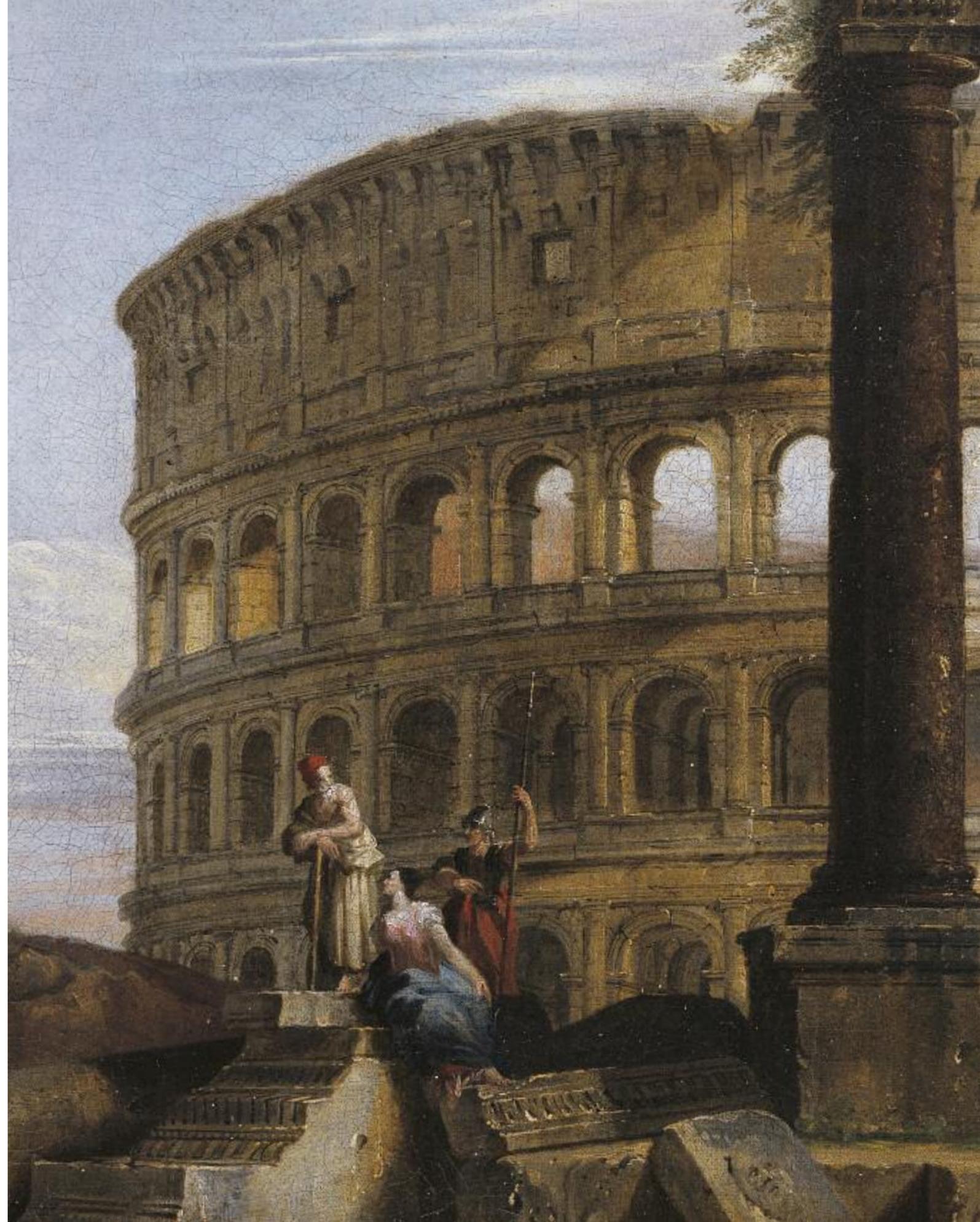


Charles-Louis Clerisseau, *Studio del Colosseo*, San Pietroburgo, Hermitage Museum

CHARLES-LOUIS CLERISSEAU  
Paris, 1722-Auteuil, 1820  
*Architectural caprice with the Colosseum*  
oil on canvas, 64x113,5 cm

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

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





JACOB DE WITT e atelier (JAN PUNT?)  
Amsterdam 1695-1754  
*Allegoria della Pittura*  
*Allegoria della Musica*  
olio su tela, cm. 53x75

Il termine *grisaille* indica una tecnica pittorica di origini antiche, caratterizzata dall'utilizzo di una limitatissima gamma cromatica. Spesso utilizzata per l'imitazione del bassorilievo, giunge talvolta, grazie al sapiente uso del chiaroscuro, ad effetti di veridicità che arrivano al *trompe l'oeil*, all'inganno ottico. Tra gli specialisti di questa tecnica nel Settecento, secolo che vide la massima diffusione di questo genere di dipinti, è Jacob de Witt, artista di Amsterdam alla cui mano, "in collaborazione col suo affermato *atelier*", le due tele sono state ricondotte da Emilio Negro, che suggerisce anche la possibilità di una collaborazione del maestro con Jan Punt (1711-1779). Raffigurate sono due giocose allegorie della Musica e della Pittura, forse parte di un ciclo più ampio che illustrava le Arti, soggetti che, come ad esempio le serie delle Stagioni, spesso incontriamo in opere a *grisaille* o anche in veri e propri bassorilievi in scultura. Opere come queste adornavano i salotti *rocaille* di fastose residenze, spesso con funzione di sovrapporta, talvolta entro cornici in stucco bianco e dorato.

La parte centrale della raffigurazione della *Pittura*, con il putto che rimira soddisfatto un pannello dipinto, compare con lievissime varianti, a testimoniare la pratica consueta nelle botteghe dell'utilizzo di modelli affermati, in una *grisaille* trascorsa sul mercato antiquario come opera dell'inglese William Etty, che vede la raffigurazione di tutte le Arti insieme (Dreweatts, 30 gennaio 2013, n. 85).

JACOB DE WITT and atelier (JAN PUNT?)  
Amsterdam 1695-1754  
Allegory of Painting  
Allegory of Music  
oil on canvas, 53x75 cm

*The term grisaille indicates a painting technique characterized by the use of a very limited chromatic range. Often used to imitate bas-reliefs, it sometimes arrives, thanks to a skilled use of chiaroscuro, at such a realism that it may be defined a trompe l'oeil, in other words succeeding in deceiving the eye. One of the specialists in this technique in the Eighteenth century, when this genre of painting reached its greatest diffusion, is Jacob de Witt, an artist of Amsterdam to whose hand "in collaboration with his prestigious atelier", these two canvases have been attributed by Emilio Negro, who also suggests the possibility of a collaboration between the master and Jan Punt (1711-1779). The works feature two playful allegories of Music and Painting that may perhaps have been part of an ampler cycle illustrating the Arts, motifs that, as for instance the series of the Seasons, are often encountered in works in the grisaille style as well as in sculpted bas-reliefs. This kind of works were used to decorate the rocaille drawing rooms of sumptuous residences, often placed above doors, sometimes with frames in white and gilt stucco.*

*The central part of the image of Painting, with the cupid who contemplates a painted panel with an air of satisfaction, seems to bear witness to the customary practice of ateliers of using successful models. In fact, it resembles with very slight variations a grisaille that changed hands in the antiquarian market as a work by the Englishman William Etty, where all the Arts are depicted together (Dreweatts, 30 January 2013, no. 85).*





ARTISTA FRANCESE DEL XVIII SECOLO

*Venere e Adone*

olio su tela, cm. 37x42

In una radura protetta da una fitta boscaglia, Venere e Adone si concedono alle gioie dell'amore. Intorno a loro amorini giocano festosi, incoronando la coppia di fiori, mentre a terra riposano le armi e le prede del giovane cacciatore. La dea dell'Amore è attesa dal proprio carro trainato da cigni, parcheggiato su una nuvola. La felicità non durerà a lungo. Marte farà uccidere il rivale in amore da un cinghiale, e Adone finirà nel regno dei morti, da dove tornerà regolarmente ogni anno, grazie ad un accordo tra Venere e Persefone, dando vita al succedersi delle stagioni.

Il dipinto, probabilmente di scuola francese, illustra il mito con piacevolezza e facilità narrativa, in un periodo che possiamo credere compreso nei decenni centrali del diciottesimo secolo, epoca nella quale fiorirono, specialmente oltralpe, i soggetti ispirati ai temi amorosi.



FRENCH ARTIST FROM THE 18<sup>TH</sup> CENTURY

Venus and Adonis

oil on canvas, 37x42 cm

*Venus and Adonis are abandoning themselves to the joys of love, in a glade shielded by a dense forest. Cupids are playing cheerfully around them, crowning the pair with flowers, while the weapons and preys of the young hunters are lying on the ground. A carriage pulled by swans, parked on a cloud, is waiting for the goddess of love. Their happiness will be short-lived. Mars will soon have his rival in love killed by a boar, and Adonis will end in the Realm of the Dead, from where he will return once a year, thanks to an agreement between Venus and Persephone, giving rise to the succession of the seasons.*

*The painting, which probably belongs to the French school, illustrates the myth with a pleasant and confident style. It may be dated to the central decades of the Eighteenth century, a period in which motifs inspired by amorous themes abounded, especially north of the Alps.*



ANDRIES CORNELIS LENS  
Anversa 1739- Bruxelles 1822  
*Teti portata in volo dalle nereidi*  
olio su tela, cm. 250x290

La tela, di dimensioni monumentali, raffigura una giovane e avvenente fanciulla, riconoscibile probabilmente in Teti, una delle nereidi, futura sposa di Peleo. In secondo piano, abbracciata ad un tritone, riconosciamo Galatea, che pare accompagnare la compagna in volo con lo sguardo.

Quest'ultimo gruppo di figure tradisce, pur nell'impianto sostanzialmente neoclassico della scena, un ricordo dell'eredità rococò nei tenui colori e nel velo che si tende, gonfiato dal vento, alle proprie spalle. Nell'insieme un'opera composita stilisticamente, frutto della vasta cultura figurativa del suo artefice, che spaziava dall'antico, ai grandi maestri del Rinascimento – la figura centrale sembra conservare il ricordo della Galatea di Raffaello alla Farnesina – fino ai pittori più in voga del periodo.

Autore di questo dipinto il pittore fiammingo Andries Cornelis Lens, considerato tra gli iniziatori del neoclassicismo in Belgio. Dopo un soggiorno a Roma tra 1764 e 1768, nel quale ebbe modo di conoscere Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann, Lens tornò in patria, diventando nel 1763 direttore dell'Accademia di Anversa per poi stabilirsi definitivamente a Bruxelles a partire dal 1781.



Andries Cornelis Lens, *Il ritorno di Attilio Regolo a Cartagine*, 1791, San Pietroburgo, Ermitage

ANDRIES CORNELIS LENS  
Antwerp 1739- Brussels 1822  
*Thetis carried in the air by the Nereides*  
oil on canvas, 250x290 cm

*The canvas, of monumental dimension, shows a young and pretty girl, who may probably be identified as Thetis, one of the Nereides and future bride of Peleus. We recognize Galatea in the background, embraced with Triton, who seems to follow her flying companion with her gaze.*

*The latter group of figures reveals, in spite of the essentially neoclassical arrangement of the scene, memories of the rococo heritage in the light colours and the flying veil, lifted by the wind, behind Galatea. As a whole the stylistic arrangement of the work bears witness to the rich figurative culture of its author, which ranged from antiquity to the great masters of Renaissance – the central figure seems to evoke Raphael's Galatea at the Farnesina – to the most fashionable painters in his own time.*

*The author of the work is the Flemish painter Andries Cornelis Lens, considered as one of the initiators of Neoclassicism in Belgium. After having lived for a period in Rome, between 1764 and 1768, where he got to know Anton Raphael Mengs and Johann Joachim Winckelmann, Lens returned to his native country where he was appointed director of the Academy of Fine Arts of Antwerp in 1763, to then settle definitively in Brussels as of 1781.*



JEAN JOSEPH VAUDECHAMP  
Rambevillers 1790 – Neuilly-sur-Seine 1864  
*Ritratto di giovane dama*  
olio su tela, cm. 92x73,5  
firmato e datato Vaudechamp 1844

Jean-Joseph Vaudechamp si trasferì giovanissimo a Parigi, dove nel 1811 entrò nell'École des Beaux-Arts, frequentando l'affermato studio di Anne-Louis Girodet-Trioson.

Più volte presente ai Salon parigini tra il 1819 e il 1848, Vaudechamp divenne una celebrità a New Orleans, dove, durante il quarto decennio dell'Ottocento, ogni anno trascorreva i miti inverni dipingendo i ritratti dell'alta borghesia locale. Dal 1839 il pittore abbandonò definitivamente la Louisiana, continuando con buon successo la carriera in patria.

Il dipinto che presentiamo, firmato e datato in basso a destra 1844, ancora in parte legato al mondo neoclassico in cui l'artista si era formato, raffigura una giovane seminuda assisa, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore. La composizione, con la fanciulla che esibisce senza malizia il seno, è simile a quella dispiegata nel ritratto di adolescente della collezione Cromwell Lank (vedi W. Keyse Rudolph, *Vaudechamp in New Orleans*, New Orleans, 2007, p. 89).

A differenza di quest'ultimo dipinto, di un paio di anni posteriore, la donna qui ritratta è parzialmente avvolta dalla penombra, con un sapiente uso della luce riflessa dal candido velo che le copre i fianchi e di isolati bagliori che si posano sul seno e sulle mani.

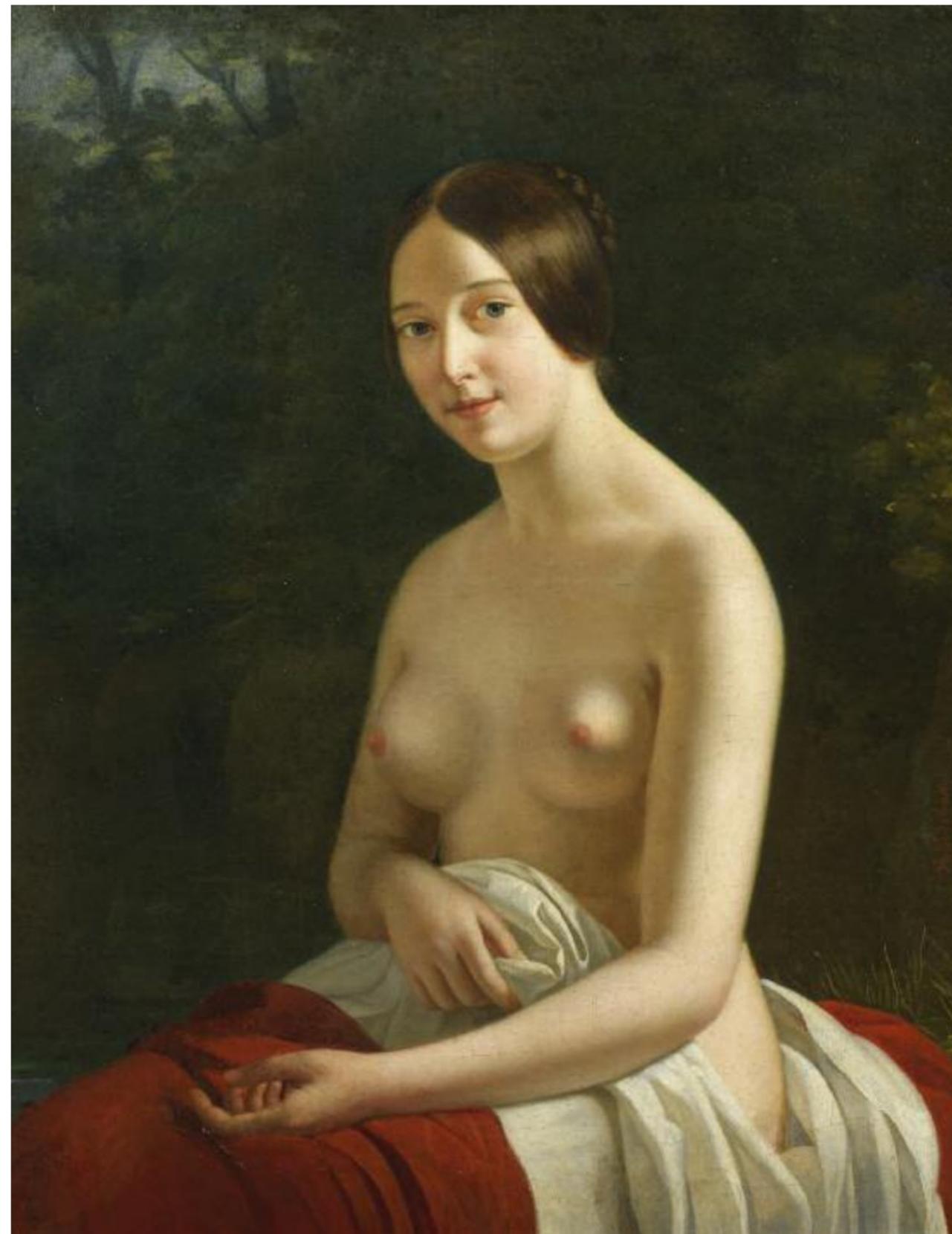


Jean Joseph Vaudechamp, *Ritratto di adolescente*, Parigi, coll. Cromwell Lank

JEAN JOSEPH VAUDECHAMP  
Rambevillers 1790 – Neuilly-sur-Seine 1864  
Portrait of a young lady  
oil on canvas, 92x73.5 cm  
signed and dated Vaudechamp 1844

*Jean-Joseph Vaudechamp moved at a very young age to Paris, where he was admitted to the Fine Arts Academy in 1811, attending the prestigious atelier of Anne-Louis Girodet-Trioson. He participated in the Parisian Salon several times between 1819 and 1948 and became a celebrity in New Orleans; in the fourth decade of the Nineteenth century he spent the mild winters there every year, painting portraits of members of the local upper middle class. In 1839 the painter left Louisiana for good, continuing his career in his native country with considerable success.*

*The painting we are presenting, signed and dated on the lower right 1844, still contains elements linked to the neoclassical world in which the artist had received his education. It features a half-naked young woman who is seated and who looks straight at the observer. The composition, which reveals her breasts without malice, is similar to the one adopted in the portrait of an adolescent that is part of the Cromwell Lank collection (see W. Keyse Rudolph, *Vaudechamp in New Orleans*, New Orleans, 2007, p. 89). Unlike the latter work, which was painted a couple of years later, the woman portrayed here is partially enveloped by half-shade; the image is characterized by the skilful use of the light, reflected from the white cloth covering her hips and the isolated luminous points on her breasts and hands.*



LUCA DELLA ROBBIA, bottega di  
Firenze 1400-1482  
*Madonna col Bambino*  
rilievo in stucco policromo, cm. 38,5x28,5

La pregevole policromia originale quattrocentesca è l'elemento di maggior fascino di questo bassorilievo a stucco. Si segnalano dettagli pittorici di grande finezza resi con una perizia grafica toccante, come nei particolari dei volti e nella raffinata decorazione del velo della Vergine e della veste del Bambino, impreziosita da un motivo a cardi disposti a forma di croce.

Per quanto riguarda la parte plastica, come segnalato da Enzo Carli, si tratta di un modello riconducibile alla nota tipologia, diffusa attraverso numerose repliche autografe e derivazioni, della *Madonna Corsini* di Luca della Robbia, databile al quinto o sesto decennio del quindicesimo secolo. Nonostante l'evidente vicinanza al citato modello robbiano, sono tuttavia ravvisabili alcune varianti – in particolare l'ancheggiare della Vergine, ancora di sapore gotico, il velo increspato e calato a coprire la capigliatura, i modi irruenti e abbreviati del Bambino, ancora freschi di esperienze masacesche e donatelliane – che inducono a pensare che questo stucco sia tratto da un prototipo più antico delle versioni a noi note della *Madonna Corsini*, verosimilmente modellato dallo stesso Luca della Robbia negli anni Venti del Quattrocento. Per quanto riguarda la paternità della policromia è inoltre opportuno ricordare la vicinanza di Luca della Robbia al giovane Filippo Lippi (1406-1469).



Luca della Robbia, *Madonna con il Bambino*, Firenze, collezione Corsini



LUCA DELLA ROBBIA, workshop of  
Florence 1400-1482  
Virgin with Child  
relief in polychrome stucco, 38,5x28,5 cm

The outstanding original fifteenth-century polychrome rendition is the most fascinating element of this bas-relief in stucco. The highly refined painterly details are rendered with touching graphic skill, as in the facial features and in the refined decoration of the Virgin's veil and the clothes of the Child, embellished by a motif with thistles arranged to form crosses.

As to the molding, as Enzo Carli pointed out, it is a matter of a model retraceable to the well-known typology, diffused through numerous replicas made both by the master himself and others, of the Corsini Madonna by Luca della Robbia, dateable to the fifth or sixth decade of the fifteenth century.

Notwithstanding the evident close relationship with the aforementioned model by Della Robbia, it has however to be underscored that some variations may be observed, in particular the way the Virgin sways her hips, still of gothic inspiration, the veil, crinkled and arranged to cover the hair, the impetuous and quick manners of the Child, that bear witness to the as yet fresh experiences of Masaccio and Donatello, that suggest this stucco may be inspired by an older prototype of the versions known to us as the Corsini Madonna, probably sculpted by the self-same Luca della Robbia in the Twenties of the fifteenth century. As to the authorship of the polychrome it would moreover be appropriate to remind of the close bonds between Luca della Robbia and the young Filippo Lippi (1406-1469).



NICCOLÒ BARONCELLI e DOMENICO DI PARIS  
Firenze, attestato a Padova dal 1434-Ferrara, 1453  
Monselice presso Padova; attestato a Ferrara dal 1453 al 1503  
*Angelo annunciante*  
Terracotta, cm. 60

&  
BENEDETTO BUGLIONI  
Firenze 1459/60-1521  
*Ghirlanda di frutta e fiori*  
Terracotta invetriata, cm. 90

Questo inconsueto tondo, come messo in luce da Alfredo Bellandi, unisce due opere distinte: una ghirlanda fiorentina dei primi decenni del Cinquecento riferibile a Benedetto Buglioni, artista a capo di una bottega che all'inizio del XVI secolo rivaleggiava con i Della Robbia per la produzione di manufatti in terracotta invetriata, e un medaglione, raffigurante un angelo annunziante, opera di Niccolò Baroncelli e Domenico di Paris, insieme a Di Cristoforo "i maggiori responsabili della suggestione che l'arte di Donatello esercitò in modo dominante sulla scultura ferrarese, almeno fino agli anni settanta del Quattrocento" (V. Sgarbi, *Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento*, Milano, 2006, p. XVII).

Il tondo con l'*Angelo annunciante*, è stato recentemente pubblicato dal Bellandi, che lo ritiene opera "di particolare interesse storico artistico, in quanto si collega a un analogo medaglione in terracotta raffigurante un giovane *Santo vescovo* di collezione privata recentemente ricondotto alla prima attività autonoma di Domenico di Paris", (in V. Sgarbi, cit., I.1.4, pp. 26-27). I due medaglioni con l'Angelo Annunciante, al quale doveva legarsi anche una *Vergine Annunciata*, e il santo vescovo (I.1.3, pp. 24-25), di stesse dimensioni e identiche soluzioni decorative, facevano probabilmente parte di un medesimo complesso architettonico. Secondo lo studioso il nostro medaglione, in origine probabilmente dipinto 'a freddo', è però caratterizzato, rispetto al vescovo di collezione privata, da "modi più arcaici e semplificati, seppure nella testa e nella gestualità altrettanto sottili e arguti, che si qualificano nel manto panneggiato con stilizzata eleganza di un gusto ancora tardo gotico", vicini a quelli caratteristici di Niccolò Baroncelli, il più anziano "cognato e forse maestro di Domenico di Paris". In conclusione, si deve quindi considerare l'Angelo "un lavoro riferibile alla prima attività di Domenico di Paris, preziosa testimonianza di un momento artistico ancora da ricostruire, e comunque un'opera realizzata verso il 1450 nella bottega ferrarese di Baroncelli" (Bellandi, cit., p. 26).

La ghirlanda invece, "particolarmente ricca e rigogliosa nell'estrema varietà di frutti [...] col relativo fogliame, in cui si nascondono una lucertola e una piccola rana", la cui "felice esuberanza e libertà d'invenzione" potrebbe chiamare alla mente i coevi lavori di Giovanni della Robbia, è invece riferibile secondo i due studiosi, per "la disposizione casuale dei frutti, le suggestive tonalità screziate e cangianti degli smalti, la loro consistenza liquida e vetrosa", alla bottega di Benedetto Buglioni "probabilmente negli anni, intorno al 1520, in cui alla sua gestione subentrava il nipote Santi, più incline di Benedetto ai modi monumentali e fantasiosi del primo manierismo".



Niccolò Baroncelli, Domenico di Paris, *Santo vescovo*, Torino, collezione privata



NICCOLÒ BARONCELLI and DOMENICO DI PARIS  
Florence, attested in Padua from 1434-Ferrara, 1453  
Monselice near Padua; attested in Ferrara from 1453 to 1503  
Announcing angel  
Terracotta, 60 cm

&  
BENEDETTO BUGLIONI  
Florence 1459/60-1521  
Garland of fruit and flowers  
Glazed terracotta, 90 cm

This unusual tondo, as underscored by Alfredo Bellandi, unites two distinct works: a Florentine garland from the early decades of the Sixteenth century, attributable to Benedetto Buglioni, an artist who headed a workshop that rivaled that of the Della Robbia in the early Sixteenth century for the production of pieces in glazed earthenware, and a medallion depicting an announcing angel, painted by Niccolò Baroncelli and Domenico di Paris, together with Di Cristoforo “the authors most responsible for the dominant influence wielded by Donatello’s art on the sculpture of Ferrara, at least until the Seventies of the Fifteenth century” (V. Sgarbi, *Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento*, Milano, 2006, p. XVII).

The tondo with the Announcing Angel has recently been published by Bellandi, who considers it to be a piece “of particular historical artistic interest, as it may be linked to an analogous terracotta medallion depicting a young Bishop saint that is part of a private collection and that has recently been retraced to the first autonomous activity of Domenico di Paris”, (in V. Sgarbi, *cit.*, I.1.4, pp. 26-27). The two medallions with the Announcing Angel, which must have been part of an aggregate also including a Virgin receiving the Annunciation, and the saint bishop (I.1.3, pp. 24-25), of the same dimensions and with identical decorative solutions, were probably part of a single architectural complex. According to the researcher our medallion, probably decorated with unfired paints, is however characterized, as compared to the bishop that is part of a private collection, by “a more archaic and simplified style that is, in spite of the equally subtle and acute head and gestures, visible in the draped mantle characterized by a stylized elegance that is still late Gothic”, closely related to the manner of Niccolò Baroncelli, the older “brother in law and perhaps master of Domenico di Paris”. In conclusion, the angel must therefore be considered a “work attributable to the early activities of Domenico di Paris, a precious testimonial of an artistic moment that has yet to be reconstructed, and in any case a work made around 1450 in Baroncelli’s workshop in Ferrara (Bellandi, *cit.*, p. 26).

The garland, which on the contrary is “particularly lavish and luxurious with its great variety of fruits (...) with relative leaves, among which a lizard and a small frog hide”, whose “felicitous exuberance and freedom of invention” might call to mind the contemporary works of Giovanni della Robbia, is on the contrary attributable, according to the two experts, in view of “the casual arrangement of the fruits, the fascinating variegated and changing shades of the glazes, their liquid and glossy consistence” to the workshop of Benedetto Buglioni “probably in the years, around 1520, when his nephew Santi, more inclined towards the monumental and fantastic manners of early mannerism, succeeded him as manager”.



## 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. Dipinta 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.

Esposto alla mostra *Ceramiche e tessuti. Dialogo tra arti toscane del Rinascimento* tenutasi a Prato, Museo del Tessuto, dal 20 novembre 2010 al 30 aprile 2011, e pubblicato sul relativo catalogo (n. 27, pp. 46-47).

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.*

*Exhibited at Ceramiche e tessuti. Dialogo tra arti toscane del Rinascimento held in Prato, Museo del Tessuto, November 20, 2010 to April, 30, 2011, and published in the exhibition catalogue (n. 27, pp. 46-47).*

*Siena, middle of the 16<sup>th</sup> 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



Stemma della famiglia Origo, Trevi, Palazzo Comunale

## 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 16<sup>th</sup> century  
65x177x53 cm



CASSONE NUZIALE

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

Bologna, inizi del XVII secolo  
cm. 67x174x58



NUPTIAL CHEST

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

*Bologna, early 17<sup>th</sup> century  
67x174x58 cm*



## CASSAPANCA CON SCHIENALE

Legno di noce.

Mobili come questo rientrano nella tipologia detta 'lettuccio', un arredo con funzione insieme di giaciglio provvisorio e di contenitore che si diffonde nel Rinascimento, in particolare toscano, a partire dal quindicesimo secolo. Oltre alle pochissime testimonianze giunte fino a noi, l'immagine e l'uso di questa particolare e affascinante variante di cassapanca ci è stata tramandata da dipinti e incisioni (vedi M. Trionfi Honorati, *A proposito del 'lettuccio'*, in "Antichità viva", 3, 1981, pp. 39-47).

L'esemplare in esame presenta integrazioni operate verosimilmente nel XIX secolo, quando questo tipo di mobilia diventò molto richiesta da antiquari e da collezionisti innamorati del Rinascimento.

Toscana, XVI secolo; modifiche di epoca successiva  
cm. 110x269x98



CHEST WITH BACKREST

Walnut wood.

This kind of furniture item belongs to the so-called 'daybed' category. These pieces, which served both as temporary beds and containers, became popular in Renaissance, especially in Tuscany, as of the Fifteenth century. In addition to the very few specimens from the period that have survived, the image and use of this peculiar and fascinating type of chest have been handed down by paintings and etchings (see M. Trionfi Honorati, A proposito del 'lettuccio', in "Antichità viva", 3, 1981, pages 39-47).

The chest we are presenting here, characterized by marvellous craftsmanship, was most probably restored in the 19<sup>th</sup> century, when this kind of furniture became very popular with antiquarians and collectors fascinated with the Renaissance.

Tuscany, 16<sup>th</sup> century; later additions  
110x269x98 cm



## CASSETTONE

Legno di noce intagliato e scolpito.

La struttura rettangolare di questo cassettone a cinque cassetti, illusoriamente raddoppiati, è inquadrata da due lesene scolpite a motive di frutta e teste di cherubini.

La fascia sottopiano, dietro la quale si cela un cassetto segreto, è impreziosita da un profondo intaglio a girali fogliacei, centrati da un ridente volto paffuto.

Umbria, inizi del XVII secolo  
cm. 104x143x65

## CHEST OF DRAWERS

*Walnut, carved and sculpted.*

*The rectangular structure of this chest with five drawers, with a design that make them appear doubled, is framed by two pilasters, sculpted with motifs of fruits and cherub heads.*

*The band below the top is embellished by a deep carving with phytomorphic leaf scrolls, centered by a smiling chubby face.*

*Umbria, early 17<sup>th</sup> century  
104x143x65 cm*



#### CREDENZA A DOPPIO CORPO

Legno di noce.

Questo imponente mobile si articola in due corpi sovrapposti separati da cornici riccamente intagliate e cappello aggettante. Gli sportelli presentano al centro formelle lobate che sembrano tradire una provenienza bolognese. Inconsueta la decorazione in materiale antico che contraddistingue e rende unico questo mobile, impreziosito da elementi quali le cariatidi, presenti nelle specchiature ai lati degli sportelli in alto, o le figure di soldati con lancia e scudo in basso.

Bologna, XVII secolo; modifiche di epoca successiva  
cm. 247x171x78

#### SIDEBOARD IN TWO PARTS

Walnut wood.

*This imposing furniture item is organized in two superimposed volumes that are separated by richly carved framed and a projecting frame. The doors vaunt elaborate central decorations that seem to indicate a Bolognese provenance. The decoration in antique material, which distinguishes this furniture piece and makes it unique, is quite unusual; it features extraneous elements as the caryatids on the panels next to the doors of the upper part, or the figures of soldiers with lances and shields in the lower.*

Bologna, 17<sup>th</sup> century; later additions  
247x171x78 cm



## STIPO MONETIERE

Corpo superiore con intarsi di legni vari, base in legno imitazione ebano.

Questo mobile è costituito da una base composta da sei gambe riccamente tornite a rocchetto e riunite da traverse che sostiene il prezioso corpo superiore.

Quest'ultimo è ingentilito da intarsi di legni diversi a comporre disegni geometrici. I due sportelli danno accesso ad un fronte composto da vari cassetti decorati a specchiature, al centro del quale si trova un'ulteriore anta. Questa, una volta aperta, rivela un nuovo vano, al cui interno si trovano piccoli contenitori segreti.

Paesi Bassi, fine del XVII secolo  
cm. 170x114x47



## MONEY CABINET

*Upper part with intarsia decoration in various wood species, base in ebony imitation wood.*

*This cabinet consists of a base with six elaborately spindle-turned legs united by crosspieces that support the precious upper body.*

*The latter is decorated with geometric designs in intarsia with various wood species. The two doors on the front cover an interior façade with a number of drawers with inlaid decorative panels arranged around another door. When opened, the latter reveals yet another room, with a number of small secret compartments.*

*Netherlands, late 17<sup>th</sup> century  
170x114x47 cm*



CASSETTONE

Legno di noce, lustrato 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 listature 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 18<sup>th</sup> century  
92x141x68 cm*



TAVOLO CONVENTUALE

Piano in legno di larice, gambe in legno di noce.  
Il lungo tavolo, costituito da un'asse unica riquadrata da una fascia lignea decorata da due sottili incisioni parallele, è sorretto da due gambe poggianti su ciabatte.  
La ridotta larghezza lo rende ideale anche per una collocazione a parete.

Italia, XV secolo; gambe non coeve  
cm. 80x430x61

CONVENT TABLE

*Larch wood (top), walnut wood (legs)*  
*The long table, formed of a single plank surrounded along its entire perimeter by a wooden strip decorated by two thin straight incisions, is supported by two legs resting on elongated bases. Due to the reduced width, the item is also perfect placed against a wall.*

*Italy, 15<sup>th</sup> century; legs of a later period*  
80x430x61 cm



TAVOLO

Legno di noce e castagno.

Mobile di cultura rinascimentale, le gambe tornite a rocchetto e riunite da traverse sostengono una fascia scandita da tre cassetti sottostanti un piano decorato a dentelli.

Italia centrale, inizio del XVII secolo  
cm. 80x174x87

TABLE

*Walnut and chestnut wood.*

*Furniture item linked to the Renaissance culture. The turned legs support a linear band given rhythm by three drawers, placed below a top decorated by dentils.*

*Central Italy, early 17<sup>th</sup> century*  
*80x174x87 cm*



COPPIA DI TAVOLI A DEMI LUNE

Legno di noce.  
Elegante coppia di console utilizzabili a parete, oppure unite a formare un tavolo circolare. Il mobile è caratterizzato da sobrie gambe tornite a rocchetto e riunite da traverse.

Romagna, XVII secolo  
altezza cm. 81, diametro cm. 175



PAIR OF HALF-MOON TABLES

Walnut wood.  
Elegant pair of consoles that can be placed against a wall, or united to form a round table. The furniture item is characterized by sober spindle-turned legs united by crosspieces.

Romagna, 17th century  
height 81 cm, diameter 175 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.

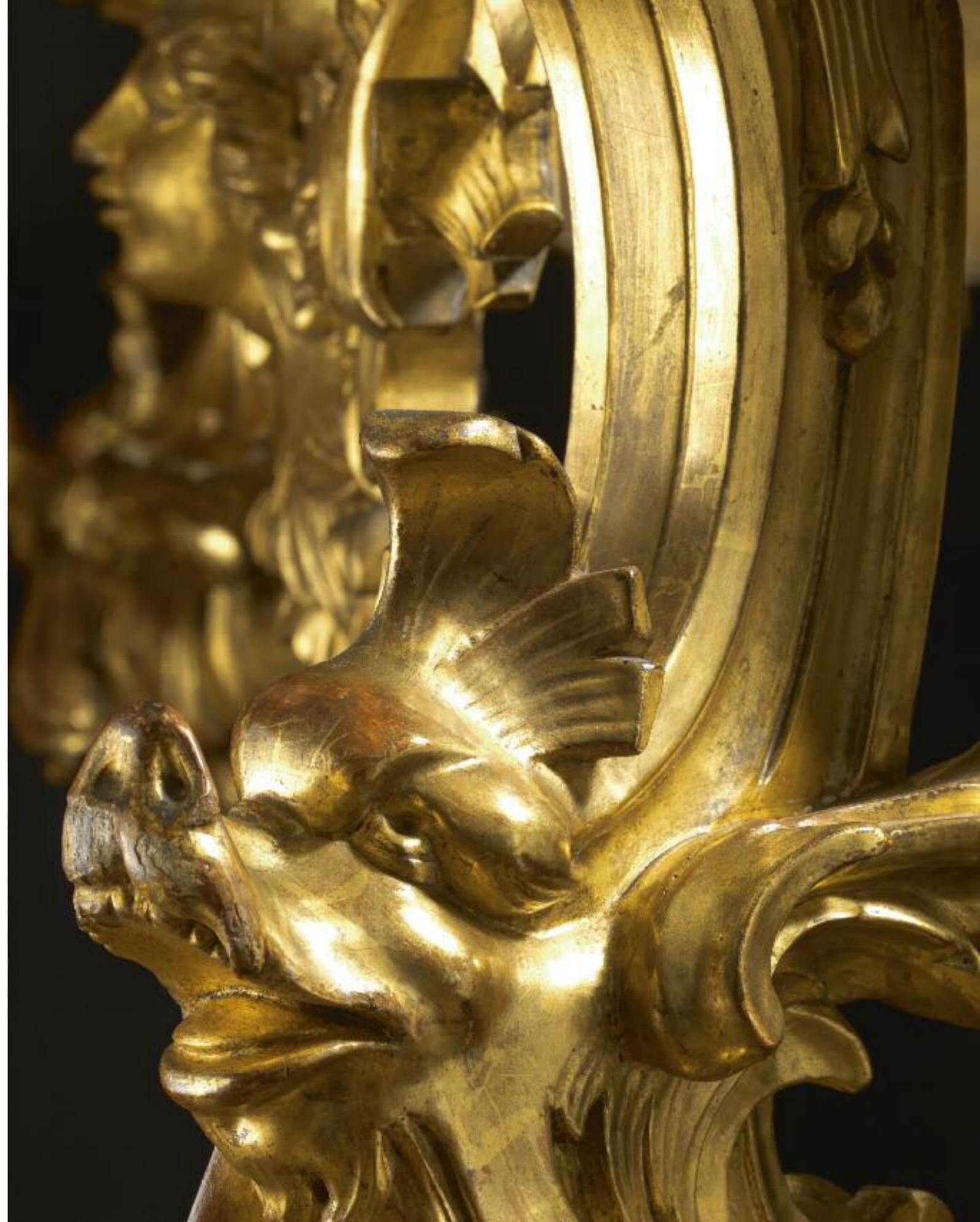
Firenze, XVIII secolo  
cm. 92x178x94

## 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, 18<sup>th</sup> century  
92x178x94 cm*





DIVANO

Legno di noce.  
Questo divano appartiene alla tipologia detta 'a ventaglio', con spalliera sagomata e braccioli a voluta; la fascia è sagomata, le gambe sinuose su piedini a ricciolo.

Piemonte, terzo quarto del XVIII secolo  
cm. 103x190x63

SOFA

*Walnut wood.  
This sofa belongs to the so-called 'a ventaglio' or fan-shaped category, with moulded backrest and scrolled armrests; the strip below the seat is moulded and the sinuous legs have curled feet.*

*Piedmont, third quarter of the 18<sup>th</sup> century  
103x190x63 cm*



COPPIA DI CONSOLE A MEZZALUNA

Legno intagliato, laccato e dorato. Piano in marmo.  
Tavoli napoletani a mezzaluna, riconducibili al periodo Luigi XVI, caratterizzati da una fascia sottopiano dai bordi modanati che ospita al suo interno festoni vegetali a rilievo. Questi, evidenziati dal contrasto della doratura a mecca sul fondo laccato, si dipartono dal cesto di vimini ricolmo di fiori e frutti posto al centro del mobile. Le gambe troncoconiche scanalate terminano in un cespo fogliato sormontato da attacco a rocchetto.

Napoli, ultimo quarto del XVIII secolo  
cm. 92x125x57



PAIR OF HALF-MOON SIDEBOARDS

*Carved, lacquered and gilt wood. Top in marble.  
Neapolitan half-moon tables from the period of Louis Seize, characterized by a strip with moulded edges below the top, which contains a relief motif with plant festoons. The latter, highlighted by the contrasting "mecca" gilding on the varnished priming, spread out from a wicker basket filled with flowers and fruits, placed in the centre of the item. The cone-shaped fluted legs terminate in a cluster of leaves superimposed by a spool-shaped joint.*

*Naples, last quarter of the 18<sup>th</sup> century  
92x125x57 cm*



GRUPPO DI SEI SEDIE

Legno laccato e dorato.

Questo gruppo di sedie è caratteristico dell'età della Restaurazione, con evidenti influssi del gusto diffuso alla corte sabauda da Pelagio Palagi (1775-1860). Caratteristico l'uso della voluta, che si ripete nei braccioli e negli elementi decorativi dorati, così come il largo impiego di capitelli a foglia d'acqua e delle tipiche rosette.

Liguria, secondo quarto del XIX secolo  
cm. 96x60x60, altezza seduta 47

GROUP OF SIX CHAIRS

*Varnished and gilt wood.*

*This group of chairs is characterized by the Restoration age, with evident influences from the taste diffused at the Savoyard court by Pelagio Palagi (1775-1860); distinctive elements comprise the use of scrolls, repeated in the armrests and in the gilt decorative parts, and the extensive use of palm-leaf capitals and the characteristic rosettes.*

*Liguria, second quarter of the 19<sup>th</sup> century  
96x60x60 cm, height of seat 47*



## TAVOLO DA CENTRO

Legno intagliato e dorato. Piano in commesso di pietre dure.

Nel corso del diciannovesimo secolo Firenze divenne una meta irrinunciabile per viaggiatori e appassionati d'arte di tutto il mondo. Oltre agli innumerevoli spunti di carattere culturale, un'altra grande attrattiva della città era rappresentata dai tesori proposti da antiquari di fama mondiale – primo fra tutti Stefano Bardini – e dalle meraviglie che l'artigianato fiorentino, erede di una tradizione secolare di eccellenza, era ancora in grado di realizzare.

Sulla scia di una tradizione di amore per le pietre più rare che risaliva ai preziosi vasi montati in oro di Lorenzo il Magnifico, la lavorazione delle pietre dure fu innestata ufficialmente in città dalla famiglia Medici con la fondazione dell'Opificio nel 1588. Sorrette dall'apporto creativo di valenti artisti quali Giuseppe Zocchi o Enrico Hugford, le manifatture di commesso granducali giunsero a risultati di impressionante virtuosismo. Il cambiamento sociale intervenuto con l'Ottocento e l'allargarsi della clientela all'alta borghesia, portò all'apertura in città di numerose botteghe specializzate, quale quella fondata da Giovanni Ugolini (1844-1920), che era stato dipendente dell'Opificio delle Pietre Dure (sul personaggio vedi R. Morandi, *La manifattura Ugolini di mosaici e commessi di pietre dure*, tesi di laurea, Firenze, anno accademico 2006-2007). Una targhetta originale posta all'interno del tavolo certifica che fu la ditta Ugolini a realizzare questo notevole oggetto. La manifattura aveva sede in via dei Fossi e partecipò a varie rassegne internazionali e all'Esposizione Universale di Parigi del 1900.

Il piano sviluppa un motivo introdotto a fine Settecento da Antonio Cioci per la manifattura granducale, la 'scheggia' lapidea in scorcio sulla quale poggiano un campionario di oggetti, rappresentazione frequente nel repertorio della ditta Ugolini ma anche di altre botteghe dell'epoca. Al centro emerge sul fondo di nero del Belgio un prezioso vaso in lapislazzuli, attorniato da motivi in agata, calcedonio, serpentino, diaspro e verde d'Arno. Il piano, reso inclinabile da un meccanismo interno ai fini di ammirarne l'esecuzione, poggia su un fusto a cespo fogliato sostenuto da quattro gambe a voluta e foglie d'acanto. Un'opera di Giovanni Ugolini molto simile a quella in esame, caratterizzata da un fondo di porfido rosso egiziano, è stata di recente esposta alla mostra tenutasi presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (vedi *Dagli splendori di corte al lusso borghese [...]*, cat. della mostra a cura di A.M. Giusti, Livorno, 2011, n. 64, pp. 196-197).

Firenze, fine del XIX secolo  
piano cm. 61,5x98,5; tavolo cm. 72x105x68



La manifattura Ugolini in via de' Fossi, fotografia, XIX secolo



CENTRE TABLE

Carved and gilt wood. Top in intarsia with semi-precious stones.

In the Nineteenth century Florence became an unmissable destination for travellers and art lovers from all over the world. Apart from the innumerable cultural attractions, the city also owed its appeal to the treasures offered by world-famous antiquarians – above all Stefano Bardini – and the marvellous products that Florentine craftsmen, with centuries of outstanding traditions behind them, were still able to realize.

Inspired by a fascination with rare stones that dated back to Lorenzo the Magnificent's precious vases assembled with gold, the crafting of semi-precious stones was officially introduced in the city by the Medici family with the foundation of the Opificio in 1588. Aided by the creative contribution of skilled artists as Giuseppe Zocchi and Enrico Hugford, the production of intarsia in the Grand Duchy reached levels of impressive virtuosity. The social changes introduced in the Nineteenth century and the advent of numerous prospective buyers from the upper middle classes led to the establishment of many specialized workshops in the city, as the one founded by Giovanni Ugolini (1844-1920), a former employee of the Opificio delle Pietre Dure (for more information on the personality, see R. Morandi, *La manifattura Ugolini di mosaici e commessi di pietre dure*, graduation thesis, Florence, academic year of 2006-2007). An original small plate in the interior of the table certifies that the Ugolini firm has produced this noteworthy item. The workshop was located in Via dei Fossi and participated in various international exhibitions and in the Universal Exposition of Paris of 1900.

The top features a motif introduced in the late Eighteenth century by Antonio Cioci for the Grand Duchy's works, namely a 'stone flake' seen laterally, on which an array of objects is arranged; it is a matter of an image that was widely used not only by the Ugolini firm but also by other contemporary workshops. The central feature, set against a Belgian black background, is a precious vase in lapis lazuli surrounded by motifs in agate, chalcedony, serpentine, jasper and Arno green. The top, which may be inclined by means of an internal mechanism to admire the workmanship, rests on a trunk with a cluster of leaves supported by four legs with scrolls and acanthus leaves. A piece by Giovanni Ugolini that is very similar to this one, characterized by a background in Egyptian red porphyry, was recently presented at the exhibition held at the Modern Art Gallery of Palazzo Pitti (see *Dagli splendori di corte al lusso borghese [...]*, catalogue of the exhibition curated by A.M. Giusti, Livorno, 2011, no. 64, pages 196-197).

Florence, late 19<sup>th</sup> century  
top 61.5x98.5 cm; table 72x105x68 cm





COPPIA DI LEONI ACCUCCIATI

Pietra arenaria scolpita.

I due animali si fronteggiano con atteggiamento fiero, le bocche lievemente socchiuse, le criniere fluenti delineate in ciocche sinuose, le zampe flesse pronte a scattare. Uno di essi tiene tra gli artigli anteriori una testa animale, forse un bovino. Risulta evidente la derivazione dai modelli proto-romanici dell'Italia meridionale e in particolar modo da quelli pugliesi, a loro volta ispirati ai modelli tardo antichi. Rispetto ai modelli romanici, si nota tuttavia un maggiore naturalismo, apprezzabile in alcuni dettagli, nelle zampe, nelle fauci, che induce a collocare la datazione verso la seconda metà del Trecento, in un periodo, comunque, ancora ricco di suggestioni medievali.

La pietra arenaria lascia supporre una provenienza centro italiana.

Italia centrale, seconda metà del XIV secolo  
cm. 77x115 e 71x114

PAIR OF CROUCHING LIONS

*Sculpted sandstone.*

*The two animals are placed face to face, with a fierce attitude, their mouth slightly open, their flowing manes outlined in sinuous locks, the paws bent, ready to leap. One of them holds an animal head, perhaps of a bovine, in its front claws. The derivation from the proto-Romanesque models of Southern Italy and in particular from that of the Apulia region, in their turn inspired by models from late antiquity, is evident. As compared to Romanesque models, one may however observe greater naturalism, appreciable in some details, as the paws and jaws, that suggests a dating to around the second half of the Fourteenth century, in a period that was in any case still rich in Medieval inspiration.*

*The sandstone allows one to presume an origin in central Italy.*

*Central Italy, second half of the Fourteenth century  
77x115 and 71x114 cm*





Dipinto olio su tela.

Questo ottagonone dipinto, nella sua cornice originale, è un non comune esemplare di 'provanza' dei quattro quarti di nobiltà. Quest'ultima è una documentazione figurata che, con il supporto di testimonianze e prove confermanti l'autenticità, era presentata da un supplicante per l'ammissione in un ordine, sia questo religioso o militare, riservato ai soli nobili. Talvolta, come notato da Alberto Bruschi, autore di uno studio sull'opera in oggetto, erano anche realizzati "per essere donati in memoria della loro investitura alla sede dell'ordine", dove venivano posti a parete nelle sale di rappresentanza insieme a quelli di altri confratelli. Lo stemma è inquartato con le armi dei nonni paterni e materni del supplicante, appartenente ai Brandesi di Pisa, il cui stemma è posto al centro.

Questa la lettura secondo il tecnicismo araldico:

"Inquartato, nel 1° (Arme Salvatici delle Chiavi di Firenze) di verde al selvaggio di carnagione, cinto di foglie, tenente appoggiata alla spalla destra una mazza al naturale, posto di fronte su un terreno dello stesso; nel 2° (Arme Ricci di Lucca) inquartato decussato, nel 1° e 4° losangato di argento e di rosso, nel 2° e 3° di verde alla stella d'oro di otto punte; nel 3° (Arme non ancora identificata) di verde, alla fascia di rosso, all'aquila sorante di nero uscente dalla pezza e alla fiamma al naturale posta in punta; nel 4° (Arme Santini di Lucca) di verde a due fusi d'argento, accompagnati in capo da una rosa di rosso. Sul tutto, (Arme Brandesi di Pisa) di verde, alla torre d'argento, chiusa e finestrata di nero, terrazzata, merlata di sei e cimata da una mano destra di carnagione impugnante in sbarra una spada d'argento guarnita d'oro".

Le armi sono contenute in uno scudo con "foglie d'acanto, ricci e volute affiancate da cordoni e arricchite da bottoni e decori a crazie". Una testa di putto è posta in alto sotto la cimasa a valva di conchiglia, in basso un mascherone congiunge le estremità inferiori di due drappi decorati. Il nastro bianco che si snoda intorno allo scudo era destinato, nella parte superiore, arcuata a guisa di corona, ad accogliere l'iscrizione del "grido di guerra", parole o frasi atte a esortare i combattenti.

Toscana, prima metà del XVII secolo  
cm. 128x101



Arme Salvatici, dai *Libri d'oro della nobiltà e del patriziato toscano*

Oil on canvas.

*This painted octagon, in its original frame, is an anything but common specimen of 'provanza' or proof of four quarters of nobility. The latter is documentation in images which, with the corroboration of testimonials and evidence confirming its authenticity, was presented by an applicant for admission to an order, either religious or military, reserved only for nobles. Sometimes, as Alberto Bruschi, author of a study on the work in question points out, they were also realized "to be donated in memory of their investiture to the headquarters of the order" where they decorated the wall of the ceremonial hall along with those of other brethren.*

*The coat of arms is divided in four parts, with the arms of the paternal and maternal grandparents of the applicant, from the Brandesi of Pisa, whose coat of arms is positioned in the centre.*

*This is the reading according to heraldic technical terms:*

*"Divided in four parts, in the 1st (Arms of Salvatici delle Chiavi of Florence) a nude man with flesh-coloured complexion stands against a green background, wearing a belt of leaves and with a club in natural colour on his right shoulder, shown frontally on a ground of the same colour; in the 2nd (Arms of Ricci of Lucca) divided in four decussate parts, in the 1st and 4th lozenge pattern in silver and red, in the 2nd and 3rd a golden star with eight points on a green background; in the 3rd (Arms have not yet been identified) in green, with a strip of red, a black eagle displayed issuing from the ordinary and a flame in natural colour in the lower part: in the 4th (Arms of Santini of Lucca) with green background and two silver lozenges, accompanied a red rose above. Over them all, (Arms of Brandesi of Pisa) in green, with a silver tower, closed and with windows in black, with six embattlements and topped by a right hand in flesh colour holding a silver sword trimmed with gold".*

*The arms are contained within a shield with "acanthus leaves, scrolls and volutes flanked by ribbons and enriched by buttons and decorative crazie". A putto head appears on top, below the cymatium shaped like a conch-shell, at the bottom a mask connects the lower extremities of two decorated drapes. The upper part of the white band bound around the shield, arched as if to resemble a crown, was intended to feature a "war cry", words or sentences aimed at exhorting the warriors.*

Tuscany, first half of the 17th century  
128x101 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, 16<sup>th</sup> century  
87 cm*



#### PORTACERO MONUMENTALE

Legno di noce scolpito, monocolmato ad imitare il bronzo.  
Il fusto tornito a balaustra è riccamente decorato da motivi vegetali stilizzati intervallati da cornici ed elementi architettonici. Il nodo centrale è decorato da teste di cherubino, un chiaro riferimento al mondo classico. La finezza degli intagli ed il rigore architettonico riconducono questo portacero alla Firenze degli anni del lento spegnersi del Manierismo.

Toscana, fine del XVI secolo  
cm. 194

#### MONUMENTAL CANDLESTICK

*Sculpted walnut wood, painted to imitate bronze.  
The turned balustrade-shaped shaft is lavishly decorated with stylized vegetal motifs, alternated by cornices and architectural elements. The cherub heads embellishing the central node are a clear reference to the classical world. The refined carving and the architectural rigor suggest this candlestick was made by an author who worked in Florence in the years of the gradual decline of Mannerism.*

*Tuscany, late 16<sup>th</sup> century  
194 cm*



COPPIA DI TORCIERE

Ferro battuto con elementi in ottone.

Torchiere come queste riecheggiano, nei profili suggeriti dal ferro piegato a comporre eleganti volute, le fogge di esemplari in materiali diversi, quale il legno scolpito o il marmo. Caratteristica di manufatti di questo tipo la versatilità e robustezza, che permetteva impieghi anche all'esterno, ad esempio sotto logge o in cortili.

Centro Italia, XVII secolo  
altezza cm. 147

PAIR OF TORCH HOLDERS

*Wrought iron with details in brass.*

*This kind of torch holders evoke, with the profiles suggested by the iron that has been bent to form elegant scrolls, the shapes of specimens in various materials as sculpted wood or marble. Products of this kind are characterized by their versatility and sturdiness, which made it possible to use them also out of doors, for instance under loggias or in courtyards.*

*Central Italy, 17<sup>th</sup> century  
height 147 cm*



## TORCIERA

Legno dorato con parti a estofado.

Caratterizzata da una elegante doratura, questa torciera è il risultato dell'unione di una base troncopiramidale più tarda a pianta triangolare, sulla quale si innesta l'alto fusto tornito a balaustro contraddistinto da un lungo segmento fogliato desinente in una ghirlanda di frutti e fiori. L'utilizzo della tecnica di graffito detta "estofado de oro", di origine spagnola, ravvisabile ad esempio nelle foglie che movimentano il fusto, rivelano l'origine meridionale del manufatto.

Italia meridionale, XVI secolo; base XIX secolo  
altezza cm. 175



## TORCH HOLDER

*Gilt wood with parts decorated with estofado technique.*

*Characterized by the elegant gilding, this torch holder is the product of a union between a later pyramid-shaped base with triangular plan, which supports the tall turned baluster-shaped trunk characterized by a long segment with a leaf motif, which ends in a garland of fruits and flowers. The use of the so-called "estofado de oro" scratching technique, of Spanish origin, which may for instance be observed in the leaves animating the trunk, reveals the southern Italian origin of the item.*

*Southern Italy, 16th century; base from 19th century  
height 175 cm*



AFRODITE

Marmo.

Raffigurata in questa pregevole scultura marmorea è Afrodite, dea dell'Amore. Seminuda, le gambe avvolte in un sontuoso panneggio, sostiene in una mano una perla, simbolo di perfezione e legata alla nascita della divinità da una conchiglia. Un piede della dea è poggiato sull'elmo di Ares, il suo amante.

Questo esemplare riproduce l'opera risalente al II secolo dopo Cristo che proviene dall'anfiteatro di Capua, dove decorava la *Summa Cavea*. L'originale di epoca romana, a sua volta ritenuto derivare da un modello bronzeo di diversi secoli precedenti, fu restaurato nel 1820 con il reintegro di alcune parti, evento che può con buona probabilità considerarsi termine *post quem*, e forse anche occasione, per l'esecuzione del nostro marmo.

XIX secolo  
altezza cm. 90



Scultore del II secolo d.C., *Afrodite di Capua*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale

APHRODITE

Marble

*This praiseworthy marble sculpture features Aphrodite, goddess of Love. Half-naked, with her legs wrapped in a sumptuous drapery, she is holding a pearl in one hand, symbol of perfection and linked to the divinity's being born from a conch. One of the goddess' feet rests on the helmet of Ares, her lover.*

*The sculpture is a reproduction of a work from the 2<sup>nd</sup> century after Christ that once stood in the amphitheatre of Capua, where it decorated the Summa Cavea. The Roman original, in its turn considered a copy of a several centuries older bronze model, was restored in 1820 with the addition of some parts, an event that may very probably be considered terminus post quem, and perhaps also the occasion, for the execution of this work in marble.*

19<sup>th</sup> century  
Height 90 cm



PERSEO

Bronzo.

Ricorda Vasari nelle *Vite* (1568): "Venne in que' giorni di Francia Benvenuto Cellini [...] et egli fu introdotto al duca Cosimo, il quale desiderando d'ornare la città, fece a lui ancora molte carezze e favori. Dettegli a fare una statua di bronzo di cinque braccia incirca di uno Perseo ignudo, il quale posava sopra una femmina ignuda fatta per Medusa, alla quale aveva tagliato la testa, per porlo sotto uno degli archi della loggia di piazza".

Il capolavoro di Benvenuto Cellini, eseguito tra il quinto e il sesto decennio del XVI secolo, è sempre stato annoverato tra i massimi capolavori presenti a Firenze, e come tale ammirato nel corso dei secoli da artisti e appassionati d'arte di ogni paese. La scultura è qui riprodotta in una accurata replica di dimensioni ridotte, eseguita verosimilmente per i raffinati 'forestieri' che nel corso dell'Ottocento visitavano Firenze nel loro Grand Tour della Penisola, e che desideravano riportare in patria un prezioso *souvenir* dei monumenti più rilevanti. La finezza dell'esecuzione riconduce senz'altro ad una delle qualificate botteghe artigiane locali dell'epoca, specializzate nella produzione di tali manufatti.

Firenze, XIX secolo  
altezza cm. 97 (senza base), 115 (con la base)



PERSEUS

*Bronze.*

*Remembers Vasari in the Lives (1568): "There came from France in those days Benvenuto Cellini [...] and he was introduced to Duke Cosimo, who, desiring to adorn the city, showed also to him much favour and affection, and commissioned him to make a statue of bronze about five braccia high, of a nude Perseus standing over a nude woman representing Medusa, whose head he had cut off; which work was to be placed under one of the arches of the Loggia in the Piazza."*

*Benvenuto Cellini's masterpiece, executed between the fifth and sixth decade of the 16<sup>th</sup> century, has always been counted among the greatest masterpieces present in Florence, and has been admired as such by artists and art lovers from every country over the centuries. The sculpture presented here is an accurate replica on a smaller scale, most probably made for the refined visitors who came to Florence in the Nineteenth century as part of their Grand Tour of the Peninsula, and who wanted to bring home a precious souvenir of the most important monuments. In view of the outstanding crafting, this work is undoubtedly attributable to one of the prestigious local workshops specialized in the production of such works.*

*Florence, 19<sup>th</sup> century  
Height 97 cm (without base), 115 (with base)*



TRITTICO NAPOLEONICO

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

L'importanza di questo trittico risiede, oltre che nella squisita fattura – si osservi ad esempio la ricercata eleganza delle lumeggiature a oro brunito – nella sua importanza storica: come si evince dalla dedicatoria incisa sulla pendola, fu infatti donato dall'imperatore Napoleone Bonaparte ad un generale distintosi sul campo della battaglia di Wagram, che vide il 5 e il 6 luglio del 1809 trionfare, per l'ultima volta, le truppe del grande corso (vedi Gunther E. Rothenberg, *Wagram, l'ultima vittoria di Napoleone*, Gorizia, 2007).

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

Parigi, 1809 circa

orologio cm. 52x33,5x20; candelieri 62x15x15



NAPOLEONIC TRIPTYCH

*Chiselled and gilt bronze, working original mechanism.*

*This important cadeau is formed by a pendulum clock, with a classical-style small temple form decorated on the upper corners by panoplies, by two candlesticks with three candles. The latter, with column structure, are crowned by imperial eagles and made precious by shields shaped like Anciles decorated with female heads surrounded by rays. The importance of this triptych lies, apart from the exquisite crafting – notice, for instance, the studied elegance of the parts treated in burnished gold – in its historical importance: as one may infer from the dedicatory epistle engraved on the pendulum clock, it was in fact donated by emperor Napoleon Bonaparte to a general who had distinguished himself on the battlefield of Wagram, where the troupes of the great Corsican triumphed for the last time, on the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> of July 1809 (see Gunther E. Rothenberg, *Wagram, l'ultima vittoria di Napoleone*, Gorizia, 2007).*

*inscriptions: on the pendulum clock, "Donné par l'Empereur/ au Général Muller/ pour sa bravoure/ à la bataille de Wagram/ le 6 Juillet 1809"; on the dial: "Porchez à Paris".*

*Paris, around 1809*

*watch 52x33,5x20 cm; candlesticks 62x15x15*



## INDICE

INTRODUZIONE	<i>Introduction</i>	p. 5
ROSSELLO DI JACOPO FRANCHI	<i>Madonna con il Bambino</i>	p. 10
GIOVANNI DA GAETA	<i>San Giacomo Maggiore, San Giovanni Evangelista</i>	p. 12
PIETRO DEL DONZELLO	<i>Sacra Famiglia con San Giovannino</i>	p. 14
“TOMMASO”	<i>Sacra Famiglia con San Giovannino e angeli</i>	p. 18
AMICO ASPERTINI	<i>Gedeone, Angelo, Conversione di Saulo, Augusto Imperatore</i>	p. 22
SINOLFO di ANDREA	<i>Madonna col Bambino, il Battista e due angeli</i>	p. 28
GIOVANNI MARIA BUTTERI	<i>Madonna col Bambino e San Giovannino</i>	p. 30
HANS SPECKAERT	<i>Giudizio di Paride</i>	p. 32
BERNARDINO SANTINI	<i>Sacra Famiglia con San Giovannino</i>	p. 38
LUCA GIORDANO	<i>Olindo e Sofronia</i>	p. 40
CIRO FERRI, bottega di	<i>Allegoria di Pace e Giustizia</i>	p. 44
MATTEO STOM	<i>Battaglia tra cavalleria cristiana e turca</i>	p. 46
ANTONIO MOLINARI	<i>Continenza di Scipione</i>	p. 50
FRANCIS COTES	<i>Ritratto di giovane gentildonna</i>	p. 54
JAN VAN BUNNIK	<i>Paesaggio con assedio di una città fortificata</i>	p. 56
JEAN BAPTISTE BLIN DE FONTENAY	<i>Natura morta monumentale con tappeto rosso</i>	p. 60
PETER CASTEELS detto anche PIETER KASTEELS III	<i>Vaso di fiori, Vaso di fiori con farfalla</i>	p. 64
FEDELE FISCHETTI	<i>Giardino di Venere</i>	p. 68
CHARLES-LOUIS CLERISSEAU	<i>Capriccio architettonico con il Colosseo</i>	p. 72
JACOB DE WITT e atelier (JAN PUNT?)	<i>Allegoria della Pittura, Allegoria della Musica</i>	p. 76
ARTISTA FRANCESE DEL XVIII SECOLO	<i>Venere e Adone</i>	p. 80
ANDRIES CORNELIS LENS	<i>Teti portata in volo dalle nereidi</i>	p. 82
JEAN JOSEPH VAUDECHAMP	<i>Ritratto di giovane dama</i>	p. 84
LUCA DELLA ROBBIA, bottega di	<i>Madonna col Bambino</i>	p. 86
NICCOLÒ BARONCELLI e DOMENICO DI PARIS	<i>Angelo annunciante</i>	p. 90
CASSONE NUZIALE	Siena, metà del XVI secolo	p. 94
CASSONE NUZIALE	Umbria, II metà del XVI secolo	p. 96
CASSONE NUZIALE	Bologna, inizi del XVII secolo	p. 98
CASSAPANCA CON SCHIENALE	Toscana, XVI secolo; modifiche di epoca successiva	p. 100
CASSETTONE	Umbria, inizi del XVII secolo	p. 104
CREDENZA A DOPPIO CORPO	Bologna, XVII secolo; modifiche di epoca successiva	p. 106
STIPO MONETIERE	Paesi Bassi, fine del XVII secolo	p. 108
CASSETTONE	Veneto, inizi del XVIII secolo	p. 110
TAVOLO CONVENTUALE	Italia, XV secolo; gambe non coeve	p. 112
TAVOLO	Italia centrale, inizio del XVII secolo	p. 114
COPPIA DI TAVOLI A DEMI LUNE	Romagna, XVII secolo	p. 116
TAVOLO DA CENTRO	Firenze, XVIII secolo	p. 118
DIVANO	Piemonte, terzo quarto del XVIII secolo	p. 122
COPPIA DI CONSOLE A MEZZALUNA	Napoli, ultimo quarto del XVIII secolo	p. 124
GRUPPO DI SEI SEDIE	Liguria, secondo quarto del XIX secolo	p. 126
TAVOLO DA CENTRO	Firenze, fine del XIX secolo	p. 128
COPPIA DI LEONI ACCUCCIATI	Italia centrale, seconda metà del XIV secolo	p. 134
PENNONE GENEALOGICO	Toscana, prima metà del XVII secolo	p. 138

COPPIA DI ANGELI PORTACERO	Italia centrale, XVI secolo	p. 140
PORTACERO MONUMENTALE	Toscana, fine del XVI secolo	p. 142
COPPIA DI TORCIERE	Centro Italia, XVII secolo	p. 144
TORCIERA	Italia meridionale, XVI secolo; base XIX secolo	p. 146
AFRODITE	XIX secolo	p. 148
PERSEO	Firenze, XIX secolo	p. 150
TRITTICO NAPOLEONICO	Parigi, 1809 circa	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 sottintende che ha preso visione delle caratteristiche, dello stato di conservazione, delle effettive dimensioni e della qualità delle opere; per quanto sopra nessuna contestazione in merito potrà pertanto essere accolta al riguardo. L'acquirente è tenuto a pagare in ogni caso l'IVA prevista dalla normativa vigente.

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

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

Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della società.

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

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

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

Per ogni controversia è competente il Foro di Firenze.

## GENERAL SALES TERMS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TORNABUONI ARTE





**tornabuoni Arte**  
**ARTE ANTICA**

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