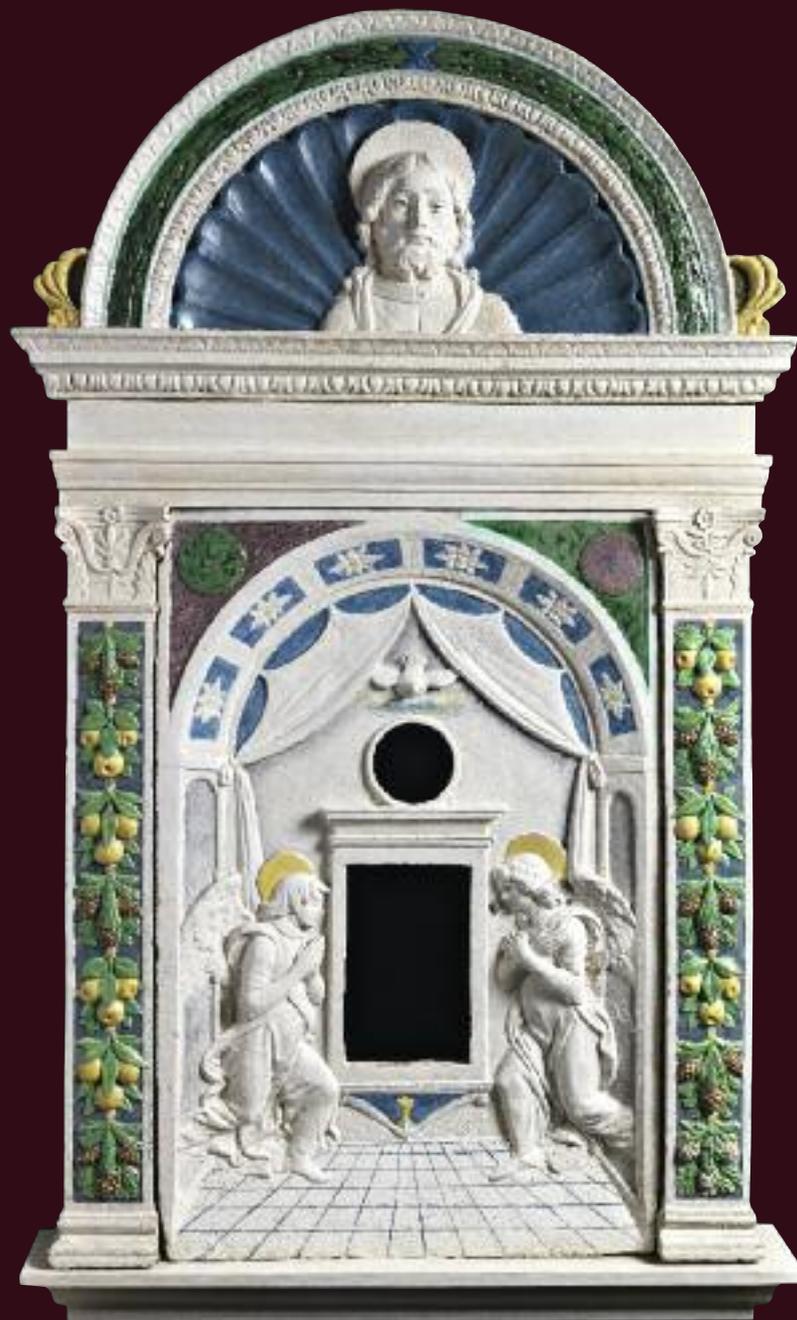


tornabuoniArte

ARTE ANTICA



Dipinti e Arredi Antichi



Fronte:

ANDREA DELLA ROBBIA

Firenze 1435-1525

Tabernacolo

terracotta invetriata di bianco con dettagli policromi,

cm. 121x71x10 circa

(p. 12)

Retro:

ALESSO DI BENOZZO detto MAESTRO ESIGUO

Pisa 1473-1528

Adorazione del Bambino

olio su tavola,

cm. 47,5x28

(p. 16)

Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Settembre 2017

LE NOSTRE SEDI

ARTE ANTICA

FIRENZE

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

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

FIRENZE

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

FIRENZE - CONTEMPORARY ART

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

MILANO

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

FORTE DEI MARMI

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

SEDE E AMMINISTRAZIONE

FIRENZE

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

INTRODUZIONE

Tra le proposte di maggior rilievo presenti nel catalogo di quest'anno dedicato all'arte antica, come sempre ricco di spunti e curiosità, ci piace evidenziare due importanti opere particolarmente legate a Firenze e alla sua gloriosa tradizione artistica.

Si tratta in primo luogo del prezioso tabernacolo eucaristico parietale ricondotto, con la consueta professionalità, da Giancarlo Gentilini al "versatile ingegno creativo" di Andrea della Robbia (1435-1525), uno dei grandi protagonisti di quella famiglia fiorentina associata così strettamente alla produzione artistica in terracotta invetriata, da vedere per sempre abbinato il proprio nome a quelle opere, oggi note appunto come 'robbiane'.

Andrea era nipote di quel Luca che, dopo aver iniziato la propria carriera come scultore al fianco di Nanni di Banco e Donatello – ricordiamo ad esempio la preziosa cantoria realizzata nel quarto decennio del Quattrocento per la cattedrale fiorentina – "avendo una meravigliosa pratica nella terra, la quale diligentissimamente lavorava, trovò il modo di invetriare essa terra co 'l fuoco, in una maniera che non la potesse offendere né acqua né vento. E riuscitoli tale invenzione, lasciò dopo sé eredi i figliuoli di tal secreto".

Le parole di Giorgio Vasari, a metà Cinquecento, evidenziano la qualità fondamentale di queste creazioni, la resistenza ad acqua e vento dovuta alla combinazione degli altri due elementi, la terra e il fuoco. Un'alleanza tra essenze creatrici che rendeva la terracotta invetriata invulnerabile agli agenti atmosferici e quindi insuperabile per il collocamento in spazi aperti, quali logge e tabernacoli, facendo la fortuna della famiglia. Andrea, e poi suo figlio Giovanni, epigono della dinastia di plasticatori scomparso intorno al 1530, ampliarono il repertorio e incrementarono la produzione, accrescendo la gamma cromatica ed estendendo la preziosa tecnica ad ogni tipo di manufatto.

Il nostro *Tabernacolo*, pervenutoci quasi completo e in tutto il suo splendore cromatico, inalterato nei secoli, mostra ap-

INTRODUCTION

This year's catalog is dedicated to ancient antiquities, and, as always, is rich in ideas and curiosities. Of the more important offerings, we are pleased to highlight a number of works closely associated with Florence and its glorious artistic tradition.

The most important of these is the remarkable wall tabernacle that has been attributed to the "versatile creative genius" of Andrea della Robbia (1435-1525) by the ever-professional Giancarlo Gentilini. Andrea was one of the great protagonists of the della Robbia family, a family so closely associated with the production of white glazed terracotta as to see its name forever linked with this technique, today described as 'robbiano'.

Andrea was the nephew of Luca who, after beginning his career as a sculptor at the side of Nanni di Banco and Donatello – and here we remember, for example, the remarkable choir stalls created during the 1440s for the Florentine cathedral – "having a wonderful feeling for the earth (clay) which he was diligently working, found a method of glazing the terracotta during the firing such that neither water nor wind could ruin it. And with the success of this invention he left this secret as inheritance to his sons and daughters."

These words of Giorgio Vasari from the mid 1500s underscore the fundamental quality of the della Robbia creations, their resistance to wind and water derived from the combination of two other elements, earth and fire. It is this alliance between creative essences that renders the glazed terracotta invulnerable to atmospheric agents and thus insuperable for placement in open spaces such as loggias and tabernacles. With this discovery Luca secured the family fortune. Then Andrea and, after him, his son Giovanni, both part of the dynasty of modelers that disappeared around 1530, expanded the repertoire and grew production while at the same time increasing the chromatic range and extending their remarkable technique to create every type of object. The Tabernacle, which came to us in almost pristine condition and all its chromatic splendor, almost unaltered through the centuries, fully reflects the judicious marriage of classical suggestions - the vault decorated with coffers, the Corinthian

pieno il sapiente connubio di suggestioni classiche – l'imbotte decorato a lacunari, le paraste corinzie impreziosite da tralci vegetali, il busto di Cristo novello imperatore entro la sua nicchia a conchiglia dichiaratamente romana – e motivi desunti dalle creazioni dei maggiori artisti fiorentini del periodo. Tra questi poniamo in risalto i due angeli oranti che incedono verso il centro con le vesti svolazzanti a suggerire il senso di movimento, leggiadre figure che ricordano analoghe creature presenti in celeberrime opere, da Botticelli fino a Fra Bartolomeo.

Le stesse caratteristiche di durata delle 'robbiane' le ritroviamo nell'altra straordinaria produzione distintiva della città, il 'commesso di pietre dure'. Come per la terracotta invetriata, questa tecnica assicurava infatti a queste realizzazioni una assoluta invariabilità dei colori nel tempo, e una resistenza sconosciuta a gran parte delle creazioni artistiche. È stato durante il granducato di Ferdinando I de' Medici, nel 1588, che l'Opificio delle Pietre Dure fu creato con l'intento di realizzare la ciclopica impresa della Cappella dei Principi a San Lorenzo, smisurato mausoleo della casata terminato oltre due secoli dopo, di controvoglia, dai successori al trono toscano.

Testimonianza degli importanti esiti raggiunti in questo campo è il prezioso *Stipo monetiere* di inizio Settecento, non comune esempio dell'alto artigianato fiorentino nell'età degli ultimi Medici. I colori vividi del lapislazzulo e del diaspro, gli scintillii delle applicazioni in bronzo dorato, risaltano con sobria eleganza sul fondo scuro del nero del Belgio e d'ebano dell'imponente mobile, caratterizzato da una rigorosa struttura architettonica articolata in preziosi cassetti e vani segreti e impreziosita da bronzetti antichizzanti.

Le immutabili immagini variopinte di fiori e uccelli ottenute tramite l'illusivo accostamento di pietre colorate sapientemente scelte e lavorate, sono eredi di quella passione per una Natura addomesticata e capziosa – tanto nelle immagini raffigurate quanto nella tecnica adoperata – che in terra toscana, prevalentemente aliena dalle effimere seduzioni della veridicità e del realismo, dal Manierismo passerà senza grossi traumi al Barocco.

columns embellished with clusters of fruit, the busting forth of the young emperor Christ from within his decidedly Roman shell-form niche – and motifs gathered from the best Florentine artists of the period. Among these motifs we must mention the two praying angels who seem to slowly advance towards the center as their clothes swirl backwards, giving them a sense of movement. They are light and airy figures that remind one of analogous creatures in other famous works such as those by Botticelli to Fra Bartolomeo.

The same characteristics of longevity we find in the della Robbia objects are also present in another remarkable, distinctive Florentine creation, the "commesso di pietre dure" or pietra dura compositions. Just like the della Robbia terracotta glazing, the pietra dura composition technique insured that colors would not fade with time, a characteristic unknown for most artistic creations. It was during the reign of Ferdinand I de' Medici, in 1588, that the Opificio delle Pietre Dure was founded. It was intended to support the herculean task of building the Cappella dei Principi in the church of San Lorenzo, an outsized mausoleum for the Medici family that was only reluctantly completed two centuries later by the successors to the Tuscan throne.

The remarkable Coin cabinet from the beginning of the 17th century we present here is testimony to the success achieved in the art of pietre dure; it is an unusual example, demonstrating the heights that Florentine craftsmanship reached during the era of the last Medici rulers. The vivid colors of lapis lazuli and jasper and the sparkle of the gilt bronze mounts stand out against the sober elegance of the dark Belgian black and ebony background of this imposing piece of furniture with its rigorous architectural design articulated in luxurious drawers and secret compartments and embellished by antique style small bronzes.

Multicolored, immutable images of flowers and birds were achieved through an elusive juxtaposition of thoughtfully chosen and shaped colored stones. They were the inheritance of a passion for a domesticated and captious Nature – as much in their depiction as in the technique adopted – that in Tuscany, to a large extent untouched by the ephemeral fascination with accuracy and realism, eases the transition from Mannerism to Baroque with little trauma.

Due splendidi manufatti eminentemente fiorentini, che al di là delle diverse destinazioni, l'una chiesastica, l'altra secolare, incuranti del passaggio dalla fiorente società repubblicana del basso Rinascimento alla circoscritta opulenza della corte granducale e dell'oligarchia ad essa legata, trovano nel desiderio di perfezione e di eternità – lo stesso che tormentava Michelangelo e impronta le algide ed imperturbabili creature del Bronzino – l'elemento in comune.

Altre acquisizioni di rilievo che ci piace segnalare sono, tra i dipinti, la ieratica *Madonna in trono col Bambino* del Maestro del 1416, un tempo elemento centrale di un trittico composto da due pannelli conservati al museo Czartoryski di Cracovia, la tavoletta raffigurante l'*Adorazione del Bambino* riferibile all'eccentrico Alesso di Benozzo, detto Maestro Esiguo, e il vigoroso *San Sebastiano* attribuito a Lattanzio di Niccolò di Liberatore, uno squisito dipinto a due facce di grande preziosità. Completano il catalogo l'intenso *Crocifisso* ligneo trecentesco, riferibile all'ambito centro italiano, la *Cassetta ad urna* del noto vescovo perugino Jacopo Vagnucci, importante committente di opere d'arte e, infine, la cinquecentesca *Arca sepolcrale* in marmo e inserti policromi, sulla quale campeggiano i blasoni delle famiglie Fantucci di Siena e Marzetti d'Altidona.

Federico Berti

Two splendid eminently Florentine objects, which apart from their different uses, one ecclesiastical and the other secular, and regardless of the transition from flowering republican society of the early Renaissance to the circumscribed opulence of the Grand Duchy court and the oligopoly associated with it find elements in common in the desire for perfection and eternity, the same that tormented Michelangelo and influenced the cold and imperturbable creatures of Bronzino .

Other significant acquisitions we would like to highlight are, among the paintings, the solemn *Enthroned Madonna with Child* by the Master of 1416, central part of a triptych once completed by two panels kept at the Czartoryski Museum in Krakow, the small *Adoration of the Child* of the whimsical Alesso di Benozzo, also known as Maestro Esiguo, and the vigorous *Saint Sebastian* attributed to Lattanzio di Niccolò di Liberatore, an exquisite two-faceted painting of great preciousness. The catalogue includes also the intense 14th century wooden *Crucifix*, created by a Central Italian master, the *Urn-shaped box* of well-known bishop of Perugia Jacopo Vagnucci, relevant patron of the arts, and finally the 16th century *Sepulchral arch* in white and polychrome marbles decorated by the coat of arms of the Fantucci di Siena and Marzetti d'Altidona families.

Federico Berti

OPERE

MAESTRO DEL 1416

attivo a Firenze nel primo quarto del XV secolo

Madonna in trono col Bambino

tempera su tavola, cm. 170x59

La realizzazione di questa tavola a fondo oro di considerevoli dimensioni si deve ad una personalità artistica individuata, negli anni Sessanta, da Federico Zeri, che incluse le sue riflessioni su questo pittore in un articolo dedicato ad alcune opere trecentesche e primo quattrocentesche conservate alla Galleria dell'Accademia.

Nel museo fiorentino si conserva un'opera, la *Madonna col Bambino e quattro santi* datata appunto 1416, attorno alla quale il grande conoscitore riunì un piccolo gruppo di dipinti del medesimo autore, tra i quali anche due laterali conservati al Museo Czartoryski di Cracovia (F. Zeri, *Sul catalogo dei dipinti toscani del secolo XIV nelle Gallerie di Firenze*, in "Gazette des Beaux-Arts", 71, 1968, pp. 65-78, fig. 8). A Zeri era anche noto il pannello centrale, proprio il dipinto che qui presentiamo, allora in collezione a Ravello (nota 11, p. 77). Lo studioso possedeva anche varie foto adesso conservate presso la fototeca Zeri, una delle quali documenta il restauro che, in data imprecisata, ha eliminato una vecchia ridipintura che aveva conferito un aspetto rinascimentale a parte dell'opera.

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



Maestro del 1416, *San Giacomo Maggiore e San Michele Arcangelo*, Cracovia, Museo Czartoryski

MASTER OF 1416

Active in Florence during the first quarter of the 15th century

Enthroned Madonna with Child

tempera on panel, 170x59 cm

This rather large panel with a gold background was painted by an artist identified in the 1960s by Federico Zeri. Zeri published his thoughts about this artist in an article in which he examined several works from the 14th and early 15th century that are in the Galleria dell'Accademia.

Beginning with a painting in the Accademia collection, Madonna and Child with four Saints, that bears the date of 1416 Zeri identified a small group of paintings by the same hand. Among these were two lateral panels located in the Czartoryski Museum in Cracow (F. Zeri, Regarding the catalogue of Tuscan paintings from the 14th century in Florentine museums, in "Gazette des Beaux-Arts", 71, 1968, pp. 65-78, fig.8). He was certainly also aware of the central panel, which is the panel we present here, at that time in a collection in Ravello (note 11, p. 77). We know this because he had several photographs of the central panel, which are now in the Zeri photograph collection. One of these photos documents the restoration done on the panel that, at some previous but unidentified time, had eliminated an old overpainting which gave a Renaissance look to certain areas of the panel. While the side panels now in the Czartoryski Museum depict St. James the Greater and the Archangel Saint Michael on one side and Saint John the Baptist and Saint John the Evangelist on the other, the central panel depicts a solemn, stately Madonna holding the Child on her lap as he blesses the viewer. What sets this work apart is its traditional and conservative aspect, noted also by Zeri, which is evident, for example, in the early 14th century rendering of the throne. Zeri dated this work to the 1420s, presumably the final years of the artist's lifetime, as it was characterized by a "return to archaic motifs" and had a certain similarity to works by Mariotto di Nardo.



ANDREA DELLA ROBBIA

Firenze 1435-1525

Tabernacolo

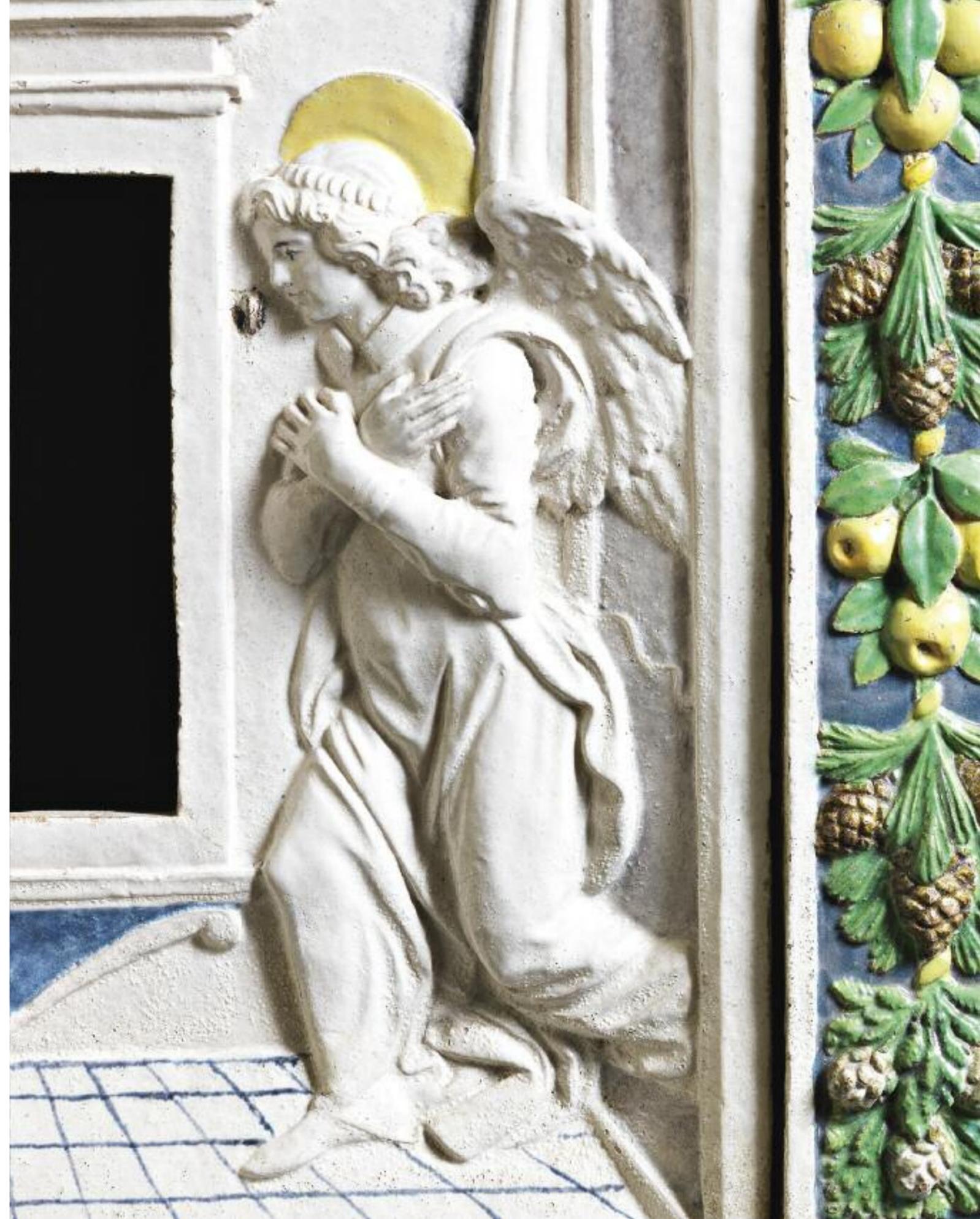
terracotta invetriata di bianco con dettagli policromi, cm. 121x71x10 circa

Questo raro tabernacolo eucaristico parietale è stato ricondotto da Giancarlo Gentilini ad Andrea della Robbia, uno dei grandi protagonisti della famiglia, nipote del celebre Luca che intorno al 1440 inventò la gloriosa tecnica dell'invetriatura, vanto dell'arte fiorentina del Rinascimento (sull'artista vedi G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Milano, 1992, I, pp. 169-271).

Nel suo dettagliato scritto dedicato all'opera, lo studioso descrive minuziosamente questa "significativa testimonianza del versatile ingegno creativo di Andrea", composta un tempo di cinque elementi (assente il gradino), di cui quattro ancora presenti, inclusa la cimasa (priva del fregio). Il corpo principale finge un vano architettonico classicizzante con volta a botte e lacunari nel quale compaiono due angeli adoranti e la colomba dello Spirito Santo. Al centro sono presenti due aperture, il vano dell'ostia consacrata – un tempo protetto da una porticina solitamente bronzea – e un oculo. Ai lati si trovano le due paraste corinzie, decorate con tralci vegetali composti da pine, mele cotogne e aranci. Completa l'opera una cimasa ad arco dominata dal busto del Redentore, effigiato come un busto romano entro una nicchia a conchiglia di matrice classica.

Come precisato da Gentilini, questa tipologia di tabernacolo col suo repertorio iconografico trova "puntualissimi riscontri in altre edicole per il Sacramento di analoghe dimensioni da tempo concordemente riferite dalla critica ad Andrea della Robbia e alla sua bottega". Andrea, partendo da soluzioni sperimentate da autori quali, tra gli altri, Bernardo Rossellino e Desiderio da Settignano, realizzò numerosi esempi di tabernacoli eucaristici parietali. Tra questi, eccellono per monumentalità e complessità quelli conservati nella badia di Sansepolcro, nel duomo di Barga e nella chiesa fiorentina dei Santi Apostoli, compiuti tra fine del XV e il secondo decennio del XVI secolo.

Lo studioso segnala come confronto particolarmente calzante con il tabernacolo in esame due esemplari conservati a San Pietro ad Anchiano presso Borgo a Mozzano e a Cappella, in territorio lucchese, caratterizzati, oltre che da un simile repertorio decorativo, da "angeli in posizione dinamica, incedenti", una peculiarità che sembra appartenere all'artista intorno al primo lustro del secolo.



ANDREA DELLA ROBBIA

Florence 1435-1525

Tabernacle

white glazed terracotta with polychrome details, approx. 121x71x10 cm

This rare wall tabernacle has been traced back to Andrea della Robbia by Giancarlo Gentilini. Andrea, one of the great protagonists of the della Robbia family and nephew of the well-known Luca who invented his wonderful glazing technique around 1440, was the pride and joy of the Florentine Renaissance (about the artist see G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Milano, 1992, I, pp. 169-271).

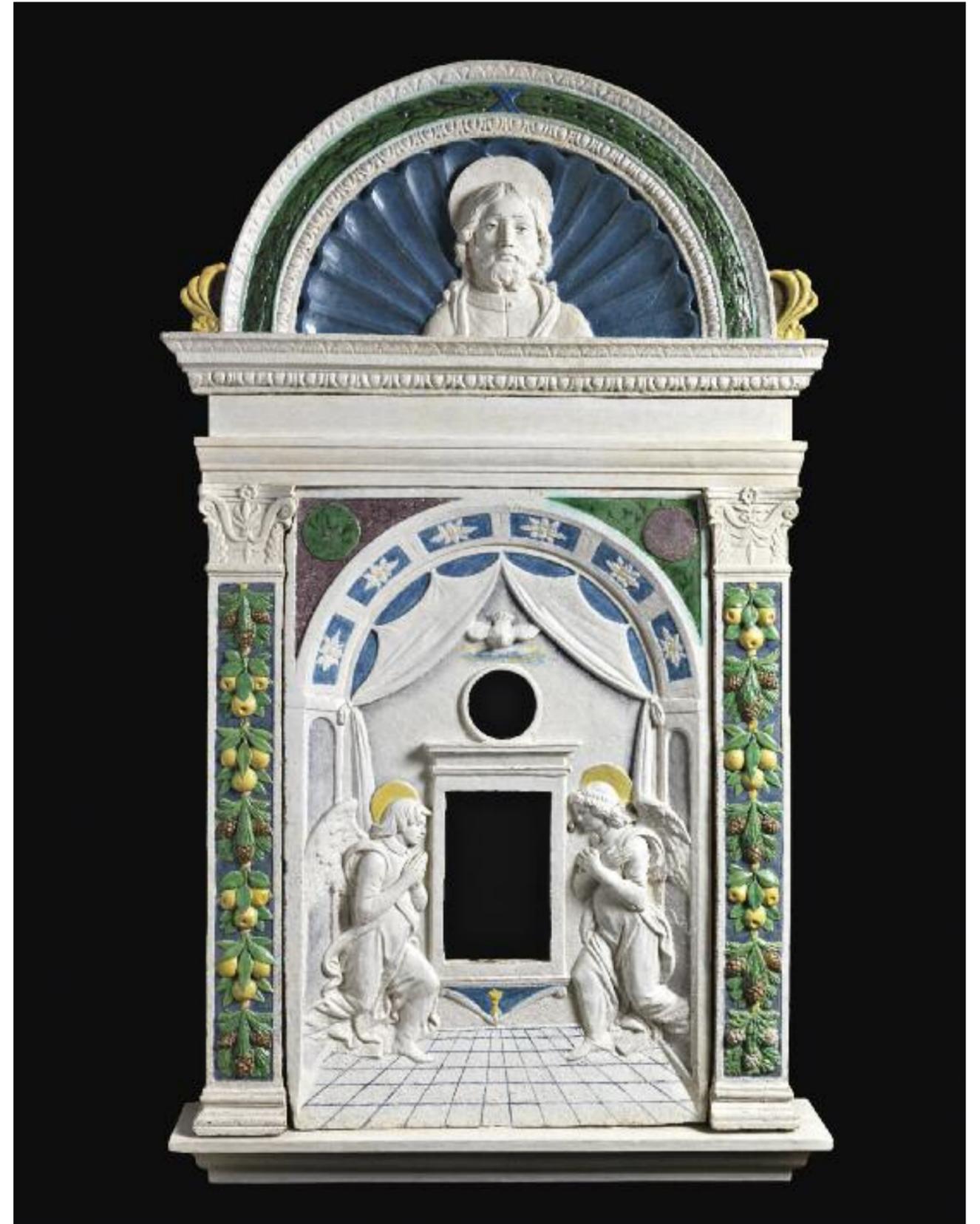
In his exhaustive study, Gentilini describes this work in minute detail as "significant evidence of Andrea's versatile creative genius"; it was composed of five elements at one time, four of which are still present (the step is missing), including the molding (without a frieze). The principal element purports to be a classical architectural space under a coffered barrel vault in which two angels in adoration and the dove of the Holy Ghost appear. In the center are two openings, one for the consecrated Host – at one time protected by a small door probably in bronze – and an oculus. On each side are two Corinthian pilasters decorated with pinecone, quince and orange clusters. Completing the work is an arched molding on top dominated by a bust of the Redeemer rendered as a Roman bust within a shell-shaped niche of classical origin.

As Gentilini points out this type of tabernacle with its iconographic repertory has "very precise similarities to other sacramental niches of like dimensions which art historians have generally agreed were made by Andrea della Robbia or his workshop." Building on experimental solutions from artists like Bernardo Rossellino and Desiderio da Settignano, Andrea created numerous examples of wall tabernacles, among which the ones preserved in the abbey at Sansepolcro, in the cathedral at Barga and in the church of Santi Apostoli in Florence made between the end of the 1500s and the 1510s excel in their monumentality and complexity.

In particular Gentilini highlights two examples that bear a close resemblance to ours; the tabernacles preserved in the churches of San Pietro di Anchiano in Borgo a Mozzano and in Cappella in the province of Lucca. In addition to similar decorative repertoires they are all characterized by "advancing angels in dynamic poses" a particularity that seems to belong to the artist's works during the first five years of the 16th century.



Andrea della Robbia, *Tabernacolo*, Anchiano, San Pietro



ALESSO DI BENOZZO detto MAESTRO ESIGUO

Pisa 1473-1528

Adorazione del Bambino

olio su tavola, cm. 47,5x28

Questa deliziosa tavola centinata di destinazione domestica raffigura la Vergine, San Giuseppe e San Giovannino in adorazione del Bambino, in compagnia di alcuni angeli inginocchiati, del bue e dell'asinello. Sullo sfondo si intravedono, oltre le rovine della capanna, due pastori con il loro gregge. Uno di questi avvista in cielo la stella cometa, raffigurata da un angelo da cui si dipartono raggi dorati, mentre in cielo una schiera di angeli musicanti celebra l'evento sacro.

Certe notazioni saporose, di gusto delicatamente popolare e anticlassico, ricollegano quest'opera al filone 'eccentrico' individuabile all'interno dell'arte fiorentina negli anni tra fine Quattro e inizio Cinquecento.

Si deve ad Annamaria Bernacchioni la scoperta dell'identità dell'autore di quest'opera in Alesso di Benozzo Gozzoli, figlio maggiore del famoso autore della *Cavalcata dei Magi* affrescata a metà Quattrocento sulle pareti della cappella privata del Palazzo Medici di Via Larga. Nel suo scritto sulla nostra tavola, la studiosa ricorda la vicenda critica di questo autore, un tempo noto come "Maestro Esiguo, personalità individuata nei suoi tratti salienti da Roberto Longhi e ricostruita nel *corpus* dei dipinti da Bernard Berenson sotto il nome di Alunno di Benozzo". A ricongiungere le opere riferite a quest'anonimo artista con una personalità reale fu Anna Padoa Rizzo in un articolo del 1980 (*Note su un "San Girolamo penitente" di Benozzo*, in "Antichità Viva", 1980, n. 3, pp. 14-79).

Scarsi sono i dati biografici di Alesso, che "nel 1503 lavora a Firenze dove risulta iscritto alla compagnia dei pittori" per poi trasferirsi a Pisa entro il primo decennio del secolo. Tra le sue opere principali si ricorda la *Visitazione fra i Santi Jacopo e Stefano* di Voltiggiano presso Montespertoli, ora nel Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino, riconducibile ai primi anni del XVI secolo, del quale è nota anche la committenza (vedi A.M. Bernacchioni, *I Conti Alberti di Certaldo e la tavola della Visitazione di San Jacopo a Voltiggiano* in "Miscellanea storica della Valdelsa", 255-256, 1990, pp. 135-143).

La Bernacchioni evidenzia i "caratteri eccentrici ed espressionistici" di Alesso che ritornano nella nostra opera e quegli elementi che costituiscono sigle identificative dell'autore, quali "la fattura delle chiome dei personaggi dai riccioli inanellati, i caratteri gozzoleschi dei volti e le ali puntute a forma di lama di coltello degli angeli".

Tra le opere confrontabili dell'artista, la studiosa ricorda la *Natività* del Museo di Belle Arti di Rouen e il *San Michele Arcangelo circondato dai santi, Francesco, Girolamo, Caterina e Brigida di Svezia* del Museo del Petit Palais di Avignone.



Alesso di Benozzo, *Visitazione fra i Santi Jacopo e Stefano*, Castelfiorentino, Museo di Santa Verdiana



ALESSO DI BENOZZO called MAESTRO ESIGUO

Pisa 1473-1528

Adoration of the Child

oil on panel, 47.5x28 cm

This delightful arched panel, probably destined for domestic use, depicts the Virgin Mary, Saint Joseph and Saint John in adoration of the Child. They are accompanied by several kneeling angels, an ox and a donkey. In the background one can see two shepherds with their flock beyond the ruins of a hut. One of the shepherds is looking skywards at a shooting star, here depicted as an angel surrounded by golden rays, while a multitude of angel musicians celebrate the holy event.

Several savory notations, delicately popular and anticlassical, place this work squarely in the 'eccentric' tradition of Florentine art in the years between the end of the 15th and beginning of the 16th centuries.

It was Annamaria Bernacchioni who first identified the work as by the artist Alessio di Benozzo Gozzoli, first son of the famous author of Cavalcade of the Magi, frescoed in mid-15th century on the walls of the private chapel of Palazzo Medici on via Larga. In her study about our panel she recounts the history of this painter's identity. Initially he was known as "Maestro Esiguo", his salient characteristics identified by Roberto Longhi. Then, his body of works was reconstructed under the name "Alunno di Benozzo" by Bernard Berenson. But it was Anna Padoa Rizzo who finally associated the works of this anonymous painter with a historical person in an article published in 1980 (Note su un "San Girolamo penitente" di Benozzo, in "Antichità Viva", 1980, n. 3, pp. 14-79).

Biographic information about Alesso is scarce. As Bernacchioni points out, "in 1503 he worked in Florence where he was recorded as a member of the Company of Painters" and then moved to Pisa sometime during the first decade of the 16th century. Among his principal works are the Visitation of Saints Jacob and Stephen in Voltiggiano near Montespertoli, now in the Museum of Santa Verdiana in Castelfiorentino. This work can be attributed to the early years of the 16th century, and it is known who commissioned it (see A.M. Bernacchioni, I Conti Alberti di Certaldo e la tavola della Visitazione di San Jacopo a Voltiggiano in "Miscellanea storica della Valdelsa", 255-256, 1990, pp. 135-143).

Bernacchioni underlines Alesso's "eccentric and expressionistic characters" which is possible to find in our panel, and those elements that are typical of the artist, such as "the characteristic curly hair of the figures, the faces reminding us of his father Benozzo and the pointy wings shaped as knives of the angels".

Other works of the artist signalled by the scholar as a comparison are the Nativity of the Beaux-Arts Museum in Rouen and Saint Michael Archangel surrounded by saints in the Petit Palais Museum in Avignon.



NICCOLÒ CARTONI

Firenze, attivo agli inizi del XVI secolo

Adorazione del Bambino

olio su tavola, diametro cm. 70

L'equilibrio del Rinascimento ormai prossimo alla maturità si riflette con rassicurante armonia in questo dipinto, nel quale la Vergine, San Giuseppe e San Giovannino sono raffigurati in preghiera dinanzi al Salvatore. La composizione, ben calibrata, è racchiusa nel caratteristico formato circolare, così apprezzato dai fiorentini di quel meraviglioso torno di tempo nel quale, tra gli ultimi anni del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, la città viveva uno straordinario fervore artistico. Caratteristici di questo periodo, oltre ai movimenti lenti e meditati delle figure, sono l'architettura diruta sullo sfondo, dalle pietre delineate con rigore prospettico, e gli squarci di paesaggio ai lati, quello di sinistra con pareti rocciose e una resa della vegetazione dalla quale traspare il recente magistero leonardesco.

I dati stilistici di quest'opera conducono con sicurezza all'ambito di uno dei protagonisti dello scenario artistico di quegli anni, Filippino Lippi. Alla scuola del grande maestro ancora adesso la nostra tavola compare attribuita nell'archivio fotografico di Federico Zeri (Fondazione Zeri, scheda n. 14698), che ebbe la foto nel 1961 quando il dipinto si trovava a New York, nella collezione Wildenstein & Co.

Si deve ad Andrea De Marchi l'attribuzione di questa tavola a Niccolò Cartoni, personalità strettamente legata al maestro, ma con caratteri ben riconoscibili che mediano anche influenze diverse, che includono, tra gli altri, oltre a Filippino Lippi, artisti quali Domenico Ghirlandaio e Lorenzo di Credi, con tangenze con Raffaellino del Garbo.

Il catalogo di quest'artista comprende dipinti un tempo dati ad anonimi allievi del Lippi, quali il Maestro di Memphis o il Maestro di Naumburg, nome sotto il quale ancora è registrata, su suggerimento di Everett Fahy (1996), la *Madonna col Bambino e San Giovannino* della Galleria Palatina di Firenze (inv. 1912, n. 349; vedi *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le scuole dell'Italia Centrale 1450-1530*, a cura di S. Padovani, Firenze, 2014, n. 82, pp. 410-412), anche questa opera da ricondursi al nostro Cartoni.



Niccolò Cartoni, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Firenze, Galleria Palatina

NICCOLÒ CARTONI

Florence, active in the early 16th century

Adoration of the Child

oil on panel, diameter 70 cm

The reassuring harmony of this painting, in which the Virgin, Saint Joseph and the Infant St. John are shown in prayer before the Saviour, reflects the fact that the equilibrium of Renaissance is nearing maturity. The carefully balanced composition is enclosed in the characteristic circular format which was so popular in Florence in that marvellous period straddling the Fifteenth and the Sixteenth century, in which the city enjoyed an extraordinary artistic fervour. In addition to the slow and meditated movement of the figures, characteristic traits of the period comprise the architectures in ruins in the background, the stones rendered painstakingly in perspective and the glimpses of the landscapes on the sides, the left one with cliffs and a rendition of vegetation in which we recognize the recent achievements of Leonardo.

The stylistic elements in this work are clearly attributable to the milieu of a leading figure of the artistic scenario of those years, Filippino Lippi, and this work on wood is in fact still attributed to the great master's school in the photo archive of Federico Zeri (Zeri Foundation, card no. 14698), which received an image of the painting in 1961, when it was located in New York, in the Wildenstein & Co collection. It is to Andrea De Marchi that we owe the attribution of this work to Niccolò Cartoni, an artist who was close to the master, but who vaunts clearly recognizable traits which also bear witness to other influences, among which we may mention, in addition to Filippino Lippi, artists as Domenico Ghirlandaio and Lorenzo di Credi; we also find some points of contact with the work of Raffaellino del Garbo.

The body of work of this artist comprises paintings which have, at one time, been attributed to anonymous pupils of Lippi, as the Master of Memphis or the Master of Naumburg, the name with which a work is still recorded, on the suggestion of Everett Fahy (1996), namely the Madonna with Child and Infant St. John of the Palatina Gallery of Florence (inv. 1912, no. 349; see I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le scuole dell'Italia Centrale 1450-1530, edited by S. Padovani, Firenze, 2014, no. 82, pages 410-412). Also this painting is to be attributed to Cartoni.



LATTANZIO DI NICCOLÒ DI LIBERATORE

doc. a Foligno e Assisi dal 1474 al 1527

San Sebastiano

olio su tavola, cm. 78x25

iscrizione sul retro: "L O [Lattanzio Opus?]"

Il pannello, verosimilmente in origine anta mobile di un trittico, si compone di due facce dipinte. Il fronte rappresenta San Sebastiano legato all'albero, con il corpo, cosparso di frecce, atteggiato ad un elegante contrapposto. Nel verso è invece raffigurata una fantasiosa decorazione monocroma su fondo rosso cinabro, dichiaratamente ispirata alle antiche decorazioni parietali di gran voga proprio negli anni in cui l'opera fu eseguita. Interessante l'elemento circolare a forma di ruota dentata, un esercizio prospettico, non di origine strettamente romana, che ricorda invece precedenti tipici dell'Italia centrale, ad esempio del mondo urbinato e pierfrancescano.

Gli studi condotti sul dipinto da Alessandro Delpriori e Mauro Minardi hanno concordemente assegnato l'esecuzione dell'opera a Lattanzio, figlio del protagonista della pittura folignate della seconda metà del XV secolo, Niccolò di Liberatore detto l'Alunno. Lattanzio, ricorda Delpriori, "per un certo periodo vero e proprio alter ego del padre" del quale eredita la bottega, "è documentato tra il 1474 [...] e il 1523, quando firma e data un'Annunciazione già nella Pinacoteca di Foligno" e ora dispersa.

Tra le opere autonome di Lattanzio, lo stesso studioso ricorda per confronto la *Madonna del soccorso* di Castel Ritaldi, del 1509, e il *San Michele Arcangelo* di Palazzo Trinci a Foligno, il cui volto "ancora memore dello stile paterno, ha lo stesso dettaglio del naso illuminato sulla punta del nostro santo martire".

Per quanto riguarda la datazione, Delpriori propende per una sistemazione nell'attività estrema dell'artista, collocando la sua esecuzione tra il 1525 e il 1530. Minardi invece, che rintraccia un legame ancora forte con le opere del padre Niccolò, anticipa l'esecuzione dell'opera "intorno al 1510-15 circa", trovando analogie per il verso figurato con le "novità introdotte dal Pintoricchio a Spello" all'inizio del Cinquecento.



Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, *Cristo in pietà tra i dolenti e angeli*, Avignone, Musée du Petit Palais



LATTANZIO DI NICCOLÒ DI LIBERATORE

documented at Foligno and Assisi from 1474 to 1527

Saint Sebastian

oil on panel, 78x25 cm

inscription on reverse: "L O [Lattanzio Opus?]"

Most likely this panel was originally a moveable door on a triptych as it has been painted on both sides. The front of the panel has a representation of Saint Sebastian tied to a tree, his elegantly posed body pierced with arrows. On the reverse is an imaginative monochrome decoration on a cinnabar red background clearly inspired by ancient wall decorations in fashion when this work was painted. The circular element in the form of a geared wheel is particularly interesting as it is an exercise in perspective that is not strictly of Roman origin but, instead, is similar to earlier central Italian works, for example from the region of Urbino and the school of Piero della Francesca.

Studies of this work both by Alessandro Delpriori and Mauro Minardi came to the same conclusion; that the work was done by Lattanzio, son of the most important painter in Foligno during the second half of the 15th century Niccolò di Liberatore called 'L'Alunno' (the pupil). Lattanzio, Delpriori reminds us, "for a certain period was the true alter ego of his father" from whom he inherited the workshop. His work "is documented between 1474 [...] and 1523 when he signs and dates his Annunciation, previously in the Foligno Pinacoteca" and now lost. Delpriori also reminds us for comparison purposes of two other paintings done by Lattanzio; the Madonna del Soccorso in Castel Ritaldi dated 1509 and the Saint Michael Archangel at the Palazzo Trinci in Foligno, Saint Michael's face "still reminiscent of the paternal style, has the same detail of the illuminated nose as our holy martyr."

As to the dating of our work, Delpriori opts for a placement towards the end of the artist's career, putting its completion somewhere between 1525 and 1530. Minardi, on the other hand, who sees a strong tie to Niccolò's fathers works, places the work earlier "around 1510 to 1515", finding analogies in the figurative verse with "innovations introduced by Pintoricchio in Spello" at the beginning of the 16th century.



MAESTRO GRECO ATTIVO A VENEZIA NEL XVI SECOLO

Sacra Famiglia con San Giovannino

olio su tavola, cm. 53x44

La tavola in esame raffigura la Vergine in adorazione del Bambino, adagiato sul suo grembo, con a fianco San Giuseppe e il San Giovannino. Sullo sfondo, un sontuoso panneggio lascia intravedere il plinto di una colonna e un suggestivo tramonto.

L'opera si contraddistingue per la curiosa convivenza di una fattura molto raffinata abbinata ad aspetti arcaizzanti. Tale caratteristica, unita alla presenza di dettagli quali la frangia stilizzata del drappeggio retrostante, rivelano la particolare natura di questo dipinto, realizzato verosimilmente da un artista greco attivo a Venezia. Alla scuola pittorica lagunare rimanda ad esempio la Vergine, vagamente ispirata ai modelli rinascimentali locali. Certi dettagli, invece, risolti con rilevante cura e precisione – si noti la fattura della barba del San Giuseppe – ricordano l'esecuzione preziosa delle icone.

Databile ai primi decenni del sedicesimo secolo, questa tavoletta è sicuramente antecedente all'arrivo di El Greco in Laguna, intorno al 1567, il più importante esempio del fecondo incontro tra la scuola veneziana e quella bizantina.

GREEK MASTER ACTIVE IN VENICE DURING THE 16th CENTURY

Holy Family with Saint John

oil on panel, 53x44 cm

The panel under consideration depicts the Virgin in adoration with a baby Jesus reclining comfortably on her lap. To the side Saint Joseph and a young Saint John look on. In the background through sumptuous drapery one can just discern the plinth of a column and an evocative sunset.

The work differentiates itself through an interesting co-existence of refined workmanship and archaic elements. This characteristic, together with the presence of details such as the stylized fringe of the background drapery reveal the particular nature of this painting done in all likelihood by a Greek artist working in Venice. For example, the Virgin, vaguely inspired by local Renaissance models, points us in the direction of the Venetian school of painting. On the other hand, certain details, handled with considerable care and precision – such as the workmanship of Saint Joseph's beard – recall the delicate execution found in icon painting.

This small panel can be dated to the first ten years of the 16th century, certainly before the arrival of El Greco in Venice around 1567 which marked a period of fruitful exchange between the Venetian and Byzantine schools.



LEONARDO GRAZIA, bottega di
Pistoia 1503- Napoli? post 1548
Madonna col Bambino, San Giovannino e Sant'Elisabetta
olio su tela, cm. 152x115

Dinanzi ad una architettura classica, un emiciclo popolato di sculture entro nicchie, il gruppo formato dalla Madonna col Bambino, da Santa Elisabetta e dal figlio San Giovanni Battista si diletta con un cardellino. L'animale è legato con un filo ad una zampa, che la Vergine tira per divertire il piccolo Gesù. L'invenzione espressa nell'opera in esame è fedelmente ripresa da una tavola conservata alla Galleria Borghese (cm. 145x116; inv. n. 370), già attribuita alla scuola raffaellesca, e ora riconosciuta tra le maggiori realizzazioni del pistoiese Leonardo Grazia. Secondo Vasari allievo di Giovan Francesco Penni, l'artista si legò nell'Urbe a Giulio Romano, lasciando la città in occasione del Sacco. Nel 1534 il Grazia è nuovamente a Roma, dove risulta immatricolato all'Accademia di San Luca, per poi recarsi a Napoli all'inizio del decennio successivo (vedi A. Nesi, *Leonardo Grazia e Benedetto Pagni: echi dello stile di Giulio Romano tra Pistoia e Pescia*, in "Arte Cristiana", 828, 2005, pp. 183-188).

La composizione del nostro dipinto è legata ad esempi primo cinquecenteschi di chiara impronta romana, dal tardo Raffaello a Giulio Romano, al quale in particolare la nostra tela si ispira per il suggestivo fondale architettonico, suggerito dalla pala con la *Sacra Famiglia* del Pippi di Santa Maria dell'Anima, realizzata intorno al 1522.

Dell'opera di Leonardo Grazia si conoscono altre derivazioni, una delle quali, di collezione privata romana, è testimoniata da una riproduzione fotografica conservata alla Fondazione Zeri (scheda n. 37696).



Giulio Romano, *Sacra Famiglia* (part.), Roma, Santa Maria dell'Anima

LEONARDO GRAZIA, workshop of
Pistoia 1503- Napoli? after 1548
Madonna with Child, young Saint John and Saint Elizabeth
oil on canvas, 152x115 cm

A group formed by the Madonna with Child, Saint Elizabeth and her son Saint John the Baptist is positioned in front of an architecturally classical hemicycle populated by sculptures in niches. The group is being entertained by a gold finch that is restrained by string tied to its leg. The Virgin Mary pulls on it to amuse the baby Jesus.

This device in our painting has been faithfully copied from a panel in the Galleria Borghese (145x116 cm; inventory no. 370), previously attributed to the school of Raphael but now acknowledged as one of the most important works of an artist from Pistoia, Leonardo Grazia. According to Vasari, Grazia was a student of Giovan Francesco Penni and then worked closely with Giulio Romano in Rome but left during the sack of the city. By 1534 Grazia was back in Rome where he was enrolled in the Accademia di San Luca. Then, at the beginning of the 1540s, he traveled to Naples (see A. Nesi, Leonardo Grazia e Benedetto Pagni: echi dello stile di Giulio Romano tra Pistoia e Pescia, in "Arte Cristiana", 828, 2005, pp. 183-188).

Our painting's composition is related to examples from the beginning of the 1500s of a clearly Roman imprint, from late Raphael to Giulio Romano. It is from this latter's work that Grazia draws inspiration for the suggestive architectural backdrop, specifically from an altarpiece with the Holy Family by Pippi di Santa Maria dell'Anima, completed around 1522.

Other derivations of Leonardo Grazia's work are also known, one of which in a private collection in Rome is attested to by a photographic reproduction in the collection of the Zeri Foundation (record no. 37696).



MAESTRO MERIDIONALE DEL XVI SECOLO

Compianto su Cristo morto
olio su tavola, cm. 138,5x108

Dinanzi ad un paesaggio antichizzante, caratterizzato da rovine classiche parzialmente dirute, ha luogo la drammatica scena del compianto sul corpo di Cristo, depresso dalla croce. Si dolgono intorno al Redentore le tre Marie, tra le quali la Vergine che sorregge il Figlio esanime, San Giovanni Evangelista sulla sinistra, Nicodemo dalla parte opposta in atto di mostrare gli strumenti del martirio. La Maddalena, raffigurata con forza espressionistica mentre in preda alla disperazione abbraccia e bacia i piedi del Salvatore, appare un elemento di matrice nordica innestato in un dipinto di eclettico classicismo post-raffaellesco.

La coesistenza di questi elementi culturali eterogenei sembra rimandare a un contesto meridionale, con una esecuzione collocabile verosimilmente nel secondo quarto del sedicesimo secolo.

16th CENTURY SOUTHERN ITALIAN MASTER

Lamentation over the Dead Christ
oil on panel, 138.5x108 cm

This dramatic scene of the lamentation over Christ's dead body which has just been taken down from the cross takes place in front of a seemingly ancient landscape characterized by partially fallen-in classical ruins. The three Marys lament the Redeemer. The Virgin Mary holds the lifeless body of her son with Saint John the Evangelist on the left and Saint Nicodem on the right accompanied by the instruments of his martyrdom. Mary Magdalene, beside herself with grief, embraces and kisses the feet of the Savior. Depicted here with such expressionistic force she almost appears to be an element of Northern origin introduced into a painting of eclectic classicism from the period after Raphael. The coexistence of these culturally heterogeneous elements seems to indicate a Southern Italian origin, with the date of execution most likely in the second quarter of the 16th century.



ARTISTA LOMBARDO DELLA SECONDA METÀ DEL XVI SECOLO
Adorazione dei Magi
olio su tavola, cm. 103,5x77

La scena sacra si svolge all'aperto, nei pressi di un diruto edificio ricoperto di muschi e piante rampicanti, dal cui oscuro interno emerge la figura di un pavone descritto con stupefacente naturalismo. I Re Magi sono giunti con il loro carico di doni, e la Sacra Famiglia li riceve benedicendoli, mentre dall'alto, evidenziati da candide nubi, due angeli presentano la cometa che ha guidato i sovrani e delle corone. Se al primo sguardo colpiscono l'atmosfera brumosa e le fisionomie leonardesche del Bambino e in particolare della Madonna, il cui volto ricorda la dolcezza delle creazioni di Bernardino Luini (1480-1532) in dipinti come la *Madonna col Bambino tra le sante Caterina e Barbara* di Budapest (Szépművészeti Múzeum) – confrontabile anche per la posa del Cristo infante – alcuni dettagli tradiscono l'esecuzione in anni successivi: l'uso di cangiantismi, la posa e lo scorcio del volto del palafreniere sullo sfondo, la composizione svolta per verticale, portano ad una collocazione di quest'opera in area lombarda negli anni successivi alla metà del Cinquecento. Come osservato da Mina Gregori, negli anni della Controriforma e di San Carlo Borromeo l'importanza della figura del Luini per gli artisti lombardi fu del resto paragonabile, come fonte di ispirazione e modello, a quella che ebbero le personalità artistiche di Michelangelo a Firenze o di Raffaello a Roma.



Bernardino Luini, *Madonna col Bambino tra le sante Caterina e Barbara*, Budapest, Szépművészeti Múzeum

LOMBARD ARTIST OF THE SECOND HALF OF THE 16th CENTURY
Adoration of the Magi
oil on panel, cm. 103.5x77

*The holy event takes place outdoors, near a dilapidated building covered by moss and climbing plants; a peacock, painted with amazing naturalism, emerges from its dark interior. The Magi have arrived, laden with gifts, and the Holy Family receives them with blessings, while two angels above, highlighted by white clouds, indicate the comet which has guided the Kings from the Orient. While the most striking feature of the work is the misty atmosphere and the Leonardesque features of the Child, and in particular of the Madonna whose face reminds of the gentle creations of Bernardino Luini (1480-1532) in paintings like the *Madonna with Child among the Saints Catherine and Barbara* in Budapest (Museum of Fine Arts) – also the pose of the infant Christ in the latter painting is comparable to this work – some details reveal this painting to be more recent: the changing colors of the fabrics, the pose of and the angle of the palafrenier in the background, the vertical composition, all indicate that this work was painted in Lombardy in the years after the middle of the Sixteenth century. As Mina Gregori points out, in the years of the Counter-Reformation and of San Carlo Borromeo, the importance of Luini to Lombard artists, as source of inspiration and model, was comparable to that of artistic personalities as Michelangelo in Florence or Raphael in Rome.*



MAESTRO CENTRO ITALIANO DELL'INIZIO DEL XVII SECOLO

Adorazione dei Magi

Cena in casa di Simone il Fariseo

olio su tela, cm. 130x92

La coppia di tele, ancora incluse nelle loro splendide cornici originali, raffigurano due soggetti di grande fascino tratti dal Vangelo. Mentre la *Cena in casa di Simone il Fariseo*, con la Maddalena che in primo piano lava i piedi del Signore, si apprezza per l'ambientazione domestica, i dettagli di vita quotidiana e gustose notazioni quali il commensale che a fine pasto si deterge il volto con un panno dell'inserviente, l'*Adorazione dei Magi*, come di consueto, è occasione per il pittore di dispiegare una straordinaria varietà di attitudini e abbigliamenti esotici, come nel caso dell'elegante abito del moro Baldassarre.

Apparentemente eseguita da mani diverse, crediamo invece che questa coppia di tele sia riconducibile allo stesso autore che nei primi anni del Seicento si è ispirato a due opere realizzate da differenti pittori: nel caso della *Cena* si tratta della tela di Ventura Salimbeni conservata allo Snite Museum of Art (inv. 62.7; vedi in Fondazione Zeri, scheda n. 52970), mentre nel caso dell'*Adorazione* ci sembra verosimile il ricorso ad una incisione tratta da un dipinto fiammingo, o nord europeo.



CENTRAL ITALIAN MASTER ACTIVE EARLY 17th CENTURY

Adoration of the Magi

Dinner at the Home of Simon the Pharisee

oil on canvas, 130x92 cm

These two canvases, still in their original frames, depict two very alluring subjects from the Gospels. The first, Dinner at the Home of Simon the Pharisee in which Mary Magdalene washes the feet of Jesus in the foreground, can be appreciated for its domestic scene, the details of everyday life and tasteful notes such as the dinner companion who at the meal's end is wiping his face on a servant's towel. The second, Adoration of the Magi, as is often the case with this subject, is an opportunity for the artist to display an extraordinary variety of poses and exotic clothing, as in the case of the Moor Baldassar's elegant costume.

While it may appear that the paintings are the result of a number of different artists' hands, we believe, on the other hand, that both of these works can be attributed to the same painter who was inspired by two different artists active during the first part of the 1600s. In the case of the Diner, the influence appears to be from works by Ventura Salimbeni that are currently in the Sinite Museum of Art (inventory number 62.7; see record no. 52970 in the Zeri Foundation), while in the case of the Adoration, the influence appears to come from an engraving that in turn was copied from a Flemish or perhaps other Northern European painting.



ARTISTA OLANDESE DELLA PRIMA METÀ DEL XVII SECOLO
Ritratto di gentiluomo
olio su tela, cm. 76x64

Il giovane uomo ritratto in questo dipinto, evidentemente un militare, osserva dritto negli occhi il riguardante, il busto leggermente obliquo rispetto al piano del quadro. È abbigliato con una armatura ingentilita da una splendida trina che gli discende sulle spalle, resa con stupefacente maestria tecnica. Il busto è cinto da una seta annodata.

La moda testimoniata dal personaggio effigiato, l'acconciatura, il fondo bruno illuminato soffusamente per fare risultare il protagonista, riconducono senza dubbi ad un artista operante in Olanda a partire dal terzo decennio del Seicento. Puntuali confronti, sia nello stile che nell'abbigliamento dell'effigiato possono essere istituiti con vari ritratti olandesi del periodo, come ad esempio con il *Ritratto di Federico V elettore del Palatinato* di Michiel Jansz. Van Miereveld, datato 1628-32, presso il Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, The Hague.



Michiel Jansz. van Miereveld, *Ritratto di Federico V elettore del Palatinato*, The Hague, Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder

DUTCH ARTIST OF THE FIRST HALF OF THE 17th CENTURY
Portrait of gentleman
oil on canvas, 76x64 cm

The young man portrayed in this painting, evidently a military man, is looking the observer straight in the eyes, with his bust in slightly three-quarter profile. He is wearing an armature, which is given a gentler appearance by a splendid lace draped on his shoulder, rendered with amazing technical dexterity. A silk band is tied around his bust.

The style of his clothes, his hairstyle and the brown, softly illuminated background that makes the portrayed subject stand out, undoubtedly suggest an artist who was active in Holland as of the third decade of the Seventeenth century. Relevant comparisons, related both to the style and the apparel, may be made with various Dutch portraits from the period, as for instance with the Portrait of Fredrick V Elector Palatine by Michiel Jansz. Van Miereveld, dated 1628-32, at the Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, The Hague.



GIOVANNI BILIVERT
Firenze 1585 - 1644
Santa Caterina d'Alessandria
olio su tela, cm. 134x93

Questa tela raffigura Santa Caterina d'Alessandria, bella e giovane martire del III secolo, con le mani conserte sul petto e lo sguardo rivolto al cielo. Ai suoi piedi si intravedono, in un seducente brano di veridicità caravaggesca, un frammento di ruota dentata e l'elsa di una spada, suggestive allusioni agli strumenti del suo martirio.

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

L'opera deve essere messa a confronto con alcuni esemplari noti raffiguranti *Santa Agnese*, dalla composizione praticamente coincidente nella figura della martire, il più antico in collezione Luzzetti a Firenze, firmato e datato 1629. La redazione che mostra maggiori somiglianze è però quella a *pendant* con una Santa Dorotea, siglata e datata, come il dipinto compagno, nel 1631 (Firenze, Tornabuoni Arte). Un recente articolo ha reso nota questa coppia di dipinti insieme ai disegni preparatori per entrambi conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (vedi F. Berti, *Bilivert 'in piccolo' e non solo*, in "Medicea", 12, 2012, pp. 8-21).



Giovanni Bilivert, *Sant'Agnese*, 1631, Firenze, Tornabuoni Arte



GIOVANNI BILIVERT
Florence 1585 - 1644
Saint Catherine of Alexandria
oil on canvas, 134x93 cm

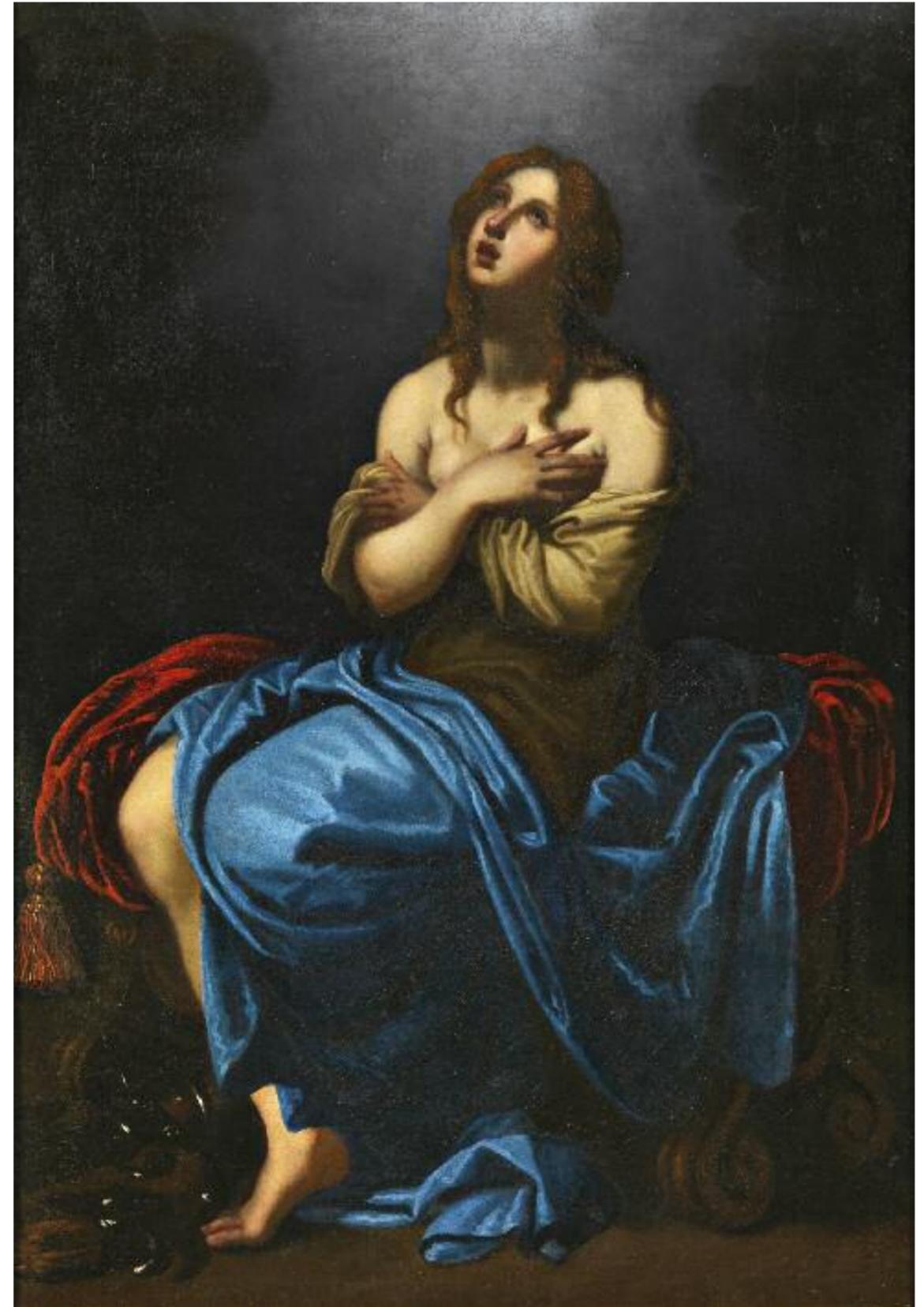
This painting depicts a beautiful, young Saint Catherine of Alexandria, the 3rd century martyr, with her hands folded across her breast and face upturned toward the heavens. At her feet, a seductive passage of Caravagesque reality, a fragment of a breaking wheel and the hilt of a sword, suggestive allusions to the instruments of torture used during her martyrdom.

The canvas was painted most likely during the 1630s by one of the most important Florentine artists of the 17th century, Giovanni Bilvert. Son of a Flemish goldsmith working at the Medici court, Bilvert was first apprenticed to the Siense painter Casolani and later he moved to the school of Ludovico Cigoli. It was this latter artist that most influenced his style; a fundamentally Venetian style conjugated in tones of "luxurious and abundant 'costumismo'" (Contini) that together with a theatrical and visual taste became a particular characteristic of Florentine art during those years. Beginning in 1610 we begin to see Bilvert's first works as an independent artist with important commissions for prestigious patrons of the arts, from important families of the Grand Duchy's capital to the Medici Court itself.

This work is comparable in many respects to several well-known examples depicting Saint Agnes, especially in the almost identical composition of the subject, the oldest of which is in the Luzzetti collection and is signed and dated 1629. The work to which our painting is most similar, however, is the one pendant to a Saint Dorothy signed and dated, as is our work, 1631 (Florence, Tornabuoni Arte). A recent article explored this pair of paintings along with their preliminary sketches, which are in the collection of the Gabinetto Disegni e Stampe of the Uffizi (see F. Berti, Bilvert 'in piccolo' e non solo, in "Medicea", 12, 2012, pp. 8-21).



Giovanni Bilvert, *Studio per santa* (GDSU 16024F v), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



MAESTRO FIAMMINGO DEL XVII SECOLO

Baccanale

olio su tela, cm. 62x82

Al centro della scena, Sileno, costretto dagli effetti del vino ad appoggiarsi ad un asino, porge una coppa ad una baccante. Tutto intorno, il festoso seguito di Bacco si lascia andare a festeggiamenti e danze, putti e satiri intrecciano carole.

I caratteristici incarnati su base rossa delle figure e le fisionomie 'caricate' dei personaggi rimandano con sicurezza alla pittura fiamminga di matrice rubensiana, e forse più in particolare alla pittura del suo più celebre seguace, Antoon van Dyck, a cui l'autore del nostro dipinto sembra essersi ispirato.

Il tema dei Baccanali, divenuto popolare con il Rinascimento, trovò i suoi più celebri esempi nei noti dipinti realizzati intorno al 1520 da Tiziano per Alfonso d'Este, che raggiunsero Roma alla fine del Cinquecento insieme ai maggiori capolavori della pittura estense, divenendo modello per gran parte delle opere di questo soggetto.



Giovanni Andrea Podestà, *L'offerta a Venere* (da Tiziano), 1649 circa, incisione

FLEMISH MASTER OF THE 17th CENTURY

Bacchanalia

oil on canvas, 62x82 cm

At the center of the scene, Silenus is forced by the effects of wine to steady himself against a donkey and proffers his cup to a bacchante. Around him the festive followers of Bacchus let themselves go in merriment and dance, cherubs and satyrs weave in and out in a ring dance.

The characteristic reddish skintones of the figures and the 'exaggerated' physiognomies of the subjects are certainly reminiscent of the Rubenesque Flemish painting style, and perhaps more particularly, to the paintings of Rubens' most celebrated follower, Antoon van Dyck, by whom the author of our painting seems to have been particularly inspired.

The Bacchanalia theme became popular during the Renaissance, the most famous examples of which can be found in the well-known paintings by Titian completed around 1520 for Alfonso d'Este. These were transferred to Rome at the end of the 1500s together with the other masterpieces of the Este collection and became the model for subsequent works incorporating this subject.



FRANCESCO ALBANI, bottega di
Bologna 1578-1660

Venere nella fucina di Vulcano

Le ninfe di Diana disarmano i cupidi dormienti

olio su tela, diametro cm. 146

Questa coppia di tondi di considerevoli dimensioni riproduce, verosimilmente ad opera della bottega dell'artista, due composizioni tratte dal ciclo delle *Stagioni* eseguito da Francesco Albani tra il 1617 e il 1622 per la splendida villa romana del cardinale Scipione Borghese.

L'artista emiliano, allievo del Calvaert prima di passare nell'accademia dei Carracci, seguì Annibale a Roma, dove soggiornò con brevi interruzioni tra il 1601 il 1625, data dopo la quale tornò definitivamente in patria. Rappresentante tra i maggiori del classicismo emiliano, Albani fu con Domenichino e Guido Reni tra i pittori più ricercati del suo tempo, autore di favole mitologiche, paesaggi, e opere di carattere religioso.

Il primo dei toni in esame, *Venere nella fucina di Vulcano*, ritrae la dea della Bellezza accanto al marito, mentre, osservati dall'alto da Diana, una miriade di putti alati sono raffigurati intenti a preparare le proprie frecce. Questo dipinto è ispirato, come gli altri della serie, dalle *Immagini* di Filostrato di Lemno, detto il Vecchio (I, 6), opera letteraria che descrive varie pitture un tempo nel portico di una villa antica nei pressi di Napoli, tra le quali anche giochi di amorini nelle diverse stagioni. La tela appena descritta rappresenta l'Estate, mentre l'altro dipinto, *Le Ninfe di Diana disarmano i cupidi dormienti*, è invece immagine allegorica dell'intorpidimento dei sensi durante l'Inverno.

Leggermente inferiori di misure rispetto alle tele della Galleria Borghese (diametro 154 cm.), questi dipinti furono tra le varie redazioni posteriori delle fortunate composizioni di Albani, delle quali sappiamo che già gli stessi Borghese, a metà del Seicento, fecero eseguire alcune copie in occasione del trasferimento degli originali dalla villa sul Pincio a Palazzo Borghese (vedi C.R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven, 1999, n. 48, p. 135).



Francesco Albani, *Diana e le sue ninfe sorprese da Atteone*, Firenze, Tomabuoni Arte

FRANCESCO ALBANI, workshop of
Bologna 1578-1660
Venus in Vulcan's Forge
Diana's Nymphs disarming the sleeping Cupids
oil on canvas, 146 cm diameter

These two rather large 'tondi', probably from the workshop of Albani, reproduce two compositions from the Seasons painted by Francesco Albani between 1617 and 1622 for Scipione Borghese's beautiful villa in Rome.

The Emilian artist was a pupil of Calvaert and then became a member of Carracci's academy. He followed Carracci to Rome where he remained between 1601 and 1625 with only brief interruptions, thereafter returning definitively to his hometown, Bologna. Albani was one of the most important representatives of Classicism in Emilia, and one of the most sought-after painters of this time along with Domenichino and Guido Reni. The subjects of Albani's paintings include mythological and religious scene as well as landscapes.

The first of our two 'tondi', Venus in Vulcan's Forge, depicts the goddess of Beauty reclining beside her husband while Diana observes from above surrounded by a myriad of winged cherubs intently preparing their arrows. This painting was inspired, as were the others in the series, by references in Philostratus the Elder of Lemnos' (I,6) literary work 'Images', in which he describes various paintings once in the entrance hall of an ancient villa near Naples. Among these he mentions paintings of amorous scenes set in each of the four seasons. The first 'tondo' represents Summer while the second, Diana's Nymphs disarming the sleeping Cupids, is instead an allegorical image representing the torpor of the senses during Winter.

Our 'tondi' are slightly smaller than the canvases in the Borghese Gallery (154 cm diameter) and were among later versions of Albani's more successful compositions. We know, in fact, that the Borghese family had copies of these works made in the middle of the 17th century when the originals were transferred from the villa to Palazzo Borghese (see C.R. Pugliesi, Francesco Albani, New Haven, 1999, n. 48, p. 135).



MAESTRO MARCHIGIANO DEL XVII SECOLO

San Girolamo scrivente

Pentimento di San Pietro

olio su tela, cm. 71,5x98

Questa coppia di dipinti raffigura soggetti non rari alla devozione. In una delle due tele San Girolamo, dottore della Chiesa e primo traduttore della Bibbia dal greco ed ebraico in latino, è rappresentato nella sua caratteristica veste rossa, allusiva all'abito cardinalizio. Il santo ha interrotto la scrittura al suono di una tromba angelica fuori campo che annuncia il Giudizio Universale.

Raffigurato nell'altro dipinto è San Pietro, riconoscibile per il consueto attributo iconografico delle chiavi posate dinanzi a lui. L'apostolo, piangente, si dispera per aver rinnegato Cristo. Al tradimento allude il gallo che canta di lato, come predetto dal Maestro ("prima che il gallo canti, tu mi rinnegherai tre volte").

La presenza delle cornici originali, inequivocabilmente marchigiane, permette di restringere a quest'ambito la creazione delle tele in esame, riconducibili alla metà del Seicento.

MASTER FROM THE MARCHES OF THE 17th CENTURY

Saint Jerome writing

Repentance of Saint Peter

oil on canvas, 71.5x98 cm

These two paintings depict subjects that are common in devotional themes. On one of the two canvases Saint Jerome, doctor of the Church and the first to translate the Bible from Greek and Hebrew into Latin, is represented in his characteristic red robes, suggestive of a cardinal's cassock. The saint has interrupted his writing at the sound of an unseen angelic trumpet call announcing the Last Judgment.

In the other painting Saint Peter is depicted. He is identified by the usual iconographic attributes, the keys resting in front of him, and he cries in despair at having denied Christ. The crowing rooster off to the right alludes to this betrayal, a betrayal his Master predicted ("Before the rooster crows, you will deny me three times"). The original frames, unequivocally made in the Marches, allow us to narrow down the location where the canvases were painted to that region; they can be dated to the mid 1600s.



GIOVANNI STANCHI

Roma 1608 c.-?

Natura morta con ortaggi, frutti e fiori

olio su tela, cm. 95x131

Già presentato con un generico riferimento ad un maestro italiano operante a Roma nel XVII secolo, questa prorompente natura morta, di straordinaria fattura, è stata restituita alla mano di Giovanni Stanchi – la cosiddetta mano A nella non facile ricostruzione della bottega romana – da Mina Gregori. La studiosa colloca l'opera intorno al terzo decennio del Seicento, per il "naturalismo intenso" e per "particolari di aderenza al reale che discendono direttamente dal Caravaggio", come in particolare le due splendide pere in basso a destra la cui epidermide "svaria nella colorazione" e "accusa imperfezioni e aggressioni dei vermi".

Il linguaggio artistico degli Stanchi, e in particolare di Giovanni, il più anziano e verosimilmente il capo bottega (vedi in proposito L. Ravelli, *Stanchi dei fiori*, Bergamo, 2005, p. 5 e sgg.), compare qui in tutti i suoi elementi caratteristici: i meloni aperti, il ramo di convolvoli rampicanti, i carciofi, i cesti di frutta, e l'apertura paesistica sullo sfondo.



GIOVANNI STANCHI

Roma 1608 c.-?

Still life with vegetables, fruits and flowers

oil on canvas, 95x131 cm

Already presented with a vague reference to an Italian master working in Rome in the 17th century, this vivacious still life, painted with extraordinary mastery, has been identified as the work of Giovanni Stanchi – the so-called "hand A" in the difficult reconstruction of the Roman workshop of the Stanchi family – by Mina Gregori. The expert has dated the work approximately to the third decade of the Seventeenth century, due to the "intense naturalism" and "details revealing a realism inspired directly by Caravaggio", as, in particular, the two splendid pears at the bottom right whose skin "varies in hue" and "reveals imperfections and attacks by worms".

*The artistic language of the Stanchi family, and in particular of Giovanni, the oldest and probably the head of the workshop (see, in this regard, L. Ravelli, *Stanchi dei fiori*, Bergamo, 2005, p. 5 and following), here appears in all its characteristic elements: the open melons, the branch of climbing morning-glory, the artichokes, the fruit baskets, and the glimpse of the landscape in the background.*





MAESTRO MARCHIGIANO DEL XVII SECOLO

Paesaggio con ruscello e borgo arroccato

olio su tela, cm. 120x172

Questo paesaggio, di notevoli dimensioni, utilizza ingredienti non inconsueti della pittura di paesaggio seicentesca: un viottolo che si addentra nel bosco, un poggio su cui si erge un edificio vetusto, un ruscello, colline che digradano nella distanza. Visivamente la composizione vive del contrasto tra zone in ombra e zone bagnate dalla mobile luce del sole, che intuiamo filtrare dal cielo nuvoloso.

Due sono i filoni principali di questo genere artistico fiorito nel corso del Seicento: il paesaggio 'classico', sviluppatosi sull'esempio raffaellesco in particolar modo con l'arte dei Carracci e poi dei grandi francesi Nicolas Poussin, Claude Lorrain e Gaspard Dughet, e il paesaggio 'pittoresco', nato dall'esempio di Salvator Rosa. Rispetto alle serene visioni d'Arcadia del primo, prevale nella nostra tela l'influsso della ricetta di forti contrasti e mistero caratteristica della pittura del grande pittore-poeta napoletano.

La provenienza da un palazzo nobiliare marchigiano induce a assegnare questo dipinto alla scuola pittorica locale, intorno alla seconda metà del XVII secolo.



MASTER FROM THE MARCHES OF THE 17th CENTURY

Landscape with stream and hill town

oil on canvas, 120x172 cm

This rather large landscape includes elements that are not uncommon in landscape paintings of the 1600s: a country lane receding into the woods, a ramshackle building on top of a hill, a stream, small hills diminishing into the background. Visually the composition is brought alive by the contrast between the areas in shade and the areas bathed in the moving sunlight that we intuit as it is filtered through the cloudy skies.

There are two principal veins of artistic styles that flourished during the Seicento: the 'classic' landscape style which developed along the lines of Raphael and can be particularly noted in the Carracci paintings and thence in the works of important French artists like Nicolas Poussin, Claude Lorrain and Gaspard Dughet, or the 'picturesque' landscape style, born from the examples of Salvator Rosa. In contrast to the serene visions of Arcadia in the former, in our canvas the influence of strong contrasts and mystery prevail, characteristic of the great Neapolitan painter-poet.

The presence of a noble palace in the Marches leads us to assign this painting to the local 'picturesque' school and date it to the second half of the 17th century.



LAZZARO BALDI

Pistoia 1623-Roma 1703

La Madonna col Bambino e San Domenico offrono il rosario ai santi Pio V e Caterina da Siena

olio su tela, cm. 167x142

iscrizione sul retro "Lazzaro Baldi pinxit"

Questa grande tela mostra al centro il gruppo costituito dalla Madonna con il Bambino. La Vergine offre il rosario, tramite San Domenico, ad un pontefice inginocchiato, al cui fianco si trova la tiara. Si tratta di San Pio V, riconoscibile per il caratteristico profilo e per la veduta della scena di scontro navale che si intravede dalla finestra, allusiva alla Battaglia di Lepanto. Il papa Ghisleri (1504-1572), che guidò nel 1571 le armate cristiane contro i turchi, consacrò il successo alla Madonna della Vittoria, poi detta del Rosario. Quest'ultimo è concesso anche a Santa Caterina, la mistica senese, raffigurata con la testa coronata di spine, le stimmate e i gigli.

Si tratta inequivocabilmente di un dipinto di scuola cortonesca, ossia ispirata all'arte di Pietro Berrettini da Cortona. Lo stile neo-veneto proposto da quest'ultimo, a partire dal grande soffitto di Palazzo Barberini eseguito intorno al 1630, divenne in breve tempo la tendenza artistica più diffusa nella Penisola, trovando una infinita serie di imitatori e seguaci.

Tra questi può essere sicuramente annoverato il pistoiese Lazzaro Baldi, giunto in giovane età a Roma per istruirsi col Cortona e poi rimasto nell'Urbe, dove ebbe una carriera di notevole successo, realizzando varie opere di rilievo, quali i tre affreschi nella galleria di Alessandro VII nel Palazzo del Quirinale, del 1657, o la *Visione di San Giovanni a Patmos*, dipinta tra il 1660 e il 1665, "uno dei risultati più alti del cortonismo" (E. Borea, *Baldi, Lazzaro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 5, 1963, *ad vocem*).

Tra le opere dell'artista che più si avvicinano alla nostra tela, la cui paternità è testimoniata da una vecchia iscrizione sul retro, menzioniamo il *Matrimonio Mistico di Rosa da Lima*, Amsterdam, Rijksmuseum (SK-A-596). Il tema della Battaglia di Lepanto ebbe nuovo stimolo con l'inasprirsi delle tensioni con i turchi, negli anni precedenti la definitiva sconfitta di questi ultimi nel 1683 a Vienna, e a questo periodo può essere verosimilmente ricondotto il dipinto.



Giovanni Battista del Sole, *La visione di Pio V alla Battaglia di Lepanto*, 1672, Pavia, Collegio Ghisleri, cappella



LAZZARO BALDI

Pistoia 1623-Rome 1703

Madonna with Child and Saint Dominic offer the rosary to Saints Pius V and Catherine of Siena

oil on canvas, 167x142 cm

inscription on reverse "Lazzaro Baldi pinxit"

At the center of this large canvas is a group composed around the Madonna and Child. The Virgin Mary offers a rosary, with Saint Dominic as intermediary, to a kneeling Pope by whose side lays the papal tiara. The pontiff is of course Pope Pius V, recognizable by his characteristic profile and the inclusion of the naval battle scene, alluding to the Battle of Lepanto, which we see through the window. Pope Ghisleri (1504-1572) who led the Christian armada against the Turks in 1571 dedicated his success to the Madonna of Victory, thence called the Madonna of the Rosary. In the painting a rosary is also being offered to Saint Catherine, the Sienese mystic, depicted with a crown of thorns, stigmata and lilies.

Clearly this is a painting of the Cortonesque School, that is, inspired by the art of Pietro Berrettini from Cortona. This latter's neo-Venetian style, beginning with the grand ceiling of the Barberini Palace completed around 1630, soon became the most widespread artistic trend throughout the Italian peninsula and was adopted by an infinite series of imitators and followers.

Among these, we can surely include Lazzaro Baldi from Pistoia who traveled to Rome at an early age to learn from Berrettini, subsequently remaining in Rome and enjoying a notably successful career. He completed several important works there, among which three frescos in 1657 for Alexander VII's gallery in the Quirinale Palace and a Vision of Saint John at Patmos painted between 1660 and 1665, "one of the pinnacles of 'Cortonismo'" (E. Borea, Baldi, Lazzaro, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 5, 1963, ad vocem).

Among the works by this artist that are most similar to our canvas, whose authorship is confirmed by an old inscription of the reverse, we mention *The Mystical Wedding of Rose of Lima*, Amsterdam, Rijksmuseum (SK-A-596).

The theme of the *Battle of Lepanto* found renewed impetus with the worsening of tensions with the Turks in the years preceding their definitive defeat in 1683 near Vienna, and it is to this period that we can most likely assign the date of our painting.



Lazzaro Baldi, *Matrimonio Mistico di Rosa da Lima*, Amsterdam, Rijksmuseum



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.

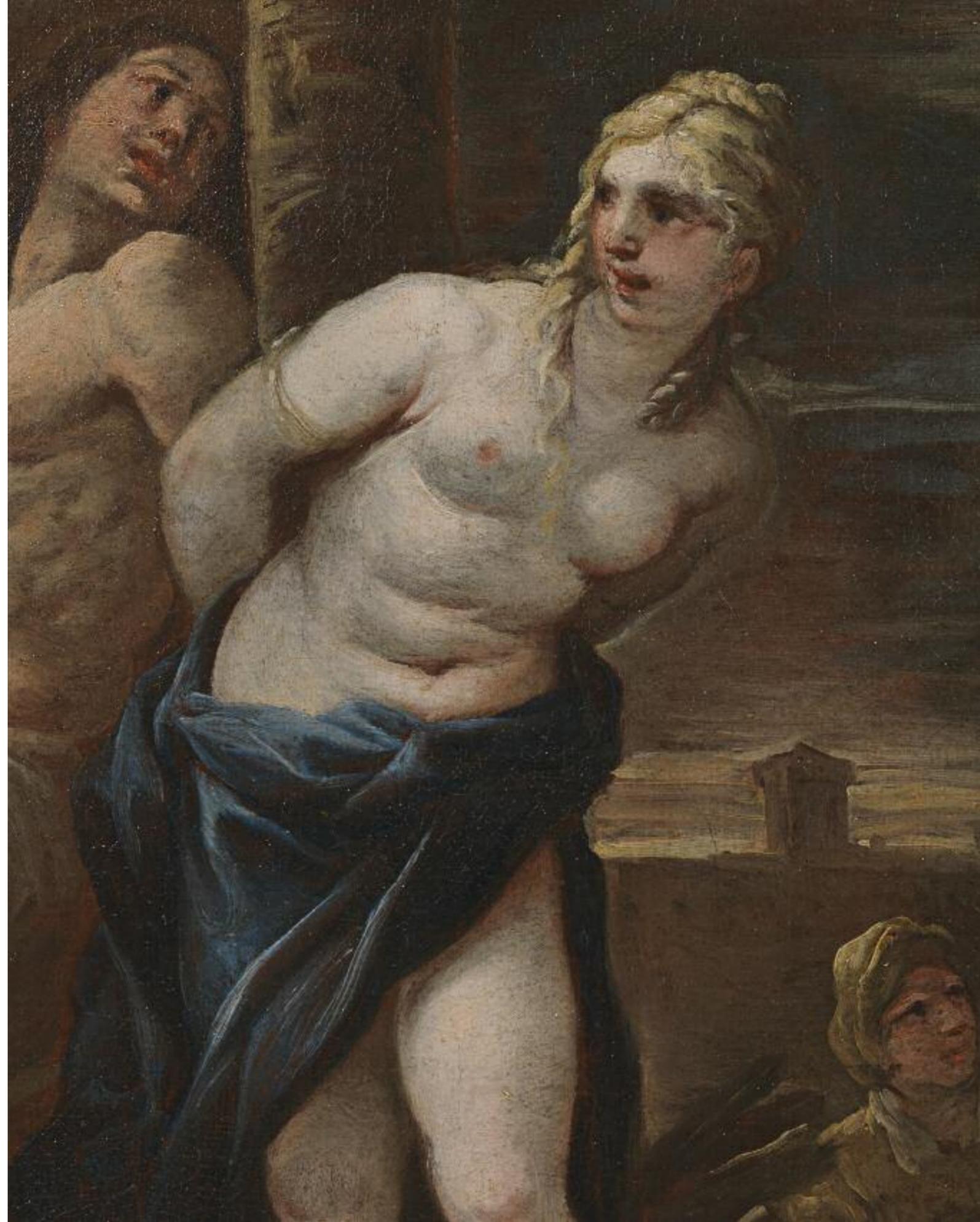
Lo studioso sottolinea come il nostro inedito dipinto, che mostra notevoli differenze rispetto alla composizione già Grillo, sia una "versione ridotta e con alcune varianti della tela di grandi dimensioni oggi esposta nel Palazzo Reale di Genova", proponendo una datazione tra il 1680 e il 1685. Giordano 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.

Il dipinto è stato esposto alla mostra, a cura di Vittorio Sgarbi, *I tesori nascosti; Tino di Camaino, Caravaggio, Gemito*, tenutasi a Napoli dal 6 dicembre 2016 al 29 maggio 2017.



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.

This painting was selected for the exhibition curated by Vittorio Sgarbi, I tesori nascosti; Tino di Camaino, Caravaggio, Gemito, held in Naples, from December 6th, 2016, to May 29th, 2017.



NICCOLÒ CODAZZI

Napoli 1642-Genova 1693

Capriccio architettonico con marina

olio su tela, cm. 120x190

Una suggestiva prospettiva di rovine architettoniche classiche, parzialmente dirute, domina la scena in questo imponente capriccio. Le architetture, affacciate su un'insenatura, lasciano intravedere un grande vascello attraccato in rada.

Giancarlo Sestieri ha individuato in Niccolò Codazzi, specialista del genere delle vedute con edifici classici, l'autore di questo capriccio architettonico. Figlio del più noto Viviano, ben poco sappiamo di questo artista: gli unici punti fermi della sua biografia sono, dopo la morte del padre nel 1670, il soggiorno a Parigi tra 1681 e 1682 e la fase finale dell'attività a Genova, a partire dal 1688, dove risulta affiancare pittori locali quali Gregorio de Ferrari e i Piola.

Come segnalato dallo studioso, in questo dipinto Niccolò segue strettamente le orme paterne, tracciate in dipinti come l'analogo capriccio di architetture prospicienti il mare di collezione privata bresciana, siglato dal Codazzi senior (vedi G. Sestieri, *Il Capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, 3 voll., Foligno 2015, I, fig. 37 b, p. 320). Questa vicinanza a Viviano induce Sestieri a collocare il nostro capriccio nell'attività giovanile dell'artista, "poco prima o subito dopo la morte del genitore", del quale ritorna in questa tela la "fervida fantasia" e la "rigorosa oggettivazione prospettica". Tra i possibili confronti, segnaliamo in particolare il *Capriccio con arco di trionfo* di collezione privata a Fiorenzuola d'Arda, similare in particolare per la stessa resa e intonazione cromatica delle architetture, investite come nella tela in esame da una suggestiva luce radente (G. Sestieri, op. cit., 2015, I, fig. 15, p. 267).



Niccolò Codazzi, *Capriccio con arco di trionfo*, Fiorenzuola d'Arda, collezione privata

NICCOLÒ CODAZZI

Naples 1642-Genoa 1693

Architectural capriccio with marina

oil on canvas, 120x190 cm

A suggestive perspective of classical architectural ruins, partially ruined, dominates the scene in this imposing capriccio. The structures sit on the side of a bay and provide just a glimpse of a large, moored warship.

Giancarlo Sestieri identified Niccolò Codazzi as the author of this architectural capriccio as he specialized in this type of vista with classical buildings. Niccolò, about whom we know very little, was the son of the better-known painter Viviano. In fact the few things we know about his life are that sometime after the death of his father in 1670 he traveled to Paris where he sojourned between 1681 and 1682 and that beginning in 1688 he had moved to Genoa where he worked alongside local painters such as Gregorio de Ferrari and Piola.

*As Sestieri indicated, in our painting Niccolò closely followed in the footsteps of his father; this is clear when one examines a similar capriccio of architectural elements by the sea signed by Codazzi senior in a private collection in Brescia (see G. Sestieri, *Il Capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, 3 voll., Foligno 2015, I, fig. 37b, p. 320). The closeness in style to Viviano's work lead Sestieri to date our capriccio to the early years of Niccolò's activity, "slightly before or slightly after the death of his father", as it echoes the "fervid imagination" and "rigorous perspective objectification". Among other possible comparisons we should particularly note Capriccio with an Arc de Triomphe in a private collection in Fiorenzuola d'Arda, particularly similar in the rendering and chromatic tonality of the structures which are illuminated as in our canvas by a suggestive low-ceilinged light (G. Sestieri, op. cit., 2015, I, fig. 15, p. 267).*



BONAVENTURA BETTERA

Bergamo 1663-notizie fino al 1718

Natura morta con strumenti musicali e mappamondo
olio su tela, cm. 75x100

La tela che proponiamo, più volte pubblicata con la giusta attribuzione al Bettera figlio, raffigura la consueta mostra di strumenti musicali incorniciata da sontuosi drappi, a cui si aggiunge sulla destra un mappamondo, oggetto più volte riprodotto anche nei dipinti realizzati dal padre Bartolomeo (1639-notizie fino al 1699). L'opera rientra nella caratteristica produzione della famiglia di pittori bergamaschi, specialisti del genere sulla scia di Evaristo Baschenis. Per la nascita di questo particolare ramo della natura morta italiana, tipicamente lombardo, di fondamentale importanza fu la straordinaria fama delle manifatture di maestri liutai nella vicina Cremona.

Di Bonaventura Bettera sono note due tele firmate, intorno alle quali è stato ricostruito l'esiguo *corpus* del pittore: una datata 1718 proveniente da Palazzo Passi a Bergamo (ora La Spezia, collezione privata), l'altra, dipinta in origine per Palazzo Greppi a Milano, ora in collezione privata a Bergamo. Un'altra coppia di tele dello stesso artista è trascorsa sul mercato antiquario, una delle quali presenta lo stesso mappamondo che compare nel quadro in esame.

Marco Rosci, che ha reso nota l'opera in due contributi (1971 e 1985), ha evidenziato in Bonaventura il "passaggio ad un gusto decorativo settecentesco" caratterizzato da "un deciso schiarirsi e raffreddarsi del tono cromatico" rispetto ai dipinti del padre, dei quali si deve evidenziare in generale uno stile maggiormente analitico.

Ultimamente l'opera è stata pubblicata con scheda di Giulia Palloni in *Bartolomeo Bettera: "la sonata barocca"*, catalogo della mostra a cura di A. Cottino, Bergamo, 2008, n. 17, pp. 70-71 (con bibliografia precedente).



Bonaventura Bettera, *Natura morta con strumenti musicali*, ubicazione sconosciuta

BONAVENTURA BETTERA

Bergamo 1663- documented until 1718

Still life with musical instruments and globe
oil on canvas, 75x100 cm

This painting has been published with the correct attribution to the younger Bettera a number of times and depicts the usual scene of musical instruments framed by sumptuous drapes to which a globe has been added on the right, an object often included in paintings also by Bonaventura's father, Bartolomeo (1639-1699). The canvas has many of the characteristics of works done by this family of painters from Bergamo who specialized in this type of painting in the style of Evaristo Baschenis. It was the extraordinary fame of the master violinmakers of nearby Cremona that was of particular importance to this particular offshoot of Italian still lives.

There are only two known, signed paintings by Bonaventura Bettera, though a small group of additional works has now been attributed to him. The first of these was originally in the Passi Palace in Bergamo (now in a private collection in La Spezia) and is dated 1718. The second, originally painted for Palazzo Greppi in Milan, is now in a private collection in Bergamo. Another pair of canvases by the same artist was recently offered on the Art market. One of these had the same globe which we see in our painting.

Marco Rosci contributed to making Bettera's work better known through two articles (1971 and 1985) in which he pointed out that one can discern in Bettera's work the transition toward "18th century decorative taste" characterized by "a decisive inclination to render the chromatic tones lighter and colder" when compared to the paintings of Bettera's father whose style was more analytical. Recently this work was published with an entry by Giulia Palloni in "Bartolomeo Bettera; the baroque sonata", catalog of the exhibition curated by A. Cottino, Bergamo, 2008, n. 17, pp. 70-71 (with preceding bibliography).



LUCA CARLEVARIJS e bottega

Udine 1663-Venezia 1730

La piazzetta di Venezia verso Punta della Dogana

olio su tela, cm. 87x109

Questa suggestiva veduta veneziana dell'artista friulano, considerato il padre del vedutismo insieme a Gaspar van Wittel, restituisce al riguardante uno degli scorci più celebri di Venezia, varie volte riprodotto dallo stesso autore. Sulla destra la mole del trecentesco Palazzo Ducale, al centro le due antiche colonne di San Marco e San Teodoro, quest'ultima posta dinanzi al sansoviniano edificio della Zecca, mentre sullo sfondo si intravedono gli evanescenti contorni di Punta della Dogana e della Chiesa della Salute.

Dopo gli inizi da paesista – capricci, paesaggi di fantasia con edifici classici e rovine – legati ad autori quali il Cavalier Tempesta e Johann Anton Eismann, con l'aprirsi del nuovo secolo Carlevarijs inaugura il vedutismo, la riproduzione esatta della città restituita con scientifica oggettività, un genere artistico stimolato dal nascente turismo che raggiungerà poco tempo dopo fama imperitura con l'opera di Antonio Canaletto, Francesco Guardi e Bernardo Bellotto.

Questo scorcio della Serenissima fu rappresentato in varie occasioni da Carlevarijs, in particolare per ricordare la venuta in città dell'ambasciatore francese Henri-Charles Arnauld e di quello britannico Charles de Montagu, rispettivamente nel 1706 e 1707 (Amsterdam, Rijksmuseum; Birmingham, City Museum and Art Gallery). Il nostro dipinto ripete con notevole qualità e con dimensioni maggiori la composizione completamente autografa trascorsa in asta a Bonhams, Londra, il 5 dicembre 2012 (lotto 94; cm. 48x68,5), datata da Dario Succi alla metà del secondo decennio, della quale lo studioso segnala l'esistenza di quattro varianti (D. Succi, *Luca Carlevarijs*, Gorizia, 2015, n. 51, pp. 190-191).



Luca Carlevarijs, *Ingresso dell'ambasciatore francese Henri-Charles Arnauld*, 1706, Amsterdam, Rijksmuseum

LUCA CARLEVARIJS and workshop

Udine 1663-Venezia 1730

The Piazzetta of Venice towards the Punta della Dogana

oil on canvas, 87x109 cm

This suggestive view of Venice by the Friulian artist Carlevarijs, considered the father of 'vedutismo' together with Gaspar van Wittel, provides the viewer one of the most famous perspectives of Venice, one repeated many times by this artist. On the right in our painting is the pier of the 14th century Ducal Palace. In the center are the two ancient columns of Saint Mark and Saint Theodore, this latter placed in front of Sansovino's Mint, while in the background once can see the evanescent outline of the Punta della Dogana and the church of Santa Maria della Salute. After beginning as a landscape painter focused on 'capricci' and fantastical landscapes with classical buildings and ruins, influenced by painters like Cavalier Tempesta and Johann Anton Eismann, Carlevarijs turned to 'vedutismo' at the beginning of the new century, a style in which the city is reproduced with exactness and scientific objectivity. This artistic genre was stimulated by the nascent tourism industry and within a few years reached lasting fame in works by Antonio Canaletto, Francesco Guardi and Bernardo Bellotto.

This same view of La Serenissima (Venice) was employed on several occasions by Carlevarijs; in one, to record the entry of the French ambassador Henri-Charles Arnauld into the city, and in another, Britain's Charles de Montagu, respectively in 1706 and 1707 (Amsterdam, Rijksmuseum; Birmingham, City Museum and Art Gallery). Our painting also repeats this cityscape and is of notable quality and greater size than another similar completely autograph work that came up for auction at Bonhams, London, on Dec. 5 2012 (lot 94, 48x68.5 cm). Dario Succi dated this latter work to the 1720s and identified the existence of four variations (D. Succi, Luca Carlevarijs, Gorizia, 2015, n. 51, pp. 190-191).



CROCIFISSO

Legno scolpito e policromato.

Immagine di severa nobiltà, il Cristo crocifisso che presentiamo dimostra sia nella stilizzazione dell'anatomia, come nel disegno di addome e torace, sia del volto, ancora memore di esempi della tradizione romanica, l'appartenenza al nostro glorioso Trecento.

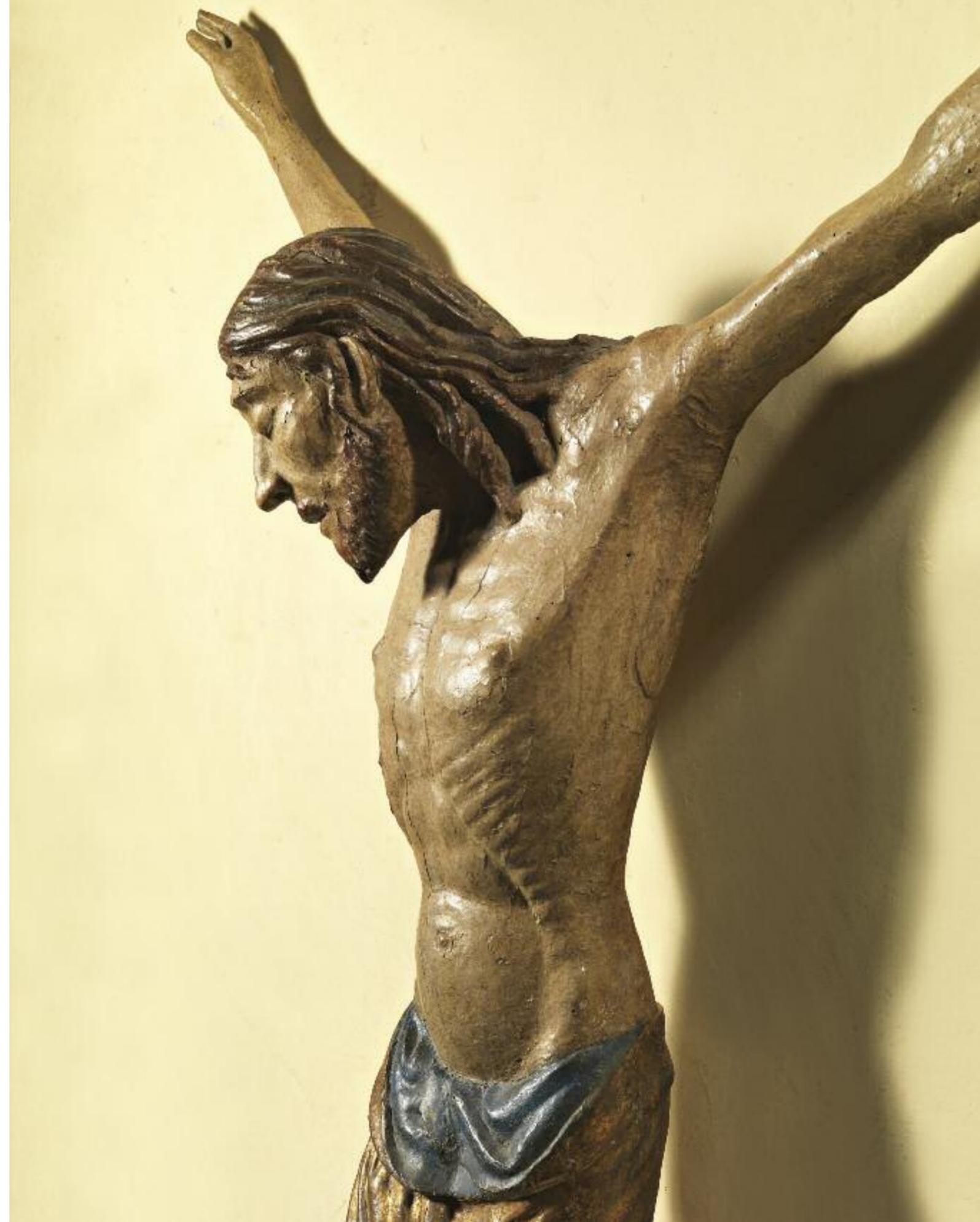
La drammatica scultura, un tempo probabilmente elemento centrale di una parete affrescata o di una tavola dipinta con la raffigurazione del Calvario, forse tra la Vergine e San Giovanni dolenti, è stato verosimilmente aggiornato in alcuni dettagli che tradiscono una più moderna cultura rinascimentale, quali il corto perizoma e la veridica muscolatura delle gambe.

L'intonazione dolente e la concezione ieratica di questo suggestivo Crocifisso, accentuata dalla testa protesa, quasi abbattuta sul torace, e dalla postura distesa dei piedi, trovano riscontri nella produzione umbro-marchigiana, suggerendo di ricondurlo ad un intagliatore attivo in Italia centrale intorno alla seconda metà del Trecento.

Italia centrale, XIV secolo
altezza cm. 145



Giovanni Pisano, *Crocifisso*, Asciano, Palazzo Corboli



CRUCIFIX

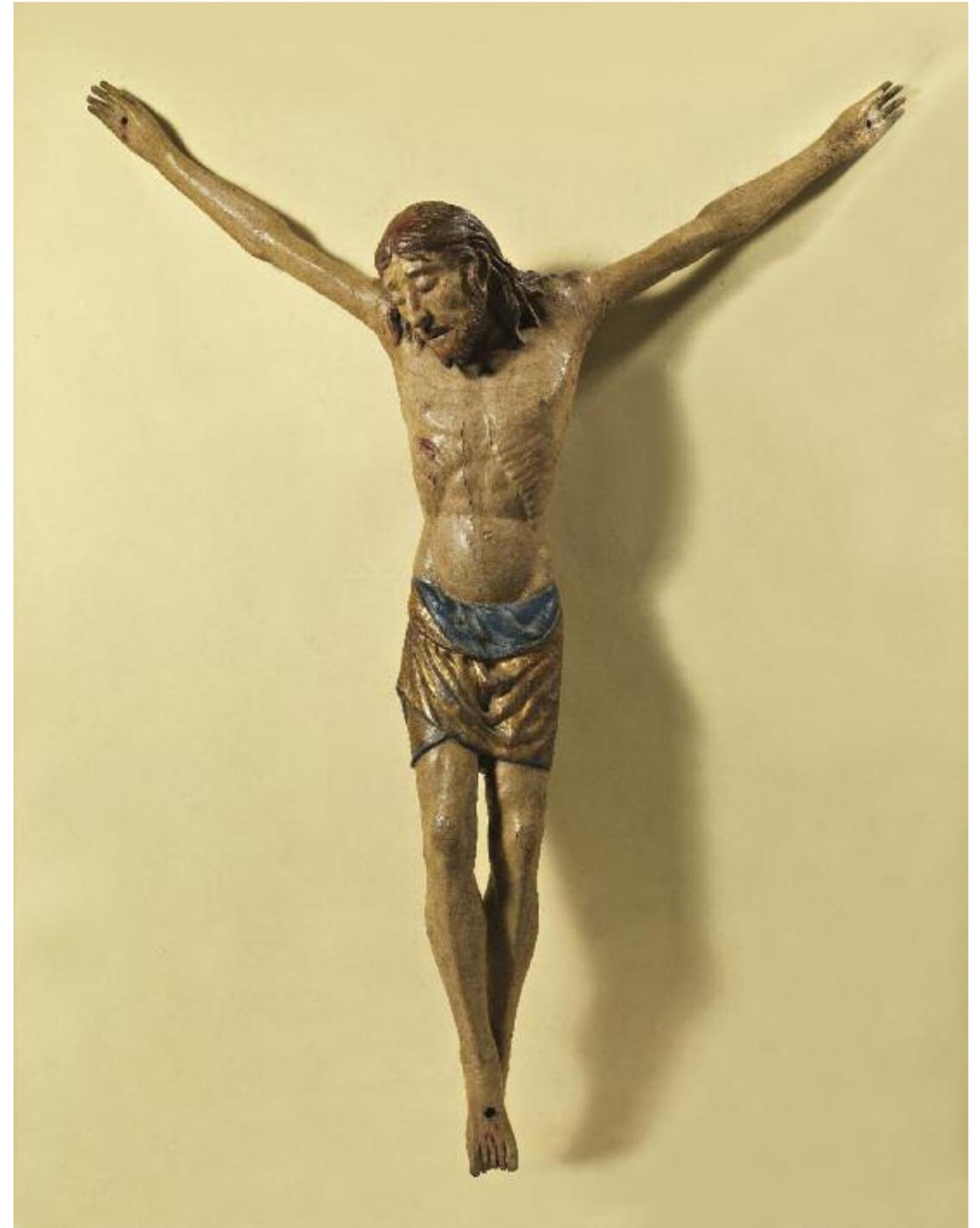
Wood, carved and polychromed.

This Christ on the Cross presents an image of severe nobility. The stylization of the anatomy, specifically in the design of the abdomen and the chest but also in the face, still linked to the Romanesque tradition, suggests to date this work to our glorious Trecento.

This dramatic sculpture was at one time probably the central element of a frescoed wall or a painted panel depicting Calvary, perhaps placed between the a suffering Virgin Mary and Saint John. It most likely has had several details, in particular the loincloth and the more realistic musculature of the legs, reworked at a later date, reflecting a more modern Renaissance sensibility. The suffering intonation and the solemn concentration of this suggestive crucifix, accentuated by the Christ's head almost resting on his chest and by the relaxed posture of the feet, show certain similarities to sculptures made in Umbria and the Marches, suggesting that the maker could have been a sculptor active in central Italy during the second half of the 1300s.

Central Italy, 14th century

height: 145 cm



VENERE E AMORE

Legno scolpito, argentato e parzialmente dorato.

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

Lombardia, fine del XVI secolo
altezza cm. 140



VENUS AND CUPID

Sculpted silver-plated wood with gilt details.

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

*Lombardy, late 16th century
height 140 cm*



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



DAFNE

Marmo bianco.

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

prima metà del XVII secolo
altezza cm. 135



DAPHNE

White marble.

The nymph who was desired by Apollo but escaped by changing herself into a laurel plant is represented next to the trunk of the tree that was beloved by the gods. Daphne, her beautiful nude body set in an elegant counterpose and shown here with a beautiful face of classical origin, covers herself modestly with a branch.

*first half of the 17th century
height: 135 cm*



BUSTI DEI SANTI PIETRO E PAOLO

Legno scolpito e dipinto a finto bronzo.

I fastosi e voluminosi panneggi di questi due busti rimandano con sicurezza alla scultura di età barocca. Una forte impronta della tradizione traspare invece dai volti, che tramandano le effigi tradizionali, esemplate sulla statuaria romana, degli apostoli fondatori della Chiesa.

Italia settentrionale, seconda metà del XVII secolo
altezza circa cm. 80 (senza base), 100 (con base)

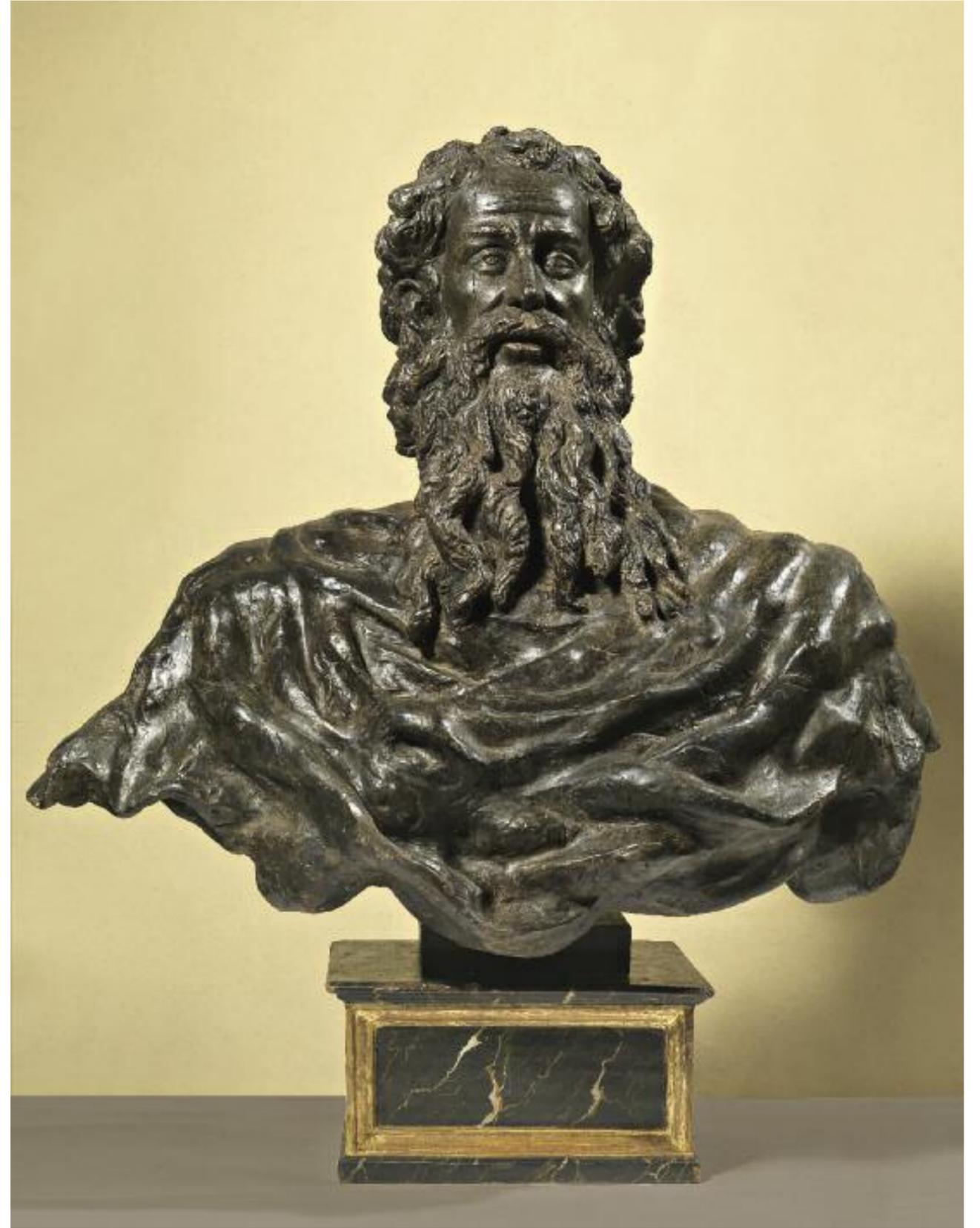
BUSTS OF SAINT PETER AND PAUL

Carved wood painted to simulate bronze.

The showy and voluminous drapery clearly links these two busts to Baroque sculpture. Yet the heavy imprint of tradition is visible in the faces of these apostles, founders of the Church, reflecting the influence of traditional portraiture in Roman statuary.

*Northern Italy, second half of the 17th century
height: approx. 80 cm (without the base), 100 cm (with base)*





MADONNA COL BAMBINO

Terracotta policroma.

Arcaizzante immagine devozionale, verosimilmente nata in età rinascimentale in un contesto artistico decentrato, che mescola elementi desunti dalla cultura 'alta', suggerita dagli elementi architettonici tratteggiati ingenuamente sullo sfondo, e ricordi di sapore bizantino e medievale, come nello ieratico Cristo benedicente.

XVI secolo
cm. 76x58



MADONNA WITH CHILD

Polychromed terracotta.

Archaic devotional image likely created during the Renaissance period in a provincial artistic context, this sculpture reflects a mixture of elements derived from 'high' culture, suggested by the architectural elements outlined naively in the background, and reminiscences of Byzantine and medieval elements like the solemn blessing Christ.

16th century
76x58 cm



GRUPPO DI OVALI SCOLPITI CON SCENE BIBLICHE

Legno scolpito, dorato e decorato in policromia; iscrizione sul retro: "Lavorato dal Sac. Giuseppe Castorina in Aci Reale Piazza Maggiore".

Le scene tratte dalla Bibbia rappresentate in questi ovali sono il *Sacrificio di Isacco*, la *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos* e il *Melchisedec offre il pane e il vino in un calice*.

Grazie alla provvidenziale iscrizione sul retro di uno dei rilievi, la *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos*, conosciamo l'autore di queste opere: si tratta del sacerdote siciliano Giuseppe Castorina, appartenente ad una famiglia di sacerdoti e scultori che si rese benemerita nell'adornamento della chiesa del Santissimo Crocifisso del Rinazzo di Acireale, tra Settecento e Ottocento. Ordinato sacerdote nel 1804, Giuseppe Castorina è in seguito nominato nuovo rettore della chiesa del Santissimo Crocifisso del Rinazzo il 18 luglio del 1824 in sostituzione di un defunto cugino, mantenendo questo incarico per dieci anni.

Apprezzabili per la freschezza narrativa e la sincera devozionalità, i tre ovali vivono del suggestivo contrasto tra il fondo azzurro marmorizzato e l'oro riservato ai personaggi e ai dettagli architettonici.

Acireale, primo quarto del XIX secolo
cm. 53x39



GROUP OF OVALS CARVED WITH BIBLICAL SCENES

Carved wood, gilded and polychromed; inscription on the back "Lavorato dal Sac. Giuseppe Castorina in Aci Reale Piazza Maggiore".

The Biblical scenes represented in these ovals include a Sacrifice of Isaac, a Vision of Saint John the Evangelist at Patmos and Melchizedek offers bread and wine in a chalice.

Thanks to a providential inscription on the back of one of the ovals, Vision of Saint John the Evangelist at Patmos, we know who the author of these works is; he is the Sicilian priest Giuseppe Castorina who belonged to a family of priests and sculptors that meritoriously contributed to the decoration of the Santissimo Crocifisso del Rinazzo church in Acireale between the 18th and 19th centuries. Giuseppe Castorina was ordained as a priest in 1804 and named rector of the Santissimo Crocifisso del Rinazzo church on the 18th of July, 1824, substituting a recently deceased cousin, a position he maintained for 10 years.

The three ovals are noteworthy for the freshness of their narrative and their sincere devoutness. They are brought to life by the evocative contrast between the marbled blue of the background and the gold used for the figures and the architectural details.

Acireale, first quarter of the 19th century
53x39 cm





CASSETTA AD URNA DEL VESCOVO JACOPO VAGNUCCI

Legno intagliato, dorato e parzialmente decorato in policromia.

Secondo l'epigrafe latina presente sul retro del coperchio, questa preziosa cassetta lignea ad urna sarebbe stata eseguita nel 1462 per volere del vescovo di Perugia, Jacopo Vagnucci:

“+ EGO IACOB EPUS P[er]JUSINUS hANC URNAM FECI FIERI Ad hONOREM S LAURENTII MCCCCLXII”

Jacopo Vagnucci (1416-1487), nativo di Cortona, fu vescovo di Perugia tra il 1449 e il 1482. Munifico committente di oggetti d'arte, affidò nel 1484 al conterraneo Luca Signorelli la realizzazione della *Pala di Sant'Onofrio* conservata al Museo dell'Opera del Duomo di Perugia, uno dei capolavori del pittore.

Come ricordato dall'iscrizione, la cassetta era dedicata a San Lorenzo, raffigurato nella riserva centrale dinanzi ad un sereno paesaggio umbro. Impreziosiscono le altre cartelle geometriche pregevoli decorazioni 'a estofado', graffite su fondo oro, nell'alternanza del rosso e del blu.

L'arme Vagnucci, che appare da entrambi i lati del reliquiario timbrata dalla mitra vescovile corredata di infule, così si blasona: D'azzurro, all'orso levato d'oro, coronato dello stesso, tenente con le branche anteriori un ramo di verde fiorito di tre pezzi di rosso.

Un esaustivo studio di Mauro Minardi ha chiarito vari aspetti legati alla creazione di questo raro manufatto. Lo studioso nota innanzitutto come il San Lorenzo e lo stemma Vagnucci si ritrovino con evidenti somiglianze nel Messale commissionato dallo stesso vescovo conservato presso la Biblioteca Capitolare di Perugia (ms. 10, c. 7r), la cui decorazione è attribuita a Pierantonio di Niccolò del Pociolo e databile intorno al 1475. Segnala inoltre come l'arme del presule ritorni assai simile anche in un reliquiario donato nel 1458 alla pieve di Santa Maria di Cortona (ora Museo Diocesano), che presenta anche una iscrizione confrontabile con quella della nostra cassetta.

Alcune peculiarità della decorazione di quest'ultima – in particolare “l'articolato disegno polilobato creato dalle modanature a rilievo nella cassa”, “la raffinata decorazione vegetale su fondo blu e rosso” e “la decorazione a losanghe nella parte tergale della cassa” – non sono consone ad una realizzazione nella data 1462 indicata nell'iscrizione, trovando invece convincenti paralleli in esempi pittorici della fine del Quattrocento. Queste caratteristiche inducono Minardi “a prospettare una genesi dell'opera non prima del 1480-90 circa”, forse in sostituzione del manufatto commissionato dal vescovo Vagnucci nel 1462.

Umbria, fine del XV secolo
cm. 36x52x38



URN-SHAPED BOX OF BISHOP JACOPO VAGNUCCI

Carved wood, gilded and partially decorated in polychrome.

According to the Latin epigraph on the inside of the cover this important urn-shaped wooden box was made in 1462 for the bishop of Perugia, Jacopo Vagnucci: "+ EGO IACOB EPUS P[er]USINUS hANC URNAM FECI FIERI Ad hONOREM S LAURENTII MCCCCLXII".

Jacopo Vagnucci (1416-1487), born in Cortona, was bishop in Perugia between 1449 and 1482. He was a generous purchaser of art objects and commissioned Luca Signorelli to create the Pala di Sant'Onofrio, one of the artist's greatest masterpieces, currently preserved in the Museo dell'Opera del Duomo in Perugia.

As the inscription states, the box was dedicated to Saint Lawrence, who is depicted in the central section in a peaceful Umbrian setting. Noteworthy 'a estofado' decorations and alternating blue and red 'graffite' on a gold background embellish the other areas.

The crest of the Vagnucci which appears on both sides of the reliquary, stamped with the bishop's miter accompanied by lappets, is thus emblazoned: Light blue with a standing bear in gold, crowned in gold holding in its forepaws a branch of green leaves with three red flowers. An exhaustive study by Mario Minardi clarified several aspects related to the creation of this rare artifact. First he noted how the figure of Saint Lawrence and the Vagnucci coat of arms on the box are clearly similar to ones in the missal commissioned by Bishop Vagnucci now in the Capitolare Library in Perugia (ms. 10, c. 7r). The decoration of the missal has been attributed to Pierantonio di Niccolò del Poggiolo and dated to around 1475. Furthermore, Minardi pointed out that the bishop's coat-of-arms also seems similar to one on a reliquary which was given to the parish church of Santa Maria di Cortona (now in the Diocesan museum), on which also appears an inscription that is similar to that on our box.

Several peculiarities in the decoration of this latter, in particular the "the articulated multi-lobed design created by the relief moldings on the box", "the refined plant-like decorations on blue and red backgrounds" and the "lozenge decorations on the back of the box" – are not consonant with the date of 1462 indicated by the inscription and, instead, have many more similarities to examples of paintings from the end of the 1400s. These peculiarities lead Minardi to "propose a date for the creation of the work not before about 1480-90", perhaps as a substitute for the artifact commissioned by Bishop Vagnucci in 1462.

Umbria, end of the 15th century
36x52x38 cm



Pierantonio di Niccolò del Poggiolo (attr.), Messale (ms. 10, c. 7 r), Perugia, Biblioteca Capitolare



TABERNACOLO

Commesso di marmi policromi.

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

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

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

Firenze, metà del XVII secolo
altezza cm. 113



Tabernacolo, 1654 c., Firenze, Santa Felicità



TABERNACLE

Mosaic work of polychrome marble.

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

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

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

*Florence, middle of the 17th century
height 113 cm*



CASSONE NUZIALE

Legno decorato in pastiglia dorata e policromia.

La figurazione che orna il fronte del mobile si compone di tre scene a bassorilievo di gusto vagamente botticelliano separate da candelabre. Al centro è riconoscibile il Giudizio di Paride, con il pastore che offre il pomo a Venere, composizione affiancata a sinistra di chi guarda da una figura di giovane con cornucopie, e a destra dalla dea dell'Amore che strappa le ali a Cupido. Su entrambi i fianchi del cassone si trovano tracce di stemmi in policromia difficilmente leggibili e in parte di ripristino.

L'arredo ripropone, con lievi varianti, la parte frontale di un esemplare un tempo conservato presso lo Schlossmuseum di Berlino, il cui aspetto è documentato da una foto pubblicata prima della seconda guerra mondiale (F. Schottmüller, *I mobili e l'abitazione del Rinascimento in Italia*, Paris, 1921, fig. 79, p. 40). L'autrice del pionieristico volume, Frida Schottmüller, ne collocava l'esecuzione a Firenze intorno al 1470.

Un altro arredo confrontabile in pastiglia dorata, sul cui fronte sono raffigurati i Vizi e le Virtù tra candelabre di foggia non dissimile, si trova a San Pietroburgo, dove risulta riferito sempre alla scuola fiorentina con una datazione alla seconda metà del XV secolo (L. Faenson, *Cassoni italiani delle collezioni d'arte dei musei sovietici*, Foligno-Perugia, 1983, nn. 33-37, p.n.n.)

Firenze, fine del XV secolo
cm. 49x162x61



Già Berlino, Schlossmuseum, Cassone, Firenze, fine del XV secolo

NUPTIAL CHEST

Wood decorated with gilded pastework relief and polychrome. The design that decorates the front of this piece is composed of three scenes in bas-relief that are in a vaguely Botticellian style, each separated from the next by a candelabra. The central scene is recognizable as the Judgment of Paris with a shepherd offering an apple to Venus. The scene on the left is of a youth with cornucopias, and that on the right of the Goddess of Love ripping the wings off of a cupid. On the two side panels of the cassone are traces of polychrome coat-of-arms, difficult to decipher even if partially restored.

This piece of furniture resembles the front piece of another cassone with only a slight variation. That cassone was at one time housed in the Berlin Schlossmuseum and is now lost, documented only by a photograph published before the Second World War (F. Schottmüller, *I mobili e l'abitazione del Rinascimento in Italia*, Paris, 1921, fig. 79, p. 40). Frida Schottmüller who was the author of this pioneering study dated her cassone to 1470s and placed its manufacture in Florence.

In St. Petersburg there is another piece of furniture that is similar to ours in its gilded pastework decorations; on its front, The Vices and The Virtues are depicted between candelabras of a type not dissimilar to ours. This piece too is referred to as belonging to the Florentine school and was dated to the middle of the 15th century. (L. Faenson, *Cassoni italiani delle collezioni d'arte dei musei sovietici*, Foligno-Perugia, 1983, nn. 33-37, p.n.n.)

Florence, end of the 15th century
49x162x61 cm



ARCA SEPOLCRALE

Marmo bianco con inserti di marmi policromi e lueggiate in oro. Questo raffinatissimo elemento scultoreo costituiva parte, originariamente, di un monumento parietale di grande importanza. Dobbiamo quindi immaginarci quest'arca, opera di chiara impronta tardo rinascimentale, sorretta da mensole – sono ancora presenti gli elementi superiori decorati da teste di cherubino – e sormontata da un coperchio sul quale, probabilmente, si trovava in origine scolpita la figura del defunto.

Come ricostruito da Alberto Bruschi, autore di un dettagliato studio artistico e araldico sul manufatto, questo doveva un tempo trovarsi all'interno di un edificio – dettaglio suggerito dall'ottima conservazione – e in posizione elevata, come indica la presenza di “un elemento decorativo formato da un doppio tetrapetalo”, visibile solo con una collocazione opportuna.

Nonostante l'assenza del nome e dei dettagli relativi al personaggio, un tempo contenuti in una epigrafe posta nella cartella al centro, “i due scudi di foggia accartocciata portanti armi di famiglia e scolpiti sul davanti” ai lati ci restituiscono i nomi di due famiglie a questi legate: a destra l'arme è relativa ai Fantucci di Siena (“D'azzurro, al sole d'oro accompagnato da tre stelle di sei raggi dello stesso”), mentre a sinistra si riferisce ai Marzetti di Altidona (“D'azzurro, alla cometa ondeggiante d'oro, sovrastante un mare al naturale”).

I Crollalanza riferiscono dei primi la dimora a Siena e nel contado senese, mentre i secondi, originari degli Abruzzi e poi stabilitisi a Viterbo, sono ricordati anche in altre città italiane quali Pesaro e Bologna.

Italia centrale, seconda metà del XVI sec.
cm. 66x210x72



Antonio Bonamore, *Arca sepolcrale di Isotta degli Atti*, XIX secolo, incisione

SEPULCHRAL ARCH

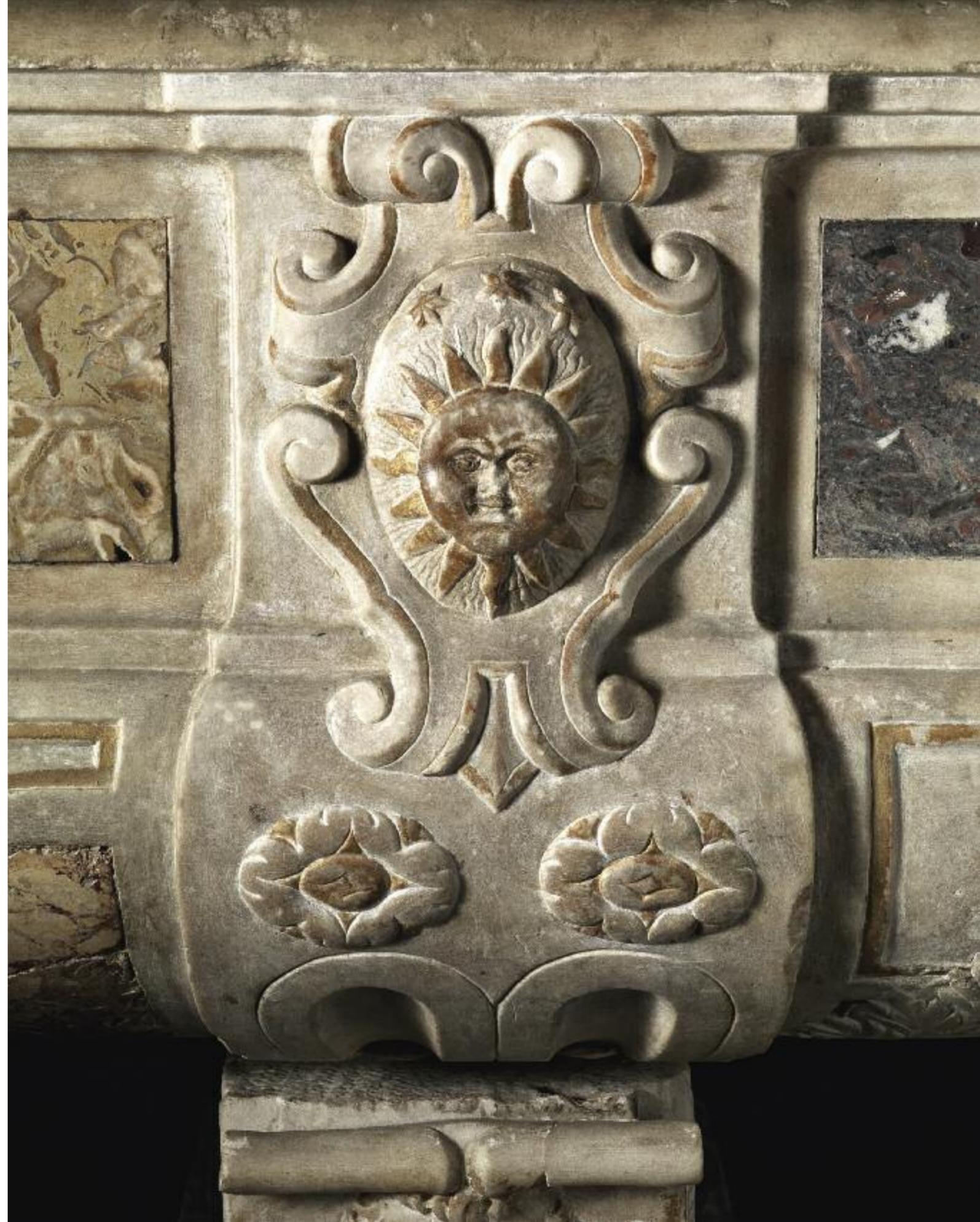
White marble with polychrome marble inserts highlighted with gold. This refined sculptural element was originally part of a very important wall monument. The arch is late Renaissance and should be imagined in its original context, supported by corbels – the upper elements decorated with the heads of cherubs – and surmounted by a cover on which would have probably been carved an image of the deceased.

As reconstructed by Alberto Bruschi who authored a detailed artistic and heraldic study of this arch, it must at one time have been located inside a building – a theory supported by its good state of preservation – and in an elevated position since there is “a decorative element composed of a double three-petaled figure” which can only be seen from a certain vantage.

Although the name and information relative to the person for whom the arch was originally intended, at one time contained in an epigraph within the central cartouche, are missing, “the two shields ‘a cartocci’ carrying family crests which are carved into the front” provide us the names of the two families who were connected to the deceased; on the right is the crest of the Fantucci of Siena (“Blue with a golden sun accompanied by three stars having six rays each”), while on the left is the crest of the Marzetti from Altidona (“Blue with a golden undulating comet above a natural sea”).

Crollalanza recounts that the former were from the city and countryside around Siena, while the latter were originally from Abruzzo, later settling in Viterbo, though there is mention of the family in Pesaro and Bologna as well.

*Central Italy, 2nd half of the 16th century
66x210x72 cm*





STIPO MONETIERE IN PIETRE DURE

Legno di pero con listature in ebano, formelle in commesso di pietre dure, sculture e applicazioni in bronzo dorato.

A partire dal secondo Cinquecento a Firenze gli artigiani granducali si andarono specializzando nella creazione di manufatti a commesso, una specialità mai sopita, celebrata nel 1588 dalla nascita dell'Opificio delle Pietre Dure. La "Galleria dei Lavori" realizzava ogni sorta di manufatto, talvolta con il coinvolgimento di artisti di primo piano.

Lo stipo in esame, di forma architettonica su base modanata, è sostenuto da un tavolo a colonne tortili. Il fronte, aggettante al centro, è scandito da quattro cassetti per parte divisi ciascuno da due formelle con fiori e uccelli a commesso che inquadrano uno sportello a foggia di edicola architettonica con timpano spezzato, impreziosito da inserti in commesso di pietre dure (lapislazzulo, diaspro rosso fiorito e giallo), sculture entro nicchie e busti classici in bronzo dorato. L'anta sul fronte dà accesso ad un vano articolato in tre cassetti. Entrambi i lati del mobile sono centrati da formelle raffiguranti vasi floreali di lapislazzulo poggianti su basi, incorniciate da specchiature geometriche in marmo colorato.

L'utilizzo prevalente di pietre tenere e la relativa sobrietà della composizione fanno ricondurre con sicurezza questo prezioso arredo ai primi decenni del Settecento.

Firenze, primo quarto del XVIII secolo
cm. 187x191x54



Galleria dei Lavori, *Stipo Barberini* (inv. 1988.19), New York, Metropolitan Museum

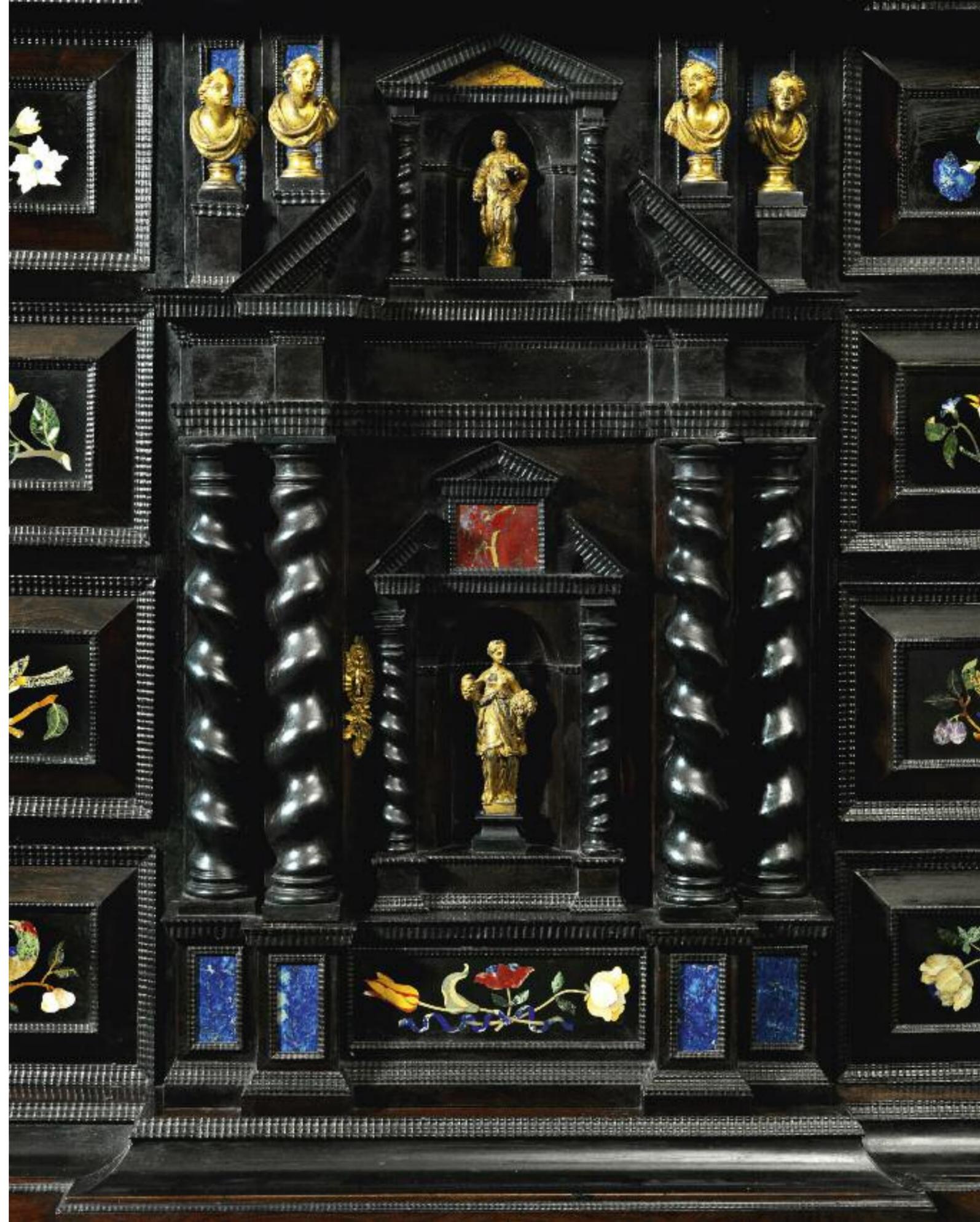
PIETRE DURE COIN CABINET

Pearwood with ebony veneer, pietra dura panels, sculptures and mounts in gilded bronze.

Beginning in the second half of the 16th century in Florence the artisans of the Grand Duchy began to specialize in the creation of inlaid artifacts, a specialty still existing to this day, that led to the founding of the Opificio delle Pietre Dure in 1588. In the "Galleria dei Lavori" every sort of artifact was created, sometimes by the most highly skilled of artists.

The cabinet under consideration is of an architectural form on a base with moldings and is supported by a tabletop on spiral columns. The front is defined by four drawers on each side of a central section, each drawer having two pietra dura inlaid panels, one with flowers and one, birds. The central section, which protrudes slightly, is designed as an architectural niche with a broken pediment and is embellished with inlaid pietra dura panels (lapis lazuli, red flowering and yellow jasper), sculptures in niches and classical busts in gilt bronze. A small door on the front of this section provides access to a compartment with three drawers. Both sides of the cabinet have a central panel depicting a floral vase in lapis lazuli resting on a base, on each side of which are panels in colored marble with geometric designs. The predominant use of softer stones in the pietra dura inlays and the relative sobriety of the composition leads us to date this valuable piece with certainty to the first decades of the 1700s.

*Florence, first quarter of the 18th century
187x191x54 cm*





CONSOLE

Legno intagliato, scolpito e dorato, piano in marmo nero d'Aquitania. Questo importante tavolo da parete, sensibile al gusto diffuso nella Francia di Luigi XIV, presenta una sottile fascia sottopiano rettilinea lievemente modanata, poggiante su gambe troncopiramidali arricchite da motivi a voluta e fogliacei con festoni a calata, grembiali mistilinei impreziositi da tralci fitomorfi sui tre lati, quello frontale caratterizzato da mascherone finemente scolpito.

Roma, inizi del XVIII secolo
cm. 93x169x85

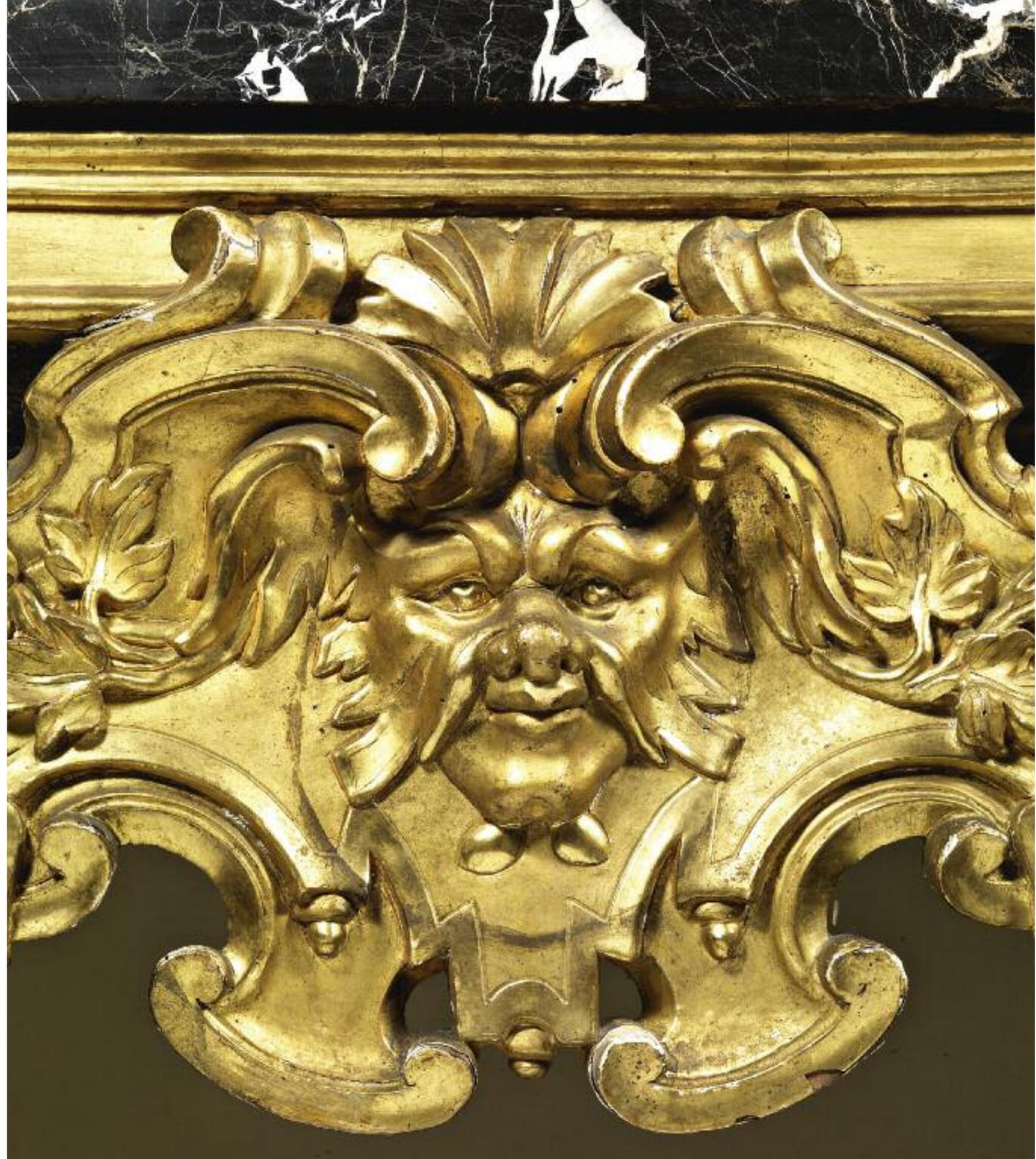


Manifattura romana, *Console*, 1720-1730 c., Roma, Palazzo Corsini, Accademia Nazionale dei Lincei

CONSOLE

Wood, carved and gilt, black Aquitaine marble top. This important console, reflecting the fashionable taste in France during the Louis XIV period, incorporates a narrow band with simple molding below a tabletop which rests on truncated pyramidal-shaped legs enriched with swirls and leaf motifs with descending festoons. The front apron is characterized by finely carved grotesques, while on other three sides they are embellished with plantlike branches.

*Rome, beginning of the 18th century
93x169x85 cm*





SCRITTOIO

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

Roma, primo quarto del XVIII secolo
cm. 97x137x68



WRITING DESK

Walnut and burl veneer over wood with cypress inlays.
This elegant desk is embellished with refined inlays of garlands incorporating plant elements to which curious oriental-style profiles have been added. The piece has five small drawers above the writing surface and two larger drawers below. The truncated pyramidal legs are connected by mixtilinear crossmembers, and the feet are of a flattened onion ball style.

Rome, first quarter of the 18th century
97x137x68 cm



CONSOLE

Legno intagliato, scolpito e dorato; piano in alabastro fiorito bordato in verde antico.

Mobile dalle fluenti linee *rocaille*, caratteristico dello stile Luigi XV. Piano sagomato su gambe sinuose desinenti a ricciolo riunite da traverse incrociate congiunte al centro da un motivo a conchiglia, fascia composta da volute ed elementi fogliacei alleggeriti da eleganti trafori.

Roma, terzo quarto del XVIII secolo
cm. 92x131x67

CONSOLE

Carved wood, sculpted and gilded; top in 'alabastro fiorito' with a border in antique green.

A console with fluid Rococo lines, characteristic of the Louis XV style. Shaped tabletop on sinuous legs ending in scrolls. The legs connected by crossed traverses joined in the center by a shell motif. Skirt decorated by swirls and leaf-like elements softened by elegant fretwork.

*Rome, third quarter of the 18th century
92x131x67 cm*



TAVOLO DA CENTRO

Legno lastronato in piuma di mogano, applicazioni in bronzo dorato, piano in scagliola.

Questo mobile da centro presenta un piano circolare sostenuto da colonna centrale su base tripode. Applicazioni in bronzo dorato arricchiscono il mobile, quali il plinto finemente cesellato e le rosette agli angoli della base. Piano in scagliola di manifattura livornese raffigurante al centro un vaso di fiori, incorniciato da fascia con motivo a festoni floreali.

Francia (piano in scagliola Livorno), primo quarto del XIX secolo
altezza cm. 71, diametro del piano 90

CENTER TABLE

Wood veneered in mahogany plume, gilded bronze mounts and scagliola table top.

This center table has a circular top supported on a central column with a three-footed base. The piece is enriched with gilded bronze mounts, in particular, the finely chiseled plinth and the rosettes decorating the ends of the footed base. The scagliola top was made in Livorno and depicts a vase of flowers surrounded by a band decorated with flowered garlands.

*France (scagliola tabletop, Livorno), first quarter of the 19th century
height: 71 cm, table top diameter 90 cm*



TAVOLO OVALE

Legno lustrato in noce, con intarsi in ebano rosa e cipresso.
Elegante tavolo impreziosito da intarsi. Il piano ovale, accentuatamente allungato, raffigura al centro strumenti musicali, festoni con elementi fitomorfi e zoomorfi, un decoro ad anelli concatenati. Questo motivo ritorna sulla fascia sottopiano da cui si dipartono, raccordate ai lati da piccole mensole, le gambe troncopiramidali.

Lombardia, primo quarto del XIX secolo
cm. 76x152x90



OVAL TABLE

*Walnut veneer over wood, inlaid with rose ebony and cypress.
Elegant table embellished with inlays. Musical instruments and garlands incorporating animal and plant elements are depicted in the center of the accentuated elongated oval top. Around these is a band of linked rings. This same motif is repeated around the skirt, below which truncated pyramid-shaped legs branch off with small corbels joined at each side.*

*Lombardy, first quarter of the 19th century
76x152x90 cm*



GRUPPO DI TRE POLTRONE

Legno dorato.

Poltrone in legno dorato Luigi XV con seduta e spalliera imbottite. Schienale e pendagliana sagomati e centrati da motivo a foglia *rocaille*, gambe mosse, braccioli dritti desinenti a ricciolo.

Roma, terzo quarto del XVIII secolo
cm. 111x68x53

GROUP OF THREE CHAIRS

Gilt wood.

Chairs in gilt wood, Louis XV style with upholstered seats and backrests. Curved backs and seat rails with central Rococo leaf motif, curved legs, straight armrests ending in scrolls.

Rome, third quarter of the 18th century
111x68x53 cm



POLTRONA DA PARATA

Legno dorato.

Dispiegato su questa poltrona da parata un fantasioso repertorio di volute, girali, sfingi e protomi ferine che attinge, nel corso del secondo Ottocento, ai fasti del Barocco. Coronano l'ampio schienale imbottito due stemmi sormontati da aquila sorante.

Italia meridionale, seconda metà del XIX secolo
cm. 128x80x93

PRESENTATION CHAIR

Gilt wood.

A fantastic repertoire of swirls, wreathes, sphinxes and wild animal heads harking back to the lavishness of the Baroque cover this chair from the second half of the 19th century. A rising eagle set above two coats-of-arms crowns the ample, upholstered seatback.

*Southern Italy, second half of the 19th century
128x80x93 cm*



GRANDE CREDENZA

Legno di noce.
Questo mobile, splendido esempio dell'ebanisteria rinascimentale toscana, è caratterizzato da una struttura architettonica scandita dall'alternarsi di lesene stilizzate e sportelli, arricchiti da eleganti scorniciature. Base e cappello modanati.

Toscana, XVI secolo
cm. 161x240x54

LARGE SIDEBOARD

Walnut wood.
This furniture item, a splendid example of Tuscan Renaissance cabinet-making, is characterized by an architectural structure spaced out by an alternation of stylized pilasters and doors, enriched by elegant frames. Molded base and top.

Tuscany, 16th century
161x240x54 cm



CANTERANO

Legno di noce con lastronature in radica.

Questo notevole canterano umbro si compone di tre cassetti dalle belle maniglie mistilinee e di uno superiore a scomparsa separato dagli altri da una cornice marcapiano. Il piano è fortemente aggettante con cornice modanata, sui lati specchiature geometriche, piedi a mensola adornati da un bel motivo a volute.

Umbria, metà del XVII secolo
cm. 110x158x67

CHEST OF DRAWERS

Walnut wood with decorative bands in briar.

This elegant chest of drawers from the Umbria region vaunts three drawers with pretty mixilinear handles and an upper, recessed drawer, separated from the others by a string-course. The chest has a very projecting top with molded frame, geometric panels on the side, and bracket feet embellished by a pretty scrollwork motif.

*Umbria, middle of the 17th century
110x158x67 cm*



SECRÉTAIRE

Legno lustrato in noce con intarsi in palissandro, acero e cipresso, applicazioni in bronzo dorato, piano in marmo.

Il fronte del mobile, scantonato ai lati, si articola dall'alto in un sottile cassetto sottopiano e in uno sportello a calatoia da cui si accede allo scarabattolo interno con quattro cassetti e vani a giorno. In basso concludono il mobile due sportelli. Il secrétaire, forse provenzale, è decorato da intarsi a motivi geometrici, vasi floreali, urne e panoplie di strumenti musicali.

Francia, ultimo quarto del XVIII secolo

cm. 145x94x39



SECRÉTAIRE

Walnut veneer over wood with rosewood, maple and cypress inlays, gilded bronze mounts, tabletop in marble.

The front of this piece, framed by beveled risers, is separated into three distinct areas. Just below the top is a shallow drawer. Below this is a pair of davenport-style doors behind which lies an internal cabinet with four drawers and several compartments. Below this, in turn, are two doors. The secrétaire was likely made in Provence and is decorated with inlays having geometric motifs as well as floral vases, urns and a panoply of musical instruments.

France, last quarter of the 18th century

145x94x39 cm



VASCA

Legno laccato con intagli dorati.

Costruita come una carena di nave, questa vasca realizzata a tutto tondo, un tempo rivestita internamente da una lamina di rame, occupava il centro di una stanza da toilette. Impreziosita da decorazioni fitomorfe e volute, questo inconsueto arredo, corredato di moderno piano in marmo per utilizzo come tavolo da centro, poggia su quattro zampe ferine.

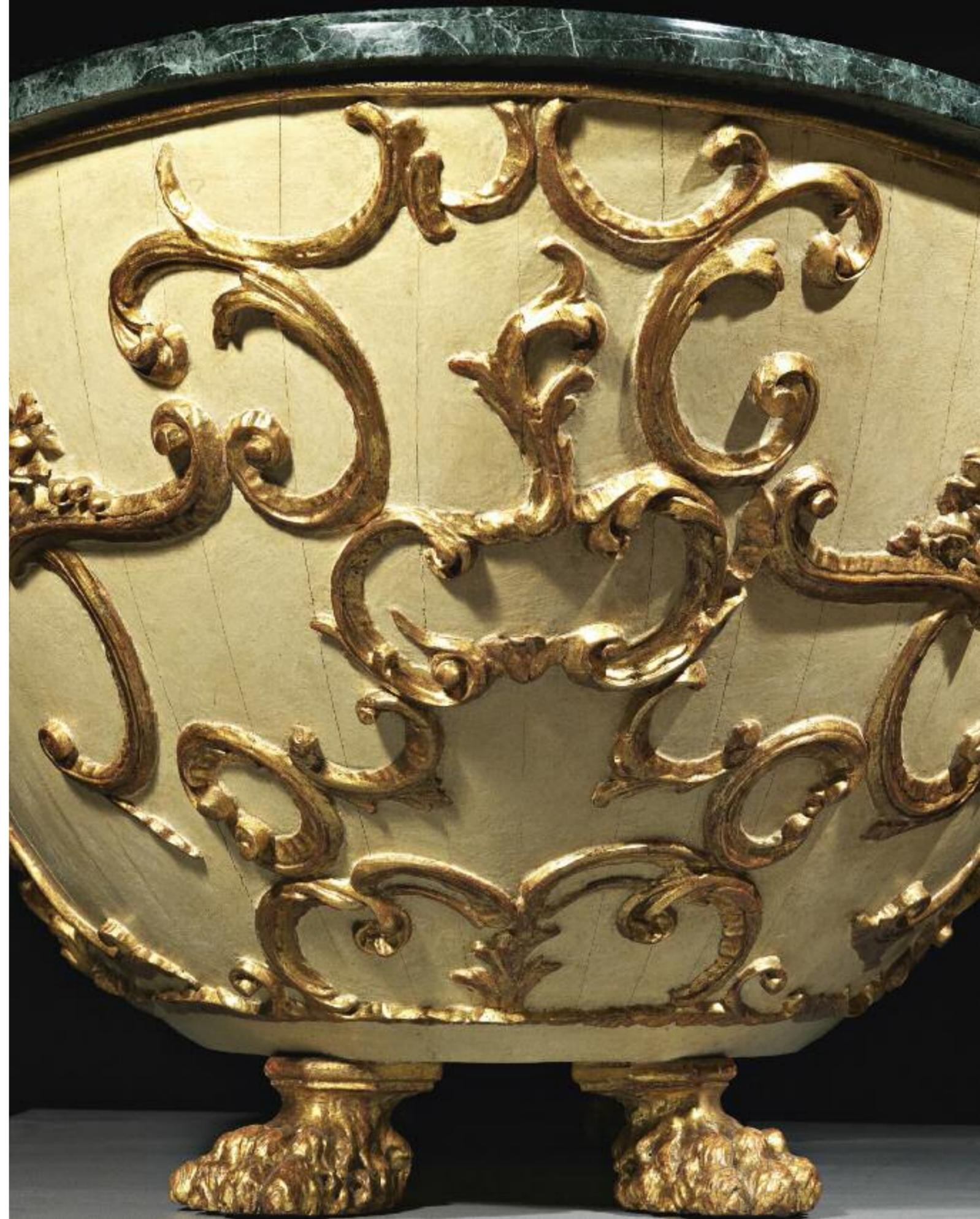
fine XVIII secolo
cm. 68x204x108

BATH TUB

Lacquered wood with gilt carving

Constructed in the same manner as a ship's hull, this bathtub has been built to be viewed from all sides; at one time it was internally sheathed in copper and occupied the center of a bathroom. Embellished with swirls and decorations from the plant kingdom and supported on four feline feet, this unusual piece of furniture has been equipped with a modern marble top to be used as a central table.

*end of the 18th century
68x204x108 cm*





GRANDE CORNICE A EDICOLA

Legno intagliato, scolpito, laccato e parzialmente dorato.
Questa edicola, dalle elaborata struttura architettonica, proviene verosimilmente da un contesto religioso. La decorazione a girali della base, con inclusa al centro uno scudo a cartocci con l'iscrizione "CHARITAS", farebbe supporre che questa cornice abbia un tempo contenuto una immagine raffigurante San Francesco di Paola (1416-1507), religioso calabrese fondatore dei Padri Minimi, canonizzato nel 1519.

Toscana, fine del XVI secolo
cm. 191x138x31; luce cm. 92x62



Giuseppe Maria Mitelli, *San Francesco di Paola*, XVII secolo, incisione

LARGE AEDICOLA FRAME

Carved and sculpted wood, lacquered and partially gilt.
This frame with its elaborate architectural structure was most likely made for use in a religious context. The lower part of the frame is decorated with swirls and, in the center, a shield-shaped cartouche inscribed with the word "CHARITAS". This would lead one to conclude that the frame at one time contained an image of Saint Francis of Paola (1416-1507), a Calabrian friar who founded the Order of Minims and was canonized in 1519.

Tuscany, end of the 16th century
191x138x31 cm, sight size: 92x62 cm



COPPIA DI TORCIERE

Legno scolpito parzialmente dorato.

Queste elaborate torciere barocche, dal movimento spiraliforme, si articolano in un crescendo di volute ed elementi fitomorfi. I manufatti, di notevole fattura e rara invenzione, culminano in due figure di giovani che sostengono steli desinenti in *bobeche*. Corrispondenze stilistiche sono ravvisabili con opere della cerchia berniniana.

Roma, seconda metà del XVII secolo
altezza cm. 93



PAIR OF TORCHÈRES

Partially gilt carved wood.

These elaborate, spiral-form Baroque torchères build to a crescendo of swirls and phytomorphic elements. The torchères are of remarkable workmanship and a rare design, culminating in two youthful figures each holding a staff topped by a bobèche. Stylistically similar to works made by the circle of Bernini.

*Rome, second half of the 17th century
height: 93 cm*



GRUPPO DI QUATTRO CANDELABRI

Legno scolpito e dorato.

Questo gruppo di slanciati candelabri, connotati da rigorosa simmetria, sono movimentati alla base da guizzanti teste di cherubini.

Napoli, inizio del XVIII secolo
altezza cm. 130

GROUP OF FOUR CANDELABRAS

Carved and gilded wood.

Distinguished by a rigorous symmetry these slender candelabras are animated around the base by protruding cherub heads.

*Naples, beginning of the 18th century
height: 130 cm*



COPPIA DI GRANDI APPLIQUES

Legno scolpito parzialmente dorato a mecca e argento.
Questi grandi fregi presentano, nel movimento asimmetrico e nell'articolazione di flessuosi elementi curvilinei ispirati al mondo vegetale, un andamento fiammeggiante deferente al gusto *rocaille*.

Sicilia, metà del XVIII secolo
altezza cm. 162

PAIR OF LARGE SCONCES

Carved wood partially gilded silver mecca and silver.
In their asymmetrical movement and articulation of flowing curvilinear elements inspired by the plant kingdom, these large decorations reflect the fiery evolution toward Rococo taste.

Sicily, middle of the 18th century
height: 162 cm



VASO 'BORGHESE'

Marmo.

Questo vaso marmoreo mostra nella fascia figurata un corteo dionisiaco, con il dio accompagnato da Arianna, satiri e menadi musicanti e danzanti, sormontato da un tralcio di vite.

Il manufatto riproduce liberamente, attualizzando schematicamente l'elaborato classicismo originale, uno delle più famose opere di questo genere, il grande cratere ora al Louvre proveniente dalle collezioni della famiglia Borghese: requisito da Napoleone nel 1807, è un supremo esempio di scultura neo attica del I secolo a.C., varie volte copiato fin dalla sua scoperta nel 1569.

inizi del XX secolo

altezza cm. 170 (90), diametro cm. 65



'BORGHESE' VASE

Marble.

The figurative frieze on this marble vase depicts a Dionysian procession with the Dionysius accompanied by Arianna, satyrs and Maenads dancing and playing music, above which a grape vine has been sculpted.

The vase is a rather loose reproduction, schematically updating the original elaborate classicism, of one of the most famous works of its kind, the large krater from the collection of the Borghese family now in the Louvre. Requisitioned by Napoleon in 1807, the original is a supreme example of neo-Attic sculpture from the 1st century BC and has been copied many times since its discovery in 1569.

beginning of the 20th century

height: 170 (90) cm, diameter: 65 cm



COPPIA DI VASI 'MEDICI'

Marmo.

Questa coppia di crateri marmorei riproducono, con estrema libertà espressiva, uno dei più famosi esemplari di arte attica del I secolo a.C., proveniente da Villa Medici a Roma e ora nelle Gallerie degli Uffizi.

Raffigurato nel fregio che si svolge nel collo del vaso originale, detto Medici dalla famiglia che lo ebbe tra i tesori delle proprie collezioni, l'adunata dei re greci in vista della Guerra di Troia.

prima metà del XX secolo

altezza cm. 175 (87), diametro cm. 57



PAIR OF 'MEDICI' VASES

Marble.

This pair of marble kraters are reproductions, even if with significant artistic license, of one of the most famous examples of Attic art of the 1st century BC that was originally in the Medici Villa in Rome and now located in the Uffizi Gallery.

The frieze around the neck of the original vase, called the 'Medici' vase by the family that counted it among the treasures of its collection, depicts the gathering of the Greek kings at the siege of Troy.

first half of the 20th century

height: 175 (87) cm, diameter 57 cm



PENDOLA

Antimonio dorato.

Seguendo una tendenza che aveva già caratterizzato il Romanticismo, i soggetti degli orologi da tavolo nel terzo quarto dell'Ottocento si aprono alla storia, alla vita contemporanea, al racconto di genere. Nel periodo del Secondo Impero, come mostrato da questa pendola, raffigurante una giovane intenta a leggere, il consueto repertorio tratto dalla classicità è superato, e con esso il rigore stilistico dettato dai canoni antichi.

I nuovi temi sono affrontati con un gusto tendenzialmente *rocaille*, sovrabbondante e ornato, al quale si mescolano però tendenze diverse. Un eclettismo che pervade ogni forma d'arte del periodo, declinando gli stili nati durante l'*ancien régime* ai gusti e alle esigenze della borghesia al potere.

Francia, ultimo quarto del XIX secolo

cm. 53x64x23



PENDULUM CLOCK

Gilded antimony.

In the wake of the fashion that previously characterized Romanticism, themes of history, contemporary life and popular tales began to influence the style of table clocks in the last quarter of the 19th century. As can be seen from this clock where a young lady is depicted reading intently, the usual classical repertoire is no longer adopted during the Second Empire, and the stylistic rigor dictated by ancient canons is dropped.

New themes became popular and were treated with a tendentially Rococo taste, ornate and excessive, to which, however, were added new elements. Eclecticism pervaded every form of art during this period, moving away from styles developed during the ancien régime and toward the demands and tastes of the emerging bourgeoisie class.

France, last quarter of the 19th century

53x64x23 cm



INDICE

<p>INTRODUZIONE</p> <p>MAESTRO DEL 1416</p> <p>ANDREA DELLA ROBBIA</p> <p>ALESSO DI BENOZZO detto MAESTRO ESIGUO</p> <p>NICCOLÒ CARTONI</p> <p>LATTANZIO DI NICCOLÒ DI LIBERATORE</p> <p>MAESTRO GRECO ATTIVO A VENEZIA NEL XVI SEC.</p> <p>LEONARDO GRAZIA, bottega di</p> <p>MAESTRO MERIDIONALE DEL XVI SECOLO</p> <p>ARTISTA LOMBARDO, SECONDA METÀ DEL XVI SEC.</p> <p>MAESTRO CENTRO ITALIANO, INIZIO DEL XVII SEC.</p> <p>ARTISTA OLANDESE, PRIMA METÀ DEL XVII SEC.</p> <p>GIOVANNI BILIVERT</p> <p>MAESTRO FIAMMINGO DEL XVII SECOLO</p> <p>FRANCESCO ALBANI, bottega di</p> <p>MAESTRO MARCHIGIANO DEL XVII SECOLO</p> <p>GIOVANNI STANCHI</p> <p>MAESTRO MARCHIGIANO DEL XVII SECOLO</p> <p>LAZZARO BALDI</p> <p>LUCA GIORDANO</p> <p>NICCOLÒ CODAZZI</p> <p>BONAVENTURA BETTERA</p> <p>LUCA CARLEVARIJS e bottega</p> <p>CROCIFISSO</p> <p>VENERE E AMORE</p> <p>DAFNE</p> <p>BUSTI DEI SANTI PIETRO E PAOLO</p> <p>MADONNA COL BAMBINO</p> <p>GRUPPO DI OVALI SCOLPITI CON SCENE BIBLICHE</p> <p>CASSETTA DEL VESCOVO JACOPO VAGNUCCI</p> <p>TABERNACOLO</p> <p>CASSONE NUZIALE</p> <p>ARCA SEPOLCRALE</p> <p>STIPO MONETIERE IN PIETRE DURE</p> <p>CONSOLE</p> <p>SCRITTOIO</p> <p>CONSOLE</p> <p>TAVOLO DA CENTRO</p> <p>TAVOLO OVALE</p> <p>GRUPPO DI TRE POLTRONE</p> <p>POLTRONA DA PARATA</p> <p>GRANDE CREDENZA</p> <p>CANTERANO</p> <p>SECRÉTAIRE</p>	<p>INTRODUCTION</p> <p><i>Madonna in trono col Bambino</i></p> <p><i>Tabernacolo</i></p> <p><i>Adorazione del Bambino</i></p> <p><i>Adorazione del Bambino</i></p> <p><i>San Sebastiano</i></p> <p><i>Sacra Famiglia con San Giovannino</i></p> <p><i>Madonna col Bambino, San Giovannino e Sant'Elisabetta</i></p> <p><i>Compianto su Cristo morto</i></p> <p><i>Adorazione dei Magi</i></p> <p><i>Adorazione dei Magi, Cena in casa di Simone il Fariseo</i></p> <p><i>Ritratto di gentiluomo</i></p> <p><i>Santa Caterina d'Alessandria</i></p> <p><i>Baccanale</i></p> <p><i>Venere nella fucina di Vulcano, Le ninfe di Diana [...]</i></p> <p><i>San Girolamo scrivente, Pentimento di San Pietro</i></p> <p><i>Natura morta con ortaggi, frutti e fiori</i></p> <p><i>Paesaggio con ruscello e borgo arroccato</i></p> <p><i>La Madonna col Bambino e San Domenico [...]</i></p> <p><i>Olindo e Sofronia</i></p> <p><i>Capriccio architettonico con marina</i></p> <p><i>Natura morta con strumenti musicali e mappamondo</i></p> <p><i>La piazzetta di Venezia verso Punta della Dogana</i></p> <p>Italia centrale, XIV secolo</p> <p>Lombardia, fine del XVI secolo</p> <p>prima metà del XVII secolo</p> <p>Italia settentrionale, seconda metà del XVII secolo</p> <p>XVI secolo</p> <p>Acireale, primo quarto del XIX secolo</p> <p>Umbria, fine del XV secolo</p> <p>Firenze, metà del XVII secolo</p> <p>Firenze, fine del XV secolo</p> <p>Italia centrale, seconda metà del XVI sec.</p> <p>Firenze, primo quarto del XVIII secolo</p> <p>Roma, inizi del XVIII secolo</p> <p>Roma, primo quarto del XVIII secolo</p> <p>Roma, terzo quarto del XVIII secolo</p> <p>Francia (piano in scagliola Livorno), primo quarto del XIX secolo</p> <p>Lombardia, primo quarto del XIX secolo</p> <p>Roma, terzo quarto del XVIII secolo</p> <p>Italia meridionale, seconda metà del XIX secolo</p> <p>Toscana, XVI secolo</p> <p>Umbria, metà del XVII secolo</p> <p>Francia, ultimo quarto del XVIII secolo</p>	<p>p. 5</p> <p>p. 10</p> <p>p. 12</p> <p>p. 16</p> <p>p. 20</p> <p>p. 22</p> <p>p. 26</p> <p>p. 28</p> <p>p. 30</p> <p>p. 32</p> <p>p. 34</p> <p>p. 38</p> <p>p. 40</p> <p>p. 44</p> <p>p. 46</p> <p>p. 50</p> <p>p. 52</p> <p>p. 56</p> <p>p. 58</p> <p>p. 62</p> <p>p. 66</p> <p>p. 68</p> <p>p. 70</p> <p>p. 72</p> <p>p. 76</p> <p>p. 80</p> <p>p. 82</p> <p>p. 86</p> <p>p. 88</p> <p>p. 92</p> <p>p. 96</p> <p>p. 100</p> <p>p. 102</p> <p>p. 106</p> <p>p. 110</p> <p>p. 114</p> <p>p. 116</p> <p>p. 118</p> <p>p. 120</p> <p>p. 122</p> <p>p. 124</p> <p>p. 126</p> <p>p. 128</p> <p>p. 130</p>
--	---	---

VASCA	fine XVIII secolo	p. 132
GRANDE CORNICE A EDICOLA	Toscana, fine del XVI secolo	p. 136
COPPIA DI TORCIERE	Roma, seconda metà del XVII secolo	p. 138
GRUPPO DI QUATTRO CANDELABRI	Napoli, inizio del XVIII secolo	p. 142
COPPIA DI GRANDI APPLIQUES	Sicilia, metà del XVIII secolo	p. 144
VASO 'BORGHESE'	inizi del XX secolo	p. 146
COPPIA DI VASI 'MEDICI'	prima metà del XX secolo	p. 148
PENDOLA	Francia, ultimo quarto del XIX secolo	p. 150

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. +39 055 2670260 Fax +39 055 2678032
antichita@tornabuoniarte.it www.tornabuoniarte.it