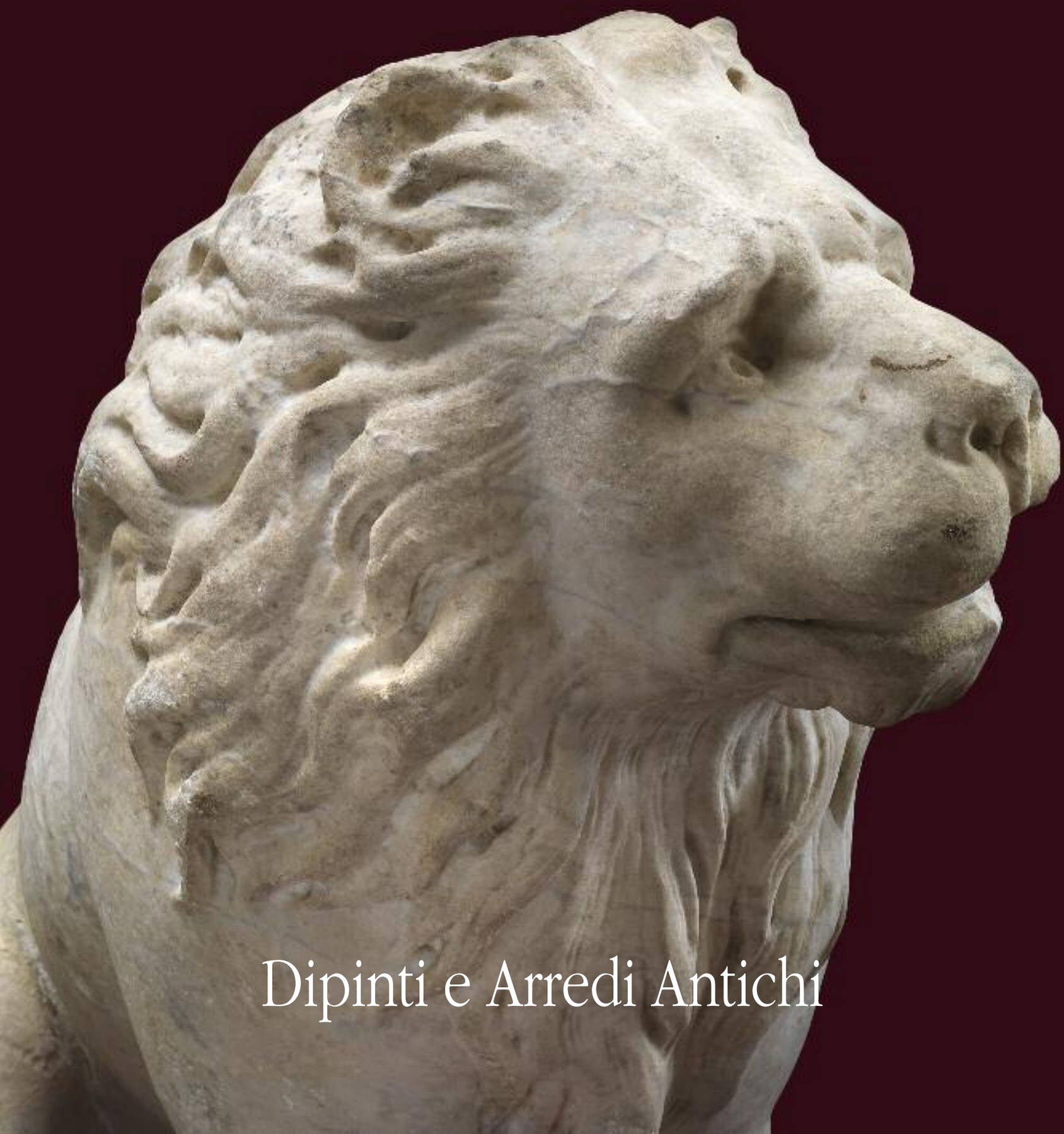
tornabuoni Arte

ARTE ANTICA



# Dipinti e Arredi Antichi

Fronte:

SCULTORE FIORENTINO DEL XVI SECOLO
*Coppia di leoni*
marmo, altezza circa cm 66 e 61
(p. 66)

Retro:

Bottega di JACOPO CARUCCI DETTO IL PONTORMO?
*Sacra Famiglia con San Giovannino*
stucco dipinto, diametro cm 55 (cm 69x69 con cornice)
(p. 72)

# Dipinti e Arredi Antichi

Firenze, Settembre 2019

© Copyright by Tornabuoni Arte srl - 50125 Firenze - Lungarno Benvenuto Cellini, 3 Tel. +39 055 6812697
P.IVA 04466800481
finito di stampare agosto 2019
Stampato in Italia - Printed in Italy by LITO di R. Terrazzi Firenze

tornabuoni Arte
Via Maggio 40r 50125 Firenze Tel. +39 055 2670260 Fax +39 055 2678032

## LE NOSTRE SEDI

**ARTE ANTICA**

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

**ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA**

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

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

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

**SEDE E AMMINISTRAZIONE**

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

## INTRODUZIONE

Ritratti di dame e condottieri, grandi dipinti religiosi e sensuali raffigurazioni mitologiche, e poi bassorilievi, sculture a tutto tondo, bronzetti, paci, croci in argento e in pietre dure, cassoni nuziali, credenze, tavoli, persino una monumentale edicola architettonica. Anche quest'anno, il materiale raccolto a formare la nuova collezione illustrata in questo catalogo sorprende per la varietà degli oggetti, una sorta di *Wunderkammer* che difficilmente potrà non incuriosire gli appassionati.

Tra le proposte ci piace evidenziare innanzitutto una deliziosa tavola a fondo oro primo quattrocentesca, di un gotico che va ormai declinando verso il Rinascimento, caratterizzata da uno schietto sapore di devozione autentica, popolare. L'opera, riconducibile allo Pseudo Maestro di Carmignano – individuato dalla critica isolando alcuni dipinti tra quelli già ricondotti ad un autore ricostruito in tempi recenti – si apprezza oltre che per l'eccellente conservazione, proprio per queste particolari qualità. La immaginiamo, secoli fa, rifulgere nella penombra di una cappellina toscana ornata di cipressi, oppure splendere accostata al letto spartano di una stanza rinascimentale in un borgo rurale.

Tutt'altre le sensazioni trasmesse dal *Giove e Giunone* riferito da Alessandro Nesi ad Agostino Ghirlanda, un dipinto aulico per tema e per i palesi riferimenti michelangioleschi, e tuttavia spiritoso e non convenzionale, con la discinta moglie del padre degli dei che, mollemente adagiata sulla nuvola, solletica la testa dell'aquila del marito con aria annoiata.

Non possiamo non accennare, almeno brevemente, ad altri dipinti che compongono questa variegata rassegna: come il bel *Ritratto di giovane nobildonna* ricondotto da Emilio Negro a Carlo Ceresa, uno dei pittori più autorevoli del Seicento lombardo, impressionante per la resa del prezioso abito di gala, oppure *Cristo e la Samaritana al pozzo*, una composizione di stretta osservanza lanfranchiana, animata da una suggestiva luce radente, tuttora in attesa di una identificazione di paternità.

## INTRODUCTION

*Portraits of ladies and commanders, large religious paintings and sensual mythological depictions, moving on to bas-reliefs, sculptures in the round, bronze figures, pax, crosses in silver or in semiprecious stones, marriage chests, credenzas, tables and even a monumental architectural aedicula. This year is no exception: the material that is part of the new illustrated collection of this catalog stands out for the variety of its items, a sort of* Wunderkammer *that will surely intrigue art lovers.*

*Among the many pieces of this collection, we would like to mention a charming gold-ground panel from the fifteenth century, late Gothic leaning towards the Renaissance, characterized by a strong taste of authentic, traditional devotion. The work, attributable to the Pseudo Carmignano Master – identified by isolating some paintings among those that had already been attributed to an author discovered in recent years – can be appreciated not only for its excellent condition but also for these particular qualities. We can imagine it, centuries ago, shining in the penumbra of a small Tuscan chapel surrounded by cypresses, or gleaming next to the spartan bed of a Renaissance room, in a nearby village.*

*Of a completely opposite nature are the emotions conveyed by* Jupiter and Juno *attributed by Alessandro Nesi to Agostino Ghirlanda, a painting that is refined in its theme and in the evident Michelangelo references, and, however, it is also humorous and unconventional, with the father of the gods' scantily dressed wife who, softly lying down on a cloud, tickles the head of her husband's eagle in a pose suggesting boredom.*

*We cannot but mention, at least briefly, other paintings that are part of this diversified collection: like the beautiful* Portrait of a young noblewoman *attributed by Emilio Negro to Carlo Ceresa, one of the most significant artists of the seventeenth century in Lombardy, impressive for the depiction of the sumptuous gala gown, or* Christ and the Samaritan woman at the well*, a composition in strict compliance with the art of Giovanni Lanfranco, animated by an evocative sidelight,*

Di grande interesse sono poi le *Due figure allegoriche femminili* di Pietro Liberi, felice connubio di colore veneto ed eleganze di rievocazione manierista, e la *Susanna e i vecchioni* di cui Marco Riccomini ha stabilito l'autografia del Legnanino, pittore tra i maggiori del trapasso tra diciassettesimo e diciottesimo secolo in Lombardia. Entrambe le tele, orchestrate su sensualità e attrattive del corpo femminile, rispondevano ad appetiti collezionistici assai diffusi, opportunamente legittimati da significati allegorici e insegnamenti biblici.

Ai primi decenni del Settecento risalgono le due ritrovate opere incentrate su storie di David di Francesco Conti, tra gli ultimi rappresentanti della scuola tardo-barocca fiorentina. Le piacevoli tele, *Saul tenta di colpire David con la lancia* e *David fugge dal palazzo,* condotte con la consueta disinvoltura pittorica dal protetto dei marchesi Riccardi, costituiscono una importante aggiunta al *corpus* dell'artista, che necessiterebbe ormai, trascorso ormai quasi un decennio dalla monografia del 2010, di un sostanzioso volume dedicato alle nuove scoperte.

Passando alle sculture, lo stato frammentario non offusca minimamente la grinta e l'energia della coppia di leoni fiorentini di inizio Cinquecento, sorprendenti per il naturalismo delle criniere e il vigore dei corpi muscolosi, interessante opposto stilistico del *Tritone che cavalca un Ippocampo*, rilievo di marmo circolare di stilizzato intellettualismo, temperato da un sottile *humor*, riferito da Giancarlo Gentilini allo scultore fiorentino Giovanni Angelo Montorsoli.

Per gli amanti delle opere di dimensioni ridotte ma di grande preziosità, da studiolo, segnaliamo il bel bronzetto algardiano raffigurante la *Carità*, che va ad aggiungersi agli esemplari conosciuti di questa elegante creazione del maestro bolognese, il gruppo di paci cinquecentesche in metallo, alcune note, altre dalla rara iconografia, le due croci, una fiorentina in pietre dure e l'altra d'argento napoletana, entrambe della prima metà del XVII secolo.

Concludiamo con la commovente *Madonna con il Bambino* di Alceo Dossena, opera di rara ispirazione e di squisita fattura che giustifica la fama di quello che è stato il più famoso

*which is still waiting to be attributed.*

*The* Two allegorical female figures *too is a very interesting work by Pietro Liberi, a pleasant combination of Venetian colors and a mannerist elegance, and the* Susanna and the Elders *attributed by Marco Riccomini to Legnanino, one of the most emblematic painters during the transition from the seventeenth to the eighteenth century in Lombardy. Both canvases, focused on sensuality and on the attraction of female body, met the widely popular collectors' appetites, properly legitimized by allegorical themes and biblical teachings.*

*Both made in first decade of the eighteenth century, there are two paintings based on stories about David by Francesco Conti, among the last exponents of the Florentine late baroque school. The charming canvases,* Saul attempts to strike David with a spear *and* David flees from the palace*, made with the usual ease of the marquis Riccardi's protégé, are an important addition to the* corpus *of the artist, who, after almost a decade since the 2010 monographic book, would now need a substantial volume dedicated to the new findings.*

*Moving on to sculptures, the fragmented state does not tarnish the grit and the energy of the pair of Florentine lions from the beginning of the sixteenth century, surprising in the naturalism of their manes and in the vigor of their muscular bodies, an interesting stylistic opposite of the* Triton riding a Seahorse*, a round marble relief, with stylized intellectualism, tempered by a subtle* humor*, attributed by Giancarlo Gentilini to Florentine sculptor Giovanni Angelo Montorsoli.*

*For the lovers of small but extremely precious pieces, for a* studiolo*, we would like to mention the beautiful bronze by Alessandro Algardi depicting* Charity*, which joins the known pieces of this elegant creation of the Bolognese master, a group of fifteen-century metal pax, some known, others with a rare iconography, the two crosses, one made with semiprecious stones in Florence the other one made from silver in Naples, both from the first half of the seventeenth century.*

*Finally, let us describe the moving* Madonna with the Child *by Alceo Dossena, an exquisitely crafted work of rare inspiration that justifies the reputation of him who was the most renowned creator of 'in style' works of the nineteenth*



creatore di opere 'in stile' del Novecento, ma soprattutto un grande artista, che rivendicava giustamente l'originalità delle sue ideazioni, sapienti combinazioni di stimoli desunti da autori diversi: "Ho inventato alla maniera dei grandi maestri, ma ho sempre *inventato*".

Federico Berti

*century, but, most of all, a great artist who rightly claimed the originality of his creations, skillful combinations of influences derived from different authors: "I have created in the manner like those of the great maestros, but I have always* created *".*

*Federico Berti*

# OPERE

PSEUDO MAESTRO DI CARMIGNANO
Firenze, attivo alla fine del XIV e inizi del XV secolo
*Madonna col Bambino in trono e santi Giuliano e Antonio Abate*
tempera su tavola, cm 82x49,5

Il centro della composizione di questa anconetta di devozione domestica è occupato dalla Madonna seduta in trono con il Bambino, a fianco della quale due santi, secondo un arcaico criterio gerarchico, sono raffigurati con dimensioni inferiori. Questi ultimi sono riconoscibili in San Giuliano, con spada e mantello, e Sant'Antonio Abate, osservato docilmente dal selvatico compagno ai suoi piedi. Sullo sfondo una cortina rossa drappeggiata, rabescata con disegni floreali in oro.
Le figure esili dei santi, i panneggi a larghe falde dalle estremità puntute, rinviano con sicurezza al tardo gotico di cultura fiorentina, ormai al suo declinare. Tra i numerosi artisti noti di quest'epoca l'opera, come gentilmente suggeritoci da Angelo Tartuferi che ringraziamo, sembra da ricondurre ad un pittore prossimo al Maestro di Carmignano, autore delineato in tempi piuttosto recenti da Federica Fiorillo.
In particolare, dal corpus creato in quell'occasione intorno ad alcuni frammentari affreschi tardo trecenteschi conservati presso la chiesa di San Michele a Carmignano, è stato possibile per Everett Fahy e Andrea De Marchi enucleare una personalità distinta, a cui la nostra tavola si apparenta. Questo artista, che ha preso il nome di Pseudo Maestro di Carmignano, sebbene prossimo all'autore degli affreschi carmignanesi, formatosi verosimilmente su Agnolo Gaddi, differisce per tratti più rustici, mostrando tangenze con Cenni di Francesco di Ser Cenni.
Dalla ricostruzione della Fiorillo sono stati quindi distinte alcune opere lievemente discordanti, come la *Madonna in gloria con Bambino e due santi,* già Milano, Gualtiero Schubert (F. Fiorillo, *Il Maestro di Carmignano, un tentativo di ricostruzione,* in "Arte Cristiana", 806, 2001, pp. 333-346, fig. 8, p. 341), tavoletta che mostra interessanti affinità nella morfologia dei volti con il dipinto in esame.
Altre opere assegnate a questo maestro, tuttora in via di ricostruzione, sono la *Madonna col Bambino e quattro santi* (Parigi, Musée des Arts Décoratifs), la *Madonna con il Bambino in trono e santi* passata a Venezia da Semenzato (21 settembre 2003, n. 59) e la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni Battista e Pietro* trascorsa da Christie's New York (4 giugno 2009, n. 7).

Pseudo Maestro di Carmignano, *Madonna in gloria con Bambino e due santi,* già Milano, Gualtiero Schubert

*PSEUDO CARMIGNANO MASTER*
*Florence, active at the end of the fourteenth century and the beginning of the fifteenth century*
The Madonna with the Child enthroned and Saint Julian and Saint Anthony Abbot
*tempera on panel, 82x49,5 cm*

*The center of the composition of this small* ancona *made for domestic devotion is occupied by the Madonna seated on the throne with the Child, and the two saints next to her, according to a strict archaic hierarchy, are depicted in a smaller size. On her right, Saint Julian is recognizable by his sword and mantle and, on her left, Saint Anthony Abbot is being meekly observed by his wild companion at his feet. On the background, a red draped curtain, embellished with golden floral designs.*
*The saints' slender figures, the large brimmed draping with sharp endings, certainly recall the late Florentine Gothic style, when it was close to its decline. Among the many known artists of the time, this work, as kindly suggested by Angelo Tartuferi, whom we thank, seems to be attributable to a painter close to the Maestro from Carmignano, who was only recently identified by Federica Fiorillo.*
*Notably, thanks to the corpus created in that occasion around some fragmentary frescoes of the late fourteenth century, kept in the church of San Michele in the Tuscan town, it was possible for Everett Fahy and Andrea De Marchi to determine a distinct personality, to which our panel is closely related. This artist, who was eventually named Pseudo-Maestro from Carmignano, although close to the painter behind the frescoes found in Carmignano, likely influenced by Agnolo Gaddi, distinguishes himself with more rustic strokes, showing similarities with Cenni di Francesco di Ser Cenni.*
*Some slightly different works were identified out of Fiorillo's reconstruction, such as* The Madonna in Glory with the Child and two saints, *in Milan, Gualtiero Schubert (F. Fiorillo,* Il Maestro di Carmignano, un tentativo di ricostruzione, *in "Arte Cristiana", 806, 2001, pp. 333-346, fig. 8, p. 341), a small panel that shows interesting affinities in the morphology of the faces with the painting in question.*
*Other works attributed to this maestro, not yet fully delineated, are* The Madonna with the Child and four saints *(Paris, Musée des Arts Décoratifs),* The Madonna with the Child enthroned and saints *sold in Venice by Semenzato (September 21, 2003, n. 59) and* The Madonna with the Child in Glory and Saint John the Baptist and Saint Peter *exhibited in Christie's, in New York (June 4, 2009, n. 7).*

AGOSTINO GHIRLANDA
notizie 1548-1594
*Giove e Giunone*
olio su tela, cm 104x168

Il padre degli dei e sua moglie Giunone, raffigurati distesi in atteggiamento intimo, sono riconoscibili il primo per l'aquila sul quale siede e per i fulmini che impugna, la seconda per il pavone che le è accanto.
Forse nata per fare parte di un ciclo sugli 'amori degli dei', come suggerisce lo sguardo che tutti i personaggi rivolgono ad un punto in basso sulla sinistra fuori dal quadro, la tela era verosimilmente destinata ad una collocazione elevata, circostanza consona sia al soggetto 'celeste', che al formato e agli scorci dei personaggi.
La figura della dea, raffigurata mentre carezza il capo dell'augusto pennuto, appare ispirata all'arte michelangiolesca, e in particolare alle allegorie realizzate dall'artista per la Sagrestia Nuova di San Lorenzo, quali l'*Aurora*. Questo dato circoscrive con buona possibilità l'area di realizzazione del dipinto ad un ambito toscano, dove infatti opera l'autore della tela indicatoci da Alessandro Nesi, Agostino Ghirlanda. Si tratta, afferma lo studioso, di un artista nativo della zona costiera del granducato – Massa o Fivizzano – che ebbe però l'opportunità di visitare Firenze, dove si immatricolò all'Arte del Disegno nel 1586, conoscendo quindi sicuramente anche il capolavoro del Buonarroti.
Ben confacendosi al carattere composito dell'arte del Ghirlanda, la figura del dio, completamente nudo, risulta invece più vicino ad un'orbita di derivazione raffaellesca. Non di rado nei suoi affreschi ritroviamo difatti un gusto scherzoso – nel dipinto in esame si veda la testa goderecia dell'aquila accarezzata – che richiama la disinvolta arte dei seguaci dell'Urbinate, quali Giulio Romano o Perin del Vaga. L'opera di quest'ultimo il Ghirlanda l'aveva sicuramente conosciuta, dato che della sua perduta facciata decorata a fresco di palazzo Mazzei a Massa, nell'Ottocento se ne "rintracciava il modello nell'analogo soggetto realizzato da Perin del Vaga nel palazzo Doria di Genova" (vedi M.G. Sarti, *Agostino Ghirlanda*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 53, 2000, ad vocem).
A conferma del gusto licenzioso del Ghirlanda, che secondo Nesi potrebbe avere eseguito questa tela "nalla fase matura della sua produzione, negli anni ottanta del Cinquecento", si conserva un volume con poesie di carattere erotico e amoroso (Firenze, Biblioteca Nazionale, Mss. Palatino 300), testimonianza di un'attività anche letteraria (vedi Sarti, op. cit.).

Agostino Ghirlanda, *Allegoria della Fama*, Uliveto Terme (Pisa), Villa Rita di Noce

*AGOSTINO GHIRLANDA*
*doc. 1548-1594*
Jupiter and Juno
*oil on canvas, 104x168 cm*

*The father of gods and his wife Juno are depicted in an intimate moment, the former recognizable for the eagle on which he is sitting and the thunderbolts he is holding, the latter for the peacock next to her.*
*Perhaps conceived to be part of a series on the "loves of gods", as suggested by all the characters gazing downwards on the left, out of frame, the canvas was likely intended to be placed on a high location, an appropriate choice considering both the "celestial" subject, and the size and perspectives of the characters.*
*The figure of the goddess, depicted while caressing the head of the venerable bird, appears to be inspired by Michelangelo's art and, in particular, by the allegories created by the artist for the Sagrestia Nuova, in San Lorenzo, such as the* Aurora. *This helps place, with reasonable accuracy, the area of execution of the painting in Tuscany where, in fact, the artist indicated by Alessandro Nesi, Agostino Ghirlanda, was active.*
*The painter, the scholar states, is originally from the coastal zone of the Granducato – Massa or Fivizzano – but he had the opportunity to visit Florence, where he enrolled at the Arte del Disegno in 1568, being therefore familiar with Buonarroti's masterpiece.*
*In line with the compositional nature of Ghirlanda's art, the figure of the god, completely naked, actually appears to be closer to the style of Raffaello: it is not uncommon to find a playful approach in his frescoes – as can be seen in the work in question with the joyful expression of the caressed eagle –, which recalls the nonchalant art of Raffaello's followers, such as Giulio Romano or Perin del Vaga.*
*This last painter's work was undoubtedly known to Ghirlanda, as can be deduced when, in the nineteenth century, they found a model similar to his lost facade decorated in frescoes of Palazzo Mazzei, in Massa, "in the analogous subject created by Perin del Vaga for Palazzo Doria, in Genoa" (see M.G. Sarti,* Agostino Ghirlanda, *in* Dizionario biografico degli italiani, *53, 2000, ad vocem).*
*Almost as if to confirm the licentious taste of Ghirlanda, who, according to Nesi, might have made this canvas "during the mature stage of his activity, in the eighth decade of the sixteenth century", a collection of poems with erotic and amorous content is also preserved (Florence, Biblioteca Nazionale, Mss. Palatino 300), which serves as proof of his literary activity (see Sarti, op. cit.).*

MAESTRO TOSCANO DEL XVI SECOLO
*Giuliano de' Medici, duca di Nemours*
olio su tavola, cm 58x48
iscrizione: GIVLIANO MEDICI L X F

Il personaggio effigiato in questo dipinto, come chiarito dall'iscrizione in capitali latine che corre in alto, è Giuliano de' Medici (1479-1516), figlio di Lorenzo il Magnifico e fratello del primo pontefice appartenente alla casata, Leone X. Quest'ultimo a partire dal 1512 affidò a Giuliano il controllo di Firenze appena riconquistata dai Medici dopo gli anni di esilio, ma il promettente personaggio, da fanciullo educato dal Poliziano e imbevuto di neoplatonismo alla corte del padre, morì prematuramente poco dopo aver ottenuto l'investitura onoraria a duca di Nemours.
L'opera in esame è, per dimensioni e composizione, un ritratto assimilabile a quelli della tipologia Gioviana, dal nome della celebre collezione dell'umanista Paolo Giovio raccolta sul lago di Como, e poi fatta copiare da Cosimo I al pittore fiorentino Cristofano dell'Altissimo. Questi ritratti, come il dipinto qui descritto, riprendevano le fisionomie da importanti opere – oppure le inventavano nel caso di eroi del lontano passato per i quali non esisteva una tradizione iconografica – con la particolarità di apporre sempre, in alto, il nome dell'effigiato. Nel nostro caso, il dipinto deriva da un ritratto attribuito a Raffaello, noto per alcuni esemplari dati alla sua bottega, come quello del Metropolitan Museum di New York (inv. 49.7.12) e quello delle Gallerie Fiorentine (inv. 1881, n. 345).

*TUSCAN MAESTRO OF THE SIXTEENTH CENTURY*
Giuliano de' Medici, duke of Nemours
*oil on panel, 58x48 cm*
*inscription: GIVLIANO MEDICI L X F*

*The figure depicted in this painting, as clarified by the inscription in capital Latin letters, is Giuliano de' Medici (1479-1516), son of Lorenzo il Magnifico and brother of the first Pope of his House, Leo X. He was the one who, in 1512, left Giuliano in charge of Florence, which had just been reconquered by the family, after years of exile; however the promising leader, educated as a child by Poliziano and imbued in the Neo-Platonism of his father's court, died prematurely, shortly after his honorary investiture as Duke of Nemours.*
*In size and dimension, the work in question is a portrait that can be compared to those of Giovian features, from the name of the famous collection of humanist Paolo Giovio, gathered in Lake Como, and later copied, at the request of Cosimo I, by Florentine painter Cristofano dell'Altissimo. These portraits, just like the one here presented, reproduced the features of important works – or they would make them up when portraying heroes of a distant past with no iconographic tradition – with the peculiarity of adding the name of the portrayed person. In this case, the painting comes from a portrait attributed to Raffaello, known for some copies given to his workshop, such as the one preserved in the Metropolitan Museum in New York (inv. 49.7.12) and the one preserved in the Florentine Galleries (inv. 1881, n. 345).*

Raffaello, bottega di, *Ritratto di Giuliano de' Medici*, New York, Metropolitan Museum of Art

ALESSANDRO ARDENTI
Faenza, doc. 1559? - Torino 1595
*Adorazione dei pastori*
olio su tavola, cm 142x102

Alessandro Ardenti è un pittore dalla formazione e dalla cultura pittorica assai complessa. Dato fondamentale per la comprensione di questo artista è il suo spostarsi dalla Romagna, dove verosimilmente si educò, a Lucca, dove è documentato risiedere almeno dal 1559 fino agli inizi dell'ottavo decennio, e poi fino in Piemonte, dove si spense nel 1595.
La restituzione di questa pala al raro pittore faentino, che raggiunse una certa notorietà se venne celebrato da un sonetto del Lomazzo ed ebbe rapporti epistolari con Torquato Tasso, spetta ad Andrei Bliznukov. Secondo lo studioso la nostra opera risalirebbe con buona probabilità al tardo periodo lucchese, periodo nel quale l'Ardenti eseguì una delle sue opere più rappresentative, la *Sibilla cumana predice ad Augusto la venuta del Messia* (Lucca, Museo Guinigi), eseguito per la poetessa lucchese Chiara Matraini, forse ritratta nelle vesti della sibilla. Proprio con quest'opera si ravvisano infatti importanti consonanze stilistiche, come anche con l'*Adorazione dei pastori* proveniente dalla chiesa di Antraccoli, e ora nello stesso museo (1559), con la *Madonna con il Bambino e santi* di San Salvatore in Mustolio, o con il dipinto dello stesso soggetto in San Paolino, Lucca (1565).
Sempre secondo Bliznukov, che vede predominare nella nostra *Adorazione* la componente toscana con alcune soluzioni che ricordano esempi dosseschi, riscontri sono possibili anche con le opere del periodo piemontese. Queste sono però caratterizzate da tonalità più scure e contrastate, come è possibile ravvisare ad esempio nella sperimentazione 'a lume di notte' dell'*Adorazione dei pastori* della Collegiata di Santa Maria della Scala di Moncalieri, opera che condivide con altri dipinti di Ardenti punti di contatto con la scuola fiamminga (C. Arnaldi di Balme in *"Il nostro pittore fiamengo" Giovanni Caracca alla corte dei Savoia*, cat. della mostra a cura di P. Astrusa, A.M. Bava e C.E. Spantingati, Torino, 2005, n. 4, pp. 76-77).

Alessandro Ardenti, *Adorazione dei Magi*, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio

*ALESSANDRO ARDENTI*
*Faenza, doc. 1559? - Turin 1595*
Adoration of the shepherds
*oil on panel, 142x102 cm*

*Alessandro Ardenti is a painter with a quite complex background and painting culture. One of the keys to understanding this artist is his move from Romagna, where he most probably received his education, to Lucca, where documents prove he lived at least from 1559 until the early years of the eight decade, and then to Piedmont, where he died in 1595.*
*It is Andrei Bliznukov who has attributed this altarpiece to the exceptional painter from Faenza, who must have attained a certain fame if we are to judge from the fact that he was celebrated by a sonnet by Lomazzo and corresponded with Torquato Tasso. According to the expert, the work may probably be dated to the end of his period in Lucca, when Ardenti painted one of his most representative works, the* Cumaean Sybil predicts the coming of Messiah to Augustus *(Lucca, Guinigi Museum), painted for the Lucca-born poetess Chiara Matraini, who is perhaps portrayed in the garments of the Sybil. Precisely with this work one may in fact observe significant consonances in terms of style not only with the* Adoration of the shepherds *from the church of Antraccoli, and now in the same museum (1559), but also with the* Madonna with Child and saints *of San Salvatore in Mustolio, and with the painting featuring the same motif in San Paolino, Lucca (1565).*
*Bliznukov, who consider the Tuscan component to be predominant in our* Adoration, *with some solutions which remind of examples by Dossi, also observes that the painting may be compared with the works by the artist dating from his period in Piedmont. These are however characterized by darker and more contrasted shades, something which is for instance noticeable in the "nocturne illumination" experiment of the* Adoration of the shepherds *of the Collegiate of Santa Maria della Scala di Moncalieri, a work which has, not unlike other paintings by Ardenti, points of contact with the Flemish school (C. Arnaldi di Balme in* "Il nostro pittore fiamengo" Giovanni Caracca alla corte dei Savoia, *exhibition catalogue edited by P. Astrusa, A.M. Bava and C.E. Spantingati, Torino, 2005, n. 4, pages 76-77).*

MAESTRO DEL XVII SECOLO
*Giovanni delle Bande Nere*
olio su carta applicata su tavola, cm 20x16

Tra i pochi Medici il cui nome sia associato alle armi, anziché all'arte e alla cultura, Giovanni (1498-1526) apparteneva ad un ramo cadetto della casata. Si tratta della stirpe discendente da Lorenzo il Vecchio, detta 'del Popolo', stirpe che dopo l'assassinio di Alessandro, primo duca di Firenze, sarà al potere dall'ascesa al trono del figlio Cosimo I fino all'estinzione della dinastia nel 1737, alla morte di Giangastone. Celebrato uomo d'arme, Giovanni fu ucciso in battaglia nei pressi di Mantova, nel tentativo di arrestare la discesa dell'imperatore Carlo V nei mesi precedenti il Sacco di Roma del 1527.
Il dipinto di formato ridotto che presentiamo mostra il condottiero di profilo in armatura, una posa che ha il suo prototipo nella tela realizzata nel 1545 dal veneziano Gian Paolo Pace detto l'Olmo (doc. 1528-1560), opera che grazie alle *Vite* vasariane sappiamo essere stata donata a Cosimo I da Pietro Aretino (Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 934). Il nostro esemplare è caratterizzato da una fattura veloce e immediata vicina a quella di un bozzetto. Sebbene la tecnica utilizzata, olio su carta, sia consona all'utilizzo preparatorio, riteniamo più probabile che si tratti di una esercitazione o di un ricordo eseguito dopo l'esecuzione dell'opera di Pace, possibilmente in età barocca.

*MAESTRO OF THE 17th CENTURY*
Giovanni delle Bande Nere
*oil on paper applied on wood panel, 20x16 cm*

*Among the few Medicis whose name is associated with War, rather than Art and Culture, Giovanni (1498-1526) was part of a cadet branch of the House. This particular lineage, known as "del Popolo" and descending from Lorenzo il Vecchio, would be in power from the ascension to the throne of Cosimo I, after the assassination of Alessandro, first duke of Florence, until the extinction of the dynasty in 1737, with the death of Giangastone. A celebrated man-at-arms, Giovanni was killed in battle near Mantova, in an effort to stop the descent of the Emperor Charles V, in the months prior to the Sack of Rome of 1527.*
*The small-sized painting here presented shows the Condottiero in armor from the side, a pose that finds its prototype in the 1545 canvas made by Venetian Gian Paolo Pace, also known as the Olmo (doc. 1528-1560), a work that we know, thanks to Vasari's* Le Vite*, was given to Cosimo I by Pietro Aretino (Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 934). Our piece is characterized by a quick and immediate execution, similar to that of a sketch. Although the oil-on-paper technique here used is consistent with a preparatory use, we believe that this is more likely a practice exercise or a recollection made after Pace's painting, probably in the Baroque period.*

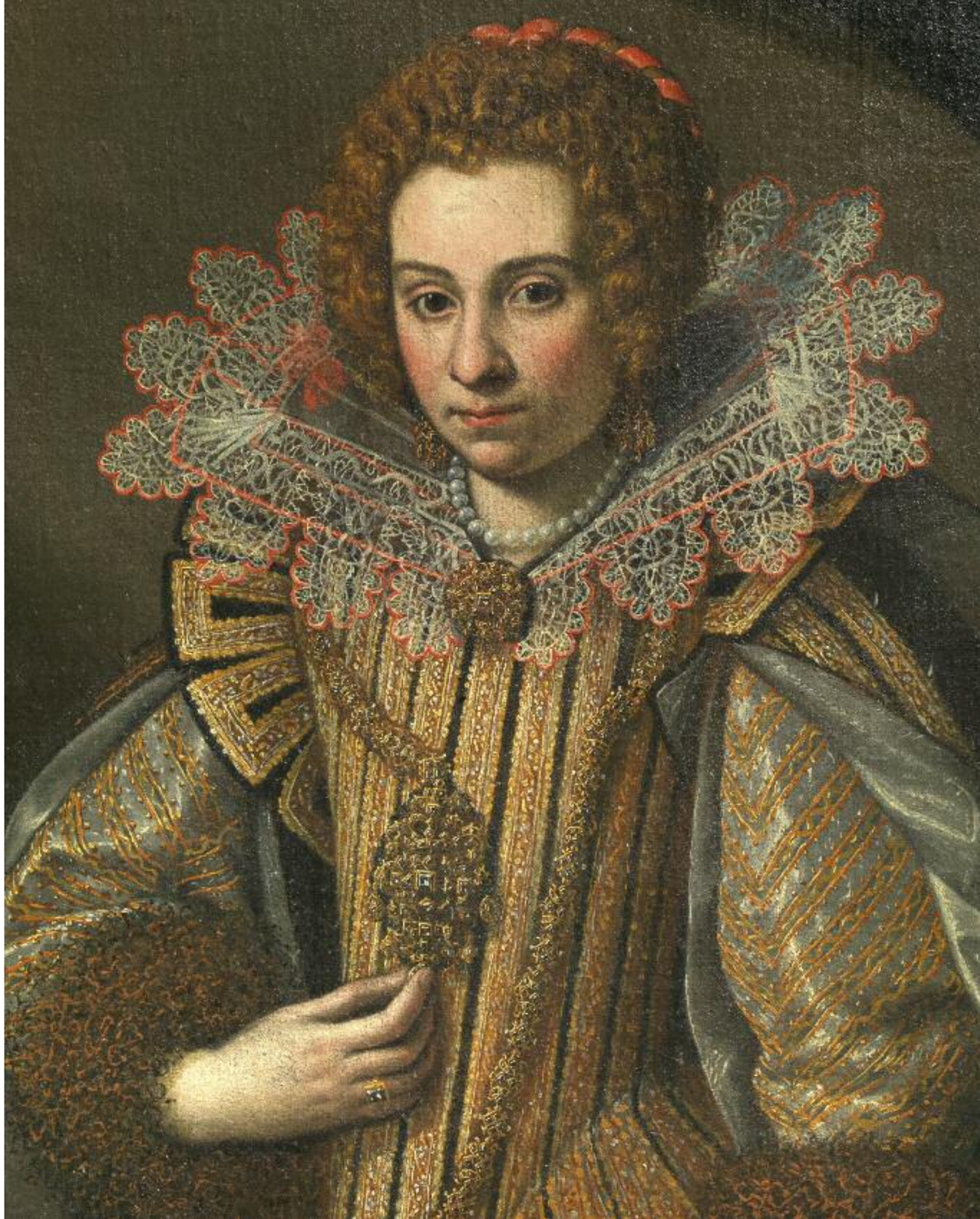
Anonimo del XVI secolo, *Ritratto di Giovanni delle Bande Nere*, incisione

CARLO CERESA
San Giovanni Bianco 1609-Bergamo 1679
*Ritratto di giovane nobildonna*
olio su tela, cm 131x98

Pochi dubbi possono sorgere sul rango sociale di questa giovane, ritratta mentra sfoggia una collana e gioielli di inusitata ricchezza. La preziosità dell'abito rivela con chiarezza l'appartenenza del personaggio all'élite dominante. Ad uno sguardo accurato, infatti, il pendaglio di aspetto ancora manierista appuntato sul petto rivela all'interno dell'elaborato disegno una corona marchionale, intrecciata ad altri decori.
Emilio Negro ha ricondotto l'opera alla mano di Carlo Ceresa, uno dei maggiori ritrattisti del Seicento, notando "un dipingere accurato di intonazione prettamente lombarda" unito a lievi influssi fiamminghi. Lo studioso istituisce confronti con varie opere dell'artista, allievo a Milano di Daniele Crespi, quali il *Ritratto di gentildonna di casa Suardi*, dell'Accademia Carrara di Bergamo, e la *Gentildonna che mostra la perla*, delle Civiche raccolte d'arte del Castello Sforzesco.
Particolarmente interessante è inoltre il raffronto con la *Marchesa che stringe un rametto di fiori d'arancio*, di collezione privata a Bergamo (L. Vertova, *Carlo Ceresa*, Bergamo, 1984, n. 69, pp. 562, 653). In questa tela una donna di pari rango è infatti effigiata con una acconciatura e un abito dalla foggia assai simile, impreziosita come nel nostro ritratto da una appariscente goletta a pizzi. Persino le orificerie appaiono strettamente legate, fino ad includere anche nel dipinto bergamasco una corona marchionale.
L'esecuzione di quest'ultimo è stato collocato dalla Vertova tra il 1633 e il 1635 (Vertova, op. cit., n. 69, p. 562), e la tela in esame può essere quindi riconducibile allo stesso giro di anni, nel periodo giovanile dell'artista.

Carlo Ceresa, *Marchesa che stringe un rametto di fiori d'arancio*, Bergamo, collezione privata





*CARLO CERESA*
*San Giovanni Bianco 1609-Bergamo 1679*
Portrait of young noblewoman
*oil on canvas, 131x98 cm*

*There can be little doubt as to the social rank of this young girl, depicted as she flaunts a necklace and jewels of uncommon lavishness. The magnificence of the gown clearly shows that she belongs to a ruling élite. Glancing more carefully, the Mannerist-style medallion pinned to her chest shows, within the elaborate drawing, a marquis crown, interweaved with other decorations.*
*Emilio Negro attributed the painting to Carlo Ceresa, one of the major portrait artist of the seventeenth century, after having noticed "a careful way of painting with a typically Lombard tone" along with minor Flemish influences. The scholar established comparisons with various works by the artist, a student of Daniele Crespi in Milan, such as the* Portrait of a Suardi noblewoman, *of the Accademia Carrara in Bergamo, and the* Noblewoman showing a pearl, *part of the municipal collections of the Castello Sforzesco.*
*Of particular interest is also the comparison with the* Marchioness holding an orange blossom, *part of a private collection in Bergamo (L. Vertova,* Carlo Ceresa, *Bergamo, 1984, n. 69, pp. 562-653). In this canvas, a woman of comparable rank is portrayed with similar hairstyle and gown, embellished, like in our portrait, by a lace neckband. Even the jewelry looks closely related, as can be seen with the presence, in this painting too, of a marquis crown.*
*Vertova believes that painting to have been made between 1633 and 1635 (Vertova, op. cit., n. 69, p. 562), so the canvas here examined can be dated around the same time, during the early years of the artist's activity.*

GIOVANNI LANFRANCO, seguace di
Parma 1582-Roma 1647
*Cristo e la Samaritana al pozzo*
olio su tela, cm 95x135

L'incontro evangelico tra Gesù e la donna di Samaria (Giovanni 4, 5-29) è raccontato in questo dipinto con rigore geometrico: il pozzo circolare, i corpi dei protagonisti che assecondano con la loro inclinazione le diagonali, riecheggiandosi paralleli. Una luce radente investe le figure evidenziandole nell'ombra, scivolando sulla superficie del cilindro al centro fino a soffermarsi sulla mezzina per l'acqua, isolata e protagonista come in un Velázquez. Una fitta boscaglia fa da sfondo alle figure, lasciando intravedere una villa in lontananza, che i cipressi adiacenti certificano mediterranea.
Lo stile del dipinto riecheggia senza dubbio il magistero di uno dei maggiori artisti del Seicento, il parmense Giovanni Lanfranco. Attivo tra Roma e Napoli, il pittore rappresenta, all'interno della scuola emiliana, il fondersi del classicismo con suggestioni del Correggio, fonte di dinamismo barocco e coraggiosi scorci. L'attività del Lanfranco, svoltasi a largo raggio tra la natia Parma e l'Urbe fin giù nel vicereame spagnolo, rende al momento difficile inquadrare quale delle scuole da lui toccate abbia generato l'autore del dipinto in esame.
Con riferimento alla produzione dell'artista, particolarmente interessante ci pare il confronto con il *Davide trascina la testa di Golia* della Fondazione Longhi di Firenze, opera che il parmense realizzò verosimilmente negli anni dieci del secolo XVII, in prossimità cronologica con gli affreschi per la cappella Buongiovanni in Sant'Agostino a Roma. Nell'opera appartenuta al grande critico, ritroviamo una similare luce radente, alcune caratteristiche anatomiche, fino alla approssimata resa degli edifici. Cosa differisce è la materia, che nel dipinto che presentiamo si è fatta maggiormente veneta, perdendo la compattezza e la tornitura disegnata delle forme in favore di un maggiore e più insistito pittoricismo.
In basso, un'arme gentilizia entro scudo a cartocci potrebbe offrire la possibilità di risalire ai committenti.

Giovanni Lanfranco, *Davide trascina la testa di Golia*, Firenze, Fondazione Roberto Longhi

*GIOVANNI LANFRANCO, follower of*
*Parma 1582-Rome 1647*
Christ and the Samaritan woman at the well
*oil on canvas, 95x135 cm*

*In this painting, the evangelic encounter between Jesus and the woman from Samaria (John 4:5-29) is depicted with geometric rigor: the circular well, the bodies of the protagonists that, with their posture, lean into the diagonals, echoing each other in parallel. A slanting light falls on the figures, highlighting them in the shadow, sliding on the surface of the cylinder in the center, until resting on the ewer, isolated and prominent like in a Velázquez. A thick forest acts as a backdrop for the figures, offering a glimpse of a villa in the distance, that the cypresses help us place in a Mediterranean location.*
*The style of the painting echoes without a doubt the teaching of one of the greatest artist of the seventeenth century, Parma based Giovanni Lanfranco. Active in both Rome and Naples, the painter represents, within the Emilian school, the merge of classicism and Correggio's influence, a source of baroque dynamism and brave perspectives. Lanfranco's wide activity, which branched out in his native Parma and in Rome until reaching the Spanish vice-royalty, makes it difficult to understand which of the schools he came in contact with generated the author of this painting.*
*Within the artist's work, of particular interest is the comparison with the* David drags the head of Goliath *preserved in the Fondazione Longhi, in Florence, a work that the artist from Parma likely made in the first decade of the seventeenth century, around the same time of the frescoes for the Buongiovanni chapel in Sant'Agostino, in Rome. In this work, part of the critic's collection, we find a similar slanting light, some anatomical features, and the approximate rendition of the buildings. What differs is the painting technique that in the canvas here presented is more Venetian, losing the compactness and the drawn turning of the shapes in favor of a greater and more insisted* pittoricismo.
*At the bottom, a noble coat of arms within a shaped shield could offer the opportunity to establish who ordered the commission.*

CARLO CIGNANI
Bologna 1628-Forlì 1719
*Carità*
olio su tela, cm 60x76

Questa deliziosa tela raffigura l'allegoria della Carità, una delle virtù teologali insieme a Fede e Speranza. Come da tradizione, questa è rappresentata da una giovane fanciulla che si prende cura di tre bambini. Nella sua celebre *Iconologia* il Ripa (1603) descrive la Carità come una "donna vestita di abito rosso" che "terrà nel braccio sinistro un Fanciullo, al quale dia il latte, e due altri le staranno scherzando a' piedi". I tre fanciulli, secondo questo autore, "dimostrano che sebbene la Carità è una sola virtù, ha nondimeno triplicata potenza". Si tratta di una inedita redazione di questo soggetto che va ad aggiungersi alle varie versioni conosciute di questa composizione realizzata dal pittore emiliano Carlo Cignani, uno dei maggiori rappresentanti del classicismo seicentesco. Tra le redazioni note menzioniamo quella di maggiori dimensioni del museo di Castelvecchio a Verona (B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani*, Milano, 2004, n. 31, p. 148) e quella della Collezione della Cassa dei Risparmi di Forlì (cit., p. 67), che curiosamente ha i colori blu del bambino e rosso del panno su cui è questi è disteso in primo piano invertiti rispetto alla nostra. La Buscaroli Fabbri, concordando con Renato Roli, assegna a questa invenzione del pittore emiliano "per i rapporti formali e pittorici che legano questa Carità alle altre composizioni di identico soggetto e alla Pala Davia della Pinacoteca di Bologna" una datazione agli anni ottanta del Seicento.

*CARLO CIGNANI*
*Bologna 1628-Forlì 1719*
Charity
*oil on canvas, 60x76 cm*

*This charming canvas depicts the allegory of the Charity, one of the theological virtues along with Faith and Hope. According to the tradition, it is represented by a young girl who is taking care of three children. In his famous* Iconology *Ripa (1603) describes Charity as a "woman wearing a red dress" who "holds a boy in her left arm, nursing him, with another two playing by her feet". According to this author, the three children "show that even if Charity is a single virtue, its power is nevertheless tripled". It is a matter of a completely new interpretation of this motif, which is added to the different known versions of this composition, painted by the Emilian artist Carlo Cignani, a leading representatives of Seventeenth-century classicism. The known versions comprise the bigger one held by the Castelvecchio Museum in Verona (B. Buscaroli Fabbri,* Carlo Cignani, *Milano, 2004, no. 31, p. 148) and the one which is part of the Collection of the Cassa dei Risparmi of Forlì (cit., p. 67); it is interesting to note that in the latter work the blue cloth of the child, and the red one on which one is lying in the foreground, are inverted with respect to this painting. Buscaroli Fabbri, agreeing with Renato Roli, dates this invention by the Emilian painter "due to the formal and pictorial relations connecting this Charity to the other compositions with the same motif and the Davia Altarpiece at the Picture Gallery of Bologna" to the Eighties of the Seventeenth century.*

Carlo Cignani, *Putti che lottano*, Pesaro, Museo Civico

JACQUES HUPIN
doc. a Roma 1649- Francia 1680
*Natura morta con pappagallo*
olio su tela, cm 123x169

Un vaso da parata e un elemosiniere, entrambi di elaborata fattura, sono sistemati con apparente casualità tra fastosi tappeti e sontuosi drappeggi. La scena è completata da un variopinto pappagallo dai colori squillanti appollaiato, con una certa nonchalance, sul manico figurato del pregiato recipiente metallico.
La composizione di questo dipinto appartiene con evidenza al filone della natura morta che ebbe il suo maggiore protagonista in Francesco Noletti detto il Maltese (1611 c.-1654), autore di opulente realizzazioni caratterizzate da una particolare profusione di ricche suppellettili incorniciate da tessuti ricercati e preziosi tappeti persiani. A questa formula di notevole successo nella Roma della metà del Seicento, talvolta impreziosita dalla presenza di animali alla moda, come nel nostro esemplare, si ispirarono una schiera di seguaci dagli elementi stilistici piuttosto vicini tra loro, tra i quali ricordiamo il pugliese Carlo Manieri, caratterizzato da panneggi spigolosi e geometrizzanti, il romano Antonio Tibaldi, riconoscibile per tratti talvolta grevi e un po' naïf, e il francese Jacques Hupin.
Tra questi artisti, nonostante la confusione ingenerata da erronee attribuzioni e dalla somiglianza dei motivi sia al giorno d'oggi ancora notevole, sembra Hupin a fornire gli elementi più convincenti per l'attribuzione. Documentato nell'Urbe nel 1649, il pittore transalpino appare affine dal punto di vista compositivo anche al raffinato connazionale Meiffren Conte, anch'egli entrato in contatto a Roma col Maltese, distinguibile però, all'interno di un repertorio non dissimile, per forme più compatte e un disegno più accurato.

Francesco Noletti detto il Maltese, *Natura morta con tappeto, armatura, versatoio e guanti*, collezione privata

*JACQUES HUPIN*
*doc. in Rome 1649- France 1680*
Still life with parrot
*oil on canvas, 123x169 cm*

*A ceremonial vase and an almoner, both of excellent workmanship, are placed with apparent randomness among sumptuous carpets and magnificent drapes. This scenic composition is completed by a brightly colorful parrot perched, nonchalantly, on the handle of the precious container.*
*The composition of this painting clearly belongs to the still life trend which had its major protagonist in Francesco Noletti, also known as Il Maltese (c. 1611 -1654), creator of opulent works characterized by a particular profusion of rich furnishings, framed by refined fabrics and precious Persian rugs. A large number of other artists, with similar stylistic features, took their inspiration from this very successful 'formula' in the mid-seventeenth century Rome, sometimes enriched by the presence of a fashionable animal, like in our piece. Among them, it is worth mentioning Carlo Manieri, from Apulia, characterized by pointy and geometric draperies, Antonio Tibaldi, from Rome, recognizable by a rough and sometimes naive style, and the French artist Jacques Hupin.*
*Despite the confusion created by incorrect attributions and by the considerable similarity of the motifs, Hupin seems most likely the artist of our work. On a composition standpoint, the French artist, who was documented in Rome in 1649, can also be compared to his refined compatriot, Meiffren Conte, who also, in Rome, came into contact with Il Maltese, but who is distinguishable from Hupin, within a not so different repertoire, by more compact shapes and a more meticulous drawing style.*

PIETRO LIBERI
Padova 1605-Venezia 1687
*Due figure allegoriche femminili*
olio su tela, cm 83x74

L'enigmatico abbraccio di due figure femminili raffigurato in questo dipinto sottende sicuramente precisi quanto misteriosi significati allegorici. Se l'invero fantasioso muso leonino in primo piano potrebbe richiamare Venezia o alludere ad una Fortezza, le fanciulle non sembrano offrire molti altri appigli per l'individuazione del soggetto.
Marco Riccomini, autore di uno studio sull'opera ricondotta nell'occasione al pittore attivo a Venezia Pietro Liberi, ha tentativamente considerato la possibilità di riconoscere la tela ne *La Giustizia e la Pace* ricordato dalle fonti in collezione Czérnin a Praga (U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi, pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, 1996, n. 91, p. 236), ipotesi suggestiva ma difficilmente verificabile in assenza di appigli iconografici precisi. Tuttavia, l'elefante in testa alla fanciulla di sinistra, che lo studioso ricollegava correttamente alle indicazioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1603) relative alla Temperanza, potrebbe invece indicare proprio la Giustizia, fornendo così un importante sostegno per l'identificazione di quest'opera nella finora perduta tela praghese: nel 1847, descrivendo i bronzei pili porta pennone di piazza San Marco, Pietro Selvatico riferendosi alla base di uno di questi annotava come "accorgimento sommo pose l'artista, che associò alla Giustizia l'elefante, emblema della forza, della prudenza, della temperanza e di tante altre virtù, che dagli Egizii in poi sempre fu destinato a simboleggiare" (P. Selvatico, *Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia*, Venezia, 1847, p. 218).
Altra possibilità sarebbe l'identificazione in un'allegoria di Temperanza, più comunemente associata all'elefante, e Fortezza, con il leone che perderebbe quindi la connotazione veneziana legandosi piuttosto alla virtù.
Al di là dell'oscuro significato della tela, questa è riconducibile, come sostenuto da Riccomini, a Pietro Liberi, uno dei maggiori artisti veneziani della seconda metà del Seicento. Il pittore fu autore di varie opere similari di significato allegorico, quali *La Fedeltà e la Pace* di collezione privata, dipinto di confrontabile formato nel quale le due figure si abbracciano in maniera analoga. Il confronto più interessante è tuttavia con *La Virtù difende l'Innocenza dal Vizio* di Palazzo Agliardi a Bergamo databile intorno al 1660, nota anche per ulteriori redazioni di bottega, nel quale la figura femminile di destra, anch'essa accompagnata da un leone, risulta pressoché identica (U. Ruggeri, op. cit., 1996, fig. 26 p. 26, n. 45 pp. 132-133).

Pietro Liberi, *La Virtù difende l'Innocenza dal Vizio*, Bergamo, Palazzo Agliardi

*PIETRO LIBERI*
*Padua 1605-Venice 1687*
Two allegorical female figures
*oil on canvas, 83x74 cm*

*The enigmatic embrace between two female figures represented in this painting certainly implies precise and mysterious allegorical meanings. If, on one hand, the unreal, fantastical lion muzzle on the foreground might reference Venice or allude to the virtue of Fortitude, the two young girls do not seem to offer any further hints to help identify the subject.*
*Marco Riccomini, the scholar who authored a study on the work attributed to Pietro Liberi, a painter active in Venice, has tentatively considered the possibility of identifying it as the canvas* Justice and Peace*, cited in the sources of the Czérnin collection in Prague (U. Ruggeri,* Pietro e Marco Liberi, pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, 1996, n. 91, p. 236), a hypothesis that is both appealing and difficult to verify, without there being any specific iconographic references. However, the elephant on the head of the girl on the left, which the scholar correctly associated to the indications found in Cesare Ripa's* Iconologia *(1603) about Temperance, could instead be related to Justice, thus providing a significant support for the identification of this work as the lost canvas from Prague. In 1847, Pietro Selvatico, while describing the bronze flagpoles in Piazza San Marco, wrote about how the base of one of them reflected the "paramount care of the artist, who associated Justice to the elephant, emblem of strength, of prudence, temperance and of many other virtues, which it was destined to symbolize ever since the Egyptians" (P. Selvatico,* Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia*, Venezia, 1847, p. 218).*
*Another possibility would be the identification of an allegory for Temperance, more commonly associated to the elephant, and Fortitude, with the lion thus losing its Venetian connection in favor of one with the virtue.*
*Aside from its obscure significance, the canvas can be attributed, as claimed by Riccomini, to Pietro Liberi, one of the most renowned Venetian artists of the second half of the seventeenth century. The painter authored other works with allegorical meanings, such as* Fidelity and Peace*, part of a private collection, a painting of a comparable size in which the two figures are portrayed in a similar embrace. The most interesting comparison, however, can be made with* Virtue defending Innocence from Vice*, at Palazzo Agliardi in Bergamo, dated around 1660, known also for the other workshop drafts, in which the female figure on the right, who is also accompanied by a lion, looks almost identical (U. Ruggeri, op. cit., 1996, fig. 26 p. 26, n. 45 pp. 132-133).*

STEFANO MARIA LEGNANI, detto il LEGNANINO
Milano 1661-1713
*Susanna e i vecchioni*
olio su tela, cm 147x194

L'opera in esame illustra il piccante episodio, tratto dall'Antico Testamento (*Daniele*, XIII), nel quale la virtuosa Susanna, figlia maritata di un ricco giudeo, è sorpresa da due uomini attempati mentre si bagna nel giardino del palazzo ove abita. Al suo rifiuto di concedersi alle brame degli anziani, questi la denunceranno con false accuse, ma alla fine saranno smascherati.
Questo episodio veterotestamentario, di gran moda nel periodo barocco per i suoi evidenti risvolti erotici – debitamente mascherati dall'origine biblica – e per l'intrinseca esaltazione della fedeltà coniugale, è stato riferito da Marco Riccomini al pittore milanese Stefano Maria Legnani.
Allievo secondo alcune fonti del Cignani a Bologna e di Maratta a Roma, il Legnanino "si distinse in special modo per gli affreschi alla corte sabauda, a cominciare da quelli realizzati dal 1695 al 1703 in dodici sale del palazzo di Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia, principe di Carignano" a Torino, e per affreschi in varie importanti chiese, in particolar modo in Lombardia.
Lo studioso segnala giustamente come l'invenzione sia legata ad una composizione di Guido Reni conservata alla National Gallery di Londra (inv. n. NG 196), nella quale infatti ritorna assai simile, oltre alla struttura generale, la testa dell'uomo barbato dalla testa parzialmente in ombra.
Legnanino, aggiunge Riccomini, fu autore almeno di un'altra versione di questa composizione, una tela di ridotte dimensioni *en grisaille* di collezione privata (cm 44,5x60,5), pendant di una *Giuditta e Oloferne*, pubblicate entrambe anni fa con una datazione alla fase matura dell'artista, all'inizio del Settecento (M. Dell'Omo, *Stefano Maria Legnani, "Il Legnanino"*, Ozzano Emilia (Bologna), 1998, pp. 179-180, nn. 42-43, figg. 47-48). Lo studioso, piuttosto che pensare per la grisaglia ad una funzione preparatoria, suppone che questa "nasca a posteriori, quale esercizio di bravura e, al tempo stesso, 'ricordo' di una commissione" di rilievo, quale la tela di ragguardevoli dimensioni in esame.

Stefano Maria Legnani detto il Legnanino, *Il sogno di San Giuseppe*, Novara, Musei Civici

*STEFANO MARIA LEGNANI, also known as LEGNANINO*
*Milan 1661-1713*
Susanna and the Elders
*oil on canvas, 147x194 cm*

*The work here presented depicts the steamy episode, taken from the Old Testament* (Daniel, *chapter 13), in which the virtuous Susanna, married daughter of a rich Jewish man, is caught bathing in the garden of the palace where she lives by two older men. After she refuses to give herself to them, they get her arrested on false accusations, but they will eventually be exposed.*
*This episode from the Old Testament, very fashionable during the baroque period for its obvious erotic implications – duly masked by the biblical origin – and for the inherent exaltation of marital fidelity, was attributed by Marco Riccomini to Milan-base painter Stefano Maria Legnani.*
*Legnanino, who some sources say was a student of Cignani in Bologna and of Maratta in Rome, "distinguished himself mainly for the frescoes commissioned by the Court of Savoy, starting with the ones made between 1695 and 1703 in twelve rooms of the palace of Emanuele Filiberto Amedeo of Savoy, prince of Carignano" in Turin, and for the frescoes in a number of important churches, for the most part located in Lombardy.*
*The scholar rightly points out how this piece is connected to a composition by Guido Reni now in the National Gallery of London (inv. n. NG 196), in which there is a big similarity, along with the overall structure, in the bearded man's partly shaded head.*
*Legnanino, the scholar adds, authored at least another version of this composition, a small grisaille canvas, part of a private collection (44,5x60,5 cm), a pendant of* Judith and Holofernes, *both published years ago and made during the artist's later years, at the beginning of the eighteenth century (M. Dell'Omo,* Stefano Maria Legnani, "Il Legnanino", *Ozzano Emilia (Bologna), 1998, pp. 179-180, nn. 42-43, figg. 47-48). The scholar, rather than assume the grisaille had a preparatory function, speculates that it was "conceived later, as a proof of his prowess and, simultaneously, a 'souvenir' of a [significant] commission", such as the canvas of large size here presented.*

FRANCESCO CONTI
Firenze 1682-1760
*Saul tenta di colpire David con la lancia*
*David fugge dal palazzo*
olio su tela, cm 69x97

Incentrate sulla storia di David raccontata nell'Antico Testamento (1 Samuele 18-19), le due tele narrano con estrema spontaneità e freschezza episodi del rapporto conflittuale dell'eroe biblico con re Saul. Maggiormente noto e riconoscibile è l'episodio in cui il sovrano ingelosito sferra una lancia al giovane, tema affrontato ad esempio dal Guercino in un dipinto ora alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, mentre più incerto è il soggetto della tela compagna, probabilmente incentrata sulla successiva fuga di David – riconoscibile in virtù dello spadone sottratto in precedenza al gigante Golia – dal palazzo reale.
A realizzare con cromatismo vivace e uno stile corsivo e disinvolto queste due rappresentazioni veterotestamentarie è uno dei protagonisti del Settecento fiorentino, Francesco Conti. L'artista, protetto tutta la vita dai ricchissimi marchesi Riccardi, dopo l'apprendistato presso una ormai anziana gloria locale, Simone Pignoni, aveva completato la propria formazione a Roma tra 1699 e 1705. Tornato a Firenze, il pittore sarà autore di opere di notevole rilievo per chiese cittadine, quali la *Crocifissione* ora a San Lorenzo (1709) e l'*Adorazione dei Magi* per il Monastero Nuovo (1715), per poi ricevere commissioni di rilievo persino da Anna Maria Luisa dei Medici Elettrice Palatina, come la *Lavanda dei piedi* per Villa la Quiete (1729). L'ultima parte della sua lunga vita fu in gran parte dedita all'insegnamento presso la Pubblica Scuola del Disegno degli Uffizi, una istituzione collegata alle Gallerie dei Lavori (vedi F. Berti, *Francesco Conti*, Firenze, 2010).
All'interno del percorso stilistico del pittore fiorentino, una parabola che dall'austerità delle prime opere trevisanesche di inizio Settecento giunge alle evanescenze rococò proprie del quarto decennio, queste due tele di soggetto inedito per l'artista si collocano probabilmente in una fase intermedia, intorno al 1720. Singolari tangenze sono tuttavia rilevabili anche con la giovanile *Sacra Famiglia con i santi Giovannino, Elisabetta e Zaccaria* ancora inedita (mercato antiquario), che mostra simili soluzioni in particolare nell'architettura dello sfondo, con la caratteristica scalinata circolare.

*FRANCESCO CONTI*
*Florence 1682-1760*
Saul attempts to strike David with a spear
David flees from the palace
*oil on canvas, 69x97 cm*

*Based on the story of David told in the Old Testament (1, Samuel 18-19), these two canvases narrate, with extreme spontaneity and candor, episodes of the conflictual relationship between the biblical hero and King Saul. The more well-known and recognizable episode is the one in which the jealous sovereign throws a spear at young David, a theme also approached by Guercino in a painting that is now at Palazzo Barberini's Galleria Nazionale d'Arte Antica. The subject of the second canvas is more uncertain, probably based on the subsequent escape of David – recognizable by means of the big sword taken from Goliath – from the royal palace.*
*The painter behind the vibrant chromaticism and the cursive and effortless style of these two depictions based on the Old Testament is one of the protagonists of the 18th century in Florence, Francesco Conti. The artist, supported for his entire life by the sumptuously rich marquis Riccardi, began his training with an old local glory, Simone Pignoni, and later finished his studies in Rome, between 1699 and 1705. Once back in Florence, the artist worked on paintings of great importance for local churches, such as the* Crucifixion *(1709), now in San Lorenzo, and the* Adoration of the Magi *(1715) for the Monastero Nuovo; he would even eventually receive significant commissions by Anna Maria Luisa de' Medici, the Elettrice Palatino, such as the* The washing of the feet *(1729), for the Villa la Quiete. In his later years, he dedicated most of his activity to teaching at the Uffizi's Pubblica Scuola del Disegno, an institution connected to the Gallerie dei Lavori (see F. Berti,* Francesco Conti, *Firenze, 2010).*
*Within the stylistic path of the Florentine painter, an arc that starts with the austerity of the first works influenced by Trevisani at the beginning of the eighteenth century and ends with the Rococo evanescence of the fourth decade, these two canvases were probably made during an intermediate stage, around 1720. However, unique tangents can also be found with the earlier* Holy Family with Saints John the Baptist, Elizabeth and Zechariah, *still unedited (antiques market), which shows similar solutions, particularly in the architecture of the background, with the characteristic circular staircase.*

Francesco Conti, *Adorazione dei Magi*, 1715, Firenze, chiesa di Montedomini

FRANCESCO DE MURA, seguito di
Napoli 1696-1782
*Compianto*
olio su tela, cm 75,5x62

La commovente scena si incentra sul Cristo deposto, compianto dalla Madre, dalla Maddalena e da San Giovanni Evangelista, che che ne sostiene amorevolmente il corpo. La composizione distesa e affabile, i panneggi e la tavolozza schiarita, nella quale i forti contrasti prediletti dal Solimena risultano ormai solo accennati, rimandano chiaramente al maggiore allievo di quest'ultimo, Francesco De Mura.
Dopo l'apprendistato, l'artista partenopeo seppe abbandonare i tenebrismi e le plumbee atmosfere della generazione precedente, avviando la pittura napoletana verso le nuove atmosfere settecentesche, oscillanti tra arcadia e rococò, divenendone uno dei maggiori interpreti. L'opera in esame, riferibile con sicurezza all'operato di un valente discepolo del De Mura, riprende idee espresse dal maestro in dipinti quali la *Pietà* della Walters Art Gallery di Baltimora (37.1125), datata intorno alla fine del terzo decennio del XVIII secolo, con la quale la figura del Cristo è evidentemente in rapporto, così come il ciuffo di cherubini che vigila dall'alto del sepolcro.
Le trattazioni del tema proposte dal De Mura, caratterizzate da eleganza e contenuta drammaticità, godettero notevole fortuna, come testimoniano le non inconsuete realizzazioni ad esse ispirate.

*FRANCESCO DE MURA, follower of*
*Naples 1696-1782*
The Lamentation
*oil on canvas, 75,5x62 cm*

*This moving scene focuses on the deposed Christ, mourned by his Mother, Mary Magdalene and Saint John the Evangelist, who lovingly supports his body. The extended and affable composition, the draping and the brightened palette, in which the strong contrasts favored by Solimena are now just hinted, clearly refer to the painter's most renowned pupil, Francesco De Mura.*
*After his apprenticeship, the Neapolitan artist was able to abandon the tenebrism and the oppressive atmospheres of the previous generation, by leading the Neapolitan art towards the eighteenth century and its new atmospheres, oscillating between Arcadia and Rococo, becoming one of its most representative artists. The work in question, attributable with certainty to one of the more talented pupils of De Mura, echoes the ideas already expressed by the artist in paintings such as* the Pietà *preserved in the Walters Art Gallery, in Baltimore (37.1125), dated around the end of the third decade of the eighteenth century, to which the figure of the Christ obviously relates, just like the small group of cherubs that watches from above the tomb.*
*The interpretations of the subject proposed by De Mura, characterized by an elegant and contained graveness, enjoyed great success, as testified by the many creations inspired by them.*

Francesco De Mura, *Pietà,* Baltimora, Walters Art Gallery

JOHN MARTIN, scuola di
Haydon Bridge 1789-Isola di Man 1854
*La caduta di Ninive*
olio su tela, cm 110x85

La drammatica distruzione della città di Ninive e la fine del regno assiro è un soggetto che non poteva non affascinare gli spiriti romantici della prima metà dell'Ottocento, imbevuti di poetica del Sublime. Lo sgomento dell'umanità dinanzi alla potenza della natura, alla grandezza e all'ineluttabilità della storia, ai misteri della mente, si espresse sin dalla fine del Settecento con artisti come Johann Heinrich Füssli in Svizzera, Caspar David Friedrich in Germania, William Turner in Inghilterra. Anche John Martin, pittore britannico specializzato in dipinti di soggetti catastrofici, rientra di diritto in questa sensibilità.
A partire dal secondo decennio del XIX secolo l'artista ricevette crescenti consensi e riconoscimenti, una popolarità che raggiunse il suo culmine con l'esecuzione nel 1820 de *Il festino di Baldassarre*, noto in varie versioni. Martin replicò spesso le sue invenzioni in incisione, particolarmente nella tecnica della mezzatinta.
Una riproduzione a stampa esiste anche del dipinto in esame che, come segnalato in uno studio di Arabella Cifani, è opera di un autore con evidenza ispirato dall'artista britannico, del quale ritornano tutti gli ingredienti melodrammatici, il gusto per spazi dilatati e architetture gigantesche, la predilezione per cieli tempestosi e atmosfere primordiali influenzate dalle visioni emozionate del conterraneo Turner.

*JOHN MARTIN, school of*
*Haydon Bridge 1789-Isle of Man 1854*
The fall of Nineveh
*oil on canvas, 110x85 cm*

*The dramatic destruction of the city of Nineveh and the end of the Assyrian reign is a subject that could not but fascinate the romantic spirits of the first half on the nineteenth century, imbued with the poetics of the Sublime. Humanity's dismay in front of nature's mightiness, of history's greatness and ineluctability, of the mind's mysteries, expressed itself starting from the end of the eighteenth century, with artists like Johann Heinrich Füssli in Switzerland, Caspar David Friedrich in Germany, William Turner in England. John Martin, British painter specialized in paintings of catastrophic subjects, falls within this sensibility too. Starting from the second decade of the nineteenth century, the artist found growing success and acknowledgments, a popularity that reached its peak with the 1820 painting* Belshazzar's feast*, known in several versions. Martin often reproduced his creations with engravings, especially with the half shade technique.*
*There is a print reproduction of the painting in question that, as indicated in a study by Arabella Cifani, was made by an artist who was clearly influenced by the British artist, whose melodramatic ingredients are brought back, along with the taste for dilated spaces and gigantic architectures, an affinity for stormy skies and primordial atmospheres influenced by the excited visions of his fellow countryman Turner.*

John Martin, *La caduta di Ninive*, 1835, incisione

GIOVANNI FATTORI
Livorno 1825-Firenze 1908
*Butteri a cavallo*
tecnica mista su carta, cm 72x47,5
firmato in basso a destra

Sorprendente per l'immediatezza, questo grande studio grafico di Giovanni Fattori proviene dalla storica collezione Alessandro Magnelli di Firenze, avviata a partire dal primo decennio del Novecento (*La raccolta di Alessandro Magnelli di Firenze*, Galleria Pesaro, Milano, 1929, cat. n. 45, tav. XXXV). Nell'occasione della sua dispersione nel 1929, Enrico Somaré, nella sua introduzione al catalogo, ricordava come vi figurassero "esemplari culminanti", "pitture incomparabili, in cui l'arte del Fattori ha toccato, per la felice convergenza in essa di tutte le sue qualità migliori, un punto estremo di perfezione, una forza definitiva". La "collezione fattoriana di Alessandro Magnelli", aggiungeva il critico, aveva formato "per tutti i critici dell'opera di Fattori una preziosa sorgente di osservazioni, un tema da studiare e da ammirare" (Somaré cit., 1929, p. 9).
Fattori, tra i maggiori protagonisti dell'Ottocento toscano, si formò a Firenze, dove giunse verso la metà del diciannovesimo secolo. Superato l'insegnamento di romanticismo accademico ricevuto da Giuseppe Bezzuoli, l'artista darà presto vita, con altri autori raccolti intorno al Caffè Michelangelo, ad un movimento che cercherà di restituire all'arte spontaneità e verità, i Macchiaioli.
L'opera in esame, databile sul finire del nono decennio del XIX secolo, testimonia una ricerca tipica dell'artista, appassionato da soggetti *en plein air* e particolarmente attento a quell'inesauribile fonte di variazioni anatomiche e possibilità formali espresse dal binomio uomo-cavallo. Con rapidità ed estrema efficacia, Fattori ha delineato con veloci tratti e macchie di toni diversi una straordinaria istantanea dell'infaticabile lavoro dei mandriani maremmani. Un frammento di vita apparentemente casuale nella sua apparente semplicità e naturalezza, che nasconde tuttavia un attento studio compositivo.

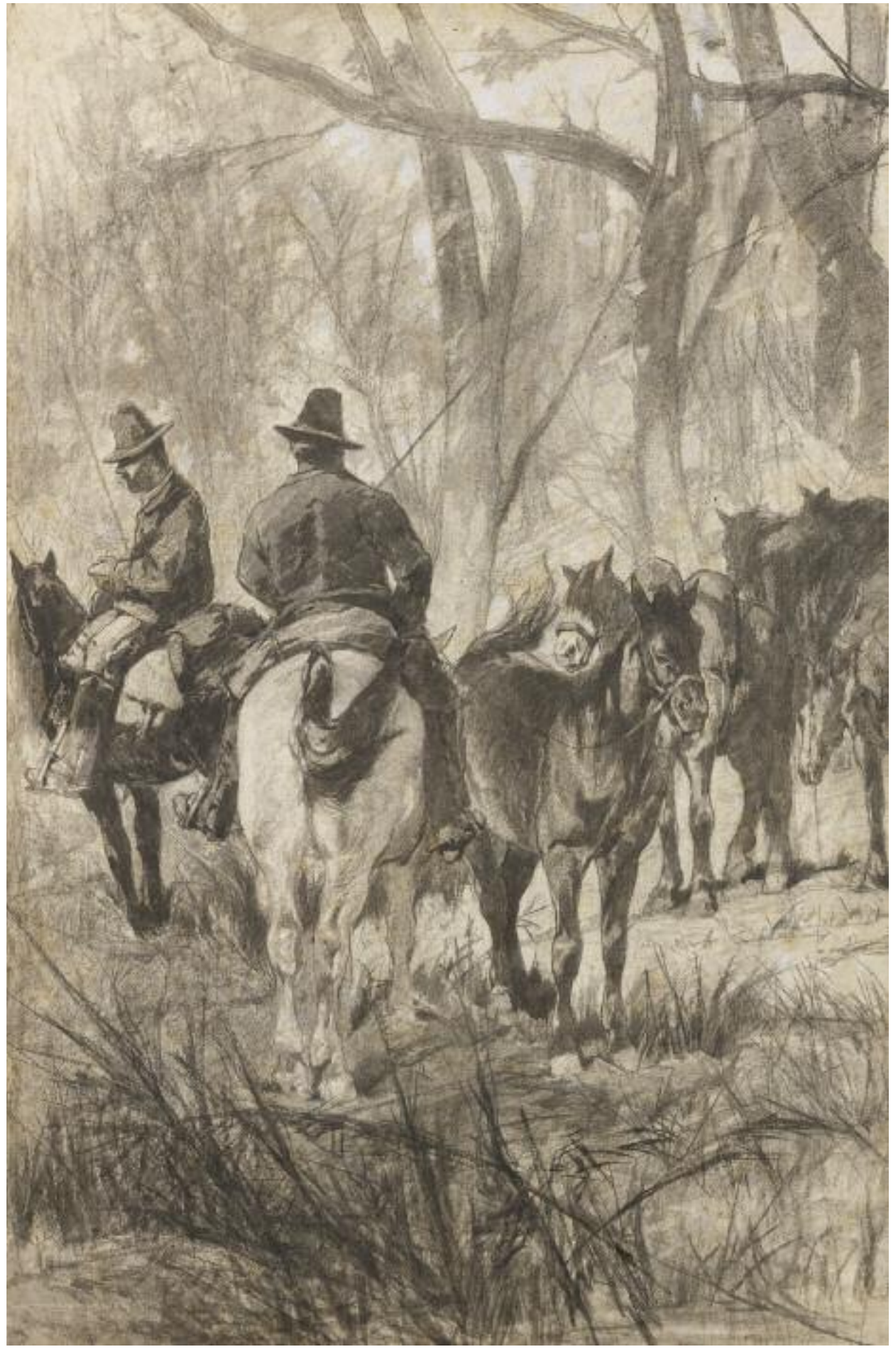
*GIOVANNI FATTORI*
*Livorno 1825-Florence 1908*
Butteri on horseback
*mixed technique on paper, 72x47,5 cm*
*signature on the lower left corner*

*Surprising in its spontaneity, this large graphic study by Giovanni Fattori comes from the historic Alessandro Magnelli collection in Florence, launched in the first decade of the twentieth century* (La raccolta di Alessandro Magnelli di Firenze, *Galleria Pesaro, Milano, 1929, cat. n. 45, table XXXV). On the occasion of its dispersion in 1929, Enrico Somaré, in his introduction to the catalog, recalled the presence of "culminating pieces", "unparalleled paintings, in which Fattori's art, in the happy alignment of all his best qualities, reached the extreme point of perfection, a definitive force". "Alessandro Magnelli's collection of Fattori's work", added the critic, created "for all the scholars of Fattori's oeuvre, a valuable source of observations, a theme to study and admire" (Somaré, op. cit., 1929, p. 9).*
*Among the leading Tuscan figures of the nineteenth century, Fattori studied in Florence, where he arrived around the half of the century. After having completed his studies on academic romanticism with Giuseppe Bezzuoli, the painter, along with other artists who would meet at the Cafè Michelangelo, founded a movement with the aim of bringing spontaneity and truth back to the art, the Macchiaioli.*
*The painting in question, dated around the end of 1890s, bears witness to a usual research of the artist, passionate of* en plein air *subjects and particularly interested in the endless source of anatomical variations and formal possibilities found in the man-horse pairing. With quick strokes and multicolored spots, Fattori promptly and effectively outlined an extraordinary photograph of the tireless work of the herdsmen of the Maremma region. A seemingly random fragment of life in its seemingly random simplicity and spontaneity, that yet hides a careful compositional study.*

LA RACCOLTA
DI
ALESSANDRO
MAGNELLI
DI
FIRENZE
GALLERIA PESARO
MILANO



Frontespizio e tavola illustrata tratte da E. Somaré, *La raccolta di Alessandro Magnelli*, Milano, 1929



JACOPO DELLA QUERCIA, da
Siena 1374-1448
*Testa della Madonna*
pietra arenaria, altezza cm 52

Nel terzo decennio del Quattrocento lo scultore senese Jacopo della Quercia lasciò a Bologna una delle sue realizzazioni più importanti, la decorazione della Porta Magna della Basilica di San Petronio. L'opera è composta di vari rilievi, quali le storie della Genesi nell'architrave, e da tre statue a tutto tondo nella lunetta, con i santi Ambrogio e Petronio che fiancheggiano la Madonna con il Bambino al centro.
Il portale fu ammiratissimo fin dalla sua creazione, e studiato tra gli altri da Michelangelo, che trovò nella vigorosa plasticità del Della Quercia una fonte di ispirazione straordinaria.
Il busto in pietra che presentiamo, realizzato in data imprecisata ma che possiamo presumere sia stato scolpito nel corso del XIX secolo, quando la figura dell'artista conobbe nuovo interesse, restituisce con notevole fedeltà l'opera dello scultore senese.
Restaurato nel 2002 dal Gabinetto ricerche e restauri artistici e scientifici Grras di Ferrara.

Jacopo della Quercia, *Porta Magna*, Bologna, San Petronio

*JACOPO DELLA QUERCIA, after*
*Siena 1374-1448*
The Head of the Madonna
*sandstone, height 52 cm*

*In the third decade of the fifteenth century, Siena-based sculptor Jacopo della Quercia left one of his most important creation to the city of Bologna: the decoration of the Porta Magna of San Petronius's Basilica. The work consists of various reliefs, such as the stories of the Genesis in the architrave, and of three all-round statues in the lunette, with Saint Ambrose and Saint Petronius standing next to the Madonna with Child in the center.*
*The portal had been greatly admired ever since its creation, and was studied by Michelangelo, among others, who found in Della Quercia's vigorous plasticity a great source of inspiration.*
*The sandstone bust presented here, made in an undefined date but most likely during the nineteenth century, when the figure of the artist was met with reawaken interest, reproduces with great fidelity the work of the sculptor from Siena.*
*Restored in 2002 by the Cabinet for research and scientific and artistic restorations Grras, in Ferrara.*

BENEDETTO DA MAIANO, seguito di
Maiano 1442-Firenze 1497
*Madonna col Bambino*
stucco dipinto, diametro cm 71

Prototipo all'origine dello stucco in esame è un celeberrimo marmo realizzato dallo scultore fiorentino Benedetto da Maiano tra il 1491 e il 1495 per la cappella di Filippo Strozzi in Santa Maria Novella, dove orna la tomba ad arcosolio del ricco banchiere.
Di questa iconografia, che vede la Vergine sostenere con affetto il Bambino in grembo, appoggiando teneramente la testa su quella del figlio benedicente, è nota anche una versione in marmo già appartenuta alla collezione Kress ed esposta in passato alla National Gallery di Washington, ma attualmente conservata al Chazen Museum of Art, Madison Wisconsin, con l'attribuzione alla bottega di Benedetto da Maiano (inv. 61.4.12).
Come il tondo statunitense, anche questa replica in stucco policromo ricalca con precisione, in un materiale più leggero e facilmente riproducibile, la fortunata invenzione del maestro.
Pubblicato come opera di Benedetto da Maiano nel catalogo della mostra *La natività di Gesù; dipinti e sculture, sec. XIII-XIX*, tenutasi presso il Museo Diocesano di Gaeta dal 22 dicembre 2013 al primo maggio 2014 (p. 31).

Benedetto da Maiano, bottega di, *Madonna col Bambino*, Chazen Museum of Art

*BENEDETTO DA MAIANO, follower of*
*Maiano 1442-Florence 1497*
The Madonna with the Child
*painted stucco, diameter 71 cm*

*A prototype for the stucco in question is a renowned marble made by Florentine sculptor Benedetto da Maiano, between 1491 and 1495, for Filippo Strozzi's chapel in Santa Maria Novella, where it decorated the rich banker's acrosolium tomb.*
*Another version of this iconography, in which the Virgin affectionally holds the Child on her womb, resting her head on that of his blessing child, is the one in marble already part of the Kress collection, previously exhibited at the National Gallery in Washington, but now conserved at the Chazen Museum of Art, in Madison, Wisconsin, with the attribution to the workshop of Benedetto da Maiano (inv. 61.4.12).*
*Like the American tondo, this polychrome stucco replica too traces with precision the fortunate invention of the maestro, in a lighter material that is easier to reproduce.*
*Published as a work by Benedetto da Maiano in the catalog of the* La natività di Gesù; dipinti e sculture, sec. XIII-XIX *exhibition, held in the Museo Diocesano of Gaeta, from December 22nd 2013 until May 1st 2014 (p. 31).*

MAESTRO MERIDIONALE DEL XVII SECOLO
*Madonna col Bambino*
legno scolpito dipinto e parzialmente dorato, altezza cm 97

La Vergine con in braccio il Figlio assumono in questa scultura, secondo un'iconografia di antica origine, una dignità imperiale. A palesarlo sono l'antica corona nobiliare che cinge la testa della Madre di Dio e il globo imperiale sorretto dal Bambino 'Caput Mundi', un tempo crucigero.
Dall'aulica rappresentazione traspaiono tuttavia elementi di un certo realismo e quasi popolari, sia nei tratti fisiognomici della Madonna, che in dettagli quali la manica con i bottoni in parte nascosta dal voluminoso panneggio o nelle calzature aperte a mostrare i piedi.
Questi elementi, le persistenze iconografiche e le caratteristiche stilistiche indicano una realizzazione in un ambito meridionale, verosimilmente, sebbene con ricordi di epoca anteriore, ormai nel corso del Seicento.

*MAESTRO FROM SOUTHERN ITALY OF THE 17th CENTURY*
The Madonna with the Child
*sculpted, painted and partially gilded wood, height 97 cm*

*According to an ancient iconography, the Virgin holding the Child assumes in this sculpture an imperial dignity. This aspect is further expressed by the ancient noble crown wreathing the head of the Mother of God and by the imperial globe supported by the "Caput Mundi" Child, originally completed by a cross.*
*However, in this courtly representation there are elements that are rather realistic and almost popular, both in the physiognomy of the Madonna and in the details of the sleeve with buttons partly hidden by the voluminous draping and of the shoewear showing the feet.*
*These elements, the iconographic persistence and the stylistic characteristics place the execution of this work in Southern Italy, most likely during the seventeenth century, despite reminiscences of earlier periods.*

SCULTORE FIORENTINO DEL XVI SECOLO
*Coppia di leoni*
marmo, altezza circa cm 66 e 61

Queste affascinanti sculture, giunte a noi in stato frammentario, raffigurano due leoni, verosimilmente, un tempo, entrambi eretti sulle zampe anteriori. I musi degli animali sono volti da un lato, e i grandi felini dovevano originariamente presentarsi affrontati, magari sorvegliando l'entrata di un importante edificio.
La squisita fattura di questi manufatti marmorei, evidente nella differenziazione delle espressioni, nell'efficacia della resa anatomica, nella splendida restituzione quasi pittorica delle fluenti criniere, permette di poter ricondurre le opere in esame ad uno scultore di grande livello, operante nella prima metà del Cinquecento, con buon probabilità a Firenze.
L'antica repubblica, fin da tempi remoti, ebbe per il fiero animale quasi una venerazione, eleggendolo a simbolo della città con il nome di Marzocco.

*SIXTEENTH CENTURY FLORENTINE SCULPTOR*
Pair of lions
*marble, height approximately 66 and 61 cm*

*Arrived to us in fragmentary conditions, these fascinating sculptures depict two lions that likely used to stand on their front paws. The animals' snouts are facing their side, and the big felines were meant to be placed opposite each other, probably guarding the entrance of an important building.*
*The exquisite craftsmanship of these marble artifacts, as can be seen in the differentiation between their expressions, in the efficacy of the result, in the splendid, almost pictorial, execution of their flowing manes, allow us to attribute these works to a greatly talented sculptor, active in the first half of the sixteenth century, most likely in Florence.*
*Since remote times, the ancient republic almost venerated this noble animal, choosing it as the symbol of the city under the name Marzocco.*

MAESTRO FRANCO-FIAMMINGO DEL XVI SECOLO
*Madonna col Bambino*
legno scolpito, dipinto e parzialmente dorato, altezza cm 46

L'elegante posa di questa Madonna con il Figlio, la foggia del vestito, drappeggiato a larghe falde, sembrano ancora trasmettere suggestioni gotiche. Questi elementi sono tuttavia contraddetti dalla robusta corporeità e da un certo realismo, indici di una realizzazione nel corso del XVI secolo, verosimilmente in area fiamminga o di cultura francese.
La collocazione in età ormai rinascimentale trova conferma anche nel plinto dalle forme classiche su cui poggia la scultura, centrato da uno scudo a cartocci atto a contenere un'arme gentilizia.

*FRANCO-FLEMISH MAESTRO OF THE SIXTEENTH CENTURY*
The Madonna with the Child
*sculpted, painted and partially gilded wood, height 46 cm*

*The elegant pose of this Madonna with Child, the style of the dress, draped with large brims, still seem to convey Gothic undertones. However, these elements are contradicted by the robust corporeity and by a certain realism, both indications of a later execution, during the sixteenth century, most likely within the Flemish region or with French influences.*
*The Renaissance aspect is also confirmed by the classically shaped plinth on which the sculpture stands, centered by a shaped shield containing a noble coat of arms.*

Bottega di JACOPO CARUCCI DETTO IL PONTORMO?
Pontorme 1494- Firenze 1557
*Sacra Famiglia con San Giovannino*
stucco dipinto, diametro cm 55 (cm 69x69 con cornice)

La suggestiva composizione circolare in stucco policromo che presentiamo è ancora racchiusa nella cornice originale, impreziosita agli angoli da racemi dipinti parzialmente leggibili. Un cordolo dorato circonda il tondo, caratterizzato da aggetti alquanto pronunciati.
All'origine di questa creazione, come ricostruito da Giancarlo Gentilini nel suo studio sull'opera, è uno splendido rilievo marmoreo di paternità ancora incerta. A dispetto della superba qualità, il tondo risulta ad oggi non sufficientemente considerato dalla critica, sia per la collocazione nella sagrestia di una chiesa fiorentina da lungo tempo quasi inaccessibile, Sant'Agata, sia per il problematico inquadramento stilistico nel panorama scultoreo dell'epoca. Nel 1966, tuttavia, in un articolo monografico ad esso interamente dedicato, un importante studioso tedesco aveva convincentemente proposto una coraggiosa attribuzione non ad uno scultore, ma ad uno tra i maggiori pittori del Cinquecento a Firenze, il Pontormo (C. von Holst, *Ein Marmorrelief von Pontormo*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 8 Bd. (1966), pp. 204-230).
Oltre che da innegabili affinità stilistiche, evidenziate da vari confronti a disegni e pitture autografe, il riferimento al pittore toscano si appoggiava su ulteriori considerazioni: innanzitutto, sebbene non si conoscano sculture certe di sua mano, Vasari ricordava modelli in terracotta da lui realizzati. Inoltre, in una notazione inventariale del 1557, pochi mesi dopo la morte dell'artista, una "nostra donna di marmo di m° iappocho da pontormo", proveniente dalle stanze del duca, esce dalla Guardaroba medicea con l'assenso di Eleonora di Toledo (von Holst, cit., p. 226). Come rilevato da Gentilini, questa testimonianza, oltre a ricordare in date prossime alla realizzazione un'opera scultorea di mano, o comunque su disegno o da un modello in terracotta, di Pontormo, rende effettivamente possibile, come ipotizzava von Holst, riconoscere nel marmo menzionato proprio quello attualmente nella chiesa fiorentina: in quegli anni venivano elargite donazioni dalla casata regnante ad una suor Porzia, figlia naturale del duca Alessandro de' Medici, badessa nel monastero di San Clemente, incorporato, dopo la soppressione nel 1808 – fa notare Gentilini – proprio nel convento di Sant'Agata.
Se l'opera in marmo può essere plausibilmente ricondotta, almeno nell'ideazione, a Pontormo, il nostro stucco, fedele all'opera da cui fu ricavato, potrà essere stato eseguito nella sua bottega o nella sua cerchia più stretta. Gentilini ricorda altri esemplari in stucco di questa iconografia: uno conservato al Museo di San Marco ma proveniente dalle distruzioni del vecchio centro cittadino, anche questo profilato da una corda dorata, uno in cattive condizioni nella canonica della parrocchiale di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio, presso Bagno a Ripoli, un altro nelle collezioni del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, acquistato nel 1891 dall'antiquario Stefano Bardini e distrutto nell'ultimo conflitto mondiale.

Jacopo Carucci detto il Pontormo?, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Firenze, Sant'Agata.

*Workshop of JACOPO CARUCCI ALSO KNOW AS IL PONTORMO?*
*Pontorme 1494- Florence 1557*
The Holy Family with the young John the Baptist
*painted stucco, diameter 55 cm (69x69 cm with frame)*

*The evocative circular stucco composition presented here is still in its original frame, enriched on the corners by painted racemes, partly visible. A gilt rope encloses the tondo, characterized by rather prominent projections.*
*Behind this creation, as reconstructed by Giancarlo Gentilini in his analysis of the piece, there is an exquisite marble relief which has not yet been attributed with certainty. In spite of its superb quality, this tondo is still not sufficiently appreciated by critics, both for its location, in the sacristy of the Florentine church of Sant'Agata which has long been inaccessible, and for the problematic stylistic classification in the sculptural scene of the time. However, in 1966, in a monographic article wholly dedicated to it, an important German scholar convincingly tried to attribute it not to a sculptor but to one of the greatest Florentine painters of the sixteenth century, Pontormo (C. von Holst,* Ein Marmorrelief von Pontormo, *in "Jahrbuch der Berliner Museen", 8 Bd. (1966), pp. 204-230).*
*Beside the indisputable stylistic similarities, highlighted by the many comparisons with drawings and paintings surely by the artist, the attribution to the Tuscan painter was supporter by additional observations: first of all, while we may not know of any other sculptures, Vasari mentions terracotta models made by Pontormo. In addition, in an inventory notation from 1557, a few months after the artist's death, a "nostra donna di marmo di m° iappocho da pontormo" ("Our Lady in marble by Jacopo da Pontormo"), originally in the Duke's apartment, was taken from the Medici's Guardaroba (where the family treasures were stored) with the approval of his wife Eleanor of Toledo (von Holst, cit., p. 226). As noticed by Gentilini, this information, as well as referencing a sculptural work – made with his own hands, or after his drawings or models – by Pontormo, makes it actually possible to identify the abovementioned marble work as the one that is now in the Florentine church, just as Von Holst suggested: in those years, the ruling House gifted a number of works to Sister Porzia, biological daughter of Duke Alessandro de' Medici and abbess of the monastery of San Clemente, which, after its secularization in 1808 – as pointed out by Gentilini – became part of the convent of Sant'Agata.*
*If this marble piece can plausibly be ascribed, at least in its conception, to Pontormo, our stucco, faithful to the work by which it was inspired, could have been made in his workshop or by one of his followers. Gentilini reminds us of other stucco pieces with this iconography: one, which was found during the destruction of the old city center, is now kept at the Museo di San Marco and is also framed by a gilt rope; another one, in bad conditions, is preserved in the rectory of the parish of San Lorenzo in Vicchio di Rimaggio, near Bagno a Ripoli; and, lastly, another one was part of the collections of the Kaiser Friedrich Museum in Berlin. Bought in 1891 from the antique dealer Stefano Bardini, it was destroyed in the last World War.*

GIOVANNI ANGELO MONTORSOLI
Firenze 1507?-1563
*Tritone che cavalca un Ippocampo*
bassorilievo in marmo, diametro cm 70

Questo bizzarro tondo, riferibile al mondo fantastico e visionario del manierismo ormai maturo, raffigura un nerboruto Tritone, "araldo del mare", mentre soffia con impeto in una conchiglia spiraliforme. Il semidio cavalca un Ippocampo, ibrida creatura marina dai caratteri mostruosi ma al contempo raffigurata come un animale docile e devoto.
Giancarlo Gentilini ha ricondotto la scultura a Giovanni Angelo Montorsoli, un valente scultore che collaborò con Michelangelo alla realizzazione della Sagrestia Nuova di San Lorenzo, per poi esportare lo stile del grande maestro nelle città di Genova (1539-1547) e Messina (1547-57). Nella città siciliana l'artista, noto anche per aver riparato il gruppo ellenistico del Laooconte completandolo del braccio mancante (1532), eseguì alcune delle sue opere più celebri, la *Fontana di Orione* e la successiva *Fontana di Nettuno*, realizzazione quest'ultima in anticipo sulle creazioni dedicate da Giambologna e Ammannati al medesimo tema a Bologna e Firenze.
L'universo figurativo del Montorsoli, osserva lo studioso, è non di rado popolato, come il nostro tondo, da "creature mitologiche, fantastiche e mostruose, con pose sperticate, volti aggrottati e fauci spalancate, corpi possenti e atletici, avvolti da spirali serpentine". Gentilini ricorda ad esempio le spaventose figure di Scilla e Cariddi del monumento messinese dedicato al dio del mare e i fauni del rilievo raffigurante l'*Arcadia* nella tomba del Sannazzaro in Santa Maria del Parto a Napoli, così come una formella della Fontana di Orione a Messina, realizzata tra il 1547 e il 1551. Quest'ultima in particolare "testimonia un'identica sigla compositiva, qualificata da un corpo in torsione dal quale si dipanano muscolose spire con terminazioni pinnate, sollevate verso l'alto ad incorniciare la figura", costituendo un valido appiglio per una datazione dell'opera intorno alla metà del secolo.

Giovanni Angelo Montorsoli, *Scilla*, 1557, Messina, Museo Nazionale

*GIOVANNI ANGELO MONTORSOLI*
*Florence 1507?-1563*
Triton riding a Seahorse
*marble bas-relief, diameter 70 cm*

*This bizarre tondo, attributable to the fantastical and visionary world of a rather mature mannerism, depicts a sinewy Triton, "herald of the sea", while he strongly blows in a spiral-shaped seashell. The demigod rides a Seahorse, a hybrid sea creature with monstrous features but, at the same time, depicted as a docile and devoted animal.*
*Giancarlo Gentilini attributed the sculpture to Giovanni Angelo Montorsoli, a talented sculptor who collaborated with Michelangelo on the construction of the Sagrestia Nuova, in San Lorenzo, and thence exported the great maestro's style to the city of Genoa (1539-1547) and Messina (1547-1557). In the Sicilian city, the artist, also know for the restoration of the Hellenistic sculpture group the Laocoon with the completion of its missing arm (1532), created some of his most renowned works,* Orion's Fountain *and the following* Neptune's Fountain*, the latter of which was made before the works with the same theme by Giambologna and Ammannati, in Bologna and in Florence.*
*Montorsoli's figurative universe – the scholar remarks – is often populated, as in our tondo, by "mythological, fantastical and monstrous creatures, with excessive poses, furrowed faces and wide-open jaws, powerful and athletic bodies, wrapped in serpentine spirals". Gentilini recalls, for example, the monstrous figures of Scylla and Charybdis of the monument in Messina dedicated to the god of the sea and the fauns found in the relief depicting* Arcadia*, in Jacopo Sannazzaro's tomb in Santa Maria del Parto, in Naples, as well as a tile in Orion's Fountain in Messina, made between 1547 and 1551. This tile in particular "shows an identical compositional manner, consisting of a twisted body from which muscular spirals with fin-shaped endings unfold, lifted upwards as to frame the image", making it a believable argument for dating this work around the half of the century.*

ALESSANDRO ALGARDI
Bologna 1598-Roma 1654
*Carità*
bronzo, cm 46,5

Come ricostruito da Jennifer Montagu, l'ideazione della *Carità* riprodotta nel bronzetto in esame, nota in più esemplari, può essere ricondotta con certezza ad Alessandro Algardi. L'attribuzione al grande scultore bolognese è possibile sia grazie alle testimonianze dell'esistenza di un tale soggetto a lui riferito dalle fonti antiche, quali nel Seicento l'inventario di Ercole Ferrata e una menzione del Soldani Benzi, sia in virtù dell'esame stilistico (vedi J. Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven, 1985, II, p. 416). In particolare la studiosa ravvisava la paternità dell'invenzione nella stretta vicinanza della testa della giovane con quella realizzata dallo scultore nel 'restauro' dell'*Atena* Ludovisi, risalente al 1627. Tale affinità, unita all'andamento "scomposto" del panneggio, suggeriva una datazione non lontana dall'intervento sulla scultura antica, quindi nel periodo giovanile dell'artista. Montagu suggeriva inoltre, notando in tutti gli esemplari conosciuti una esecuzione non eccessivamente rifinita, che il modello per la composizione potesse essere un bozzetto, forse uno dei quattro nati originariamente per le personificazioni che dovevano accompagnare il catafalco di Carlo Barberini, scomparso nel 1630.
All'interno del percorso dello scultore bolognese, rappresentante di una linea classicista alternativa al più spinto barocco del contemporaneo Gian Lorenzo Bernini, questa *Carità* – nella sua celebre *Iconologia* il Ripa (1603) suggerisce di rappresentarla come "donna vestita di abito rosso" che "terrà nel braccio sinistro un Fanciullo, al quale dia il latte, e due altri le staranno scherzando a' piedi" – dovrebbe dunque collocarsi non molto dopo il trasferimento a Roma nel 1625, dove l'artista realizzerà alcuni celebrati capolavori dell'epoca, quali la monumentale pala marmorea con l'*Incontro tra Leone I e Attila* e il *Sepolcro di papa Leone XI* in San Pietro.
In quest'ultima opera compare, sul lato destro del sarcofago del pontefice, una grande *Abbondanza* marmorea che versa denari da una cornucopia, allegoria evidentemente in stretto rapporto, sia nell'elegante volto della fanciulla che nel sinuoso contrapposto, con la nostra *Carità* giovanile.
Tra gli esemplari noti di questa composizione, tutti di misure intorno ai 47 cm, ricordiamo gli esemplari del Victoria and Albert Museum (inv. A4-1961), dei Musei Civici di Ferrara (C.G.F. 8512), del Royal Scottish Museum di Edimburgo (inv. 1867.44.1), unico a non presentare la base.

Alessandro Algardi, *Tomba di Leone XI*, 1644, Roma, San Pietro

*ALESSANDRO ALGARDI*
*Bologna 1598-Rome 1654*
Charity
*bronze, 46,5 cm*

*As reconstructed by Jennifer Montagu, the invention of the* Charity *here reproduced in the bronze figure, of which several copies are known, can be unequivocally attributed to Alessandro Algardi. This attribution is possible thanks both to the evidence of the existence of such a subject ascribed to him by ancient sources, such as Ercole Ferrata's inventory of the seventeenth century and a mention by Soldani Benzi, and to the stylistic examination (see J. Montagu,* Alessandro Algardi, *2 vol., New Haven, 1985, II, p. 416). The scholar acknowledged the authorship of the invention mainly in relation to the young girl's head great similarity with the one made by the sculptor in the 1627 'restoration' of the* Athena *Ludovisi. This affinity, combined with the "ruffled" folds of the drapery, suggested dating the bronze statue not far from the work he did on the ancient sculpture, so around the early period of the artist's activity. Montagu also suggested, having noted in all the known copies a not too refined execution, that the model for the composition might have been a bozzetto, maybe one of the four examples that were originally made for the personification that were supposed to accompany the catafalque of Carlo Barberini, who died in 1630.*
*Within the activity of the Bolognese sculptor, part of a classicist alternative to the more extravagant Baroque of his peer, Gian Lorenzo Bernini, this* Charity *– in his famous* Iconologia *(1603), Cesare Ripa suggests representing it as a "woman wearing a red dress" who "will hold in her left arm a Child, whom she nurses, and two others will be playing at her feet" – should have been made not long after his move to Rome, in 1625, where the artist created some renowned masterpieces of the rime, such as the monumental marble altar-piece, with the* Meeting of Leo the Great and Attila *and the* Tomb of pope Leo XI *in Saint Peter's Basilica.*
*A big marble* Abundantia, *pouring coins out of a cornucopia, can be seen in the* Tomb, *on the right side of the Pope's sarcophagus, an allegory obviously in strict relation with our* Charity, *both in the young girl's face and in the sinuous counterposed.*
*Among the known copies of this composition, all of which are around 47 centimeters high, it is worth mentioning the ones at the Victoria and Albert Museum (inv. A4-1961), Musei Civici in Ferrara (C.G.F. 8512), and at the Royal Scottish Museum, in Edinburgh (inv. 1867.44.1), the only one without a base.*

FRANÇOIS DUQUESNOY, cerchia di
Bruxelles 1594-Livorno 1643
*Testa di bambino piangente*
marmo, cm 33

L'invenzione di questa testa di putto piangente, la cui espressione intrisa di patetismo richiama alla mente la testa del celebre *Laocoonte*, modello principe dell'arte barocca, è riconducibile verosimilmente al grande scultore fiammingo François Duquesnoy. Giunto nel secondo decennio in Italia, l'artista operò prevalentemente a Roma, realizzando capolavori dell'arte del suo tempo quali il colossale *Sant'Andrea* per San Pietro. Attivo nell'ambito di Gianlorenzo Bernini, Duquesnoy si distinse in genere per una interpretazione più moderata e classicista rispetto al maestro italiano.
Nel 2006 è trascorsa sul mercato antiquario (Christie's, Londra, 7 dicembre 2006, lotto 189) una testa in bronzo proveniente dalla collezione di Alfred Beit, riproducente la stessa invenzione dell'opera in esame. La scultura, assai simile alla nostra e con eguali misure, è stata riferita nell'occasione alla cerchia di Duquesnoy. Una testa di marmo di caratteristiche simili alla nostra ma con lo sguardo rivolto verso il basso, ritenuta autografa dell'artista, è conservata presso il Milwaukee Art Museum (M1978.120).

*FRANÇOIS DUQUESNOY, circle of*
*Bruxelles 1594-Livorno 1643*
Head of crying cherub
*marble, 33 cm*

*The creation of the head of this crying cherub, whose expression full of pathos brings to mind the head of the famous Laocoon, main source of inspiration for Baroque art, is likely attributable to the great Flemish sculptor, François Duquesnoy.*
*Arrived in Italy in the second decade on seventeenth century, the artist worked mainly in Rome, creating masterpieces of the art of his time, such as the colossal* Sant'Andrea*, in Saint Peter's Basilica. A peer of Gianlorenzo Bernini, Duquesnoy generally stood out because of a more moderate and classicist interpretation in comparison with the Italian maestro.*
*In 2006, a bronze head, part of the Alfred Beit collection, was at the antique market (Christie's, Londra, December 7, 2006, lot 189), reproducing the same creation of the work in question. The sculpture, very similar to ours and with the same measures, was ascribed to Duquesnoy's circle. A marble head of similar characteristics but with its eyes looking downwards, attributed to the artist, is kept at the Milwaukee Art Museum (M1978.120).*

François Duquesnoy, *Busto di fanciullo*, Milwaukee Art Museum

MAESTRO DEL XIX SECOLO
*Madonna col Bambino e il committente*
bassorilievo in marmo, diametro cm 86
datato “1449”

La straordinaria riscoperta dell’arte italiana delle origini, dal Medioevo al primo Rinascimento, verificatasi a partire dalla fine del XVIII secolo, portò alla realizzazione di numerose opere che ne riecheggiavano, in maniera più o meno diretta ed esplicita, lo stile.
Nel caso in esame, la Madonna col Bambino dinanzi alla quale è inginocchiato il presunto committente, è un rilievo chiaramente ispirato all’arte italiana della metà del Quattrocento, come dichiarato dalla data “1449” in caratteri gotici che è incisa negli interstizi creati dagli archetti trilobati che girano intorno ai protagonisti. Particolare ispirazione l’autore sembra averla ricavata dall’arte di Donatello, a Padova tra quinto e sesto decennio del XV secolo, e del suo seguito in Italia Settentrionale, quali ad esempio Pietro Lombardo, scultore attivo prevalentemente a Venezia, che fu nella città di Sant’Antonio intorno alla metà del secolo.

*MAESTRO OF THE NINETEENTH CENTURY*
The Madonna with the Child and the donor
*marble bas-relief, diameter 86 cm*
*dated “1449”*

*The extraordinary rediscovery of the origins of Italian art, from the Middle Ages to the early Renaissance, that occurred starting from the end of the eighteenth century, led to the creation of a number of works which echoed more or less strongly that ancient style.*
*In this case, the Madonna with the Child in front of whom the man who commissioned the work kneels, is a relief clearly inspired by the Italian art of the mid-fifteenth century, as stated by the date “1449” in Gothic script that is engraved in the interstices created by the trefoil arches that frame the protagonists. The artist seems to have found great inspiration in Donatello’s art, who was in Padua between the fifth and the sixth decade of the fifteenth century, and in his following in Northern Italy, such as Pietro Lombardo, sculptor active mostly in Venice, who was in the city of Saint Anthony around the half of the century.*

Pietro Lombardo, *Madonna col Bambino,* Detroit, Institute of Arts

ALCEO DOSSENA
Cremona 1878-Roma 1937
*Madonna con il Bambino*
marmo, cm 64

"Ho inventato alla maniera dei grandi maestri, ma ho sempre *inventato*". Con queste parole, Alceo Dossena difendeva la sua stupefacente arte dopo che, nel 1928, alcune opere vendute negli Stati Uniti come antiche furono riconosciute essere sculture moderne. Negli anni precedenti varie realizzazioni del Dossena – non sappiamo se eseguite in buona fede come questi sostenne in seguito – erano state identificate dai nomi maggiori della critica dell'epoca non solo come antiche, ma come capolavori dei maggiori artisti del Trecento e Quattrocento, e acquistate da importanti musei. Alcune furono attribuite persino a Simone Martini, un artista noto esclusivamente per la sua opera pittorica che, per giustificare queste creazioni così straordinarie, si arrivò a pensare fosse stato anche scultore.
L'arte del Dossena, che sappiamo aver trascorso periodi di studio anche in Toscana, trasse particolare ispirazione dal grande maestro senese per le sue opere, ma seppe sempre fondere il suo stile con influssi di altri autori, anche successivi. La scultura in esame sembra, infatti, coniugare efficacemente, agli stilismi e alle sinuosità gotiche, tratti più maturi: dal volto languido della Vergine pare ad esempio trasparire qualcosa della *Pietà* michelangiolesca di San Pietro.
L'opera risale sicuramente alla fase più antica della produzione dell'artista cremonese. In particolare, la toccante scultura si apparenta da vicino alla Vergine Annunciata nell'*Annunciazione* dell'University Art Gallery di Pittsburgh, acquistata da Helen Clay Frick come opera di Simone Martini per l'enorme somma di 225.000 dollari presso l'antiquario Volpi di Firenze. Dell'opera statunitense ritorna sia il volto della donna, sebbene lievemente più 'martiniano' e stilizzato nella prima, e persino il capitello a dentelli sul quale si erge la figura nella nostra scultura. Le marcate rotture che la caratterizzano, con buona probabilità parte della creazione artistica, potrebbero far pensare che l'opera sia stata tra quelle che gli antiquari Fasoli e Pallesi, scopritori del nostro talentuoso scultore, spacciavano come provenienti da una mai esistita abbazia gotica distrutta da un terremoto presso il Monte Amiata, espediente escogitato per giustificare l'improvvisa comparsa sul mercato antiquario di tanti capolavori inediti (vedi *Falsi da Museo. Falsi capolavori al Museo Poldi Pezzoli*, cat. della mostra, Milano, 1998, p. 47).
Negli anni Trenta il Dossena, ormai libero di firmare le sue opere e di mostrarsi al pubblico, godette di un enorme successo e popolarità, culminato nella grande asta all'Hotel Plaza di New York del 1933 (vedi M. Horak, *Alceo Dossena, fra mito e realtà, vita e opere di un genio*, Piacenza, 2016).

Alceo Dossena, *Annunciazione*, Pittsburgh, University Art Gallery

*ALCEO DOSSENA*
*Cremona 1878-Rome 1937*
The Madonna with the Child
*marble, 64 cm*

*"I have created in the manner like those of the great maestros, but I have always* created *". With these words, Alceo Dossena defended his superb art when, in 1928, experts found out that some pieces, sold as ancient art in the United States, were actually modern. In previous years, many of Dossena's works – we do not know if they were made in good faith as he later claimed – were identified by the biggest names in the field of the art criticism not only as being ancient art, but also as masterpieces of great artists of the fourteenth and fifteenth century, and were bought by important museums.*
*Some were even attributed to Simone Martini, an artist known exclusively for his pictorial work, which means that, to justify the creation of such extraordinary pieces, they even went as far as to think that he must have been a sculptor too.*
*The art of Dossena, who we know spent part of his time studying in Tuscany, drew inspiration from the great maestro of Siena for his works, but he was able to merge his style with influences from other maestros, not necessarily of the same era. As a matter of fact, the sculpture in question seems to effectively combine Gothic shapes and stylism with more mature traits: in the languid expression of the Virgin, for example, there seems to be something that echoes Michelangelo's* Pietà*, in Saint Peter's Basilica.*
*The work was certainly made during the most ancient phase of the artist's production. Notably, this poignant sculpture is closely related to Virgin in the* Annunciation *kept in the University Art Gallery of Pittsburgh, bought by Helen Clay Frick as a Simone Martini's piece for the astronomical sum of 225,000 dollars at the Volpi antiquarian, in Florence. The two elements that are also found in the American piece are the face of the woman, although more in the style of Martini's and more stylized in the first one, and the denticulated capital on which the figure of the sculpture stands. The evident cracks, likely part of the artistic process, might suggest that the work was among the ones that Fasoli and Pallesi, who discovered our talented sculptor, passed off for ancient pieces coming from a non-existent Gothic abbey that was 'demolished' during an earthquake in Mount Amiata, a gimmick contrived to justify the sudden appearance on the market of so many unknown masterpieces (see* Falsi da Museo. Falsi capolavori al Museo Poldi Pezzoli*, catalog of the exhibition, Milano, 1998, p. 47).*
*In the thirties, Dossena, finally free to sign his own works and to show himself to the public, found great success and popularity, culminating in the major auction held at the Plaza Hotel in New York in 1933 (see M. Horak,* Alceo Dossena, fra mito e realtà, vita e opere di un genio*, Piacenza, 2016).*

“IL MODERNO” (GALEAZZO MONDELLA?)
attivo in Lombardia e a Roma tra XV e XVI secolo
*Pietà*
bronzo dorato, cm 17,4x12,2

Chiaramente legata ad esempi pittorici tardo quattrocenteschi di scuola lombarda e veneta, tra Mantegna e Giovanni Bellini, questa pace presenta, entro una elaborata edicola rinascimentale, Gesù deposto nel sepolcro da Maria e San Giovanni. L’atletico corpo del Cristo, definito con impeccabile perizia anatomica, domina la drammatica scena, animata dalle straziate espressioni dei dolenti, memori dei tormenti grafici lineari del Donatello padovano.
Si evidenziano sottigliezze esecutive di grande pregio, tra le quali segnaliamo l’efficace resa delle venature del legno della croce, la delicata scanalatura delle colonne, l’elaborata cartella a cartocci dove campeggia l’iscrizione “PIETAS AD OMNIA [VTILIS EST]” (la pietà giova a tutto).
L’iconografia della pietà qui raffigurata ebbe grande successo e fu più volte replicata dall’artista, uno dei più celebrati orafi e medaglisti del suo tempo, chiamato “il Moderno” probabilmente in opposizione al Bonacolsi, detto “l’Antico”, e forse riconoscibile nel veronese Galeazzo Mondella.
Datata solitamente intorno al 1510, l’intensa immagine centrale fu replicata con numerose varianti specie nella struttura dell’edicola, in questo caso di notevole pregio e impegno artistico, conservate in vari musei internazionali. Una versione datata 1513 di eccezionale preziosità, in argento in parte dorato, smalti di lapislazzulo e intarsi in madreperla e corallo bianco, è conservata al Museo Diocesano Francesco Gonzaga di Mantova (cm 23,4x12,8).
La pace oggetto di questa scheda è stata pubblicata nel catalogo della mostra *Pax Tibi; mostra paci liturgiche XVI-XVIII sec*., Museo Diocesano, Gaeta, 2011, n. 20, p. 31.

*“IL MODERNO” (GALEAZZO MONDELLA?)*
*active in Lombardy and Rome between the 15th and 16th century*
Lamentation
*gilt bronze, 17,4x12,2 cm*

*Clearly related to other paintings from Lombardy and Veneto of the late fifteenth century, between Mantegna and Giovanni Bellini, this pax shows, within an elaborate Renaissance aedicule, Jesus deposed from the cross by Mary and Saint John.*
*The athletic body of the Christ, defined with impeccable anatomical accuracy, dominates the dramatic scene, animated by the heartrending expressions by the two mourners, reminiscent of linear graphic torments of the Paduan Donatello.*
*There are many subtleties of great artistic prestige in this piece, such as the effective rendering of the cross’ wood grains, the delicate groove of the columns, the elaborate cartouche on which the phrase “PIETAS AD OMNIA [VTILIS EST]” (pity serves everything) in engraved.*
*The iconography of piety here represented had great success and was replicated several times by the artist, one of the most renowned goldsmiths and medalists of his time, known as “il Moderno” (the modern) probably in opposition to Pier Jacopo Alari Bonacolsi, known as “l’Antico” (the ancient), and maybe ascribable to Verona-based Galeazzo Mondella.*
*Usually dated around 1510, the intense central image was replicated with numerous variations especially in the structure of the aedicule, in this case of great prestige and artistic commitment, preserved in various international museums. One exceptionally valuable version, dated 1513, made of silver and partly gilded, with lapis-lazuli enamels and mother-of-pearl and white coral inlays, is preserved at the Museo Diocesano Francesco Gonzaga in Mantova (23,4x12,8 cm).*
*The pax in question was published in the catalog of the* Pax Tibi; mostra paci liturgiche XVI-XVIII sec. *exhibition, Diocesan Museum, Gaeta, 2011, n. 20, p. 31.*

Il Moderno, *Pietà*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 31.33.8

"IL MODERNO" (GALEAZZO MONDELLA?)
attivo in Lombardia e a Roma tra XV e XVI secolo
*Madonna con il Bambino*
argento, cm 11x7

Questo delizioso rilievo in argento di ridotte dimensioni assolse in passato la funzione di pace, oggetto liturgico fatto baciare ai fedeli durante la comunione. Vi è raffigurata la Madonna seduta con il Bambino in grembo, in una posa apparentemente derivata da idee raffaellesche, espresse in opere quali la Madonna Bridgewater del 1508 (Edimburgo, National Gallery of Scotland). Completano l'immagine San Giuseppe, con in mano una piccola croce, e altre figure incise con estrema finezza sullo sfondo, riconoscibili in santi e angeli.
La rappresentazione è contenuta all'interno di un'edicola rinascimentale riccamente ornata con motivi geometrici e a palmette. Nella parte alta il timpano è impreziosito dall'immagine di Dio padre e un cherubino, mentre la predella è centrata da uno scudo contenente l'arme medicea.
Questa iconografia è opera del celebre medaglista e orefice noto come Moderno, attivo in Italia settentrionale a cavallo tra Quattro e Cinquecento, identificato da alcuni nel veronese Galeazzo Mondella (1467-1528). Riconducibile al primo, secondo decennio del Cinquecento, questa immagine è nota in ulteriori versioni, quali l'esemplare pressoché identico del Cleveland Museum of Art (inv. 1989.251), leggermente semplificato in certi dettagli e in parte dorato.
Rilievi maggiormente variati in bronzo e bronzo dorato sono presenti nelle collezioni sempre del Metropolitan Museum di New York (inv. 1986.319.24 e 08.189.2) e del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 6977.1860), esemplari nei quali l'arme medicea risulta assente.

*"IL MODERNO" (GALEAZZO MONDELLA?)*
*active in Lombardy and Rome between the 15th and 16th century*
Madonna and Child
*silver, 11x7 cm*

*This charming silver relief, small in size, served as a pax, a liturgical object that was supposed to be kissed by the faithful during Holy Communion. The Madonna sits at the center while holding the Child, in a pose that seems to come from Raphaelesque ideas, expressed in works such as the Madonna Bridgewater, made in 1508 (Edinburgh, National Gallery of Scotland). Saint John, holding a small cross, and other angels and saints, engraved with great finesse in the background, complete the image.*
*The representation is part of a Renaissance aedicule, richly decorated with geometrical palmette motifs. On the upper part, the tympanum is enriched by the image God and a cherub, while the predella is centered by a shield containing the Medicis' coats of arms.*
*This iconography is the work of the renowned medalist and goldsmith known as Moderno, active in northern Italy, between the fifteenth and the sixteenth century, identified by some as Verona-based Galeazzo Mondella (1467-1528). Probably dated around the first or second decade of the sixteenth century, this image is also known in other versions, such as the almost identical one preserved in the Cleveland Museum of Art (inv. 1989.251), with slightly more simplified details and partly gilded.*
*A number of more diversified bronze and gilded bronze reliefs can be found in the collections of the Metropolitan Museum in New York (inv. 1986.319.24 e 08.189.2) and of the Victoria and Albert Museum in London (inv. 6977.1860); in these versions, the Medicis' coat of arms is missing.*

Raffaello, *Madonna Bridgewater*, Edimburgo, National Gallery of Scotland

MAESTRO CENTRO ITALIANO DEL XVI SECOLO
*Compianto su Cristo deposto dalla croce*
bronzo dorato, cm 25,5x20

La drammatica immagine è ispirata ad un capolavoro pittorico di Rosso Fiorentino, eseguito nel 1528 per la chiesa di San Lorenzo a Sansepolcro. Nel rilievo in oggetto, le ardite e anticonformiste soluzioni scelte del grande artista manierista sono classicizzate e regolarizzate, come nel caso del soldato con lancia e scudo ai piedi della croce che, abbandonando i tratti mostruosi e pressoché animaleschi che lo caratterizzano nel dipinto, è divenuto un bel giovane dai tratti classicheggianti.
Nel secondo Cinquecento, verosimile periodo di esecuzione dell'opera in esame, fu concepito dallo scultore di cultura michelangiolesca Guglielmo della Porta (circa 1515-1577) un rilievo confrontabile di stesso soggetto, noto in varie versioni tra le quali ricordiamo l'esemplare del John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota (inv. n. SN7181).
Il rilievo oggetto di questa scheda è stato pubblicato nel catalogo della mostra *Pax Tibi; mostra paci liturgiche XVI-XVIII sec*., Museo Diocesano, Gaeta, 2011, n. 27, p. 38.

*MAESTRO OF CENTRAL ITALY OF THE SIXTEENTH CENTURY*
Lamentation over Christ deposed from the Cross
*gilt bronze, 25,5x20 cm*

*The dramatic image is inspired by a pictorial masterpiece of Rosso Fiorentino, made in 1528 for the church of San Lorenzo, in Sansepolcro. In this relief, the bold and unconventional solutions chosen by the great mannerist artist are classicized and regulated, as can be seen with the soldier with a spear and a shield at the foot of the cross who, abandoning the monstrous and animal-like features that characterized him in the painting, has now become a handsome young man, with classical features.*
*In the second part of the sixteenth century, when the work in question was likely made, Italian sculptor Guglielmo della Porta (c. 1515-1577), who was very much influenced by Michelangelo, conceived a similar relief with the same subject, known in different versions, such as the one preserved at the John and Mable Ringling Museum of Art, in Sarasota (inv. n. SN7181).*
*The relief presented here was published in the catalog of the* Pax Tibi; mostra paci liturgiche XVI-XVIII sec. *exhibition, Diocesan Museum, Gaeta, 2011, n. 27, p. 38.*

Rosso Fiorentino, *Deposizione*, 1528, Sansepolcro, San Lorenzo

MAESTRO VENETO DEL XVI SECOLO
*Madonna col Bambino e San Giovannino*
bronzo, cm 17,5x12,5

Entro l'elaborata cornice di gusto sansovinesco, questa pace liturgica vede raffigurata la Madonna con in braccio il Bambino. Al loro fianco si scorge il Battista, in posa meditativa, mentre lo sfondo è interamente occupato da edifici rinascimentali e da un arco trionfale parzialmente diruto.
Questa iconografia ebbe notevole successo e fu replicata in numerosi esemplari. Il ricco adornamento e il volto intriso di classicità della Vergine rimandano ad un ambito veneto, con una collocazione cronologica solitamente ricondotta al terzo quarto del Cinquecento.
Il Metropolitan Museum of Art di New York conserva una pace in lega di rame molto simile, ma di finezza esecutiva lievemente minore (inv. 1975.1.1338), che viene riferita ad ambito romano e datata all'ultimo quarto del XVI secolo. Oltre alle lievi differenze cui accennavamo, la versione statunitense si differenzia soprattutto per le nudità pudicamente occultate del Battista e del Cristo, probabilmente in tempo di Controriforma, dettaglio che spiega i differenti riferimenti cronologici e topografici adottati dal museo americano.
La pace oggetto di questa scheda è stata pubblicata nel catalogo della mostra *Pax Tibi; mostra paci liturgiche XVI-XVIII sec*., Museo Diocesano, Gaeta, 2011, n. 17, p. 28.

*MAESTRO FROM VENETO OF THE SIXTEENTH CENTURY*
The Madonna with the Child and young Saint John
*bronze, 17,5x12,5 cm*

*Within the elaborate 'Sansovino' frame, this liturgical pax depicts the Virgin holding the Child. Standing next to them is John the Baptist, in a meditative pose, while the background is dominated by Renaissance buildings and by a partially destroyed triumphant arc.*
*This iconography found considerable success and was replicated in various copies. The rich adornment and the face drenched in classicism of the Virgin point to a Venetian setting, probably made during the third quarter of the sixteenth century.*
*The Metropolitan Museum of Art in New York conserves a very similar pax made of copper alloy, but of a slightly less refined craftsmanship (inv. 1975.1.1338), that points to a Roman setting and is dated around the last quarter of the sixteenth century. Besides these slight differences, the American version differs above all for the modestly covered nudity of John the Baptist and of the Christ, probably during the Counter-Reformation, a detail which would explain the different chronological and topographical references adopted by the American museum.*
*The pax in question was published in the catalog of the* Pax Tibi; mostra paci liturgiche XVI-XVIII sec. *exhibition, Museo Diocesano, Gaeta, 2011, n. 17, p. 28.*

Scuola romana (?) del terzo quarto del XVI secolo, *Madonna col Bambino e San Giovannino,* New York, Metropolitan Museum of Art

MAESTRO VENETO DEL XVI SECOLO
*Madonna col Bambino e San Giovannino*
bronzo, cm 14,5x11

La Madonna siede con in mano un libro entro un'architettura classica. Suo Figlio si erge dal suo grembo, raffigurato in posa plastica, mentre San Giovannino giunge di lato offrendo un frutto ai protagonisti.
Questa aulica e ariosa composizione di gusto veneto unita ad elementi centro-italiani, come il Cristo in atletica torsione, ricorda l'opera di Jacopo Sansovino, scultore fiorentino attivo a Venezia dal 1527 fino alla morte, avvenuta nella Serenissima nel 1570. In particolare ingredienti simili si ritrovano in una scultura riferita solitamente ad ambito sansovinesco conservata al Museo di Belle Arti di Budapest (inv. n. 54.335).
La pace oggetto di questa scheda è stata pubblicata con un riferimento a scuola emiliana nel catalogo della mostra *Pax Tibi; mostra paci liturgiche XVI-XVIII sec*., Museo Diocesano, Gaeta, 2011, n. 34, p. 45.

*MAESTRO FROM VENETO OF THE SIXTEENTH CENTURY*
The Madonna with the Child and Saint Giovannino
*bronze, 14,5x11 cm*

*The Madonna sits with a book in her hand, surrounded by a classical architecture. Her Son, depicted in a plastic pose, rises from her womb, while Saint Giovannino arrives from the side offering them a fruit.*
*This courtly and airy composition of venetian taste mixed with elements from central Italy, such as the Christ's twisted athletic body, is reminiscent of the work of Jacopo Sansovino, a Florentine sculptor active in Venice from 1527 until his death in 1570. Notably, similar ingredients are found in a sculpture often referred to Sansovino, which is preserved in the Museum of Fine Arts, in Budapest (inv. n. 54.335).*
*The pax in question was published with a reference to the Emilian school in the catalog of the* Pax Tibi; mostra paci liturgiche XVI-XVIII sec. *exhibition, Museo Diocesano, Gaeta, 2011, n. 34, p. 45.*

Ambito di Jacopo Sansovino, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Budapest, Museo di Belle Arti

BUSTO DI SANTO

Legno scolpito, parzialmente dorato e dipinto.
Questo busto di personaggio maschile, barbato, verosimilmente raffigurante un apostolo, è incluso in un clipeo ricavato in un pannello quadrato. La decorazione detta 'estofado' del manto che lo veste, permette di collocare l'esecuzione di questo rilievo, in gran parte dorato, in un contesto spagnolo.

Spagna, metà del XVI secolo
cm 40x39

*BUST OF A SAINT*

*Sculpted, carved, partially gilded and painted wood.*
*This bearded male bust, probably representing an apostle, is sculpted in a* clipeo *placed inside a squared panel. The* estofado-de-oro *decoration of the mantle surrounding the saint allow us to place the execution of this relief, mostly gilt, in a Spanish cultural context.*

*Spain, mid 16th century*
*40x39 cm*

COPPIA DI PANNELLI CON I SANTI PIETRO E PAOLO

Legno scolpito, intagliato, parzialmente dorato e dipinto.
Questa coppia di pannelli lignei presenta vigorosi busti, dai tratti fisiognomici caratterizzati. Le due teste, riconoscibili nei santi Pietro e Paolo come evidenziato dalle iscrizioni sottostanti, fuoriescono in marcato altorilievo da clipei decorati a cartocci, circondati da un fantasioso repertorio decorativo a grottesca.
I due pannelli in origine facevano parte, verosimilmente, di un contesto architettonico, quali i pilastri di una edicola. La decorazione ad 'estofado', osservabile ad esempio all'interno dei clipei, rimanda con sicurezza ad un contesto spagnolo, dove peraltro molto forti furono i richiami alla maniera centro italiana osservabili ad esempio nel dinamico volto del San Paolo.

Spagna, seconda metà del XVI secolo
cm 45,5x27,5

*PAIR OF PANELS WITH SAINT PETER AND SAINT PAUL*

*Sculpted, carved, partially gilded and painted wood.*
*This pair of wooden panels show vigorous busts, with characterized physiognomic traits. The two heads, recognizable in Saint Peter and Saint Paul as stated by the underlying inscriptions, jut out in high-relief from clipei decorated with scrolls, surrounded by an imaginative "grotesque" decorative repertoire. Presumably, the two panels were originally part of an architectural context, likely the pillars of an aedicula. The* estofado-de-oro *decoration, which can be seen within the clipei, certainly refers to a Spanish environment, where there are many references to the style of central Italy, as can be seen in the dynamic face of Saint Paul.*

*Spain, second half of the 16th century*
*45,5x27,5 cm*

COPPIA DI ANGELI CON CORNUCOPIE

Legno scolpito, parzialmente dorato e dipinto in policromia.
La combinazione di elementi michelangioleschi, ravvisabili in particolare nei volti e in certi dettagli delle anatomie di questi due festosi angeli con cornucopie, consueto simbolo di abbondanza, appaiono convivere con elementi di eleganza tardomanierista. Le sinuose torsioni dei corpi, i panneggi sfaccettati e dinamici indicano una realizzazione sul finire del XVI secolo, in un contesto centro italiano.

Italia centrale, fine del XVI secolo
altezza cm 150 circa (165 con basi)

*PAIR OF ANGELS WITH CORNUCOPIAS*

*Sculpted, partially gilded and polychrome painted wood.*
*The combination of Michelangelesque elements, found in the faces and in certain anatomic details of these two festive angels with cornucopias, a known symbol of abundance, seem to co-exist with late mannerist elements. The sinuous twisting of their bodies, the multifaceted and dynamic draperies indicate that this work was likely made at the close of the sixteenth century, in central Italy.*

*Central Italy, end of the 16th century*
*height around 150 cm (165 cm with the bases)*

CASSONE NUZIALE

Legno di pioppo listrato in noce.
Il fronte di questo cassone si articola in una specchiatura centrale, riquadrata da finte modanature e intarsi di nastri lineari a toppo prospettico, e affiancata da lesene. I nastri a intarsio suggeriscono lievi differenze di profondità nel fronte, altrimenti piano, così come i fianchi, che presentano la medesima decorazione. La base e il coperchio del mobile, oggetto di alcune modifiche nei secoli, sono rispettivamente arricchiti da intarsi a ruote dentate e da un fregio a ottagoni prospettici concatenati.
Sul mobile è disponibile uno studio analitico di Simone Chiarugi che attesta l'originalità del mobile.

Toscana (Firenze?), terzo quarto del XV secolo
cm 86x173x73,5

*MARRIAGE CHEST*

*Poplar wood veneered with walnut wood.*
*The front of this chest consists of a central* specchiatura*, framed by fake moldings and linear inlays with a prospective* toppo*, and flanked by pilasters. The inlays suggest slight differences in depth in the otherwise flat front, like with the sides, which are decorated in the same manner. The base and the top of the chest, which was slightly modified over the centuries, are respectively enriched by tooth-wheeled inlays and by a frieze of linked prospective octagons.*
*An analytic study on this piece of furniture by Simone Chiarugi confirms the authenticity of the chest.*

*Tuscany (Florence?), third quarter of the 15th century*
*86x173x73,5 cm*

Cassone con intarsi certosini, Firenze, XVI secolo, ubicazione sconosciuta

CASSONE NUZIALE

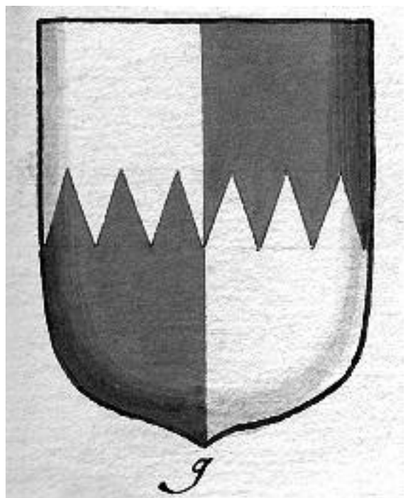
Legno decorato in policromia.
Pervaso di motivi dell'antichità classica, questo cassone presenta coperchio piano e fronte bombato, articolato in partiture architettoniche riecheggianti le decorazioni parietali romane. Il fronte è scandito in quattro specchiature disposte orizzontalmente, due al centro occupate da figure di geni guizzanti tratteggiate su fondo rosso cinabro, due ai lati centrate da scudi con armi nobiliari, riconoscibili da sinistra in Strozzi (D'oro, alla fascia di rosso caricata di tre crescenti volti in banda d'argento) e Davizi (Partito controtroncato cuneato d'argento e di rosso).
Impreziosiscono il fronte borchie circolari aggettanti, disposte ad amplificare la suggestione tridimensionale suggerita dalla finta architettura, e una modanatura lineare anch'essa in rilievo posta a inquadrare la fascia sottopiano percorsa da racemi, decoro che ricorre anche sui piedi a mensola sagomata.
I fianchi, anch'essi dipinti, sono decorati da ghirlande ornate da motivi a nastro svolazzante.

Firenze, prima metà del XVI secolo
cm 52x153x48

*MARRIAGE CHEST*

*Polychrome-decorated wood.*
*Full of classical antiquity motifs, this chest has a flat top and a convex front, consisting of architectural parts echoing Roman wall decorations. The front is divided into four* specchiature *positioned horizontally, two in the center with the figures of darting genies outlined on a vermilion red background, two on the sides centered by shields with noble coats of arms, recognizable as – left to right – Strozzi* (D'oro, alla fascia di rosso caricata di tre crescenti volti in banda d'argento) *and Davizi* (Partito controtroncato cuneato d'argento e di rosso).
*Jutted out circular studs embellish the front, positioned with the aim of amplifying the three-dimensional suggestion, evoked by a* trompe-l'oeil *architecture, and a linear molding, also in relief, placed as to frame the undertop covered in racemes, a decoration that is repeated on the feet shaped like a molded console.*
*The sides, also painted, are decorated by garlands adorned by fluttering ribbon motifs.*

*Florence, first half of the 16$^{h}$ century*
*52x153x48 cm*



Arme dei Davizi, disegno, Firenze, Archivio di Stato, Raccolta Ceramelli Papiani, fasc. 1736

CASSONE NUZIALE

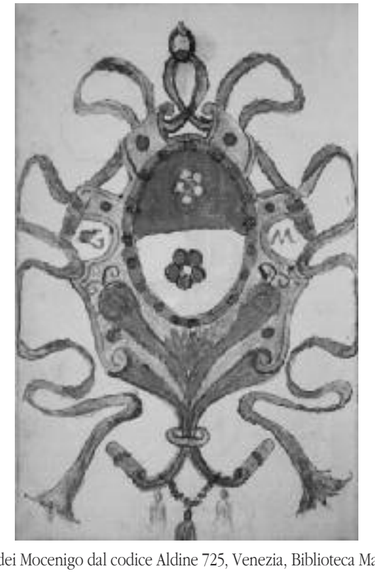
Legno intagliato, scolpito e parzialmente dorato.
Il mobile è caratterizzato sul fronte e sui fianchi da una elaborata decorazione dorata in rilievo a racemi con motivi di volatili, racchiusa da cornice sottopiano a dentelli e cornice modanata, che si ripete sul coperchio ad urna. Base decorata a scaglie, centrata da motivo a foglia dorata ripetuto agli angoli. Piedi a zampa ferina.
Gli scudi a cartocci inseriti tra i tralci fitomorfi presentano le armi di due famiglie patrizie veneziane, i Foscari (troncato: nel 1° partito: a) di rosso al leone d'oro marciano in maestà b) d'argento pieno; nel 2° d'oro pieno) a sinistra, e i Mocenigo (spaccato d'azzurro e d'argento, a due rose, dell'uno nell'altro, bottonate d'oro), a destra.
Queste nobili casate danno insieme il nome ad un palazzo quattrocentesco veneziano posto nel sestiere Castello, a testimoniare un'unione suggellata dal matrimonio nel 1491 tra Pellegrina di Michiel Foscari e Alvise Mocenigo.

Venezia, XVI secolo
cm 60x166x51

*MARRIAGE CHEST*

*Carved, sculpted and partially gilt wood.*
*On the front and on the sides of this piece of furniture there is an elaborate gilded decoration, in relief, in racemes and with bird motifs, enclosed by a denticulated under-top frame and a molded frame, which is repeated on the urn lid. The base decorated with chips is centered by a gilded leaf motif repeated on the corners too. Feral-paw-shaped feet.*
*The molded shields, inserted within the phytomorphic shoots, show the coat of arms of two patrician Venetian families, the Foscaris* – (troncato: nel 1° partito: a) di rosso al leone d'oro marciano in maestà b) d'argento pieno; nel 2° d'oro pieno) *to the left – and the Mocenigos* – (spaccato d'azzurro e d'argento, a due rose, dell'uno nell'altro, bottonate d'oro), *to the right.*
*Together these noble houses give the name to a fifteenth century Venetian palace located in the district of Castello, to give witness to the union sealed by the 1491 wedding between Pellegrina, daughter of Michiel Foscari, and Alvise Mocenigo.*

*Venice, 16th century*
*60x166x51 cm*



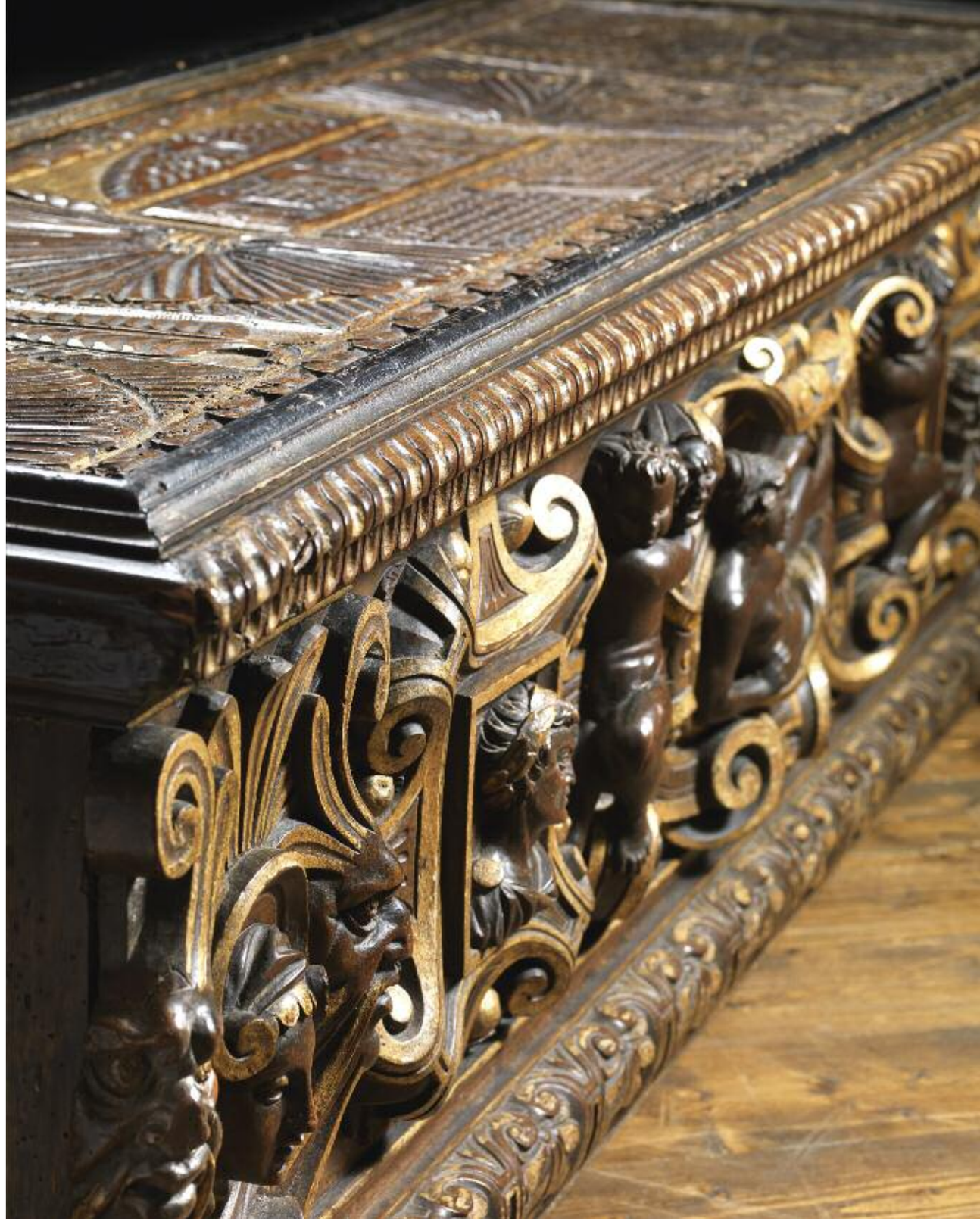
Arme dei Mocenigo dal codice Aldine 725, Venezia, Biblioteca Marciana

CASSONE NUZIALE

Legno di noce scolpito, intagliato e parzialmente dorato.
Il fronte di questo mobile presenta una ricca decorazione scolpita e in parte dorata ispirata all'antico, declinato con chiari accenti manieristi. Al centro in una cartella ovale racchiusa tra volute si riconosce Cerere, nell'atto di cogliere delle spighe di grano, affiancata da atletici putti e da busti di imperatori in rilievo. Completano la decorazione del fronte lesene ornate da mascheroni. Fascia sottopiano con unghiature modanata e base bombata intagliata a palmette.
Il coperchio presenta un fantasioso intaglio di gusto orientale, con elementi architettonici e fitomorfi.

XIX secolo
cm 48x171x53





*MARRIAGE CHEST*

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

*19$^{h}$ century*
*48x171x53 cm*

CREDENZA

Legno di noce e gattice.
Rigoroso mobile rinascimentale in gattice dal fronte architettonico scandito da cornici in noce. Cappello modanato sorretto da motivo dentellato sopra fascia liscia. Al di sotto, due cassetti sformellati appaiati, inquadrati da riserve rettangolari, in corrispondenza dei quali si trovano altrettanti sportelli, anch'essi sformellati, centrati da losanghe e inquadrati da lesene. Base modanata, ciabatte non coeve.
Un vano è raggiungibile alzando la parte frontale del piano incernierata.

Toscana, fine XVI secolo
cm 146x183x67

*SIDEBOARD*

*Walnut and silver poplar wood.*
*Rigorous Renaissance dresser in silver poplar wood with an architectural front bedecked by frames in walnut wood.*
*The molded head supported by an indented motif above the flat strip. Underneath, two paired bordered drawers, framed by a rectangular shape, are matched with two other shutters, also bordered, centered by lozenges and framed by pilasters. Molded base, non-coeval legs.*
*There is a compartment that can be found lifting the frontal hinged part of the top of the credenza.*

*Tuscany, end of the 16th century*
*146x183x67 cm*

TAVOLO OTTAGONALE DA CENTRO

Legno di noce, intagliato, scolpito e in parte dorato.
Tavolo da centro tardo rinascimentale in noce con lumeggiature in oro. Piano ottagonale, fascia sottostante a un cassetto decorata da motivo di dischi concatenati. Fusto a balaustro, ornato al centro da fascia con festoni a rilievo, desinente in nodo quadrato ornato agli angoli da piedi fogliati entro anello a scaglie, base ottagona modanata.

Italia centrale, inizi XVII secolo
cm 82, diametro cm 111

*CENTER OCTAGONAL TABLE*

*Carved, sculpted and partially gilded walnut wood.*
*Center table of the late Renaissance in walnut wood with golden highlights. Octagonal table top, underlying strip with one drawer decorated with a concatenated-disk motif. Baluster shaft, adorned, at its center, by relief festoons, ending with a squared knot decorated, on the corners, with leaf-shaped feet within a flaked ring, octagon molded base.*

*Central Italy, beginning of the 17$^{th}$ century*
*82 cm, diameter 111 cm*

TAVOLO SCRIVANIA DA CENTRO ‘SAN FILIPPO’

Legno di noce e radica di noce.
Questo elegante scrittoio listrato in radica di noce, di dimensioni importanti, è impreziosito su ogni lato da profili ebanizzati e disegni geometrici suggeriti da filettature intarsiate in legno di frutto. Presenta sul fronte alzatina a doppio ordine di cassetti separati da lesene, piano diritto con cornice modanata, fascia sottopiano a due cassetti, fianchi e grembiule sagomati.
Gambe troncopiramidali riunite da traverse di forma sagomata centrate da pinnacolo non coevo.

Roma, fine XVII secolo
cm 115x191x88

*‘SAN FILIPPO’ CENTER TABLE-DESK*

*Walnut wood and walnut root.*
*This sizable elegant writing desk veneered with walnut root is enriched on every side by ebonized outlines and geometric designs hinted by fruitwood thread inlays. It has an upstand with a double order of drawers divided by pilasters, a flat top with a molded frame, an under-desktop with two drawers and shaped sides. Truncated-pyramid legs kept together by countered crossbars centered by a non-coeval pinnacle.*

*Rome, end of the 17$^{th}$ century*
*115x191x88 cm*

COPPIA DI TAVOLI A CONSOLE

Legno dipinto e parzialmente dorato, piani a finta scagliola. Importante coppia di tavoli da parete. I piani sono modanati a profilo mistilineo, decorati da specchiature ad imitazione della scagliola. Fascia sottopiano a unghiature con grembiule centrato da testa muliebre entro festone pendente, gambe troncoconiche desinenti in capitello a cespo fogliato sormontato da dado, traverse a crociera centrate da coppa.

Roma, inizi del XVIII secolo
cm 93x205x103

*PAIR OF CONSOLE TABLES*

*Painted and partially gilded wood, table tops in faux scagliola. An important pair of wall tables. The table tops are molded in a mixtilinear profile, decorated by specchiatura in imitation of scagliola. Chamfered undertop strip with a wood panel centered by a female head within a hanging festoon, truncated-conical legs ending in a leaf-motif capital surmounted by a dado, cross-shaped crossbeams centered by cup.*

*Rome, beginning of the 18th century*
*93x205x103 cm*

CONSOLE DA CENTRO

Legno scolpito, intagliato, parzialmente dorato e laccato, piano in marmo fior di pesco.
Tavolo da centro di notevoli dimensioni caratterizzato da piano in marmo fior di pesco sagomato e incassato. La fascia sottopiano, profilata da cornice a motivo fogliaceo nella parte superiore e a perlinatura nella parte inferiore, è animata da girali dorati su fondo laccato, centrati da elemento lievemente aggettante con rosetta racchiusa da triglifi. La rosetta si ripete entro dado da cui si dipartono le gambe troconiche e scanalate con capitello corinzio, desinenti in cespo fogliato.

Italia centrale, fine del XVIII secolo
cm 80x220x81

*CENTER CONSOLE*

*Sculpted, engraved, partially gilded and lacquered wood, peach-blossom marble top.*
*Sizable center table characterized by a countered, built-in peach-blossom marble top. The under-desktop, edged by a leaf-motif frame in the upper section and by a pearly frame in the lower one, is animated by gilded plant volutes on lacquered background, centered by a slightly jutting element with a rosette enclosed by triglyphs. The rosette is repeated on the sides within a square, from which the ribbed truncated-conical legs with Corinthian capitals branch off, terminating in a foliated tuft.*

*Central Italy, end of the 18$^{th}$ century*
*80x220x81 cm*

CONSOLE

Legno scolpito, intagliato e dorato, piano in marmo africano.
Tavolo da parete con piano in marmo, fascia sottopiano profilata da cornici fogliacee con riserva decorata da girali in rilievo centrati da conchiglia. Gambe troconiche scanalate con attacco a rocchetto sotto dado rilevato e centrato da elemento a rosetta, capitello e piede a cespo fogliato.

Italia centrale, fine del XVIII secolo
cm 102x107x57

*CONSOLE*

*Sculpted, carved and gilded wood, African marble top.*
*Wall table with marble top, undertop strip, outlined by leaf-motif frames with the central section decorated with relief swirl motifs centered by a seashell. Truncated-conical legs ribbed with a reel attachment, below a relief dado centered by a rosette element, leaf-motif capital and foot.*

*Central Italy, end of the 18th century*
*102x107x57 cm*

ACQUASANTIERA

Pietra.
Raffinata acquasantiera circolare dal ventre decorato esteriormente da quattro testine scolpite alternate da un motivo a baccellature schiacciate. Interiormente il profilo è movimentato da scanalature. Si trattava originariamente di una acquasantiera a pila, di cui l'opera in oggetto rappresentava l'elemento culminante.

Italia centrale, fine del XV secolo
cm 33, diametro cm 40

*HOLY WATER FONT*

*Stone.*
*Refined round holy water font with a belly externally decorated with four heads alternately sculpted by a flattened fluting motif. On the inside, the profile is animated by grooving. It was originally a holy water stoup, and the piece presented here was its culminating element.*

*Central Italy, end of the 15th century*
*33 cm, diameter 40 cm*

COPPIA DI CANDELABRI

Bronzo.
Importanti candelabri riconducibili alla scuola veneta, tra le più prestigiose per la creazione di manufatti bronzei nel corso del Cinquecento. Il fusto centrale a balaustro si articola, partendo dal basso, in una coppa con festoni di fiori e angeli, un nodo bombato con teste di cherubini e un cespo fogliaceo da cui si diparte un elemento scanalato e rudentato che sorregge un piattello baccellato sormontato da vasetto portacero.
L'elemento verticale si innesta su una base a tripode le cui facce, incorniciate da teste di putti e cherubini, elementi fogliacei e volute, sono centrate da ghirlande al cui interno sono effigiati, in una solenne posa rinascimentale, gli apostoli Pietro e Paolo e l'evangelista Giovanni, che sorregge il calice con il serpente.
Piedi a zampa ferina.

Veneto, seconda metà del XVI secolo
altezza cm 75

*PAIR OF CANDELABRAS*

*Bronze.*
*Important candelabra attributable to the Venetian school, among the most esteemed for the creation of bronze artifacts during the sixteenth century. The baluster central piece is divided, from the bottom, in a cup with flower and angel garlands, a rounded knot with cherub heads and a leafy tuft from which a ribbed and cabled element departs, supporting a fluted small plate topped by a candle holder vase. The vertical element is placed on a tripod base whose sides, framed by angel heads and cherubs, leafy elements and volutes, are centered by wreaths inside which three figures, in a solemn Renaissance pose, are depicted, apostles Peter and Paul and John the Evangelist, who supports the goblet with the snake.*
*Feral-paw-shaped feet.*

*Veneto, second half of the 16th century*
*height 75 cm*

CROCE DA TAVOLO IN PIETRE DURE

Legno di ebano, intarsi in pietre dure con parti in bronzo dorato.
Questo importante arredo liturgico, decorato da intarsi in pietre dure, si compone di una base di forme architettoniche, con il corpo centrale, timpanato e raccordato agli elementi laterali più bassi da volute, sul quale si innesta la vera e propria croce.
Il Cristo crocifisso in alto è compianto dalla Madonna, da San Giovanni Evangelista e da una coppia di angeli, figure a tutto tondo in bronzo dorato. Impreziosiscono l'opera ulteriori inserti nello stesso materiale, quali una Veronica con l'effigie del Signore, la colomba dello Spirito Santo, testine di leoni all'antica, oltre che preziose terminazioni dei bracci della croce riccamente elaborate e di gusto manierista, contenenti all'interno teste di cherubini.

Firenze, inizi del XVII secolo
cm 107

Croce da tavolo, Firenze, 1701, ubicazione sconosciuta

*TABLE CROSS IN PIETRE DURE*

*Ebony wood, semiprecious stone inlays with gilded bronze parts.*
*This important liturgical piece of furniture, decorated with semiprecious stone inlays ('pietre dure'), consists of a basis of architectural forms, with the central body, gabled and connected to the lower side elements with volutes, on which the actual cross is placed.*
*The crucified Christ above is mourned by the Madonna, Saint John the Evangelist a by a couple of angels, all of whom are in gilded bronze. Additional inserts enrich the work, such as a Veronica with the effigy of God, the dove of the Holy Spirit, old-fashioned lion heads, as well as the precious ends of the cross' arms, richly elaborated with a mannerist style, containing within them the cherub heads.*

*Florence, beginning of the 17$^{th}$ century*
*107 cm*

CROCE ASTILE

Argento inciso e cesellato, bronzo dorato.
L'arredo liturgico in esame è costituito da una croce astile d'argento innestata su un elemento di bronzo tornito, sul quale appoggia un ampio nodo dorato a globo. Quest'ultimo è impreziosito da una ricca decorazione completata da due testine di cherubini in fusione d'argento applicate ai lati. Le teste angeliche, in fusione di bronzo dorato, si ripresentano alle estremità dei bracci della croce entro riserve definite da volute ornate nel perimetro da tre gigli nello stesso materiale. Questo elemento ritorna all'incrocio dei bracci.
Il Cristo in fusione d'argento, finemente lavorato, è riconducibile ad un modello di stile giambolognesco facente capo al Cristo morto del Palazzo Apostolico di Loreto, attribuito prevalentemente a Guglielmo della Porta. Lo scultore, formatosi a Genova e attivo a Roma, fu "a capo […] di una bottega specializzata anche nella realizzazione di Crocifissi in bronzo e argento, attiva nei più importanti cantieri della Roma papale e al servizio […] delle maggiori dinastie europee" (D. Lucidi, *Giambologna e Torino. Tre crocifissi bronzei dal Real Castello di Racconigi* […], in corso di pubblicazione).
Sul braccio verticale della croce è inciso il bollo coronato "NAP", che permette di ricondurre l'opera ad una manifattura napoletana con una datazione alla prima metà del XVII secolo (vedi E. Catello, C. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, 1973, pp. 84-85). Questo contrassegno, "che dal principio del Seicento dura fin oltre la metà del secolo", ha in questo caso la particolarità, non segnalata nello studio dei Catello, di essere mancante del consueto punto al di sopra della "A" centrale.
Un reliquiario realizzato dall'argentiere Costanzo Pisa nel 1603, probabile realizzatore anche del nostro manufatto, presenta un analogo repertorio decorativo, caratterizzato come nella croce in esame da assai similari teste di cherubini tra volute e gigli (E. Catello, C. Catello, op. cit., pp. 216-217).

Napoli, prima metà del XVII secolo
cm 104 (119 con la base moderna)

Costanzo Pisa, *Reliquiario di Sant'Andrea*, 1603, Amalfi, Cattedrale

*PROCESSIONAL CROSS*

*Engraved and chiseled silver, gilded bronze.*
*The liturgical furnishings in question consists of a silver processional cross wedge in a polished bronze component, leaning on a wide golden node in the shape of a globe. The latter is also enriched by a sumptuous decoration ending in two tiny silver cherubs' heads fitted on the side. The angelic heads, in gilded bronze casting, are found again at the end of the arms of the cross, within areas defined by volutes decorated, on the perimeter, with three gilded bronze lilies. This element comes back in the intersection of the cross' arms.*
*The finely crafted Christ in silver casting is ascribable to a Giambologna style model headed by the dead Christ in the Palazzo Apostolico di Loreto, mainly attributed to Guglielmo della Porta. The sculptor, who studied in Genoa and worked in Rome, "led […] a workshop also specialized in the creation of bronze and silver Crucifixes, operating in the most important work-sites of Papal Rome and in the service […] of the greatest European dynasties" (D. Lucidi,* Giambologna e Torino. Tre crocifissi bronzei dal Real Castello di Racconigi *[…], in the process of being published).*
*The crowned stamp "NAP" is engraved on the vertical arm of the cross, which allows to ascribe this work to a Neapolitan craftsmanship, most likely around the first half of the seventeenth century (see E. Catello, C. Catello,* Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo, *Napoli, 1973, pp. 84-85). This mark, "which, from the beginning of the seventeenth century, lasts until after the middle of the century", finds here the peculiarity (which went unnoticed in Catello's study) of missing the customary point on top of the central "A".*
*A reliquary made in 1603 by silversmith Costanzo Pisa, who is also the likely author of our artifact, shows a similar decorative repertoire, characterized, like with the cross, by almost identical cherubs' heads surrounded by volutes and lilies (E. Catello, C. Catello, op. cit., pp. 216-217).*

*Naples, first half of the 17th century*
*104 cm (119 with the modern base)*

BALAUSTRA

Legno di noce, parzialmente scolpito.
Massiccia balaustra costituita da una serie di colonnine tornite racchiuse da elementi orizzontali dalle estremità modanate. I pilastrini verticali che chiudono la balaustra, lievemente aggettanti, sono impreziositi da elementi fogliacei e cariatidi scolpite di stile tardo manierista.

Italia centrale, fine XVI, inizi XVII secolo
cm 86x265x20

*BALUSTRADE*

*Partially sculpted walnut wood.*
*Massive balustrade consisting of a series of small refined columns enclosed by horizontal elements with molded endings. The small vertical pillars that enclose the balustrade, slightly jutted out, are enriched by leaf-shaped elements sculpted caryatids, late Mannerist style.*

*Central Italy, end of the 16th, beginning of the 17th century*
*86x265x20 cm*

EDICOLA MONUMENTALE

Legno scolpito e parzialmente dorato, in parte policromato.
Caratterizzata da un ricco e fantasioso apparato decorativo, questa edicola adornava verosimilmente un edificio di culto di una chiesa dell'Italia Meridionale. Il carattere lievemente rustico e *naif* delle figure, dipinte in policromia, chiarisce la provenienza da un luogo decentrato e sottoposto a svariate influenze stilistiche, conferendo a questa grande cornice un particolare fascino.
Sulla base dei pilastri è presente uno scudo gentilizio coronato con l'arme della casata committente.

Italia meridionale, XVII secolo
cm 320x275; luce cm 210x170

Cornice in legno scolpito e dipinto, Sicilia XVI secolo

*MONUMENTAL AEDICULE*

*Sculpted and partially gilded wood, partly polychrome.*
*Characterized by a rich and inventive decorative structure, this aedicule likely adorned a worship building in Southern Italy. The slightly rustic and naive character of the figures, painted with vivid colors, place this piece in a decentralized area with diverse stylistic influences, giving this big frame particular charm.*
*The basis of the pillars are adorned by a noble shield crowned with the coat of arms of the commissioning house.*

*Southern Italy, 17$^{th}$ century*
*320x275 cm; sight size 210x170 cm*

SPECCHIERA

Legno scolpito, intagliato e dorato.
Fastosa specchiera tardo barocca caratterizzata da volute fitomorfe che si dipartono rigogliose da un profilo intagliato a motivo di campanule. Luce originale.

Emilia, prima metà del XVIII secolo
cm 178x130; luce cm 89x67

*MIRROR*

*Sculpted, carved and gilded wood.*
*Sumptuous antique mirror from the late baroque characterized by flourishing phytomorphic volutes that branch out from a carved profile with a* campanula *motif. Original reflecting surface.*

*Emilia, first half of the 18th century*
*178x130 cm; sight size 89x67 cm*

COPPA BIANSATA

Bronzo.
Questo elegante vaso, caratterizzato da corpo ovoidale su piede e da alte anse verticali sul modello dei kantharos greci antichi, è impreziosito da una figurazione con centauri e amorini fortemente rilevata.
L'iscrizione "Fonderia Giorgio Sommer Calabritto 2-3 Napoli" che corre sul piede testimonia la provenienza dalla celebre manifattura impiantata a Napoli dal tedesco Giorgio Sommer (Francoforte sul Meno 1834-Napoli 1914), poliedrico personaggio noto in particolare per la sua attività di fotografo. Sommer, stabilitosi nella città partenopea nel 1856, oltre a documentare con i suoi scatti le bellezze locali e gli usi e costumi del suo popolo, fu un apprezzato fotografo di antichità e reperti archeologici, attività che seppe genialmente coniugare ad una fervida ditta di artigianato artistico e riproduzioni, avviata intorno al 1879 (vedi M. Miraglia, *Un viaggio fra mito e realtà; Giorgio Sommer fotografo in Italia 1857-1891*, Roma, 1992, nota 52, pp. 28-29).

Napoli, ultimo quarto del XIX secolo
altezza cm 32

*TWO-HANDLED CUP*

*Bronze.*
*This elegant vase, characterized by an oval body on foot and by high vertical handles based on the ancient Greek kantharos, is enriched by a figuration of centaurs and cherubs in high relief. The inscription "Fonderia Giorgio Sommer Calabritto 2-3 Napoli" that is on the foot of the cup places its origin in the renowned foundry opened in Naples by Giorgio Sommer (Frankfurt-am-Main 1834 – Naples 1914), a versatile German man known mostly for his photography. Besides documenting with his photographs the local beauties and the habits and customs of the Neapolitan people, Sommer, who settled in the city in 1856, was an appreciated photographer of antiquities and archeological findings, an activity that he was ingeniously able to combine with a fervent enterprise specializing in artistic craft products and reproductions, founded around 1897 (see M. Miraglia,* Un viaggio fra mito e realtà; Giorgio Sommer fotografo in Italia 1857-1891*, Roma, 1992, note 52, pp. 28-29).*

*Naples, last quarter of the 19th century*
*height 32 cm*

Giorgio Sommer, *Bronzi-Museo di Napoli*, fotografia, inizi del 1900

# INDICE


| | | |
|---|---|---|
| INTRODUZIONE | INTRODUCTION | p. 5 |
| PSEUDO MAESTRO DI CARMIGNANO | *Madonna col Bambino in trono e santi Giuliano e Antonio Abate* | p. 10 |
| AGOSTINO GHIRLANDA | *Giove e Giunone* | p. 14 |
| MAESTRO TOSCANO DEL XVI SECOLO | *Giuliano de' Medici, duca di Nemours* | p. 18 |
| ALESSANDRO ARDENTI | *Adorazione dei pastori* | p. 20 |
| MAESTRO DEL XVII SECOLO | *Giovanni delle Bande Nere* | p. 22 |
| CARLO CERESA | *Ritratto di giovane nobildonna* | p. 24 |
| GIOVANNI LANFRANCO, seguace di | *Cristo e la Samaritana al pozzo* | p. 28 |
| CARLO CIGNANI | *Carità* | p. 32 |
| JACQUES HUPIN | *Natura morta con pappagallo* | p. 34 |
| PIETRO LIBERI | *Due figure allegoriche femminili* | p. 38 |
| STEFANO MARIA LEGNANI, detto il LEGNANINO | *Susanna e i vecchioni* | p. 42 |
| FRANCESCO CONTI | *Saul tenta di colpire David con la lancia, David fugge dal palazzo* | p. 46 |
| FRANCESCO DE MURA, seguito di | *Compianto* | p. 50 |
| JOHN MARTIN, scuola di | *La caduta di Ninive* | p. 52 |
| GIOVANNI FATTORI | *Butteri a cavallo* | p. 54 |
| JACOPO DELLA QUERCIA, da | *Testa della Madonna* | p. 56 |
| BENEDETTO DA MAIANO, seguito di | *Madonna col Bambino* | p. 60 |
| MAESTRO MERIDIONALE DEL XVII SECOLO | *Madonna col Bambino* | p. 64 |
| SCULTORE FIORENTINO DEL XVI SECOLO | *Coppia di leoni* | p. 66 |
| MAESTRO FRANCO-FIAMMINGO DEL XVI SECOLO | *Madonna col Bambino* | p. 70 |
| Bottega di JACOPO CARUCCI DETTO IL PONTORMO? | *Sacra Famiglia con San Giovannino* | p. 72 |
| GIOVANNI ANGELO MONTORSOLI | *Tritone che cavalca un Ippocampo* | p. 76 |
| ALESSANDRO ALGARDI | *Carità* | p. 78 |
| FRANÇOIS DUQUESNOY, cerchia di | *Testa di bambino piangente* | p. 82 |
| MAESTRO DEL XIX SECOLO | *Madonna col Bambino e il committente* | p. 84 |
| ALCEO DOSSENA | *Madonna con il Bambino* | p. 86 |
| "IL MODERNO" (GALEAZZO MONDELLA?) | *Pietà* | p. 90 |
| "IL MODERNO" (GALEAZZO MONDELLA?) | *Madonna con il Bambino* | p. 92 |
| MAESTRO CENTRO ITALIANO DEL XVI SECOLO | *Compianto su Cristo deposto dalla croce* | p. 94 |
| MAESTRO VENETO DEL XVI SECOLO | *Madonna col Bambino e San Giovannino* | p. 96 |
| MAESTRO VENETO DEL XVI SECOLO | *Madonna col Bambino e San Giovannino* | p. 98 |
| BUSTO DI SANTO | Spagna, metà del XVI secolo | p. 100 |
| COPPIA DI PANNELLI CON I SANTI PIETRO E PAOLO | Spagna, seconda metà del XVI secolo | p. 102 |
| COPPIA DI ANGELI CON CORNUCOPIE | Italia centrale, fine del XVI secolo | p. 104 |
| CASSONE NUZIALE | Toscana (Firenze?), terzo quarto del XV secolo | p. 108 |
| CASSONE NUZIALE | Firenze, prima metà del XVI secolo | p. 110 |
| CASSONE NUZIALE | Venezia, XVI secolo | p. 112 |
| CASSONE NUZIALE | XIX secolo | p. 114 |
| CREDENZA | Toscana, fine XVI secolo | p. 118 |
| TAVOLO OTTAGONALE DA CENTRO | Italia centrale, inizi XVII secolo | p. 120 |
| TAVOLO SCRIVANIA DA CENTRO 'SAN FILIPPO' | Roma, fine XVII secolo | p. 122 |
| COPPIA DI TAVOLI A CONSOLE | Roma, inizi del XVIII secolo | p. 126 |
| CONSOLE DA CENTRO | Italia centrale, fine del XVIII secolo | p. 130 |

| | | |
|---|---|---|
| CONSOLE | Italia centrale, fine del XVIII secolo | p. 134 |
| ACQUASANTIERA | Italia centrale, fine del XV secolo | p. 136 |
| COPPIA DI CANDELABRI | Veneto, seconda metà del XVI secolo | p. 138 |
| CROCE DA TAVOLO IN PIETRE DURE | Firenze, inizi del XVII secolo | p. 142 |
| CROCE ASTILE | Napoli, prima metà del XVII secolo | p. 146 |
| BALAUSTRA | Italia centrale, fine XVI, inizi XVII secolo | p. 150 |
| EDICOLA MONUMENTALE | Italia meridionale, XVII secolo | p. 154 |
| SPECCHIERA | Emilia, prima metà del XVIII secolo | p. 158 |
| COPPA BIANSATA | Napoli, ultimo quarto del XIX secolo | p. 160 |




## CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

La Tornabuoni Arte s.r.l. effettua nelle sue sedi vendite a licitazione privata. Le opere possono essere di proprietà della società come anche in vendita per conto terzi mandatari. Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'assoluta riservatezza dei dati che le verranno forniti per la fatturazione (documento d'identità e codice fiscale o partita IVA), fatto salvo quanto dovuto agli organi dello Stato. La firma del contratto di compravendita obbliga il compratore al pagamento dell'opera al prezzo e nelle modalità pattuite e sottointende che ha preso visione delle caratteristiche, dello stato di conservazione, delle effettive dimensioni e della qualità delle opere; per quanto sopra nessuna contestazione in merito potrà pertanto essere accolta al riguardo.
L'acquirente è tenuto a pagare in ogni caso l'IVA prevista dalla normativa vigente.
La Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'originalità delle opere compra-vendute in base all'attribuzione degli esperti di settore di cui si avvale 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 sona 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