

TornabuoniArte
ARTE ANTICA

Dipinti e Arredi Antichi



Copertina | *Cover*
BALTHASAR VAN DEN BOSSCHE
Lo studio dello scultore
olio su tela | *oil on canvas*
cm. 70x83,5
data: 1710

Retro | *Back*
SCULTORE MANIERISTA, ambito di Giovanni Angelo Montorsoli
Putto con delfino
marmo bianco | *white marble*
cm. 90x35x45
data: XVI secolo

DIPINTI E ARREDI ANTICHI

2025

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

Coordinamento editoriale | *Editorial coordination*
ROBERTO CASAMONTI
ANNA OSTELLARI
MARIA DILETTA PIANORSI
EDUARDO DE MAIO

Introduzione | *Foreword*
ALESSANDRO DELPRIORI

Testi | *Texts*
ALESSANDRO DELPRIORI
EDUARDO DE MAIO
MARIA DILETTA PIANORSI

Traduzioni | *Translations*
EDUARDO DE MAIO

Fotografie | *Photos*
IF INDUSTRIALFOTO

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

TornabuoniArte
ARTE ANTICA

www.tornabuoniarte.it
antichita@tornabuoniarte.it

© Copyright by Tornabuoni Arte srl – 50125 Firenze – Via Maggio 40r, Tel. 055 2670260
Stampato ottobre 2025 | *Printed October 2025*
Stampato in Italia | *Printed in Italy*
Lito Terrazzi - Firenze

LE NOSTRE SEDI | OUR LOCATIONS

ARTE ANTICA

FIRENZE

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

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

FIRENZE

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

MILANO

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

FORTE DEI MARMI

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

ROMA

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

SEDE E AMMINISTRAZIONE

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

INTRODUZIONE | FOREWORD

Tornabuoni Arte è lieta di presentare il nuovo catalogo “Dipinti e Arredi Antichi”, giunto alla diciannovesima edizione. Questo volume offre, come sempre, una vasta e accurata selezione di opere provenienti dai più importanti mercati antiquari italiani e internazionali.

Sfogliare il catalogo è un vero e proprio viaggio attraverso i secoli, un’immersione in un universo ricco e suggestivo di opere d’arte. Questi pezzi, per la loro eterogenea provenienza ed epoca, rivelano dettagli e storie di grande interesse che trascendono il loro mero valore artistico.

La nostra costante attività di ricerca, studio e valorizzazione di queste opere non solo arricchisce la conoscenza del patrimonio artistico ma contribuisce anche, seppur in minima parte, a una più profonda comprensione delle affascinanti vicende storico-artistiche che le caratterizzano. Quanti artisti dimenticati, le cui opere giacciono nell’ombra, attendono ancora di essere riscoperti? E quanti capolavori si celano ancora dietro attribuzioni incerte?

Il nostro viaggio espositivo inizia con la pittura del Rinascimento: l’opera più antica è infatti un’anconetta deliziosa tipicamente fiorentina, con la Madonna e San Giuseppe che adorano il Bambino, attribuita con certezza allo Pseudo Pier Francesco Fiorentino, un artista che parte dalle luminosità di Filippo Lippi per arrivare alle eleganze del figlio di questi, Filippino, attraversando tutto il Quattrocento. Accanto a questa tavola c’è un affascinante pannello ligneo bifacciale raffigurante *San Sebastiano* che rappresenta l’alternativa più credibile, in Italia, alla compostezza della pittura fiorentina sul cambio di secolo tra il XV e il XVI. Si tratta di un’opera squisita di Lattanzio di Niccolò di Liberatore, un grande artista umbro, di Foligno, che fu il più alto cantore della cosiddetta passione degli Umbri alla fine del XV secolo, incarnando la grande espressività della pittura dell’Italia centrale. L’olio su tavola *Sposalizio Mistico di Santa Caterina*, caratterizzato da tratti delicati e colori brillanti, è una prova di Innocenzo da Imola, pittore romagnolo che però lavorò gran parte della sua carriera a Bologna, diventando uno dei protagonisti della svolta raffaellesca della cultura figurativa della città felsinea.

Una splendida *Danae* ci riconduce alla pittura di Padovanino e Tiziano, tra ritratti di nobili e condottieri, facendoci immergere nella Venezia più bella, quella ricchissima tra il XVI e il XVII secolo, dove i palazzi sui canali si riempivano di collezioni di dipinti straordinari, di arredi favolosi e di un gusto per la ricchezza che è ancora il tratto più alto di quella città. Della stessa cultura è la bellissima *Venere allo specchio*, che si pone sulla scia di Tiziano forse guardando alle prove veneziane di Lambert Sustris. Nel più tardo Seicento, incontriamo grandi dipinti religiosi, sensuali raffigurazioni mitologiche, scene di battaglia e nature morte. Sono tutti dipinti scelti per la qualità altissima delle raffigurazioni: viene da pensare agli strepitosi vasi di fiori di Andrea Scacciati,

Tornabuoni Arte is pleased to present the nineteenth edition of its new catalogue, “Paintings and Antique Furnishing”. The volume, as always, offers a wide-ranging and carefully curated selection of works sourced from the most important Italian and international antiquarian markets. Leafing through the catalogue becomes a true journey through the centuries, an immersion into a rich and evocative universe of artworks. These pieces, diverse in origin and era, reveal stories and details of great historical interest that transcend their mere artistic value. Our ongoing commitment to the research, study, and promotion of these works not only enhances the understanding of our artistic heritage but also contributes, although modestly, to a deeper appreciation of the fascinating historical and artistic narratives they embody. How many forgotten artists, whose works lie in obscurity, still await rediscovery? And how many masterpieces remain hidden behind uncertain attribution?

Our journey in the arts begins with Renaissance painting. The earliest work we present is a charming anconetta, namely a characteristically Florentine small-sized painting customary destined to altars or, more frequently, for domestic devotion, depicting the Madonna and Saint Joseph adoring the Christ Child. This panel is confidently attributed to the Pseudo Pier Francesco Fiorentino, an artist whose style bridges the luminous clarity of Filippo Lippi and the refined elegance of his son Filippino, traversing the entire 15th century.

Alongside this work is a fascinating double-sized wooden panel depicting Saint Sebastian, which proposes a compelling alternative in Italy to the composure of Florentine painting at the turn of the 15th century to 16th century. The artwork is a superb piece by Lattanzio di Niccolò di Liberatore, a prominent Umbrian artist from Foligno, and considered the most eloquent interpreter of the so-called ‘passione degli Umbri’, namely the intense emotional expressiveness that defined central Italian painting in the late 15th century.

A delicate and brightly coloured ‘Mystic Marriage of Saint Catherine’, executed in oil on panel, represents a fine example of the work of Innocenzo da Imola, a painter from Romagna who spent much of his career in Bologna, and became a key figure in the city’s embrace of Raphael-inspired classicism.

A splendid ‘Danae’ leads us into the world of Padovanino and Titian, and into the opulent Venice of the late 16th and early 17th centuries – an era when the city’s canal-side palazzos were filled with extraordinary paintings, luxurious furnishing, and a taste for magnificence that remains the city’s defining trait to date. From this cultural milieu comes the exquisite ‘Venus at her mirror’, a work which follows in the footsteps of Titian, perhaps with an eye to the Venetian production of Lambert Sustris.

The later 17th century brings us large-scale religious compositions, sensual mythological scenes, battle episodes, and still-life depictions. Each painting was selected for

pittore della corte dei Medici specializzato in opere analoghe, oppure alla bellissima tela con il *Ratto di Deianira* di Antonio Zanchi, cantore del tenebrismo veneziano. Il nostro Settecento si anima di vedute veneziane e splendidi paesaggi, ma anche di gioielli di finezza estetica come il dipinto di Niccolò Bambini, fino ad approdare allo straordinario *Naufregio di Camoens*, opera del pieno Ottocento.

Il nostro percorso, tuttavia, non si ferma alla pittura: scoprirete una preziosa e rara cassetta a urna quattrocentesca del Vescovo Jacopo Vagnucci con san Lorenzo dipinto, a indicare il patrono della città di cui era presule, Perugia. Un’arca sepolcrale cinquecentesca recante le armi di due famiglie nobili del centro Italia, sculture a tutto tondo come lo splendido *Putto con delfino* dell’ambito del Montorsoli, un bassorilievo in marmo finemente lavorato che trae ispirazione dai coperchi dei sarcofagi romani, raffinati bronzetti, un elegante cassone nuziale e mobili di pregio come credenze e tavoli, suggeriscono arredi per case di prestigio, destinate a raccogliere arte non solo per ammirare dei capolavori, ma anche e soprattutto per viverli. Accompagnare la propria vita con la bellezza è una scelta che denota gusto e classe e la nostra selezione va proprio nella direzione di soddisfare ogni esigenza del nostro pubblico.

Anche quest’anno, la varietà degli oggetti che compongono la nuova collezione è sorprendente, configurandosi come una vera e propria Wunderkammer che catturerà l’interesse di ogni appassionato.

Mentre il mercato dell’arte internazionale mostra lenti ma incoraggianti segni di risveglio, osserviamo il consolidarsi di una tendenza ormai pluriennale: l’emergere di una clientela sempre più esigente ed esperta. Questa nuova domanda si concentra su opere selezionate di prestigio, sostituendo la precedente, più massiva richiesta di pezzi puramente decorativi.

Questo si traduce in acquisti numericamente più contenuti, ma focalizzati su oggetti di eccezionale importanza e fattura. Si tratta di pezzi sceltissimi, capaci di integrarsi con autorevolezza ed eleganza negli arredi contemporanei e di soddisfare le più svariate esigenze, siano esse intellettuali, estetiche o collezionistiche. In un mondo sovraffollato di effimero e superfluo, non è difficile comprendere il richiamo di tale orientamento verso il valore autentico e duraturo.

Tornabuoni Arte si sente quindi profondamente incoraggiata nella sua incessante ricerca di opere selezionate, offrendo una proposta che spazia tra dipinti, sculture, mobili e oggetti di particolare pregio dal XIV al XIX secolo.

Alessandro Delpriori

the exceptional quality of its execution – among these, the extraordinary floral vases by Andrea Scacciati, a Medici court painter specializing in such works, and the dramatic ‘Rape of Deianira’ by Antonio Zanchi, a master of Venetian ‘tenebrosi’. Our 18th-century collection includes captivating Venetian ‘vedutas’ and sweeping landscapes, alongside refined gems such as a painting by Niccolò Bambini, and culminating in the extraordinary painting ‘Shipwreck of Camoens’, a work from the heart of the 19th century by the Lombard painter Mauro Conconi. Yet, our journey does not conclude with painting. Among the highlights are a rare and precious 15th-century ‘urna casket’ belonging to Bishop Jacopo Vannucci, adorned with a depiction of Saint Lawrence, the patron saint of Perugia, where the bishop presided. Also featured is a 16th-century funerary ark bearing the coats of arms of two noble Central Italian families, a full-round sculpture of a ‘Putto with a Dolphin’ from the circle of Montorsoli, a finely carved marble bas-relief inspired by Roman sarcophagus lids, refined bronze statuettes, an elegant ‘cassone’ (wedding chest), and distinguished furnishing such as credenzas and tables.

These pieces recall interiors of prestige, spaces where art is not only admired, but lived with. Surrounding one’s daily life with beauty is a choice that reflects both taste and refinement, and our selection is curated precisely with the intent of fulfilling the diverse desires of a discerning clientele.

Once again, this year’s selection offers remarkable variety, creating a true ‘Wunderkammer’ that is sure to captivate every art passionate.

As the international art market shows slow but encouraging signs of recovery, we are witnessing the steady consolidation of a trend that has been emerging for several years: the rise of a more demanding and knowledgeable clientele. This new audience is focussed on acquiring carefully selected, prestigious works, shifting away from the previously broader demand for merely decorative items.

The result is a decrease in the volume of acquisitions, but a marked increase in the pursuit of objects of exceptional significance and craftsmanship. These are carefully selected pieces, capable of integrating seamlessly and authoritatively into contemporary interiors, satisfying a broad range of intellectual, aesthetic, and collecting interest.

In a world increasingly saturated with the ephemeral and the superficial, it is not difficult to understand the growing appeal of such a focus on authentic and enduring value.

Tornabuoni Arte thus feels profoundly encouraged in its ongoing quest for outstanding artworks, offering a selection that encompasses paintings, sculptures, furnishings, and objects of exceptional quality from the 14th to the 19th century.

OPERE I WORKS

Dipinti I Paintings

Pseudo Pier Francesco Fiorentino <i>Natività con San Giovannino</i>	p. 12	Balthasar van den Bossche <i>Lo studio dello scultore</i>	p. 52
Lattanzio di Niccolò di Liberatore <i>San Sebastiano</i>	p. 14	Antonio Stom <i>Capriccio con la laguna di Venezia</i>	p. 54
Innocenzo Francucci detto Innocenzo da Imola <i>Sposalizio mistico di Santa Caterina</i>	p. 16	Artista fiammingo, da Willem Van Nieulandt II <i>Adorazione dei Magi</i>	p. 56
Girolamo Siciolante da Sermoneta <i>Pietro Bembo</i> <i>Madonna</i>	p. 18	Gabriele Bella <i>Veduta di Piazza San Marco verso la Basilica</i>	p. 58
Carlo Caliari, detto Carletto <i>Il ritrovamento di Mosè</i>	p. 20	Vittorio Amedeo Cignani, ambito di <i>Paesaggio con roccaforte e pastori</i>	p. 60
Alessandro Varotari detto il Padovanino, cerchia di <i>Danae</i>	p. 22	Gioacchino D'Adda <i>Diana al bagno</i>	p. 62
Bartolomeo Gennari <i>Ritratto di Giulio Buratti</i>	p. 26	Pittore attivo a Roma, da Raffaello <i>L'incendio di Borgo</i>	p. 64
Artista veneto, seguace di Tiziano <i>Venere allo specchio</i>	p. 28	Mauro Conconi <i>Il naufragio di Camoens</i>	p. 66
Pietro Liberi <i>Allegoria della Giustizia</i>	p. 30		
Giovanni Stanchi <i>Natura morta con ortaggi, frutta e fiori</i>	p. 32		
Giulio Carpioni <i>Diluvio di Deucalione</i>	p. 34		
Pier Francesco Cittadini <i>Ritratto di dama con cagnolino</i>	p. 36		
Jacques Courtois, detto il Borgognone <i>Battaglia</i>	p. 38		
Antonio Zanchi <i>Ratto di Deianira</i>	p. 40		
Andrea Scacciati <i>Vaso di fiori su base in pietra con due tulipani</i>	p. 42		
Ferdinand van Kessel <i>Ritratto di gentiluomo</i>	p. 44		
Niccolò Bambini <i>Venere e Cupido</i>	p. 46		
Francesco Trevisani <i>L'educazione della Vergine</i>	p. 48		
Orazio Grevenbroeck <i>Battaglia navale</i>	p. 50		

Sculture I Sculptures

Clemente Zamara, attribuito a <i>Madonna orante col Bambino in trono</i>	p. 72
Scultore francese della seconda metà del XV secolo <i>Assunta e Angeli</i>	p. 74
Juan De Juni, cerchia di <i>Adorazione del Bambino</i>	p. 76
Scultore fiorentino del XVI secolo <i>Coppia di leoni</i>	p. 78
Scultore manierista del XVI secolo, ambito di Giovanni Angelo Montorsoli <i>Putto con delfino</i>	p. 80
Scultore dell'Italia Settentrionale della fine del XVI secolo <i>Coppia di angeli con cornucopie</i>	p. 82
Scultore romano della metà del XVII secolo <i>Mosè</i>	p. 84
Scultore francese del XVIII secolo <i>Pietà</i>	p. 86
Scuola romana del XVIII secolo <i>Putti alati in legno dorato</i>	p. 88

Scultore veneto della prima metà del XVIII secolo
Coppia di putti in marmo

p. 90 Gruppo di otto sedie
Lucca, fine del XIX secolo

Scultore romano o napoletano del XIX secolo
Toro Farnese

p. 92

Scultore neoclassico del XIX secolo
Diana osserva Endimione addormentato

p. 94 Cassetta a urna del Vescovo Jacopo Vagnucci
Umbria, fine del XV secolo

Fonderia Chiurazzi
Perseo con la testa di Medusa

p. 96 Coppia di angeli portacero
Italia Centrale, XVI secolo

Alceo Dossena, attribuito a
Madonna col Bambino

p. 98 Arca sepolcrale
Italia Centrale, seconda metà del XVI secolo

Mobili I Furniture

Cassapanca con schienale
Firenze, fine del XV – inizi del XVI secolo

p. 102 Coperchio di sarcofago raffigurante le "Quattro Stagioni"
Italia, XVII secolo

Armadio
Siena, inizi del XVI secolo

p. 104 Scultore fiorentino, su disegno di Matteo di Dionigi Nigetti
Coppia di stemmi della famiglia Falconieri

Cassone nuziale
Roma, seconda metà del XVI secolo

p. 106 Supporto per culla
Roma, seconda metà del XVII secolo

Credenza da sacrestia
Veneto, XVII secolo

p. 108 Crocifisso processionale
Italia Settentrionale, XVIII secolo

Tavolo a rocchetto
Italia Centrale, inizio del XVII secolo

p. 110 Specchiera monumentale
Italia, XIX secolo

Tavolo ottagonale da centro
Umbria, metà del XVII secolo

p. 112 Pierre Philippe Thomire, macchina 'L. Monet a Paris'
Pendola – La vigilia di Alessandro Magno

Cassettone canterano
Siena, inizi del XVI secolo

p. 114 Pendola a "portico", stile Impero
Francia, prima metà del XIX secolo

Coppia di cassapanche con schienale
Marche, fine del XVII secolo

p. 116 Tappeto orientale Nichols Decò
Cina, inizi del XX secolo

Scrivania San Filippo
Roma, fine del XVII secolo

p. 118 Tappeto orientale Art Decò
Cina, prima metà del XX secolo

Scrivania 'Mazzarino'
Olanda, inizi del XVIII secolo

p. 120

Console da centro
Italia Centrale, fine del XVIII secolo

p. 122

Tavolo ovale
Lombardia, primo quarto del XIX secolo

p. 124

Coppia di consoles a demi-lune
Napoli, secondo quarto del XIX secolo

p. 126

Oggetti I Objects



Dipinti Paintings

Pseudo Pier Francesco Fiorentino

(attivo nella seconda metà del XV secolo)

Natività con San Giovannino

tempera su tavola | *tempera on panel*
cm. 62x42

Questo delizioso presepe, nella sua semplicità intrisa di pura devozione, mostra di riflesso le altezze artistiche raggiunte dalle creazioni dei grandi maestri del primo Rinascimento fiorentino e in particolare di Filippo Lippi. Il dipinto si può attribuire con certezza allo Pseudo Pier Francesco Fiorentino, pittore ancora anonimo per il quale le proposte di identificazione con Pietro di Lorenzo del Pratese (Anna Maria Bernacchioni e Carl Brandon Strehlke) e con Riccardo di Benedetto di Niccolò (Creighton Gilbert) sono ancora da indagare.

Il pittore opera a Firenze all'ombra di Filippo Lippi, ma la sua carriera, che con tutta probabilità fu piuttosto lunga, lo porta in età matura, forse anche negli anni '80 del Quattrocento, a incrociare le soluzioni più eleganti di Filippino Lippi. La sua partenza è all'insegna della cosiddetta *pittura di luce* fiorentina degli anni Quaranta, evidente in opere come la *Madonna col Bambino* del Musée Fesch di Ajaccio, in Corsica. La nostra tavola è ben più matura e ricalca la fortunatissima iconografia della Madonna che adora il Bambino, codificata da Filippo Lippi nella tavola della Gemäldegalerie di Berlino. Già nota a Everett Fahy, la nostra tavola è indicata con la giusta attribuzione nel fondo fotografico dello storico statunitense, oggi parte del catalogo della fototeca della Fondazione Zeri.

This delightful nativity scene, in its simplicity infused with pure devotion, is a testament to the artistic mastery of the early Florentine Renaissance, particularly Filippo Lippi. The painting can be confidently attributed to the so-called Pseudo Pier Francesco Fiorentino, an anonymous painter for whom the proposed identifications with Pietro di Lorenzo del Pratese (suggested by Anna Maria Bernacchioni and Carl Brandon Strehlke) and Riccardo di Benedetto di Niccolò (proposed by Creighton Gilbert) remain open for further investigation. The painter worked in Florence under the influence of Filippo Lippi, but his career – likely quite long – led him in his mature years, possibly even during the 1480s, to engage with the more elegant solutions of Filippino Lippi. His early work is rooted in the so-called "Florentine painting of light" of the 1440s, evident in works such as the Madonna and Child at the Musée Fesch in Ajaccio, Corsica. The present panel, however, is much more mature and echoes the highly successful iconography of the Madonna Adoring the Child, first established by Filippo Lippi in the panel housed at the Gemäldegalerie in Berlin.

Already known to Everett Fahy, our panel is listed with the correct attribution in the photographic archive of the American scholar, now part of the catalogue of the Fondazione Zeri.



Lattanzio di Niccolò di Liberatore
(Foligno e Assisi, dal 1474 al 1527)

San Sebastiano

olio su tavola | *oil on panel*
cm. 78x25

expertise: Alessandro Delpriori e Mauro Minardi
iscrizione sul retro: "L.O. [Lattanzio Opus?]"

Il pannello, verosimilmente in origine anta mobile di un trittico, si compone di due facce dipinte. Il fronte rappresenta un San Sebastiano legato all'albero, il corpo, cosperso di frecce, atteggiato a un elegante contrapposto. Nel verso è invece raffigurata un'elegante e fantasiosa decorazione monocroma su fondo rosso cinabro, ispirata alle antiche decorazioni parietali di gran voga proprio negli anni in cui l'opera fu eseguita. Interessante l'elemento circolare a forma di ruota dentata, un esercizio prospettico, non di origine strettamente romana, che ricorda invece precedenti tipici dell'Italia centrale, ad esempio del mondo urbinato e pierfrancescano. Gli studi condotti sul dipinto da Alessandro Delpriori e Mauro Minardi hanno concordemente assegnato l'esecuzione dell'opera a Lattanzio, figlio del protagonista della pittura folignate della seconda metà del XV secolo Niccolò di Liberatore, detto l'Alunno. Lattanzio, ricorda Delpriori, "per un certo periodo vero e proprio alter ego del padre" del quale eredita la bottega, "è documentato tra il 1474 [...] e il 1523, quando firma e data un'Annunciazione già nella Pinacoteca di Foligno" e ora dispersa.

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

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

Presumably the movable portion of a triptych in origin, the panel is painted on both sides, with the front depicting a tree-bound Saint Sebastian, with his body, pierced by arrows, posed in a delicate contrapposto. The reverse of the panel depicts an elegant and fanciful monochrome decoration on a red cinnabar background, inspired by the ancient wall decorations in vogue during the period which this painting was executed. The circular elements in the shape of a cogwheel are of particular interest, as it is a kind of perspective exercise that does not strictly adhere to Roman origins. Instead, it evokes precedents typical of Central Italy, such as the artistic context of Urbino – particularly Piero della Francesca.

In their study of the painting, the scholars Alessandro Delpriori and Mauro Minardi have attributed the painting to the artist Lattanzio, son of Niccolò Liberatore, known as l'Alunno, a prominent figure in the Foligno school of painting during the second half of the 15th century. As Delpriori argues, Lattanzio "for a certain period" was "a true alter ego of his father", eventually inheriting his workshop. Lattanzio is documented between 1474 and 1523, when he signed and dated an Annunciation in origin in the Pinacoteca di Foligno, and now lost.

Among Lattanzio's autonomous works, Delpriori suggests a comparison with the Madonna del soccorso of Castel Ritaldi, dated 1509, and the Saint Michael Archangel of Palazzo Trinci in Foligno, whose face is "still reminiscent of his father's style", and "has the same detail of the illuminated nose on the tip of our martyr saint".

With regard to dating the work, Delpriori has proposed a link with the artist's late activity, placing its execution between 1525 and 1530. On the contrary, Minardi identifies a still persistent reference to the work of Lattanzio's father Niccolò, and thus anticipates the execution of the work around 1510-15, finding parallels between the figurative languages of the two, which show the "innovations introduced by Pintoricchio in Spello" at the beginning of the 16th century.



fronte



retro

Innocenzo Francucci detto Innocenzo da Imola
(Imola, 1490 - Bologna, 1546)

Sposalizio mistico di Santa Caterina
olio su tavola | *oil on panel*
cm. 86x69
data: 1540 – 1545 circa
expertise: Alessandro Delpriori e Mattia Vinco

La nostra splendida tavola rappresenta *Il matrimonio mistico di Santa Caterina* con i Santi Giuseppe e Giovannino e viene attribuita, da Alessandro Delpriori e Mattia Vinco, a Innocenzo Francucci detto Innocenzo da Imola.

Nei primi anni del Cinquecento il pittore, dopo un probabile avvio nella bottega paterna, è attestato a Bologna dove, secondo quanto riportato da Cesare Malvasia in *Felsina Pittrice*, potrebbe aver studiato con Francesco Francia (Bologna, 1447–1517). Nella città felsinea l'artista visse e operò fino alla morte, sebbene siano documentate sue opere in altre località, probabilmente realizzate e spedite su commissione, senza però escludere la possibilità di brevi soggiorni fuori città. L'attribuzione al pittore risulta del tutto convincente osservando la fisionomia ampia e geometrica dei personaggi, così come l'eleganza della gestualità e delle vesti dipinte con tinte tenui, tratti tipici dell'artista.

Nel nostro dipinto la Madonna è raffigurata al centro con in grembo il Bambino, intento a infilare all'anulare di Santa Caterina d'Alessandria l'anello simbolo del matrimonio mistico tra i due, iconografia derivante da un testo medievale successivamente rielaborato e ampliato (la "Passio greca" del X secolo) nella più famosa *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine.

In questa tavola i tre protagonisti dell'episodio sono accompagnati da San Giuseppe, riconoscibile nella sua consueta iconografia, e da San Giovanni Battista fanciullo, che guarda la scena e giunge le mani in preghiera. Si tratta dunque di una scena non rara raffigurante una Sacra Famiglia con lo Sposalizio Mistico in un'opera che, anche per la sua iconografia, possiamo pensare destinata alla devozione individuale e domestica.

The splendid painting depicts The Mystical marriage of Saint Catherine with Saint Joseph and a young John the Baptist, and is attributed by Alessandro Delpriori and Mattia Vinco to Innocenzo Francucci, known as Innocenzo da Imola.

Following a possible initiation at his father's workshop, in the early years of the 16th century, the painter was active in Bologna where, according to Cesare Malvasia's "Felsina Pittrice", he may have studied under Francesco Francia (Bologna, 1447 – 1517). In Bologna, Innocenzo lived and worked until his death, although works attributed to him are documented in other locations. These were likely produced on commission and subsequently dispatched, though the possibility of brief sojourns outside the city cannot be excluded. This attribution is fully supported by the broad, geometric physiognomies of the figures, as well as by the characteristic elegance of their gestures and the delicately rendered drapery in soft tones – emblematic features of the artist's distinctive style. In the painting, the Virgin Mary is depicted at the centre of the composition, while she is holding her Child, who is in the act of placing the wedding ring on Saint Catherine's finger, symbolizing their mystical marriage. This iconography derives from a medieval text, the so-called Greek Passion (10th century), which was reworked and expanded in the following centuries, most notably in the renowned Golden Legend by Jacobus de Voragine.

In this panel, the three central figures in the scene are Saint Joseph accompanied by Saint Joseph, identifiable through his traditional iconography as absorbed in contemplation, and by the young Saint John the Baptist, the latter depicted with his hands joined in prayer. The composition thus presents a not uncommon depiction of the Holy Family with the Mystic Marriage, in a work that, also in light of its iconography and format, can be reasonably understood as intended for private and domestic devotion.



Girolamo Siciolante da Sermoneta
(Sermoneta, 1521 – Roma, 1580)

Pietro Bembo

Madonna

olio su tavola | oil on panel

cm. 33x21

expertise: Alessandro Nesi

L'autore delle nostre due tavole, che raffigurano un ritratto maschile e uno femminile, è stato individuato da Alessandro Nesi in Girolamo Siciolante da Sermoneta, definito "uno dei più validi e noti esponenti del classicismo michelangelesco romano in epoca di Controriforma".

L'identificazione del profilo maschile come nel ritratto del cardinale veneziano Pietro Bembo, figura di spicco tra gli intellettuali del Cinquecento, si rivela cruciale per la datazione delle opere. Nesi ha infatti dimostrato che l'effigie del Bembo è chiaramente ispirata a una medaglia celebrativa, attribuita a Danese Cattaneo, realizzata intorno al 1547, anno della morte del letterato. Tale informazione ci fa supporre che i nostri due dipinti furono eseguiti dopo tale data. La figura femminile ritratta nella seconda tavola è di più difficile identificazione: potrebbe trattarsi di un busto di Santa o forse del ritratto della Madonna anziana.

Nesi propone vari confronti per entrambe le figure. Il ritratto maschile richiamerebbe uno dei profeti che affiancano Cristo nella *Trasfigurazione* della chiesa romana di Santa Maria in Aracoeli, con le sue fattezze "spigolose e affilate". Per lo studioso anche il ritratto femminile si può accostare facilmente a molti dei volti di donna che appaiono nelle opere di Sermoneta, caratterizzati "dal naso lungo e affilato, la bocca piccola e il mento prominente e rotondo", come ad esempio la *Santa Caterina d'Alessandria in procinto di essere decapitata* nella pala Cesi di Santa Maria Maggiore a Roma e la *Santa Agnese della Sacra conversazione* di Calcinate di Bergamo.

The author of these two panels, which respectively depict a male and a female portrait, has been identified by Alessandro Nesi as Girolamo Siciolante da Sermoneta, regarded as "one of the most remarkable exponents of the Roman Michelangelesque classicism in the age of the Counter-Reformation".

The identification of the male portrait as that of the Venetian cardinal Pietro Bembo, a prominent figure among the intellectuals of the 16th century, proves crucial for the dating of the two artworks. Nesi has demonstrated that the figure of Bembo clearly derives from a celebrative medal attributed to Danese Cattaneo, and created around 1547, the year of the literate's death. On the other hand, the female figure portrayed in the second panel is more difficult to identify: it might depict the bust of a Saint or perhaps an image of the elderly Madonna.

*Nesi suggests several comparisons for both figures: the male portrait might recall one of the prophets depicted alongside the figure of Christ in the *Trasfigurazione* in the church of Santa Maria in Aracoeli in Rome, which shows similar "angular and sharp" features. Regarding the female portrait, an intriguing comparison might be suggested with similar figures in several works by Sermoneta, all characterized by "a face with a long, sharp nose, a small mouth, and a prominent, round chin". Notable examples include the *Santa Caterina d'Alessandria about to be beheaded* in the *Pala Cesi* from Santa Maria Maggiore in Rome, and the *Santa Agnese* in the *Sacra conversazione* from Calcinate in Bergamo.*



Carlo Caliarì, detto Carletto

(Venezia, 1570 - 1596)

Il ritrovamento di Mosè

olio su tela | *oil on canvas*

cm. 100x150

data: 1590 circa

expertise: Giuseppe Sava

L'episodio biblico del ritrovamento del piccolo Mosè si sviluppò come soggetto autonomo in area veneta a partire dagli anni '40 del Cinquecento.

Fino ad allora la vita del patriarca veniva infatti rappresentata in ampi cicli narrativi che focalizzavano l'attenzione sulle sue vicende in età adulta, anche se va considerato che questa scena era parte del ciclo quattrocentesco della Cappella Sistina prima della distruzione della parete di fondo da parte di Michelangelo per la pittura del suo Giudizio Universale.

Nel XVI secolo è probabile che la vicenda venisse riprodotta in numerose varianti su richiesta delle ricche famiglie venete, sia per la fortuna che dovette avere quel soggetto, sia per la funzione apotropaica che gli veniva attribuita. Destinato a stanze private e non a cicli narrativi all'interno di luoghi sacri, l'episodio parla infatti di maternità, di scampato infanticidio e della pacifica e costruttiva reazione femminile di fronte al dramma della maternità in vari modi negata, una lettura fortemente attuale e che era di grande importanza anche al tempo.

Paolo Veronese, con la sua bottega condotta insieme al fratello Benedetto e ai figli Gabriele e Carletto Caliarì, affrontò il tema del ritrovamento di Mosè ben dieci volte, declinandolo in vari formati e dimensioni, tutte datate intorno agli anni '80 del Cinquecento.

Il dipinto che presentiamo richiama il telero oggi conservato al Musée des Beaux-Arts di Digione e si può attribuire alla bottega del maestro in cui si riconosce la mano di Carletto Caliarì.

Le figure, disposte quasi a ventaglio e tutte abbigliate in abiti contemporanei per rendere ancor più facile l'immedesimazione dei committenti, si stagliano contro un arioso paesaggio sul cui sfondo si scorgono un ponte e una città dalle architetture classiche e palladiane.

The biblical episode of the Finding of the Infant Moses emerged as a distinct subject in the Venetian region as early as the 1540s. Until then, the patriarch's life was usually depicted in extensive narrative cycles that focused more on his adult life than his childhood. However, it should be noted that this scene was part of the 15th-century fresco cycle in the Sistine Chapel, before the destruction of the back wall by Michelangelo for the painting of his Last Judgement. During the 16th century, this episode was probably depicted on numerous occasions in paintings commissioned by affluent Venetian families, due to the protective function attributed to the scene.

Being the subject an exploration of motherhood, of an escaped infanticide, and of a peaceful and constructive female response to the trauma of denied or endangered maternity, such depictions were intended for private rooms rather than as part of narrative cycles in sacred spaces.

The narrative focusses on the industriousness of the women involved, both Hebrew and Egyptian, and their collaborative efforts to save the infant Moses.

Paolo Veronese, in collaboration with his brother Benedetto and his sons Gabriele and Carletto Caliarì, depicted the subject of The Finding of Moses on no fewer than ten occasions, varying its composition in terms of format and size. All surviving versions, regardless of size, are dated to around the 1580s.

Our painting is reminiscent of the telero currently housed at the Musée des Beaux-Arts in Dijon, and can be attributed to Veronese's workshop; more precisely, the hand of Carletto Caliarì can be discerned. The figures, arranged in a fan-like composition and dressed in 16th-century clothing to facilitate the patrons' identification with the scene, are set against an expansive landscape. In the background, the painter depicts a bridge and a cityscape featuring classical and Palladian architecture.



Alessandro Varotari detto il Padovanino, cerchia di
(Padova, 1588 - Venezia, 1649)

Danae

olio su tela | *oil on canvas*
cm. 114x169

Lo splendido dipinto che presentiamo narra l'episodio tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio che ha come protagonisti Danae e Zeus: confinata in una torre di bronzo dal padre Acrisio, re di Argo, al quale un oracolo aveva predetto la morte per mano del nipote, Danae fu ugualmente raggiunta e sedotta da Zeus. Il padre degli dèi, mutatosi in una pioggia d'oro, riuscì a penetrare nell'isolata prigione della fanciulla, concependo con lei il piccolo Perseo.

Il nostro dipinto riprende la celebre *Danae* dipinta da Tiziano per il cardinale Alessandro Farnese (1545 – 1546). Come testimoniano le lettere di Monsignor della Casa, l'opera fu iniziata a Venezia e probabilmente terminata durante il soggiorno del pittore a Roma, dove il capolavoro fu ammirato da figure del calibro di Michelangelo e Vasari. Sulla destra, a differenza dell'ambientazione domestica caratteristica della celebre *Venere di Urbino*, Tiziano aggiunse la figura di Cupido, la cui posa è fortemente ispirata alle copie marmoree romane dell'Eros di Lisippo che il pittore ebbe modo di studiare nell'Urbe. Il successo immediato dell'invenzione tizianesca è testimoniato dalla lunga scia di derivazioni, di medesimo o diverso formato, dipinte da altri artisti fino al Settecento. Tra queste, la nostra pregevole e molto ben conservata versione può essere ascritta alla cerchia del Padovanino. Questo artista, noto per essere un profondo conoscitore e ammiratore di Tiziano, si distinse per la sua abilità nel riprendere e reinterpretare i modelli del maestro cadorino, infondendovi la propria sensibilità, caratteristica distintiva della sua produzione.

A giustificare l'attribuzione concorrono la qualità della pittura che predilige le forme levigate e la morbidezza delle carni, con la pelle lucida e quella sensibilità cromatica tipica della pittura veneta di quel periodo.

This splendid painting depicts the episode of Danae and Zeus narrated by Ovid in the "Metamorphoses": imprisoned in a bronze tower by her father Acrisius, King of Argos, after an oracle predicted his death at the hands of his grandson, Zeus nevertheless reached and seduced Danae. Transformed into a shower of gold, Zeus managed to penetrate the maiden's isolated prison, conceiving with her the infant Perseus. Our painting is reminiscent of Titian's famous Danae, which was painted for Cardinal Alessandro Farnese between 1545 and 1546. According to Monsignor della Casa's letters, the painting was started in Venice and most likely completed during the artist's time in Rome, where it was admired by figures such as Michelangelo and Vasari. In contrast to the domestic setting on the right of the masterpiece Venere di Urbino, Titian added the figure of Cupid, whose pose is strongly inspired by Roman marble copies of Lysippus's Eros that the painter had the opportunity to study in Rome. The immediate success of Titian's painting is evident from the numerous reinterpretations, in similar or different format, painted by other artists up to the 18th century. Among these, our valuable, well-preserved version can be attributed to the circle of Padovanino. The artist was a renowned connoisseur and admirer of Titian and was renowned for his ability to reinterpret the models of the latter, infusing them with his own sensibility - a distinctive feature of his work. This attribution is substantiated by the quality of the painting, which privileges refined, polished forms, and the softness of the flesh tones, rendered with a luminous sheen and a chromatic sensibility characteristic of Venetian painting of the period.





Bartolomeo Gennari
(Cento, 1594 - Bologna, 1661)

Ritratto di Giulio Buratti
olio su tela | oil on canvas
cm. 87x68,5
expertise: Emilio Negro

Protagonista del quadro è un uomo nella sua piena maturità, ritratto con una sontuosa armatura ageminata. Di fronte a lui, sul piano ove il condottiero poggia il cimiero, sono collocati un matitatoio e un compasso, mentre sulla sinistra si intravede parte di una planimetria relativa ad una fortezza.

Il riconoscimento dell'effigiato e l'attribuzione a Bartolomeo Gennari spettano a Emilio Negro; i dati cronologici e di stile, spiega lo storico, convergono sulla scuola emiliana di matrice guercinesca, in particolare sulla personalità di Bartolomeo Gennari, che del Guercino fu nipote e fedele collaboratore. L'attribuzione al Gennari si evidenzia nella "pittura fluente e morbida che richiama quella di Guercino ma con tratti assai personalizzati", ritrovabili in varie opere dell'autore e in particolare si vede nella fronte corruciata e nel volto che presenta delle accensioni di rosso sulle palpebre e sulle gote. Gli elementi a nostra disposizione non possono che far pensare per l'effigiato a un'attività al contempo legata alla vita militare e a mansioni di architetto; questi, insieme all'evidente provenienza geografica dell'opera, hanno condotto Negro all'identificazione dell'uomo in Giulio Buratti (1577-1652), "ingegnere militare, soprintendente e revisore generale delle fortezze pontificie durante il governo di papa Urbano VIII".

The protagonist of the painting is a man in his full maturity, portrayed wearing a lavish, jeweled armour. In front of him, on the surface where the commander rests his helmet, are placed a pencil sharpener and a compass, while on the left, part of a floor plan of a fortress is visible.

The identification of the portrayed figure and the attribution to Bartolomeo Gennari are credited to Emilio Negro; the historical data and the stylistic elements, as the historian explains, point to the Guercino's influence in the Emilian school, particularly to the personality of Bartolomeo Gennari, who was both nephew and faithful collaborator of the former. The attribution to Gennari can be discerned in the "flowing and soft painting style that recalls Guercino's work, but showing very personalized features", which can be identified in other works by the same painter.

These elements suggest that the figure depicted was involved in both military life and architectural duties, factors that, combined with the evident geographical origin of the artwork, led Negro to identify the man as Giulio Buratti (1577 - 1652), who was a "military engineer, superintendent, and general inspector of the papal fortresses during the reign of Pope Urban VIII".



Artista veneto, seguace di Tiziano
(XVII secolo)

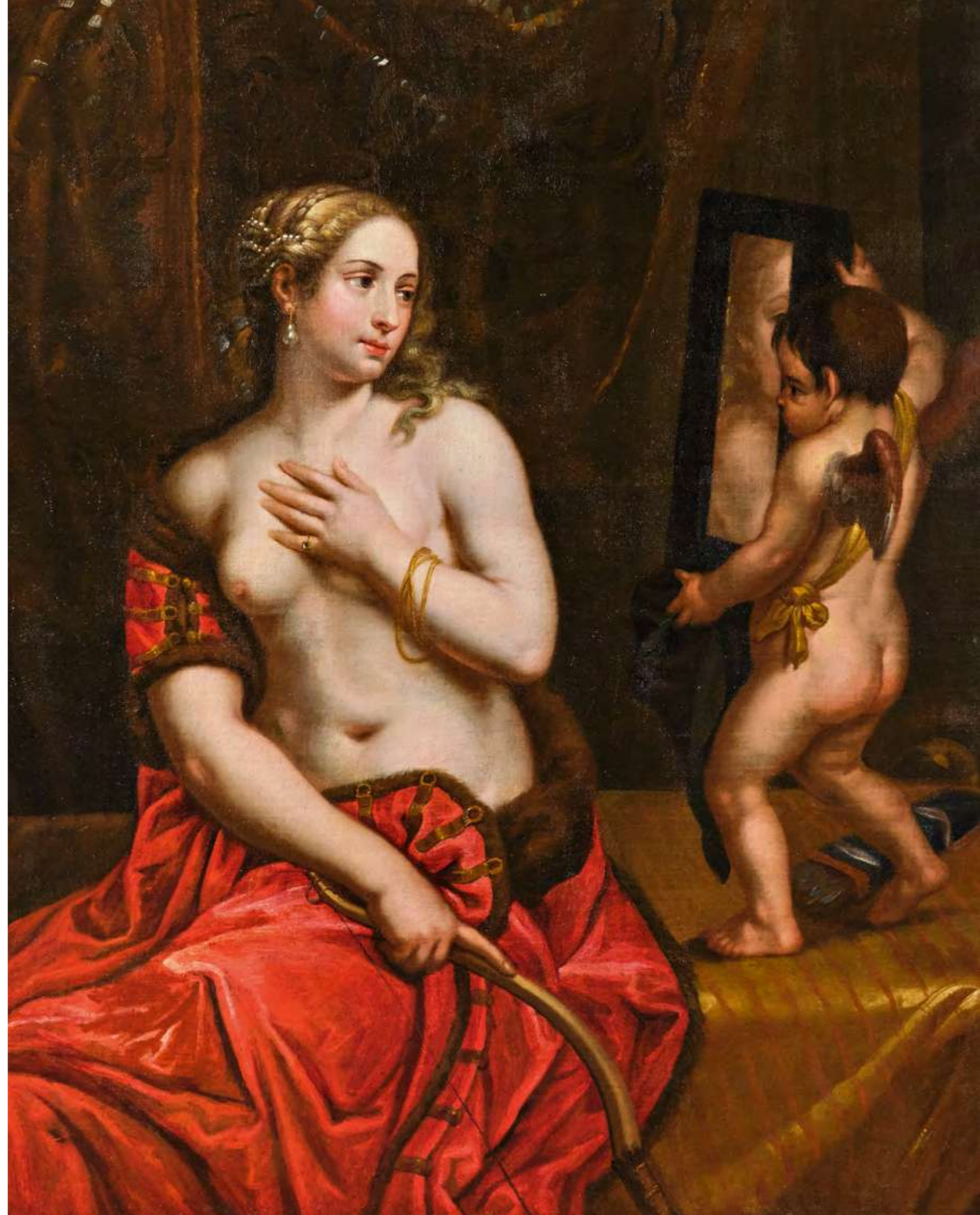
Venere allo specchio
olio su tela | *oil on canvas*
cm. 133x109

Il dipinto raffigura Venere alla sua toilette nell'atto di specchiarsi con l'aiuto di Cupido, tema caro a Tiziano e affrontato insieme alla sua fiorente bottega in numerose versioni. Il riferimento più diretto è alla celebre *Venere allo specchio* (1552-1553) oggi conservata alla National Gallery of Art di Washington, considerata una delle interpretazioni più raffinate del soggetto. L'opera riscosse un successo tale da spingere Tiziano a conservarla nel proprio atelier veneziano per oltre vent'anni, come modello di riferimento per la bottega e i prestigiosi committenti. Ne derivarono numerose repliche, tra le quali si inserisce il nostro dipinto, versione seicentesca di un valido seguace del maestro cadorino, attivo tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Pur riprendendo fedelmente la composizione, si notano alcune differenze esecutive, come la semplificazione del paesaggio sullo sfondo e l'assenza del putto con la coroncina di fiori.

Il dipinto rivela una notevole qualità artistica, specialmente nella resa morbida e sensuale del nudo femminile, la luminosità degli incarnati, l'intensa espressività dello sguardo di Cupido e il contrasto tra la pelle diafana della dea e il drappo rosso riccamente decorato. Particolare cura è riservata ai gioielli e alla cornice dello specchio.

*The painting depicts Venus at her dressing table, looking in a mirror with the help of Cupid, a theme dear to Titian and become popular through the numerous versions produced with the help of his flourishing workshop. The most direct reference is to the renowned *Venus in the Mirror* (1552-1553, National Gallery of Washington), widely considered one of the most refined interpretations of the subject. The work was so successful that Titian kept it in his Venetian atelier for over twenty years as a reference model for his workshop and prestigious patrons. Numerous replicas followed, including our painting, a 17th-century version by a valid follower of Titian, who was likely active in the late 16th and early 17th centuries. While the composition is faithfully reproduced, there are some notable differences, such as the simplified landscape in the background and the absence of the putto with the crown of flowers of the original painting.*

Our painting reveals a remarkable artistic quality, particularly in the soft, sensual rendering of the female nude, the luminosity of the figures, the intense expressiveness of Cupid's gaze, and the contrast between the goddess's diaphanous skin and the richly decorated red drape. Furthermore, particular care is discernible in the jewellery and the mirror frame.



Pietro Liberi

(Padova, 1605 - Venezia, 1687)

Allegoria della Giustizia

olio su tela | oil on canvas

cm. 68,5x55,5

data: 1680 circa

expertise: Giuseppe Sava

Nato a Padova, Pietro Liberi visse la prima parte della sua vita in modo piuttosto avventuroso, viaggiando in Italia, in Europa e nel Medio Oriente. Soggiornò a Roma, Firenze e Siena per studiare i grandi maestri e i più famosi pittori contemporanei, tra i quali Pietro da Cortona, stabilendosi infine a Venezia, dove ottenne importanti commissioni. Il suo linguaggio miscelava influssi barocchi e colte citazioni della tradizione veneta, come la messa in scena monumentale e la tavolozza schiarita desunte da Paolo Veronese o il tizianismo edulcorato ereditato dal Padovanino, maestro presso cui si formò.

Tra le diverse tipologie di dipinti e soggetti nelle quali il Liberi si cimentò vanno ricordate le allegorie; nel nostro una fanciulla incoronata, ritratta secondo la tradizionale iconografia della Giustizia derivata dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, stringe nella mano sinistra una spada e in quella destra una bilancia, mentre un putto sussurra al suo fianco indicandole il cielo.

E' assai probabile che l'opera facesse parte di una serie di quattro dipinti con il resto delle virtù cardinali, ovvero i fondamenti della vita condotta rettamente, così come riportato nel libro biblico della *Sapienza*: "Se uno ama la giustizia, le virtù sono il frutto delle sue fatiche. Ella, infatti, insegna la temperanza e la prudenza, la giustizia e la fortezza".

Il nostro dipinto presenta una qualità piuttosto sostenuta nella resa liquida della pittura, che è caratteristica tipica dell'artista. Il colore grasso sul pennello che sfrangia le pieghe delle maniche della giovane donna, è un brano straordinariamente evocativo della poetica di Pietro Liberi che si pone come uno dei migliori interpreti della pittura veneziana del suo tempo.

Pietro Liberi was born in Padua and enjoyed an adventurous early life, travelling extensively throughout Italy, Europe, and the Middle East. He subsequently lived in Rome, Florence and Siena, where he immersed himself in the study of the great masters and the leading painters of his time, including Pietro da Cortona; he eventually settled in Venice, where he received significant commissions. Liberi's painting blended Baroque influences with refined references to the Venetian tradition, as evidenced by the monumental staging and lightened palette which he drew from Paolo Veronese, or the softened Titianesque style inherited from his teacher, Padovanino.

Allegories deserve particular consideration among the extensive array of works and subjects with which Liberi was engaged. In our painting, a young woman is depicted in accordance with the traditional iconography of Justice, as derived from Cesare Ripa's volume "Iconologia": She holds a sword in her left hand and a scale in her right, while a putto whispers in her ear and points towards the sky. It is highly probable that this work was originally part of a series of four paintings representing the cardinal virtues, namely the foundations of a righteous life, as described in the biblical Book of Wisdom: "And if a man loves righteousness, her labours are virtues: for she teacheth temperance and prudence, justice and fortitude".

Our painting displays a high quality in the fluid rendering of the paint, which is a typical characteristic of the artist. The thick colour of the brush, fraying along the folds of the woman's sleeves, is an evocative example of Liberi's poetic style, placing him among the finest interpreters of Venetian painting of his time.



Giovanni Stanchi
(Roma, 1608 - 1675)

Natura morta con ortaggi, frutta e fiori

olio su tela | *oil on canvas*
cm. 95x131
expertise: Mina Gregori

Già presentato con un generico riferimento ad un maestro italiano operante a Roma nel XVII secolo, questa prorompente natura morta, di straordinaria fattura, è stata restituita a Giovanni Stanchi da Mina Gregori. Questi si identifica con la cosiddetta "mano A" nella non facile ricostruzione della prolifica bottega della famiglia degli Stanchi, artisti quasi tutti specializzati nelle Nature Morte che lavorarono nella capitale per tutto il XVII secolo. La studiosa colloca l'opera intorno al terzo decennio del Seicento, per il "naturalismo intenso" e per "particolari di aderenza al reale che discendono direttamente dal Caravaggio", come in particolare le due splendide pere in basso a destra la cui epidermide "svia nella colorazione" e "accusa imperfezioni e aggressioni dei vermi". Il linguaggio artistico degli Stanchi, e in particolare di Giovanni, il più anziano e verosimilmente il capo bottega, compare qui in tutti i suoi elementi caratteristici: i meloni aperti, il ramo di convolvoli rampicanti, i carciofi, i cesti di frutta, e l'apertura paesistica sullo sfondo.



Previously presented with a general reference to an unknown Italian master active in Rome in the 17th century, this striking still life painting, characterized by extraordinary quality, has been attributed by Mina Gregori to the painter Giovanni Stanchi – the so-called "hand A" in the challenging reconstruction of the Stanchi Family's workshop in Rome. The scholar dates the painting in the third decade of the 17th century, for its "intense naturalism" and for "particular details of realism which descend directly from Caravaggio", as discernible in the two splendid pears at the lower right corner of the painting, whose skin "varies in colour" and "shows imperfections and damage caused by worms". The artistic language of the Stanchi family, and in particular of Giovanni – the eldest and likely the leader of the workshop – is fully evident here in all its peculiarities: the open melons, the branch of climbing bindweed, the artichokes, the baskets of fruit, and the landscape view in the background.



Giulio Carpioni

(Venezia, 1613 - Vicenza, 1679)

Diluvio di Deucalione

olio su tela | oil on canvas

cm. 77x92

expertise: Giancarlo Sestieri

Sotto un cielo tempestoso, spazzato da raffiche di vento, una moltitudine di umani e animali, ormai assediati dall'acqua, cerca di mettersi in salvo. La storia è quella del Diluvio universale, nella sua versione trasmessa dalla mitologia greca, secondo la quale gli uomini, usciti dal mondo primitivo grazie all'illuminazione del fuoco e agli insegnamenti di Prometeo, iniziarono a sentirsi al pari degli dèi, trascurando gli obblighi religiosi; i popoli divennero superbi, si armarono gli uni contro gli altri e sulla Terra scoppiarono molte guerre. Zeus allora decise di distruggere il genere umano sommergendolo sotto le acque, ma dal diluvio si salveranno Deucalione e Pirra (*Metamorfosi*, I, 348-415). In alto, una figura alata, implacabile, porta a compimento il severo ordine divino. Autore di quest'opera, come confermatoci da Giancarlo Sestieri, è Giulio Carpioni, allievo del Padovanino e tra i maggiori pittori del Seicento veneto. Il pittore veneziano rappresenta un interessante connubio di classicismo – qui evidente negli splendidi studi anatomici e nel predominio del disegno sul colore – con una forte, molto individualizzata impronta stilistica, non disgiunta da una sottile vena umoristica riscontrabile nelle fisionomie caricate dei personaggi, come ad esempio nella vecchia con la veste rossa chinata vicina all'alberello piegato dal vento al centro, dal viso reso con tratti veloci e marcati che ne sottolineano l'aspetto grifagno. Dal punto di vista stilistico notiamo quella "libertà narrativa resa più dinamica dall'impiego di tale pittoricismo grafico intriso di luce" a cui il Carpioni giunge negli ultimi decenni della sua carriera. Sestieri, infatti, colloca il dipinto nella tarda attività del pittore veneziano, così come l'analogo soggetto, che differisce solo per le misure e per alcune varianti, dell'Accademia Carrara di Bergamo.

Under a stormy sky, swept by gusts of wind, a crowd of people and animals, by now besieged by the water, try to save themselves. The story is that of the Universal Flood, as told by Greek mythology, according to which humans, having left the primitive world behind thanks to the enlightenment of fire and the teachings of Prometheus, began to feel equal to the gods, neglecting their religious duties; people became conceited, arming themselves against one another, and many wars broke out on Earth. Zeus then decided to destroy mankind by submerging it under water, but Deucalion and Pyrrha saved themselves from the flood (Metamorphoses, I, 348-415). A winged figure in the upper part of the painting implacably carries out the severe divine order.

As Giancarlo Sestieri has confirmed, this work is by Giulio Carpioni, apprentice of Padovanino and one of the most important painters in the Veneto region in the 17th century. The Venetian painter represents an interesting combination between classicism – which is here evident in the splendid anatomic studies and in the predominance of drawing on color – and a strong, very individualized stylistic matrix that does not lack a subtle humorous vein, visible in the caricatured physiognomies of the personalities, as for instance that of the old woman in a red dress who stoops by the tree in the center, bent by the wind, whose face is rendered in rapid and incisive strokes that underscore her rapacious appearance. In stylistic terms we note the "narrative freedom, enlivened by the use of his graphic painterly style, imbued with light" attained by Carpioni in the last decades of his career. In fact, Sestieri dates the paintings to the late phases of the Venetian painter; the same applies to the analogous work, that only differs in size and some variations, found at the Accademia Carrara in Bergamo.



Pier Francesco Cittadini
(Milano, 1616 - Bologna, 1681)

Ritratto di dama con cagnolino
olio su tela | *oil on canvas*
cm. 112x91

Il dipinto raffigura una dama dell'alta borghesia o nobiltà, elegantemente abbigliata con un abito nero ornato da fiocchi in perle e una preziosa collana di perle. Porta orecchini pendenti e un'acconciatura ricercata. Seduto su un mobile a sinistra della donna, è un piccolo cane bianco, verosimilmente un cagnolino da compagnia, elemento tipico dei ritratti femminili del Seicento come simbolo di status e fedeltà, tanto che la donna lo accarezza dolcemente.

L'opera si distingue per il minuzioso trattamento dei dettagli: i ricami del vestito, le pieghe delle maniche, i gioielli e la pelliccia del cane sono resi con estrema cura e attenzione alla resa tattile.

L'attribuzione a Pier Francesco Cittadini si basa su una serie di elementi stilistici e formali che trovano riscontro nella produzione matura del pittore lombardo attivo principalmente a Bologna. Cittadini fu allievo di Guido Reni, ma nel corso della sua carriera sviluppò un linguaggio autonomo più realistico e decorativo, influenzato dai modelli fiamminghi e francesi, specialmente dopo il suo soggiorno a Parigi (1640 ca.). L'illuminazione laterale e l'effetto vellutato dei tessuti e delle carni sono elementi che ritroviamo in diversi ritratti di Cittadini, come il celebre *Ritratto di dama in abito nero* conservato al Museo Davia Bargellini di Bologna. L'opera mostra tutti i tratti distintivi della ritrattistica di Pier Francesco Cittadini nella fase post-reniana: attenzione al dettaglio decorativo, gusto per l'eleganza borghese, realismo raffinato e una luce soffusa che modella i volumi con grazia. In assenza di firma, ma con solidi riscontri stilistici e comparativi, l'attribuzione a Pier Francesco Cittadini appare ben fondata, e il dipinto può essere collocato verosimilmente tra il 1650 e il 1660.

The painting depicts a lady of the upper-class bourgeoisie or nobility, elegantly dressed in a black gown adorned with pearl bows and a precious pearl necklace. She wears pendant earrings and her hair is styled in an elaborate coiffure. Seated on a piece of furniture to the woman's left is a small white dog, likely a lapdog – a common feature in 17th-century female portraiture, symbolizing both status and fidelity, emphasized by the gentle gesture with which the lady strokes the animal.

The work is distinguished by the meticulous attention to detail, particularly in the embroidery of the dress, the folds of the sleeves, the jewelry, and the dog's fur, which are all rendered with remarkable care and a strong tactile quality.

*The attribution to Pier Francesco Cittadini is supported by a range of stylistic and formal elements consistent with the mature production of the Lombard painter, who was actively primarily in Bologna. A pupil of Guido Reni, Cittadini gradually developed a more autonomous style, marked by greater naturalism and decorative richness, influenced by Flemish and French models – which came into the painter's style following his sojourn in Paris around 1640. The lateral lighting and the velvety treatment of fabrics and flesh tones are features also found in several of Cittadini's portraits, such as the renowned *Portrait of a Lady in Black Dress* housed at the Davia Bargellini Museum in Bologna.*

Furthermore, the painting features all the characteristics that Cittadini developed in portraiture after his training at Reni's workshop: an evident focus on decorative detail, a taste for bourgeois elegance, refined realism, and a soft, enveloping light that gently models the forms. Although unsigned, the work aligns convincingly with Cittadini's oeuvre through robust stylistic and comparative evidence, and can be plausibly dated to between 1650 and 1660.



Jacques Courtois detto il Borgognone
(Saint Hyppolite, 1621 - Roma, 1676)

Battaglia

olio su tela | *oil on canvas*
cm. 47,5x73
expertise: Giancarlo Sestieri

I drammatici eventi bellici che segnarono il secolo XVII, furono tragica fonte di ispirazione per la nascita e la straordinaria diffusione nel Seicento del genere pittorico della 'battaglia'. Tra tutti gli specialisti del genere, il Borgognone è stato forse il più conosciuto e celebrato, con commissioni da alcune tra le maggiori famiglie romane e italiane. Il quadro è stato riconosciuto a questo 'battagliata' da Giancarlo Sestieri, che ne ha evidenziato l'interessante derivazione iconografica da un dipinto del Cerquozzi (Galleria Nazionale, Roma). Questa composizione, con la quale il Borgognone si confronta in almeno un'altra occasione, ha la particolarità di presentare sulla destra alcune colonne di un edificio classico, inconsueta presenza in paesaggi solitamente dominati da bastioni, rocche e città murate. Anche gli edifici rurali dalla parte opposta compaiono nel dipinto di "Michelangelo delle Battaglie", così come lo scontro a bruciapelo e il cavallo scosso in primo piano. Sestieri, che evidenzia per gli effetti di ricercata drammaticità e l'intonazione tenebrosa del nostro dipinto "l'evidente ascendente del Rosa", riferisce l'opera alla "fase evoluta ma ancora non avanzata" del Borgognone.

The dramatic war events that characterized the 17th century became a tragic source for inspiration for the emergence and rapid spread of the pictorial genre of "battles". Among the specialist in this genre, Borgognone was arguably the most renowned and celebrated, receiving commissions from some of the most prominent Roman and Italian families. Giancarlo Sestieri attributes the painting to this 'battles' artists, pointing out the evident iconographic derivation from a painting by Cerquozzi (Galleria Nazionale, Rome), also known as "Michelangelo of Battles". This composition, to which Borgognone has been compared on at least one other occasion, is notable for its depiction of a group of columns from a classical building on the right – a rare feature in landscapes, typically dominated by bastions, fortresses, and walled cities. Rural buildings also appear on the opposite side of Cerquozzi's painting, as does the clash and the shaken horse in the foreground. Sestieri points out the effects of refined drama and the gloomy tone of Borgognone's painting, attributing them to the "evident legacy of [Salvator] Rosa", and locates the work in the "advanced but not yet mature phase" of Borgognone.



Antonio Zanchi, attribuito a
(Este, 1631 – Venezia, 1722)

Ratto di Deianira
olio su tela | *oil on canvas*
cm. 208,5x179,5

Il dipinto di notevoli dimensioni raffigura il ratto di Deianira, sposa di Ercole, per mano del centauro Nesso, un episodio narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*. L'opera si distingue per l'uso di pochi colori scuri e forti contrasti di luce e ombra, che accentuano la drammaticità della scena. I corpi, illuminati dall'alto, emergono dallo sfondo scuro per enfatizzare le emozioni dei personaggi. Lo spazio del dipinto è quasi interamente occupato dalle figure in primo piano, che sembrano proiettarsi verso lo spettatore per coinvolgerlo emotivamente. Deianira, protagonista della scena e quindi centrale e più illuminata, è rappresentata a figura intera mentre intorno a lei si agitano i personaggi maschili, tra i quali la personificazione del fiume Eveno, piegato dal passaggio del centauro. Tale rappresentazione è simile a quella in un quadro della fototeca Zeri attribuito a un anonimo pittore veneziano del XVII secolo, forse Antonio Zanchi.

Lo Zanchi, uno dei maggiori pittori italiani del Barocco veneziano, è noto infatti per il suo stile caratterizzato dal "gigantismo" delle figure in primo piano e da un forte dinamismo narrativo. Allievo di Francesco Ruschi e Matteo Ponzone, fu un esponente dei così detti "tenebrosi" e il suo stile si distingueva per l'uso marcato del chiaroscuro, con una fonte di luce direzionata che lasciava in ombra lo sfondo, richiamando lo stile di Jusepe de Ribera.

Dalla matrice luministica dello Spagnoletto e soprattutto per il colore veloce come dagli esempi di Luca Giordano si può giungere a proporre l'attribuzione ad Antonio Zanchi.

This remarkably large painting depicts the episode of the abduction of Deianira, the wife of Hercules, by the centaur Nessus, as narrated by Ovid in the "Metamorphoses". The painting is characterized by its use of a limited palette of dark colours and strong contrasts of light and shadows that accentuate the drama of the scene. Lit from above, the bodies emerge from the dark background, emphasizing the characters' emotions. The foreground figures occupy the painting almost in its entirety, and seem to project themselves towards the spectator, involving them emotionally. Deianira, the central and most illuminated figure in the painting, is depicted full-length, surrounded by male characters, including the personification of the River Evenus, which is bent by the passage of the centaur. This composition is reminiscent of painting in the Federico Zeri's Photo library, which is attributed to an anonymous 17th-century Venetian painter, possibly Antonio Zanchi.

Zanchi was one of the greatest Italian painters of the Venetian Baroque period, and is known for his style characterized by the 'gigantism' of the figures in the foreground and strong narrative dynamism in his paintings. A pupil of Francesco Ruschi and Matteo Ponzone, Zanchi was an exponent of the so-called 'tenebrosi', and his style was peculiar for his marked use of chiaroscuro and artificially directed light sources meant to leave the background in shadow, recalling the style of Jusepe de Ribera, also called 'lo Spagnoletto'. Drawing on the luministic legacy of the latter and, above all, on the brisk, expressive use of colour reminiscent of Luca Giordano, the work may be attributed to Antonio Zanchi.



Andrea Scacciati
(Firenze, 1642 - 1710)

Vaso di fiori su base in pietra con due tulipani
olio su tela | *oil on canvas*
cm. 124x83
expertise: Sandro Bellesi

Andrea Scacciati, l'autore individuato da Sandro Bellesi nel suo studio sul dipinto, fu con Bartolomeo Bimbi il maggiore specialista del genere della natura morta nella capitale del Granducato. Formatosi con Mario Balassi e poi con Lorenzo Lippi, per molti anni fu pittore ufficiale della granduchessa di Toscana Vittoria della Rovere e lavorò spesso in collaborazione con Bartolomeo Bimbi, alle dipendenze dei Medici. Alla fine degli anni Sessanta, Scacciati avviò una bottega incaricata di numerose commissioni da parte della casata regnante e di varie famiglie nobili.

La tela in oggetto mostra un ampio campionario di varietà botaniche che si sviluppa in un variopinto insieme raccolto all'interno di un vaso in metallo sbalzato. La fattura di quest'ultimo e la sua particolare collocazione su un piano di pietra sbrecciata sono tra le caratteristiche che permettono, precisa Bellesi, insieme alla "vivace descrizione del mazzo, dai fiori ancora vivi e quasi dialoganti tra loro", l'attribuzione al maestro toscano.

Andrea Scacciati, the author identified by Sandro Bellesi in his study of the painting, was, together with Bartolomeo Bimbi, the greatest specialist in the still life genre in Florence at the time of the Grand Dukes. After a training under Mario Balassi and later Lorenzo Lippi, Scacciati was the official painter of the Grand Duchess of Tuscany, Vittoria della Rovere, for many years and often collaborated with Bimbi, who was employed at the court of the Medici Family as well. Towards the end of the 1660s, Scacciati established a workshop that received numerous commissions from the Medici as well as various noble families. This canvas depicts a variety of botanical specimens in an array of colours, gathered inside an embossed metal vase. Bellesi has pointed out that the workmanship of the latter and its particular placement on a chipped stone surface are characteristics, which allow the attribution to the Tuscan master, together with the "lively depiction of the bouquet, with the flowers still alive and almost conversing with each other".



Ferdinand van Kessel
(Anversa, 1648 - Bréda, 1696 ?)

Ritratto di gentiluomo
olio su tela | *oil on canvas*
cm. 69,5x56
expertise: Mina Gregori
firmato sul retro Ferd:nt Van Kessel F.

Il gentiluomo raffigurato, agghindato con il caratteristico parruccone a boccoli di gran moda sul finire del Seicento, osserva il riguardante con un'espressione sicura e soddisfatta. Lo splendido ritratto, come attesta la firma posta a tergo della tela in elegante grafia, è opera di Ferdinand van Kessel, figlio del celebre pittore di Anversa Jan van Kessel, artista che fu attivo a Breda per il re di Polonia Giovanni III Sobieski e come pittore di corte del governatore Webbenom. Questo dipinto rappresenta un importante documento per la conoscenza del van Kessel figlio, del quale, come sottolinea Mina Gregori, autrice di uno studio sull'opera, non si conoscono altre opere firmate. La studiosa, che non crede si possa trattare dell'autoritratto per le cronache che ci ricordano il pittore come "malato e deforme", sottolinea come quest'opera ci permetta di riconoscere in van Kessel un "ottimo ritrattista", del quale ammiriamo in questo dipinto la raffinata esecuzione degli incarnati, il tocco sicuro e elegante, l'efficace resa psicologica del personaggio effigiato.

The depicted gentleman, wearing a characteristic curly wig that was widely popular at the end of the 17th century, gazes at the viewer with confidence and praise. This splendid portrait, as evidenced by the elegant handwritten signature at the back of the painting, is a work by Ferdinand van Kessel, the son of the renowned painter from Antwerp, Jan van Kessel. The artist was active in Breda, working for the king John the Third Sobieski of Poland and serving as court painter for Governon Webbenom. As Mina Gregori, the author of the study of the painting, points out, this painting represents an important document for the knowledge of Ferdinand van Kessel, as no other signed painting by him are known. However, the scholar does not believe the painting to be a self-portrait, due to chronicles describing the painter as "sick and deformed"; nevertheless, this work allows us to recognize Ferdinand van Kessel as an "excellent portrait painter", whose refined execution of details, confident and elegant touch, and effective psychological rendering of the sitter's features are fully evident in this painting.



Niccolò Bambini
(Venezia, 1651 - 1736)

Venere e Cupido
olio su tela | *oil on canvas*
cm. 92x113

Protagonisti del nostro dipinto sono Venere e Cupido, iconograficamente riconoscibili per la coppia di colombe bianche che accompagna la dea e l'arco, la faretra e le ali che caratterizzano il dispettoso dio fanciullo.

Insieme alle due divinità assise in cielo si scorge anche la presenza di un altro putto alato seminascosto dietro una nuvola, un Erote, forse proprio Anteros, figlio della dea e fratello di Cupido.

I tratti della nostra tela trovano corrispondenza con lo stile del pittore veneziano Niccolò Bambini, apprezzato decoratore di ville e palazzi cittadini della città lagunare.

Formatosi nella bottega del pittore fiorentino Sebastiano Mazzoni (Firenze, 1611 – Venezia, 1678), si trasferì a Roma dove fu influenzato dalla scuola di Carlo Maratta. Nei primi decenni del XVIII secolo, Bambini subì una profonda fascinazione per Sebastiano Ricci, tanto da generare talvolta confusioni attributive tra i due artisti. La tela che presentiamo ha una qualità di invenzione e uno stile che la rendono opera tipica dell'artista. La testa della dea è una prova straordinaria dell'abilità pittorica di Bambini, che rende l'incarnato chiarissimo, i capelli dorati e l'acconciatura elegante con la corona che si legge nello spazio, grazie allo studio accurato dei riflessi metallici. Cupido presenta una fisionomia più ampia, definita da pennellate rapide che caratterizzano il suo volto, e che rimandano alla cultura barocca veneziana, risalente fino alle prove lagunari di Luca Giordano, tra gli artisti più influenti nella poetica di Niccolò. Il forte classicismo che si osserva in questo dipinto suggerisce una datazione nel corso del Settecento, periodo nel quale il pittore si reca a Roma e viene in contatto con la cultura di Carlo Maratta.

The protagonists of our painting are Venus and Cupid, respectively identifiable by the pair of white doves accompanying the goddess and the bow, quiver, and wings that characterize the mischievous boy god.

In addition to the two deities seated in the sky, another winged putto can be discerned, partially concealed behind a cloud. This figure is identifiable as Eros, or possibly Anteros, the son of Venus and brother of Cupid.

The style of our painting corresponds to that of the Venetian painter Niccolò Bambini, who was a renowned decorator of villas and city palaces within and outside the Venetian lagoon.

After training in the workshop of the Florentine painter Sebastiano Mazzoni (Florence, 1611 - Venice, 1678), Bambini moved to Rome, where he was influenced by Carlo Maratta's school. Furthermore, in the early decades of the 18th century, Bambini nurtured such a profound fascination with the work of Sebastiano Ricci that it sometimes led to attributional confusions between the two artists. Our painting displays a quality of invention and a stylistic character that mark it as a quintessential work by the artist. The head of the goddess stands as an extraordinary testament to Bambini's painterly skills, rendered through the luminous clarity of the flesh tones, the golden hair, and the elegant hairstyle, complete with a crown that is convincingly articulated in space thanks to a meticulous study of metallic reflection. Cupid's features are broader, defined by swift, expressive brushstrokes that characterize his face and evoke the Venetian Baroque tradition, tracing back to the lagoon works of Luca Giordano, who was one of the most influential figures in Bambini's artistic development. The pronounced classicism evident in this painting suggests a dating within the 18th century, a period during which the artist travelled to Rome and came into contact with the milieu shaped by Carlo Maratta.



Francesco Trevisani
(Capodistria, 1656 - Roma, 1746)

L'educazione della Vergine
olio su tela | *oil on canvas*
cm. 129 diametro

Databile intorno all'ultimo decennio del XVII secolo, il dipinto è stato recentemente attribuito al pittore tardo-barocco Francesco Trevisani, negli anni immediatamente successivi al suo trasferimento a Roma. Il pittore istriano parte dalla tradizione dei "tenebrosi" e scandisce le sue composizioni con l'uso accentuato del *chiaroscuro*, per poi virare verso un classicismo più forte in età matura. Trevisani infatti si trasferisce a Roma dove entra nel giro dei pittori di Papa Albani, Clemente XI, che lo spinse verso una pittura devota e piana, inondata di luce. Il dipinto raffigura l'episodio religioso dell'*Educazione della Vergine*, tratto dalle fonti apocriefe dell'infanzia di Maria. L'opera di Trevisani mostra una sant'Anna, dagli accentuati tratti senili, nell'atto di educare la figlia, iniziandola alla lettura e allo studio. Sulla sinistra troviamo un Gioacchino dallo sguardo assorto, mentre in alto due cherubini assistono alla scena.

Di origini istriane, Francesco Trevisani si formò a Venezia: dapprima nella bottega di Antonio Zanchi, da cui ereditò il gusto per composizioni movimentate e l'uso drammatico del *chiaroscuro*, e in seguito con Joseph Heintz il Giovane. Da quest'ultimo, come ricorda il biografo Lione Pascoli, Trevisani «apprese il disegno, il colorito ed il nobile, vago e morbido suo impasto», sviluppando inoltre una chiara predilezione per la pittura "di genere". Il successivo trasferimento a Roma, se da una parte consegnerà all'artista una certa fama, al contempo lo porterà ad abbandonare progressivamente l'iniziale matrice stilistica veneziana, a favore di un gusto rococò composto e raffinato.

Dating to the last decade of the 17th century, the painting has recently been attributed to the late-Baroque painter Francesco Trevisani. Specifically, it is believed to have been created in the years immediately following the artist's move to Rome, a period still marked by a strong use of chiaroscuro, a technique he learned in his youth and later abandoned in his mature years. The painting depicts the religious episode of the Education of the Virgin, drawn from apocryphal sources about Mary's childhood. Trevisani later moved to Rome, where he entered the circle of the painters of Pope Albani, Clement XI, who encouraged a painting of clarity and devotion, and infused with light. Trevisani's work shows Saint Anne, the Virgin's mother, with accentuated elderly features, in the act of educating her daughter, initiating her into reading and study. To Mary's left, a thoughtful Joachim is visible, while above, two cherubs observe the scene.

Of Istrian origin, Francesco Trevisani trained in Venice, first in the workshop of Antonio Zanchi, from whom he inherited a taste for dynamic compositions and dramatic use of chiaroscuro, and subsequently with Joseph Heintz the Younger. From the latter, as remembered by the biographer Lione Pascoli, Trevisani «learned drawing, coloring, and his noble, soft, and supple impasto», also developing a clear predilection for "genre" painting. His relocation to Rome, while bringing the artist a certain fame, also led him to progressively abandon his initial Venetian stylistic matrix. He instead embraced a composed and refined Rococo style, characterized by pathetic and graceful tones.



Orazio Grevenbroeck
(Milano, 1676 - Napoli, 1739)

Battaglia navale

olio su tela | *oil on canvas*
cm. 24x57

Il dipinto di piccole dimensioni raffigura una battaglia navale tra velieri, sui quali sono issate bandiere olandesi e rosso-crociate, quest'ultime possibile vessillo della dinastia imperiale degli Asburgo di Spagna. Tali elementi collocherebbero il nostro dipinto nel contesto della cosiddetta Battaglia delle Dune (1639), uno degli episodi chiave della Guerra degli Ottant'anni (1568 - 1648).

Tra i pittori che si interessarono al genere delle battaglie navali troviamo il milanese, di origini olandesi, Orazio Grevenbroeck, al quale possiamo avvicinare il nostro dipinto. L'artista faceva parte di una fiorente bottega avviata dal padre, l'olandese Giovanni Grevenbroeck, detto il Solfarolo (attivo nella seconda metà del XVII secolo). Sulle orme del padre, Orazio, secondo quanto riportato dal cronista del tempo Francesco Maria Niccolò Gaburri (1676 - 1742), si affermò come "pittore di marine e vedute".

Affascinato dalla vita marittima del Golfo di Napoli, città dove il Grevenbroeck concentrò la gran parte della propria attività, e, al contempo, ancorato alle proprie origini olandesi, il pittore sviluppò una spiccata attenzione per lo studio della realtà e la tendenza alla narrazione attraverso il mezzo pittorico, tendenzialmente descrittivo e strutturato nella composizione e nella scelta iconografica.

This small painting depicts a naval battle between sailing ships, upon which Dutch and red-crossed flags are raised, the latter likely the banner of the imperial dynasty of the Habsburg of Spain. Such elements would thus place our painting in the context of the so-called Battle of the Downs (1639), one of the key episodes of the Eighty Years' War (1568-1648). One of the most interesting exponents of this genre of naval battle painting was the Dutch-born Milanese artist Orazio Grevenbroeck, whom our painting should be attributed to. The painter was part of a flourishing workshop started by his father, the Dutch artist Giovanni Grevenbroeck (also known as Solfarolo, active in the second half of the 17th century). According to the chronicler of the time, Francesco Maria Niccolò Gaburri (1676 - 1742), following in his father's footsteps, Orazio established himself as a 'painter of seascapes and views'. Fascinated by the maritime life of Naples, where he was most active, and anchored to his Dutch origins, Orazio developed a keen interest in studying nature and a tendency for narrative through the medium of painting, which tended to be descriptive and structured in composition and iconographic choice.



Balthasar van den Bossche

(Anversa, 1681 - 1715)

Lo studio dello scultore

olio su tela | oil on canvas

cm. 70x83,5

firma e data in basso a destra: B. V. Bossche. F: 1710

Questo dipinto raffigura l'atelier del Giambologna, come suggerisce la presenza della scultura del *Ratto delle Sabine*; si tratta di un'opera di pregio del pittore fiammingo Balthasar van den Bossche, firmata e datata.

La scena appare dinamica: due uomini riccamente vestiti osservano la scultura, indicata da un terzo che forse è una figurazione di fantasia del Giambologna, mentre due scalpellini e un garzone sono intenti al lavoro. Dietro a questo gruppo di figure, la costruzione spaziale e architettonica imita una loggia rinascimentale ma di sapore piuttosto capriccioso.

Van den Bossche si formò sotto la guida di Gerard Thomas (Anversa, 1663-1720), da cui ereditò il gusto per la rappresentazione di ambienti borghesi elegantemente arredati, simboli della prosperità e della sensibilità artistica dei committenti. Iscritto alla Gilda di Anversa, il pittore risulta attivo a Parigi fino al 1700, dove aprì un proprio studio e affiancò alla pittura l'attività di mercante d'arte.

Nelle sue opere, van den Bossche prediligeva la rappresentazione di atelier e gallerie d'arte, dove giovani artisti erano intenti a disegnare, scolpire o dipingere modelli classici, secondo una moda diffusa nel XVII secolo in ambito olandese e fiammingo.

This painting, depicting the atelier of Giambologna (1529-1608), as suggested by the presence of the sculpture of the Ratto delle Sabine, is a fine work by the Flemish painter Balthasar van den Bossche. In the painting, we can observe a dynamic scene, in which two richly dressed men observe the statue, indicated by a third, perhaps a fictional representation of Giambologna, while two stonemasons and a servant are intent on work. Behind this group of figures, the spatial and architectural construction imitates a Renaissance loggia, albeit of a tendency for capriccio.

Van den Bossche trained under the painter Gerard Thomas (Antwerp, 1663-1720), from whom he inherited the interest in elegantly furnished bourgeois settings, namely the symbols of the prosperity and artistic sensibility of his patrons. Enrolled in the Antwerp Guild in 1697, the painter was active in Paris until 1700, where he opened his own studio and combined painting with his activity as an art dealer.

In his works, van den Bossche favoured the depiction of ateliers and art galleries, where young artists were intent on drawing, sculpting or painting classical models, following a fashion that was widespread in the Dutch and Flemish spheres in the 17th century.



Antonio Stom

(Venezia?, 1688 circa – Venezia, 1734)

Capriccio con la laguna di Venezia

olio su tela | oil on canvas
cm. 59,7x99

Il capriccio che presentiamo è opera caratteristica di Antonio Stom, artista quanto mai versatile – fu pittore di storia, battagliista, vedutista – che operò prevalentemente a Venezia nei primi decenni del Settecento.

Come spesso nelle opere dell'autore, la scena si svolge in prossimità di uno specchio d'acqua, sul quale si riflettono, secondo il gusto in voga all'epoca, edifici contemporanei e rovine classiche dalle proporzioni colossali, in anticipo sul gusto che si diffonderà in seguito con Piranesi. La scena è dominata in particolare dall'arco sulla destra, scorciato secondo una prospettiva intuitiva ma efficace, apparentemente ispirato all'arco di Tito, uno dei più celebri monumenti dell'antichità. Animano sapientemente la scena le consuete figurette, impegnate in diverse occupazioni, elemento imprescindibile di questo tipo di vedute.

Nella scheda di catalogo prodotta in occasione di una esposizione al pubblico di quest'opera, è stato notato "il carattere visionario di questo porto", dominato dalla "fredda luce grigio-argentea" caratteristica del pittore, così come la libertà pittorica, distante dal nitore disegnativo di certi vedutisti.

This capriccio is a characteristic work by Antonio Stom, a highly versatile artist, who was active primarily in Venice in the early decades of the 18th century as a painter of historical episodes, battles, and views.

As it is often visible in the painter's works, the scene unfolds in the proximity of a pond, on which buildings of the period and colossal classical ruins are reflected, following the fashion of the time – which anticipated the style of architectural capriccio that would be popularized by Piranesi in the following decades. The scene is dominated by an arch on the right, viewed through an intuitive and effective perspective, seemingly inspired by the Arch of Titus in Rome, one of the most celebrated monuments of antiquity. Furthermore, the scene is animated by small figures, engaged in various activities – a pictorial feature characteristic of both Stom's art and of this type of imaginary views.

In the catalogue entry produced for an exhibition of this work, the writer noted the "visionary character of this harbour", with its "cold, grey-silver light" typical of the artist, as well as the pictorial freedom that distinguishes it from the precise attention to detail of certain vedutist painters.



PUBBLICAZIONI / PUBLICATIONS

"Vedute di Venezia e capricci lagunari del XVIII e XIX secolo", catalogo di mostra a cura di Marzia Moschetta, Galleria Lampronti Lebole, Milano, 2004, pp. 14-15
"Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo", a cura di Giancarlo Sestieri, Etgraphiae, Foligno, 2015, vol. III, p. 284, fig. 3..

Artista fiammingo, da Willem Van Nieulandt II
(XVIII secolo)

Adorazione dei Magi
olio su tavola | *oil on panel*
cm. 50x106

Questa *Adorazione dei Magi* riprende fedelmente un'omonima composizione del maestro fiammingo Willem van Nieulandt (1582 ca. - 1635) conservata al Castello Reale di Varsavia (ZKW-dep.FC/86/ab), benché privata della parte sommitale che, nell'originale, accoglie un cielo tempestoso sul quale spiccano delle bianche rovine. Il valente seguace ne mantiene però la struttura scenica, la vitalità narrativa e la ricca ambientazione tra rovine classiche e paesaggi animati. Ciò che rende la nostra versione meritevole di attenzione non è solo la sua fedeltà compositiva, ma la capacità del pittore di trasporre il linguaggio del maestro attraverso una sensibilità propria. Mentre i colori sono meno saturi rispetto all'originale, le figure mantengono un ordine narrativo chiaro e leggibile, con una disposizione che conserva la teatralità della fonte. In questi termini è possibile ricondurre l'opera ad una destinazione locale o domestica.

This Adoration of the Magi closely follows a similar composition by the Flemish master Willem van Nieulandt (Antwerp, c. 1582 – Amsterdam, 1635), housed at the Royal Castle in Warsaw (ZKW-dep.FC/86/ab). However, our version lacks the upper portion of the original, which features a stormy sky with prominent white ruins. The skilled follower nonetheless maintains the dramatic structure, narrative vitality, and rich setting amidst classical ruins and lively landscapes. What makes our version noteworthy is not only its compositional fidelity, but also the painter's ability to translate the master's iconography through a distinct personal sensibility. While the colour palette is less saturated than in the original, the figures maintain a clear and readable narrative order, with an arrangement that preserves the theatricality of the source. In this regard, it is possible to attribute our painting to a local or domestic commission.



Gabriele Bella
(Venezia, 1730 - 1799)

Veduta di Piazza San Marco verso la Basilica

olio su tela | *oil on canvas*
cm. 80x120
expertise: Dario Succi

Il vedutismo, ossia la rappresentazione di luoghi caratteristici della città con accuratezza e spesso con verosimiglianza quasi scientifica, fu una delle forme artistiche che più caratterizzano il XVIII secolo. Centro propulsore di questo innovativo interesse, connesso anche con il fiorire del Grand Tour e del turismo colto proveniente dal resto d'Europa, fu innanzitutto Venezia, che vide l'affermazione a livello internazionale di artisti del calibro di Canaletto, Guardi e Bellotto.

La veduta che proponiamo è stata riconosciuta a Gabriele Bella da Dario Succi. Noto per le sue raffigurazioni della città lagunare in occasione di festività ed eventi, Bella nella nostra tela "restituisce con tavolozza brillante una delle inquadrature più celebri della tradizione pittorica della veduta settecentesca". Nel suo scritto sul dipinto, Succi evidenzia inoltre come l'artista "si avvalse di questa inquadratura per altre due tele provenienti dal gruppo Funzioni di Venezia" della Querini Stampalia (*Il giro della piazza del doge in pozzetto* e *L'ultimo giorno di Carnevale*) e come l'opera possa essere datata "verso la metà degli anni ottanta".

Vedutismo, namely the artistic genre focused on the depiction of distinctive urban landscape views with meticulous detail and often with an almost scientific verisimilitude, emerged as one of the defining artistic forms of the 18th century. Closely tied to the flourishing of the phenomenon of the Grand Tour and the rise of wealthy touring from the rest of Europe, Venice was the epicentre of this innovative current, and was home to the international success of notable artists such as Canaletto, Guardi, and Bellotto.

The view we are presenting has been attributed to Gabriele Bella by Dario Succi. Renowned for his depictions of the lagoon city during celebrations and festive events, Bella's painting "reproduces, with a vibrant palette, one of the most iconic views of the 18th-century veduta tradition". In his analysis of the painting, Succi also underlines that the artist "employed this same view in two other canvases from the "Funzioni di Venezia" series, housed in the Fondazione Querini Stampalia (Il giro della piazza del doge in pozzetto and L'ultimo giorno di Carnevale). Succi further suggests that the painting can be dated to around the mid-1780s.



Vittorio Amedeo Cignaroli, ambito di
(Torino, 1730 – 1800)

Paesaggio con roccaforte e pastori

olio su tela | oil on canvas
cm. 90x93

In un paesaggio fluviale immerso in una luce calda e dorata, tipica delle ore del tramonto, in primo piano sulla destra si staglia un grande albero arcuato dalle fronde fitte, che incornicia la scena con naturale eleganza. Sotto di esso, alcuni pastori sono colti nella loro quotidianità insieme ad un gruppo di animali da pascolo; sullo sfondo le rovine idealizzate di una roccaforte dominano un'altura boscosa, mentre il cielo si tinge di delicate sfumature rosate e vaporose.

La composizione, costruita secondo una sapiente diagonale prospettica, riflette la tradizione del paesaggio classico romano "d'invenzione" ispirata al francese Gaspard Dughet (1615 - 1675), rielaborata qui in chiave più sentimentale e di sapore tardo-barocco. L'atmosfera sospesa, la morbidezza dei passaggi tonali e l'armonia tra figure e natura richiamano il linguaggio del piemontese Vittorio Amedeo Cignaroli, principale interprete del paesaggio ideale nella pittura di corte sabauda della seconda metà del XVIII secolo.

Attivo principalmente a Torino, Cignaroli fu a capo di una folta bottega che spaziava da vedute idealizzate a paesaggi con animali e pastori, coniugando modelli romani e gusto arcadico, e dando vita a composizioni liriche e misurate.

In a river landscape bathed in the warm, golden light typical of sunset hours, a large, arched tree with dense foliage dominates the foreground on the right, elegantly framing the scene. Beneath it, some shepherds are depicted in their daily routine alongside a flock of grazing animals. In the background, the idealized ruins of a castle rise over a wooded hill, while the sky is painted with delicate and vaporous shades of pink.

The composition, structured with a masterful diagonal perspective, reflects the tradition of classical Roman "imaginary landscape" inspired by the French artist Gaspard Dughet (1615-1675), here reinterpreted with a more sentimental and late-Baroque sensibility. The suspended atmosphere, the softness of tonal transitions, and the harmony between figures and nature recall the style of the artist from Piedmont, Vittorio Amedeo Cignaroli, namely the leading figure of idealized landscape painting at the Savoy court in the late 18th century.

Primarily active in Turin, Cignaroli headed a large workshop renowned for its diverse production, which ranged from idealized views to landscapes populated by animals and shepherds, and masterfully combined Roman models with refined Arcadian taste conceiving lyrical and delicate compositions.



Gioacchino D'Adda

(Milano, 1794 - 1829)

Diana al bagno

olio su tela | oil on canvas

cm. 112x84

firma e data in basso a destra: G. D'Adda 1817

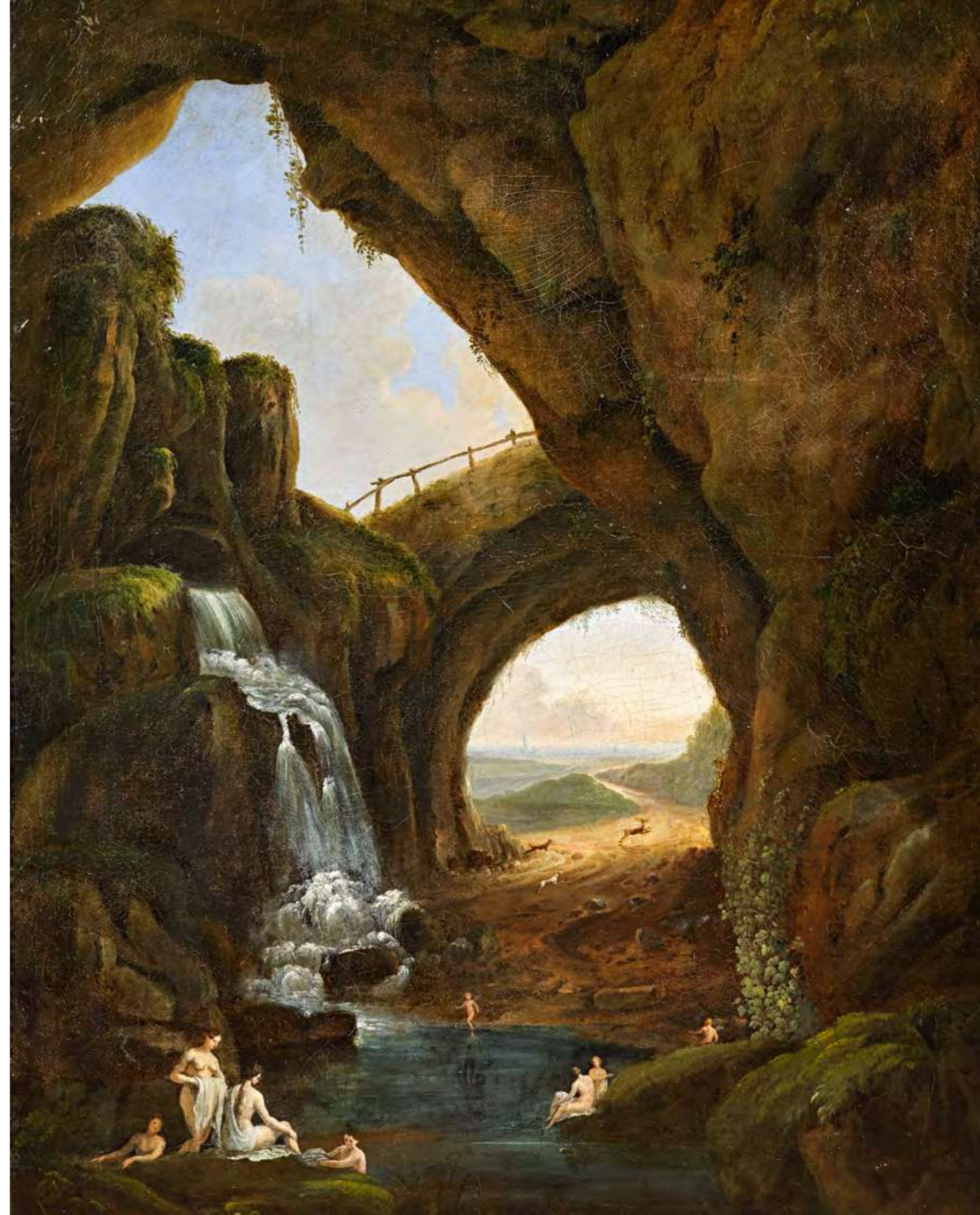
Il nostro dipinto testimonia la vasta eco dell'iconografia legata al mito di Diana e Atteone, narrato da Ovidio nel terzo libro delle *Metamorfosi*. La scena qui riprodotta, con Diana al bagno, ci permette di collocare il momento raffigurato in un preciso istante del mito, durante il quale il cacciatore Atteone, tramutato in cervo dalla dea stessa per aver osato osservarla in un momento così intimo, viene inseguito dai propri segugi, prima di essere sbranato brutalmente da questi.

Già esplorata nei secoli precedenti da artisti come Carlo Maratta, al quale viene attribuito un dipinto *Paesaggio con Diana e Atteone*, eseguito in collaborazione al suo contemporaneo, il paesaggista Gaspard Dughet (1657 - 1659, Chatsworth, Devonshire Collection). Di quest'ultimo la nostra opera riprende lo stile e il gusto per i paesaggi rocciosi e i corsi d'acqua, elementi che influenzeranno profondamente la pittura romantica tra gli ultimissimi anni del XVIII e i primi decenni del XIX secolo.

La firma e la data riportate sulla tela attribuiscono l'opera al marchese Gioacchino D'Adda, figlio del più noto Girolamo, autore del volume "Raccolta delle migliori fabbriche, monumenti, ville, antichità di Milano e suoi dintorni" (Milano, 1820). Il dipinto attesterebbe che tale marchese fu anche pittore amatoriale, ma comunque dotato di una sensibilità artistica non inferiore a quella di alcuni suoi contemporanei più celebrati.

This painting witnesses the widespread influence of the iconography related to the myth of Diana and Actaeon, as narrated by Ovid in the third book of his "Metamorphoses". The depicted scene, with Diana bathing, enables us to identify the precise moment in the myth, during which the hunter Actaeon, transformed into a stag by Diana for having dare to observe her in such an intimate moment, is chased by his own hounds, before being brutally mauled by them. The episode was explored in the 17th century by artists such as Carlo Maratta (1625–1713), to whom a painting depicting a Landscape with Diana and Actaeon, executed together with the painter Gaspard Dughet (1615–75) (1657-1659, Chatsworth, Devonshire Collection). Our work draws extensively on Dughet's stylistic elements, particularly his treatment of rocky landscapes and flowing water, namely motifs that would profoundly shape the development of Romantic landscape painting in the late 18th and early 19th centuries.

The signature and the date inscribed attribute our painting to the Marquis Gioacchino D'Adda, father of the more renowned Girolamo, and author of the volume "Raccolta delle migliori fabbriche, monumenti, ville, antichità di Milano e suoi dintorni" (Milan, 1820). Following this attribution, the painting would demonstrate the marquis was also an amateur painter, with an artistic sensibility comparable to that some of his more celebrated contemporaries



Pittore attivo a Roma, da Raffaello
(fine XVIII - inizio XIX secolo)

Incendio di Borgo
olio su tela | *oil on canvas*
cm. 94x128

La tela riprende il celebre affresco de *l'Incendio di Borgo* realizzato da Raffaello e bottega nella cosiddetta Stanza dell'Incendio, oggi parte dei Musei Vaticani. La scena raffigura un episodio miracoloso avvenuto, secondo la leggenda, nel IX secolo quando un incendio devastò il quartiere romano di Borgo e fu domato dal papa Leone IV con un gesto benedicente dalla loggia. Al centro dell'opera, una folla in fuga è colta nell'estremo tentativo di mettersi in salvo: uomini che si arrampicano, madri che proteggono i figli, corpi tesi nello sforzo e nel panico. In primo piano, un uomo nudo trasporta un anziano sulle spalle, chiara citazione dei personaggi virgiliani di Enea e Anchise.

Opere come il nostro dipinto furono probabilmente realizzate per scopi didattici o collezionistici, destinate a viaggiatori stranieri che, tra fine Settecento e inizio Ottocento, visitavano Roma per ammirare i capolavori del Rinascimento, in particolare l'opera di Raffaello. In questo senso, il dipinto si avvicina alle versioni dello stesso soggetto realizzate da Giuseppe Cades (1750 – 1799) destinate ad istituzioni straniere come la Royal Academy di Londra, devote allo studio e riscoperta degli antichi maestri italiani.

This work is a reinterpretation of the famous The Fire of Borgo fresco, painted by Raphael and his workshop in the so-called Stanza dell'Incendio, now part of the Vatican Museums. The scene depicts a miraculous event that, according to legend, occurred in the 9th century, when a fire ravaged the Roman area of Borgo and was extinguished by Pope Leo IV's blessing gesture from his loggia. At the center of the composition, a fleeing crowd is captured in a desperate attempt to escape: men climbing, mothers shielding their children, bodies straining in panic and effort. In the foreground, a naked man carries an elderly person on his shoulders, a clear reference to the characters of Aeneas and Anchises in Virgil's Aeneid. Works such as our painting were often created for collecting purposes or educational use, and primarily intended for foreign travellers who, between the late 18th and early 19th centuries, visited Rome to admire the masterpieces of the Italian Renaissance, particularly Raphael's works. In this regard, our painting is reminiscent of works such as those painted by Giuseppe Cades (1750 – 1799), housed in educational institutions such as the Royal Academy of Arts in London, which were devoted to the study and rediscovery of Italian Old Masters.



Mauro Conconi

(Milano, 1815 - 1860)

Il naufragio di Camoens

olio su tela | oil on canvas

cm. 174x232,5

firma e data in basso a destra: Mauro Conconi/1856

Presentato a Brera nel 1856 e segnalato già negli anni Sessanta del XIX secolo come parte della collezione dell'influente patrizio, editore e politico milanese Conte Cesare Giulini della Porta (Milano, 1815 – 1862), il dipinto è recentemente riapparso sul mercato antiquario come opera del pittore lombardo Mauro Conconi, raffigurante il naufragio del navigatore portoghese Vasco da Gama. In seguito ad ulteriori studi, si è potuto ricostruire la reale identità del soggetto, ovvero quella dell'altrettanto illustre navigatore lusitano Luís Vaz de Camões (Lisbona, 1524 ca. – 1580), uno dei padri della letteratura portoghese, autore del poema epico *Os Lusíadas*, dedicato alla propria terra d'origine. Definito dal critico del tempo, nonché biografo di Conconi, Giuseppe Mongeri come "una delle figure più studiate da questo artista", il dipinto immortalava il momento in cui Camões "balestrato da tante sventure ... naufrago sulle coste di Goa, è gittato seminudo e semivivo da un'enorme ondata contro uno scoglio: egli vi si aggrappa fortemente, e stretto al seno il tesoro del poeta, le scomposte pagine de' suoi Lusíades, leva al cielo, in atto di grazie, l'unico occhio salvo dalle lunghe battaglie e dall'inclemenza dei casi".

Formatosi dapprima con Luigi Sabatelli (1772 - 1850) e in seguito con Carlo Bellosio (1801 - 1849), Conconi si distinse come portatore di un senso storico-nazionale nella pittura di metà secolo, che seppe affiancare ad una sapiente indagine psicologica ed espressiva nei soggetti raffigurati. La scelta di rappresentare Camões acquisisce così un significato profondamente legato agli ideali di patria e nazione, che risuonavano con forza nell'Italia risorgimentale, nel pieno della quale si colloca la nostra opera. Il fortuito ritrovamento del dipinto non solo aggiunge un importante tassello allo scarso corpus di opere superstiti del pittore, ma permette di ricongiungere finalmente un capolavoro perduto al suo periodo storico e alla storia della pittura italiana dell'Ottocento.

Presented at Brera in 1856 and reported in the 1860s as part of the collection of the influential Milanese patrician, publisher, and politician Count Cesare Giulini della Porta (Milan, 1815 - 1862), this work by the Lombard painter, Mauro Conconi, recently reappeared on the antiquarian market as depicting the shipwreck of the Portuguese explorer Vasco da Gama. However, after further research, it was possible to retrace the actual identity of the subject, the Lusitanian sailor and poet Luís Vaz de Camões (c. 1524 - 1580), namely one of the fathers of Portuguese literature, and author of the epic poem Os Lusíadas, which he dedicated to his homeland. The 19th-century critic, and Conconi's biographer, Giuseppe Mongeri described the painting as "one of the most meditated figures by the artist", in which Conconi depicted the moment when Camões "stranded by so many misfortunes... [and] shipwrecked on the coasts of Goa, is thrown half-naked and half-alive against a rock by an enormous wave: he embraces it tightly, clutching to his chest the poet's treasure, the dishevelled pages of his Lusíadas; he raises to the sky, in an act of grace, the only eye saved from long battles and the inclemency of fate".

Initially trained under Luigi Sabatelli (1772 - 1850) and later with Carlo Bellosio (1801 - 1849), Conconi distinguished himself as a bearer of a historical and national sentiment in mid-19th-century painting, which he combined with a keen psychological and expressive exploration of his subjects. The choice to portray Camões acquires significance deeply linked to the ideals of motherland and nation, which resonated strongly in Italy during the Risorgimento years – the very moment when Conconi's painting is located. The fortuitous rediscovery of the painting not only adds a significant piece to the sparse corpus of surviving works by the artist, but also allows a long-lost masterpiece to be finally reconnected with its historical context and with the broader narrative of 19th-century Italian painting.



PUBBLICAZIONI / PUBLICATIONS

"Mauro Conconi pittore, 1815-1860. Commemorazione", a cura di Giuseppe Mongeri, Tipi di Pietro Agnelli Editore, Milano, 1861, pp. 37-38.

"Esposizione di Belle Arti", Il Crepuscolo, 7 no. 40, 5 ottobre 1856, pp. 642-45.

"L'Italia nei cento anni del secolo XIX (1801 - 1900) giorno per giorno illustrata. 1850-1860", a cura di Alfredo Comandini, Antonio Vallardi, Milano, 1907-1918, 611 (con opera riprodotta).

ESPOSIZIONI / EXHIBITIONS

Esposizione annuale di Belle Arti, Brera, Milano 1856





Sculture Sculptures

Clemente Zamara, attribuito a

(Chiari, Brescia, documentato tra il 1480 e il 1540)

Madonna orante col Bambino in trono

legno intagliato, dorato e policromo | *sculpted, gilded and polychrome wood*
cm. 83 h

Assisa in trono, le mani giunte in preghiera, la Vergine tiene sulle ginocchia il vivace Bimbo, sul cui petto spicca un rametto di corallo dipinto. Nella mano destra il Cristo infante tiene un uccello che di solito è una rondine o un cardellino, simboli della passione del Signore.

La cifra stilistica della coeva scultura Veronese, di autori quali Giolfino e Zabellana, risulta tradotta, in questa opera, in un linguaggio popolare, domestico, pervaso di una intima vitalità realistica. I panneggi sono caratterizzati da una certa ampiezza, mentre i volti sono contraddistinti da un'intensa coloritura rossa delle guance che dona all'espressione una timidezza contadina.

Clemente Zamara, formatosi probabilmente intorno al prozio Antonio, si pone tra la cultura artistica bresciana e la diretta suggestione della scultura lignea veneta, adottando un linguaggio personale dal linguaggio facilmente comprensibile, arricchito da un forte senso popolare. Un esempio prossimo stilisticamente, anche nel comune trono sfaccettato, nel nostro caso dipinto ad imitare un marmo rosso, bordato in nero, è la *Madonna col Bambino di San Girolamo* a Gottolengo, Brescia, del 1519.

Seated on the throne with her hands clasped in prayer, the Virgin holds the vivacious Child on her knees. The infant Christ holds a small eaglet in his right hand, while a painted coral sprig stands out on his chest. In his right hand, the Christ Child holds a bird, typically a swallow or a goldfinch, both traditional symbols of the Lord's Passion.

The stylistic features of sculpture from Verona of the period, as exemplified in works of artists such as Nicola Giolfino and Giovanni Zabellana, are translated in this work into a popular, domestic idiom imbued with an intimate and realistic vitality. The draperies are characterized by a certain breath, while the faces are marked by the intense red coloring of the cheeks, that conveys an impression of peasant-like humbleness.

*Clemente Zamara, who was probably trained in the workshop of his great-uncle Antonio, is stylistically located between the artistic milieu of the Lombard town of Brescia and the direct influence of Venetian wooden sculpture. He developed a personal style characterized by readily accessible language enriched by a strong popular sensitivity. A stylistically close example of this approach by Zamara is the *Madonna and Child and Saint Jerome in Gottolengo, Brescia (1519)*, which shows a similar faceted throne, although in our case the latter is painted in red to imitate red marble edged in black.*



Scultore francese della seconda metà del XV secolo

Assunta e Angeli

pietra tenera policroma | *soft polychrome stone*
cm. 41 diametro

Raffigurata in questo tondo la Vergine in preghiera, assunta in cielo dagli angeli che le sostengono il mantello e la corona. Intorno alle figure si dipartono raggi appuntiti e fiammeggianti alternati, che alludono alla simbologia mariana tratta dal *Cantico dei Cantici* ("electa ut sol").

Si nota il persistere di una tipologia ancora goticheggiante nella veste di Maria, ai cui fianchi pende una cintola a maglie metallica, caratterizzazione stilistica che indirizza verso una collocazione cronologica nella seconda metà del Quattrocento, probabilmente in ambito francese.

La frontalità della raffigurazione è bilanciata dal movimento degli angeli che si librano nel cielo tenendo il mantello verde di Maria, alludendo al volo verso l'alto per accompagnare la Vergine in Paradiso.

Depicted in this tondo is the Virgin in prayer, taken up into Heaven by angels, who are holding her cloak and crown. Sharp and flaming rays branch out around the figures, alluding to the Marian symbolism, drawn from the Song of Songs ("electa ut sol"). The persistence of Gothic style is visible in Mary's garment, at whose sides hangs a metallic waist belt. This stylistic characterization suggests a chronological placement of the artwork in the second half of the 15th century, likely in a French context. The frontality of the composition is balanced by the movement of the angels soaring in the sky as they hold aloft Mary's green mantle, alluding to the upward flight accompanying the Virgin into Paradise.



Juan De Juni, cerchia di
(Joigny, Francia, 1506 - Valladolid, 1577)

Adorazione del Bambino
legno scolpito, dorato e policromo | *sculpted, gilded and polychrome wood*
cm. 122x84

Questo rilievo di notevoli dimensioni raffigura con grande efficacia e immediatezza la nascita di Cristo, sorprendendo per l'affascinante connubio di monumentalità e forme nobili di derivazione italiana, apprezzabili ad esempio nel michelangelesco volto della Vergine che depone – o solleva – il Bambino dalla culla o nel bel profilo classicheggiante dell'angelo al centro, e motivi più schietti e popolari di matrice spagnola. A questa categoria rimandano il volto espressivo e 'caricato' del San Giuseppe e l'architettura accennata sullo sfondo. Decisamente iberico è anche il forte aggetto delle figure, vicino al tutto tondo, e la preziosa e abbondante doratura delle superfici.

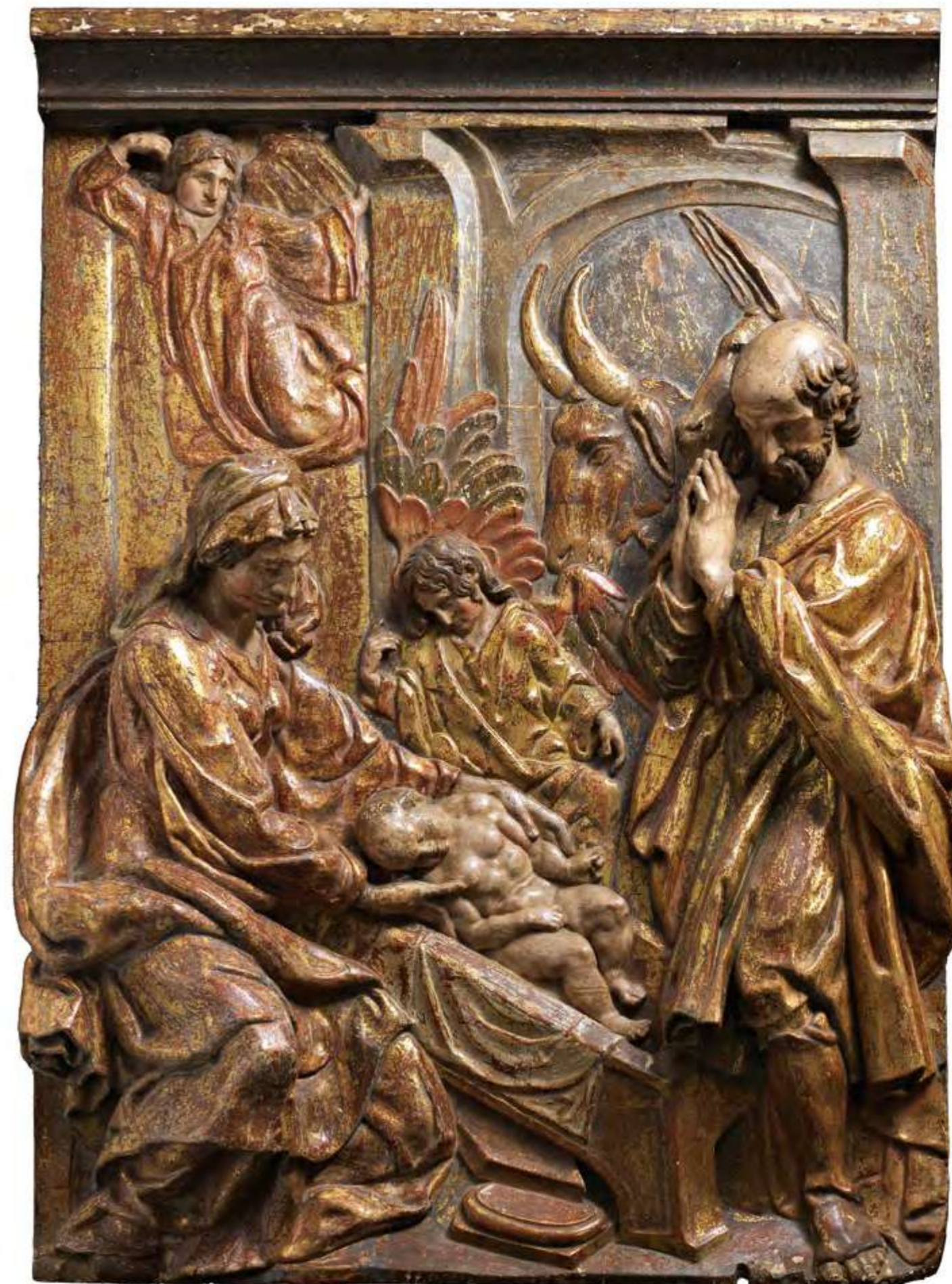
La scultura, probabilmente in origine parte di una monumentale ancona lignea, è riconducibile a un artista castigliano, e più precisamente all'ambito dello scultore Juan de Juni, come suggeriscono ad esempio le forti affinità con i rilievi del retablo della Cappella Benavente (Medina de Rioseco, Santa Maria). Giancarlo Gentilini, che ringraziamo per il suggerimento, ci ha fatto notare come quest'opera confermi quei contatti degli scultori spagnoli del Cinquecento con l'arte di Jacopo della Quercia.

De Juni fu, con Berruguete, tra i protagonisti della scultura in Spagna e, come lui, debitore alla propria formazione italiana. L'artista infatti da giovane fu a Roma, prima di tornare in patria nel quarto decennio del sedicesimo secolo, lavorando a León, Segovia e soprattutto Valladolid, città ove si spense nel 1577.

This relief of considerable size, which represents the birth of Christ in a very vivid and candid manner, is a fascinating example of a combination between monumentality and noble forms of Italian derivation, which is discernible in the Michelangelesque face of the Virgin laying – or lifting – the Child from the cradle, as well as in the beautiful classical profile of the angel in the centre. Motifs of Spanish origin are observable in the presence of humbler and more popular elements, such as the expressive and 'charged' features of Saint Joseph, and the architecture hinted in the background. Also, distinctly Iberian is the pronounced overhanging of the figures, which are almost full relief sculptures, and the precious and abundant gilding of the surfaces are decidedly Iberian elements.

The sculpture, which was probably originally part of a monumental altarpiece, can be attributed to a Castilian artist, and more specifically to the sphere of the sculptor Juan de Juni. This is suggested, for instance, by the strong affinities with the reliefs in the retablo of the Benavente Chapel (Medina de Rioseco, Santa Maria). The scholar Giancarlo Gentilini, to whom we extend our gratitude for the suggestion, has drawn attention to the fact that this work confirms the contacts between 16th-century Spanish sculptors with the art of Jacopo della Quercia – an artistic link that the historian Maria Grazia Ciardi Duprè proposed in the past.

Alongside Berruguete, De Juni occupied a leading position in Spanish sculpture of his time and was, like the former, indebted to his own training in Italy. The artist sojourned in Rome during his early years, before returning to his homeland in the fourth decade of the Sixteenth century, working in León, Segovia and especially Valladolid, the city where he died in 1577.



Scultore fiorentino del XVI secolo

Coppia di leoni
marmo | *marble*
cm. 61 - 66 h circa

Queste due 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 buona probabilità a Firenze. Dei confronti si possono istituire, per esempio, con i tanti animali scolpiti da Niccolò Tribolo per i giardini medicei, con i quali si legge in parallelo il naturalismo e anche l'espressività degli sguardi.

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.

Survived in fragmentary state, these fascinating sculptures depict two lions, presumably once in a standing position on their front paws. The heads of the animals are turned to one side, suggesting that these sculptures were meant to be placed facing each other, perhaps guarding the entrance of an important building.

The exquisite craftsmanship of these marble artifacts, evident in the differentiated expressions of the two animals, as well as in the effectiveness of the anatomical rendering, and in the splendid, almost pictorial depiction of their flowing manes, suggests the possibility to attribute these works to a greatly talented sculptor, likely active in Florence in the first half of the 16th century. Meaningful comparisons may be drawn, for instance, with the numerous animals sculpted by Niccolò Tribolo for the Medicean gardens, in which a similar emphasis on naturalism and expressive quality of the figures' gazes are discernible features. From ancient times, Florence held the noble animal in near-reverence, choosing it as the symbol of the city under the name Marzocco.



Scultore manierista del XVI secolo, ambito di Giovanni Angelo Montorsoli

Putto con delfino

marmo bianco | *white marble*

cm. 90x35x45

expertise: Gabriele Fattorini

Il gruppo scultoreo che qui presentiamo raffigura un putto che cavalca un delfino, riconducibile all'epoca manierista secondo lo studio condotto dal prof. Fattorini.

È probabile che la nostra scultura fungesse da elemento ornamentale di una fontana, con l'acqua che sgorgava dalla bocca dell'animale, oggi sigillata.

Come ricorda Fattorini nel suo scritto, l'associazione tra la figura del putto e una creatura marina è un motivo ricorrente nella scultura italiana del Rinascimento, già a partire dal Quattrocento.

L'immagine di un putto a cavallo di un pesce (o un mammifero marino) potrebbe avere avuto origine nella scultura antica, in particolare nel *Satiro a cavallo di un delfino* (Villa Borghese, Roma), da cui derivò.

Un soggetto simile era destinato inevitabilmente a essere accolto negli elementi di corredo di alcune delle principali fontane monumentali del Cinquecento; un esempio emblematico di questo tipo di fontane è il *Putto a cavallo di un delfino* (n. 1116) dello Szépművészeti Múzeum di Esztergom, che mostra un'impostazione simile al nostro gruppo.

Nella nostra scultura si nota "un'attenzione più meticolosa nella resa delle scaglie e delle pinne del grottesco animale marino, che esibisce minaccioso la dentatura e attorciglia con eleganza la pinna caudale dietro la testa del giovinetto, il quale leva la destra a sorreggerla, in un gioco complicato e con un movimento innaturale, di chiara matrice michelangelolesca."

Possiamo pertanto affermare che il gruppo scultoreo rientra nei canoni del Manierismo, verso la metà del Cinquecento, quando figure di questo genere iniziarono a divenire assai popolari a Firenze, diffondendosi anche oltre i confini della Toscana.

The sculptural group presented here depicts a putto riding a dolphin, and is attributable to the Mannerist period, according to the study conducted by Professor Fattorini.

It is plausible that the sculpture functioned as an ornamental element of a fountain, with water gushing from the animal's mouth, which is now sealed.

As Fattorini argues in his writing, the juxtaposition of a putto and a marine creature is a recurring motif in Italian Renaissance sculpture, as early as the 15th century. This iconography may have originated in ancient sculpture, exemplified by the Satyr Riding a Dolphin (Villa Borghese, Rome).

Such a subject was inevitably destined to be included in the decorative elements of some of the main monumental fountains of the 16th century. An emblematic example of this is the Putto Riding a Dolphin (no. 1116) of the Szépművészeti Múzeum in Esztergom, which shows a similar arrangement to our group.

Our sculpture shows "a more meticulous attention to the rendering of the scales and fins of the grotesque marine animal, which menacingly displays its teeth and elegantly twists its caudal fin behind the head of the young putto, who raises his right hand to support it, in a complicated effect and with an unnatural movement, clearly Michelangelesque."

It is therefore possible to state that the sculptural group falls within the canons of Mannerism, chronologically towards the mid-16th century, when figures of this kind began to become very popular in Florence, spreading beyond the borders of Tuscany as well.



Scultore dell'Italia Settentrionale della fine del XVI secolo

Coppia di angeli con cornucopie

legno scolpito, dorato e policromo | *sculpted, gilded and polychrome wood*
cm. 150 h

La combinazione di elementi michelangioleschi, ravvisabili in particolare nei volti e in certi dettagli delle anatomiche di questi due festosi angeli con cornucopie, consueto simbolo di abbondanza, appaiono convivere con elementi di eleganza tardo-manierista. Le sinuose torsioni dei corpi, i panneggi sfaccettati e dinamici indicano una realizzazione sul finire del XVI secolo, in un contesto certamente manierista. Proprio le vesti che si muovono nel vento sono abbastanza distanti dalle coppie di angeli che si incontrano spesso nel mercato, che di solito si attribuiscono a botteghe senesi o umbre. In questo caso i modelli più vicini sono quelli della scultura lombarda del pieno Rinascimento, quando, in particolare a Milano, il recupero dell'antichità si scontrava con un gusto per superfici ammaccate e panni spezzati, proprio come quelli delle due figure monumentali che qui si presentano.

The combination of Michelangelesque elements, particularly evident in the faces and certain anatomical details of these two joyful angels with cornucopias, the customary symbol of abundance, appear to coexist with elements of late Mannerist elegance. The sinuous twists of the bodies and the multifaceted, dynamic drapery indicate that they were created at the end of the 16th century, in a decidedly Mannerist context. The garments moving in the wind are quite different from those of the pairs of angels often found in the market, which are usually attributed to Sieneese or Umbrian workshops. In this case, the closest models are those of Lombard sculpture from the High Renaissance, when, particularly in Milan, the revival of antiquity clashed with a taste for dented surfaces and broken cloth, just like those of the two monumental figures presented here.



Scultore romano della metà del XVII secolo

Mosè

bronzo patinato in due colori | *two-tone patinated bronze*
cm. 60 h

La scultura in bronzo che qui presentiamo è una reinterpretazione della celebre statua marmorea *Mosè* realizzata da Michelangelo Buonarroti nel primo decennio del XVI secolo per la tomba di Papa Giulio II, conservata nella Basilica di San Pietro in Vincoli a Roma. Si riconoscono la posa, la presenza delle Tavole della Legge e la poderosa barba, elementi distintivi del capolavoro michelangiolesco.

L'attenzione al dettaglio è notevole, soprattutto nella resa della barba e dei capelli, resi con minuzia per creare un senso di volume e realismo. Anche le pieghe delle vesti sono trattate con cura, contribuendo al senso di movimento e drammaticità.

Trattandosi di una riduzione in bronzo, è probabile che questa scultura avesse funzione di oggetto da collezione, di opera decorativa per un ambiente privato, o forse di modello per altri artisti.

La base in legno, decorata a finto marmo nei colori del giallo e dell'ocra, aggiunge un elemento di qualità all'opera, creando un contrasto cromatico e materico con il bronzo scuro.

L'artista, probabilmente uno scultore romano del XVII secolo, ha saputo catturare l'essenza della figura michelangiolesca, adattandola alle caratteristiche del bronzo e conferendole una propria espressività.

The bronze sculpture is a replica of the famous marble Moses statue, which the artist Michelangelo Buonarroti created for the tomb of Pope Julius II in the early 16th century, now housed in the Basilica of San Pietro in Vincoli, in Rome.

The pose, the presence of the Tablets of the Law, and the impressive beard are all distinctive features of Michelangelo's masterpieces.

The attention to detail is remarkable in our sculpture, particularly in the rendering of Moses's beard and hair, carefully crafted to evoke the sense of volume and naturalism, while the meticulously treated folds of the garments enhance the sense of movement and drama.

As a bronze small-scaled replica, this sculpture was likely conceived as a collectible object, either a decorative piece for a private setting or a model for artistic practice. The wooden base, decorated in faux marble with yellow and ochre shades, enriches the quality of the piece, creating a striking contrast with the dark bronze.

In this work, the maker, likely a 17th-century Roman sculptor, has captured the essence of Michelangelo's figure, adapting it to the medium of bronze while infusing it with their personal originality.



Scultore francese del XVIII secolo

Pietà

legno di cirmolo scolpito | *sculpted swiss pine wood*
cm. 130x185

La Madre, con il Figlio abbandonato in grembo, alza al cielo le braccia, rivolgendo al Signore il proprio sgomento. Questa scultura, un tempo policroma, deve la sua notevole drammaticità anche alle dimensioni uguali al vero, che rendono ancora più credibile e toccante la rappresentazione. L'opera, sebbene mostri stilisticamente dei caratteri ancora di impronta tardo cinquecentesca, è da ricondursi al Settecento. *La Deposizione dalla Croce* di Nicolas Coustou conservata all'interno della chiesa di Notre Dame a Parigi, opera risalente al 1723, potrebbe fornire un'indicazione sia per la cronologia sia per quanto riguarda la provenienza geografica.

Le due raffigurazioni paiono infatti strettamente collegate nella figura della madre, dalla gestualità assai simile. Nell'opera che presentiamo, il sontuoso accademismo del Coustou ha lasciato il posto all'interpretazione irruenta, quasi espressionistica del nostro ignoto autore. Una scelta, considerando l'impatto realistico un tempo trasmesso dalla policromia, che ricorda la teatralità dei Sacri Monti e potrebbe ricondurre ad un ambito prossimo alle Alpi.

The Virgin Mary raises her arms to heaven, addressing her dismay to the Lord, with her Son cradled on her lap. This once polychrome sculpture owes its dramatic effect to its life-size dimensions, which make the depiction even more naturalistic and poignant. Although the work betrays a late 16th-century style, it can actually be dated to the 18th century. The Deposition from the Cross by Nicolas Coustou, housed in the Church of Notre Dame in Paris and dating back to 1723, could provide an indication of both chronology and geographical provenance for our work; indeed, the two depictions appear to be closely related in their portrayal of the Virgin, with very similar gestures. In our sculpture, the unknown artist substitutes Coustou's sumptuous academicism with an impetuous and almost expressionistic personal interpretation. Considering the naturalistic impact conveyed by the polychromy, this choice is reminiscent of the theatricality of the Sacred Mountains and could lead back to an Alpine sphere.



Scuola romana del XVIII secolo

Putti alati in legno dorato

legno scolpito e dorato | *sculpted and gilded wood*
cm. 104,5 h

Coppia di sculture a tutto tondo, in legno dorato, raffiguranti due putti alati porta cero. I volti incorniciati da una capigliatura folta e riccioluta, i fianchi cinti da un drappo morbido a coprire le nudità sono tratti stilistici tipicamente settecenteschi. I putti poggiano su basi ottagonali dorate nelle bordature e dipinte a finto marmo.

A pair of full relief gilded wood sculptures representing two winged cherubs holding candles. The faces framed by thick, curly hair, and the hips covered by a soft drape hiding their nudity, are typical 18th-century stylistic features. The cherubs rest on octagonal bases with gilded edgings and are painted in imitation marble.



Scultore veneto della prima metà del XVIII secolo

Coppia di putti in marmo

marmo bianco | *white marble*
cm. 65 h

Questa coppia di putti apteri marmorei faceva parte con tutta probabilità della decorazione scultorea di un altare minore, il che spiegherebbe il taglio ricurvo del supporto sul quale poggiano i due angeli. Anche la loro particolare fisionomia, apparentemente goffa se visti perpendicolarmente, risulta coerente se pensati per una visione dal basso verso l'alto. Tale stratagemma prospettico, nonché la gestualità partecipativa dei due putti, risentono fortemente dell'influenza della scultura barocca, benché questi siano collocabili in epoca più tarda. Tale ipotesi potrebbe essere confermata dal confronto con l'opera dello scultore Daniele Peracca (notizie tra metà sec. XVII – prima metà sec. XVIII) pensata per l'altare presbiteriale della Chiesa dei SS. Apostoli a Verona, che quindi collocherebbe i nostri in ambito veneto nella prima metà del XVIII secolo.

This pair of wingless marble putti was most probably part of the sculptural decoration of a minor altar. This would explain both the curved cut of the support on which the two putti rest and their peculiar physiognomy, which appears awkward when viewed perpendicularly but is coherent when viewed from below. This perspective stratagem, as well as the participatory gestures of the two putti, are profoundly influenced by Baroque sculpture, although these should be dated to a later period. This hypothesis could be confirmed by a comparison with the work of the sculptor Daniele Peracca (active between the mid-17th and early 18th century), designed for the high altar of the Church of the SS. Apostoli in Verona, which would therefore place ours in the Venetian area in the first half of the 18th century.



Scultore romano o napoletano del XIX secolo

Toro Farnese

bronzo brunito | *burnished bronze*
cm. 67x46x46

Questo gruppo scultoreo riproduce in bronzo una delle opere più famose dell'antichità, il cosiddetto *Toro Farnese*, copia romana di un originale ellenistico del II secolo avanti Cristo ora conservato al Museo archeologico di Napoli. La monumentale opera, tratta da un unico blocco di marmo, raffigura il supplizio di Dirce da parte di Zeto e Anfione, da loro legata ad un toro furioso per vendicare i maltrattamenti subiti dalla loro madre Antiopè. Quest'ultima è stata raffigurata in piedi mentre assiste alla scena, così come la figura di pastore seduto, che invece impersonificherebbe il monte Citerone ove è ambientato il mito. Il ritrovamento del grande gruppo scultoreo, dissepolto alle terme di Caracalla nel 1545, ebbe una larghissima eco e l'opera venne più volte riprodotta anche grazie alla diffusione della sua immagine tramite stampe, come ad esempio quella di Diana Mantovana del 1581. Il bronzo che presentiamo ripropone l'opera antica con notevole raffinatezza, facendo ad esempio risaltare, con un diverso grado di finitura, i corpi dei protagonisti sulle parti più opache.

This bronze sculpture is a reproduction of one of the most renowned works of ancient art, the so-called Toro Farnese, which is a Roman copy of a Hellenistic original from the 2nd century BC, now at the Archaeological Museum of Naples. The monumental work, sculpted from a single block of marble, shows Dirce being tormented by Zethus and Amphion, after having tied her to a furious bull to avenge the mistreatment of their mother Antiopè. The latter is shown standing and witnessing the scene, similarly to a figure of a seated shepherd, which is supposed to represent Mount Cytheron, where the myth took place. The rediscovery of the great sculptural group, which was unearthed at the Caracalla Baths in 1545, elicited a profound response, leading to numerous replicas, originating also from the dissemination of its image through prints – as much as it happened, for instance, for the so-called Diana Mantovana, from 1581. As a highly sophisticated reproduction of the ancient work, the bronze stands out in the way the bodies of the protagonists are accentuated by the more detailed finish in contrast to the more opaque parts of the rest of the sculpture.



Scultore neoclassico del XIX secolo

Diana osserva Endimione addormentato

alabastro | *alabaster*

cm. 110 h

La scultura femminile in alabastro che presentiamo incarna perfettamente i principi del Neoclassicismo: essa raffigura la dea Diana mentre contempla Endimione addormentato, ispirandosi alla celebre scultura conservata nei Musei Vaticani.

Secondo la versione più diffusa del mito, narrato in modo diverso nelle fonti classiche, Diana si era innamorata di un bellissimo pastore, Endimione, dopo averlo visto addormentato in una caverna sul monte Latmo, dove il giovane pascolava le sue greggi. Fu così che chiese a Giove di far sprofondare il pastore in un sonno eterno, in modo da poterlo contemplare ogni notte, visitandolo in veste di divinità lunare.

Diana è qui ritratta in piedi, il corpo è avvolto in un peplo delicato che ne rivela le forme sinuose attraverso un gioco di trasparenze. La posa, elegante e composta, è resa dinamica dal movimento leggero della veste, come se fosse mossa da una brezza leggera, e dalla torsione del capo. Il volto, sereno e idealizzato, esprime un senso di contemplazione, con lo sguardo rivolto verso il basso, aggiungendo un tocco di mistero alla figura.

Questa scultura è un esempio eccellente dell'eleganza classica e senza tempo che affascinava i collezionisti dell'epoca, e rappresenta un perfetto connubio tra la perfezione tecnica e l'espressione di valori ideali che caratterizzarono il Neoclassicismo.

The female alabaster sculpture we present here perfectly embodies the principles of Neoclassicism: it depicts the goddess Diana contemplating the sleeping Endymion, and is reminiscent of the renowned sculpture in the Vatican Museums.

According to the most widely accepted version of the myth, as recounted differently in Ancient literature, Diana fell in love with a handsome shepherd named Endymion, after seeing him asleep in a cave on Mount Latmos, where the young man grazed his flocks. It was at this point that Diana asked Jupiter to plunge the shepherd into an eternal sleep, thereby enabling her to contemplate him every night, visiting him in the guise of a lunar deity.

In this sculpture, Diana is portrayed in a standing pose, her body adorned in a delicate peplos that reveals her sinuous forms through a play of transparencies. The subject's elegant and composed pose is rendered dynamic by the light movement of the robe, as if it being moved by a gentle breeze, and the twisting of the head. The serene and idealized face conveys a sense of contemplation, with the gaze turned downwards, adding a touch of mystery to the figure.

This sculpture is an excellent example of the timeless, classical elegance that fascinated collectors of the time, and represents a perfect combination of technical perfection and the expression of ideal values that characterized Neoclassicism.



Fonderia Chiurazzi
(Napoli, XIX – XX secolo)

Perseo con la testa di Medusa
bronzo brunito | *burnished bronze*
cm. 97 h

Questa raffinata scultura in bronzo raffigura l'eroe mitologico Perseo nel momento culminante del suo trionfo, mentre presenta con orgoglio la testa mozzata di Medusa, la Gorgone sconfitta. La scultura riproduce fedelmente, in scala ridotta l'iconica statua dell'artista rinascimentale Benvenuto Cellini, oggi custodita nella Loggia dei Lanzi a Firenze. La possente anatomia dell'eroe contrasta con il corpo esanime della creatura ai suoi piedi.

La base, riccamente decorata, presenta un motivo di teste di caproni angolari e ospita quattro divinità greche in nicchie ornate, inquadrate da lesene con busti di cariatidi.

Quest'opera è un pregevole esempio della produzione della celebre fonderia artistica Chiurazzi, attiva a Napoli tra il XIX e il XX secolo. Specializzata nella fusione in bronzo di calchi di sculture classiche, la bottega contribuì significativamente alla diffusione del gusto neoclassico, reinterpretando in un materiale nobile i soggetti emblematici della mitologia antica, espressione del profondo interesse culturale dell'epoca per l'eredità classica.

Faithfully reproducing in smaller scale the iconic statue by the Renaissance artist Benvenuto Cellini, today housed in the Loggia dei Lanzi in Florence, this refined bronze sculpture, portrays the mythological hero Perseus at the height of his triumph, proudly presenting the severed head of Medusa, the defeated Gorgon. The hero's powerful anatomy contrasts with the lifeless body of the creature at his feet, while the richly adorned pedestal features decorative goat-head motifs and houses four Greek deities in ornate niches, framed by pillars with caryatid busts.

A fine example of the renowned Chiurazzi foundry's work, active in Naples between the 19th and 20th centuries, this piece reflects both the fortune of Cellini's work and the studio's specialization in casting bronze replicas of ancient sculptures. The foundry played a significant role in spreading Neoclassical taste and Renaissance fashion, embodying the fascination with classical and early modern heritage at the fin de siècle.



Alceo Dossena, attribuita a

(Cremona, 1878 - Roma, 1973)

Madonna col Bambino

marmo | *marble*

cm. 64 h

“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. Alcune furono attribuite persino a Simone Martini, 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 maestri, anche successivi. La scultura in esame sembra, infatti, coniugare efficacemente, agli stilibismi e alle sinuosità gotiche, tratti più maturi: dal volto languido della Vergine pare ad esempio trasparire qualcosa della *Pietà* michelangeloesca 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 Elia Volpi a 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. 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.

Una foto dell'opera con l'attribuzione allo stesso artista è anche presente nel catalogo della fototeca della Fondazione Federico Zeri.

“I have created in the manner like those of the great maestros, but I have always invented”. With these words, Alceo Dossena defended his superb craftsmanship when, in 1928, connoisseurs found out that some pieces, sold as ancient art in the United States, were recognized as actually modern works. In fact, some of Dossena's works had been even attributed to Simone Martini, an artist known exclusively for his pictorial work, consequently leading to the idea that he must have been also a sculptor. Dossena, who spent long periods of study in Tuscany, drew particular inspiration from the great Sienese master for his own works; however, the latter successfully blended his style with influences from other masters, not necessarily from the same period. Indeed, our sculpture combines effectively Gothic features and more mature traits: the languid expression of the Virgin, seems to draw inspiration from Michelangelo's Pietà in Saint Peter in Vatican. This work certainly dates from the earliest phase of Dossena's career. In particular, the poignant sculpture is closely reminiscent of the Virgin in the Annunciation in the University Art Gallery of Pittsburgh – which was purchased by Helen Clay Frick as an original work by Simone Martini for the enormous sum of 225.000 dollars from the antiquarian Volpi in Florence. From the latter work, our sculpture borrows the traits of the Virgin's face, despite retaining a more 'Simone Martini'-inspired style, which is also visible in the denticulated capital on which the figure in our sculpture stands.

By the 1930s, Dossena was free to sign his works and present himself to the public, eventually enjoying enormous success and popularity, which culminated in the major auction of his works at the Plaza Hotel in New York in 1933.

A photograph of our sculpture is featured in the catalogue of the Fondazione Federico Zeri photo library, with an attribution to Dossena.



Mobili Furniture



Cassapanca con schienale

Firenze, fine del XV – inizi del XVI secolo

legno di noce intagliato e scolpito alla certosina | *walnut wood with certosina inlays*
cm. 116x217x58

Questo mobile, raro per tipologia e conservazione, costituisce uno splendido esempio di arredo caratteristico delle camere signorili rinascimentali, il cosiddetto "lettuccio".

La rigorosa ed elegante struttura presenta un alto schienale, suddiviso in specchiature intarsiate con ghirlande vegetali cinte da nastri svolazzanti. La cornice in aggetto è decorata con una fascia a intarsio alla certosina, di disegno geometrico, decoro che si ripete anche lungo il margine superiore della cassapanca a prospetto bombato e la seduta sollevabile, con cerniere antiche.

La seduta è fiancheggiata da due alti braccioli, con specchiature modanate, profilate superiormente da una cornice terminante sul fronte con due brevi volute. Sul fronte, i braccioli presentano due formelle tardo cinquecentesche, di chiara impronta manieristica, intagliate a rilievo, mentre i plinti sottostanti includono due leoni rampanti intarsiati in legno chiaro affrontati specularmente, quasi certamente collegati alla casata di provenienza.

I fianchi del lettuccio hanno specchiature a fondo liscio incorniciate da decori intarsiati alla certosina che sviluppano tre diversi temi geometrici.

Confronti sono stati istituiti con un lettuccio del Museo Horne per le volute di coronamento ai braccioli e con un cassone dello stesso museo per l'intreccio lineare di rombi della decorazione certosina, mentre la ghirlanda vegetale a nastri trova risposdenze negli schienali del Duomo di Perugia, eseguiti dalla bottega di Giuliano da Maiano e dei fratelli del Tasso.

****Si prega di notare che quest'opera è stata notificata con D.M. del 18 novembre 2008 ed è stata dichiarata di eccezionale interesse artistico. Quest'opera non può essere esportata dall'Italia.**

This rare chest, in terms of typology and state of preservation, is a splendid example of a "lettuccio", namely a type of day bed, which was characteristic of private rooms of Renaissance stately homes. The rigorous and elegant structure of this piece features a tall backrest divided in panes inlaid with vegetal garlands encircled by fluttering ribbons. The overhanging frame is decorated with an inlaid Chartusian-style band (certosina) featuring a geometric pattern; the same design is repeated along the upper edge of the chest, which has a rounded front, and whose seat tilts on antique hinges.

The seat features two tall armrests with sculpted central panels on the sides, with their upper borders defined by a frame ending on the front with two short scrolls. The front of the armrests shows two late-16th century panels in an evident Mannerist style with intaglio carved in relief, while the plinths below are decorated with two light wood inlaid rampant lions facing each other; the latter are almost certainly related to the lineage of the family, for whom the chest was originally made. The sides of the lettuccio have central panes with smooth background, framed by Chartusian-style inlays featuring three different geometric designs.

Comparisons have been made with a lettuccio at the Horne Museum for the crowning volutes on the armrests, and with a chest from the same museum for the linear lozenge pattern of the Chartusian decoration, while the vegetal scrolls with bands are comparable to those on the backrests of the Duomo of Perugia, executed by the workshop of Giuliano da Maiano and the Del Tasso brothers.

****Please note that this work has been notified with Ministerial Decree of 18 November 2008 and has been declared of exceptional artistic interest. This work cannot be exported from Italy.**



Armadio

Siena, inizi del XVI secolo

legno di noce e gattice | *walnut and white poplar wood*
cm. 212x114x40

Questo semplice ma elegante armadio, di gusto ancora quattrocentesco, presenta due ante decorate con pannelli a forma di losanga in rilievo, ciascuno centrato da un pomolo circolare tornito, in legno di noce. Ai lati sono presenti lesene leggermente bombate, che definiscono e impreziosiscono il mobile. Le maniglie centrali sono realizzate in ottone.

La parte superiore dell'armadio è caratterizzata da un cappello rettilineo con gocciolatoio a dentelli, che aggiunge profondità e un tocco di eleganza. La base modanata è leggermente sporgente e poggia su piedi a mensola.

Il legno dell'armadio, in noce e gattice, mostra una venatura pronunciata e una finitura che ne esalta il colore caldo e profondo, con segni del tempo che ne attestano l'età e l'autenticità.

Although still showing 15th-century style features, this simple yet elegant 16th-century wardrobe, comprises two doors, each decorated with lozenge-shaped panels in relief and centred with a turned circular walnut knob. Slightly rounded pillars embellish and define the cabinet on the sides. The central handles are made of brass.

The upper part of the wardrobe is characterized by a rectangular cap with notched moulding drip edge, which adds depth and a touch of elegance. The moulded base slightly protrudes and rests on bracket feet.

The walnut and poplar wood of the wardrobe shows a pronounced grain and a finish that enhances its warm, deep colour. Furthermore, signs of time attest to its age and authenticity.



Cassone nuziale

Roma, seconda metà del XVI secolo

legno di noce parzialmente dorato | *partially gilded walnut wood*
cm. 61x157x60

La particolarità di questo prezioso cassone risiede nell'ospitare sul fronte due riquadri figurati con soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Il primo riquadro sulla sinistra mostra Fetonte e la madre Climene dinanzi a Elio, dio del Sole, implorare il padre Apollo di concedergli l'uso del suo carro per l'inauspicio volo. Il riquadro di destra mostra invece i due innamorati, Dafne e Apollo, quest'ultimo sulla destra, dinanzi ad un edificio classico. Entrambi i rilievi appartenevano ad una consuetudine delle raffigurazioni di cassoni a Roma nella seconda metà del Cinquecento: al Victoria and Albert Museum di Londra se ne conserva una coppia realizzata nel 1570 per le nozze di Paolo Lancellotti e Giulia Delfini (inv. 4416-1857, 4417-1857) sulla quale, insieme ad altre tratte sempre dallo stesso mito, compaiono – evidentemente ispirate dai medesimi disegni – le stesse scene raffigurate nel nostro. Come nei cassoni londinesi, anche il nostro presenta due panoplie sui fianchi.

Evidenti sono i riferimenti alla scultura e all'architettura classica. La forma a sarcofago dai vivaci intagli ad altorilievo è scandita sul fronte da erme e decorata da rosette e festoni. Al centro, posto tra due sfingi, l'arme della famiglia committente, forse originariamente dipinta. Il coperchio, a foggia di urna, è decorato da un'alternanza di elementi fogliacei e sotteso da un motivo a rosette e festoni centrato da un mascherone dalle fauci spalancate. Piedi a zampa di leone completano la base.

The uniqueness of this precious chest lies in the two figurative panels on the front, which depict subjects from Ovid's "Metamorphoses". The first panel on the left shows Phaeton and his mother Clymene before Helios, the god of the Sun, imploring his father Apollo to grant him to use his carriage for his inauspicious flight. The right panel, on the contrary, depicts the two lovers Daphne and Apollo – the latter on the right – before a classical building. Both reliefs are examples of a tradition of chests decoration style that was fashionable in Rome in the second half of the 16th century.

The Victoria and Albert Museum in London preserves a pair of chests dating from 1570, originally made for the wedding of Paolo Lancellotti and Giulia Delfini (inv. 4416-1857, 4417-1857) which feature the same scenes illustrated in this piece – evidently based on the same drawings, along with others inspired by the same myth. As in the V&A chests, our piece features two panoplies on the sides.

The design clearly echoes classical sculpture and architecture. The sarcophagus shape with its lively high-relief carvings is punctuated at the front by herms, and is decorated with rosettes and festoons. In the centre, placed between two sphinxes, is the coat of arms of the family ordering the chest, perhaps originally painted. The urn-shaped lid is decorated with alternating leaf motifs, placed above rosettes and festoons centred by a mascaroon with wide open jaws. Lion's paw feet complete the chest, embellishing its base.



Credenza da sacrestia

Veneto, XVII secolo

legno e radica di noce | *walnut wood and burl*
cm. 181x295x66,5

Questo imponente mobile da sacrestia, a doppio corpo, è un rigoroso esempio di barocco veneto, magistralmente realizzato in legno e radica di noce. L'alternarsi armonico di cornici, sfornellature e pilastri crea un perfetto equilibrio architettonico, cifra distintiva dell'arredamento ecclesiastico del periodo.

Il corpo superiore, leggermente più stretto, è elegantemente decorato da quattro pannelli, simili a quelli inferiori, che in realtà celano due pratici sportelli a ribalta. Questi sono scanditi da pilastri rastremati verso il basso, arricchiti al centro da raffinati intarsi in radica che ne impreziosiscono la superficie. La sommità del mobile è coronata da una cornice aggettante, sotto la quale si aprono sei tiretti, quasi impercettibili, probabilmente destinati ad accogliere candelabri o altre fonti di illuminazione, tipici degli arredi sacri.

Il corpo inferiore, più ampio e imponente, si caratterizza per la presenza di quattro ante sormontate da due ampi cassetti con maniglie a pomello. Le ante sono decorate con pannelli rettangolari rientranti, incorniciati da profonde modanature che ne accentuano la tridimensionalità. Tra le ante centrali e ai lati esterni si ergono tre pilastri, che non solo conferiscono verticalità e struttura al mobile, ma ne sottolineano anche l'architettura solida e proporzionata.

This imposing double-sided sacristy cabinet is an excellent example of Venetian Baroque furniture, masterfully crafted from walnut wood and burl. The harmonious interplay of cornices, mouldings, and pilasters creates a perfect architectural balance, a distinctive feature of ecclesiastical furnishings of the period.

The slightly narrower upper body is elegantly decorated with four panels, similar to those on the lower body, which conceal two practical drop-front doors. These are punctuated by tapering pilasters, enriched in the centre by refined root inlays that embellish their surface. The top of the cabinet is crowned by a projecting cornice, beneath which six drawers, almost invisible, likely intended for candelabras or other sources of illumination, typical of sacred furnishings.

The wider and more imposing lower body features four doors surmounted by two large drawers with knob handles. These doors are decorated with recessed rectangular panels, framed by deep mouldings that accentuate their three-dimensionality. Between the central doors and on the outer sides, stand three robust pilasters, which not only lend verticality and structure to the cabinet but also emphasize its solid and well-proportioned architecture.



Tavolo a rocchetto

Italia Centrale, inizio del XVII secolo

legno di noce e castagno | *walnut and chestnut wood*
cm. 80x174x87

Il tavolo in legno di noce massello e castagno, di gusto rinascimentale e probabile manifattura toscana, è databile intorno all'inizio del XVII secolo.

Il piano rettangolare è decorato da dentellatura, la fascia sottostante è scandita da tre cassetti allineati, ciascuno con semplici tiretti a pomolo in legno tornito. I cassetti sono incorniciati da semplici modanature che ne sottolineano la struttura.

Il piano poggia su quattro gambe tornite a rocchetto, che terminano con piedi a cipolla o a trottola, tipici dell'epoca. Le gambe sono unite da traverse nella parte inferiore, formando una robusta base a 'H' che conferisce stabilità e robustezza al tavolo. La finitura del legno scura e patinata mette in risalto la profondità del colore del noce e le sue venature naturali. L'aspetto generale è quello di un mobile robusto, funzionale e di grande carattere, con un'estetica che ben si inserisce in contesti rustici o tradizionali, come ad esempio quelli di un refettorio.

This solid walnut and chestnut wood table, whose Renaissance-esque style betrays a possible Tuscan manufacture origin, can be dated to around the beginning of the 17th century.

The rectangular tabletop is decorated with notching, and the underlying band is punctuated by three aligned drawers, each showing a simple, turned wooden knob pull. These drawers are framed by simple mouldings that emphasize their structure.

The top rests on four spool-turned legs, ending in onion or bun-shaped feet, which are typical of the period. The legs are joined by crosspieces at the bottom, forming a robust H-shaped base that provides stability and solidity to the table. The wood finish is dark toned and patinated, highlighting the depth of the walnut's colour and its natural grain. Overall, the piece shows a robust, functional appearance with great character, and its aesthetic fits well into rustic or traditional settings, such as a refectory.



Tavolo ottagonale da centro

Italia Centrale, inizi del XVII secolo

legno di noce parzialmente dorato | *partially gilded walnut wood*
cm. 82 h, cm. 111 diametro

Tavolo ottagonale da centro tardo rinascimentale in noce con lumeggiature in oro. Il piano presenta bordi modanati e fascia sottostante riccamente decorata con una sequenza di intagli dorati a forma di dischi concatenati; al centro della fascia, su uno dei lati, è presente un cassetto con una piccola maniglia circolare in metallo, probabilmente ferro battuto.

Il tavolo poggia, tramite un perno centrale, su un fusto a balaustro: la parte superiore a forma di urna, è decorata da festoni intagliati in rilievo e dorati, e baccellature; la base termina con un nodo quadrato, ornato agli angoli da piedi fogliati entro un anello a scaglie.

La base ottagonale, in linea con il piano, presenta una complessa modanatura a più livelli, decorata con intagli simili a quelli della fascia, che richiamano la godronatura o motivi a "foglie".

Nel complesso, il tavolino presenta un aspetto elegante e solido, con una grande attenzione ai dettagli e alle decorazioni, denotando una probabile funzione d'arredo di pregio, forse in un salotto o studio.

This late-Renaissance octagonal centre table in walnut with gilded highlights, shows a top with moulded edges and an underlying band richly decorated with a sequence of gilded carvings in the shape of concatenated discs. In the centre of the band, on one of the sides, there is a drawer with a small circular metal handle, probably made of wrought iron.

The table rests on a baluster-shaped body via a central pivot. The urn-shaped upper part is decorated with carved and gilded festoons in relief, and fluting; the base ends with a square knot, decorated at the corners with foliate feet within a scaled ring.

In line with the top, the octagonal base features complex multi-level moulding, decorated with carvings similar to those on the band, resembling knurling or "leaf" motifs.

Overall, the small table presents an elegant and solid appearance, with great attention to detail and decoration, suggesting it was probably used as a valuable piece of furniture, perhaps in a drawing-room or study.



Cassettone canterano

Umbria, metà del XVII secolo

legno di noce con lastronature in radica | *walnut wood with decorative bands in burl*
cm. 110x158x67

Questo pregevole canterano umbro, realizzato in legno di noce con lastronature in radica, richiama il gusto del periodo tardo rinascimentale.

Si compone di tre ampi cassetti delimitati da cornici modanate e di uno superiore a scomparsa, separato dagli altri da una cornice marcapiano. Ogni cassetto è dotato di due maniglie mistilinee e da una serratura centrale con placca a scudo.

Il piano rettangolare è fortemente aggettante, con cornice modanata mentre i lati del canterano sono ornati da specchiature geometriche.

La base del cassettone presenta una modanatura sporgente, con piedi a mensola adornati da un bel motivo a volute.

Questo mobile, robusto e funzionale, è un esempio classico di arredo destinato a un ambiente di prestigio, come una camera da letto padronale o un salone.

This refined Umbrian chest of drawers, crafted from walnut wood with burl veneer, evokes the style of the late Renaissance.

It features three spacious drawers defined by moulded frames, and a hidden top drawer separated from the others by a band moulding. Each drawer is fitted with two curved handles and a central lock with a shield-shaped escutcheon.

The rectangular top is strongly projecting with a moulded edge, while the sides of the chest are adorned with geometric panels.

The base of the chest of drawers has a protruding moulding and bracket feet embellished with a pleasing scroll motif.

This robust and functional piece of furniture is a classic example of furnishing intended for a prestigious setting, such as a master bedroom or a drawing-room.



Coppia di cassapanche con schienale

Marche, fine del XVII secolo

legno intagliato e decorato in policromia | carved wood with polychrome decoration
cm. 144x220x50

Questa interessante coppia di cassapanche rappresenta splendidamente lo stile del mobile marchigiano, rivelando una decorazione che, pur conservando l'impronta del tardo Barocco, si evolve verso un rigore e una misura che preludono già al gusto Neoclassico.

Lo schienale sagomato di ciascuna cassapanca è un trionfo di eleganza: le volute laterali, riccamente modanate e adornate con delicati motivi fogliacei, incorniciano al centro ovali dipinti con straordinaria finezza. Qui prendono vita le raffigurazioni allegoriche della Pittura – una giovane donna con pennello e tavolozza – e dell'Architettura – una fanciulla che regge un compasso – figure che appaiono illusivamente sospese su una mensola. L'arte del *trompe-l'oeil* si manifesta con delicatezza anche nei festoni che arricchiscono lo schienale e nelle sobrie cartelle dipinte, che movimentano sottilmente le superfici frontali, aggiungendo profondità e interesse visivo.

La parte inferiore di ciascuna cassapanca presenta un pannello frontale incorniciato e illusivamente rientrante, bordato da una fascia di colore che ne accentua la forma e la prospettiva.

La simmetria e l'armonia tra i due pezzi sono evidenti; difatti, questa coppia è stata magistralmente realizzata per essere collocata con precisione tra le coppie di colonne della galleria al piano terra della prestigiosa Villa Pianetti di Sant'Ubaldo a Monsano, presso Jesi. La loro ubicazione originaria, testimonianza della loro importanza storica e artistica, è stata immortalata in ben tre pubblicazioni tra gli anni '60 e '70 del secolo scorso.

This precious pair of chests beautifully represents the style of furniture typical of the Italian region of Marche, revealing a decoration that, while retaining the imprint of the late Baroque period, evolves towards a sense of rigour and measure that already foreshadow the Neoclassical taste.

*The shaped backrest of each chest is a triumph of elegance: the richly moulded side volutes, adorned with delicate foliate motifs, frame exquisitely painted oval medallions at their centre. Here, the allegorical depictions of Painting – a young woman with a brush and palette – and Architecture – a maiden holding a compass – come to life, appearing illusively suspended on a shelf. The art of *trompe-l'oeil* subtly manifests itself in the garlands that enrich the backrest, as well as in the sober painted cartouches that delicately animate the fronts, adding depth and peculiarity.*

The lower part of each chest features a framed and illusively recessed front panel, bordered by a band of colour that accentuates its shape and perspective.

The symmetry and harmony between the two pieces are evident: this pair was masterfully crafted to be precisely placed between the pairs of columns in the ground floor gallery of the prestigious Villa Pianetti di Sant'Ubaldo in Monsano, near Jesi. Their original location was immortalized in at least three publications between the 1960s and 1970s, demonstrating their historical and artistic importance.



PUBBLICAZIONI / PUBLICATIONS

"Una villa marchigiana: Sant'Ubaldo", in *Antichità viva*, 1964, III, 5, pp. 64-65, figg. 8-9.

"Il mobile regionale italiano", a cura di Vinicio Mannelli, Edam, Firenze, 1964, n.136, fig. 139.

"Il mobile marchigiano", a cura di Maddalena Trionfi Honorati, Gorlich, Milano, 1971.

Scrivania 'San Filippo'

Roma, fine del XVII secolo

legno e radica di noce | *walnut wood and burl*
cm. 115x191x88

Questa elegante scrivania "San Filippo", realizzata in pregiato legno di noce e radica, è un magnifico esempio di ebanisteria seicentesca.

La denominazione "San Filippo" identifica un particolare tipo di scrittoio caratterizzato da un piano superiore corredato da un'alzata con numerosi tiretti e scomparti. Si distinguono due varianti principali: quella "chiusa", dove l'alzata è celata da una ribalta, e quella "aperta", come nel nostro caso, dove lo *scarabattolo* (il corpo dell'alzata contenente i tiretti) è interamente a vista, leggermente arretrato rispetto al piano e spesso fiancheggiato da spalle digradanti o curvilinee.

L'origine del nome "San Filippo" per questi scrittoi è oggetto di dibattito: è comunemente accettato che derivi da San Filippo Neri (1515-1595), sebbene la sua vita sia antecedente all'epoca di massima diffusione di questi mobili. È più plausibile, come in molti altri casi di denominazioni storiche di mobili, che il nome sia emerso da un'associazione indiretta, forse legata alla destinazione d'uso di questi scrittoi in ambienti ecclesiastici o di studio, in un'epoca in cui la figura di San Filippo Neri era ancora fortemente influente.

Il nostro raffinato scrittoio è impreziosito da profili ebanizzati che creano un contrasto cromatico e da disegni geometrici suggeriti da filettature intarsiate in legno di frutto, che ne esaltano la bellezza della venatura.

La parte superiore della scrivania è un'alzata strutturata su due ordini di cassetti, disposti simmetricamente ed elegantemente separati da lesene. Questa configurazione massimizza la funzionalità dello spazio di archiviazione.

Il piano di lavoro è lineare, definito da una cornice modanata, fortemente aggettante; la fascia sottopiano è scandita da due ampi cassetti, ciascuno dotato di due maniglie e di una serratura centrale, funzionali e decorativi.

La scrivania poggia su quattro gambe troncopiramidali, che terminano con piedi a mensola rovesciata, conferendo stabilità e un'estetica solida. Le gambe sono collegate da elaborate traverse sagomate a crociera, anche se l'elemento decorativo a pinnacolo che le centra non risulta coevo al resto del mobile.

This elegant "San Filippo" desk, crafted from precious walnut wood and burl, is a magnificent example of 17th-century cabinetry.

The name "San Filippo" refers to a particular type of writing desk characterized by an upper surface accompanied by a riser with numerous small drawers and compartments. Two main variants can be identified: the "closed" type, where the upper section is concealed by a flap-front, and the "open" type, as in our piece, where the "scarabattolo" (the body of the upper section containing the drawers) is entirely visible, slightly recessed from the main surface and often flanked by sloping or curved sides.

The origin of the name "San Filippo" for these desks is a matter of debate. It is commonly accepted that it derives from Saint Philip Neri (1515-1595), although his lifetime predates the period of the widespread popularity of these pieces of furniture. As in many other cases of historical furniture denominations, it is more plausible that the name emerged from an indirect association, perhaps linked to their intended use in religious or study settings, at a time when the saint's figure was still highly influential.

Our refined writing desk is further embellished with ebonized profiles that create a chromatic contrast, and with geometric patterns suggested by fruitwood inlaid stringing, which enhance the beauty of the wood grain.

The upper part of the desk is structured in two rows of drawers, symmetrically arranged and elegantly separated by pilasters – a configuration that maximizes storage functionality.

The desk rests on four truncated pyramidal legs, which terminate in inverted bracket feet, which provide stability and a solidity. The legs are connected by elaborately shaped crossbeams, although the decorative pinnacle element that centres them does not appear to be coeval with the rest of the cabinet.



Scrivania 'Mazzarino'

Olanda, inizi del XVIII secolo

legno lustrato con essenze di vari legni | *inlaid wood with different wood species*
cm. 78x132x66

Il nome di questa tipologia di arredo deriva dal cognome del primo ministro del monarca francese Luigi XIV, il potente cardinale Giulio Mazzarino, che succedette alla carica di Richelieu, noto per la sua vasta collezione d'arte e di mobili. Si tratta infatti di una tipologia di mobile nata in Francia nel corso del Seicento, per poi affermarsi anche nel resto d'Europa, sempre fedele allo stesso disegno.

La scrivania, nel nostro caso interamente lustrata in legni diversi a comporre disegni geometrici, presenta il fronte mosso, tripartito, con le sezioni laterali convesse. Al centro troviamo un cassetto sottopiano e uno sportello arretrato. Le otto gambe tronco-piramidali rovesciate sono raccordate in due gruppi di quattro da traverse incrociate centrate da pinnacolo. Piedi a cipolla schiacciata completano le gambe della scrivania.

The name of this type of furniture is derived from the surname of Louis XIV's prime minister, the powerful Cardinal Jules Mazarin, who succeeded Richelieu, and was known for his vast collection of art and furniture.

This type of furniture originated in France in the 17th century, and later became popular in the rest of Europe, without undergoing any alterations in terms of design. Our desk is entirely inlaid with different woods to compose geometric design, features a sculpted wavy front divided in three parts with convex lateral sections. In the centre, there is an under-top drawer and a back door. The eight inverted, truncated pyramidal legs are joined in two groups of four by pinnacle-centred crossbeams. Flattened onion-shaped feet complete the legs of the desk.



Console da centro

Italia Centrale, fine del XVIII secolo

legno laccato e dorato, piano in marmo fior di pesco | *gilded and lacquered wood, peach-blossom marble top*
cm. 80x220x81

Questa importante console da centro in stile Neoclassico è caratterizzata da uno splendido piano in marmo "fior di pesco", sagomato e incassato entro la struttura lignea dorata. Il "fior di pesco" è un marmo brecciato italiano dai toni leggeri, che vanno dal bianco al grigio al verde chiaro, con venature color avorio, grigie e rosate. Fin dall'antichità, questo pregiato marmo è stato ampiamente apprezzato e impiegato in importanti monumenti storici e in opere ornamentali di altissimo pregio, testimoniando la sua intrinseca nobiltà.

La fascia sottopiano, che corre lungo l'intera struttura, è finemente profilata: nella parte superiore presenta una cornice a motivo fogliaceo continuo, mentre quella inferiore è scandita da una perlinatura continua. Animata da girali dorati su fondo laccato, la fascia è centrata su un fregio lievemente aggettante realizzato con foglie di acanto dorate; lo stesso motivo si ripete con eleganza anche nei dadi angolari, dai quali si dipartono le gambe.

Le gambe troncoconiche sono elegantemente scanalate, conferendo slancio e leggerezza alla console; la porzione superiore è impreziosita da un capitello corinzio, mentre la parte inferiore si conclude con un cespo fogliato.

This important Neoclassical centre console features a magnificent "Fior di Pesco" ("peach blossom") marble top, which is shaped and recessed within the gilded wooden structure.

"Fior di Pesco" is a light-toned Italian brecciated marble, renowned for its delicate chromatic tones ranging from the pure white to soft grey and light green, with ivory, grey, and pinkish veins. Since ancient times, this precious marble has been widely appreciated and employed in important historical monuments and in ornamental works of the highest value, which enhances its inherent nobility.

The under-top band, which runs along the entire structure, is finely profiled: the upper part features a continuous leaf-motif cornice, while the lower part is punctuated by continuous beading. Animated by refined gilded volutes on a lacquered background, the band is centered on a slightly projecting element adorned with gilded acanthus leaves. The same motif is elegantly repeated in the corner blocks, from which the legs emerge.

The truncated conical legs are elegantly fluted, providing slenderness and lightness to the console; their upper portion is embellished with Corinthian capitals, while the lower part terminates in a scrolled foliate motif.



Tavolo ovale

Lombardia, primo quarto del XIX secolo

legno lustrato in noce, intarsi in ebano rosa e cipresso | *walnut veneer over wood, inlaid with rose ebony and cypress woods*
cm. 76x152x90

Questo elegante tavolo da centro si distingue per la sua particolare forma ovale e per l'eccezionale maestria nella lavorazione a intarsio che ne definisce l'intera estetica. L'intera struttura del tavolo è stata sapientemente realizzata in legno di noce, arricchita da una predominante e minuziosa lavorazione a intarsio e da fini filettature. Per gli intarsi sono stati impiegati legni pregiati come l'ebano rosa e il cipresso, selezionati per le loro diverse tonalità, che creano contrasti cromatici e luminosi di grande effetto visivo.

Il piano, di forma ovale accentuatamente allungata, è un vero capolavoro di ebanisteria: al centro, un'elaborata composizione intarsiata raffigura con delicatezza strumenti musicali, circondati da eleganti festoni, elementi fitomorfi e zoomorfi, il tutto incorniciato da un raffinato decoro ad anelli concatenati.

Il motivo degli anelli concatenati si ripete con coerenza stilistica sulla fascia sottopiano, conferendo unità all'insieme. Da questa fascia si dipartono le eleganti gambe troncopiramidali ornate da una serie di intarsi verticali raffiguranti geometrie, raccordate ai lati da piccole mensole e terminanti con un piede tornito. Anche la parte superiore delle gambe, nel punto di attacco con la fascia, presenta un motivo intarsiato a fiore, che richiama quelli presenti nel piano.

Lo stile del tavolo, con i suoi intarsi geometrici e le raffinate stilizzazioni floreali e animali, è chiaramente riconducibile al Neoclassicismo, in particolare alla fase del Primo Impero (fine XVIII - inizio XIX secolo). La precisione millimetrica degli intarsi, la pulizia delle forme architettoniche e la costante ricerca dell'equilibrio e dell'armonia sono tutte caratteristiche distintive e salienti di questo periodo.



This elegant centre table is distinguished by its oval shape and the exceptional mastery of inlay work that defines its entire aesthetic.

The structure of the table was expertly crafted from walnut wood, and enriched by predominant and meticulous inlay work and fine threading. Precious woods such as rosewood and cypress were used for the inlays, selected for their different shades, which create chromatic and luminous contrasts of great visual impact.

The elongated oval-shaped top is a true masterpiece of cabinet-making: in the centre, an elaborate inlaid composition delicately depicts musical instruments, surrounded by elegant festoons, phytomorphic and zoomorphic elements, all framed by a refined decoration of concatenated rings.

The motif of concatenated rings is repeated with stylistic coherence on the under-top band, giving unity to the overall piece. From this band depart the elegant truncated pyramidal legs, adorned with a series of vertical inlays depicting geometric patterns. These legs are connected at the sides by small, discreet corbels and end in turned feet. The upper part of the legs, where they attach to the band, also features an inlaid floral motif, echoing those on the top.

The style of this table, with its geometric inlays and refined floral and animal stylizations, is clearly attributable to Neoclassicism, particularly the First Empire period (late 18th - early 19th centuries). The meticulous millimetre precision of the inlays, the clean architectural forms, and the constant pursuit of balance and harmony are all distinctive characteristics of this prestigious period.



Coppia di consoles a demi-lune

Napoli, secondo quarto del XIX secolo

legno lustrato in mogano, piano in scagliola | *wood with mahogany veneer, top in scagliola*
cm. 100x115x57

Queste raffinate consoles a demi-lune, realizzate in legno di mogano, vantano un'origine riconducibile all'ambito napoletano. La loro caratteristica più distintiva è senza dubbio il piano superiore semicircolare in scagliola, un'opera d'arte in sé. La decorazione, meticolosamente eseguita, presenta motivi di armi e vessilli che convergono al centro in uno stemma araldico. Questo blasone è identificabile con la casata di Carlo I d'Angiò ("D'azur semé de fleurs de lys d'or, à un lambel de quatre pièces de gueules"), conferendo ai mobili un'aura storica e nobiliare.

Sotto il piano, una fascia lineare ospita un cassetto centrale, impreziosito da una serratura e una bocchetta in ottone, che ne sottolineano la funzionalità oltre che l'estetica. Le consoles poggiano su quattro gambe: quelle posteriori, lineari e robuste, sono tipiche dei mobili da parete e garantiscono stabilità, mentre quelle anteriori si distinguono per la loro forma curva e intagli elaborati. Questi ultimi, che richiamano motivi a fogliame stilizzato, aggiungono un tocco di squisita raffinatezza, terminando in eleganti zampe caprine.

La base, una pedana concava sui tre lati frontali, è sostenuta da piedi a cipolla schiacciata che si concludono con un elemento sferico, completando l'armonia delle forme.

Basandosi sulle loro caratteristiche distintive – in particolare la forma a demilune, gli intagli delle gambe, i piedi a zampa e la ricca decorazione del piano – queste consoles suggeriscono un'affinità con lo Stile Impero, quest'ultimo fiorito a cavallo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo e noto per la sua maestosità e l'ispirazione all'arte classica.

The origin of these two refined demi-lune consoles, crafted from mahogany wood, can be traced to the Neapolitan area. Their most distinctive feature is undoubtedly the semicircular top made of scagliola, a work of art in itself. The meticulously executed decoration features motifs of arms and banners that converge at the center in a heraldic crest. This coat of arms is identifiable with the lineage of Charles I of Anjou ("D'azur semé de fleurs de lys d'or, à un lambel de quatre pièces de gueules"), lending the furniture a historical and noble aura.

Below the top, a linear frieze houses a central drawer, embellished with a brass lock and escutcheon, highlighting both its functionality and its aesthetics. The consoles rest on four legs: the rear ones, linear and sturdy, are typical of wall-mounted furniture and ensure stability, while the front legs are distinguished by their curved shape and elaborate carvings. Reminiscent of stylized foliage motifs, these carvings add a touch of exquisite refinement, culminating in elegant hoofed feet.

The concave base on the three front sides is supported by flattened onion-shaped feet that end with a spherical element, completing the harmony of forms.

Based on their distinctive characteristics, particularly their demi-lune shape, leg carvings, hoofed feet, and the rich decoration of the top, these consoles reveal affinity with the Empire Style. This style flourished around the late 18th and early 19th centuries, and is known for its majesty and inspiration from classical art.



Gruppo di otto sedie

Lucca, fine del XIX secolo

legno di mogano, decori dorati, rivestimento in pelle | mahogany wood with gold decorations, leather upholstery
cm. 90x46x45

Elegante suite di otto sedie in legno massello di mogano, della fine del XIX secolo. Le linee fluide sono date dalla leggera inclinatura degli schienali e delle sedute.

Le sedie poggiano su gambe anteriori dette a "garretto", che accentuano la sinuosità delle forme, mentre quelle posteriori sono a sciabola.

Lo schienale è impreziosito nella porzione superiore da una doppia cornice intarsiata, che racchiude un raffinato intarsio a motivo floreale, il tutto realizzato in ottone. La decorazione a cornice concentrica si ripete tra schienale e seduta e nella fascia sottostante la seduta.

An elegant suite of eight solid mahogany chairs, dating from the late 19th century. The flowing lines are emphasized by the gentle incline of the backrests and seats. The chairs rest on front so-called "hock" legs, which accentuate the sinuosity of the forms, while the rear legs are shaped like sabers. The upper part of the backrest is embellished with a double inlaid brass frame, enclosing a refined floral inlay. The concentric frame decoration is repeated between the backrest and seat, as well as in the band below the seat.





Oggetti Objects

Cassetta a urna del Vescovo Jacopo Vagnucci

Umbria, fine del XV secolo

legno intagliato, dorato, decorato in policromia | carved, gilded and decorated wood in polychromy

cm. 36x52x38

expertise: Mauro Minardi

Secondo l'epigrafe latina presente sul retro del coperchio, questa preziosa cassetta lignea ad urna sarebbe stata realizzata nel 1462 per volere di Jacopo Vagnucci (1416-1487), nativo di Cortona, Vescovo di Perugia tra il 1449 e il 1482.

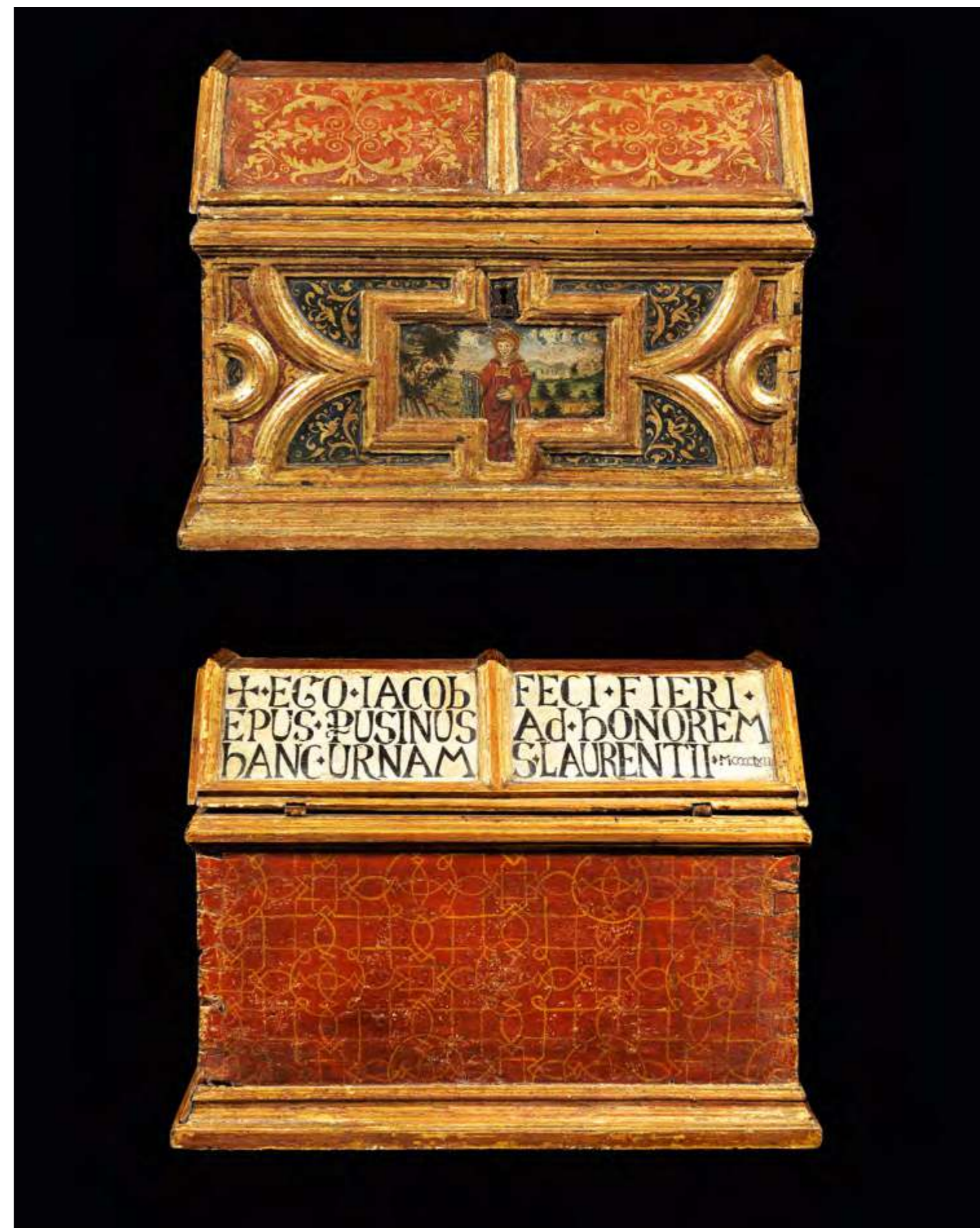
La cassetta era dedicata a San Lorenzo, raffigurato nella riserva centrale dinanzi ad un ameno paesaggio umbro. Impreziosiscono le altre cartelle geometriche pregevoli decorazioni a 'estofado', graffite su fondo oro, nell'alternanza del rosso e del blu. L'arme Vagnucci appare da entrambi i lati del reliquiario ed è timbrata dalla mitra vescovile, corredata di infule.

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

Alcune peculiarità della decorazione di quest'ultima non sono consone ad una realizzazione nella data 1462 indicata nell'iscrizione, trovando invece convincenti paralleli in esempi pittorici della fine del Quattrocento. Queste caratteristiche inducono Minardi "a prospettare una genesi dell'opera non prima del 1480-90 circa", forse in sostituzione del manufatto commissionato dal vescovo Vagnucci nel 1462.

According to the Latin inscription on the back of the lid, this precious urn-shaped wooden cassette was made in 1462, commissioned by Jacopo Vagnucci (1416-1487), from Cortona, who was Bishop in Perugia between 1449 and 1482. The cassette is dedicated to Saint Lawrence, who is depicted in the central section surrounded by a peaceful Umbrian setting. The other parts are embellished by valuable 'estofado' decorations, in alternating blue and red 'graffite' on a gold background. The Vagnucci coat of arms is stamped with the bishop's miter complete with ribbons, and appears on both sides of the reliquary.

The scholar Mauro Minardi clarified several aspects related to the creation of this rare artifact: first, he notes how the figure of Saint Lawrence and the Vagnucci coat of arms on the cassette show evident similarities to those in the missal commissioned by Bishop Vagnucci now in the Capitolare Library in Perugia (ms. 10, c.7r), whose decoration has been dated to around 1475. Furthermore, Minardi argues that the bishop's coat-of-arms is also reminiscent of one depicted on a reliquary which was donated to the parish church of Santa Maria di Cortona in 1458, and which shows an inscription comparable to that on our cassette. However, some peculiarities of the latter's decoration are not consistent with the date of 1462 indicated in the inscription, finding instead convincing parallels in paintings of the end of the 15th century. On the basis of these characteristics Minardi proposed "a dating for the creation of the work no earlier than 1480-90", possibly replacing the original decoration commissioned by Bishop Vagnucci in 1462.



Coppia di angeli portacero

Italia Centrale, XVI secolo

legno scolpito, dorato e policromo | *sculpted, gilded and polychrome wood*
cm. 87 h

Questa coppia di sculture, intagliata in legno dorato e policromo, è caratterizzata da una buona definizione anatomica, evidente nell'elegante contrapposto e nelle ben delineate gambe virili.

Si tratta di angeli portacero databili intorno al XVI secolo, di ambito centroitaliano. La ricca doratura e la resa degli incarnati ne esalta la bellezza e il carattere sacro.

Ciascun angelo è raffigurato in piedi su una base che sembra rappresentare nuvole o rocce stilizzate, decorate con volti di cherubini. Le due figure hanno ampie e spiegate ali dorate, vesti lunghe e fluenti finemente intagliate.

Gli angeli tengono in mano un elemento verticale che funge da supporto per ceri, anch'esso decorato e dorato. I volti sorridenti e dai lineamenti delicati sono incorniciati da folte capigliature, tratti tipici dell'iconografia angelica dell'epoca.

This pair of candle-bearing angels, carved in gilded and polychrome wood, are characterized by their meticulous anatomical detail, evident in their refined contraposto and the distinctively muscular legs. These sculptures date to around the 16th century, possibly from Central Italy. The rich gilding and rendering of the features of the two figures enhance their beauty and sacred character. Each angel is portrayed standing on a base that reminds of stylized rocks or clouds, which feature faces of cherubs. The two figures are enriched by wide, spread golden wings, and long finely carved robes. Furthermore, both angels hold a decorated and gilded vertical object that serves as a candle holder. Their smiling faces show delicate features and are framed by thick hair – recurring elements in the iconography of angels of the period.



Arca sepolcrale

Italia Centrale, seconda metà del XVI secolo

marmo bianco, inserti in marmi policromi e lumeggiature in oro | *white marble, polychrome marble inserts highlighted with gold*

cm. 66x210x72

expertise: Alberto Bruschi

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

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

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

This exquisite sculptural sarcophagus was originally part of an important parietal monument. We must therefore imagine this coffer, which shows an evident late Renaissance style, in its original context, being supported by corbels – of which, the upper elements decorated with cherub heads still survive – and being surmounted by a lid on which the figure of the deceased was probably originally carved.

As Alberto Bruschi, the author of a detailed artistic and heraldic study of this coffer, recognized, this object was once located inside a building – a detail suggested by its good state of conservation – and in an elevated position, as indicated by the presence of “a decorative element formed by a double tetra-petal element”, which is only visible from a certain angle.

Despite the absence of the name or any information relative to the person for whom the coffer was originally intended – which were once contained in an epigraph within the central cartouche – “the two shields ‘a cartocci’ (crumpled) carrying family arms carved into the front” reveal the names of two families connected to the deceased: on the right, the coat of the Fantucci of Siena (“D'Azur with a golden sun accompanied by three stars having six rays each”), while on the left is the crest of the Marzetti from Altidona (“D'Azur with a golden undulating comet above a natural sea”).



Coppia di colonne salomoniche

Veneto, fine del XVI – inizi del XVII secolo

legno scolpito e dorato | *sculpted and gilded wood*
cm. 225 h

Questa coppia di colonne salomoniche, riccamente decorate e dorate, presenta un fusto tortile che si avvolge a spirale dalla base al capitello. La forma elicoidale è ulteriormente arricchita da un ornamento dettagliato di tralci di vite, con foglie e grappoli d'uva. La doratura, ben conservata, dona alle colonne un aspetto sontuoso e regale.

Alla base è presente un plinto circolare, anch'esso dorato e decorato, che fornisce stabilità e un punto di appoggio elegante. I capitelli, all'apice dei fusti, sono di ordine corinzio, caratterizzati da volute e foglie d'acanto finemente intagliate, tipiche dello stile barocco.

Nel complesso, le colonne effondono un senso di opulenza e maestosità, suggerendo una provenienza da un contesto ecclesiastico o di alta nobiltà, dove tali elementi decorativi erano usati per adornare altari, baldacchini o interni di palazzi. La loro fattura indica una notevole abilità artigianale.

This pair of richly decorated and gilded Solomonian columns shows a twisted body that spirals from the base to the capital. This particular helical form is further enhanced by an intricate ornamentation of vine branches, with leaves and bunches of grapes. The well-preserved gilding contributes to an overall effect of regality and grandeur.

The base comprises a circular plinth, also gilded and decorated, which provides stability and an elegant support. The Corinthian capitals, located at the pinnacle of the columns, feature meticulously carved scrolls and acanthus leaves, which are a defining feature of the Baroque style.

In their entirety, the columns evoke an aura of opulence and majesty, suggesting a provenance from a religious or high aristocratic context. Such decorative elements were traditionally employed to embellish altars, canopies, or palace interiors, hence their high level of craftsmanship.



Coperchio di sarcofago raffigurante le “Quattro Stagioni”

Italia, XVII secolo

marmo bianco di Carrara | Carrara white marble
cm. 26x162x8

Il rilievo trae ispirazione iconografica dai coperchi dei sarcofagi romani che si diffusero tra il II e il III secolo d.C.; si tratta di una vasta classe che presenta il fronte e/o il coperchio scanditi dalla presenza di allegorie stagionali come gli Eros e le Ore. Il tema, declinato in una molteplicità di varianti, si ricollega alla feconda ciclicità della terra e alla caducità del tempo instaurando in questo modo un parallelismo simbolico con l'aldilà, l'apoteosi del defunto e la sua vittoria sulla morte fisica.

È importante sottolineare come i sarcofagi romani abbiano avuto una continuità funzionale lungo il corso della storia; a differenza di altri monumenti di età romana, infatti, non caddero mai in disuso e vennero reimpiegati come sepolcri per personaggi di spicco proprio per il prestigio che queste casse continuarono a rivestire ancora in epoca medievale e rinascimentale, a testimoniare il loro ruolo paradigmatico nella cultura figurativa. Tra i casi più emblematici si possono citare il sarcofago raffigurante il mito di Fedra e Ippolito, nel camposanto monumentale di Pisa, in cui venne inumata nel 1076 Beatrice di Toscana, quello in cui venne sepolto nel 1110 Buscheto, architetto della cattedrale della stessa città, e quello paleocristiano, nella chiesa di Santa Trinita a Firenze, in cui scelse di riposare Giuliano Davanzati.

Il nostro rilievo si rifà a sarcofagi simili a quello conservato al Cleveland Museum of Art, datato al 100-125 d.C., in cui troviamo ugualmente le quattro allegorie delle stagioni accompagnate dagli Eros. Le Horae sono raffigurate in coppie simmetricamente contrapposte, sdraiate tutte nella medesima posizione, vestite con *chitone* e *himation* - il mantello gonfiato ad arco sopra la testa di ciascuna figura - mentre i geni recano in mano attributi diversi a seconda del periodo dell'anno simboleggiato; da destra a sinistra troviamo l'allegoria dell'estate (l'unica a essere raffigurata coi seni scoperti), quella dell'autunno, dell'inverno e della primavera, riconoscibili grazie a i diversi attributi.

The relief draws iconographic inspiration from the lids of Roman sarcophagi dating from the 2nd to 3rd centuries AD, which frequently featured the front and/or the lid adorned with seasonal allegories, such as Eroses and Horae. This theme, declined in a multiplicity of variations, relates to the fertile cyclical nature of the Earth and the transience of time, thus establishing a symbolic parallel with the afterlife, celebrating the apotheosis of the deceased, and their victory over physical death.

Remarkably, unlike other monuments from the Roman era, sarcophagi maintained a functional continuity throughout history, never falling into disuse and being frequently reused as sepulchres for prominent figures. Precisely because of the aura they conveyed, these coffers continued to hold their prestige even in the Medieval and Renaissance periods, proving their paradigmatic role in figurative culture. Emblematic cases include the sarcophagus depicting the myth of Phaedra and Hippolytus, in the monumental cemetery of Pisa, where Beatrice of Tuscany was buried in 1076; the sarcophagus in which Buscheto, the architect of the cathedral of Pisa, was buried in 1110; and the early Christian coffer in Santa Trinita Church in Florence, in which Giuliano Davanzati chose to rest in his afterlife.

Our relief is based on sarcophagi similar to the one preserved at the Cleveland Museum of Art, dating to 100-125 AD, which similarly features four allegories of the seasons accompanied by the Eroses. The Horae are depicted in symmetrical pairs facing each other, all lying in the same position, and dressed in chiton and himation - namely a cloak inflated in an arch above each figure's head. The genii hold different attributes according to the season they represent; from right to left we find allegories of summer (the only one depicted with uncovered breasts), autumn, winter, and spring, all of which are recognizable by their attributes.



Scultore fiorentino, su disegno di Matteo di Dionigi Nigetti
(Firenze, prima metà del XVII secolo)

Coppia di stemmi della famiglia Falconieri

marmo, oro e argento, inserti in guscio di tartaruga | *marble, gold and silver, details in tortoise shell*
cm. 100x50x10
expertise: Maria Cecilia Fabbri

Questa importante coppia di stemmi in marmo bianco, di eccezionale qualità, raffigura, specularmente, l'arme dei Falconieri: "Di rosso, ad una scala di tre gradini scaccati d'argento e d'azzurro".

Originaria di Fiesole, la famiglia Falconieri si era distinta a Firenze, ove risiedette dagli inizi del Duecento, per l'acceso impegno politico culminante nella partecipazione di alcuni suoi esponenti fra le file dei guelfi nella battaglia di Montaperti. La pregevolezza delle due lastre non deriva solo dalla fine lavorazione a rilievo del marmo, ma anche dalla sorprendente conservazione delle applicazioni in oro, argento e inserti di tartaruga.

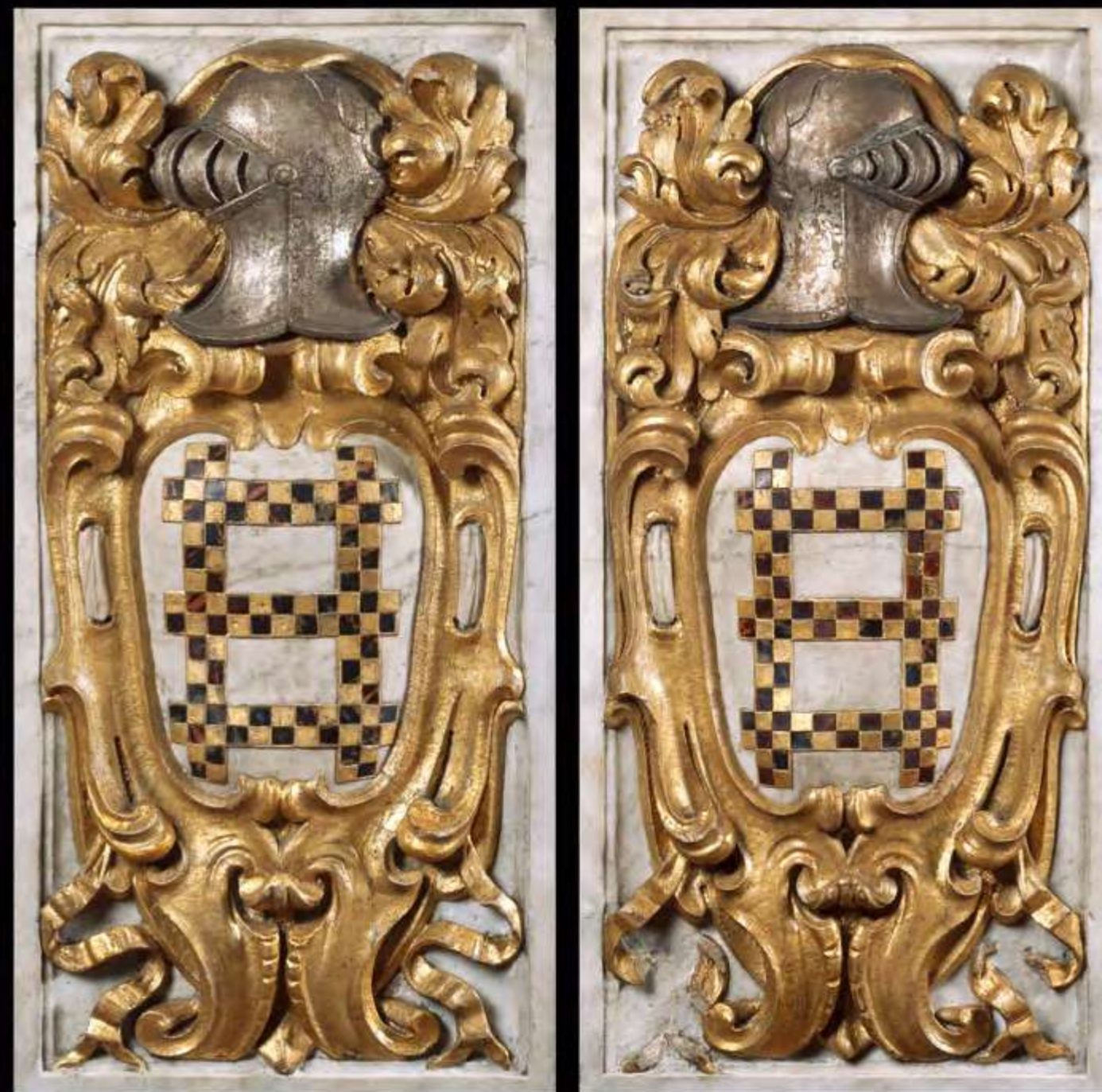
Le dimensioni, il formato rettangolare e la disposizione speculare degli elmi suggeriscono che queste armi marmoree facessero parte della decorazione di un altare, delimitato lateralmente da insegne gentilizie. Lo stile degli ornati, il trattamento di volute e nastri, e la ricercata preziosità complessiva rimandano all'ambiente artistico fiorentino dei primi del Seicento. La fonte più autorevole per l'attribuzione di queste armi Falconieri è un disegno a penna, proveniente dal convento della Santissima Annunziata. Dal 1610, l'architetto del convento era Matteo di Dionigi Nigetti (Firenze 1570-1649). Siamo convinti che proprio a Nigetti vada ricondotto il disegno delle armi in esame. Infine, merita attenzione la raffinatissima tecnica decorativa "alla maniera olandese", utilizzata nelle due armi Falconieri per rendere lo scaccato della scala. L'impiego di riquadri in tartaruga su quadratini in azzurro e argento è sorprendente per un'opera così antica, dato che questa tecnica si diffuse a Firenze solo nella seconda metà del Seicento, dopo il viaggio in Olanda del futuro Cosimo III de' Medici. È plausibile che Nigetti, incuriosito dalla novità di questa tecnica e incline alla sperimentazione, si sia rivolto a uno specialista olandese per caratterizzare con maggiore efficacia le armi Falconieri.

This significant pair of coats of arms in white marble, of exceptional quality, depicts, in mirror image, the arms of the Falconeri family: "Di rosso, ad una scala di tre gradini scaccati d'argento e d'azzurro" ("Gules, a ladder of three rungs, chequered in silver and azure")

Originally from Fiesole, the Falconeri family distinguished itself for their political engagement in Florence, where it had resided since the beginning of the 13th century, culminating in the participation of some of its members in the ranks of the Guelphs in the Battle of Montaperti. The preciousness of the two slabs derives not only from the fine relief carving of the marble, but also from the astonishing preservation of the gold, silver, and tortoiseshell inserts.

The dimensions, the rectangular format, and the symmetrical arrangement of the helmets suggest that these marble coats of arms were originally part of the decorative scheme of an altar, bordered by these noble insignia on the sides. The style of the decorations, the treatment of scrolls and ribbons, and the overall refined preciousness are reminiscent of the early 17th-century Florentine artistic milieu. The most authoritative source for attributing these Falconeri arms is a pen drawing, originally from the Convent of the Santissima Annunziata. Since 1610, the architect of the convent had been Matteo di Dionigi Nigetti (Florence 1570-1649), to whom we attribute the design of these coats of arms.

Finally, attention should be drawn to the very refined decorative technique "in the Dutch manner" used in the two Falconeri arms to render the chequered rungs of the ladder. The use of tortoiseshell squares bordered by blue and silver is unusual for such an ancient work, as this technique only spread in Florence in the second half of the 17th century, after Cosimo III de' Medici's trip to the Netherlands. It is plausible that Nigetti, intrigued by the novelty of this technique and inclined to artistic experimentation, sought out a Dutch specialist to more effectively characterize the Falconeri arm.



Supporto per culla

Roma, seconda metà del XVII secolo

legno scolpito, intagliato e parzialmente dorato | *sculpted, carved and partially gilded wood*

cm. 56x180x47

expertise: Enrico Colle

Oggetto di un esaustivo studio di Enrico Colle, questo prezioso manufatto ligneo proviene da una culla realizzata nel Seicento per un neonato romano di nobili natali. La base, originariamente sormontata da un elemento superiore oscillante a forma di navicella, si compone nella parte inferiore di un fregio che corre lungo tutto il perimetro, decorato con i motivi classici dei triglifi e delle patene, e nella parte superiore di due vigorose sirene che si inarcano all'indietro per sostenere la barca, emergendo dai flutti marini. Secondo lo studioso, l'arredo sembra essere stato concepito "durante la seconda metà del Seicento per una nobile famiglia capitolina", probabilmente per i principi Colonna "della quale la sirena è l'emblema araldico" e "dipendere per lo stile dalle artificiose invenzioni elaborate da Giovanni Paolo Schor". L'artista, nato a Innsbruck nel 1615 e in seguito attivo a Roma dove morì nel 1674, fu collaboratore del Bernini in varie occasioni, e nel 1663 ideò un letto monumentale, perduto, in occasione della nascita del figlio primogenito del connestabile Colonna e di Maria Mancini, la nipote del cardinale Giulio Mazzarino. Secondo il già citato studioso, questa culla si ricollega a tutta una serie di progetti, attribuibili a Schor e alla sua cerchia, in cui i supporti delle culle poggiano "su di una pedana intagliata a motivi di onde marine", come si ritrova anche in un esemplare, databile sempre al 1663 e all'occasione della nascita di Filippo Colonna, che ancor oggi è conservata in Palazzo Colonna a Roma e nella quale si ritrova anche, questa volta come motivo decorativo, la figurazione della sirena.

Thoroughly studied by the scholar Enrico Colle, this precious wooden artifact was originally part of a cradle made in the 17th century for a Roman child of noble birth. The base, which was originally surmounted by a swinging upper element in the shape of a ship, features a frieze that runs along the entire perimeter in the lower part, decorated with the classical motifs of triglyphs and patens. The upper part is embellished by two vigorous mermaids arching backwards to support the cradle, while emerging from the ocean waves. According to Colle, the furniture item seems to have been conceived "during the second half of the 17th century, for a noble family in Rome", probably for the Colonna princes, "who have the mermaid as heraldic emblem". Furthermore, Colle continues, its "style is the result of the inventions elaborated by Giovanni Paolo Schor". The artist was born in Innsbruck in 1615, and would be active in Rome, where collaborated with Bernini on various occasions, and where he died in 1674. In 1663 he designed a monumental bed, now lost, for the birth of the eldest son of the constable Colonna and Maria Mancini, the nephew of Cardinal Jules Mazarin. According to Colle, this cradle belongs to a series of projects attributable to Schor and his circle: in these designs, the supports of the cradle rest "on a platform carved with ocean wave motifs", as is also visible in a cradle datable to 1663 and made for the birth of Filippo Colonna. The latter cradle is still housed in the Palazzo Colonna in Rome today, and which also features the mermaid figure as a decorative motif.



Crocifisso processionale

Italia Settentrionale, XVIII secolo

ottone e metallo laminato in argento | *brass and silver-plated metal*
cm. 91x55

Croce processionale in ottone e metallo argentato, con innesto a tubo liscio, terminante con foglie lanceolate, ripetute dopo il nodo.

Il nodo di forma cilindrica, leggermente schiacciato, è finemente decorato sia nel recto che nel verso da motivi floreali e fogliacei.

La porzione centrale della croce è occupata da una piccola scultura bronzea di Cristo, dietro la cui testa si diparte una raggiera; i bracci della croce, sia sul recto che sul verso, sono arricchiti con decorazioni a sbalzo e agli apici troviamo teste di cherubino, su tutti i lati.

La croce processionale era in genere issata su un'asta lignea ed utilizzata per aprire il corteo durante le cerimonie liturgiche, usanza antica testimoniata da numerosi fonti iconografiche.

This processional cross is crafted from a combination of brass and silvered metal. It features a smooth, tubular joint that connects to a series of lanceolate leaves, a design element that repeats after the knot. The latter is cylindrical yet slightly flattened, intricately adorned on both its front and back with delicate floral and leaf motifs.

At the heart of the cross is a small bronze sculpture depicting Christ. Behind the figure's head, a radiant halo extends outward. Both the front and back of the cross's arms are embellished with embossed decorations, and, at each end, there are cherub heads, one on every side. Traditionally, this type of processional cross would be mounted on a wooden pole and carried at the head of a religious procession – a well-documented custom in numerous historical artworks and religious texts.



Specchiera monumentale

Italia, XIX secolo

legno scolpito, policromo e dorato | *sculpted, gilded and polychrome wood*
cm. 146x125,5

Specchiera di grandi dimensioni, ottenuta rielaborando una cornice in legno dorato e decorato con elementi in cromia rossa e verde. La cornice, a doppia fascia è impreziosita da splendidi rilievi fitomorfi e volute aggettanti. Si possono riconoscere particolari elementi decorativi nelle fasce laterali quali un pozzo, una fontana e delle palme.

This monumental mirror has been created by reworking a gilded wooden frame decorated with red and green elements. The double-banded frame is embellished with splendid phytomorphic reliefs and protruding volutes. Distinctive decorative elements can be recognized in the side bands, such as a well, a fountain, and palm trees.



Pierre Philippe Thomire, macchina 'L. Moinet à Paris'
(Francia, inizi del XIX secolo)

Pendola – La vigilia di Alessandro Magno

bronzo dorato | *gilt bronze*

cm. 49 h

iscrizioni: "THOMIRE A PARIS"; macchina: "L. MOINET A PARIS"

Il grande conquistatore macedone Alessandro Magno (356 - 323 a.C.), è raffigurato in un momento di riflessione, la nobile testa sostenuta dal braccio sinistro. Accanto a lui una lucerna accesa e un papiro arrotolato. Sulla base e sulla cassa della pendola ricorrono motivi bellici legati al condottiero riuniti in eleganti panoplie.

La storia che racconta quest'orologio è ripresa da Ammiano Marcellino, storico romano di età tardo imperiale (330-391 d.C.). Il giovane Alessandro, come testimoniato dalla sua biografia, usava tenere in mano una sfera durante lo studio per evitare di assopirsi: se la mano si fosse rilassata, infatti, l'oggetto sarebbe caduto su una coppa di rame svegliandolo. Come si evince dalla iscrizione sul lato sinistro della pendola, l'opera fu disegnata dal grande bronzista francese Pierre-Philippe Thomire (1751-1843), del quale si conosce anche un'altra versione alquanto variata dello stesso soggetto conservata allo State Russian Museum di San Pietroburgo.

The great Macedonian conqueror Alexander the Great (356 - 323 BC), is depicted in a moment of reflection, supporting his noble head with his left arm, while, next to him, are a lit oil lamp and a rolled-up papyrus. The base and case of the pendulum clock feature war-inspired motifs linked to the commander in elegant panoplies.

The story told by this clock is taken from the writings of Ammianus Marcellinus, a Roman historian of the late imperial age (330-391 AD). As recorded in his biography, the young Alexander used to hold a sphere in his hand while studying to avoid falling asleep: if his hand relaxed, the object would fall onto a copper bowl, waking him up.

As revealed by the inscription on the left side of the pendulum clock, the piece was designed by the renowned French bronzesmith Pierre-Philippe Thomire (1751-1843). A similar version of the same subject, part of the collection of the State Russian Museum in St. Petersburg, is also attributed to Thomire,.



Pendola a "portico", stile Impero

Francia, prima metà del XIX secolo

marmo bianco, bronzo dorato al mercurio | *white marble, friezes in mercury gilt bronze*
cm. 59 h

Questa elegante pendola, realizzata in marmo bianco e bronzo dorato al mercurio, simboleggia l'essenza dello stile Impero, fiorito all'inizio del XIX secolo. Tale stile, pur ispirandosi al classicismo greco-romano, si distingue per la sua monumentalità, l'eleganza e una ricchezza di dettagli simbolici, spesso legati all'iconografia napoleonica.

La struttura centrale è dominata da un "portico" in marmo bianco, solida base per il quadrante dell'orologio e supporto per gli elaborati elementi decorativi laterali. Il quadrante circolare presenta numeri arabi e lancette finemente cesellate; è sormontato da due festoni simmetrici in bronzo dorato, mentre nella parte inferiore una sontuosa corona di foglie e rami, anch'essa in bronzo dorato, racchiude un medaglione circolare in smalto blu cobalto, nello stile Wedgwood. Al centro di quest'ultimo spicca un delicato rilievo bianco che raffigura una scena mitologica, evocando antiche narrazioni classiche.

Sopra il quadrante, in posizione dominante, si erge un'aquila in bronzo dorato, con le ali dispiegate in atteggiamento maestoso, simbolo iconico dell'Impero Napoleonico.

Ai lati del corpo centrale, si elevano due pilastri in marmo bianco riccamente ornati da applicazioni in bronzo dorato, a motivi di volute e fogliame discendenti; ciascun pilastro è coronato da un pinnacolo a forma di urna, che ne accentua l'aspetto monumentale. Alla base risaltano due ulteriori medaglioni in stile Wedgwood, sempre con sfondo in blu cobalto e delicate figure serafiche in rilievo, che aggiungono un tocco di grazia e spiritualità.

Il basamento della pendola, in marmo bianco, presenta una fascia orizzontale finemente decorata con motivi a volute e fogliami in bronzo dorato. Al centro del basamento, una testa di leone in bronzo dorato spicca come emblema di forza, regalità e vigilanza.

Il pendolo, visibile sotto il quadrante, è un elemento distintivo: ha la forma di un sole raggiante, con un volto stilizzato al centro, che ne sottolinea la funzione di misuratore del tempo e aggiunge un ulteriore elemento simbolico di luce e magnificenza.

This elegant clock, made from white marble and mercury-gilt bronze, embodies the essence of the Empire style, which flourished in the early 19th century. While inspired by Greco-Roman classicism, this style is characterized by monumentality, elegance and a profusion of symbolic details, frequently associated with Napoleonic iconography. The central structure is dominated by a white-marble "portico", which provides a solid base for the clock and support for the elaborate decorative elements on the sides. The circular dial features finely chiselled Arabic numerals and hands, and it is surmounted by two symmetrical bronze festoons. At the bottom, a sumptuous gilded bronze crown of leaves and branches encloses a circular medallion in cobalt blue enamel in the Wedgwood style. In the centre of the latter stands a delicate white relief depicting a mythological scene that evokes an ancient classical atmosphere. Above the dial, in a dominant position, stands a gilded bronze eagle, with its wings spreading in a majestic attitude – an iconic symbol of Napoleonic Empire.

On both sides of the central body of the clock, two white marble pillars rise, richly adorned with descending scroll and foliage motifs in gilded bronze appliqués. Each pillar is crowned by an urn-shaped pinnacle, accentuating the monumental appearance of the structure. Two additional Wedgwood-style medallions with a cobalt blue background and delicate seraphic figures in relief stand out at the base, adding a touch of grace and spirituality.

The white marble base of the clock features a horizontal band, which is finely decorated with gilded bronze scroll and leaf motives. At the centre of the plinth is a gilded bronze lion's head, an emblem of strength, royalty, and vigilance. The distinctive pendulum, visible below the dial, is shaped like a radiant sun with a stylized face in the centre, which both emphasizes its function as a timekeeping device and adds a further symbolic element of light and magnificence.



Tappeto orientale Nichols Decò

Cina, inizi del XX secolo

lana e cotone | *wool and cotton*
cm. 368x271

Questo splendido tappeto cinese è un modello di stile Nichols Art Déco dei primi anni del '900.

Il tappeto Nichols Decò è nato all'inizio del XXI secolo per iniziativa di Walter Nichols, mercante statunitense trasferitosi in Cina che aprì nel 1924 una fabbrica di tappeti destinati al mercato americano; pur mantenendo le decorazioni classiche cinesi, lo stile di questi oggetti era decisamente innovativo. La scelta di lane colorate, brillanti e setose, filate in modo tale da avere più spessore, fu particolarmente apprezzata dal mercato americano.

Il nostro tappeto, dal fondo a tinta unita color blu marino e cascate di fiori che si dipartono dagli angoli andando ad irrompere verso il centro, cattura l'essenza della cultura, della tradizione e dell'artigianato cinese.

I tappeti Nichols, tessuti a mano, si distinguono proprio per i loro motivi floreali intricati, colori vivaci e dettagli finemente lavorati.

This magnificent Chinese rug is a splendid example of early 20th-century Nichols Art Deco style.

The Nichols Deco rug manufacture started in the early 20th century through the initiative of Walter Nichols, an American merchant who had moved to China and opened a rug factory in 1924 destined for the American market; while maintaining classic Chinese decorations, the style of these objects was decidedly innovative. The choice of coloured, bright, and silky wools, spun to have more thickness, was particularly appreciated by the American market.

With its solid, navy-blue background and cascading floral motifs on the sides, our rug captures the essence of Chinese culture and tradition. Handwoven from wool and cotton, Nichols rugs are distinguished by their intricate floral patterns, vibrant colors, and finely crafted details.



Tappeto orientale Art Decò

Cina, prima metà del XIX secolo

lana e cotone | *wool and cotton*
cm. 368x268

Il tappeto orientale che qui proponiamo si rifà nella composizione ai tappeti di epoca Art Decò ispirati ai cosiddetti Walter Nichols Rugs che si distinguono per la loro eleganza e lo stile insolito; le caratteristiche principali, che li differenziano dalle altre tipologie di tappeti, sono i colori brillanti, lo spessore e la setosità della lana con cui sono prodotti.

In lana annodata a mano, il nostro tappeto si compone di una cordonatura in cotone bianco e di una bordatura indaco intenso che racchiude un campo color rosso cremisi, decorato con svariati tralci floreali: fiori di loto, peonie, crisantemi e fiori di prugno si diramano raffinatamente nella composizione, simboleggiando le quattro stagioni. Tra le suppellettili sono riconoscibili vasi *cloisonné*, una teiera, vasi con fiori e un brucia incenso, con echi che richiamano il luogo di produzione.

This Oriental rug draws its compositional inspiration from the Art Deco rugs, following a decorative style popularized by the so-called Walter Nichols Rugs, which were renowned for their elegance and unusual style. The main characteristics that distinguish them from other types of rugs are their bright colours, thickness, and the silkiness of the wool from which they are made from.

Hand-knitted from wool, our rug features a white cotton edging and an intense indigo border surrounding a crimson red field. The latter is decorated with a variety of floral sprig, including lotus flowers, peonies, chrysanthemums, and plum blossoms, which branch out delicately in the composition to symbolize the four seasons. Furthermore, the decoration features furnishing motifs, among which cloisonné vases, a teapot, vases with flowers, and an incense burner, echoing the place of production.



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 verranno forniti per la fatturazione (documento d'identità e codice fiscale o partita IVA), fatto salvo quanto dovuto agli organi dello Stato. La firma del contratto di compravendita obbliga il compratore al pagamento dell'opera al prezzo e nelle modalità pattuite e sottintende che ha preso visione delle caratteristiche, dello stato di conservazione, delle effettive dimensioni e della qualità delle opere; per quanto sopra nessuna contestazione in merito potrà pertanto essere accolta al riguardo.

L'acquirente è tenuto a pagare in ogni caso l'IVA prevista dalla normativa vigente. La Tornabuoni Arte s.r.l. garantisce l'originalità delle opere compravendute in base all'attribuzione degli esperti di settore di cui si avvale e di quanto descritto nel presente catalogo.

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

Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della società. Un reclamo riconosciuto valido porta al semplice rimborso della somma effettivamente pagata, esclusa ogni altra pretesa. Per gli oggetti sottoposti alla Notifica dello Stato, ai sensi degli art. 2, 3 e 5 della legge 1/6/1939 n°1089, gli acquirenti sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative in materia.

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

Per ogni controversia è competente il Foro di Firenze.

GENERAL SALES TERMS

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

Tornabuoni Arte s.r.l. guarantees the absolute confidentiality of the information received by it for the invoicing (identity document and Tax or VAT code), with the exception to what is due to governmental institutions. The signature of the sales contract obliges the buyer to make the payment for the work, at the price and according to the formalities stipulated and implies that the buyer has examined the characteristics, the state of conservation, the actual dimensions and the quality of the works; no contestation may therefore be accepted in relation to the foregoing aspects.

The buyer is in any case obliged to pay VAT as provided by the regulations in force. Tornabuoni Arte s.r.l. guarantees the originality of the works bought and sold on the basis of the attribution of the experts in the sectors of which it avails itself, and of the present catalogue's description.

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

A complaint that is recognized as valid shall entail solely the reimbursement of the amount actually paid, any other claim being excluded. As to objects subject to Notification to the State, in accordance of articles 2, 3 and 5 of law no. 1089 of 1/6/1939, the buyers shall be obliged to comply with all the law provisions on the subject. These regulations are automatically accepted by all those who effectuate purchases of works with Tornabuoni Arte s.r.l.

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

Desideriamo esprimere la nostra sincera gratitudine
agli studiosi che hanno contribuito con impegno
alla realizzazione di questo catalogo.

Un vivo ringraziamento anche a tutti coloro che,
affidando le loro opere alla nostra cura per la vendita,
ci permettono di realizzare un catalogo annuale
di un livello qualitativo sempre migliore.

TornabuoniArte
ARTE ANTICA



TornabuoniArte
ARTE ANTICA

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