DIPINTI, ARREDI E OGGETTI D'ARTE

ATTILIO CECCHETTO ANTIQUARIO

ANTOLOGIA QUARTA
DIPINTI, ARREDI E OGGETTI D'ARTE

OPERA 1.
CANTONALE IN LEGNO LACCATO

La sagoma leggera e modulata, l'originalità della linea e il disegno geometrico evidenziano il talento della manifattura piemontese della prima metà del secolo. Nel Settecento cresce l'esigenza di un arredo comodo e accogliente, così ogni elemento d'arredo trova nella stanza la sua perfetta collocazione a seconda delle dimensioni, del decoro e della forma. Il cantonale a due corpi, dai caldi profili lumeggiati in oro, presenta l'alzata bombata caratterizzata da un'anta centrale a fondo laccato avorio; due ripiani separati compongono la cimasa sagomata. Il corpo inferiore è costituito da una console triangolare con scaffalatura aperta, sostenuta da gambe arcuate ed esili, terminanti a zoccolo.
La decorazione a cineserie realizzata in arte povera esprime un'originalità e un'audacia esemplari, annoverando svariate figurine, arbusti, imbarcazioni, piccoli villaggi, vasi, insetti e uccelli esotici. Un folcloristico costume da dragone viene acclamato e accolto da alcuni personaggi con lanterne e strumenti musicali. L'arredo documenta la dedizione e l'estro dell'artigianato piemontese, che realizzò esemplari di un costante, alto livello qualitativo per la varietà degli ornati e la maestria nell'impiego della lacca povera, che anche in Piemonte, e non solo in Veneto, conobbe grande fortuna.

Piemonte, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)
cm 46 x 206h

Bibliografia di riferimento:
R. Antonetto, *Minuseri ed ebanisti del Piemonte,* Piazza Editore, Torino, 1985, p. 150, fig. 201

OPERA 2.
CONSOLE IN LEGNO DORATO

La console in legno intagliato e dorato, imponente ma di leggiadra linea, presenta una fascia di sagoma frastagliata con serti fogliacei, che fluisce di voluta in voluta verso una corpulenta *rocaille* centrale, abilmente traforata. La fascia segue l'andamento mosso e capriccioso dell'ampio piano laccato, decorato da una marezzatura che vuole ricordare il marmo verde antico di Grecia. I sostegni, esuberanti ed arcuati, sono impreziositi da *rocailles* fioriti pendenti intagliati con cura e terminano graziosamente a ricciolo.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 166 x 84h x 78

Bibliografia di riferimento:
E. Colle, *Il mobile rococò in Italia,* Electa, Mondadori, Milano, 2003,
p. 344 *(tavolo da muro, manifattura veneziana, Mantova, Palazzo Ducale);*
G. Morazzoni, *Il mobile veneziano del Settecento,* Görlich Editore,
Milano, 1958, tav. CLXVIII

OPERA 3.
COPPIA DI TAVOLINI CON INTARSI IN LEGNI PREGIATI, OSSO E MADREPERLA

I tavolini lastronati in legno di ulivo basano la loro opulenta decorazione su severi contrasti cromatici tra il bruno del legno di palissandro, la luminosità del legno di acero e del legno di tasso che disegnano riserve mistilinee, foglie, racemi, gambi e il nitore della madreperla e dell'osso che compongono il pistillo dei fiori e parte delle figure.
La decorazione e la disposizione dell'intarsio suggeriscono un'influenza fiamminga: durante il Seicento, nel territorio veneto e della Serenissima, erano infatti approdati dalle Fiandre e dall'Olanda non solo pittori e scultori, ma anche maestri del legno che si dedicarono alla realizzazione di arredi chiesastici e privati. Ad oggi, purtroppo, non esistono tracce di nomi, per cui non è possibile risalire ad una bottega ufficiale o ad una precisa collaborazione tra maestranze fiamminghe e venete. Nella Venezia di inizio secolo e nell'entroterra sono documentate però diverse manifatture ebaniste in grado di soddisfare le richieste di questo tipo di mobilia: a questo proposito, nell'inventario redatto nel 1713, dopo la morte del gran principe di Toscana Ferdinando de' Medici, si trovano elencati arredi e cassettoni "alla veneziana" impiallacciati di ebano e intarsi in avorio e madreperla (1), le cui descrizioni richiamano alla mente questi analoghi arredi realizzati in Veneto tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento. Alcuni comò di questo genere, custoditi al museo Civico di Padova, sono caratterizzati da una tipologia dei fiori, della medesima indubbia provenienza fiamminga, che riscontriamo nel decoro dei tavolini (2). I tavolini presentano un piano scoperchiabile e una fascia ribaltabile, sede di simmetriche infiorescenze; all'interno sono posti due cassettini per lato. I sostegni torniti in legno di frutto sono raccordati da una traversa sagomata.
Il piano è ornato agli angoli da quattro meravigliose riserve di turbinosi racemi e lucenti fiori; lungo il perimetro svolazzano una coppia di farfalle e al centro dell'uno e dell'altro tavolino affiorano le figure mitologiche legate al mito di Asclepio e della dea Demetra.

IL MITO DI ASCLEPIO

Secondo le parole del mito, il dio Apollo si innamorò della bellissima mortale Coronide e i due divennero amanti. Un giorno la fanciulla, approfittando dell'assenza di Apollo, accolse l'interesse di un altro uomo, Ischi. Un corvo, il cui piumaggio era originariamente bianco, osservò l'infedeltà di Coronide e volò subito sull'Olimpo per spifferare il tradimento ad Apollo. Il dio, accecato da un'irrefrenabile collera, si scagliò contro l'uccello bianco e per vendetta tinse per sempre le sue piume di nero. Subito dopo raggiunse la giovane donna e la colpì con una delle sue frecce, ma proprio in quel momento scoprì che portava in grembo suo figlio e decise di salvarlo. Alla piccola creatura fu dato il nome di Asclepio ed egli fu subito affidato alle cure del centauro Chirone, maestro nelle arti curative. Asclepio divenne così un eccezionale guaritore, famoso in tutta la Grecia per la sua benevolenza e per le cure miracolose. Cercò sempre nuovi trattamenti e medicinali per sollevare gli infermi dal dolore e dalle malattie, ma quando escogitò un modo per evitare la morte le sue azioni violarono le leggi enunciate da Zeus ed egli dovette fermarlo colpendolo con uno dei suoi fulmini. Dopo

la sua morte, Asclepio fu onorato come un dio, favoleggiato nei racconti, rappresentato nelle arti e ricordato nella letteratura. La famosa verga di Asclepio, risalita da un serpente attorcigliato, è ancor oggi il simbolo della professione medica e insieme allo specchio e alla corona di alloro compone l'iconografia legata al suo mito.

IL MITO DI DEMETRA

Demetra, figlia di Crono e Rea, è nella mitologia greca la dea della natura, della terra fertile, delle messi, del grano e dell'agricoltura, curatrice del raccolto, responsabile del ciclo delle stagioni. L'iconografia, a partire dal IV secolo a.C. la vuole seduta in trono, coronata da un diadema di spighe e circondata da una natura florida e vivace. Dà le spalle ad un ramo dal quale si cala un serpente, antico simbolo ctonio e arcaico legato alla dea, la quale stringe tra le mani uno scettro di spighe. Secondo il mito, un giorno sua figlia Persefone venne rapita da Ade, il dio dell'Oltretomba di lei innamorato. La madre la cercò in lungo e in largo per molto tempo e per quanto la inseguisse non otteneva notizie del suo sequestro, ma il Sole provò pena per quella madre avvilita e le rivelò il

nome del rapitore. Demetra, infuriata per il tradimento operato dalla sua stessa famiglia di olimpici, decise che la terra non avrebbe più dato i suoi frutti e i mortali avrebbero attraversato una disastrosa carestia, interrompendo i loro sacrifici agli dei. Zeus obbligò Ade a rilasciare Persefone, la quale però aveva già mangiato i semi del melograno, il frutto del regno dei morti ed era costretta a farvi ritorno. Si giunse così ad un accordo: Persefone avrebbe vissuto sei mesi all'anno nell'Oltretomba e sei mesi nella Terra nsieme a sua madre. nei mesi che la figlia di Demetra fosse stata prigioniera di Ade, nel mondo sarebbe calato il freddo e la natura si sarebbe addormentata, dando origine all'autunno e all'inverno; nei restanti mesi la Terra sarebbe rifiorita, dando origine alla primavera e all'estate.

Maestranze venete, Luigi XIV (fine del XVII secolo)
cm 60 x 76h x 83

Bibliografia:
(1) E. Colle, *Il mobile barocco in Italia, La Repubblica di Venezia,* Electa, Milano, 2000, pp. 324-27;
(2) C. Albericci, *Il mobile veneto,* Electa, Milano, 1980, pp. 119-23

Bibliografia di riferimento:
C. Santini, *Mille mobili veneti,* Artioli, Modena, 2002, p. 149, fig. 193-95

OPERA 4.
SPECCHIERA IN LEGNO DORATO

La specchiera presenta una cornice rettangolare in legno intagliato e dorato percorsa da modanature, dalla quale dipartono volute arricciate, serti fioriti e fregi traforati, che si dipanano elegantemente fino ad ornare la cimasa. Uno specchio sagomato, circoscritto entro un gioco di *rocailles,* capeggia la cornice ed è sormontato da una grande valva traforata.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 120 x 170h

Bibliografia di riferimento:
G. Morazzoni, *Le cornici veneziane,*
Alfieri Edizioni, Milano, 1949, p. 53, (a)

OPERA 5.
BUREAU IN RADICA DI NOCE

Interamente lastronato in radica di noce, il vigoroso bureau è contraddistinto da un'impaginazione cromatica particolarmente luminosa. Il fronte mosso è ripartito in un ordine di tre cassetti, separati da una flessuosa modanatura, in un cassettino e in una ribalta, che svela un accurato vano interno composto da alcuni segreti e da sei cassettini separati da un'antina centrale a giorno. I fianchi poderosi sono investiti da un consistente andamento concavo convesso e si congiungono alle paraste, sulle quali si posano elementi fitomorfi in legno meravigliosamente scolpito. Il bureau poggia su sostegni a mensola centinati.

Veneto, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 160 x 118h x 66

OPERA 6.
COPPIA DI CONSOLES IN LEGNO DORATO

Le consoles ad angolo in legno intagliato e dorato presentano una fascia riccamente frastagliata, ornata da volute, intagli fogliacei e *rocailles* che incontrano al centro un medaglione ovale. Il piano triangolare è laccato con una tonalità di fondo verde scuro, attraversato da verosimili venature bianche, ad imitare la bellezza cromatica del marmo Verde Alpi. Le consoles sono sorrette da un aggraziato gambo arcuato.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 57 x 82h

OPERA 7.
ZUPPIERA IN MAIOLICA DIPINTA

La zuppiera in maiolica color crema, di forma ovale, presenta un largo invaso con parete sinuosamente costolata e due anse contrapposte desinenti a conchiglia. Il coperchio presenta un bordo ondulato, leggermente rialzato e costolato ed è caratterizzato dalla presa modellata a frutto con foglia. Presenta un motivo decorativo policromo, con prevalenza del verde, che vede protagonista la margherita, accompagnata da cornicette di bacche e piccole foglioline. Questo tipo di decorazione, detta *a tacchiolo,* viene pitturata direttamente sulla maiolica a mano libera dai vari decoratori della pittoria.

Nove, manifattura di Pasquale Antonibon, 1750-1780
cm 30 x 23h

Bibliografia di riferimento:
S. Levy, *Le maioliche venete,* Görlich Editore,
Milano, 1971, tav. 309, fig. B

Bibliografia:
G. Ericani, *La ceramica degli Antonibon,*
Electa, Milano, 1990

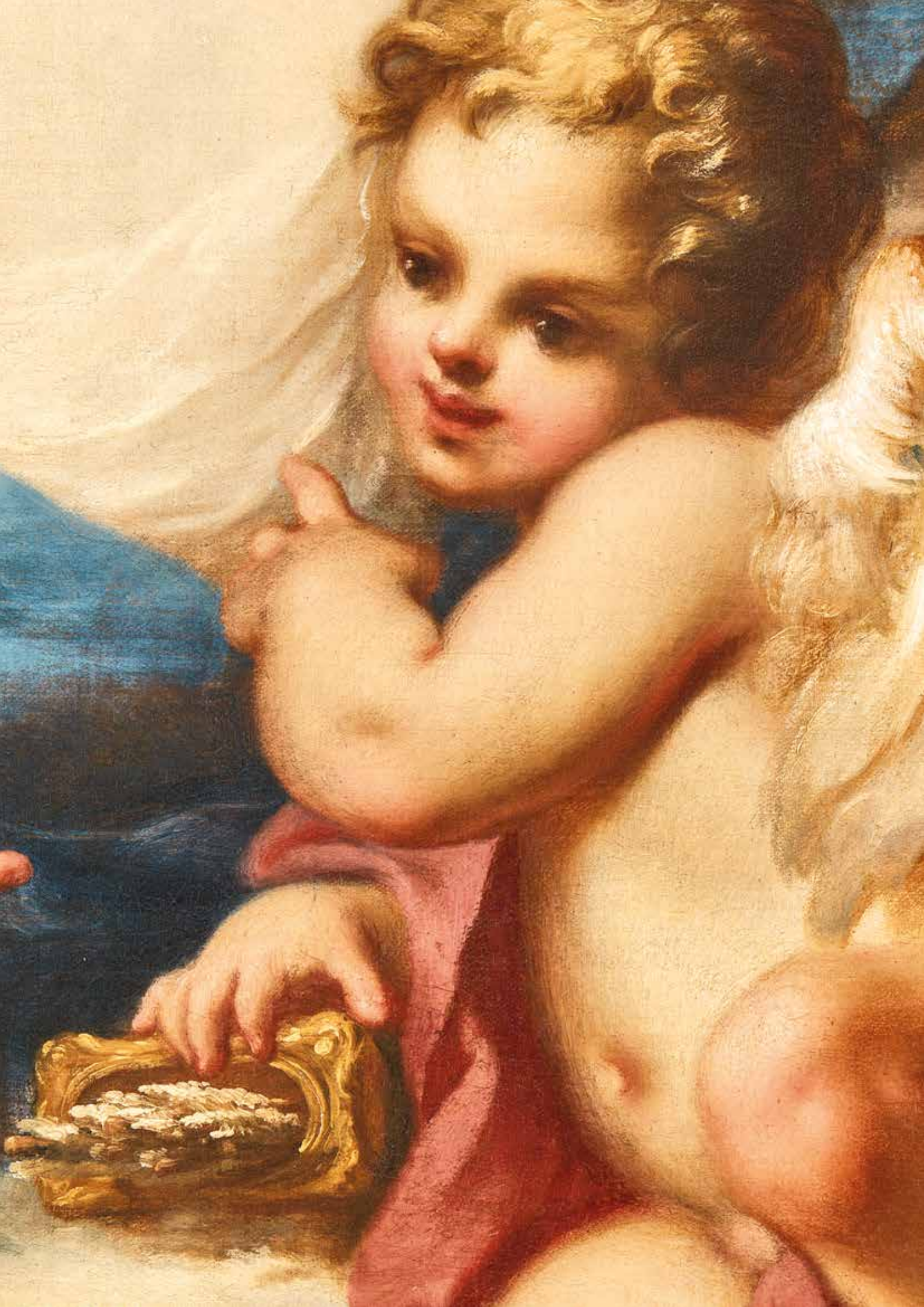
OPERA 8.
ANTONIO BALESTRA, VENERE E IPPOMENE

"Per caso io me ne stavo tornando di lì e portavo in mano tre mele d'oro che avevo colto. Invisibile a tutti tranne che a lui, mi avvicinai a Ippòmene e gli spiegai che uso doveva fare di quei pomi. Ecco che squilli di tromba dànno il via: dalla linea di partenza l'uno e l'altra scattano tutti curvi in avanti, e i loro piedi veloci sfiorano appena la sabbia". […] Allora il discendente di Nettuno si decise a lasciar cadere uno dei tre frutti. Si stupì, la vergine, e incantata dal pomo luccicante deviò e raccolse la sfera d'oro che rotolava. Ippòmene la sorpassa; dalle tribune uno scroscio di applausi. Lei recupera con corsa veloce il tempo perduto, e di nuovo si lascia il giovane alle spalle. Rimasta indietro un'altra volta al lancio del secondo pomo, un'altra volta lo insegue e lo supera. Ormai c'era da correre solo l'ultimo tratto. "Ora assistimi, - disse lui, - o dea che mi hai fatto il dono!" e con vigore lanciò l'oro splendente in linea obliqua verso il bordo della pista, perché essa ci mettesse più tempo a tornare. La vergine parve incerta se andarlo a prendere o no. Io la costrinsi a raccoglierlo, e quando lo ebbe preso ne accrebbi il peso e così la ostacolai anche col carico, oltre che con la sosta. Perché il mio racconto non sia più lungo della corsa stessa: la vergine fu sorpassata: il vincitore se la prese, in premio, in moglie" (1).

É il racconto del poeta latino Ovidio, nel Decimo libro delle *Metamorfosi,* ad ispirare il pennello di Antonio Balestra. Nivea e di immacolata bellezza, la dea Venere regna sulla composizione e, nell'accogliere la preghiera di Ippòmene, porge benevolmente tre splendenti pomi d'oro al fanciullo, deciso ad usarli come stratagemma nella gara con Atalanta. Figlia del re dell'Arcadia Iasio e di Climene, abbandonata dal padre sul monte Pelio, Atalanta è una giovane donna bellissima, abile cacciatrice, talentuosa, eccelsa nell'arte della corsa, determinata a concedersi in sposa solamente all'uomo che l'avrebbe superata in una gara di velocità, con la cruda condizione di condannare a morte i pretendenti da lei sconfitti. Ippòmene ne è innamorato così follemente da accettare la sfida anche a costo di morire. Venere corre in suo aiuto: per distrarre e rallentare l'amata lo esorta a sparpagliare le mele d'oro durante la competizione.

La scena si compone di un melodioso e serrato dialogo tra i personaggi, in un andamento poetico e circolare delle pose, e in un ritmo cadenzato eppure fluidissimo. Con i celestiali riccioli d'oro trattenuti da una fascetta di perle, la dea è spalleggiata da una coppia di colombe ad ali tese; un drappo blu le piroetta attorno, lasciando indovinare l'ombelico e il capezzolo. Sono gli stessi tratti soavi e graziosi che il pittore veronese riserva alla protagonista de *La ricchezza della Terra* (2), notevole dipinto dal colore festoso e un po' languido.

Il piccolo Cupido le si accoccola sul fianco, si rannicchia in un drappo rosso, stringe la faretra in una mano e con l'altra indica Venere, che dolcemente gli accarezza le ali, facendo trapelare una delicata dolcezza materna. La carnagione brunita di Ippòmene stacca per contrasto dal nudo pallido ed angelico di Venere, traendone il massimo rilievo visivo anche per la ripresa ravvicinata. Un nastro rosso volteggia tra i boccoli del fanciullo imberbe, mentre schiude la mano verso la dea, in un gesto che infonde efficacemente vita alla figura. La posa è pervasa di grazia e avvenenza; i lineamenti sono accompagnati da disinvoltura e spontaneità; il profilo e la figura sono costruiti con un preciso gioco di chiaroscuri. I volti si liberano in dolci sorrisi e gli incarnati acquisiscono un tono madreperlaceo: la grazia è il tratto qualificante della poetica di Antonio Balestra ed è il suo personale contributo alla civiltà raffigurativa del Rococò. A commento di questa sua peculiarità, Giambettino Cignaroli scrisse: «In lui si può certamente ritrovare la più ghiotta maniera, tutta grazia, essendo tanto il modo suo di disegnare, che il colorito ancora. Inventò con sommo giudizio e proprietà, e fece teste di Madonne mirabilissime, giovinetti in un contorno sì lindo e nobile che innamora. Nelli fanciulletti poi operò meraviglie, dei quali le teste guardanti in su dipinse con certa graziosa forma e soavità inarrivabile. Panneggiò grandioso con alcune particolari ammaccature, che fanno un vago misto di barocchesca e marattesca maniera» (3). La materia pittorica stessa è sensuosa, stesa a tocchi grassi di pennellata, e la leggera gamma cromatica è una tastiera di delicati color pastello schiariti da una luce diffusa. In Balestra emerge un forte senso della forma, l'uso di una modellazione ben definita e una particolare attenzione all'assetto compositivo sempre calibrato, raggiunto attraverso simmetrie misurate, corrispondenze, parti che si richiamano e si ricompongono in un tutto armonico e razionale. L'artista segue un iter progettuale strutturato e propedeutico alla realizzazione delle opere: si individua un primo livello progettuale negli studi di elementi singoli o parziali e



diversi livelli di progressivo avvicinamento all'opera definitiva, insieme ad un ricorso alla quadrettatura per la trasposizione del disegno sul foglio. Il dipinto *Venere e Ippòmene,* strutturalmente molto simile a *La Giustizia e la Pace (*4), era stato reso noto per la prima volta da Egidio Martini nel 1982, quando si trovava in una collezione privata a Sesto San Giovanni. L'opera mostra pienamente la maturità raggiunta dall'artista, in una sorta di sintesi che fonde le esperienze lagunari di Jacopo Amigoni e di Giovanni Antonio Pellegrini con una profonda rimeditazione sulla lezione di Correggio, appresa durante il viaggio in Emilia a inizio secolo. Nonostante la tela sia stata per molto tempo datata entro gli anni Venti del secolo, si potrebbe più opportunamente riportare intorno alla metà del primo decennio del Settecento, vicino alle tele per il collezionista Stefano Conti di Lucca (5). In occasione del trecentocinquantesimo anniversario della nascita dell'artista, il dipinto è stato esposto dal 19 novembre 2016 al 19 febbraio 2017, alla mostra *Antonio Balestra - Nel segno della grazia,* allestita al Museo di Castelvecchio per restituire al pittore il suo ruolo di profondo rinnovatore della pittura veneta. L'esposizione offriva al pubblico oltre sessanta opere tra dipinti, disegni, incisioni e volumi a stampa, provenienti da musei pubblici e da prestatori privati italiani ed europei. Antonio Balestra, a cui riconosciamo anche una produttiva attività di incisore, nasce e vive gran parte della sua vita a Verona, ma la sua attività sconfina ben presto le mura della città. La sua formazione artistica privilegiata lo porta dapprima a Venezia sotto la guida prestigiosa di Antonio Bellucci; dalla metà degli anni Ottanta del Seicento ai primissimi anni del nuovo secolo compie studi ed esperienze nelle grandi città italiane, tra cui Roma, come allievo di Carlo Maratta dal 1691 al 1694. Quando Antonio rientra definitivamente a Verona nel 1718, è un artista al colmo della fama, tanto da fondare un'avviatissima scuola di pittura, dalla quale usciranno Giambettino Cignaroli, Giuseppe Nogari, Pietro Rotari e molti altri. Il maestro spicca ora per le sue grandi doti formali che sono presto un utile e stimolante esempio per la cultura figurativa di alcuni artisti veneziani contemporanei, tra i quali è da annoverare l'estroso pittore Mattia Bortoloni (6). In questi anni si lega ai più zelanti collezionisti contemporanei italiani ed europei e accoglie commissioni eccellenti, lavorando su dipinti a tema religioso, a cui è profondamente legato, e a rappresentazioni profane e mitologiche (7). È richiesto da rinomate famiglie nobili veneziane come i Barbarigo e i Barbaro; e si guadagna la fiducia di importanti personalità internazionali come il geografo ed enciclopedista Vincenzo Maria Coronelli; Nicolaas Hartsoeker, celebre matematico e fisico olandese al servizio dell'Elettore Palatino; il vescovo e arcivescovo tedesco Lothar Franz von Schönborn; l'impresario teatrale Owen McSwiny; il mecenate e scrupoloso collezionista d'arte tedesco Matthias von der Schulenburg.

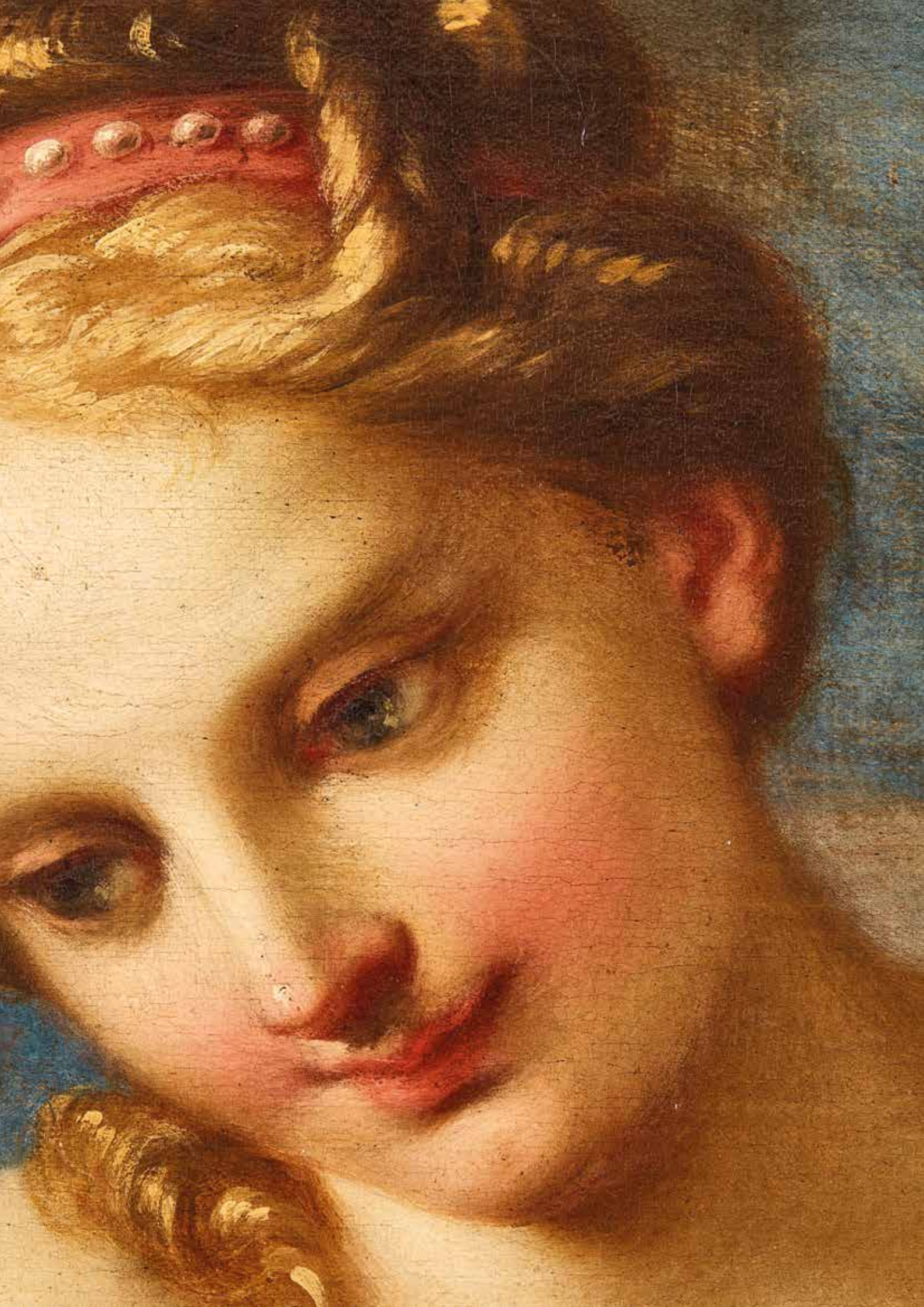
Antonio Balestra (Verona, 1666-1740)

Venere e Ippomene,
olio su tela, cm 117 x 110
1705 circa

Esposizione:
Antonio Balestra. Nel segno della grazia,
Verona, 2016-2017.

Pubblicazione:
Antonio Balestra. Nel segno della grazia
[Museo di Castelvecchio,
Sala Boggian, 16 novembre 2016 - 19
febbraio 2017], catalogo della mostra a cura
di Andrea Tomezzoli, Scripta Edizioni,
Verona, 2016, p. 68, cat. 19.

Bibliografia:
(1) Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi X,*
a cura di Bernardini Marzolla P.,
Einaudi, Torino, 1994;
(2) Olio su tela, 1703, Bolzano, Palazzo
Mercantile, in C. Donzelli, G.M. Pilo,
I pittori del Seicento veneto, Remo Sandron
Edizioni, Firenze, 1967, tav. 57;
(3) G. Cignaroli, *Vita di Antonio Balestra,*
Verona, 1762;
(4) Olio su tela, cm 107 x 114, 1714,
Pommersfelden (Baviera),
Castello di Schönborn, Die Grosse Gallerie,
in M. Polazzo, *Antonio Balestra,*
Pittore veronese del Settecento,
Verona, 1990, p. 85, tav. 20;
(5) *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*
[Castelvecchio, 16 novembre 2016 -
19 febbraio 2017], catalogo della mostra
a cura di Andrea Tomezzoli, Scripta
Edizioni, Verona, 2016, p. 69;
(6) E. Martini, *Studi sulla pittura veneta*
dal XV al XVIII secolo, Scripta
Edizioni, Verona, 2010, pp. 149-53;
(7) M. Polazzo, *Antonio Balestra,*
Pittore veronese del Settecento, Verona,
1990, pp. 15-21



OPERA 9.
COPPIA DI MENSOLE IN LEGNO DORATO

Le mensole in legno dorato sfoggiano un aulico repertorio di elaborati intagli dcorativi e ampie volute sfrangiate. Il piano, dal bordo modanato, presenta una laccatura che vuole rieccheggiare le striature rosse e bianche tipiche del marmo broccatello di Spagna. Il corpo a goccia si conclude con un armonico bocciolo.

Toscana, Luigi XIV (inizio del XVIII secolo)
cm 43 x 48h x 27

OPERA 10.
MOBILETTO IN RADICA DI ULIVO

Fastose filettature in legno di acero disegnano racemi e riserve sagomate sul piano aggettante, sui fianchi e sul fronte del mobiletto in radica di ulivo, ripartito in tre cassetti. È impostato su un cornicione ondulante, che segue il ritmo del fronte, raccordato a sostegni a cipolla.

Lombardia, Luigi XV (primo quarto del XVIII secolo)
cm 70 x 87h x 42

OPERA 11.
COPPIA DI LUMIERE IN LEGNO DORATO

Le cornici in legno dorato che inglobano le lumiere sagomate offrono un complesso e piacevole gioco di volute arricciate accompagnate da trafori, sulle quali si addossano intagli fogliacei e floreali. La cimasa si compie attraverso due cartigli increspati che sfociano in una *rocaille* con bocciolo.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 54 x 81h

Bibliografia di riferimento:
G. Morazzoni, *Le cornici veneziane,*
Alfieri Edizioni, Milano, 1949, p. 51, (b)

OPERA 12.
CONSOLE IN LEGNO LACCATO

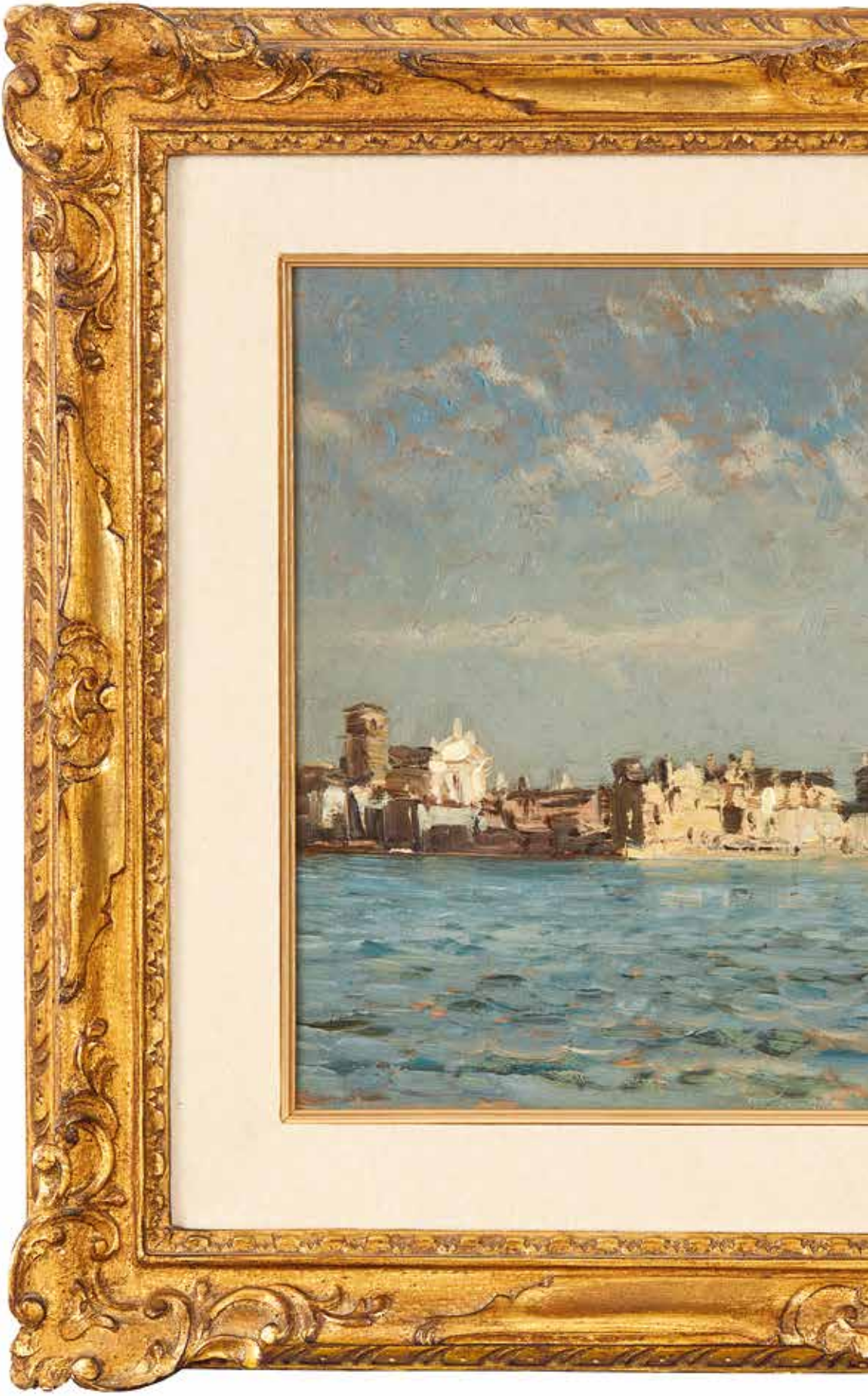
La produzione laccata siciliana del Seicento e del Settecento ribadisce il gusto per i cromatismi accentuati e gli ornamenti insistiti e fantasiosi, improntando forme, materiali e colori al ridondante gusto spagnolo e moresco. La console in legno laccato incarna, attraverso i colori e la struttura, un'energica e brillante scenografia barocca. La fascia, con un cassetto frontale, vanta un fondo laccato rosso intervallato da riserve mistilinee azzurre decorate da racemi, foglie e fiori dalle svariate e allegre sfumature e da essa cala un grembiale vigorosamente scolpito a volute. Il piano sagomato e laccato riporta una sapiente marezzatura che imita la Breccia Verde d'Egitto. I sostegni sagomati a volute variamente inclinate sono uniti da una crociera centrata da un pinnacolo scolpito e terminano con piedi zoomorfi, che rientrano a pieno nella tradizione delle maestranze siciliane. La zampa leonina conserva in questa cultura il primitivo significato sacrale di trasfondere nell'arredo e nell'ambiente le virtù e la forza dell'animale (1).

Maestranze siciliane, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 97 x 78h x 50

Bibliografia:
(1) M. Giarrizzo, A. Rotolo, *Il mobile Siciliano,*
Flaccovio Editore, Palermo, 2004

OPERA 13 E 14.
EMMA CIARDI,
IL CASINO DEGLI SPIRITI;
IL BACINO DI SAN MARCO

Artista riservata, creativa, libera. Lei è Emma Ciardi, figlia d'arte e pittrice di professione quando non era facile né usuale per una donna esserlo, per di più nubile in una società all'alba del Novecento che lo trovava inconsueto, se non inconcepibile. Si nutre della passione del padre, il pittore Guglielmo Ciardi e cresce in un ambiente dove l'arte è respiro, pane quotidiano e ragione di vita. A cavallo dei due secoli, vive la sua stagione creativa nel bel mezzo delle rivoluzioni epocali che stanno trasformando il mondo. Mentre Picasso dà alla luce una rivoluzione con il Cubismo e il Futurismo pubblica il suo sovvertitore manifesto, mutando il concetto stesso di visione di arte, Emma sceglie il grande filone del paesaggio e del vedutismo veneziano. La pittura veneziana è caratterizzata, in questo passaggio di secolo, dall'evocazione e dalla rivisitazione del XVIII secolo, l'età apparentemente agiata e spensierata della Serenissima. In tutta Europa si manifesta la tendenza a rievocare la tecnica pittorica e i soggetti settecenteschi, le eleganti figurette in costume, le carrozze, le danze e le feste. Il tema privilegiato della sua pittura è quindi un neosettecentismo riveduto e corretto: studia Francesco Guardi, Canaletto e Luca Carlevarjis, percorre in lungo e in largo i parchi e i giardini delle ville più belle d'Italia, immagina i costumi e le carrozze, dipinge figure evanescenti e appena sbozzate, ferma rapidamente sulla tela innumerevoli scorci della sua città. Quella stessa immagine, che nel corso dei secoli era stata codificata in ogni sua magnificenza architettonica dalle prospettive delineate con piglio scenografico da più generazioni di vedutisti, aveva ceduto il passo ad una nuova interpretazione tesa a renderne le atmosfere sospese, tra cielo e laguna, manifestando un'inedita attenzione per gli effetti di luce e gli eventi metereologici. La pittrice ritrae il paesaggio usando una personale miscela di presa diretta della realtà e gioco di fantasia; privilegia i luoghi delle figure, le cui forme abbandonano le fattezze descrittive per risolversi in pure sembianze cromatiche: per questo dipinge *en plein air,* porta con sé il seggiolino, le tavole, i pennelli e la cassetta con i colori a olio in tubetti e lavora all'aperto, fissando i suoi schizzi su di un taccuino o abbozzando tavolette che termina nel suo *atelier.* Le sue vedute lagunari fissano inquadrature scelte tra gli angoli più appartati cari all'immaginario romantico, come *Il Casino degli Spiriti,* dove la pennellata sfarfalla in tocchi leggeri dando corpo all'immagine vibrante del cielo e del mare che spiccano come protagonisti. Dopo gli anni Venti i cieli sono realizzati con una speciale tecnica che accosta pennellate dense di azzurro e lascia emergere piccole croste di materia cromatica. Le tracce danno l'effetto di una superficie increspata come fosse rastrellata, in cui la luce si immerge, scava e riaffiora in un dinamismo che anima lo spazio del dipinto. Il Casino degli Spiriti è un villino che per secoli ha ospitato riunioni tra artisti, letterati e filosofi, situato sul fondo del giardino di Palazzo Contarini dal Zaffo, lungo le fondamenta Gasparo Contarini a Cannaregio, affacciato sulla laguna nord e sul piccolo bacino di Sacca della Misericordia. Secondo una leggenda il palazzo è luogo di ritrovo per spiriti irrequieti, come l'anima del pittore Luzzo, morto suicida proprio



nell'edificio a causa di un amore non corrisposto. Ne *Il Bacino di San Marco,* una delle immagini più rappresentative della città, la resa cromatica è varia e il respiro atmosferico è ampio. Emma dipinge con tinte pure accostate direttamente sul dipinto per una resa immediata e fresca del soggetto. La sensibilità cromatica, per lei retaggio familiare e segno di appartenenza alla tradizione artistica veneta, è dominata da gamme brillanti e chiare; sulla sua tavolozza troviamo bianco di zinco, giallo di cadmio, ocra gialla, terra di Siena, rosso di Venezia, verde smeraldo, azzurro di cobalto, oro antico, rosa pallido e una ricca orchestrazione di grigi perlacei. Gran parte del dipinto è occupato dal Canal Grande, solcato da rare imbarcazioni che viaggiano sulla vibrante distesa d'acqua. Palazzo Ducale si accompagna al campanile della Basilica di San Marco, parzialmente coperto dall'edificio che ospita la Biblioteca Nazionale Marciana, mentre a destra emergono il Palazzo delle Prigioni Nuove e Palazzo Dandolo. I dipinti di Emma seguono un disegno essenzialmente ritmico, in cui la ricerca espressiva ruota intorno alla luce, alle ombre sapienti e ai bagliori inediti; i colori pastosi sono riflettenti come la lacca. Per rendere effetti di profondità, lascia che le stesure cromatiche facciano trasparire la trama brunita della tela o della tavola di supporto, che emerge dal fondo creando contrasti luminosi con lo strato pittorico esterno. Durante la sua carriera fu ben nota nell'ambiente artistico internazionale e sostenuta dai più potenti critici e giornalisti del tempo che la portarono ad ottenere commissioni importanti e richieste da parte di gallerie accreditate, che amano la brillante materia cromatica, la rapidità di esecuzione, la forza della pennellata, l'estro delle prospettive, la leggerezza della veduta e la rassicurante aderenza al vero. Presenza costante alla Biennale, viaggia molto e partecipa alle più importanti rassegne d'arte nazionali e internazionali, tiene sue personali e alla fine degli anni Venti opera esclusivamente per gallerie e collezionisti inglesi e americani, intensificando la produzione di vedute di Venezia. Oggi queste opere, che hanno attraversato l'oceano già negli anni in cui l'autrice era in vita, si trovano in collezioni private e in raccolte pubbliche, come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il Museo Revoltella di Trieste, Palazzo Pitti, la Tate Modern di Londra, il Centre Pompidou di Parigi. L'amata città natale conserva le sue opere a Ca' Pesaro, al Museo Correr e a Ca' Rezzonico.

Emma Ciardi (Venezia, 1879-1933)

Il Casino degli Spiriti,
olio su tavola, cm 40 x 30
firmato in basso a destra: «Emma Ciardi»

Il bacino di San Marco,
olio su tela, cm 70 x 50
firmato in basso a destra: «Emma Ciardi»

Bibliografia:
I Ciardi, Paesaggi e giardini,
catalogo della mostra a cura di G. Romanelli,
[Conegliano, Palazzo Sarcinelli,
16 Febbraio - 23 Giugno 2019], Marsilio,
Venezia, 2019;
Emma Ciardi, pittrice veneziana
tra '800 e '900, catalogo della mostra
cura di M. Zerbi e M. Esposito,
[Mirano, Barchessa di Villa Morosini,
12 Aprile - 22 Giugno 2003],
Canova, Treviso, 2003

Bibliografia di riferimento:
Emma Ciardi, Il giardino dell'amore:
la vita e le opere di una pittrice veneziana
1879-1933, [Museo Nazionale di
Villa Pisani, Stra (Venezia),
22 febbraio - 23 maggio 2009],
catalogo della mostra a cura di M. Zerbi,
Allemandi, 2009, tav. 36 e tav. 104

OPERA 15.
COMÒ IN LEGNO DI PALISSANDRO

Interamente lastronato in legno di palissandro, il pregevole comò è solcato da specchiature racchiuse da lineari filettature in legno "giallo di Portogallo". La linea sagomata, particolarmente apprezzabile, è accentuata da angoli con lesene bombate e dal piano leggermente aggettante, modellato a seguire la foggia mossa dei fianchi. Il fronte è ripartito in due ordini di cassetti, mentre un altro piccolo cassetto si cela nella gola incava del sottopiano. Il comò è epilogato dall'elegante profilatura del grembiale, caratterizzato da una vivace centinatura con volute e intaglio a *rocaille*, che raccorda i sostegni *en cabriole* con motivi intagliati di evidente gusto veneziano.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 127 x 83,5h x 60

Pubblicazione:
E. Barbolini Ferrari, *Arredi del Settecento,*
Artioli, Modena, 2003, p. 205

Bibliografia di riferimento:
G. Morazzoni, *Il mobile veneziano del Settecento,*
Görlich Editore, Milano, 1958,
vol. II, tav. CCCXCVIII

OPERA 16.
SPECCHIERA IN LEGNO DORATO

L'unicità della specchiera in legno dorato è data dal capitello fiorito e dalla voluta arricciata che, in corrispondenza della cimasa, descrivono un'accurata lettera "D", che si rifà attendibilmente all'iniziale del committente o della casata a cui è appartenuta. Il carattere raccoglie al proprio interno uno specchio sagomato ed è attorniato da fiori e aggraziati *remages* scolpiti. Dalla cornice lineare, abbellita da una doppia cornicetta, ripartono altre volute libere e decorazioni di intonazione naturalistica.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 111 x 151h

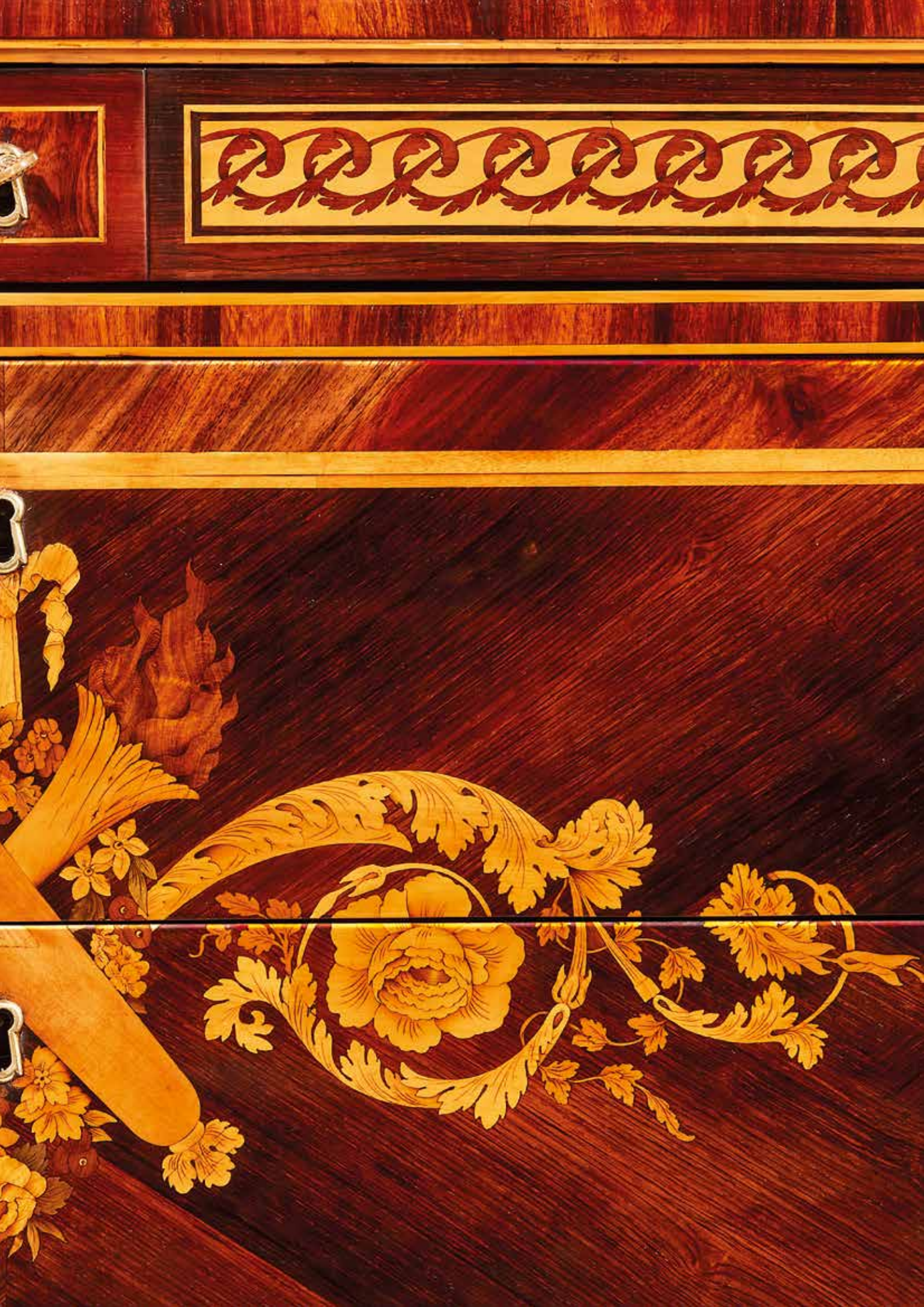
OPERA 17.
GIUSEPPE MAGGIOLINI, COMÒ IN LEGNO INTARSIATO

Il comò presenta il fusto in legno di noce, abete e pioppo intarsiati in legno di palissandro, *bois de rose,* noce, noce d'india, mogano, bosso, acero, acero tinto verde, frassino, pero e ciliegio; il piano è in marmo Verde Liguria. I piedi scanalati e poggianti su piccole sfere sono raccordati al corpo del mobile mediante dadi a tronco di piramide. Nel 1938, a Palazzo Sormani, tra i mobili esposti alla mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini (1) comparve una coppia di *commodes* - poi pubblicata da Giuseppe Morazzoni (2) - caratterizzata da un equilibrio trattenuto tra il delicato cromatismo della tavolozza e la rigorosa impostazione architettonica d'insieme. I due arredi recavano le stampigliature e le iscrizioni degli inventari del Palazzo Reale di Milano, dall'epoca napoleonica sino ai primi anni del Novecento.

In seguito alla mostra, nel dopoguerra, entrarono a far parte delle collezioni esposte presso Villa Carlotta a Tremezzo (3), fino al 1995 quando furono oggetto di furto e da allora se ne persero le tracce. Questo comò è molto prossimo ai due arredi provenienti da Palazzo Reale, accomunati da una medesima impostazione architettonica, da una medesima organizzazione compositiva, dalle identiche essenze lignee utilizzate e dalle tarsie ben documentate nei disegni conservati nel Fondo Maggiolini presso le Civiche Raccolte d'Arte del Comune di Milano. Come le *commodes* già a Villa Carlotta, il comò reca al centro del fronte *l'Allegoria dell'Amore* con le armi di Cupido appese a mo' di panoplia tra una ricca ghirlanda di fiori e ampi girali fogliacei. Si tratta della fedele traduzione a intarsio di due disegni conservati nel Fondo Maggiolini, figg. 1-2 (4). Il secondo reca le iscrizioni "Eseguito p. la Sig.ra D.na Marietta / Bianchi nata Patuzzi", "Da conservarsi / 1808 8bre". Diverse sono invece le tarsie poste sui fianchi: le faretre presenti nelle celebri *commodes* sono qui sostituite da vasi, con delicate composizioni floreali, dai quali dipartono girali fogliacei. È la traduzione ad intarsio, con alcune variazioni, di un disegno conservato presso il fondo di bottega, fig. 3 (5), utilizzato dal 1800 al 1804 per i fianchi di diverse *commodes* come specificato dalle numerosi iscrizioni sul progetto. Presente nel comò, come nei due arredi eseguiti per il Palazzo Reale, il fregio di foglie d'acanto stilizzate intarsiato sul primo cassetto del fronte e sulle corrispondenti fasce laterali. Anche di questo motivo vi è traccia presso il Fondo Maggiolini, in un foglio, fig. 4 (6), recante l'iscrizione "1805 Sciffoni Baldini". La vicinanza alle due opere eseguite da Giuseppe Maggiolini per Palazzo Reale e le date poste sui disegni citati, i più prossimi alle tarsie eseguite, collocano l'esecuzione del mobile nella prima decade dell'Ottocento.

A partire dagli anni Ottanta del Settecento il nuovo Gusto neoclassico ispirato all'antichità classica, patrocinato in Lombardia dall'arciduca Ferdinando, debutta e nell'ambito dell'ebanisteria si identifica con la figura di Giuseppe Maggiolini e della sua Officina. Essa, progressivamente padrona di questo nuovo linguaggio artistico, si trasforma da raffinata attività esercitata su piccola scala quale era nata, in moderna manifattura con un'organizzazione produttiva seriale, in grado di soddisfare le esigenze di banchieri, funzionari, burocrati, mercanti e soprattutto una vasta committenza nobile urbana e terriera del Ducato. Il processo artigianale, a partire dall'esecuzione dei fusti dei mobili, ha valore in quanto operazione ordinata dalla tecnica che sola può arrivare al risultato finale e ricercato che è quello della resa pittorica di questi modelli ornamentali. I disegni vengono creati *ex novo* per soddisfare distinte richieste, ma in un secondo momento possono essere riprodotti in altri arredi e apparire in altri contesti compositivi, incarnando così dei veri modelli ornamentali di repertorio. Ormai perfettamente organizzata per una produzione ampia e di alto livello, l'Officina continua il suo lavoro sino al maggio del 1796 quando, con la fuga della famiglia arciducale dalla Lombardia e l'entrata a Milano delle truppe di Bonaparte, il contesto lombardo cambia improvvisamente. Nel 1800, con il rientro dei Francesi in Lombardia e con l'arrivo degli ideali repubblicani, si crea un clima di grandi aspettative e il bisogno di sfarzo alla Corte napoleonica, che si avviava a diventare imperiale, suggerisce il recupero e la valorizzazione di pregevoli manifatture.

Nel 1807 Maggiolini riprende a lavorare per la Corte e l'Officina intraprende una produzione industriale per il Palazzo Reale di Milano e la Villa di Monza (7), dimostrando di nuovo una grande capacità produttiva raggiunta nel primo decennio dell'Ottocento, che mantiene la qualità dell'intarsio pittorico sempre perfetta. Nel 1814 gli Austriaci rientrano in Lombardia e Giuseppe Maggiolini muore; cessa l'attività della sua Officina durata quasi cinquant'anni e va concludendosi un capitolo delle



arti decorative ricco e sfaccettato, nel quale il nome di Giuseppe Maggiolini *abile ebanista e intarsiatore delle Loro Altezze Reali* ha avuto una valenza così nodale da capeggiare un movimento artistico e di Gusto.

Giuseppe Maggiolini (Parabiago, 1738-1814)

Comò in legno intarsiato,
cm 122 x 88h x 60
Lombardia, Luigi XVI, 1805-1810

Expertise: prof. Giuseppe Beretti

Bibliografia di riferimento:
(1) *Mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini,* catalogo della mostra [Milano, Museo di Milano, novembre - dicembre 1938], Milano, 1938, p. 35, Tav. XV;
(2) G. Morazzoni, *Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini,* Görlich Editore, Milano, 1953, Tav. VII;
(3) G. Beretti, *Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini,* L'Officina del Neoclassicismo, Malavisi, Milano, 1994, pp. 126-129;
(5) G. Beretti, A. Gonzàlez-Palacios, *Giuseppe Maggiolini, Catalogo ragionato dei disegni,* Inlimine, Milano, 2014, pp. 290-292;
(5) Ibidem, pp. 315-16;
(6) Ibidem, p. 77;
(7) G. Beretti, *Officina Maggiolini,* catalogo della mostra *Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini: capolavori dell'ebanisteria neoclassica 1780-1826* [Accademia di Belle Arti di Brera, 27 aprile - 8 maggio 1994], Olivares, Milano, 1994

Fig. 1: Disegnatore della bottega di Giuseppe Maggiolini, *Allegoria dell'Amore,* 1805 ca. Grafite, penna e acquerello su carta grigia, mm. 312 x 457; Milano, Gabinetto dei disegni delle Raccolte artistiche del Comune di Milano, Raccolta Maggiolini, Inv. C 195

Fig. 2: Disegnatore della bottega di Giuseppe Maggiolini, *Allegoria dell'Amore,* 1808; Grafite e penna su carta grigia, mm 298 x 448; Milano, Gabinetto dei disegni delle Raccolte artistiche del Comune di Milano, Raccolta Maggiolini, Inv. C 196

Fig. 3: Disegnatore della bottega di Giuseppe Maggiolini, *Studio di vaso con girali fogliacei,* 1805 ca. Grafite, penna e acquerello su carta bianca, mm. 418 x 277; Milano, Gabinetto dei disegni delle Raccolte artistiche del Comune di Milano, Raccolta Maggiolini, Inv. C 305

Fig. 4: Disegnatore della bottega di Giuseppe Maggiolini, *Fregio con foglie d'acanto stilizzate,*1805 ca. Grafite e penna su carta bianca, mm. 57 x 213, Milano, Gabinetto dei disegni delle Raccolte artistiche del Comune di Milano, Raccolta Maggiolini, Inv. A 361

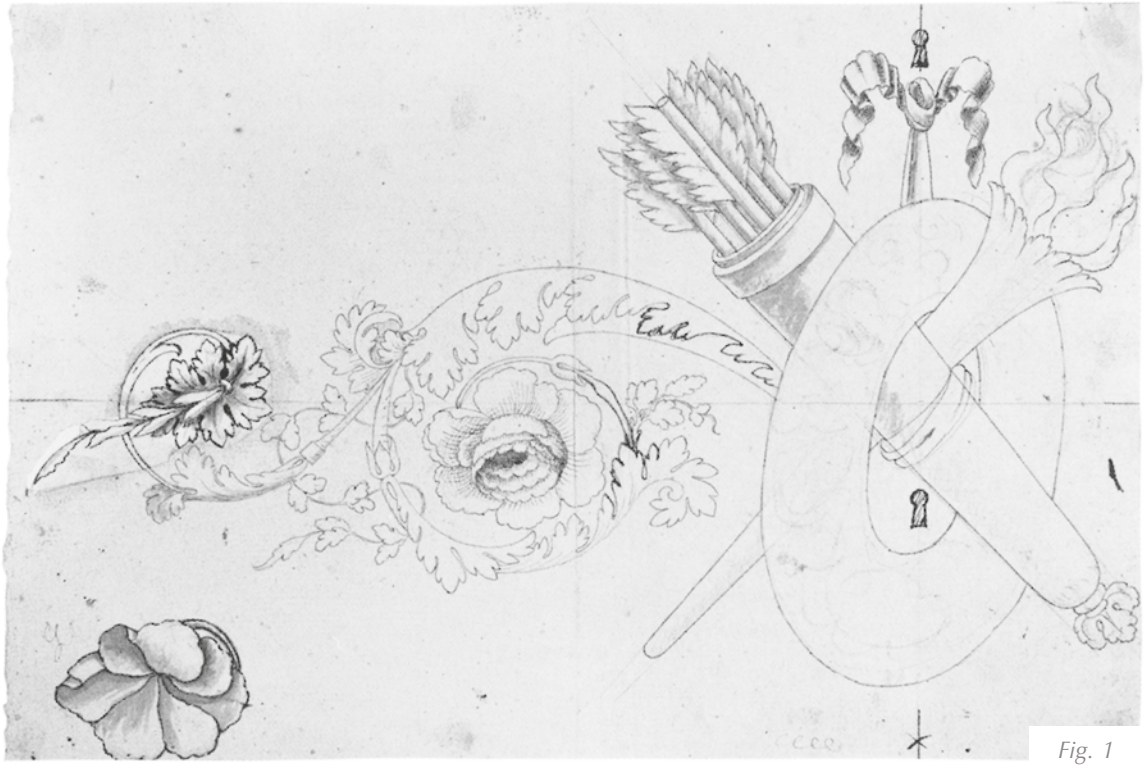


Fig. 1

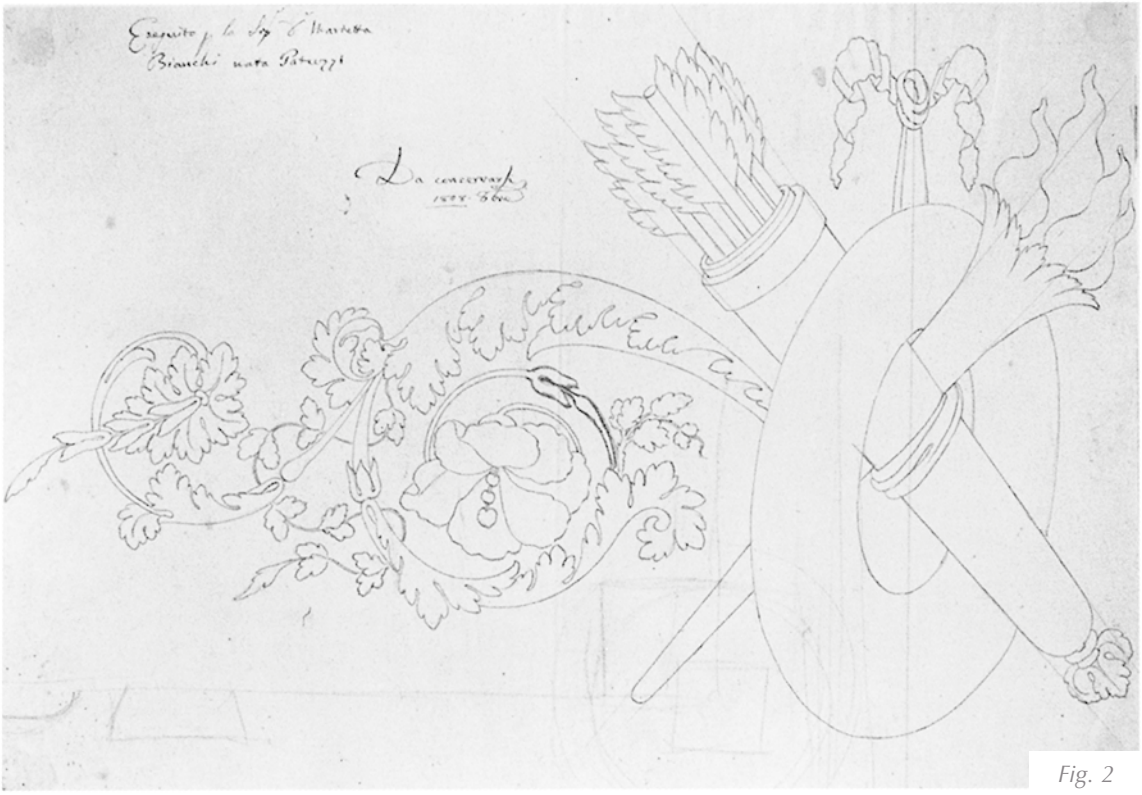


Fig. 2

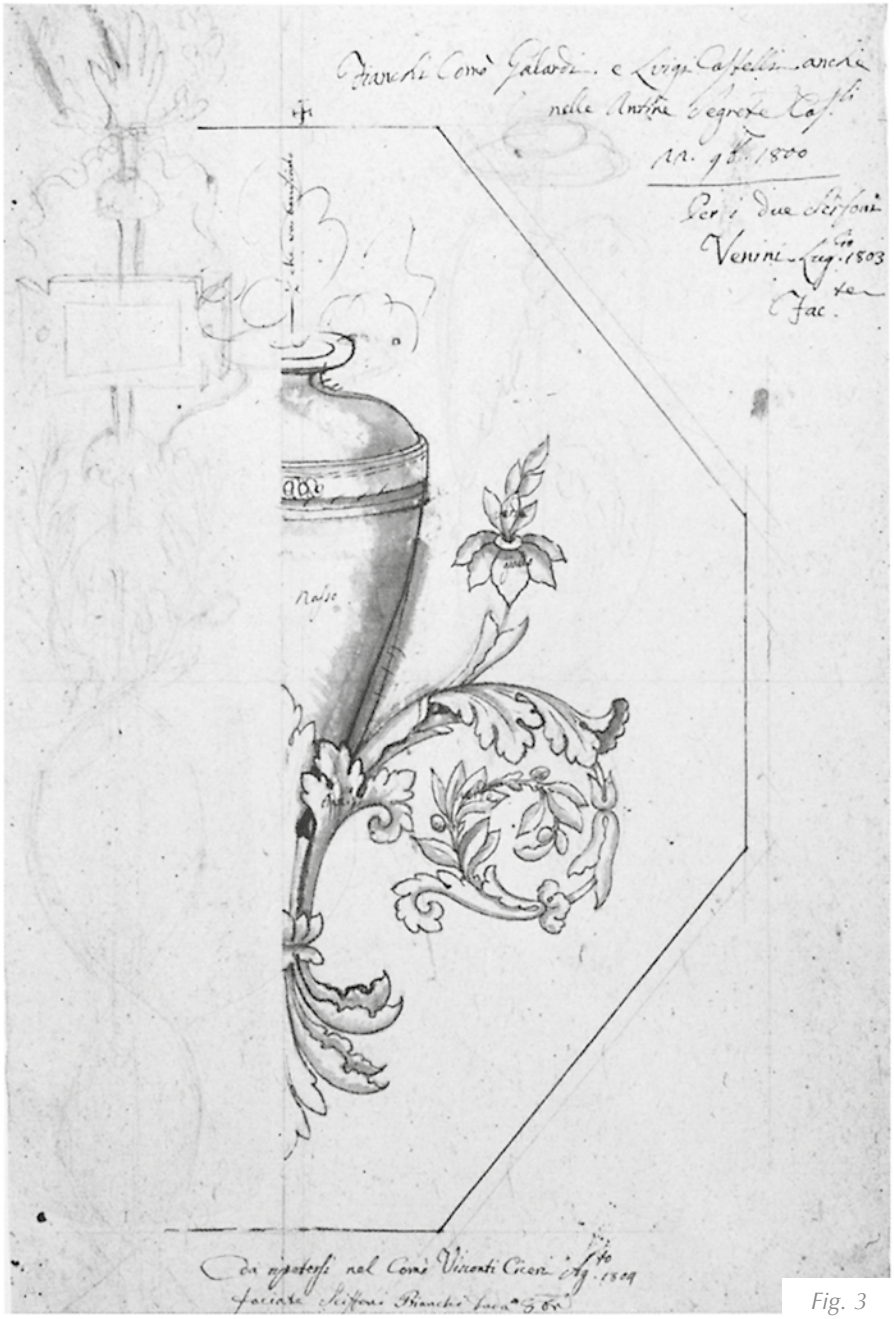

Per i due sciffoni
Venini Luig.1803
Fac.
Nasse
Da ripetersi nel Comò Vincenti Cicoi Luig.1809
facciate Sciffoni Bianchi

Fig. 3

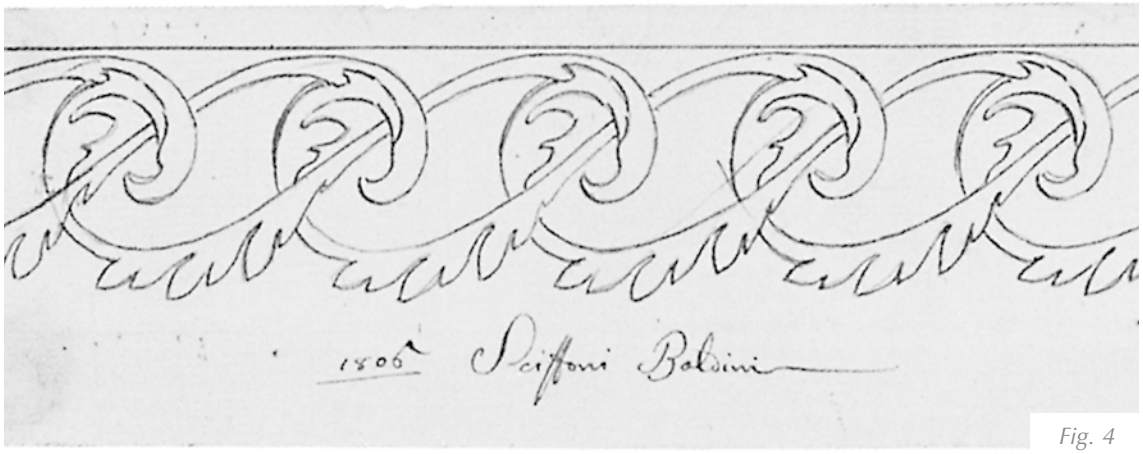

1806 Sciffoni Boldini

Fig. 4

OPERA 18.
POLTRONA IN LEGNO DORATO

L'elegante poltrona in legno dorato si appoggia su dolci sostegni *en cabriole,* che si innestano ad una altalenante cintura sagomata e centrata da una *rocaille*. Lo schienale ampio ed imbottito è percorso da valve stilizzate; i braccioli arcuati si posano su montanti flessi.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)

Bibliografia di riferimento:
Mobili laccati del Settecento veneziano,
a cura di E. Baccheschi e S. Levy,
Görlich Editore, Milano, 1966, vol. II, p.10

OPERA 19.
COPPIA DI PANNELLI IN LEGNO LACCATO

I pannelli lignei, di fragoroso impatto decorativo, sono caratterizzati da una forma rettangolare sagomata all'apice e ampiamente ornati da una fitta decorazione realizzata in arte povera. Sul fondo si stagliano senza respiro scenette galanti, dame con mazzi e serti di fiori offerti da gentiluomini, incorniciate da cerimoniosi arbusti animati da fiocchi svolazzanti, vasi, archi, animali, rami fruttati e viti attanagliate da grappoli d'uva. Una cornicetta di arbusti contorna una dolce scenetta musicale.

Piemonte, metà del XVIII secolo
cm 55 x 170h

LA
TERRE

OPERA 20.
COPPIA DI SCULTURE IN LEGNO DORATO

Le sculture ornamentali in legno dorato raffigurano due sfingi appollaiate su di una base rettangolare modanata. Le creature con testa di donna hanno lunghi capelli che mutano in criniera sul corpo di leone e zampe arricciate come volute. Nata sulle rive del fiume Nilo, la sfinge si fa portatrice di un significato enigmatico e cangiante nelle culture che incontra attraverso i secoli. Divinità solare presso gli Antichi Egizi, è il simbolo della sovranità, della saggezza, della forza divina e dell'abbondanza, guardiana dei templi e delle porte della città. Una passione intensa per l'Egitto attraversa per secoli la storia dell'arte e della società occidentale, tessendo uno stretto rapporto in special modo con Roma.

Roma, inizio del XVIII secolo
cm 26 x 16h x 11

OPERA 21.
TAVOLINO DA GIOCO IN LEGNO DI NOCE E LEGNI PREGIATI

Usato anche come tavolo di servizio, console o piano di appoggio, il tavolino da gioco in legno di noce propone un piano a libro ed è rifinito su ambedue le facce, in modo che costituisca un elemento di arredo anche chiuso. La fascia modanata, con cassetto, regge un piano dal profilo mosso caratterizzato da un cartiglio centrale intarsiato in legno di acero che racchiude la radica di noce. Il legno di ulivo disposto a lisca di pesce è circoscritto da filettature in legno di acero che a loro volta racchiudono il legno di noce e la radica di noce.
Le gambe, incavate e ricurve, terminano a terra con riccioli risentiti posti su piccoli zoccoli modanati di forma quadrata. Il motivo dei riccioloni fortemente modanati nella parte superiore dei sostegni è considerato caratterizzante dell'ebanisteria modenese più fine.

Modena, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 86 x 76h x 43

Bibliografia di riferimento:
G. Manni, *Mobili antichi in Emilia Romagna,*
Artioli Editore, Modena, 1993,
p. 241, fig. 515-17;
E. Colle, *Il mobile rococò in Italia,*
Electa, Milano, 2003, p. 292

OPERA 22.
COMÒ IN LEGNO LACCATO E DORATO

Nello Stato Pontificio e soprattutto a Roma, tra il Seicento e il Settecento, opera un affollato numero di botteghe di maestri laccatori che maturano una cifra stilistica tipicamente locale, di timbro barocchetto. Questo stile si caratterizza per le volumetrie temperate e i moduli decorativi intraprendenti e molto eleganti, eseguiti in accordo a principi di simmetria ornamentale. Il piano sagomato presenta una marezzatura che imita la Breccia Pavonazza, di tonalità rossiccia con serpeggianti venature bianche, che sovrasta due cassetti bombati, incorniciati da racemi rosati che contengono *bouquets* di foglie e fiori dai toni pastello, su un delicato fondo avorio. Dagli angoli rotolano volute e fogliame intagliati e dorati; il grembiale centinato raccorda sostegni arcuati, desinenti con un *sabots* dorato zoomorfo. Un decoro unico e suggestivo si snoda sui fianchi leggermente mossi, dove riserve dipinte a tempera rivelano due incantevoli paesaggi settecenteschi, incorniciati dal verde di una radura e abitati da dame e gentiluomini.

Roma, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 123 x 91h x 60

OPERA 23.
DIPLOMATICA IN LEGNO DI CILIEGIO

Il tavolo da studio o da biblioteca, la cosiddetta "diplomatica", è realizzata in legno di ciliegio posto a spina di pesce e assecondata da eleganti filettature in *bois de rose,* legno dalle screziature rosate, ricercato per i suoi naturali e delicati effetti decorativi. Di cospicue dimensioni, presenta un vasto piano di appoggio ed è sorretta da sostegni *en cabriole*. La fascia ospita su entrambi i lati lunghi due cassetti laterali e uno centrale, sopra il quale si apre un tiretto apposito per la scrittura.

Venezia, Luigi XV (1760 circa)
cm 202 x 81h x 103

Bibliografia di riferimento:
C. Santini, *Mille mobili veneti,*
L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX,
Artioli, Modena, 2002, p. 180, fig. 270

OPERA 24.
SCULTURA IN TERRACOTTA DIPINTA

La scultura in terracotta policroma, poggiante su base irregolare, raffigura Baldassarre, uno dei tre Re Magi giunti in Terra Santa per celebrare la nascita del Figlio di Dio. Il Re d'Arabia, dalla pelle scura, indossa una suntuosa veste e un ampio manto drappeggiato; porta un tradizionale copricapo arabeggiante e calzari alti e regge in mano un cofanetto dorato contenente la mirra, il suo dono per il Bambino Gesù. La mirra, sostanza aromatica straordinariamente profumata utilizzata nell'antichità per imbalsamare i defunti, è simbolo di vittoria della vita sulla morte ed esprime la Passione di Cristo.

Napoli, prima metà del XVIII secolo
cm 33h

OPERA 25.
COPPIA DI POLTRONE IN LEGNO DI NOCE

Le poltrone in legno di noce, di armoniose proporzioni, sono contrassegnate da un andamento sinuoso che travolge il vivace profilo del dossale e della ricca cintura sagomata, lungo i quali intervengono volute e cartigli intagliati. I braccioli lineari terminano con un ricciolo sobrio e si appoggiano a montanti prudentemente flessi; i sostegni *en cabriole* terminano a ricciolo.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)

Bibliografia di riferimento:
C. Santini, *Mille mobili veneti,* Artioli Editore, Modena, 2002, vol. III, p. 216, n. 350

OPERA 26.
FAUSTO ZONARO,
VEDUTA DELLA BASILICA
DI SAN GIORGIO

Nasce in provincia di Padova, a Masi, Fausto Zonaro, intraprendente ed errante artista dentro e fuori i confini del Bel Paese. Evidentemente portato per il disegno fin da piccolo, compie gli studi adolescenziali all'Accademia Cignaroli di Verona e apre una piccola scuola di pittura a Venezia, a Palazzo Pesaro sul Canal Grande, per mantenersi proponendo piccole vedute e scene di vita quotidiana ai turisti. Nella seconda metà degli anni Ottanta fluttua tra la Laguna e Napoli, stregato dai colori e dal fascino dell'ambiente partenopeo, che si riversano inevitabilmente nelle sue opere. Nel 1888 parte alla volta di Parigi, dove per un anno rimane a contatto con i post-impressionisti e così porta a compimento la sua formazione artistica, affermando un originale e personale realismo, molto vicino ad un autentico verismo sociale. La sua prossima meta è Costantinopoli, che raggiunge insieme alla moglie, trasportato dall'atmosfera orientale. Qui ricopre la carica di Pittore di Corte del Sultano Abdul Hamid: la sua notorietà cresce vertiginosamente, le sue opere sono riprodotte in fotografie, i suoi soggetti di carattere orientale conquistano la Turchia e l'Europa e il suo nome compare sempre più spesso nelle pubblicazioni. La sua casa-atelier a Akaretler ospita intellettuali, politici, religiosi e Fausto riceve la visita di importanti personalità, come il principe Emanuele e Winston Churchill. Dipinge con grande dedizione gli aspetti più intimi della città, le vedute del Bosforo e molte scene di vita popolare; ritrae volti umani, cerimonie civili e religiose, feste popolari, parate militari. Nel 1909, però, esplode la rivoluzione dei giovani turchi, il sultano è costretto all'esilio e Fausto a fare ritorno in patria.
Raggiunge Sanremo, città di mare ricca e cosmopolita, meta prediletta dalla nobiltà europea, e così ora la Riviera Ligure e la costa francese prendono posto sulle tele dell'artista. Qui si dedica a piccole vedute

di città e apre un *atelier* permanente, dove allestisce mostre, alimentando il suo successo in Italia. Il pittore realizza *Veduta della Basilica di San Giorgio* durante il periodo di vita a Venezia, probabilmente nella seconda metà degli anni Ottanta. La pennellata è rapida, a tratti consistente, ma precisa e sicura. Emerge pacatamente la basilica con la facciata e si distinguono il grande pronao a quattro colonne, il portale maggiore, il frontone triangolare e la trabeazione che sorregge il timpano. Il campanile, il quarto per altezza della città, affianca la cupola e balza fuori dalla tela. L'acqua del Bacino di San Marco è in movimento, sulla superficie si specchia una bricola e poco lontano galleggia una gondola.

Fausto Zonaro (Masi, 1854 - Sanremo, 1927)

Veduta della Basilica di San Giorgio,
olio su tela, cm 25 x 14
1885-1890 circa,
firmato in basso a sinistra: «F. Zonaro»

OPERA 27.
COPPIA DI TRESPOLI IN LEGNO DORATO E LACCATO

Gli straordinari trespoli ammantati da una preziosa doratura incarnano la magnificenza e lo splendore che contraddistingue il Rococò siciliano. Retti da una base tripode con piedini arricciati, i trespoli si innalzano con una solenne ed incontentabile competizione di complessi intagli fogliacei e pompose volute. Sugli archi si posano ricchi *bouquets* di puntuali boccioli e foglie, mentre al centro cresce un sostegno tornito che muta in un pinnacolo scolpito, dorato e laccato bianco. Il piano è coperto da una lastra sagomata di Diaspro di Sicilia, detto anche Libeccio Antico, una pietra naturale pregiata con una colorazione imprevedibile viva e brillante che oscilla tra il rosso cupo, il giallo ocra e il bruno, con venature bianche.

Sicilia, seconda metà del XVIII secolo
cm 59 x 113h

OPERA 28.
TAVOLINO A VASSOIO IN LEGNO LACCATO

Il tavolino da servizio, opera dell'inconfondibile manifattura piemontese, è delizioso per la flessuosa linea delle gambe *en cabriole,* che si collegano direttamente al piano, senza la mediazione strutturale di una cintura. L'ancoraggio è abilmente mascherato da un corso di pendoni che ricrea l'effetto di un tessuto che si cala elegantemente dal piano del tavolino. I sostegni in legno laccato celeste sono impreziositi da raffinati intagli dorati e terminano con piedino a zoccolo. Il vassoio di forma mistilinea, decorato in arte povera, presenta un bordo con rami fioriti e al centro una tradizionale scena di caccia.

Piemonte, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 49 x 75h x 40

Bibliografia di riferimento:
Mobili piemontesi del Sei e Settecento, a cura
di Edi Baccheschi, Görlich Editore, Milano, 1963, p. 62;
R. Antonetto, *Il mobile piemontese nel Settecento,*
Allemandi Editore, Torino, 2010,
p. 179, fig. 245

OPERA 29.
SCRIVANIA IN RADICA DI NOCE

Una sagomatura morbida e marcata contraddistingue la scrivania da centro *a bussolotto,* elegante ed essenziale. Impostata su aggraziati sostegni *en cabriole* con piede ferino, presenta due strutture laterali dove si mimetizzano due ante; il piano ritmato da sinuose curve è assecondato dalla fascia sottopiano, che ospita due cassettini laterali e uno centrale. Il radioso impatto cromatico è dovuto all'accurato impiego della radica di noce inquadrata a filettature in *bois de rose,* essenza lignea particolarmente apprezzata per le luminose intonazioni rosate.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 120 x 81h x 63

OPERA 30.
COPPIA DI SEDIE IN LEGNO DI NOCE

Le seggiole in legno di noce presentano un elegante schienale a giorno, entro il quale i montanti descrivono il popolarissimo motivo a 8. La cintura modanata è caratterizzata da un sofisticato intreccio e si congiunge ai raffinati sostegni *en cabriole*, valorizzati dal ginocchio guarnito.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)

Bibliografia di riferimento:
G. Morazzoni, *Il mobile veneziano del Settecento,*
Görlich Editore, Milano, 1958,
vol. I, tav. CXXXV b

OPERA 31 E 32. BEPPE CIARDI, CAVALLI IN RIVA AL MARE; BARCHE IN LAGUNA

Giuseppe Ciardi, meglio noto come Beppe, è figlio del pittore Guglielmo e fratello maggiore di Emma, la più nota e affermata pittrice del suo tempo. Erede della pittura di paesaggio del padre, illustre protagonista della svolta realista della pittura veneziana, Beppe ne raccoglie il testimone e i suoi primi oli non possono che partire dal confronto con i lavori più recenti del catalogo paterno. Si forma alla Scuola di Pittura dell'Accademia di Belle Arti, scegliendo il corso di *Disegno di figura* sotto la guida di Ettore Tito. La pittura di Beppe guarda al suo maestro per scelta di temi e per impaginazione delle scene, ma è attenta e curiosa nei confronti di Luigi Nono e del suo verismo programmatico. Amante della natura, si interessa anche al paesaggismo, maturando un proprio linguaggio postimpressionista; le sue prime prove pittoriche, fatte di una pennellata corposa, larga e ricca di vibrazioni, trapelano subito talento. Intorno al 1896 inizia ad esporre in alcune mostre e la Biennale del 1899 rappresenta per l'artista il vero esordio nella scena pubblica nazionale, poiché presenta due opere che segnano il primo vero allontanamento dalla maniera del padre. Uscito da poco dal corso di figura, inaugura un percorso creativo differente dal "paesaggio puro", dedicandosi anche al ritratto, alle figure in costume, alla raffigurazione degli affetti, alle scene campestri e alla maternità. Siamo nei primissimi anni del 1900 quando decide di seguire la sua personale inclinazione per la natura e per il paesaggio che inizia ad essere predominante, ma mediato dalla presenza dell'uomo e del suo lavoro. In special modo il paesaggio di montagna diviene una scenografia di quotidiana bellezza e un genere indagato in molti cicli pittorici. L'artista vi trova la solitudine e il simbolismo delle pozze d'acqua e degli stagni, delle baite, dei pagliai e quella pacifica e naturale convivenza tra uomini e animali. Con l'entrata in guerra dell'Italia nel 1915, si ritira a Quinto di Treviso con la famiglia, e nell'inverno successivo espone ben 143 opere alla rassegna intitolata *I Ciardi* presso la Galleria Centrale d'Arte di Milano. Negli anni Venti, il suo linguaggio trova particolare sviluppo nella tecnica, che diventa più spessa, sbrigativa e impulsiva soprattutto nella raffigurazione degli elementi naturali. Nella prima metà di questo decennio Beppe dipinge imbarcazioni che veleggiano nella laguna - le cosiddette "vele" - come l'opera *Barche in laguna*. Egli le osserva e le ripropone in diverse varianti, mutando la loro direzione, cambiando l'atmosfera o modificando i dettagli del paesaggio. La luce è l'indiscussa protagonista di queste opere e Beppe lavora sempre *en plein air,* per non farsi sfuggire la breve durata degli effetti naturali. In questi paesaggi lagunari la pennellata si spezza in veloci appoggi di colore; il mare è realizzato con rapidi tocchi orizzontali accostati, che diventano guizzanti e appuntiti con l'incresparsi dell'acqua; il cielo è un omogeneo e vibrante tessuto di colore. La stesura irregolare e al contempo omogenea del colore svela l'uso di un pennello appositamente consumato, per creare un inedito effetto spugna nella descrizione del cielo. Il pittore lavora a tutti i suoi temi sempre

con lo stesso grande impegno; partecipa a moltissime esposizioni in tutta Italia e prende parte alla collettiva "Arte Italiana" organizzata a Milano da Ugo Ojetti, da sempre sostenitore della famiglia Ciardi. Negli ultimi anni di vita è un artista molto conosciuto e dipinge con grande energia creativa in occasione di numerose rassegne collettive e personali. Si spegne a Quinto di Treviso nel 1932 e da questo momento la moglie Emilia si occupa di rendere omaggio alla memoria del marito, raccogliendo scritti e opere che hanno tenuto occupato l'artista per oltre un quarantennio di carriera e che ora sono sparse in tutto il mondo.

Beppe Ciardi
(Venezia, 1875 - Quinto di Treviso, 1932)

Cavalli in riva al mare,
olio su tela, cm 90 x 60,
firmato in basso a sinistra: «Beppe Ciardi»

Pubblicazione:
A. Parronchi, *Beppe Ciardi, catalogo generale delle opere,* Allemandi, Torino, 2019, p. 168, tav. 395

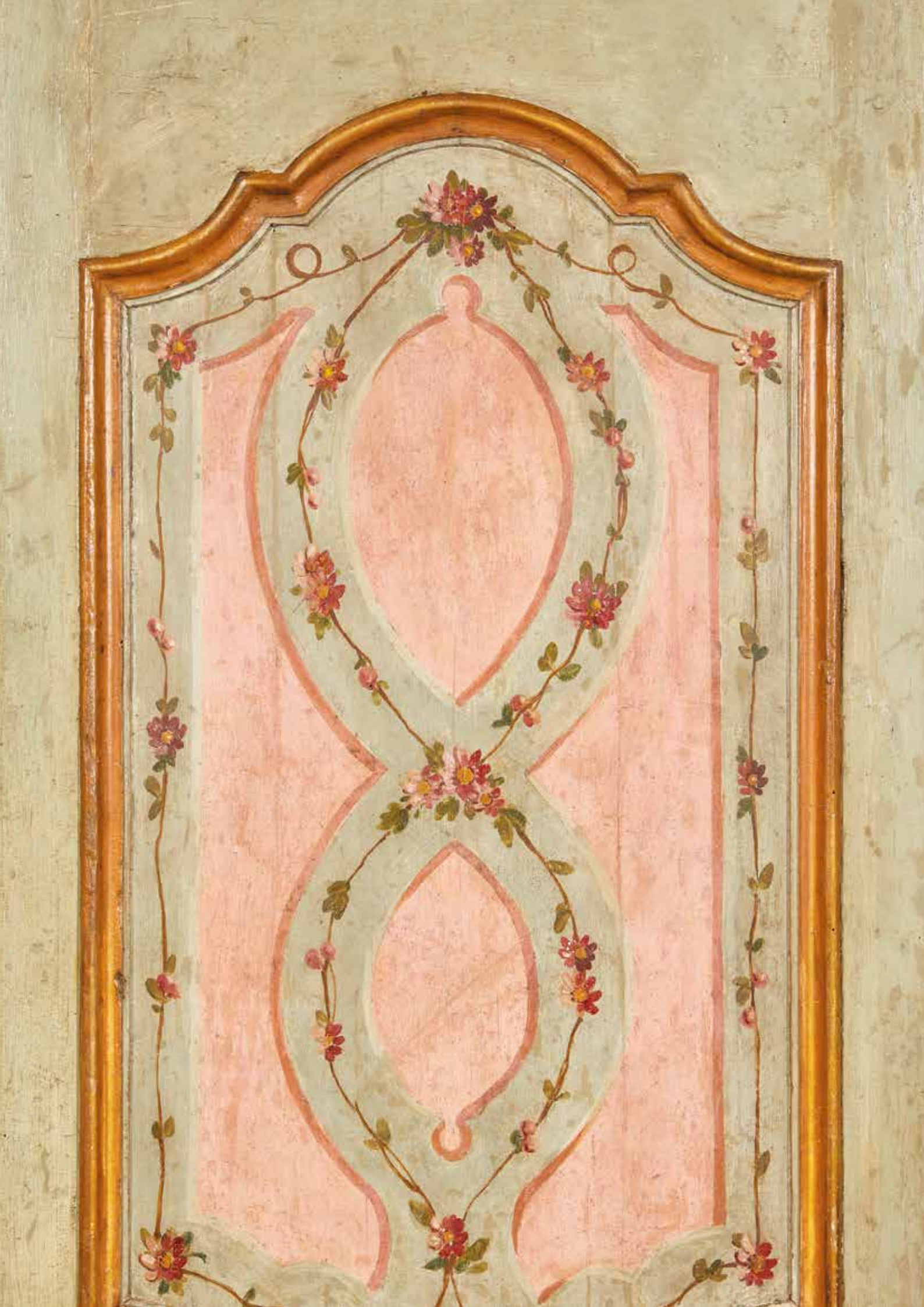
Barche in laguna,
olio su tavola, cm 30 x 20,
firmato in basso a sinistra: «Beppe Ciardi»

Bibliografia:
I Ciardi, Paesaggi e giardini, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, [Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 16 febbraio - 23 giugno 2019], Marsilio Editore, Venezia, 2019;
A. Parronchi, *Beppe Ciardi, catalogo generale delle opere,* Allemandi, Torino, 2019

OPERA 33.
TAVOLO DA CENTRO IN RADICA DI NOCE

Il tavolo da centro si qualifica per l'eleganza del contorno, data dal sagomato piano in radica di noce che si innesta ad un melodico insieme di sei sostegni *en cabriole,* intagliati egregiamente nel legno di noce, di inarcatura accentuata con ginocchio fasciato da volute e *rocailles*. La fascia alta e spaziosa, in radica di noce, ospita un paio di cassettini per ciascun lato e osserva disciplinatamente il dolce e risoluto profilo rettilineo che si scontorna e, alle estremità, si curva in una doppia mossa.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 128 x 75h x 84



OPERA 34.
ARMADIO IN LEGNO LACCATO

Al vivace senso coloristico dell'armadio in legno intagliato e laccato a fondo verde si adegua una struttura semplice e lineare, spiccatamente funzionale. Il corpo solido ospita sul fronte due grandi ante; un cappello leggermente svasato verso l'alto e aggettante, definito da una cornice modanata; un unico sostegno a mensola sagomato ed interrotto nella parte centrale. Il fronte e i fianchi accolgono una doppia specchiatura delimitata da un profilo finemente modanato e laccato color senape, il tradizionale "giallo polenta" piemontese, contenente un decoro di roselline concatenate su fondo rosa; sulle lesene pende una cascata di campanelle floreali policrome.

Piemonte, Luigi XIV (inizio del XVIII secolo)
cm 158 x 225h x 62

OPERA 35.
DIVANO IN LEGNO DI NOCE

Il divano a due posti è realizzato in legno di noce con spalliera e seduta imbottiti; lo schienale è alto e armoniosamente sagomato, arricchito da dinamiche *rocailles* e animato da un movimento altalenante che ricorre nella cintura, raffinata da intagli a motivo vegetale. I morbidi braccioli ondulati si appoggiano ai montanti dolcemente flessi, il cui movimento è ripreso dai sostegni *en cabriole* con ginocchio guarnito.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 135 x 118h x 52

OPERA 36.
SCULTURA IN LEGNO DORATO E LACCATO

Il gruppo scultoreo raffigura una coppia di austere aquile realizzate in legno dorato, dalla coda ampia e lunga e dal piumaggio eseguito con particolare precisione. L'aquila di sinistra è appollaiata, mentre la compagna spiega leggermente le ali ed entrambe poggiano le zampe su di un basamento roccioso in legno scolpito e laccato a fondo verde.

Toscana, XVIII secolo
cm 35 x 45h x 23

OPERA 37.
LIBRERIA IN RADICA DI NOCE

La maestosa libreria in legno di noce si innalza in una cimasa a doppia arcuatura, guarnita da quattro pinnacoli scolpiti e posti agli angoli; l'alzata è caratterizzata da una scaffalatura a giorno a quattro ante anch'essa ad arco; sottostante scorre un'ampia fascia a tre cassetti. Il corpo inferiore è composto da una coppia di scompartimenti a due ante ciascuno e poggia su sei sostegni a mensola modanati. La particolare luminosità dell'impaginatura germoglia dal meditato accostamento del legno di noce ad ampie specchiature in radica di noce.

Lombardia, Luigi XIV (inizio del XVIII secolo)
cm 198 x 254h x 45

OPERA 38.
GUGLIELMO CIARDI,
LA CHIESA DI SANTA MARTA E L'ISOLA DI SAN GIORGIO IN ALGA

È il 1863 e al cavalletto c'è un giovane appena ventunenne, Guglielmo Ciardi, all'inizio della sua brillante carriera. Il soggetto del dipinto è una preziosa veduta della chiesa trecentesca di Santa Marta a Venezia, situata all'estremo angolo del sestiere di Dorsoduro. La chiesa oggi è sconsacrata e appare totalmente diversa, vittima di un importante deterioramento e protagonista di svariati interventi di restauro e tentativi di conservazione. Si tratta di un'opera veramente precoce dell'artista, una rara testimonianza superstite e un tassello fondamentale del suo percorso artistico, realizzata nello stesso anno della morte del padre. Guglielmo sta concludendo il suo percorso all'Accademia di Belle Arti di Venezia e per lui sono anni di prezioso apprendistato. L'immagine è sospesa nell'atmosfera crepuscolare, incerta se liberare ancora qualche bagliore aranciato del sole o calare nella notte, già predetta da uno spicchio di luna. In primo piano c'è spazio per un brandello di spiaggia, qualche figura appena accennata, un pescatore sull'imbarcazione e una larga predominanza del mare e del cielo. La sua formazione prosegue e l'anno successivo si iscrive alla classe di *Vedute di paese e di mare,* tenuta dal paesaggista padovano Domenico Bresolin (1813-1899), uno dei pionieri dell'uso del mezzo fotografico e artefice di un programma di insegnamento stimolante che allontanerà i suoi allievi dalla luce fioca e banale della classe e li condurrà all'aria aperta, a diretto contatto con la natura, dove spazio reale e luce mutevole determinano valore timbrico e variazioni tonali del colore. Nel movimento delle luci, nel corso delle ore, nel cambiamento delle condizioni atmosferiche, nei riflessi che si determinano, il maestro vede che la natura non può essere rinserrata da una linea che la circoscrive, ma questa è mutevole, impossibile da catturare, ferma solo per un attimo, confine impreciso tra due forme, colore cangiante secondo le varianti luminose. Nel 1868 Guglielmo intraprende un viaggio di un anno per conoscere a fondo la pittura italiana: a Firenze incontra Telemaco Signorini che lo porta a visitare lo studio di Giovanni Fattori e a frequentare il Cafè Michelangelo, luogo prediletto di ritrovo dei giovani pittori rivoluzionari; fa la conoscenza del pittore romano Nino Costa; a Napoli stringe amicizia con Domenico Morelli e Francesco Palizzi; conosce l'opera di Antonio Fontanesi. I rapporti tra i vari pittori italiani si fanno in questi tempi intensi e i reciproci influssi risultano quanto mai proficui. Nella pittura italiana di fine Ottocento torna sotto un altro aspetto il lieto carattere distintivo del bel colore con un timbro nuovo e vivace (1). Guglielmo comprende velocemente le proposte della modernità e attinge da quelle gli strumenti necessari alla rielaborazione dei temi in un linguaggio del tutto personale, con l'esigenza di cercare scorci inediti e minori, periferici e marginali, in controtendenza rispetto alla tradizione accademica che relegava il paesaggio lagunare alle panoramiche ampie del Bacino di San Marco, del Ponte di Rialto o comunque spazi di monumentalità, di storia, di eventi, di trionfi. Ciardi gioca un ruolo fondamentale nel rinnovamento della pittura veneziana e veneta e diventa un paesaggista puro e un grande vedutista, marcando una sensibilità e un linguaggio personale (2). Nel 1894 prende il posto del maestro Domenico Bresolin alla cattedra di Vedute di paese di mare all'Accademia di Belle Arti ed è tra i padri fondatori e membro del comitato ordinatore dell'Esposizione Internazionale sin dalla prima edizione. Capace di reinventarla cogliendone

l'essenza, la natura appare sulla sua tela declinata in molteplici aspetti, selvaggia o intimistica, imponente nelle diverse stagioni o addomesticata in giardini ordinati. Le riprese di Venezia, in special modo del Canale della Giudecca, palesano la predilezione dell'artista per l'ampiezza spaziale di grande respiro, per un punto di vista appena ribassato e, pur mantenendo un certo rigore nella rappresentazione dal vero, Guglielmo si impegna con grande dedizione nella ricerca delle sottili variazione equoree, luministiche e atmosferiche, che riflettono quella calma delle acque lagunari realizzata con effetti di trasparenza e colori luminosi (3). Il suo nome compare tra i fondatori della nuova stagione della pittura veneziana, il cantore del paesaggio veneto moderno, il traghettatore verso quella pittura d'avanguardia che si aggiorna a contatto con le nuove istanze europee. Inoltre, nessun altro pittore veneziano ha così compiutamente incarnato la duplice anima della cultura veneta, così accentrata su Venezia e sul suo mito, così diffusa nella complessità del paesaggio d'entroterra (4).

Guglielmo Ciardi (Venezia, 1842-1917)

La chiesa di Santa Marta e l'isola
di San Giorgio in alga,
olio su tela, cm 46 x 38
firmato e datato in basso a destra: «G.Ciardi 1863»

Bibliografia:
(1) G. Perocco, *La pittura veneta dell'Ottocento,* F. Fabbri Editori, 1967, pp.18-19;
(2) *I maestri del vero: Guglielmo Ciardi, in Ottocento Veneto, Il trionfo del colore,* mostra e catalogo a cura di G. Pavanello, N. Stringa, [Treviso, Casa dei Carraresi, 15 ottobre 2004 - 27 febbraio 2005], Canova, Treviso, 2004, pp. 234-246;
(3) *I Ciardi, Paesaggi e giardini,* catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, [Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 16 febbraio - 23 giugno 2019], Marsilio Editore, Venezia, 2019;
(4) *Guglielmo Ciardi, Catalogo generale dei dipinti,* a cura di N. Stringa, Antiga Edizioni, Treviso, 2007

OPERA 39.
GRUPPO DI SEI POLTRONE
IN LEGNI PREGIATI

Fedeli al nuovo dettame e alle imminenti linee neoclassiche, le sei poltrone sono realizzate in legno "giallo di Portogallo" con filettature in *bois de viola* e legno di ulivo. La sagomatura dello schienale e dei braccioli tiene ancora fede ad una linea morbida e leggermente cedevole, ed accoglie uno schienale *en médaillon* imbottito, circoscritto da una cornicetta e attorniato da racemi intagliati. I sostegni calano lineari e la fascia offre una decorazione più rigorosa, composta da un'inflessibile cornicetta ripetitiva che incontra agli angoli dei rosoni classicheggianti.

Venezia, Luigi XVI (ultimo quarto del XVIII secolo)

OPERA 40.
COPPIA DI MOBILETTI IN RADICA DI NOCE

Le superfici dei mobiletti ad urna in legno di noce, investiti da una linea mossa e da una dinamica cornice, sono modulate da ampie specchiature in radica di noce bordate dal *bois de rose* e dal legno di noce. Impostati su vezzosi e aggraziati sostegni *en cabriole,* presentano il prospetto scandito da un'anta con sovrapposto cassetto.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 57 x 80h x 38

OPERA 41.
GASPARE DIZIANI,
MOSÉ CHE FA SCATURIRE L'ACQUA NEL DESERTO

«Ora tutta la comunità degli Israeliti arrivò al deserto di Sin il primo mese e il popolo si fermò a Kades. Qui morì e fu sepolta Maria. Mancava l'acqua per la comunità: ci fu un assembramento contro Mosè e contro Aronne. Il popolo ebbe una lite con Mosè […] Allora Mosè e Aronne si allontanarono dalla comunità per recarsi all'ingresso della tenda del convegno; si prostrarono con la faccia a terra e la gloria del Signore apparve loro. Il Signore disse a Mosè: "Prendi il bastone e tu e tuo fratello Aronne convocate la comunità e alla loro presenza parlate a quella roccia, ed essa farà uscire l'acqua; tu farai sgorgare per loro l'acqua dalla roccia e darai da bere alla comunità e al suo bestiame". Mosè dunque prese il bastone che era davanti al Signore, come il Signore gli aveva ordinato. Mosè e Aronne convocarono la comunità davanti alla roccia e Mosè disse loro: "Ascoltate, o ribelli: vi faremo noi forse uscire acqua da questa

roccia?". Mosè alzò la mano, percosse la roccia con il bastone due volte e ne uscì acqua in abbondanza; ne bevvero la comunità e tutto il bestiame. […]» Al centro del dipinto, affiancato dal fratello Aronne, Mosè solleva il bastone. Il miracolo è stato compiuto, Mosè ha salvato il popolo. Il racconto biblico (*La Sacra Bibbia, ossia l'Antico e il Nuovo Testamento, Libro dei Numeri,* Cap. 20, 1:11) si snoda in un'elegante struttura compositiva orizzontale, attraversata dal ruscello da cui i vari gruppi di personaggi attingono l'acqua, colmano le brocche e si dissetano. L'acqua si fa spazio tra il terreno roccioso, si avvicina al primo piano e in alcuni punti regala un luminescente riflesso di luce. Il paesaggio montuoso, caratterizzato da toni erbacei e terrosi molto delicati, ospita l'accampamento degli Israeliti ed è capeggiato da un cielo azzurro travolto da alcune nuvole. Gaspare Diziani sigla i dipinti costruendo una cornice teatrale fatta di

alberi e tendaggi, oltre i quali si apre lo spettacolo della sua opera. Dell'autore si conoscono almeno due altre redazioni sullo stesso tema: la prima è datata tra il 1734 e il 1745 ed è conservata in collezione Pillsbury nel Minnesota (1), mentre la seconda fa parte degli affreschi realizzati nel 1751 nella chiesa di San Bartolomeo a Bergamo (2). *Mosè che fa scaturire l'acqua nel deserto* presenta una freschissima qualità pittorica, con caratteristiche coloristiche e compositive del tutto analoghe a quelle dell'artista riferibili alla sua produzione matura, nell'aspetto decorativo, nella stesura ricca materialmente e libera del colore, permettendo di collocarla cronologicamente nella prima metà del 1750. Nella fase matura dell'attività artistica di Gaspare Diziani si distinguono due diversi momenti di stile, caratterizzati anche da una diversa concezione della vita e della religiosità, da una diversa prospettiva interiore e conseguente ottica pittorica. Dopo il 1734, con la morte di Sebastiano Ricci, Gaspare diviene ancor più riccesco di prima e schiarisce la sua tavolozza, i modi si fanno più intimi e calmi, meno impetuosi e tragici e si fa strada un gusto più sottile ed emotivo. In quest'opera Diziani si rifà senza dubbio al *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* di Sebastiano Ricci (3) - realizzato probabilmente in collaborazione con Marco Ricci - con la quale condivide la cura per la resa dei particolari, la bilanciata impostazione scenografica e il dirompente effetto teatrale d'insieme, il portamento di alcune figure, in special modo la donna accovacciata sull'estrema destra del dipinto. L'impostazione pittorica del maestro Sebastiano Ricci ricevuta da giovane è per Gaspare determinante e rimane essenziale per tutta la sua carriera, nonostante la frequentazione anche di altre scuole come quella di Antonio e Gregorio Lazzarini. L'artista risulta iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani già nel 1720; tra il 1722 e il 1727 compie un viaggio a Roma, ma il resto della vita lo trascorre eseguendo una pregevole quantità di opere tra Venezia, Padova, Rovigo, Bergamo e Belluno. Nel 1755 è tra i fondatori dell'Accademia Veneziana di pittura, della quale ricopre la carica di presidente per due volte.

Gaspare Diziani (Belluno, 1689 Venezia, 1767)

Mosé che fa scaturire l'acqua nel deserto,
Olio su tela, cm 61 x 141, 1750 circa

Expertise: prof. Filippo Pedrocco

Bibliografia:
(1) A.P. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani,*
Alfieri, Milano, 1971, fig. 63;
(2) Ivi, fig. 120.

Rif:
(3) Sebastiano Ricci, *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia,* olio su tela, cm 243 x 440, 1725-26, inv. 735, Galleria Sabauda, Musei Reali di Torino.

OPERA 42.
DOPPIO CORPO CON INTARSI IN LEGNI PREGIATI

La singolarità del raro quanto originale arredo in noce d'india si svela nella particolare architettura a due corpi e nel raffinato connubio tra l'intarsio geometrico dei fianchi e del piano e l'impiallacciatura a *marqueterie* del fronte, realizzati con studiati accostamenti di essenze lignee preziose come l'amaranto, il legno di acero e il legno di mandorlo. Il corpo inferiore è composto da un comò a tre cassetti, di cui uno più sottile, accompagnato da fianchi animati da un'ondulante sagomatura; il grembiale centinato si raccorda a sostegni coperti da *sabots* in bronzo dorato. Il corpo superiore si compone di un'alzata a libreria ripartita da due ante a giorno e capeggiata da una cimasa arcuata con cornicione leggermente aggettante. La libreria si conclude con un grembiale sinuoso e si appoggia al comò con quattro sostegni celati da fogliati *sabots* in bronzo dorato.

Maestranze siciliane, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 129 x 225h x 74

OPERA 43.
COPPIA DI SPECCHIERE
IN GESSO E LEGNO DORATI

Le specchiere, di melodiosa presenza, presentano una graziosa cornice tra loro speculare, di forma rettangolare con un lato curvo, realizzata in legno intagliato e gesso coperti da una precisa doratura. La cimasa è costituita da un vaso straripante di boccioli; audaci volute arricciate calano fino ad incontrare una coppia di uccellini, un piccolo strumento musicale ciondolante e una rigogliosa cornucopia, dalla quale diparte una serpeggiante collana di fiori. La cornice ospita anche tre piccoli basamenti e si conclude con un elegante *bouquet* di rose.

Torino, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 41 x 95h

OPERA 44.
COPPIA DI PANCHETTI
IN RADICA DI NOCE

I panchetti in radica di forma rettangolare con seduta imbottita presentano sostegni arcuati qualificati da luminose filettature in legno di acero, posti in raccordo da una crociera in legno di noce sagomata e simmetricamente disposta. Poggiano su piedi a piccola cipolla con rifiniture in legno intagliato e dorato. L'arredo in auge in questo breve periodo storico predilige decori minuti e leggiadri, incline a un gusto che si potrebbe definire femmineo, con una graduale tendenza ad addolcire le forme e una ricerca di comodità e funzionalità.

Napoli, periodo Restaurazione (1815-1830)
cm 73 x 50h x 43

OPERA 45.
MOBILETTO IN LEGNO DI PALISSANDRO

Il mobiletto da centro si presenta lastronato in legno di palissandro chiaro con decorativi riquadri di filettature e dotato di un piano sagomato in marmo onice, una pietra naturale bianca, pregiata e traslucida, attraversata da grosse venature color miele. L'evidente compattezza armonica proviene dal ponderato movimento del fronte, dove si apre una piccola anta, e la prudente curvatura dei fianchi, che si congiungono con eleganza e continuità agli slanciati sostegni *en cabriole,* rifiniti con piedini in bronzo dorato.

Lucca, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 40 x 80h x 40

OPERA 46.
MARIA LUIGIA RAGGI, PAESAGGIO MONTANO CON ROVINE E FIGURE NEI PRESSI DI UN FIUME; CAPRICCIO CON FIGURE PRESSO ANTICHE ROVINE

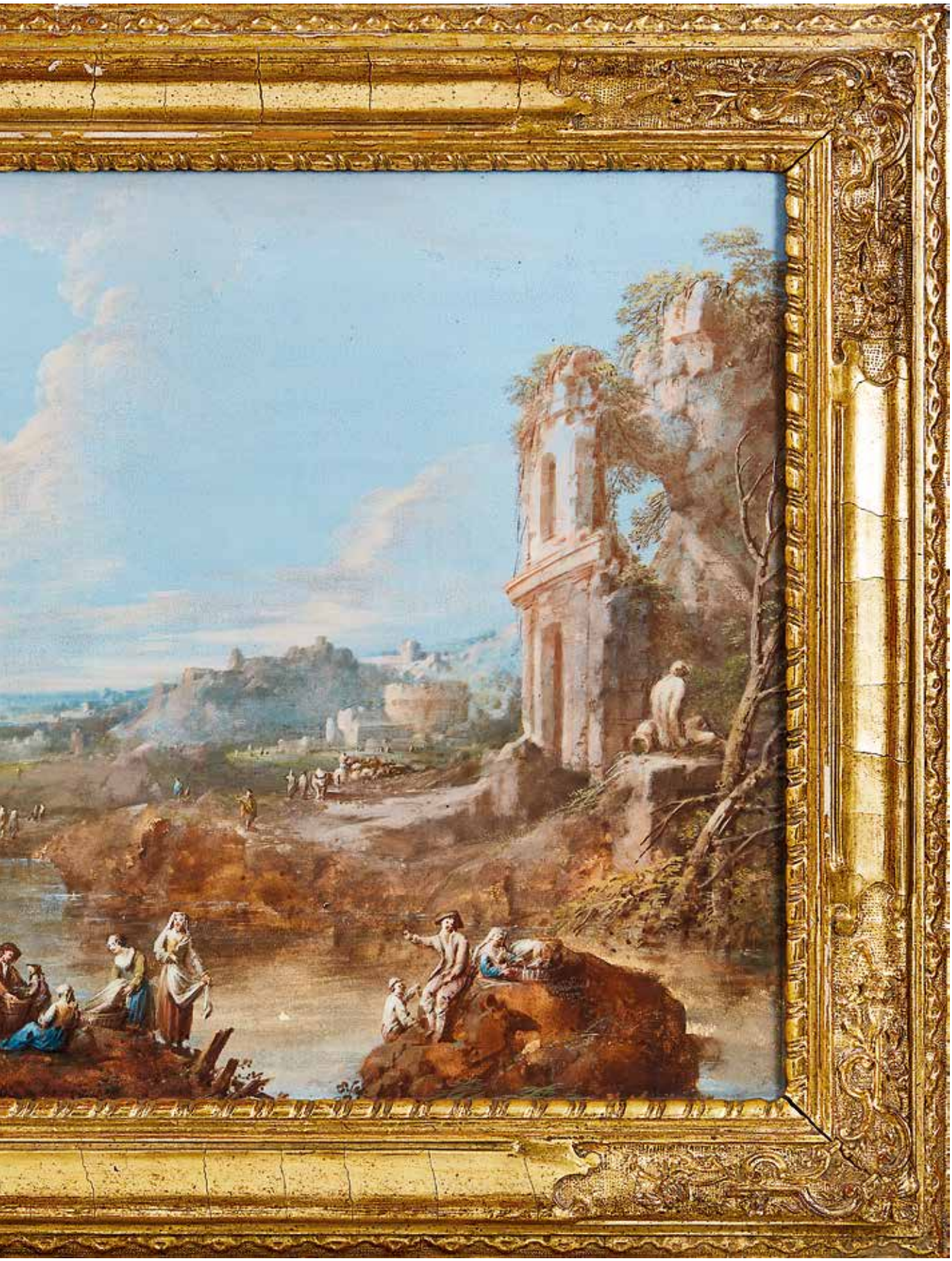
Tra le mura invalicabili del monastero genovese dedicato alle monache Turchine, rinchiusa forzatamente per tutta la vita e costretta ad un'esistenza decisa da altri, Maria Luigia Raggi nel suo abito monacale azzurro, sogna la libertà nei paesaggi che dipinge. Nata a Genova nel 1742 da una delle più importanti famiglie della Repubblica, trascorre nove anni di educandato nel monastero dell'Incarnazione della città e, nel 1760 a soli 18 anni, suor Maria Luisa Domenica Vittoria entra nell'ordine delle Annunziate Celesti. I suoi dipinti, a formato panoramico e da stanza, quasi sempre in *pendant*, sono delicati e freschi paesaggi arcadici espressi in chiave umana; affascinanti capricci e vedute di Roma, tramutate in un sereno *locus amoenus* lontano dalle difficoltà e dai tormenti; scenari della campagna laziale a carattere documentario-archeologico, densi di delicata grazia rococò e abitati da uomini e donne del popolo. Il lirismo sognante che la pittrice imprime alle sue creazioni sembra rispecchiare la fuga dai canoni stereotipati imposti da un'inflessibile realtà dispotica, e il sapore arcadico pare voglia mostrare una poetica in bilico tra un ideale perduto e una società in trasformazione. La sua arte si lega inevitabilmente alla pratica del Grand Tour, la moda dei viaggiatori, degli artisti e dei collezionisti stranieri diretti nelle città italiane capitali dell'arte, desiderosi di vedere le opere architettoniche e scultoree, visitare le botteghe dei pittori e acquistare un ricordo da portare a casa. Maria Luigia Raggi, per accontentare gli appetiti di questa committenza, sceglie paesaggi classicheggianti e capricci con monumenti della Roma antica, di cui spesso accentua l'aspetto pittoresco, e predilige la tecnica della tempera su carta, per un facile trasporto delle opere. Il *Capriccio architettonico* nella pittura paesaggistica è un genere che si configura tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, e prevede l'inserzione di un nucleo realistico principale in un contesto fantasioso, oppure un'architettura fantasiosa in un'ambientazione realistica. Ecco che templi, palazzi, chiese, rovine archeologiche, sculture e monumenti ispirati all'antico si intrecciano al paesaggio in un'affascinante composizione suggestiva e visionaria. La fama dei capricci e dei paesaggi italiani, in particolare presso l'aristocrazia inglese, era dovuta anche al sistema d'istruzione britannico basato sullo studio della letteratura greca e romana. La clausura serrata e senza eccezioni, non permettendole di viaggiare, la obbliga a studiare le incisioni

dei quadri di altri artisti. Solo una presunta fuga a Roma, ospitata per un periodo dallo zio Ferdinando Raggi, architetto, intellettuale e artista aristocratico nella Roma del tempo, le consente probabilmente di vedere con i propri occhi le antichità, le rovine monumentali e l'idilliaco paesaggio. Il suo repertorio iconografico, però, si sviluppa pienamente e concretamente sui testi del paesaggismo seicentesco; le sue opere smascherano la profonda conoscenza per il *Liber Veritatis* dell'artista Claude Lorrai, da cui derivano le scene e le vedute fantastiche, le figure di ascendenza bamboccesca, i panorami costieri e i temi pastorali. Maria Luigia Raggi entra a pieno titolo nel novero dell'ultima generazione di paesaggisti classicisti che trovano nella poetica e nell'estetica di Nicola Poussin, Claude Lorrain appunto e Gaspard Dughet, il punto di partenza che declina il mondo figurativo del Seicento e del Settecento in maniera radicalmente nuova. Queste vedute, classico esempio del carattere stilistico deciso e ricco di personalità, sono ariose e profonde composizioni, attraversate da uno specchio d'acqua che accarezza il terreno. Protagoniste dal grande fascino sono le antiche rovine consumate dal tempo e divorate dalla natura, immobili sotto luminosi cieli solcati da soffici ed innocue nuvole mosse ed irregolari. Gli abitanti del villaggio passeggiano, lavano i panni e chiacchierano tra loro seduti sul campo fiorito o all'ombra di tortuosi alberi. La preziosa testimonianza dell'attività della temeraria pittrice è oggi conservata in musei pubblici e collezioni private, ma si tratta di sole ottanta opere. Il nucleo più consistente, costituito da ben diciannove pergamene, si trova nella raccolta del Museo Civico di Prato; quattro tempere sono nei Musei Capitolini; due all'Accademia Nazionale di San Luca a Roma e due al Nelson-Atkins Museum di Kansas City negli Stati Uniti. Le restanti arricchiscono collezioni private europee e americane.

Maria Luigia Raggi (Genova, 1742-1813)

Paesaggio montano con rovine e figure
nei pressi di un fiume;
Capriccio con figure presso antiche rovine
Tempera su carta,
cm 66 x 39,5
cm 64 x 38,5

Bibliografia:
C. Lollobrigida, *Maria Luigia Raggi, Il Capriccio Paesaggistico tra Arcadia e Grand Tour,* Budai Editori, Roma, 2012;
G. Sestieri, *Il Capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo,* Etgraphie, 2015



OPERA 47.
TAVOLINO IN LEGNI PREGIATI

Il tavolino da centro, equilibrato e slanciato, è innalzato da snelli sostegni *en cabriole* che si innestano in una fascia centinata. Ingegnosamente strutturata, essa ospita sul fronte un tiretto con funzione di scrittoio; ai lati si aprono due cassettini, di cui uno dotato di leggio. Il piano sagomato e leggermente aggettate è descritto dal *bois de viola* e dal *bois de rosa* posti a spina di pesce, che danno vita ad un disegno geometrico centrale.

Francia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 50 x 69h x 35

OPERA 48.
TAPPETO ADLER

I Kazak Adler, realizzati soprattutto nel Caucaso sud-occidentale, nella regione armena di Karabagh, sono annodati in lana naturale di colore avorio, con nodo di tipo turco. La loro caratteristica principale è il disegno centrale a uno o più medaglioni fioriti e ramificati, di colore blu, azzurro e verde su campo rosso. Presentano simboli arcaici con una o più aquile contrapposte e per questo motivo vengono chiamati *adler,* dal termine tedesco che significa *aquila.* Spesso è presente una tripla bordura, caratterizzata da una striscia centrale più larga, decorata da stelle a otto punte su fondo bianco unite tra loro. I colori più caratteristici sono il rosso intenso, il blu, il bianco avorio e il verde.

Area di Karabagh, seconda metà del XIX secolo
cm 208 x 148

OPERA 49.
TAPPETO LORY PAMBAK

I Kazak Lory Pambak, provenienti da un'area a sud-ovest del Caucaso, prendono il nome dalla tribù dei Lori a est di Fachralo e spiccano per la monumentalità e la sobrietà della composizione. Presentano un grande medaglione a croce con due tulipani ai lati su un elegante fondo bianco, chiamato anche *toppa di chiave,* incorniciato da una sottile linea uncinata di colore verde. Ai lati e intorno al medaglione dominante ci sono medaglioni più piccoli con disegno e colore diversi. I colori emergenti sono il blu, il verde oliva e il bianco del medaglione che si staglia su un fondo rosso.

Area di Kazak, XIX secolo
cm 255 x 155

OPERA 50.
TAPPETO BORDJIALU

I Kazak Bordjalu, realizzati nelle aree centro-meridionali del Caucaso, a sud di Tiflisi nei pressi del villaggio Bordjalu, sono tappeti annodati più grossolanamente rispetto ad altri tipi di Kazak. Presentano colori molto vivaci come il rosso, il blu, il giallo oro e il bianco avorio, con disegni geometrici suddivisi da fasce bianche dai contorni a doppio uncino. La campitura centrale è molto elegante, solitamente occupata da esagoni, rettangoli e losanghe, spesso con colori alternati; il campo vuoto verde salvia è notevolmente raro. La bordura, molto riconoscibile a triangoli uncinati, presenta un motivo speculare e alternato a zigzag o punta di freccia con colori contrapposti.

Area di Kazak, fine del XIX secolo
cm 162 x 135

OPERA 51.
TAPPETO BORDJIALU

L'elegante tappeto Bordjalu, forse tra i più affascinanti e antichi, presenta il campo centrale caratterizzato da tre rombi uncinati e fiori stilizzati a forma di croce su fondo rosso robbia. La bordura classica a triangoli uncinati si presenta, in questo esemplare, molto larga come accadeva per gli esemplari più remoti. Dominano i colori rosso, giallo, bianco e il rarissimo melanzana.

Area di Bordjalu, seconda metà del XIX secolo,
cm 245 x 155

OPERA 52.
TAPPETO SHIRVAN GHENDJE

Gli Shirvan Ghendje prendono il nome dall'azerbaigiana Ganja, una città nel sud del Caucaso tra Tiflis e Baku. Caratterizzati da una grande varietà del disegno, che rispecchia le mescolanze delle popolazioni e delle culture di questa regione, solitamente il loro schema compositivo prevede una distribuzione in fasce policrome diagonali o verticali dette *mohramat,* decorate da motivi stilizzati come i rombi quadripartiti - simboli sacri - che invadono il campo centrale. Presentano una ricca scala cromatica fatta di colori intensi, molto chiari e luminosi tra cui il blu, il verde, il giallo, l'azzurro, il beige e il marrone. La bordura principale è decorata da motivi a rombo e piccoli motivi scalari su fondo bianco.

Area di Kazak, XIX secolo
cm 187 x 160

OPERA 53.
TAPPETO TALISH

I Talish, provenienti dall'omonima regione situata nell'estremo sud del Caucaso, affacciata sulle coste del Mar Caspio, sono esemplari di alta qualità, con vello in lana serica. Solitamente sono di forma allungata, caratterizzati da un campo vuoto o decorato da piccoli e ordinati tulipani stesi in un delicato celeste, come in questo esemplare. La bordura è alternata da quattro *gul,* formati da quattro cuori e da gruppetti di quattro fiorellini di forma quadrata.

Area di Kazak, XIX secolo
cm 265 x 108

OPERA 54.
TAPPETO SHIRVAN KUBA

Gli Shirvan provengono dalla zona centro-orientale del Caucaso e prendono il nome dalla regione di annodatura, circondata dalle regioni di Quba, Daghestan, Ghendje e Cjaili, uno dei più importanti centri di produzione. A differenza delle altre zone del Caucaso, venivano annodati completamente in lana, in una notevole molteplicità di disegni e colori. La decorazione presenta disegni a medaglioni composti, spesso a disegno modulare infinito, mentre il campo blu scuro è fittamente costellato di amuleti, simboli e piccoli disegni di origine vegetale o zoomorfi.

Area di Kazak, fine del XIX secolo
cm 335 x 176

OPERA 55.
TAPPETO SHIRVAN LESGHI

Gli Shirvan Lesghi, annodati interamente in lana, provengono dalla regione del Daghestan, a nord di Derbent. Il motivo dominante è la stella ad otto punte e quattro frecce diagonali con al centro un diamante uncinato, completato da soggetti floreali stilizzati e motivi cruciformi minori. Il campo rosso chiaro è caratterizzato da tre eleganti stelle. La bordura su fondo bianco presenta l'antico motivo *calice e foglia*.

Area di Kazak, seconda metà del XIX secolo
cm 178 x 103

Attilio Cecchetto Antiquario
Piazza San Vito, 3
31030 San Vito di Altivole (TV)
Tel. +39 0423 1801931
Cell. +39 348 7218170
info@attiliocecchettoantiquario.com
attiliocecchettoantiquario.com

Galleria iscritta all'Associazione
Antiquari d'Italia

Ideazione: Attilio Cecchetto
Testi e direzione: Elena Andreatta
Fotografie: Francesco Girotto
Stampa: Asolana Group
Edizione: Antologia Quarta

© Attilio Cecchetto Antiquario
Tutti i diritti riservati

ATTILIO
CECCHETTO
ANTIQUARIO