



ANTOLOGIA SETTIMA

ANTOLOGIA SETTIMA

OPERA 1.
GRUPPO DI DODICI SEDIE IN LEGNO LACCATO



Caratterizzati da un ginocchio prominente e terminanti con piede a zampa belluina, i sostegni delle dodici sedie sono congiunti da una traversa sagomata dal profilo sobrio e si raccordano ad una cintura finemente modellata. Lo schienale a giorno, definito da una struttura essenziale e lineare che si curva con grazia al vertice, è capeggiato da un motivo a conchiglia intagliata. La decorazione, di spiccata originalità e di grande effetto scenografico, unisce con raffinatezza motivi a cineserie dorate su fondo laccato rosso con una ricca decorazione floreale policroma, racchiusa entro riserve laccate a fondo avorio, brillante sintesi tra esotismo orientale e gusto decorativo europeo settecentesco.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)



OPERA 2.
CONSOLE IN LEGNO LACCATO E DORATO

La console, realizzata in legno finemente intagliato, si distingue per le proporzioni raccolte ed armoniche. Il fondo laccato in una delicata tonalità d'azzurro funge da contrappunto alla lucente doratura, la quale esalta il raffinato intaglio di volute fluenti e foglie d'acanto che percorrono i sostegni e la fascia sottopiano, scandita da un movimento mosso. I sostegni, scanalati e già orientati ad una sobrietà neoclassicggiante, presentano una doppia strozzatura alla sommità e si concludono con puntalini ornati da una foglia d'acanto. Il piano d'appoggio è rivestito da una lastra sagomata di pregiato marmo rosa Fior di Pesco, caratterizzato da una cromia intensa attraversata da venature bianche e trame rosse, incorniciata da un bordo in marmo Grigio di Carrara.

Stato Pontificio, periodo di transizione (seconda metà del XVIII secolo)
cm 81 x 89h x 59



OPERA 3.
COPPIA DI POTICHES IN PORCELLANA POLICROMA

Il corpo globulare delle potiches in porcellana, ampio e proporzionato, è percorso da una brillante decorazione vegetale dai toni dorati: grandi fiori stilizzati, accompagnati da riserve policrome dalla forma fantasiosa, si dispongono con ritmo bilanciato lungo la superficie, in un gioco decorativo che alterna pieni e vuoti, tonalità intense e sfumature delicate. Il collo breve e cilindrico introduce con sobrietà il coperchio modellato a calotta con tesa obliqua. A sormontarlo, quale presa, è collocato il cane di Fo, che tiene sotto la zampa anteriore una palla. Figura radicata nell'immaginario religioso e artistico dell'Asia orientale, la sua presenza evoca la funzione di custodia, protezione e, in senso più ampio, di dominio cosmico.

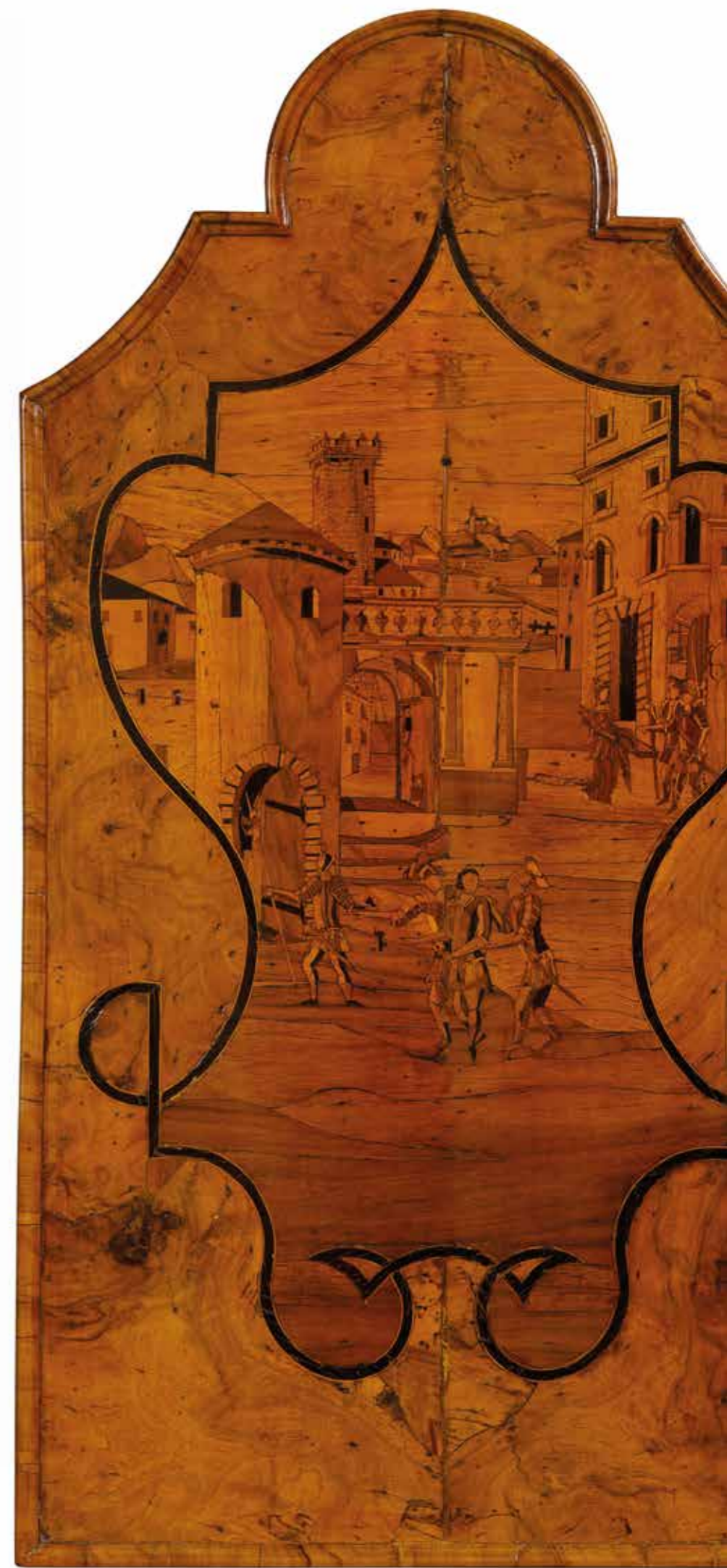
Giappone, Imari, fine del XVIII secolo
cm 60h



OPERA 4.
ARREDO A DOPPIO CORPO
IN LEGNI PREGIATI

Di straordinario equilibrio compositivo, l'arredo a doppio corpo è realizzato in noce e radica di noce. La sua raffinatezza cromatica è accesa da preziose essenze lignee quali il ciliegio e l'acero, con l'ulivo adoperato per le cornici di testa. Il corpo inferiore è scandito da tre ordini di cassettoni, impreziositi da specchiature disposte a spina di pesce, incorniciate da una bordura misurata ed elegante. Una calatoia centrale, ornata da una riserva in radica, cela al suo interno un comparto di quattro cassettoni, un'antina e il consueto vano segreto. Il corpo superiore si articola in due ante, con vertici sagomati, decorate da specchiature in radica di noce e riserve dai profili in ebano, al cui interno si stagliano raffinate tarsie raffiguranti vedute prospettiche e vivaci figurine. Il timpano spezzato, energicamente modanato, accoglie al centro una veduta prospettica contenuta in una riserva sagomata, mentre al vertice si eleva un fastigio, animato da motivi di volute, fiori e *rocailles*. L'arredo poggia su sostegni a mensola sagomati, raccordati a un cornicione mosso.

Lombardo-veneto, Luigi XV
(primo quarto del XVIII secolo)
cm 140 x 250h x 52





OPERA 5.
FRANCESCO ALBOTTO (VENEZIA, 1721 – 1757)
CAPRICCIO CON PAESE LAGUNARE

Già conservata presso la prestigiosa Galleria Frost & Reed di Londra, che ne proponeva l'attribuzione a Michele Marieschi – come attesta l'etichetta inventariale applicata al telaio, risalente circa al 1950 – la seducente veduta capricciosa, intrisa di luci cangianti e sfumature morbidamente stemperate nella lontananza, è oggi considerata opera di Francesco Albotto, brillante allievo e continuatore del linguaggio marieschiano. Nato a Venezia nel 1721, Albotto si formò nell'ambiente operoso della bottega di Marieschi, alla quale si accostò verso la fine degli anni Trenta del Settecento. Dopo la scomparsa prematura del maestro, assunse la direzione dell'atelier situato in contrada San Luca, suggellando il passaggio di testimone anche sul piano personale con il matrimonio, nel 1744, con la vedova Angela Fontana. Iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani dal 1750 al 1756, morì nella sua città natale nel 1757, all'età di soli trentacinque anni. L'adozione dell'appellativo di "secondo Marieschi" rispondeva a un'intelligente strategia identitaria: sfruttare l'eco della notorietà del maestro per perpetuarne la produzione e la fortuna commerciale, mantenendo una tale aderenza stilistica da rendere per decenni arduo distinguere le rispettive mani. La svolta attributiva giunse nel 1972, con la comparsa di una veduta di Palazzo Ducale (1), firmata integralmente sul verso con l'iscrizione *Francesco Albotto F. in Cale di ca Loredan S. Luca*. Fu Rodolfo Pallucchini (2) a dare rilievo alla scoperta, cogliendone il valore cruciale per una riconsiderazione critica della personalità di Albotto e della sua autonomia stilistica. La possibilità di confrontare la pittura documentata con altre vedute precedentemente assegnate a Marieschi – anche grazie alla presenza di

attendibili riscontri topografici – ha permesso di ricostruire un corpus coerente di opere, comprendente non solo vedute urbane ma anche un nutrito gruppo di capricci architettonici. Esempio della cifra poetica di Albotto, il presente capriccio lagunare traduce con raffinata sensibilità lo spirito del maestro, reinterpreandolo con una impronta narrativa vivace e una gestualità pittorica più sciolta. Benché non si conosca un prototipo diretto di mano di Marieschi, si registrano numerose repliche del soggetto realizzate da Albotto, tra cui spicca quella già appartenuta alle collezioni del Castello Sforzesco di Milano, parte di una suite di quattro tele comprendenti: *Capriccio con edificio gotico e personaggi eleganti*, *Capriccio con arco classico e personaggi eleganti* e *Capriccio con monumenti equestri e obelisco* (3). In origine riferita a Bernardo Bellotto, la serie fu attribuita a Marieschi da Gino Fogolari (1909), affascinato dalle minute figure in costume d'epoca e dall'eleganza compositiva delle vedute. Dopo un palleggiamento attributivo durato sessant'anni, attraverso un rigoroso esame condotto da Mercedes Precerutti-Garberi, si giunse a una revisione critica: la studiosa evidenziò l'assenza, in quelle tele, della vitalità dinamica e dell'intensità pittorica tipiche di Marieschi, orientando l'attribuzione verso un abile collaboratore della sua bottega. Con l'emergere del dipinto firmato, tale collaboratore poté essere finalmente identificato con Francesco Albotto, cui oggi si riconosce la paternità dell'intero ciclo. Nell'opera *Capriccio con paese lagunare*, gli edifici, delineati con cura e senso scenografico, incorniciano una piazza popolata da un'umanità garbata e teatrale,

dove nobili, popolani e viandanti si incontrano in un racconto quotidiano dalla forte valenza evocativa. Le comparse, rese con una pittura grumosa e una pennellata sfrangiata, assumono una presenza vibrante, lievemente allungata e stilizzata. L'artista indugia con piglio narrativo su vari episodi: le contrattazioni tra le bancarelle in primo piano, le passeggiate delle dame, l'arrivo e la partenza dei traghetti, le conversazioni tra paesani, l'accoglienza degli ospiti. Episodi minori, ma descritti con tale minuzia e partecipazione da rendere la scena pulsante di vita, in un equilibrio tra realtà e finzione. Rispetto alla tela milanese, quest'opera presenta una composizione più calibrata e una resa pittorica più sciolta e corposa. Particolari aggiuntivi – come i cagnolini che attraversano distrattamente la scena, o i panni stesi al balcone – conferiscono al dipinto un tono più disinvolto e vivace. La stretta coerenza iconografica e stilistica con la serie del Castello Sforzesco suggerisce una datazione attorno alla fine degli anni Quaranta del Settecento, in una fase in cui l'artista si muove ancora nel solco del maestro, pur affermando progressivamente una voce pittorica distinta. Il dipinto si configura così non solo come una preziosa testimonianza del suo talento, ma anche come un tassello importante nella ricostruzione del rapporto tra invenzione marieschiana e interpretazione albottiana.

Capriccio con paese lagunare
1745-50, olio su tela, cm 74 x 97

Provenienza: Frost & Reed Gallery, Londra

Expertise: prof. Dario Succi

Bibliografia:

1. F. Albotto, *Palazzo Ducale visto dal mare*, New York, Sotheby, Parke-Bernet, 17-18 maggio 1972, n. 137;
2. R. Pallucchini, *Francesco Albotto, erede di Michele Marieschi*. In: *Arte Veneta*, XXVI, 1972;
3. D. Succi, *Capricci veneziani del Settecento*. Torino: Allemandi, 1988, pp. 167-173, figg.1-4.



OPERA 6.
COPPIA DI POLTRONE IN LEGNO LACCATO

La singolarità delle poltrone risiede nell'eccezionale resa della laccatura, che imita con straordinaria perizia le calde venature e le iridescenze del *bois de rose*, restituendo una profondità cromatica calda e di rara eleganza. Lo schienale *a giorno* si articola in una cartella traforata, ornata da volute armoniche e coronata da una piccola effigie ovale racchiusa da un nastro annodato. I montanti leggermente arcuati sostengono i braccioli mossi. I sostegni *en cabriole* si concludono morbidamente a ricciolo.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)



OPERA 7.
COMÒ IN LEGNO LACCATO

Il superbo comò veneziano, prezioso testimone dell'alta ebanisteria settecentesca, incarna perfettamente l'apoteosi del gusto rococò. La struttura, dalle linee tradizionalmente sinuose e bombate, svela un dialogo tra i fianchi a doppio movimento e il fronte, che si uniscono in una fluida continuità. La facciata è scandita da due generosi cassettoni, il cui perimetro è incorniciato da una modanatura *rocaille*. Le maniglie sono finemente scolpite a forma di conchiglia. Lungo l'elaborata cintura, animata da un dolce movimento, si dispongono fiorellini scolpiti, mentre al centro prende spazio un mazzolino floreale accompagnato da una coppia di volute traforate. Il comò poggia su sostegni *en cabriole*, la cui grazia dinamica si dissolve in una delicata foggia ferina. La superficie è rivestita da una laccatura in una delicata tonalità verdina, che funge da sfondo a una mirabile e proporzionata profusione di decori floreali policromi, eseguiti con eccezionale dettaglio ed estrema cura. La laccatura del piano sagomato, cinto da una sottile gola incava, simula le profonde e affascinanti sfumature marmoree del pregiato Verde Alpi.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 119 x 84h x 55

Pubblicazioni:

G. Morazzoni, *Il mobile veneziano del Settecento*. Milano: Görlich, 1958, vol. II, tav. 429;

M. Agnellini, *Mobili italiani del Settecento*. Milano: Mondadori, 1990, copertina e p. 11.





OPERA 8.
NICOLÒ GUARDI (VENEZIA, 1715 – 1786)
PIAZZA SAN MARCO VERSO LA BASILICA

Il dipinto ritrae uno degli scenari urbani più celebri e riprodotti di Venezia: Piazza San Marco, immortalata dalla mano del pittore Nicolò Guardi, fratello minore del più noto Francesco. Nato a Venezia nel 1715, Nicolò Domenico Giuliano fu battezzato sotto l'egida artistica del pittore Giovanni Battista Bellucci, figlio del rinomato Antonio Bellucci, confermando così fin dall'infanzia il proprio inserimento in un ambiente culturalmente fecondo. L'attività pittorica di Nicolò prende avvio nella seconda metà del quarto decennio del Settecento, riscuotendo fin da subito un notevole successo. Un documento datato 2 aprile 1739 ne attesta l'esercizio della professione, già all'epoca remunerativa al punto da permettergli di avviare un proprio nucleo domestico. Le fonti successive ribadiscono con insistenza non solo il suo mestiere, ma anche una condizione economica stabile e agiata. Dal 1743 al 1757, la sua abitazione ospitò il fratello Francesco, allora in difficoltà finanziarie, il quale cercava con fatica di affermarsi come pittore di figure e vedutista, in una fase ancora iniziale della sua carriera. Nelle opere realizzate tra il 1740 e il 1755 circa, Nicolò Guardi manifesta una chiara adesione ai modelli iconografici di artisti coevi, quali Michele Marieschi, Luca Carlevarijs e Domenico Lovisa. Tuttavia, l'influenza si limita all'adozione di certi tagli prospettici: per il resto, l'originalità della sua mano si riconosce tanto nella stesura pittorica fluida quanto nel gusto per il dettaglio narrativo e caricaturale. Questo stile rivelatore rimanda alla vivace bottega dei Guardi, e in particolare ad Antonio, abile pittore di figure, al quale Nicolò si mostra strettamente affine per sensibilità formale. Nel dipinto *Piazza San Marco verso la Basilica*, ispirato all'incisione di Luca Carlevarijs

intitolata *Veduta della Piazza verso la chiesa di San Marco* (1), emergono con chiarezza i tratti distintivi della sua arte: la pennellata rapida e sciolta, la gamma cromatica dominata da tonalità brune, l'agile costruzione prospettica e la presenza di figurine vivaci, rese con tocchi larghi e brillanti, che testimoniano l'ingegno e la libertà espressiva dell'artista. Le figure, orientate verso la Basilica, conferiscono dinamismo alla scena urbana, con i loro costumi variopinti e le maschere tipiche del Carnevale veneziano. Questo evento, nel XVIII secolo, rappresentava uno dei momenti più attesi e significativi della vita cittadina. A differenza delle versioni moderne, il Carnevale si prolungava per diversi mesi, iniziando dalla prima domenica di ottobre fino all'inizio della Quaresima, per poi riaccendersi con la festa dell'Ascensione (la Sensa) e in altre ricorrenze solenni, come l'elezione del Doge o dei Procuratori di San Marco. In quell'epoca, la città si trasformava in un grande palcoscenico teatrale a cielo aperto. Tutti, indipendentemente dal ceto sociale, potevano prendere parte alle celebrazioni. L'anonimato garantito dalla maschera livellava le differenze sociali: nobili e popolani si mescolavano, si intrattenevano negli stessi luoghi, frequentavano indistintamente chiese, caffè e teatri. Era consuetudine indossare la *bauta* – una maschera bianca in cera, accompagnata da un mantello nero, il *tabarro*, e un tricorno – che permetteva di celare l'identità, parlando e agendo con libertà in una società altrimenti rigidamente gerarchica. In questo clima sospeso tra realtà e finzione, Venezia diveniva un laboratorio di libertà effimera, un mondo capovolto in cui l'arte del travestimento era la vera protagonista. La resa definita ma ariosa dell'architettura e

la trasparente luminosità della costruzione prospettica suggeriscono una datazione dell'opera intorno alla metà degli anni Quaranta del Settecento, testimoniando la piena maturità stilistica di Nicolò Guardi.

Piazza San Marco verso la Basilica
1745 circa, olio su tela, cm 76 x 111

Expertise: prof. Dario Succi

Bibliografia:

1. D. Succi, *La Serenissima nello specchio di rame*. Castelfranco Veneto: Cecchetto e Prior, 2013, vol. I, p. 41, n. 45;

D. Succi, *Guardi, itinerario artistico*. Milano: Mondadori, 2021.





OPERA 9.
DIVANETTO IN LEGNO DI NOCE

Il divanetto a due posti in legno di noce presenta una seduta imbottita, incorniciata da uno schienale a *giorno*, il cui profilo mosso è scandito da una sequenza ritmica di curvature morbide, culminanti in un decoro a motivo di conchiglia. La cartella centrale, finemente traforata, ospita una composizione a vaso stilizzato. I braccioli, modellati con naturalezza fluente, si innestano su montanti incurvati. La cintura sagomata si raccorda con continuità ai sostegni *en cabriole* terminanti con piedino ferino.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 123 x 85h x 50



OPERA 10.
COFANETTO IN PAPIER-MÂCHÉ

L'affascinante cofanetto rettangolare, in papier-mâché, si distingue per l'ingegnosa e curiosa articolazione degli scomparti interni. Si compone di tre piccoli vani circolari dedicati all'inchiostro e due ulteriori spazi pensati per conservar i documenti. Un comparto segreto, celato nel coperchio, rivela uno spazio per epistole e corrispondenza privata. L'intero manufatto è impreziosito da una decorazione di figurine applicate, raffiguranti personaggi, edifici rurali, alberature e simpatiche scenette di gusto popolare, animate dalla grazia narrativa tipica della tecnica dell'arte povera. Anche il coperchio e il profilo sono ornati con la medesima tecnica, distesi su un delicato fondo laccato in tonalità avorio, conferendo all'opera un insieme di poetica suggestione.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 33 x 8h x 24

OPERA 11.
COPPIA DI CREDENZE IN LEGNO LACCATO E DIPINTO

Le credenze a mezzaluna rappresentano una tipologia di arredo di particolare pregio, diffusasi nella seconda metà del XVIII secolo, in sintonia con le nuove istanze stilistiche promosse dal gusto Luigi XVI. Destinate originariamente a funzioni di servizio, le credenze erano prerogativa delle dimore aristocratiche e delle famiglie più abbienti, e le nuove forme semicircolari, ben calibrate, si prestavano alla collocazione lungo le pareti di sale da pranzo e salotti. La rara coppia di credenze in legno laccato a fondo verde acqua, si inserisce nella fase di transizione del gusto veneziano: le forme morbide e la dolce decorazione floreale sono ancora in parte legate alla leggerezza rococò dello stile Luigi XV, mentre i sostegni troncoconici, la linearità della cintura e la rigidità delle lesene, decorate da intagli a festoni e roselline, sono già testimonianze delle prime contaminazioni compositive del nascente gusto neoclassico, giunto in Veneto con una certa

gradualità. Particolarmente degna di nota è la decorazione pittorica delle quattro ante, dove si dispiegano interessanti scene pastorali, affidate ad un abile pittore paesaggista. L'impostazione iconografica, intrisa di lirismo bucolico, rivela una chiara derivazione settecentesca, con probabili rimandi alle celebri incisioni di Francesco Bartolozzi e alle stampe prodotte dalla bottega Remondini.

Veneto, Luigi XVI (ultimo quarto del XVIII secolo)
cm 138 x 102h x 59

Provenienza: collezione Guarienti Torello, Verona





OPERA 12.
FRANCESCO FONTEBASSO (VENEZIA, 1707 – 1769)
FLORA;
DIANA

Tra le personalità più complesse e affascinanti del Settecento veneziano, Francesco Fontebasso occupa una posizione di singolare rilievo per il suo tentativo di mediare tra l'eredità cromatica e narrativa di Sebastiano Ricci e la spettacolarità scenografica di Giambattista Tiepolo. La sua produzione, vasta e articolata, spazia dalla pittura decorativa a quella "di storia", includendo cicli religiosi, opere di genere, ritratti e incisioni, delineando così il profilo di un artista colto e versatile. Una lettera di Anton Maria Zanetti al Gabburri (Venezia, 21 febbraio 1732) attesta il suo apprendistato presso Ricci, confermato anche dal Morassi (1932) mediante un disegno conservato al Museo Civico di Milano. Secondo il Guarienti (1753) Fontebasso avrebbe compiuto un viaggio formativo a Roma, città che, pur avendo perso nel tardo Seicento la centralità culturale europea, esercitava ancora una forte attrazione sugli artisti del tempo. Qui, il pittore maturò un linguaggio più strutturato, fondato su un chiaroscuro classicista e una concretezza plastica, che gli permise di distaccarsi dalla leggerezza puramente luministica delle sue origini. Questo impianto romano sopravvisse a lungo nella sua produzione, come dimostrano gli sfondi architettonici di cupole, archi e rovine classiche. Secondo il Longhi (1762), un soggiorno a Bologna, probabilmente intorno al 1730, fu determinante per comprendere gli aspetti più accademici e formalmente irrigiditi della sua pittura, ascrivibili alla tradizione emiliana. L'esperienza bolognese introdusse nell'opera del pittore un senso di compostezza prospettica e accademica, che, smorzando l'originaria adesione a Ricci, gli fornì gli strumenti per avvicinare con maggiore consapevolezza l'impeto drammatico e il

linguaggio scenico di Tiepolo. Nel contesto veneziano del XVIII secolo, segnato da una crescente necessità della nobiltà di riaffermare la propria identità attraverso il fasto e la decorazione, Fontebasso si collocò tra i protagonisti della stagione rococò. I temi classico-mitologici, richiesti dalla committenza patrizia, diventarono per lui occasione per esercitare un'invenzione elegante e disciplinata, declinando la mitologia greco-romana secondo un gusto ornamentale, celebrativo e galante. Le scene mitologiche, spesso parte di programmi allegorico-decorativi in palazzi e ville venete, riflettono l'ideologia del tempo: la celebrazione delle virtù civili, la magnificazione della stirpe, l'esaltazione di ideali morali in chiave edonistica. Questo equilibrio tra spirito d'epoca e competenza tecnica lo rese uno dei più operosi e apprezzati pittori veneziani del secolo, capace, nei momenti più ispirati, di toccare vertici di autentica poesia pittorica. Nel 1755 fu accolto nell'Accademia veneziana, e nel 1761, su invito della corte russa, si trasferì a San Pietroburgo, dove realizzò decorazioni nel Palazzo d'Inverno. Il Gradenigo ne documenta il ritorno a Venezia nel 1762, quando la sua pittura assunse toni più rigidi, segnando l'epilogo del linguaggio rococò e l'avvicinarsi della sensibilità neoclassica (1). Nel dipinto *Diana o Allegoria della caccia*, di raffinata invenzione mitologica, la dea dei boschi è colta nella sua identità archetipica di vergine cacciatrice. Al centro della scena si erge la sua figura, nobile e solenne, contraddistinta dalla mezzaluna argentea che le adorna la fronte. Il corpo, leggermente ruotato, esprime un'equilibrata tensione tra compostezza e movimento. Ai lati si dispongono due ancelle dai lievi panneggi, i capelli semiraccolti, gli incarnati caldi, che la accompagnano nel

gesto e nella funzione, reggendo la faretra e le frecce. Il cane è emblema inseparabile della caccia e della fedeltà silvana. Lo sfondo blu, uniforme solo in apparenza, è attraversato da increspature e vibrazioni di pennellata che ne rompono la quiete cromatica. Pur essendo privo di veri e propri elementi descrittivi, suggerisce l'idea di un paesaggio boscoso evocativo, fitto e silente, una selva mentale allusiva. Nel pendant *Flora o Allegoria della Primavera*, la dea emerge con maestosa delicatezza sulla sinistra, rappresentata a mezzo busto. La sua figura domina la composizione non per monumentalità fisica, ma per una presenza plastica carismatica. Il grande pannello giallo ocra, mosso in volute ampie e vibranti, ne definisce il corpo, mentre le ombre cangianti tra le pieghe suggeriscono una materia quasi tattile. Alla destra, un fanciullo le porge un mazzo esuberante di fiori, in un gesto rituale e devoto, un'offerta che sancisce Flora non solo come dea, ma come allegoria vivente della Primavera, incarnazione della rinascita, dell'abbondanza e del ritmo vitale della natura. Una giovane fanciulla la avvolge in un gesto d'intimità, quasi a volerla celebrare. Lo sfondo blu neutro permette alle figure di emergere come icone luminose.

***Flora (Allegoria della Primavera);
Diana (Allegoria della Caccia)***
olio su tela, cm 130,5 x 87,5

Provenienza:
collezione Palazzo Avogadro, Brescia

Bibliografia:
1. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*. Venezia: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1960, p. 154-57;
M. Magrini, *Francesco Fontebasso*, Vicenza: Neri Pozza, 1988.









OPERA 13.
COPPIA DI SCULTURE IN LEGNO DORATO E LACCATO

Le sculture, con funzione di alzatine decorative, si inseriscono pienamente nell'estetica neoclassica di fine secolo e coniugano con nobile rigore l'eleganza della doratura con la sobria profondità di una laccatura verde scuro. Il profilo della base circolare è scandito da una cornicetta perimetrale finemente intagliata con motivi ornamentali di fregi vegetali e festoni stilizzati. Il basamento sagomato funge da piedistallo per un pinnacolo a forma di vaso e per tre sfingi scolpite e dorate, mirabili per qualità e forza simbolica. Esse combinano corpo leonino, zampa ferina e volto femminile di idealizzata bellezza classica. Le ali piumate, spiegate con slancio verso l'alto, sorreggono una base circolare. Questi elementi scultorei conferiscono alle alzatine un carattere solenne e una valenza intellettuale.

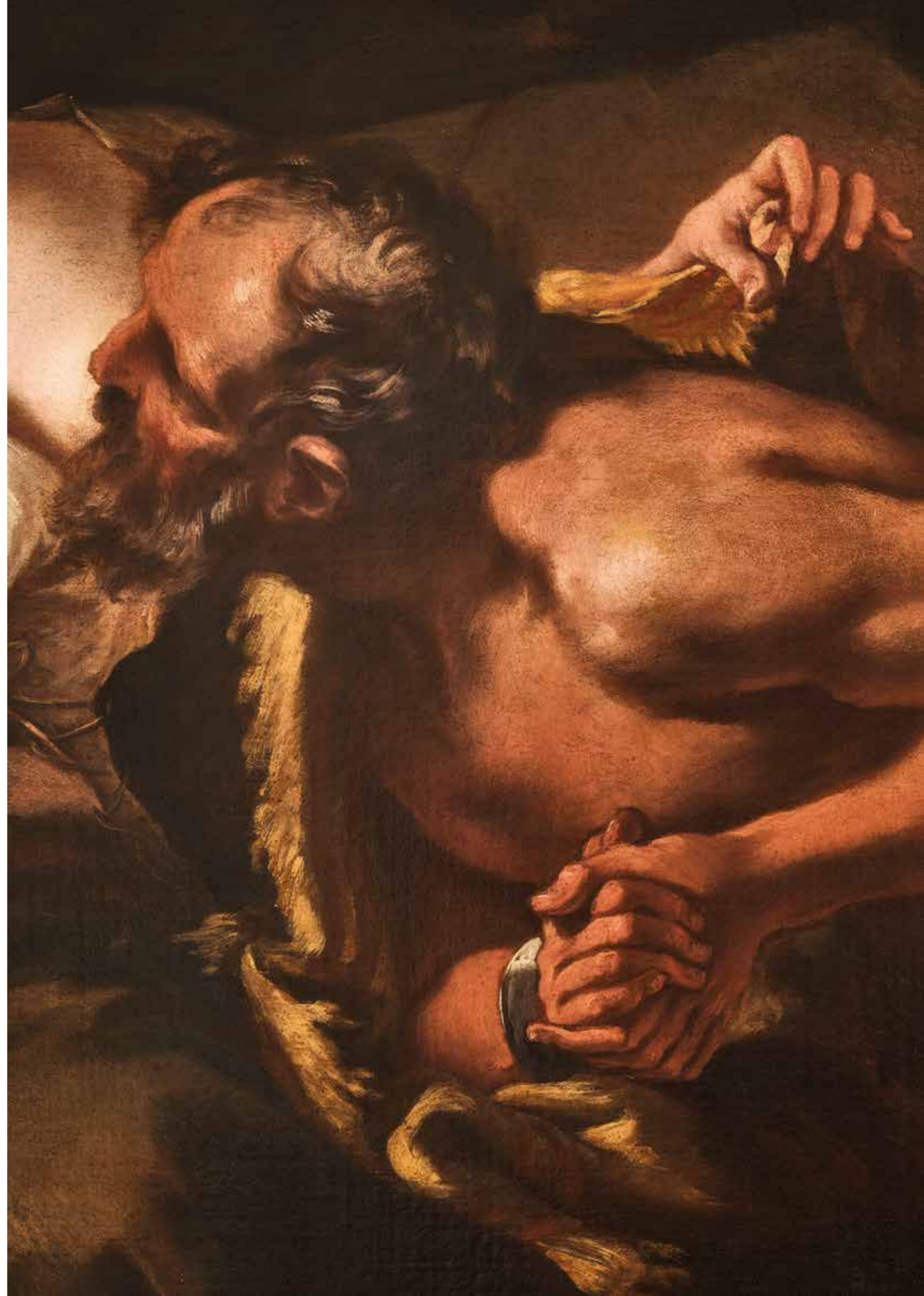
Napoli, Luigi XVI (ultimo quarto del XVIII secolo)
cm 23ø x 45h



OPERA 14.
NICOLA GRASSI (ZUGLIO, 1682 – VENEZIA, 1748)
LA CARITÀ ROMANA

Appartenente al vivace panorama veneziano del Settecento, Nicola Grassi si afferma come il più eminente tra i pittori carnicci, attivo nella città di San Marco dalla giovinezza sino agli ultimi anni della sua vita. Contrariamente a quanto sostenuto per lungo tempo, la sua formazione si svolse non in ambito friulano – più periferico e per certi versi ancora attardato – ma nel cuore pulsante della cultura figurativa veneziana, con uno sguardo costantemente rivolto alle tendenze più aggiornate del tempo. Determinante fu per il pittore l'insegnamento di Nicolò Cassana, maestro raffinato e incline al naturalismo luminoso, che lasciò impronte profonde nella produzione di Grassi: dai tipi fisionomici - in particolare femminili - alla pennellata densa e lucente, fino alla consuetudine di tornare ciclicamente su temi già trattati, rielaborandoli con accenti nuovi nel corso della carriera. Questo alunnato, già attestato da Zanetti nel 1771, è da collocarsi verosimilmente negli ultimi anni del XVII secolo. La frequentazione della bottega di Cassana offrì al giovane Grassi anche l'opportunità di accostarsi ad alcuni dei principali protagonisti della scena pittorica veneziana del tempo, tra cui Rosalba Carriera, Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini. Un ambiente ricco di stimoli, in cui coesistevano – e talvolta si contaminavano – poetiche opposte: da un lato il plasticismo emotivo e tenebroso di Piazzetta e Bencovich; dall'altro la levità ariosa di Ricci, prologo ideale alle grazie del gusto rococò, poi sviluppate da artisti quali Giovanni Antonio Pellegrini, Giovan Battista Pittoni e Jacopo Amigoni. Una testimonianza significativa della fase più matura dell'opera di Grassi è rappresentata dal dipinto *Carità romana*, già nella collezione Lauro di Bologna

e datato attorno al 1720-1722. Presentato da Vittorio Sgarbi come *Le tre età* nel convegno internazionale dedicato al pittore, il dipinto è stato pubblicato con il titolo *Carità romana*, e avvicinato per affinità cromatiche e stilistiche alla tavola con *Sant'Antonio da Padova col Bambino* conservata al Museo di Udine, per via del medesimo cromatismo chiaroscuroale, la nettezza dei contorni e il predominio delle tonalità brune. L'opera, letta a una prima visione come rievocazione del celebre episodio di Cimone e Pero – esempio estremo di pietas filiale tratto dalla tradizione latina – presenta tuttavia alcuni elementi iconografici inediti che arricchiscono e ampliano la lettura del soggetto. Alla sinistra della scena, un tamburello con sonagli e soprattutto una piccola girella, giocattolo tenuto dal putto, introducono un linguaggio allegorico più articolato. Quest'ultimo elemento, tipico attributo dell'Inquietudine, della Follia o dell'Infanzia, si carica di significati simbolici ulteriori, evocando l'ingenuità dell'età puerile e suggerendo una lettura dell'opera come intensa meditazione sul ciclo della vita. Il dipinto si articola secondo un calibrato equilibrio compositivo, in cui i tre personaggi sono disposti in forma circolare, evocando con raffinata sottigliezza la continuità del tempo. Sulla destra, Cimone – vecchio barbuto e ammanettato – si curva verso il bambino con un'espressione sospesa tra stupore e struggimento, quasi a voler cogliere in lui l'eco di un ricordo remoto. Al centro, la giovane Pero rappresenta la pienezza della vita: accoglie tra le braccia il figlio con un gesto di amorevole protezione e, con l'altra mano, copre le spalle nude del padre con una pelle animale, in un gesto che sublima la compassione in carità.





La figura della donna, solida e armoniosa, si fa cardine della composizione, connettendo i due estremi dell'esistenza in una sintesi visiva di grande eloquenza. Ella è il presente, la forza generatrice, il fulcro dell'essere. Infine, il piccolo lattante nudo, appena emerso dall'alba dell'esistenza, gioca e guarda la madre con occhi curiosi. Il suo corpicino, delicato e candido, è illuminato simbolicamente da una luce più chiara. Sullo sfondo, appena accennata, una finestra allude alla prigionia di Cimone. L'opera si configura così come allegoria del tempo umano: un dialogo silenzioso tra passato, presente e futuro, in cui gli sguardi, i gesti e le posture si rincorrono con armonia poetica. Il tempo, pur invisibile, è qui raffigurato attraverso una regia compositiva calibrata e carica di pathos. Il profilo del vecchio richiama quello del povero senza mantello nella pala di Cividale, mentre la figura centrale femminile trova affinità con le eroine profane dipinte da Grassi ad Augusta. Tali consonanze, unite a richiami stilistici riscontrabili in uno dei nudi conservati al Metropolitan Museum di New York, suggeriscono con coerenza una datazione dell'opera alla prima metà del quarto decennio del Settecento.

La carità romana (Le tre età)

1740 – 45, olio su tela, cm 116 x 150,5

Provenienza: Collezione Lauro, Bologna

Publicazioni:

AA. VV., *Nicola Grassi e il Rococò europeo*. Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, Udine: Missio, 1984, p. 187, fig. 198;

Stanze Bolognesi. La Collezione Lauro. Catalogo a cura di D. Benati, P. Giordani. Milano, 1994, fig. 84;

E. Lucchese, *Nicola Grassi*. Zel, 2018, p. 259, fig. 153.

Bibliografia:

E. Lucchese, *Nicola Grassi*. Zel, 2018.

OPERA 15.
COPPIA DI MOBILETTI IN LEGNI PREGIATI

L'eccezionale coppia di mobiletti dall'apprezzata forma bombata e dalle proporzioni ben orchestrate, documenta l'estro inventivo degli ebanisti attivi a Roma durante il terzo quarto del Settecento. In questo contesto, la produzione locale si distinse per una predilezione verso volumi compatti e movimentati ma mai eccessivi, unita a una raffinata selezione di essenze esotiche, utili per la loro resa cromatica brillante. Un luminoso

bois de rose delinea un motivo a spina di pesce che percorre i sostegni e la gola incava del sottopiano. Il fronte, articolato in due cassetti perfettamente integrati, è impreziosito da una *marqueterie* a disegno geometrico, racchiusa da una cornicetta vegetale intarsiata con perizia in *bois de violette*, *bois de rose* e legno d'acero. Questo repertorio ornamentale, sofisticato e calibrato nei contrasti cromatici, si estende anche ai fianchi, caratterizzati da una linea

dolcemente concava. La cinturina baccellata si raccorda con continuità ai sostegni snelli, la cui curvatura si allarga con naturalezza verso il basso. Il piano è sormontato da una lastra marmorea sagomata in Diaspro di Sicilia, apprezzato per la resa estetica vitale e per la gamma cromatica calda e vibrante, che spazia con variazioni naturali dal giallo ocra al rosso mattone.

Roma, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 79 x 87h x 37

Bibliografia di riferimento:
M. Agnelli, *Mobili italiani del Settecento*.
Milano: Mondadori, 1990, p. 70;

A. González-Palacios, *Il patrimonio artistico del Quirinale. I mobili italiani*. Milano: Elemond, 1996, pag. 80, n. 24.



OPERA 16.

GIUSEPPE ZAIS (FORNO DI CANALE, 1709 – TREVISO, 1781)
PAESAGGIO CON ARMENTI ALL'ABBEVERATA E LAVANDAIE;
PAESAGGIO CON SCENA GALANTE E CAVALIERI

Le opere sono splendidi esempi dell'arte di Giuseppe Zais, considerato uno degli ultimi grandi interpreti della tradizione paesaggistica veneta del Settecento. Nato a Forno di Canale nel 1709 e attivo prevalentemente tra Venezia e Treviso, Zais si formò nell'alveo della scuola veneta, assorbendo e rielaborando le istanze stilistiche di maestri come Marco Ricci e Francesco Zuccarelli, dei quali seppe declinare la lezione con una sensibilità del tutto personale. La sua pittura, apprezzata non solo entro i confini della Serenissima ma anche a livello internazionale, si distingue per una tavolozza luminosa, che si accompagna ad una freschezza compositiva e ad una capacità di fondere con naturalezza figure e ambientazioni, secondo un gusto lirico e sognante. In *Paesaggio con armenti all'abbeverata e lavandaie* e in *Paesaggio con scena galante e cavalieri*, l'impianto scenico si apre con una luminosità diffusa, che accarezza ogni elemento compositivo e conferisce all'insieme un tono contemplativo. La resa della natura, affidata ad una pennellata sciolta e vaporosa, evoca un'atmosfera di incantevole levità. I fondali, costruiti con una maestria compositiva di grande raffinatezza, accolgono figure perfettamente integrate nel contesto paesaggistico, contribuendo a una narrazione visiva di armoniosa grazia. In primo piano si osservano cavalli intenti ad abbeverarsi, lavandaie raccolte in piacevoli conversazioni, scenette galanti e cavalieri a cavallo, elementi che compongono un microcosmo pastorale intriso di delicata teatralità. Attribuibili con buona probabilità alla fase matura dell'artista, intorno alla metà del XVIII secolo, le tele testimoniano l'elaborazione di un linguaggio pittorico che, pur saldamente radicato nella tradizione riccesca, si apre a un'interpretazione

arcadica del paesaggio, affine alle coeve ricerche di Giuseppe Zuccarelli. Il riflesso della lezione di Marco Ricci emerge infatti nella costruzione dell'impianto naturalistico e nella resa dei personaggi. Il cromatismo scelto, calibrato con perizia, alterna toni caldi e freddi. Non meno rilevante è il riferimento all'architettura: le strutture edilizie, disposte in una sorta di ascensione visiva, riecheggiano le suggestive architetture sovrapposte di Michele Marieschi, dalle quali Zais trae spunto per infondere alle proprie composizioni un tono lirico e quasi musicale. La sua pittura si distingue così per una leggerezza atmosferica, che non rinuncia tuttavia a una narrazione genuina e spontanea.

Paesaggio con armenti all'abbeverata e lavandaie;

Paesaggio con scena galante e cavalieri
1750 circa, olio su tela, cm 97 x 70







OPERA 17.
COMÒ IN LEGNO LACCATO E DORATO

Squisito testimone dell'evoluzione stilistica che accompagna il passaggio dall'enfasi trionfale e opulenta del Rococò all'algido rigore formale della stagione neoclassica, il sontuoso comò in legno intagliato si distingue per un linguaggio decorativo originale e meticoloso. Sul fondo laccato avorio si distende un repertorio pittorico monocromo di esili tralci fioriti, uccellini e rametti, eseguito in una tenue e delicata tonalità rosata, che evoca un lirico naturalismo di straordinaria finezza. A impreziosire la composizione concorrono le cornici e gli inserti scolpiti e dorati, che accendono con discreta brillantezza le linee fluide, in un continuo dialogo tra sobrietà cromatica e fasto ornamentale. Un intaglio corposo e scenografico caratterizza le maniglie dei cassettoni e i vasi dorati ricolmi di fiori che arricchiscono i fianchi. Il prospetto e i fianchi conservano la morbida sinuosità propria del tardo Barocchetto veneziano e trovano un contrappunto nei sostegni troncopiramidali e nel grembiale centinato, impreziosito da medaglioni neoclassiceggianti e mazzette di raccordo di intaglio floreale, che si allineano con la compostezza e la geometria del nuovo gusto. Il piano sagomato è laccato a imitazione del pregiato Broccatello di Spagna, le cui tonalità rosse e aranciate, screziate da improvvise venature bianche, sono rese con notevole maestria pittorica.

Venezia, periodo di transizione
(seconda metà del XVIII secolo)
cm 158 x 85h x 64

Bibliografia di riferimento:
S. Levy, *Lacche veneziane settecentesche*.
Milano: Görlich, 1967, vol. I, tav. 97.





OPERA 18.
COPPIA DI POTICHES IN PORCELLANA POLICROMA

Di squisita fattura e particolare ricchezza decorativa, le potiches in porcellana policroma si distinguono per l'eleganza formale e la minuziosità dell'apparto ornamentale. Il corpo globulare ospita un'elaborata decorazione a broccato di straordinaria precisione, arricchita da un raffinato repertorio fitomorfo: fiori stilizzati, pagode e foglie arabesche si intrecciano con equilibrio. Il collo, elegantemente sfaccettato, introduce il coperchio bombato a calotta, completato da una presa in forma di cane di Fo, tradizionalmente associato alla protezione del sacro e del domestico, impreziosendo i manufatti e rafforzandone il significato simbolico. Le potiches poggiano su un piede ad anello leggermente rilevato.

Giappone, Imari, seconda metà del XVIII secolo
cm 58h



OPERA 19.
COPPIA DI SCULTURE IN LEGNO DORATO

Le figure decorative in legno scolpito e dorato rappresentano una coppia di sfingi, solennemente adagiate su di una base quadrangolare sagomata. La loro natura ibrida si manifesta attraverso un sinuoso corpo leonino di fattura femminile e un volto di ieratica bellezza, emblematico delle rappresentazioni neoclassiche delle sfingi, con tratti sereni e occhi a mandorla appena socchiusi. L'acconciatura che incornicia il viso è scandita da bande laterali in stile egittizzante. Ben oltre il valore ornamentale, la sfinge nei secoli diviene simbolicamente custode del sapere sacro e fonte di protezione, caricandosi nel linguaggio neoclassico di nuove sfumature, per diventare icona della *femme fatale* intellettuale e enigmatica.

Nord Italia, inizio del XIX secolo
cm 33 x 22h x 10,5



OPERA 20.
TAVOLINO A VASSOIO
IN LEGNO DORATO E LACCATO

Meraviglioso esempio di ebanisteria barocca piemontese della prima metà del XVIII secolo, il tavolino da centro in legno scolpito e dorato, nato per assolvere la duplice funzione di appoggio e di sofisticato elemento d'arredo di un salottino, si distingue per l'eccelsa qualità esecutiva e per la ricchezza del repertorio ornamentale. I sostegni, di ardito movimento, sono interamente percorsi da motivi decorativi pendenti e si articolano in elaborate volute contrapposte. Raccordati da traverse leggere e fluttuanti che convergono in un pinnacolo centrale, si concludono in zoccoli caprini dalla solida impostazione. Nella fascia, centinata e abbondantemente ornata, si dispongono fitti dettagli floreali intagliati, accompagnati da grandi conchiglie. Il piano, dalla sagoma polilobata e dalla bordatura dorata, presenta il fondo laccato avorio, racchiuso da luminosi racemi fogliati flessuosi e vibranti. Al centro spicca una graziosa scenetta galante realizzata con la tecnica in arte povera, che gli conferisce un tono narrativo e giocoso.

Torino, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 63 x 75h x 45

Bibliografia di riferimento:

A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e nel Settecento*. Torino: Italia Ars, 1925, tav. 120;

R. Antonetto, *Minusieri ed ebanisti del Piemonte*. Torino: Piazza Editore, 1985, pag. 180, tav. 246.





OPERA 21.
GASPARE DIZIANI (BELLUNO, 1689 – VENEZIA, 1767)
ASSALTO DEI BRIGANTI

Nell'impetuoso ed energico *Assalto dei briganti*, Gaspare Diziani si misura con una delle tematiche più avvincenti e scenografiche della pittura settecentesca: lo scontro armato tra bande di malviventi e pattuglie militari, consumato in scenari impervi e solitari. L'opera si inserisce in un filone iconografico alimentato da episodi di aggressioni e rapine

realmente accaduti e trova un'eco importante nella pittura europea del tempo, affrontato con accenti analoghi da maestri come Salvator Rosa, Francesco Simonini, Marco Ricci. È tanto più degno di nota osservare come questo soggetto – che Diziani trattò con convinzione e varietà – risulti pressoché assente nella pur autorevole monografia redatta

da Anna Paola Zugni Tauro, così come in altri studi specialistici. Eppure, l'artista bellunese affrontò più volte scene d'assalto e banditismo, contribuendo con esiti originali a un genere pittorico teso, drammatico e carico di energia visiva. Si tratta di un tema che affonda le radici nei resoconti realistici di aggressioni e assalti durante gli spostamenti dei viaggiatori, ma che si fa, sulla tela, racconto epico e macchina teatrale. La composizione si sviluppa in un'insolita impostazione verticale, che amplifica la tensione ascensionale dello scontro e consente di articolare la scena in più livelli di lettura. Il fulcro visivo dell'opera è costituito dallo scontro tra le due fazioni: a sinistra, un drappello di soldati avanza sparando verso

una formazione caotica e irruente di briganti a cavallo, che sopraggiungono dalla destra. Le posture concitate dei cavalli, i panneggi agitati, l'impeto sfrenato dei personaggi scomposti e tumultuosi conferiscono all'immagine un effetto di dramma congelato, come un fermo immagine di un teatro d'azione. La tavolozza cromatica calda e pulsante, con predominanza di toni ocra, rossi laccati, bruni dorati e verdi cupi, è tipica della maturità di Diziani. La luce filtra tra gli alberi come un riflettore teatrale, creando contrasti drammatici e giochi chiaroscurali che enfatizzano il senso di pericolo imminente. I tratti sono rapidi, energici, impulsivi, in linea con la pennellata di getto che contraddistingue le sue opere più mature.



Sebbene noto soprattutto per le pale d'altare e i cicli decorativi a tema religioso e mitologico, Gaspard Diziani mostrò sempre una predilezione costante per i soggetti d'azione, che gli permettevano di esprimere la sua vivacità inventiva, l'ardore della pennellata e nei quali poteva sperimentare soluzioni sceniche ardite. Affrontò il tema dell'assalto dei briganti in numerose varianti, spesso in collaborazione con il figlio Antonio, raffinato interprete di paesaggi e vedute. Anche questo dipinto lascia intuire un'esecuzione congiunta: la resa più larga e sintetica delle quinte arboree, la semplificazione dei piani prospettici e l'ampia stesura delle masse cromatiche fanno supporre l'intervento di Antonio Diziani nella definizione del fondale naturale, mentre la regia figurativa e la gestualità delle scene centrali tradiscono la mano esperta di Gaspard. Una sinergia perfettamente equilibrata tra invenzione e scenografia, tra gesto e ambiente. Ingegnoso nelle composizioni complesse, rapido e incisivo nei bozzetti, brillante nel disegno e capace di grazia tenera nelle sue raffigurazioni angeliche, Gaspard ha saputo dare forma a una pittura sempre vitale, di forte impatto scenico ed emotivo. Secondo solo a Sebastiano Ricci e al monumentale Tiepolo, fu nel panorama delle scuole italiane coeve, tra i più autorevoli e ispirati interpreti della pittura decorativa e narrativa del suo tempo. Opere come *Assalto ai briganti* non rappresentano soltanto una digressione tematica, ma costituiscono un manifesto della sua energia creativa: un felice equilibrio tra forza narrativa, invenzione pittorica e maestria tecnica, in cui il gesto diventa linguaggio e la scena si fa teatro della pittura.

Assalto dei briganti

1760 – 65 circa, olio su tela, cm 98 x 112





OPERA 23.
COPPIA DI ANGOLIERE IN RADICA DI NOCE

Le angoliere, dalle graziose forme, sono illuminate dall'equilibrato impiego della radica di noce che ne impreziosisce il piano angolare, le lineari paraste e il fronte bombato, caratterizzato da un'anta, all'interno della quale si celano tre ripiani sagomati. Il cornicione di base, sottile e raffinato, asseconda il movimento sinuoso dell'arredo, raccordandosi a brevi sostegni *en cabriole*, la cui terminazione richiama la foggia di un piede ferino.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 53 x 92h



OPERA 22.
TAVOLINO DA CENTRO
IN LEGNI PREGIATI

Il delizioso tavolino da centro, realizzato in *bois de rose* disposto con eleganza secondo un motivo a spina di pesce, poggia su sinuosi sostegni *en cabriole* che si concludono a ricciolo, armonicamente raccordati da un pianetto rettangolare. Il piano, anch'esso rettangolare, è decorato da dolci filettature in *bois de violette* intarsiato, che delineano con cura un aggraziato motivo vegetale di grande equilibrio formale. La fascia sottopiano centinata, dal profilo mosso, è scandita da tre tiretti, uno per lato, sapientemente dissimulati nel disegno d'insieme.

Francia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 43 x 67h x 29



OPERA 24.
CARLO GRUBACS (VENEZIA, 1802 – 1878)
PIAZZA SAN MARCO VERSO LA BASILICA

Carlo Grubacs rappresenta una delle voci più evocative e impressionanti del vedutismo ottocentesco, erede diretto della grande stagione pittorica di Antonio Canal detto Canaletto, Michele Marieschi e Francesco Guardi. Nato a Venezia nel 1802, l'anno in cui lascia il mondo l'ultimo doge Ludovico Marin, Carlo Grubacs proviene da una famiglia di origini montenegrine. Si dedicò alla vita di pittore dopo aver seguito gli insegnamenti in Accademia, dove fu ammesso nel 1818. La sua carriera si svolse interamente tra i campi e i canali della Venezia ottocentesca, una città ancora sospesa fra la malinconia della decadenza e il fascino immutato della sua architettura. Apprezzato sin da vivo da collezionisti italiani e internazionali, Grubacs partecipò a numerose esposizioni, tra cui le mostre veneziane del 1846, 1853, 1855 e 1864, e le rassegne fiorentine tra il 1869 e il 1875. Le sue opere sono oggi conservate in importanti collezioni pubbliche e private, tra cui il Museo Civico di Bassano del Grappa, il Kestner Museum di Hannover e lo Stadtmuseum di Oldenburg. L'artista seppe cogliere con grande sensibilità l'anima più autentica di Venezia, ritraendo vedute della Riva degli Schiavoni, del Canal Grande, di Piazza San Marco e di scorci lagunari, spesso animati da piccoli episodi di vita quotidiana. La sua Venezia non è quella ufficiale o celebrativa, bensì una città viva e vissuta, colta nei suoi silenzi, nei suoi ritmi ordinari, nei gesti ripetuti della sua gente. Prediligeva supporti di piccolo formato e tecniche leggere come la tempera, la gouache e l'acquerello, che gli consentivano di rendere con straordinaria efficacia le trasparenze atmosferiche, i riflessi cangianti dell'acqua e le variazioni luministiche - particolarmente

suggestive nei suoi notturni. Questo olio su tela rappresenta dunque un esempio raro e prezioso nella sua produzione, anche per via delle dimensioni considerevoli. La scena è dominata da una veduta ampia e ariosa di Piazza San Marco, inquadrata in direzione della Basilica, cuore monumentale e simbolico della città. Il punto di vista, lievemente sopraelevato, abbraccia l'intero respiro urbano: dalla pavimentazione geometrica in primo piano fino alla facciata bizantina della Basilica, il cui rigore architettonico viene restituito con straordinaria precisione. La composizione si caratterizza per un impianto prospettico calibrato, nitido e misurato, che guida lo sguardo attraverso una scansione ritmica dello spazio. La tavolozza forte, chiara e ben modulata è dominata da tonalità decise di rosa, sfumature calde di ocre, l'uso sofisticato di marroni e grigi. La luce dorata e diffusa permea l'intera scena, conferendole un'atmosfera vibrante e moderna, in sintonia con il gusto borghese dell'epoca. La pennellata è fine e controllata, capace di cogliere con meticolosa attenzione sia i dettagli architettonici sia il fluire discreto della vita quotidiana. Le figure che animano la piazza - passanti, coppie, bambini, talvolta personaggi distinti, vestiti con cura e raffinatezza - arricchiscono la composizione con una nota narrativa misurata e autentica.

Piazza San Marco verso la Basilica
olio su tela, cm 51 x 71
firmato in basso a sinistra: «C. Grubacs»

Bibliografia:
F. Magani, *La Venezia dei Grubacs*, Zel, 2017.







OPERA 25.
COPPIA DI PANCHETTI IN LEGNO DI NOCE

I panchetti in legno di noce, dalla generosa e ampia seduta imbottita, si distinguono per le dimensioni e l'equilibrio delle proporzioni. La cintura centinata, che si dispiega in un sinuoso movimento di volute, sfoggia al centro un motivo ornamentale di *rocaille* intagliata e si raccorda fluidamente ai graziosi sostegni *en cabriole*, arricchiti dal ginocchio guarnito e terminanti con un intaglio a zocchetto.

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

OPERA 26.
TAVOLINO SCRITTOIO IN BOIS DE VIOLETTE

Il tavolino scrittoio è innalzato da snelli sostegni *en cabriole* che si innestano in una fascia centinata. Ingegnosamente concepita, ospita sul fronte un tiretto con funzione di scrittoio; ai lati si aprono due cassettoni, di cui uno sapientemente dotato di leggio. Il piano, dalla linea sagomata e leggermente aggettante, è descritto dal *bois de violette* disposto con sobria eleganza secondo un disegno a spina di pesce.

Francia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 49 x 70h x 34





OPERA 27.
GIOVANNI BATTISTA CIMAROLI (SALÒ, 1687 – VENEZIA, 1711)
IL MOLO VERSO LA BASILICA DI SAN MARCO

Al valente e meticoloso pennello di Giovanni Battista Cimaroli si deve la splendida veduta, che immortala uno degli scorci più emblematici e celebrati della città lagunare. In primo piano si dispiega il Molo della Piazzetta, mentre sullo sfondo si staglia la Punta della Dogana, dominata dalla celebre Basilica della Salute, capolavoro dell'architetto Baldassarre Longhena, sommo interprete del Barocco veneziano. Sul versante destro della composizione si erge con solenne armonia la facciata della Libreria Marciana, concepita da Jacopo Sansovino su modelli dell'antichità classica romana, nobilitata da una sequenza di statue che si ergono a coronamento del cornicione. Le radici biografiche dell'artista affondano sulle placide sponde del Garda, nella cittadina di Salò. La prima formazione pittorica avvenne presso la bottega del paesaggista Antonio Aureggio a Brescia, che Cimaroli abbandonò nell'agosto del 1711 in favore di Bologna, dove perfezionò la propria arte sotto la guida del celebrato battaglista Antonio Calza, destinato a divenire anche suo cognato. Pur mancando documentazione sui suoi esordi veneziani, è certo che già nel 1722 fosse pienamente inserito nel milieu artistico della città: in quell'anno fu scelto dall'impresario teatrale Owen Mac Swiny per affiancare illustri protagonisti del Settecento veneziano - Giambattista Pittoni, Sebastiano e Marco Ricci e il giovane ma già promettente Antonio Canal detto il Canaletto - nella realizzazione del fogliame in quattro composizioni allegoriche dedicate a celebrità britanniche del recente passato. Questo sodalizio professionale fu cruciale, non solo per la risonanza del progetto, ma segnò anche una svolta determinante nella parabola stilistica di Cimaroli, per il profondo influsso esercitato

da Canaletto sul suo linguaggio pittorico. Ne assimilò l'impareggiabile luminosità tersa e la purezza atmosferica delle sue vedute, al punto da generare, in alcuni casi, una stupefacente osmosi stilistica che rese le due mani difficilmente distinguibili. Dal 1726 al 1737 Cimaroli risulta iscritto alla Fraglia dei Pittori Veneziani, e proprio negli anni Trenta del Settecento si apre una nuova, feconda stagione della sua attività artistica, segnata da una produzione copiosa ed apprezzata. Veneziano d'adozione, Cimaroli conquistò il gusto di un pubblico internazionale grazie ai suoi brani campestri e paesaggi veneti - che recano la chiarissima impronta di Francesco Zuccarelli - e le vedute veneziane, interpretate con uno sguardo sensibile e fortemente influenzato dal modello offerto dall'illustre Canaletto, proficuo serbatoio di temi e suggestioni. *Il Molo verso la Basilica della Salute*, con la sua tavolozza sobria, le tipiche e inconfondibili macchiette e la pacata descrizione degli elementi architettonici sotto un cielo ricco di nubi cumuliformi, rappresenta una testimonianza eloquente della sua poetica. Essa si configura come un documento visivo di rara efficacia, una sorta di cronaca pittorica del quotidiano veneziano, descritta con acume e straordinaria resa luministica. L'atmosfera che si respira è limpida e l'accuratezza dei dettagli architettonici rivela una maturità stilistica compiuta, in cui lo sguardo dell'artista si rivolge con pari sensibilità al contesto ambientale e alla struttura scenica. La solidità dell'impianto compositivo e il nitore pittorico permettono infatti di datare l'opera intorno al 1740. L'eccellenza qualitativa della sua produzione lo proiettò al centro della scena collezionistica veneziana, suscitando l'interesse di mecenati d'eccellenza, come Zaccaria Sagredo,

il console britannico Joseph Smith e il maresciallo Von der Schulemberg. Nei libri di casa del condottiero tedesco figurano due vedute di Venezia acquistate nel 1736, preziosa testimonianza del segmento vedutista della sua attività. Se la produzione paesaggistica di Cimaroli, più prolifica, si sviluppò intorno a un repertorio di temi arcadici, punteggiati talvolta da rovine classiche o deliziosi borghi lungo la Riviera del Brenta, le vedute veneziane costituiscono una sezione assai più rara e ricercata del suo catalogo. Proprio per questo, il dipinto assume un valore emblematico, che ne fa una manifestazione esemplare, da

porre in relazione con altre opere analoghe, come la *Veduta del Canal Grande con la chiesa della Carità* della Hunterian Collection dell'Università di Glasgow e la spettacolare *Caccia dei tori in piazza San Marco*, un tempo nella collezione di Francis Watson a Londra, ritenuta frutto di una collaborazione diretta con Canaletto.

***Il molo verso la Basilica della Salute*
1740 circa, olio su tela, cm 74 x 57**

Expertise: prof. Dario Succi

Esposizioni:
Canaletto. Venezia e i suoi splendori. Treviso, Casa dei Carraresi, 23 ottobre 2008 – 5 aprile 2009;

Studiosi e libertini. Il Settecento nella città di Giorgione. Francesco Maria Preti. Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione – Palazzo Soranzo Novello, 25 gennaio - 6 aprile 2025.

Pubblicazioni:

Canaletto. Venezia e i suoi splendori, [Treviso, Casa dei Carraresi, 23 ottobre 2008 – 5 aprile 2009], catalogo della mostra a cura di G. Pavanello, A. Craievich. Venezia: Marsilio, 2008, pp. 192-93, fig. 63;

Studiosi e libertini / Il Settecento nella città di Giorgione / Francesco Maria Preti, catalogo della mostra a cura di D. Dal Pos, [25 gennaio – 6 aprile 2025, Castelfranco Veneto], Crocetta del Montello: Antiga, 2025, p. 236, n. 81.







OPERA 28.
COPPIA DI VASI IN
PORCELLANA POLICROMA

Le forme, la qualità pittorica e il fasto tonale collocano la coppia di vasi tra le più significative espressioni della porcellana cinese della cosiddetta "famiglia rosa". La sagoma dei vasi si impone con grande eleganza: le spalle ampie e generose si raccordano con naturalezza al corpo affusolato che si restringe verso la base, poggiando su un piede circolare appena accennato. Il collo cilindrico è coronato da un coperchio a calotta con tesa obliqua, culminante in una presa dorata e modellata a tutto tondo, che rappresenta un cane di Fo, emblema tradizionale di protezione e potere. La decorazione, eseguita con colori vivaci e perfettamente distribuiti, esprime la piena maturità tecnica ed estetica della manifattura. I protagonisti della scena sono figure nobiliari cinesi, raffigurate in un giardino idealizzato: dame in abiti cerimoniali e fanciulli in atto di offrire doni o giocare, immersi in un paesaggio lirico ricco di alberi in fiore, rocce ornamentali, terrazze e ghirlande floreali. La narrazione, animata da gesti eleganti e composizioni dinamiche, restituisce un'immagine poetica della vita di corte. La tavolozza impiegata unisce l'oro di fondo a smalti policromi in toni di blu cobalto, verde, giallo, nero e soprattutto rosa – la tonalità che conferisce il nome alla *famiglia rosa*, e che rappresenta una delle più importanti innovazioni cromatiche della ceramica cinese del XVIII secolo. L'uso di tale palette segnò un cambiamento estetico radicale nei gusti e nelle mode, tanto in Cina quanto nel continente europeo. In virtù della qualità esecutiva, dell'equilibrio delle proporzioni e della complessità decorativa, è ragionevole ipotizzare una provenienza dalle celebri fornaci di Canton, attive nella produzione di porcellane di altissimo livello.

Cina, seconda metà del XVIII secolo
cm 57h





OPERA 29.
LETTO SINGOLO IN LEGNO LACCATO

Il prezioso lettino in legno intagliato si distingue per l'armonia compositiva delle forme morbidamente modulate e per il vivace decoro floreale, espressione del gusto raffinato e sensibile delle manifatture veneziane della metà del Settecento. La testata, finemente sagomata, è animata da una cornice di

fiorellini colorati, che avvolge con grazia il pannello centrale. Riccioli e *rocailles* intagliati ne accentuano il profilo, culminando in una aggraziata voluta centrale. In un affascinante contrappunto con la levità cromatica del fondo laccato azzurro, si impone una singolare decorazione monocroma in blu cobalto. Essa

raffigura un paesaggio agreste d'intonazione lirica, animato da casette rurali, cespugli mossi, uccelli in volo, e dominato al centro da una figura femminile seduta su un trono con un fanciullo, verosimilmente interpretabile come allegoria della maternità. La medesima narrazione pittorica si ritrova sulla pediera, che

riprende con coerenza la dolce sagomatura della testata e ne riecheggia la ricchezza ornamentale. Il letto si eleva su graziosi piedini *en cabriole*, innalzati in eleganti riccioli.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 110 x 132h x 195



OPERA 30.
COFANETTO IN LEGNO LACCATO

Il cofanetto in legno sagomato e intagliato con raffinatezza si caratterizza per un fondo laccato in un apprezzabile celeste pastello, che lascia spazio ad ampie riserve verde acqua, animate da composizioni floreali. Il coperchio, decorato da racemi, accoglie una scenetta allegorica eseguita in monocromia rosa, con un delicato effetto pittorico. Il cofanetto poggia su piedini intagliati in un piccolo ricciolo.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 27 x 9,5h x 20



OPERA 31.
COPPIA DI POTICHES IN PORCELLANA POLICROMA

Le potiches in porcellana, poggianti su un piede ad anello, si distinguono per l'intensa vivacità cromatica e la raffinatezza della decorazione. Il corpo globulare è animato da un fitto motivo floreale di grande brillantezza, dipinto nelle ricche tonalità del blu cobalto e dell'arancio. Fantasiose riserve ornamentali a broccato si alternano sulla spalla del vaso e sul coperchio a calotta con tesa obliqua, quest'ultimo elegantemente impostato su un breve collo cilindrico. A dominare la sommità troneggia la figura araldica del tradizionale cane di Fo, simbolo di protezione e custodia del focolare domestico.

Giappone, Imari, metà del XVIII secolo
cm 43h





OPERA 32.
COPPIA DI SCULTURE IN
STUCCO DIPINTO

Le sculture in stucco raffigurano una coppia di *magot* eseguiti con vivace policromia e animati da una resa teatrale. Essi incarnano un'espressione del gusto cineseggiante europeo, dove l'interesse per le culture orientali, mai davvero comprese ma intensamente idealizzate, si tradusse in un immaginario ornamentale fantasioso, fatto di colori accesi e fisionomie reinterpretate. Simboli di esotismo e oggetti d'arte con funzione decorativa, le figure sono rappresentate in atteggiamenti composti ma vivaci. Le composizioni sono solide e quasi totemiche, ma i volumi sono amplificati dalle pieghe delle vesti, che ricadono in panneggi verticali, impreziositi da ricami dorati e abbelliti da generosi decori floreali stilizzati, bellissimi dragoni e motivi



geometrici. Le cromie dominanti alternano un azzurro cielo, un rosso intenso, un blu cobalto e un giallo dorato e luminoso. I volti sono caratterizzati da fisionomie marcate e da un'espressione enigmatica. I capelli della figura femminile, raccolti in uno chignon simmetrico, sono laccati di nero lucido. Il cappello di forma conica che indossa la figura maschile giocosamente baffuta, richiama la foggia dei copricapi cerimoniali cinesi. In un'epoca in cui l'arredo era narrazione e prestigio, i *magot*, con il loro aspetto ironico e reinventato, evocavano un emblema di mondanità e raffinatezza colta.

Piemonte, seconda metà del XVIII secolo
cm 89h



OPERA 33.
BUREAU IN RADICA DI NOCE

Il bureau, realizzato in legno e radica di noce, è valorizzato dall'andamento mosso dei fianchi e dalle morbide curvature del fronte elegantemente centinato, ripartito in tre ampi cassetti e in un quarto superiore di minor altezza, funzionale all'appoggio della calatoia, contraddistinta da una sagomatura vivace. La ribalta cela un interno organizzato in due cassetti laterali con sovrastanti due vani a giorno e un'antina centrale. Il bureau poggia su sostegni a mensola raccordati ad un duttile e ondulante cornicione.

Ferrara, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 136 x 108h x 57



OPERA 34.
COPPIA DI POLTRONE
IN LEGNO DI NOCE

Ciò che conferisce un'aura distintiva alle poltroncine in legno di noce è la foggia dello schienale a giorno, le cui linee si librano con ariosità e leggerezza. Dai solidi montanti rientranti dipartono i braccioli, che si curvano e ripiegano dolcemente verso l'esterno. La seduta circolare è sorretta da una cintura tondeggiante, ornata da volute e *rocailles* e si congiunge ai sostegni *en cabriole*, che si flettono con grazia, culminando in singolari piedini a sfera artigliata.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)

Pubblicazione:

S. Levy, *Il mobile veneziano del Settecento*. Milano: Görlich, 1964, vol. I, tav. 26.



OPERA 35.
SCRIVANIA TOILETTE IN LEGNO LACCATO

Armoniosa nelle proporzioni, la scrivania toilette si distingue per l'eleganza delle forme sagomate che ne articolano i lati lunghi e i profili curvilinei dei fianchi, sottolineando la sua natura di toilette da centro. La superficie è rivestita da una laccatura color avorio tenue e vellutato. Il motivo ornamentale a righe diagonali blu, di taglio geometrico e preciso, è accompagnato da mazzetti floreali monocromi dipinti in una decorativa nuance sabbia. La fascia accoglie un cassetto centrale, affiancato da due cassetti laterali. Il piano superiore custodisce due vani laterali con apertura a libro, mentre al centro si eleva una piccola alzatina che, aprendosi, rivela uno specchio. La struttura poggia su quattro gambe sinuose a profilo *en cabriole*.

Genova, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 90 x 80h x 53

Bibliografia di riferimento:

G. Morazzoni, *Il mobile genovese*. Milano: Alfieri, 1949, fig. 272.





OPERA 36.
JACOPO AMIGONI (VENEZIA, 1682 – MADRID, 1752)
MADONNA CON SAN GIOVANNINO

In un connubio di sacralità e grazia, la pittura di Jacopo Amigoni si fa interprete di un tema caro alla devozione: la Madonna con il Bambino Gesù e San Giovannino. L'opera riflette pienamente l'armonia e la leggerezza che contraddistinguono il Rococò veneziano, di cui il pittore fu uno dei massimi esponenti. Al cuore della composizione, la Vergine Maria è ritratta a mezzo busto, con lo sguardo assorto in una tenera e protettiva contemplazione verso i due fanciulli. La sua figura, ammantata in una veste dai tenui toni rosati e in un drappeggio ceruleo che la avvolge con morbidezza, è incorniciata da un velo impalpabile che le copre il capo, accentuandone la serena dolcezza. Tra le sue dita affusolate un piccolo grappolo di ciliegie si offre allo sguardo, un motivo iconografico che nella simbologia cristiana rimanda al sangue di Cristo, pegno della redenzione umana e sublime sigillo dell'amore divino. Il Bambino Gesù, dalle fattezze generose, si adagia con spontaneità tra le braccia materne; la sua nudità è velata da un panno bianco che riverbera la luce. Con una vivacità che prelude alla sua stessa essenza, protende le braccia e volge gli occhi spalancati verso chi lo osserva, incontrando lo sguardo curioso di San Giovannino, i cui riccioli incorniciano il volto. L'intimo dialogo affettivo tra le figure è intensificato dalla loro stessa postura, un'intesa silente che l'artista rende palpabile. Il tema della Madonna con il Bambino fu, per Amigoni, un campo d'elezione nel suo repertorio sacro. Fin dalle opere del suo periodo bavarese (1716-1729), egli manifestò quella spontaneità e grazia d'invenzione che avrebbero segnato l'intera sua produzione, assicurando a questo genere un'affezione

perenne da parte della committenza. La sua copiosa produzione per la devozione privata si articola in due filoni iconografici distinti: il primo, che annovera la sola Vergine con il Bambino, conta oltre quindici varianti, mentre il secondo, che include anche San Giovannino e talvolta San Giuseppe, si riduce a soli tre altri esempi noti, conservati rispettivamente all'Alte Pinakothek di Monaco, nella collezione Terruzzi a Bordighera e in una collezione privata.

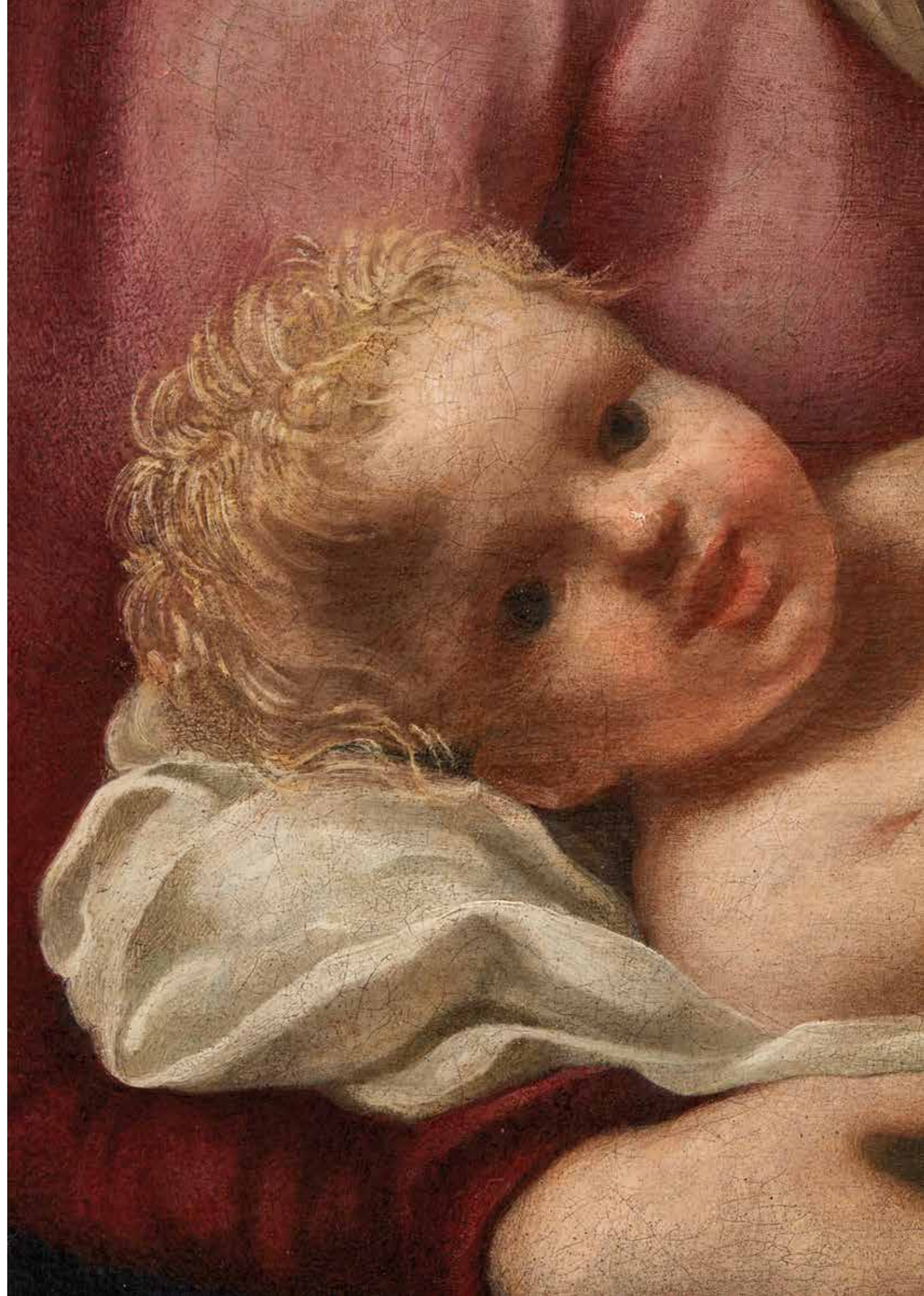
La circolarità si rivela il principio compositivo cardine che anima l'intera opera. I tre protagonisti sono disposti in un movimento visivo che avvolge e unifica, generando una fluidità quasi musicale. L'armoniosa gestualità della Madonna e la posizione dei fanciulli disegnano un'ellisse perfetta, emblema di un'unità sacra e ineffabile.

Questa profonda partecipazione emotiva, che permette all'artista di superare i canoni dell'iconografia tradizionale per infondere nuova vita a un tema universale, colloca l'opera alla fine degli anni Venti del Settecento. In questo periodo, Amigoni, lasciandosi alle spalle il chiaroscuro barocco, raggiunge una libertà espressiva che si manifesta nell'eleganza delle forme, nella soavità dei sentimenti e nel brillante cromatismo. La sua palette cromatica è caratterizzata da colori luminosi e trasparenti, con una chiara preferenza per le tinte pastello: il rosa tenue della veste di Maria, il blu celeste del manto, i bianchi eterei dei panneggi e le carnagioni delicate e perlacee dei fanciulli. Amigoni è celebre per la sua abilità nel rendere la morbidezza delle carni infantili e la grazia delle figure, sovente con un tocco quasi evanescente.



La luce, morbida e diffusa, modella i volumi senza eccessivi contrasti, immergendo l'intera scena in un'atmosfera di serenità. Con la sua inimitabile arte, Amigoni riesce a elevare questa scena sacra a una tenerezza quasi profana, rendendola accessibile ed emotivamente avvincente, un inestimabile esempio di uno stile che ha incantato le corti d'Europa nel corso del XVIII secolo.

Madonna con San Giovannino
1725 - 30, olio su tela, cm 88 x 67





OPERA 37.
TAVOLINO DA CENTRO IN LEGNO LACCATO

Il delizioso tavolino da centro, dal fondo delicatamente laccato nella chiara tonalità dell'avorio, si innalza su quattro sottili sostegni incurvati terminanti a zocchetto, che si raccordano ad una cintura sobriamente sagomata. Il piano, di forma rettangolare, accoglie una scenetta galante immersa in un ampio paesaggio agreste, con arbusti e caseggiati, finemente eseguita con la tecnica dell'arte povera, declinata in un registro di sorprendente poesia. La fascia sottopiano, decorata da una vivace cornice di racemi, ospita un cassetto.

Piemonte, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 51 x 68h x 36



OPERA 38.
DIPLOMATICA IN LEGNI PREGIATI

La diplomatica da centro, di ampie e generose dimensioni, è realizzata in legno di ciliegio e noce, dalle sfumature calde e rosate, disposti secondo un motivo a spina di pesce, la cui grafia geometria conferisce profondità e movimento. A impreziosire i profili intervengono filettature in legno di acero chiaro, accompagnate da filettature in *padouk*, legno esotico apprezzato per la sua colorazione vibrante. Il fronte è scandito da una composizione tripartita di cassetti: due laterali affiancano un cassetto centrale più ampio, sovrastati da sottili tiretti scrittoi destinati alla corrispondenza o alla scrittura. Una fascia baccellata, cadenzata da un movimento ritmico e misurato, si raccorda a sostegni *en cabriole* dalla curvatura dolce e fluida.

Venezia, Luigi XV (1760 circa)
cm 206 x 84h x 115

Bibliografia di riferimento:

C. Santini, *Mille mobili veneti*, Modena: Artioli, 2002, p. 180, n. 270.



OPERA 39.
COPPIA DI PANCHETTI
IN LEGNO DORATO E LACCATO

I raffinati panchetti, con seduta imbottita, si distinguono per i sostegni *en cabriole*, dalla linea morbida e graziosa, che si inarcano flessuosamente fino a concludersi in eleganti volute a ricciolo. La superficie è impreziosita da ricchi intagli dorati a motivi vegetali, eseguiti con finezza decorativa, che si stagliano sul fondo laccato giallo avorio.

La cintura, sagomata con delicate modulazioni, è valorizzata al centro da un decoro di *rocailles* e volute.

Torino, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 48 x 48h x 44

OPERA 40.
ANGOLIERA IN LEGNO LACCATO

L'angoliera, realizzata in legno intagliato e laccato a fondo verde, presenta un elegante piano ligneo laccato a imitazione del marmo: la superficie riproduce con grande raffinatezza le sfumature di una breccia grigiasta, attraversata da venature bianche e avorio disposte in modo irregolare, conferendo un effetto visivo di pietra autentica. L'anta del prospetto, incorniciata da una graziosa fascia floreale policroma, si apre ad una decorazione a cineserie, composta da alberelli e figurine, evocativa di mondi esotici lontani. La preziosità ornamentale dell'angoliera, che poggia elegantemente su piedi a mensola sagomati, si accompagna ad una calzante sobrietà formale.

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





OPERA 41.
CONSOLE IN LEGNO
LACCATO E DORATO

La particolare console in legno intagliato si caratterizza per un piano sagomato in marmo Travertino Giallo, bordato da una sottile gola incava che accoglie una profusione di delicati racemi dorati. La sua superficie, laccata in un profondo e vibrante blu ceruleo, si fa tela per un'esuberanza di dettagli ornamentali, composti da foglie d'acanto che si rincorrono in eleganti volute e mazzolini di fiori che sbocciano tra riccioli raffinati, creando un ininterrotto movimento ornamentale e floreale. Elemento focale è la grande *rocaille* a foglia d'acanto, impreziosita da un traforo sottostante, che si staglia al centro della cintura altalenante. La linea fluida e mossa della fascia si raccorda alla curva armoniosa dei sostegni *en cabriole*, guarniti da un intreccio di motivi floreali e vegetali e terminanti in piedini ferini dorati.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)
cm 145 x 85h x 63



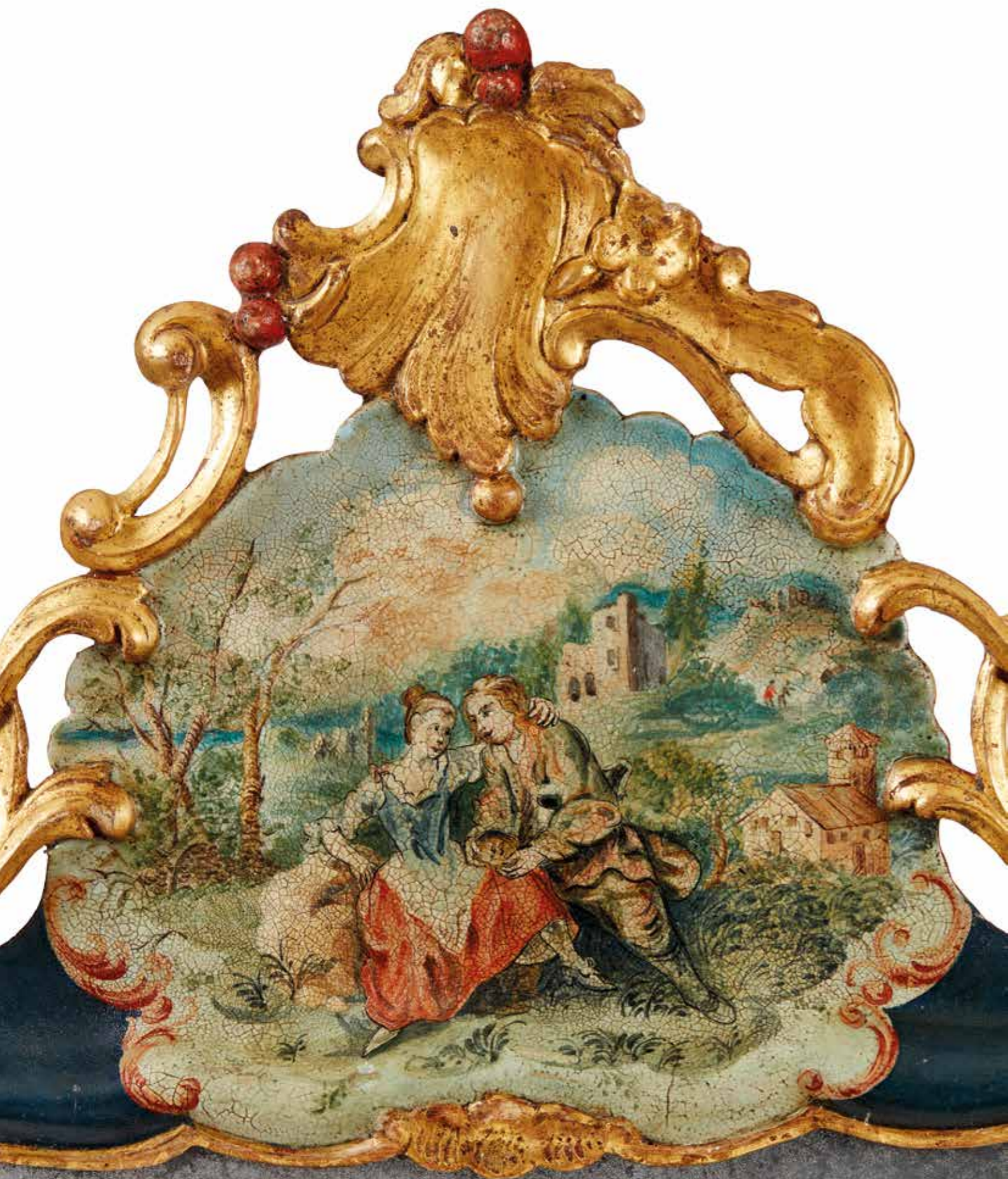


OPERA 42.
TRUMEAU IN RADICA DI NOCE

Il trumeau, di presenza solenne ma calibrata ed armoniosa, si distingue per l'abile impiego della luminosa radica di noce e per la sapiente articolazione di volumi arrotondati e precisi. La sommità è impreziosita da una superba cimasa con timpano spezzato, caratterizzata da pinnacoli in legno scolpito e dorato, tra cui si insinuano intagli fogliacei di acanto anch'essi dorati. Il corpo superiore si sviluppa attraverso due ante a specchio dai vertici dolcemente sagomati, che celano al loro interno una composizione ordinata di vani a giorno, minuti cassettoni e un'antina centrale. La parte inferiore si articola in tre cassettoni, al di sopra dei quali una sottile fascia funge da base alla calatoia, dal profilo sagomato, che presenta una disposizione di due cassettoni laterali, vani a giorno e una piccola antina. I fianchi, dal profilo ondulato e rientrante, si raccordano con garbo alle due spalle laterali, definite da paraste delicatamente sporgenti e arrotondate. I raffinati piedini a cipolla intagliati si innestano su un cornicione mosso, conferendo al trumeau una linea morbida e sinuosa.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)
cm 150 x 302h x 66





OPERA 43.
SPECCHIERINA IN LEGNO LACCATO E DORATO

L'incantevole specchierina si distingue per la sofisticata armonia del suo profilo sagomato, animato da un intreccio di racemi fogliati e volute, intagliati e dorati con perizia, che si dipanano lungo la cornice, convergendo all'apice in un vaporoso decoro a conchiglia. Il fondo laccato presenta una vivace alternanza di cartelle sagomate blu e verde acqua, arricchite da decori floreali nei soavi toni del rosa. In sommità si apre una cartella che ospita una deliziosa scenetta galante, incorniciata da un morbido e poetico paesaggio.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)
cm 48 x 73h



OPERA 44.
CREDENZA IN RADICA DI NOCE

Solida e compiuta nella struttura, la credenza in legno di noce emerge per la nobile essenzialità del disegno e per un linguaggio decorativo calibrato ma incisivo. Il fronte si articola in due ampie ante scandite da pannellature modanate, ornate da filettature sinuose che si intrecciano in disegni geometrici. Due scanalature verticali separano il fronte dalle ante poste nei poderosi fianchi mossi, accentuando l'effetto ritmico della facciata. Il piano, interamente in radica di noce, si presenta ampio e generoso, definito da un bordo aggettante. Il robusto cornicione segue con naturalezza le linee mosse della credenza e poggia su piedi intagliati e profilati.

Veneto, Luigi XIV (inizio del XVIII secolo)
cm 180 x 95h x 73





OPERA 45.
GREGORIO LAZZARINI (VENEZIA, 1665 – VILLABONA VERONESE, 1730)
SANTA CECILIA SUONA L'ORGANO

Tra le trame luminose della pittura veneziana a cavallo fra Seicento e Settecento, si distingue la cifra colta e composta di Gregorio Lazzarini, autore di quest'opera, che coniuga armoniosamente decoro formale, grazia narrativa e intensità devozionale. Nato a Venezia nel 1665 e morto a Villabona Veronese nel 1730, la sua formazione avvenne nella bottega del genovese Saverio Rosa, attivo in laguna intorno al 1670, ma fu sotto l'influsso della pittura meditativa e calibrata di Girolamo Forabosco che Lazzarini andò delineando quella cifra stilistica che gli fu poi riconosciuta dal biografo Vincenzo da Canal (1732): un "gusto per una stesura levigata e ferma del colore, articolato in una definizione disegnativa", sintesi perfetta di equilibrio plastico e finezza intellettuale. Questa sua adesione a un linguaggio pittorico di sobria eleganza, che rifuggiva tanto dalle tensioni drammatiche e caravaggesche quanto dalla leziosità del Barocchetto incipiente, lo avvicinò agli stilemi di Carlo Cignani e Marcantonio Franceschini, punti di riferimento per un'intera generazione di pittori dell'Italia settentrionale. L'opera di Lazzarini si colloca così in un ambito culturale improntato a un accademismo nobile e sorvegliato, il cui rigore non soffoca, ma anzi esalta, la narrazione sacra e la resa psicologica dei personaggi (1). Fra i suoi meriti va ricordata anche la formazione del giovane Giambattista Tiepolo, il quale, pur partendo da quell'educazione misurata e classicheggiante, presto ne superò i limiti orientandosi verso esiti più scenografici e luministici, sotto l'influenza di Giambattista Piazzetta. Il soggetto rappresentato è Santa Cecilia, figura di straordinario fascino nella devozione cristiana e nella storia dell'iconografia sacra.

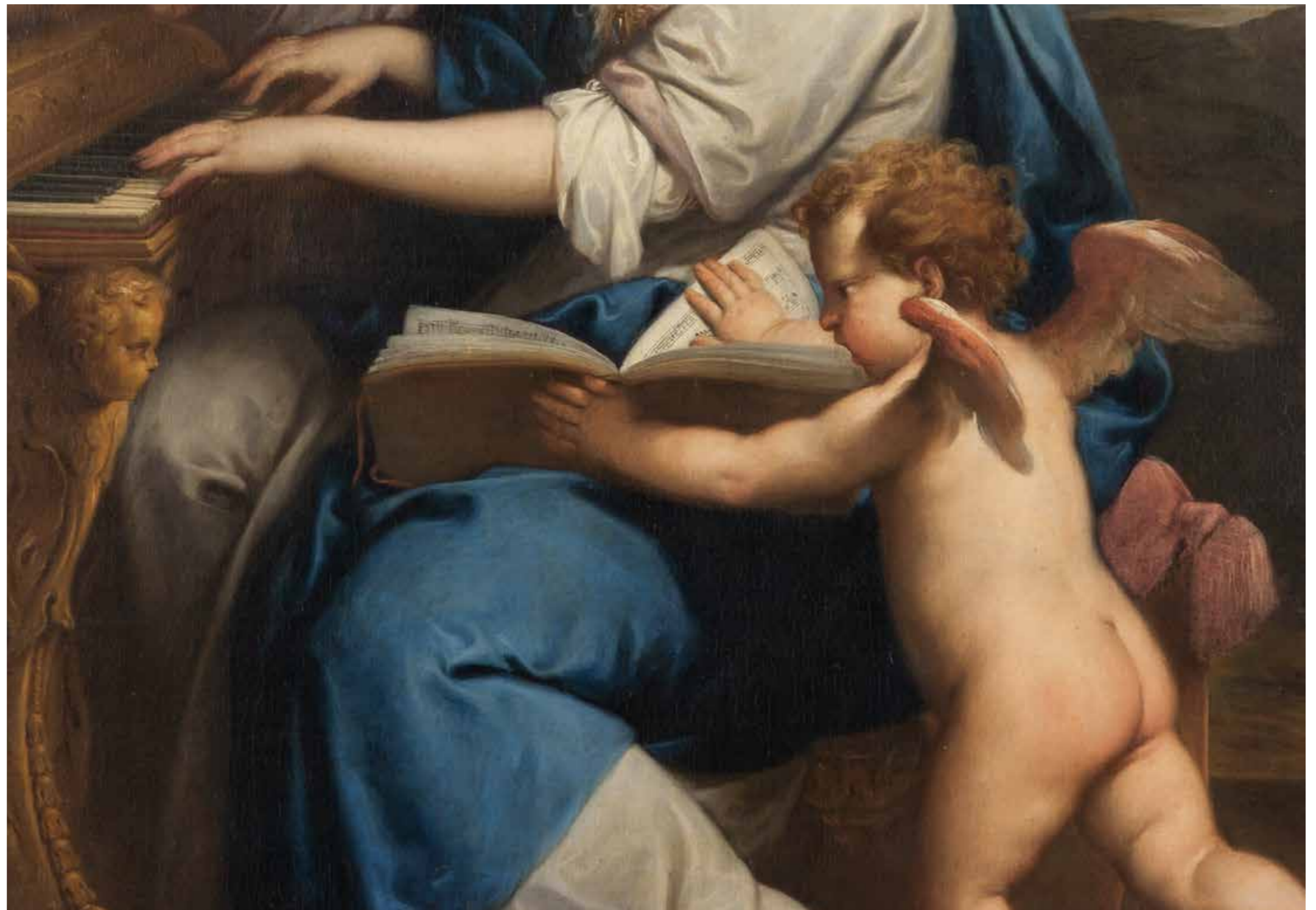
Vissuta tra il II e il III secolo d.C. in una Roma ancora ostile al cristianesimo, Cecilia apparteneva a una nobile famiglia patrizia e, fin dall'adolescenza, si distinse per una profonda inclinazione spirituale. Consacrata a Dio con voto di verginità, venne nondimeno data in sposa al giovane pagano Valeriano. La notte delle nozze la santa rivelò al marito la sua consacrazione e la presenza di un angelo custode a difesa della sua purezza. Colpito da tale rivelazione, Valeriano si convertì, ricevette il battesimo da Papa Urbano I e, poco dopo, fu seguito dal fratello Tiburzio. I due si distinsero per atti di pietà cristiana, in particolare la sepoltura dei martiri, gesto vietato dalle leggi imperiali, e furono per questo arrestati e condannati al martirio. Cecilia, rimasta sola, proseguì instancabilmente la sua opera di evangelizzazione, sostenendo la comunità cristiana con parole e opere. Anch'ella venne infine arrestata. La sua condanna fu crudele e articolata: prima si tentò di ucciderla per asfissia in un bagno di vapore, ma ne uscì miracolosamente illesa. Fu quindi destinata alla decapitazione: il boia le inflisse i tre colpi previsti dalla legge, ma la giovane non morì all'istante. Sopravvisse per tre giorni, durante i quali – secondo la tradizione – non cessò mai di pregare, esortare i fedeli e distribuire i propri beni ai poveri. La morte la colse con le mani disposte in un gesto simbolico della Trinità: tre dita della mano destra sollevate, un dito della sinistra teso a indicare l'unità delle tre Persone divine. Il suo corpo fu sepolto nelle catacombe di San Callisto e nel 1599 fu ritrovato incorrotto, adagiato nella posizione stessa in cui era spirata, come se dormisse nella pace di Dio. Santa Cecilia è venerata come patrona della musica. La tradizione racconta

che, mentre si avviava al martirio, cantasse a Dio nel suo cuore, testimoniando una fede armoniosa e profonda, capace di trasformare la sofferenza in lode. Per questo motivo è spesso rappresentata con strumenti musicali, in particolare l'organo, simbolo della sua anima elevata verso il Cielo. Nel dipinto *Santa Cecilia suona l'organo*, la vergine incoronata di rose, è raffigurata in atto di suonare contornata da due angeli, di cui uno sorregge lo spartito musicale. L'apertura paesaggistica sulla destra, con il suo respiro arioso, contribuisce ad amplificare la grazia della composizione, che ruota attorno alla figura centrale: una donna giovane e solenne, avvolta in un morbido manto azzurro che fascia una tunica bianca ornata da spille gemmate. La ricchezza cromatica, vivace e fresca, si accompagna a una stesura pittorica liscia e controllata, che riflette in pieno il linguaggio controllato e raffinato del maestro. Databile agli ultimi anni del Seicento, l'opera costituisce un esempio emblematico della poetica di Gregorio Lazzarini, improntata a un classicismo temperato e alla cura del disegno, elementi che segnarono una tappa fondamentale nel percorso della pittura veneziana pre-tiepolesca.

Santa Cecilia suona l'organo
fine del XVII secolo, olio su tela,
cm 159 x 123

Bibliografia:

1. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 1981



OPERA 46.
CONSOLE IN RADICA DI NOCE

Leggera e particolarmente decorativa, la console in legno di noce presenta un piano sagomato, illuminato dalla radica di noce. I quattro sostegni *en cabriole*, sinuosi e slanciati, i cui ginocchi sono impreziositi da ricchi motivi fogliacei finemente intagliati, terminano a ricciolo e si raccordano con continuità a una cintura di forte presenza ornamentale, il cui profilo è animato da movimenti concavi e convessi, e decorato da volute e cartigli. Al centro campeggia un importante intaglio floreale traforato, costituito da una rigogliosa composizione floreale, incorniciata da boccioli e culminante una grande valva di conchiglia. Un cassetto è posto nella movimentata fascia sottopiano radicata.

Veneto, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 137 x 83h x 66



OPERA 47.
COPPIA DI DIVANETTI IN LEGNO DORATO

I divanetti a due posti in legno dorato sono sorretti con grazia da quattro morbidi sostegni *en cabriole* che si flettono e si concludono in un delizioso ricciolo. La cintura sottostante è ritmata da una sequenza di volute fogliacee finemente intagliate, culminanti al centro in una sontuosa foglia d'acanto. I braccioli, vigorosamente arricciati in volute sporgenti, si innestano ai montanti sinuosi, ornati da un'ampia foglia. Lo schienale a giorno è composto da linee curve e intagli di volute che creano dinamicità ed è caratterizzato al centro da un decoro a motivo di conchiglia.

Roma, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
133 x 83h x 47





OPERA 48.
BUREAU IN LEGNO LACCATO

Tra le più affascinanti e opulente espressioni artistiche del XVIII secolo, il Barocchetto siciliano si distingue per un'eleganza che trascende le forme e i decori, infondendo negli arredi un'anima vibrante e sontuosa. Pur derivando direttamente dall'esuberanza del Barocco, questo stile ammorbidisce le linee massicce, prediligendo profili più sinuosi e un'intagliatura più soffice. Il fronte mosso del bureau in legno laccato crea un'onda fluida e dinamica ed è composto da due cassettoni che offrono una generosa capienza, sormontati da una calatoia e da due morbide spalle laterali. L'interno, completamente decorato, si compone di due cassettoni per lato e da un vano a giorno centrale con piccolo cassetto sagomato. I fianchi, dalla linea dritta, offrono un piacevole contrasto con la morbidezza della struttura. La cintura è caratterizzata da un medaglione sagomato centrale e si raccorda ai sostegni *en cabriole*, i quali si concludono in tradizionali piedini ferini. La decorazione, sfarzosa e affascinante, si staglia sul fondo laccato rosso. I riquadri a *rocaille*, con i loro caratteristici contorni asimmetrici assecondati da racemi curvilinei, ospitano rigogliosi mazzi di fiori policromi e uccellini, dipinti con grande maestria pittorica.

Sicilia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 138 x 115h x 64



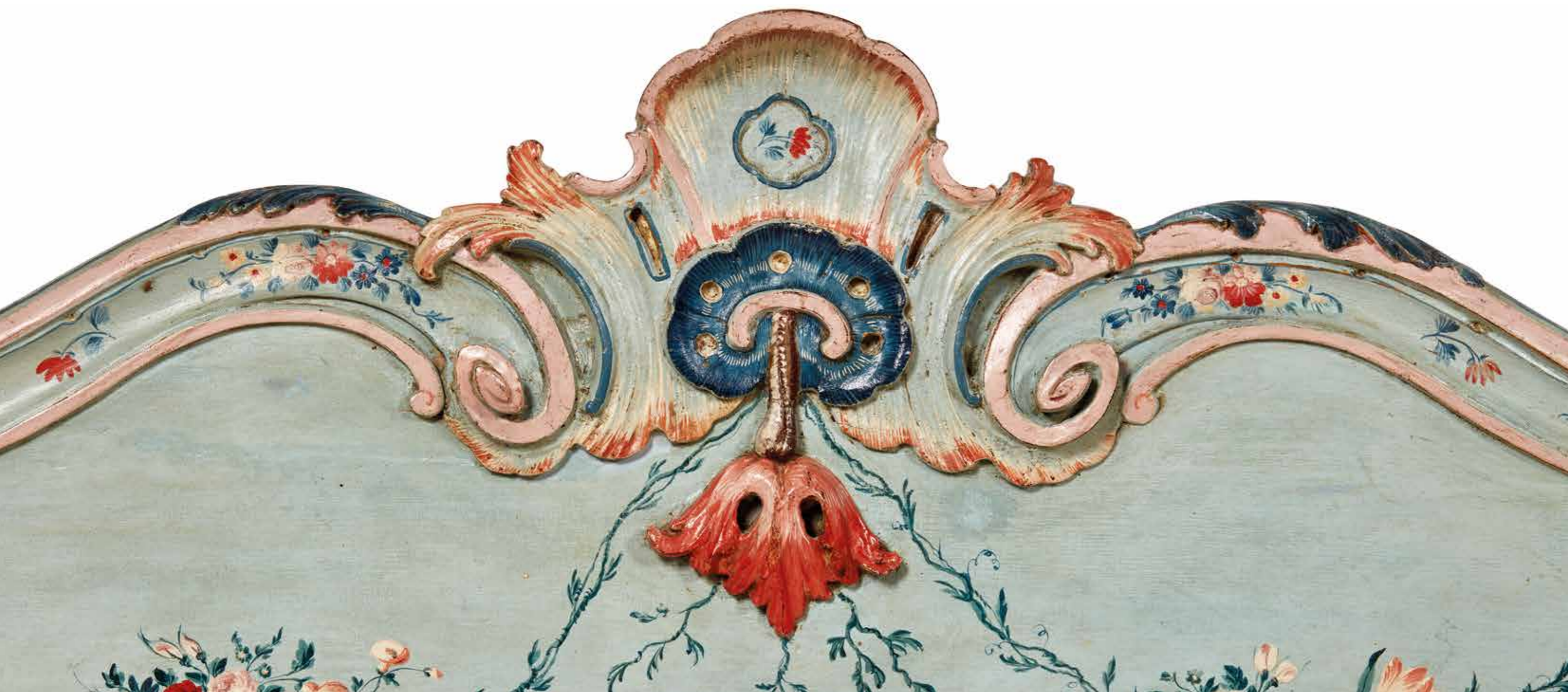
OPERA 49.
LETTA MATRIMONIALE IN LEGNO LACCATO

Il sofisticato letto matrimoniale si compone di un'elegante struttura in legno laccato dal fondo azzurrino, che crea un contrasto morbido con un'ornamentazione pittorica di ottima fattura. Le superfici sono animate da mazzolini di fiori dipinti nelle ricercate nuances del rosa,

avorio, blu e rosso. La testata sagomata è promossa dal profilo superiore increspato da volute e curve armoniose, che culminano in una valva di conchiglia centrale ed è arricchita da ghirlande fiorite e festoni di rose che, con leggiadra fluidità, si dispongono lungo il bordo

superiore e la fascia orizzontale. Il medesimo motivo decorativo si dispiega con coerenza sulla pediera e sulle sponde laterali, dove piccoli bouquets e ramoscelli si susseguono, incorniciati da bordi intagliati e laccati nella delicata tonalità del rosa antico. Le gambine

tornite, dalla caratteristica forma a bulbo nella parte superiore, sono rifinite circolarmente da fiorellini e terminano con piedini a ricciolo.





Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 225 x 95h x 215

Provenienza: Collezione del conte L. Donà
Dalle Rose, Venezia

Pubblicazioni:

G. Morazzoni, *Il mobile veneziano del Settecento*, Milano: Bestetti & Tumminelli, 1927, tav 238;

G. Morazzoni, *Il mobile veneziano del Settecento*, Milano: Görlich, 1958, vol. II, tav. 448;

C. Santini, *Mille mobili veneti*. Modena: Artioli, 2002, p. 285, n. 497.



OPERA 50.
COPPIA DI SCULTURE
IN LEGNO DORATO E LACCATO

Le sculture lignee dorate, espressione di un importante virtuosismo scultoreo, si iscrivono nella sontuosa estetica del tardo Barocco, distinguendosi per un gusto squisitamente decorativo e musicale. Ogni opera raffigura un vivace putto che si arrampica giocosamente su un fusto centrale, autentico tripudio di motivi vegetali scolpiti. Dalla base, un'imponente voluta a ricciolo si slancia verso l'alto, dando vita a un'alternanza di fitti e flessuosi fogliami. Sul lato spiccano deliziosi fiorellini in legno laccato di un tenue avorio. I corpi dei fanciulli, scolpiti con anatomica precisione, trasmettono un'esuberanza gioiosa, accentuata dalla loro posa agile e dinamica. Le sculture poggiano su una base lignea dolcemente sagomata, la cui superficie evoca le calde sfumature di un marmo rosso.

Stato Pontificio, inizio del XVIII secolo
cm 208h





OPERA 51.
BEPPE CIARDI (VENEZIA, 1875 – QUINTO DI TREVISO, 1932)
L'ISOLA DI SAN GIORGIO

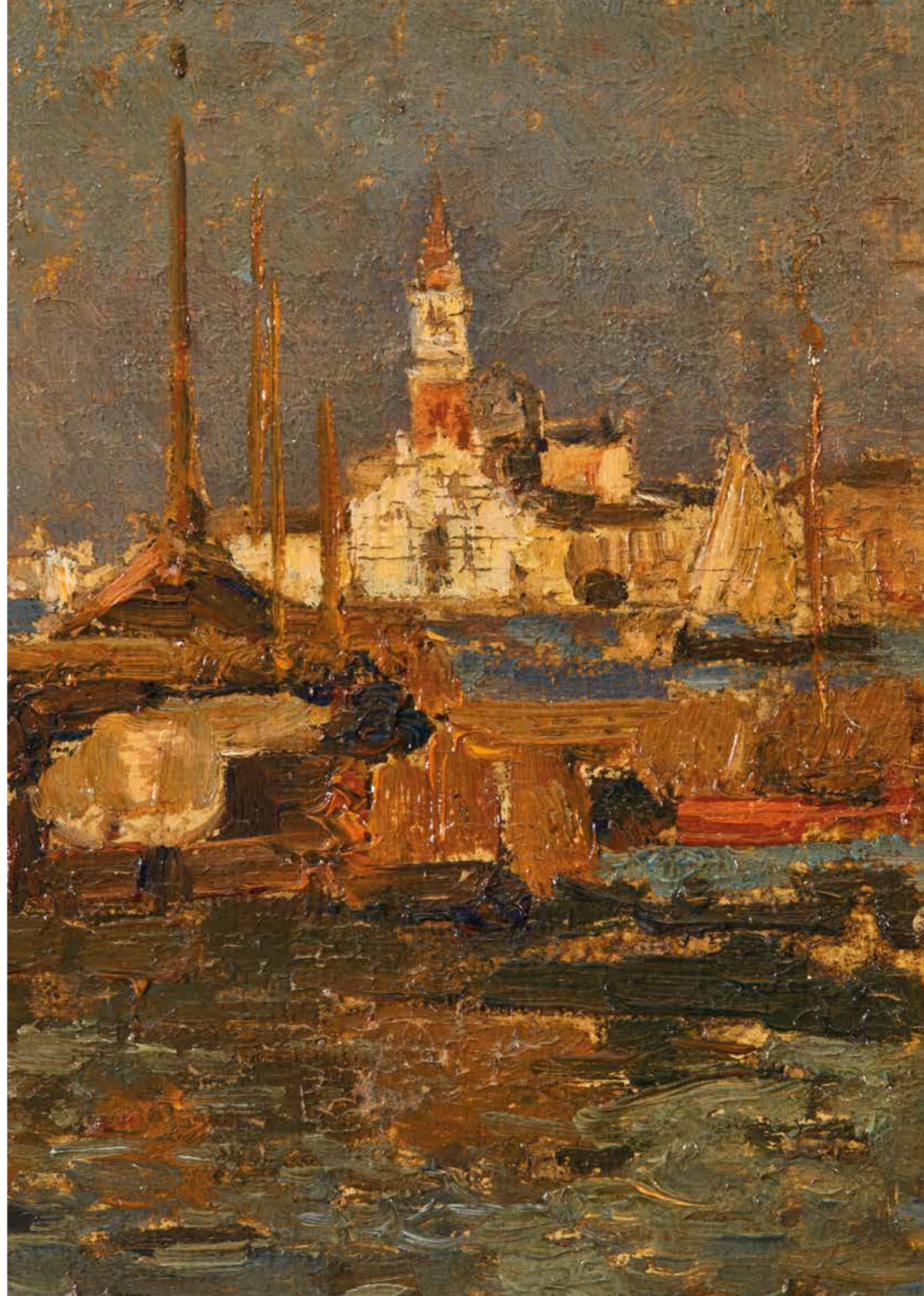
L'opera, attribuibile alla mano del maestro Beppe Ciardi, cattura con sensibilità l'atmosfera eterea della laguna, collocandosi idealmente nel filone di una tradizione pittorica che ha saputo fondere l'osservazione del vero con una personale e profonda interpretazione lirica della realtà. Sebbene di dimensioni contenute, la tela si dispiega in una composizione di ampio respiro, dove il cielo e l'acqua occupano una parte preponderante della scena, intessendo un dialogo di particolari riflessi e cromatismi, che Beppe Ciardi modella con rapide e dense pennellate, creando volumi di nuvole e spaccati di onde. L'acqua infatti non è una superficie statica, ma uno specchio cangiante che riflette i toni del cielo, restituendo una ricchezza cromatica di azzurri, grigi e bianchi. In primo piano l'artista rappresenta delle imbarcazioni, probabilmente bragozzi da pesca, con i loro alberi che si ergono come esili linee scure, conferendo profondità e struttura alla scena. A destra si staglia l'isola di San Giorgio, con le sue architetture iconiche, diventando il fulcro visivo del dipinto. L'artista ne cattura il profilo con sintesi formale, facendo emergere la facciata in marmo bianco e il campanile che si slancia verso il cielo, fulcro verticale dell'opera. Situata di fronte al bacino di San Marco, l'isola ha sempre rappresentato un soggetto prediletto per gli artisti, che ne hanno immortalato la maestosa bellezza e la posizione strategica nel panorama di Venezia. Beppe Ciardi, protagonista della svolta realista della pittura veneta, seppe elaborare un linguaggio distintivo e molto personale, nonostante l'eredità artistica del padre Guglielmo. La sua arte, che unisce un impressionismo di matrice individuale a suggestioni divisioniste apprese, si caratterizza

per una pennellata rapida, costruttiva e carica di materia. Maestro nell'uso del colore, Ciardi impiega tonalità chiare e luminose che rendono *L'isola di San Giorgio* un'opera libera e leggera, in trasformazione ma contemporaneamente capace di catturare l'essenza fugace dell'attimo. Nelle sue opere, la contemplazione della campagna trevigiana, delle marine e dei luoghi lagunari, si manifesta in una lirica osservazione che infonde loro una risonanza sentitamente profonda ed emotiva. La sua pittura si conferma come una delle voci più significative e apprezzate del panorama artistico italiano di primo Novecento.

L'isola di San Giorgio
olio su cartone, cm 32,5 x 22
firmato in basso a sinistra: «Beppe Ciardi»

Bibliografia:

A. Parronchi, *Beppe Ciardi, catalogo generale delle opere*, Allemandi, Torino, 2019.





OPERA 52.
CREDENZA IN RADICA DI NOCE

La credenza bombata si staglia per la sua presenza maestosa e l'armoniosa sinuosità delle sue linee equilibrate. Il fronte, scandito da due ante adiacenti, rivela le suggestive mazzature della radica di noce e si congiunge fluidamente ai fianchi tramite due paraste sporgenti. Il piano è finemente sagomato per replicare la doppia curvatura dei fianchi, graziosamente rientranti. Impreziosita da un cornicione di base scolpito, la credenza è sostenuta da quattro agili piedini *en cabriole*, le cui terminazioni assumono una foggia ferina.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 163 x 91h x 67



OPERA 53.
COFANETTO IN VETRO CRISTALLO

Il poetico cofanetto, realizzato in vetro cristallo, offre l'eleganza della forma rettangolare, la leggerezza delle trasparenze e la preziosità dei dettagli decorativi applicati a caldo. Il coperchio è arricchito da decori floreali in vetro in rilievo, con petali minutamente modellati, sottili e traslucidi. Le fasce laterali sono decorate da un'arabescata cornice a motivi fogliacei. Una calligrafica spirale vitrea arrotolata, realizzata con maestria, che richiama le volute del gusto *rocaille*, ne percorre il perimetro, delineando i volumi con movenze leggere. Nel corso del Settecento, la produzione vetraria muranese conobbe un'epoca di straordinario fulgore, favorita dal mecenatismo dell'aristocrazia veneziana e dalla crescente domanda europea di oggetti di lusso. Le storiche fornaci dell'isola – tra cui si distinsero le dinastie dei Briati, dei Miotti e dei Bettini – seppero elevare il vetro a vera arte decorativa, sperimentando nuove tecniche, colori e finiture. La lavorazione del cristallo veneziano, la sapiente soffiatura e l'applicazione a caldo di elementi plastici decorativi costituivano i tratti identitari di una scuola che ha lasciato un'impronta indelebile nella storia delle arti applicate europee.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 53 x 20h x 38



OPERA 54.
COPPIA DI CONSOLES
IN LEGNO LACCATO E DORATO

Le straordinarie consoles in legno laccato, di sublime eleganza, si rivestono di una leggera tonalità azzurro - celeste, che ospita una raffigurazione di fantasiose riserve con fini ghirlande floreali, boccioli e fogliami dipinti nei toni del rosa, del rosso e del verde. La fascia centinata, cuore pulsante della decorazione, presenta al centro un cartiglio musicale scolpito e dorato, dal quale scaturisce una serie di volute dorate che percorrono animatamente l'intera cintura, delineandone il profilo con un movimento fluido e ininterrotto. Lungo i sostegni *en cabriole*, dalla linea agile e arcuata e dai raffinati terminali a ricciolo, si rintracciano graziosi inserti fogliacei dorati. Il piano d'appoggio, sagomato da curve e controcurve, è realizzato in una pregiata e rara breccia nuvolata gialla, la cui superficie giallo chiaro rivela una trama variegata, con listature di colore giallo vivo e naturalistiche combinazioni di rosa.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)
cm 156 x 81h x 61

Provenienza: collezione María de los Ángeles
Félix Güereña, Messico (1914 - 2002)

Pubblicazione:
S. Levy, *Il mobile veneziano del Settecento*.
Venezia: Görlich, 1964, vol. II, tav. 246.



OPERA 55.
COPPIA DI CONSOLES
IN LEGNO DI NOCE

Le consoles in legno di noce, caratterizzate da un intaglio dinamico e da raffinati dettagli, si apprezzano per le dimensioni eccezionalmente equilibrate e raccolte. Volute mosse accompagnano il profilo della cintura, culminando al centro in una *rocaille* scolpita. I sostegni *en cabriole*, rifiniti da apprezzati ornamenti fitomorfi, calano morbidamente e terminano in un piedino a foglia ferina. Il granito verde che compone il piano offre sofisticate sfumature grigio bianche e la sua sagomatura segue le linee mosse della struttura, accentuandone la fluidità.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)
cm 86 x 81h x40



OPERA 56.
MANIFATTURA ITALIANA
ALLEGORIA DELL'ESTATE;
ALLEGORIA DELL'INVERNO



La coppia scultorea, realizzata nel candido marmo Bianco di Carrara, si manifesta come una testimonianza della statuaria di primo Seicento. È un'epoca in cui la sensibilità barocca, sebbene nelle sue primissime espressioni, iniziava a infondere una nuova linfa nell'arte del Nord Italia. Le due figure, personificazioni dell'Estate e dell'Inverno, si innalzano da una base dai profili modanati realizzata in marmo Rosso di Albenga, apprezzato per la sua ricchezza cromatica. L'Allegoria dell'Estate, incarnata dalla figura femminile, con il suo modellato morbido e vibrante esprime un senso di pienezza e fertilità. Stringe tra le braccia un fascio di spighe di grano, emblema indiscusso del raccolto e dell'abbondanza. La sua posa dinamica e il volto disteso ne celebrano la generosità della natura in un'armoniosa composizione. L'Allegoria dell'Inverno si contrappone alla fanciulla in una dialettica di contrasto e complementarietà. La figura maschile, dalla fisionomia matura e barbata, è avvolta in un drappo pesante, che scende in pieghe profonde e frastagliate, e che lo protegge dal freddo pungente. Si appoggia a un bastone robusto, simbolo del viandante o del contadino che affronta le fatiche della stagione più rigida. Le sculture rappresentano anche il perenne fluire del tempo, la ciclicità dell'esistenza e il contrasto tra il rigoglio vitale e la quiescenza invernale, temi cari alla riflessione filosofica e artistica del periodo.

Nord Italia, inizio del XVII secolo
cm 30,5h

OPERA 57.
COPPIA DI POLTRONE
IN LEGNO DORATO E LACCATO

L'alternanza tra la delicata laccatura avorio e la doratura, che modella e illumina gli intagli barocchi delle poltrone, crea un contrasto elegante e sofisticato. Lo schienale, dall'ampia e sinuosa sagoma a cartella, offre una linea avvolgente, il cui perimetro è percorso da foglie d'acanto intagliate e dorate. Lo stesso disegno fluido e dinamico prosegue lungo la cintura, al cui centro s'impone una *rocaille*. La linea armoniosa dei braccioli e dei montanti è un'esaltazione della voluta, libera e fluida. Le poltrone poggiano su gambe *en cabriole*, caratterizzate da una terminazione a ricciolo.

Torino, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)



OPERA 58.
TAVOLINO DA LAVORO IN BOIS DE VIOLETTE

Il tavolino da lavoro, caratterizzato da slanciati sostegni *en cabriole*, presenta il piano rettangolare con bordature in bronzo dorato e accoglie un'impiallacciatura in *bois de violette* disposta secondo un disegno a spina di pesce. La struttura è articolata in un piccolo cassetto laterale e in due cassetti frontali, sormontati da un tiretto estraibile che funge da scrittoio o piano d'appoggio. Ornamenti in bronzo dorato decorano gli angoli, il profilo delle gambe e i piedini. La stampigliatura del fondo attribuisce l'opera a Walter Pierre, stimato ebanista francese attivo fino al 1760 nella celebre rue du Faubourg-Saint-Antoine, la cui produzione in stile Luigi XV comprende elementi d'arredo di pregio.

Francia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 39 x 70h x 29

Stampigliato sul fondo: «Walter»



OPERA 59.
APOLLONIO FACCHINETTI DETTO «DOMENICHINI» (VENEZIA, 1715 – 1757)
VEDUTA DI PALAZZO SURIAN BELLOTTO DALLA RIVA DI CANNAREGIO

L'opera si inserisce a pieno titolo nel fecondo e glorioso filone della vedutistica veneziana del Settecento, epoca in cui la rappresentazione della città lagunare assurgeva a genere autonomo e ambito, prosperando grazie alla crescente domanda di raffinate memorie di viaggio. L'autore, Apollonio Facchinetti - noto come il Domenichini - si ritaglia in questo contesto un ruolo peculiare, svelando un talento unico e una sensibilità intima. Questa veduta di piccolo formato si allontana dalle magnifiche e ampie prospettive per offrire uno sguardo più raccolto su uno scorcio meno celebrato della quotidianità veneziana, ma non per questo privo di interesse storico e architettonico. L'artista cattura l'imponente facciata di Palazzo Surian Bellotto dalla riva opposta del Canale di Cannaregio in una quiete e luminosa narrazione visiva. Il palazzo, edificato per volere della famiglia patrizia dei Surian nel XVII secolo, fu ceduto ai Bellotto alla fine del medesimo secolo. Nel XVIII secolo divenne sede veneziana dell'ambasciata francese, periodo in cui vi soggiornò il filosofo Jean-Jacques Rousseau. Nella facciata del palazzo sono incastonate diciannove chiavi di volta: tre sugli archi dei portali d'ingresso con le teste di vecchi canuti e barbati; quindici sugli archi delle finestre del primo e del secondo piano nobile con teste di donne dai capelli raccolti. L'armonia cromatica è giocata su toni pacati e sereni. La luce, morbida e diffusa, modella le forme senza mai forzarle, quasi a velare la nitidezza delle architetture. Sul canale, una superficie liquida di sottile cangiante cromatismo riflette con placida maestà il cielo e l'ininterrotta serie degli edifici storici. Le esili imbarcazioni e le minute figure, tratteggiate con un tocco vibrante e

sicuro, animano la scena senza sopraffarla, inserendo un respiro di vita autentica. Apollonio Facchinetti, la cui identità è stata affinata grazie allo studioso Fabio Mauroner, si distingue come una figura centrale del vedutismo veneziano. Il suo stile, invariato nel tempo, è contraddistinto da soluzioni prospettiche precise e dall'impiego di colori freddi e sofisticati. Alcune sue opere oggi custodite nei musei sono spesso ancora celate sotto il nome di un "anonimo canaletiano" o con attribuzioni disperate. La sua attività si colloca tra gli anni Quaranta e la fine degli anni Sessanta del Settecento, un periodo che segue la morte di Michele Marieschi e la partenza di Canaletto, e che lo rende uno degli esponenti più prolifici e influenti della vedutistica dell'epoca. Sotto il suo nome si possono raccogliere centinaia di vedute di Venezia, Roma, paesaggi di fantasia, capricci architettonici e vedute ispirate alla Riviera del Brenta.

***Veduta di Palazzo Surian Bellotto
dalla Riva di Cannaregio***
Sesto decennio del XVIII secolo,
olio su tela, cm 38,5 x 26,5







OPERA 60.
POLTRONA IN LEGNO DI NOCE

La grandiosa poltrona in legno di noce, destinata a un salone di rappresentanza, si qualifica per un intaglio di superba qualità, ricco, dinamico e complesso e per un esuberante repertorio scultoreo. La sommità dello schienale, ampio e sagomato, è coronata dal volto scolpito di due putti giocosi. La loro presenza, unita alle volute asimmetriche e ai motivi di conchiglia, infonde leggerezza a una struttura imponente. Il tema figurativo si arricchisce sui braccioli, dove si appoggia una seconda coppia di putti alati a tutto tondo. I braccioli, marcatamente arcuati, sono decorati da intagli di volute e terminano con un possente ricciolo, appoggiandosi a montanti molto curvati. La cintura, scolpita in maniera magistrale e cadenzata da un movimento ritmico, sfoggia al centro un intaglio di grande *rocaille* traforata, congiungendosi ai sostegni *en cabriole*, dinamici e preziosi. Essi terminano con un elegante ricciolo in piedini coperti da una foglia d'acanto.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)
73 x 130h x 60





OPERA 61.
PORTA IN LEGNO LACCATO

Un gusto colto e raffinato emerge dal decoro della porta a due ante in legno laccato, la cui struttura è definita da cornici color verde scuro, che inglobano sia i pannelli inferiori che i riquadri vetrati superiori. Il fondo, di un vivace giallo ocra, ospita decorazioni floreali dipinte nei toni del rosa, arancione e rosso, accompagnati da *remages* e volute fitomorfe. La mano sapiente del *depenitore* si rivela nei pannelli inferiori, dove capricciose raffigurazioni monocrome di gusto arcadico e paesaggistico si dispiegano sul fondo. Su un'anta, un antico arco trionfale immerso nella vegetazione evoca un senso di grandiosità e decadenza, mentre sull'altra una rovina di antiche colonne suggerisce un paesaggio idilliaco.

Venezia, metà del XVIII secolo
cm 113 x 190h



OPERA 62.
COPPIA DI CONSOLE IN LEGNO LACCATO

Le consoles, finemente intagliate e laccate a fondo celeste, incarnano la squisita eleganza del tardo Settecento veneziano. Le sinuose profilature dorate ne accentuano le forme, mentre una raffinata cornice a intreccio fitomorfo adorna la fascia, che si raccorda a morbidi sostegni *en cabriole* con ginocchio impreziosito da un decoro fogliato dorato. Le volute che percorrono la cintura culminano in un'effigie ovale dorata di gusto classicheggiante. Il piano sagomato è raffinatamente laccato ad evocare i colori e le sfumature della pregiata Breccia Verde d'Egitto, presentandosi con una tonalità terrosa e venature naturalistiche che ne simulano l'effetto materico.

Venezia, periodo di transizione (1770 circa)
cm 107 x 75h x 52

Esposizione:

Studiosi e libertini. Il Settecento nella città di Giorgione. Francesco Maria Preti. Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione – Palazzo Soranzo Novello, 25 gennaio - 6 aprile 2025.

Pubblicazione:

Studiosi e libertini / Il Settecento nella città di Giorgione / Francesco Maria Preti, catalogo della mostra a cura di D. Dal Pos, [25 gennaio – 6 aprile 2025, Castelfranco Veneto], Crocetta del Montello: Antiga, 2025, p. 211, n. 41.





ARREDI E OGGETTI D'ARTE DORATI
DELLA SERENISSIMA



OPERA 63.
COPPIA DI SPECCHIERE IN LEGNO DORATO

L'elegante coppia di specchiere, in legno intagliato e dorato, spicca per l'impianto slanciato e impreziosito da una profusione di motivi ornamentali dettagliati, tipici del gusto tardo Barocco. Le cornici, sagomate e leggere, sono scandite da un articolato repertorio che alterna volute traforate, foglie concatenate e cartigli mistilinei, sapientemente distribuiti per enfatizzarne l'andamento mosso. La parte sommitale è composta da uno specchio ovale, inciso a raffigurare un mezzo busto femminile, e da un fiocco che si apre in racemi e fioriture.

Venezia, Luigi XV (1760 circa)
cm 83 x 130h





OPERA 64.
CONSOLE IN LEGNO DORATO

Animata da un disegno mosso e armoniosamente calibrato, la console in legno dorato si caratterizza per un intaglio di ottima fattura con decori di serti fioriti scolpiti, volute e motivi *rocaille* che nobilitano la fascia, centrata da una prominente valva di conchiglia traforata, avvolta da delicati elementi floreali. Il piano sagomato in marmo Fior di Pesco, delimitato da un profilo flessuoso, mitiga l'intensità decorativa grazie alla sua tenue cromia rosata, che si adorna di sottili striature che spaziano dal bianco perlaceo al grigio. I sostegni incurvati sono ornati al ginocchio da una cascata di fiori scolpiti e si risolvono con un piede ferino.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 165 x 83h x 73



OPERA 65.
COPPIA DI GUÈRIDONS
IN LEGNO DORATO

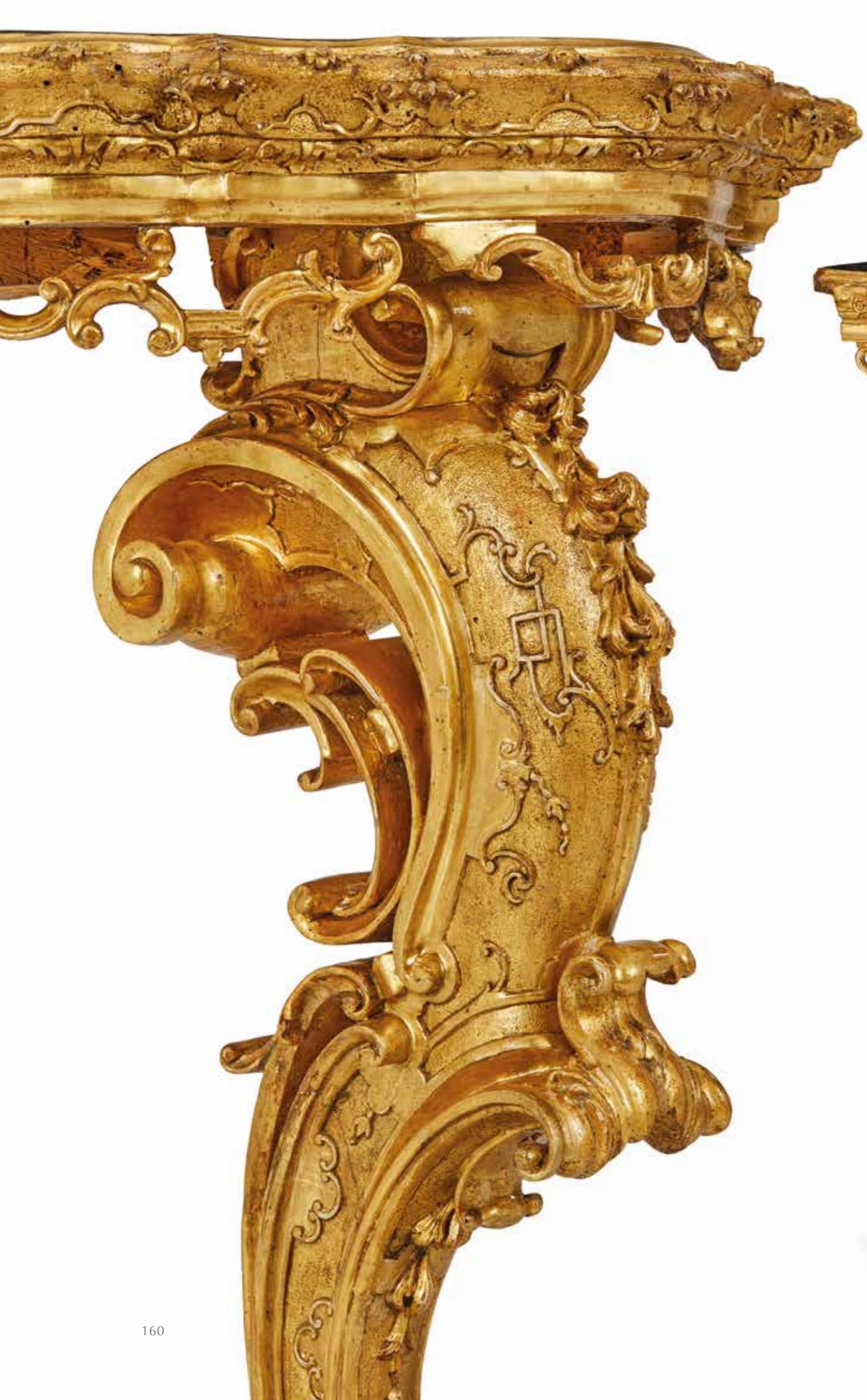
Una straordinaria qualità di intaglio contraddistingue la coppia di guèridons in legno dorato, autentica manifestazione di un'eccezionale maestria artigianale e di un gusto ornamentale colto ed elaborato. Il piano sagomato, in legno laccato, è decorato da una superba marmorizzazione su fondo verde scuro, solcato da venature bianche distribuite con sapiente equilibrio, a evocare con straordinaria verosimiglianza e rara efficacia illusionistica le vive trame del marmo Verde Alpi. Sotto il piano, una fascia dinamica è scandita da un fluire continuo di volute intrecciate e pendenti decorativi. Il supporto centrale, percorso da modanature incise e motivi fitomorfi, si articola con cura scultorea in una doppia voluta aggraziata, poggiandosi su uno splendido treppiede che si conclude con piedini a ricciolo. Fastosi elementi floreali intagliati a rilievo percorrono l'intera struttura, offrendo continui richiami alla natura stilizzata.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)
cm 53 x 88h x 31

Provenienza: collezione Emanuele Filiberto di Savoia duca d'Aosta (reca sul fondo del piano bollino di provenienza)

Bibliografia di riferimento:
C. Alberici, *Il mobile veneto*. Milano: Electa, 1980, p. 237.





OPERA 66.
GRUPPO DI SCULTURE
IN LEGNO DORATO

Il gruppo di quattro sculture in legno dorato propone una suggestiva raffigurazione allegorica dei Quattro Continenti allora conosciuti, secondo i codici iconografici definiti dalla tradizione figurativa europea tra Sei e Settecento. Le figure si elevano su basamenti quadrati poggianti su fantasiosi piedistalli sagomati. L'Europa è resa con nobile compostezza: una giovane donna dai tratti regali, i capelli sciolti sulle spalle, veste abiti sontuosi che esaltano la sua centralità simbolica. Tradizionalmente considerata il continente dominante, l'Europa incarna la civiltà, la cultura e il progresso. L'Asia, figura avvolta in stoffe esotiche riccamente decorate, reca un incensiere nella mano, allusione ai profumi delle rotte orientali. L'Africa è caratterizzata da un copricapo piumato, segno di esotismo e alterità. La scultura si lega alla visione europea dell'Africa come terra arcaica e selvaggia. L'America, riconoscibile dal torso nudo parzialmente avvolto da un pannello, indossa un gonnellino di piume e un copricapo tribale. È la personificazione più arcaica, colei

che porta con sé il peso della novità. Simboli di narrazione mitografica, queste figure sono emblemi di un immaginario universale che trova le sue radici nell'Iconologia di Cesare Ripa che si diffonde nel XVIII secolo attraverso arredi, stucchi, dipinti e sculture.

Venezia, XVIII secolo
cm 32h





OPERA 67.
COPPIA DI SPECCHIERE IN LEGNO DORATO

Le eleganti specchiere in coppia presentano una cornice rettangolare in legno dorato, ornata da intagli di ghirlande e serti fioriti che si alternano a cartelle lisce sagomate. Dalla cornice diparte una ricca struttura decorativa di volute intagliate e traforate, sulle quali si posano riccioli, foglie d'acanto disinvolte e boccioli di fiori scolpiti. La cimasa, progettata con una grande *rocaille* arricciata, si conclude con uno specchio mistilineo incastonato.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 115 x 175h

Esposizione:

Studiosi e libertini. Il Settecento nella città di Giorgione. Francesco Maria Preti. Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione – Palazzo Soranzo Novello, 25 gennaio - 6 aprile 2025.

Pubblicazione:

Studiosi e libertini / Il Settecento nella città di Giorgione / Francesco Maria Preti, catalogo della mostra a cura di D. Dal Pos, [25 gennaio – 6 aprile 2025, Castelfranco Veneto], Crocetta del Montello: Antiga, 2025, p. 207, n. 40.



OPERA 68.
SCULTURINA IN LEGNO DORATO

Giocosu e raro esempio di arte decorativa, il portapipa si distingue per la figura inginocchiata su un cuscino, scolpita con finezza in legno dorato. Il personaggio, dalle marcate fattezze orientali, reca un turbante avvolto sul capo, un richiamo all'immaginario esotico ottomano che permea gran parte della produzione decorativa europea del Settecento, insieme alla veste, il cui panneggio è animato da pieghe morbide e fluide. La figura poggia su una base rettangolare modanata, sorretta da piedini sagomati arricciati. Al centro è ricavata una cavità circolare destinata probabilmente ad accogliere l'appoggio per la pipa.

Venezia, XVIII secolo
cm 12 x 15h x 7



OPERA 69.
SCULTURA IN LEGNO DORATO

La scultura decorativa, realizzata in legno dorato, raffigura un elegante servitore in posa composta e riverente, con funzione di reggi vaso. Stretto in vita da una fuscaccia, l'abito che indossa, di pregevole e vivace fattura, sfoggia leggeri drappeggi a balze ed è accompagnato da calzari eleganti e discreti. Il personaggio posa con naturalezza una mano al fianco, mentre con l'altra sorregge una piccola ciotola, ornata da boccioli e foglie d'acanto scolpiti.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 142h



OPERA 70.
COPPIA DI CONSOLES IN LEGNO DORATO

Le consoles ad angolo in legno intagliato e dorato presentano la fascia frontale movimentata e riccamente frastagliata, ornata da volute, intagli fogliacei e *rocailles* che incontrano al centro un medaglione ovale. Il piano triangolare è laccato in una profonda tonalità verde scuro, sapientemente percorso da verosimili venature bianche, ad imitare la naturale bellezza cromatica del marmo Verde Alpi. Il sostegno è affidato ad un unico gambo centrale arcuato, che termina in un elegante ricciolo.

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



OPERA 71.
COPPIA DI SCULTURE
IN LEGNO DORATO

Le decorative sculture lignee dorate rappresentano una coppia di leoni accovacciati, caratterizzati da folte criniere rese con movimento plastico, che si adagiano con fluidità sui corpi vigorosi. La postura raccolta e vigile, insieme alle fauci dischiuse in un ruggito silenzioso, conferiscono alle figure autorità e sovranità. Nel contesto simbolico della Venezia Settecentesca, il leone, ben più di un semplice motivo ornamentale, incarnava il potere spirituale e temporale della Repubblica, nonché la giustizia amministrata con fermezza e sapienza. La sua effigie permeava diversi aspetti del linguaggio artistico e politico della città.

Venezia, inizio del XVIII secolo
cm 34 x 16h



OPERA 72.
ARREDO IN LEGNO DORATO

Lo sfarzoso arredo ligneo, la cui foggia suggerisce una probabile destinazione sacra o liturgica, si erge con un profilo centinato e magnificamente dorato, ritmato da raffinati intagli barocchi di volute e *rocailles*. La struttura è suddivisa in una serie di dinamici pannelli specchiati, sui quali sono incisi ornamenti floreali e motivi fitomorfi. Al centro si apre un'antina sagomata anch'essa specchiata, che cela un piccolo vano, con una probabile funzione di tabernacolo o un contenitore per reliquie. La cimasa, articolata e graduata, culmina al centro in un fastoso specchio, racchiuso in una profusione di volute fogliacee arricciate. La base, caratterizzata da un robusto cornicione mosso, si raccorda a sei piedini frontali a bulbo, scolpiti dettagliatamente e rivestiti da una luminosa doratura.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 90 x 72h x 35



OPERA 73.
COPPIA DI SPECCHIERINE IN LEGNO DORATO

Un leggiadro dispiegarsi di foglie d'acanto finemente arricciate, alternate a deliziosi boccioli fioriti, percorre con raffinata continuità il dolce e agile perimetro sagomato delle specchiere in legno dorato, creando un ornato fluido e grazioso. Le volute, morbidamente scolpite, seguono il disegno curvilineo della cornice con ritmo leggero. Il profilo, doppiamente modanato, culmina alla base in un reggi candela intagliato. Al vertice, la cimasa è dominata da un vaso stilizzato di festosa impronta, da cui si effonde un mazzolino di fiori.

Venezia, Luigi XV (1760 circa)
cm 45 x 75h



OPERA 74.
COPPIA DI POLTRONE
IN LEGNO DORATO E LACCATO

Le poltrone in legno intagliato si contraddistinguono per un andamento ondulante delle linee strutturali, che si svela nell'incurvarsi dei sostegni *en cabriole* desinenti in piedi ferini, nella cintura altalenante e nell'innesto dello schienale centinato, ritmato da volute e capeggiato da una *rocaille*.

Gli eleganti braccioli fluiscono appoggiandosi ai montanti sensibilmente arcuati. La doratura che ammanta le poltrone concede spazio a piacevoli tratti di armoniosa lacca rossa lungo lo schienale, la cintura e all'altezza del ginocchio.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)

Esposizione:
Studiosi e libertini. Il Settecento nella città di Giorgione. Francesco Maria Preti. Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione – Palazzo Soranzo Novello, 25 gennaio - 6 aprile 2025.

Pubblicazione:
Studiosi e libertini / Il Settecento nella città di Giorgione / Francesco Maria Preti, catalogo della mostra a cura di D. Dal Pos, [25 gennaio – 6 aprile 2025, Castelfranco Veneto], Crocetta del Montello: Antiga, 2025, p. 262, n. 92.



OPERA 75.
COPPIA DI GUÈRIDONS IN LEGNO DORATO

Gli incantevoli guèridons sono scolpiti in legno con maestria e impreziositi dalla doratura, testimonianza di una meticolosa cura per l'intaglio dei dettagli. Il piano, dal profilo sagomato e aggraziato, è laccato a emulare le profonde sfumature del pregiato marmo Verde Alpi, attraversato da casuali venature biancastre. La fascia che cinge il piano gode di un ritmo fluido e cadenzato, alleggerito da minuti trafori e accompagnato da piccole volute. Il sostegno, abbellito da una serie di delicati e fastosi fiorellini in rilievo, si slancia in una linea agile e marcatamente arcuata. La sezione superiore si avvolge in un elegante ricciolo, mentre la base si apre in un treppiede armonioso, riccamente decorato, i cui terminali a ricciolo poggiano su singolari zampine ferine, un dettaglio sorprendente e distintivo.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 43 x 87h x 32





OPERA 76.
ACQUASANTIERA
IN LEGNO DORATO

La straordinaria acquasantiera parietale, oggetto raro ed espressione opulenta dell'arte sacra e decorativa del Settecento veneziano, rivela una grande leggerezza visiva, nonostante la complessità delle sue linee. In un'esplosione di forme sinuose scolpite, le volute, le conchiglie e le figure angeliche, tipiche dello stile Rococò, creano un'armonia visiva densa e sfaccettata. La vaschetta, destinata a contenere l'acqua santa, è modellata in una forma morbida, che ricorda la valva di conchiglia. Le meravigliose ghirlande di rose, anch'esse meticolosamente scolpite e dorate, calano lateralmente con eleganza attorno al corpo centrale, aggiungendo delicatezza floreale e grazia naturalistica a un insieme sfarzoso e ricercato. La struttura in legno scolpito è applicata su una base lignea incorniciata, dal fondo laccato nero, e si distingue per la ricca doratura, che la illumina e ne esalta ogni minimo dettaglio.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 48 x 69h



OPERA 77.
BAULETTO DA VIAGGIO IN CUIOIO CON BASE IN LEGNO DORATO

La base lignea dorata, con una cintura scandita da un delicato intaglio a volute, *rocailles* e dolci trafori, si congiunge fluidamente a sostegni *en cabriole*. Questi ultimi, impreziositi da un ginocchio guarnito con motivi fogliati e culminanti in un terminale a ricciolo, sorreggono un appoggio esagonale. Su di esso si adagia l'affascinante bauletto da viaggio, completamente rivestito in cuoio e rifinito da boccole e maniglie in bronzo. Aprendo le due anti frontali, il bauletto rivela una serie di quattro cassettoni sagomati estraibili, armonizzati da una fodera interna in tessuto.

Venezia, Luigi XV
(prima metà del XVIII secolo)
cm 70 x 85h x 52

Esposizione:
Studiosi e libertini. Il Settecento nella città di Giorgione. Francesco Maria Preti. Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione – Palazzo Soranzo Novello, 25 gennaio - 6 aprile 2025.

Pubblicazione:
Studiosi e libertini / Il Settecento nella città di Giorgione / Francesco Maria Preti, catalogo della mostra a cura di D. Dal Pos, [25 gennaio – 6 aprile 2025, Castelfranco Veneto], Crocetta del Montello: Antiga, 2025, p. 273, n. 109.

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

G. Morazzoni, *Mobili veneziani del Settecento*, Milano: Bestetti & Tumminelli, 1927, fig. CCXLII.





Piazza San Vito, 3
31030 San Vito di Altvole (TV)
Tel. +39 0423 1801931 ; +39 348 7218170
info@attiliocecchettoantiquario.com
www.attiliocecchettoantiquario.com
Galleria iscritta all'ASSOCIAZIONE ANTIQUARI d'ITALIA

Ideazione: Attilio Cecchetto
Testi e direzione: Attilio Cecchetto, Elena Andreatta
Fotografie: Francesco Girotto
Progetto grafico: Kappadue arti grafiche
Edizione: Antologia Settima

© Attilio Cecchetto Antiquario
Tutti i diritti riservati



