



ATTILIO CECCHETTO ANTIQUARIO



XXXIII BIENNALE INTERNAZIONALE DELL'ANTIQUARIATO DI FIRENZE

PALAZZO CORSINI
28 SETTEMBRE - 6 OTTOBRE 2024

OPERA 1. ANTONIO BALESTRA, VENERE E IPPOMENE

IL MITO DI ATALANTA

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

racconto più completo. Atalanta, nata da Climene e dal re dell’Arcadia Iasio, venne subito abbandonata, poiché il padre desiderava un figlio maschio. Sola e indifesa sul monte Pelio, di lei si prese cura un’orsa inviata dalla compassionevole dea Artemide. Di straordinaria bellezza, si dimostrò fin da piccola incredibilmente talentuosa nella caccia e imbattibile nella corsa, ma qualche tempo dopo un oracolo le predisse che una volta sposata avrebbe perso queste sue abilità. Allora Atalanta indisse una gara di velocità, accettando di concedersi solamente al temerario e fulmineo corridore in grado di batterla, con la severa condizione di uccidere i pretendenti sconfitti. Il coraggioso e giovane Ippomene, profondamente innamorato di Atalanta, si propose per la competizione, disposto a rischiare la sua vita. Ma egli non era veloce quanto Atalanta e fu costretto ad interpellare Venere per chiederle un diversivo. La dea dell’amore e della bellezza gli donò tre pomi d’oro provenienti dal Giardino delle Esperidi, esortandolo a farli cadere uno ad uno durante la gara per distrarre e rallentare l’amata rivale. Atalanta infatti cedette alla tentazione e, affascinata dallo splendore delle mele, si fermò a raccoglierle, permettendo così a Ippomene di guadagnare terreno e di vincere. Inaspettatamente provò gioia e sollievo nel vedersi superare e fu felice di unirsi al giovane campione. Ippomene, durante il racconto, emerge come una figura attraente, eroica e





temeraria, ma anche astuta e per certi versi contraddittoria. Il mito è un tributo alla potenza dell'amore e descrive il coronamento di una passione impreveduta, impetuosa e caldeggiata dall'intervento divino. Venere gioca infatti un ruolo cruciale, dimostrando come il volere degli dei possa pilotare il destino degli uomini.

È il mito di Atalanta ad ispirare il pennello del veronese Antonio Balestra, artista di larga fama già ai suoi tempi: colto, preparato, dedito con sincera passione al lavoro, operosissimo per una vasta committenza. Egli sceglie di rappresentare il momento in cui la dea Venere offre i tre pomi d'oro ad Ippomene, stratagemma per vincere la competizione. Nivea e di immacolata bellezza, la dea regna sulla composizione, spalleggiata da una coppia di colombe ad ali tese. I celestiali riccioli d'oro sono tratti da una fascia di perle e un drappo blu le piroetta attorno. Sono gli stessi tratti soavi e graziosi che il pittore riserva alla protagonista de *La ricchezza della Terra* (2). Il piccolo Cupido le si accoccola sul fianco, rannicchiato in un drappo rosso e stringe la faretra in una mano e con l'altra indica Venere, che con dolcezza materna gli accarezza le ali. Ippomene schiude la mano verso Venere, in una posa pervasa di armonia e avvenenza; un nastro rosso volteggiava tra i boccoli; i lineamenti sono accompagnati da disinvolture e spontaneità; il profilo e la figura sono costruiti con un preciso gioco di chiaroscuri; la carnagione brunita stacca per contrasto dal nudo pallido ed angelico di Venere. La grazia che trapela dall'opera è il tratto qualificante della poetica del pittore ed è il suo personale contributo alla civiltà raffigurativa del

Rococò. A commento di questa sua peculiarità, Giambettino Cignaroli scrisse: «In lui si può certamente ritrovare la più ghiotta maniera, tutta grazia, essendo tanto il modo suo di disegnare, che il colorito ancora. Inventò con sommo giudizio e proprietà, e fece teste di madonne mirabilissime, giovinetti in un contorno sì lindo e nobile che innamora. Nelli fanciulletti poi operò meraviglie, dei quali le teste guardanti in su dipinse con certa graziosa forma e soavità inarrivabile. Panneggiò grandioso con alcune particolari ammaccature, che fanno un vago misto di barocchesca e marattesca maniera» (3). In Balestra emergono anche un forte senso della forma e l'uso di una modellazione ben definita; l'assetto compositivo è sempre calibrato, raggiunto attraverso simmetrie misurate e corrispondenze armoniche. La materia pittorica è sensuosa, stesa a tocchi grassi di pennellata; la gamma cromatica è una tastiera di delicati color pastello schiariti da una luce diffusa. L'iter progettuale è ben strutturato, razionale e propedeutico alla realizzazione delle opere: si individua un primo livello negli studi di elementi singoli o parziali e diversi livelli di progressivo avvicinamento all'opera definitiva, insieme ad un ricorso alla quadrettatura per la trasposizione del disegno sul foglio. Il dipinto *Venere e Ippomene*, strutturalmente molto simile a *La Giustizia e la Pace* (4), era stato reso noto per la prima volta dal prof. Egidio Martini nel 1982, quando si trovava in una collezione privata a Sesto San Giovanni. L'opera mostra la maturità raggiunta dall'artista, in una sorta di sintesi che fonde le esperienze lagunari di Jacopo Amigoni e di Giovanni Antonio Pellegrini con una profonda rimediazione sulla lezione di Correggio, appresa durante il viaggio in Emilia a inizio secolo. Nonostante

la tela sia stata per anni datata entro gli anni Venti del secolo, si potrebbe più opportunamente riportare intorno alla metà del primo decennio del Settecento, vicino alle tele per il collezionista Stefano Conti di Lucca (5). In occasione del trecentocinquantenario anniversario della nascita dell'artista, il dipinto è stato protagonista della mostra *Antonio Balestra – Nel segno della grazia*, allestita al Museo di Castelvechio. L'esposizione offriva al pubblico oltre sessanta opere tra dipinti, disegni, incisioni e volumi a stampa provenienti da musei pubblici e da prestatori privati italiani ed europei. Antonio Balestra, a cui riconosciamo anche una produttiva attività di incisore, nasce a Verona e la sua formazione artistica particolarmente privilegiata lo porta a Venezia, sotto la guida prestigiosa di Antonio Bellucci, dove si trattiene per tre anni, durante i quali medita le opere di Tintoretto e frequenta l'accademia del nudo e lo studio di Architettura e Prospettiva. Dalla metà degli anni Ottanta del Seicento ai primissimi anni del nuovo secolo compie studi ed esperienze nelle grandi città italiane, tra cui Roma, come allievo di Carlo Maratta dal 1691 al 1694. Il quadriennale soggiorno costituisce un momento fondamentale nel suo iter, poiché egli viene precisando definitivamente quell'orientamento classicista che rimane una costante del suo linguaggio formale. Dopo diversi spostamenti e un lavoro ininterrotto, rientra definitivamente a Verona nel 1718 ed è un artista al colmo della fama, tanto da fondare un'avviatissima scuola di pittura dalla quale usciranno Giambettino Cignaroli, Giuseppe Nogari, Pietro Rotari e molti altri. Il maestro spicca ora per le sue grandi doti formali che sono presto un utile e stimolante esempio per la cultura figurati-

va di alcuni artisti veneziani contemporanei, tra i quali è da annoverare l'estroso pittore Mattia Bortoloni (6). In questi anni si lega ai più zelanti collezionisti contemporanei e accoglie commissioni eccellenti, lavorando su dipinti a tema religioso, a cui è profondamente legato, e a rappresentazioni profane e mitologiche (7). È richiesto da rinomate famiglie nobili veneziane come i Barbarigo e i Barbaro; e si guadagna la fiducia di importanti personalità internazionali come il geografo ed enciclopedista Vincenzo Maria Coronelli; Nicolaas Hartsoeker, celebre matematico e fisico olandese al servizio dell'Elettore Palatino; il vescovo e arcivescovo tedesco Lothar Franz von Schönborn; l'impresario teatrale Owen McSwiny; il mecenate e scrupoloso collezionista d'arte tedesco Matthias von der Schulenburg.

Antonio Balestra (Verona, 1666 – 1740)

Venere e Ippomene,

1705 circa, olio su tela, cm 117 x 110

Esposizione:

Antonio Balestra. Nel segno della grazia, Verona, Museo di Castelvecchio, 16 novembre 2016-19 febbraio 2017.

Pubblicazioni:

E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, 1982, fig. 33;

L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, Bergamo, 1989, p. 269, fig. 2;

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

Bibliografia:

1. Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi X*, a cura di Bernardini Marzolla P., Einaudi, Torino, 1994;

2. 1703, olio su tela, Bolzano, Palazzo Mercantile, in C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Remo Sandron, Firenze, 1967, tav. 57;

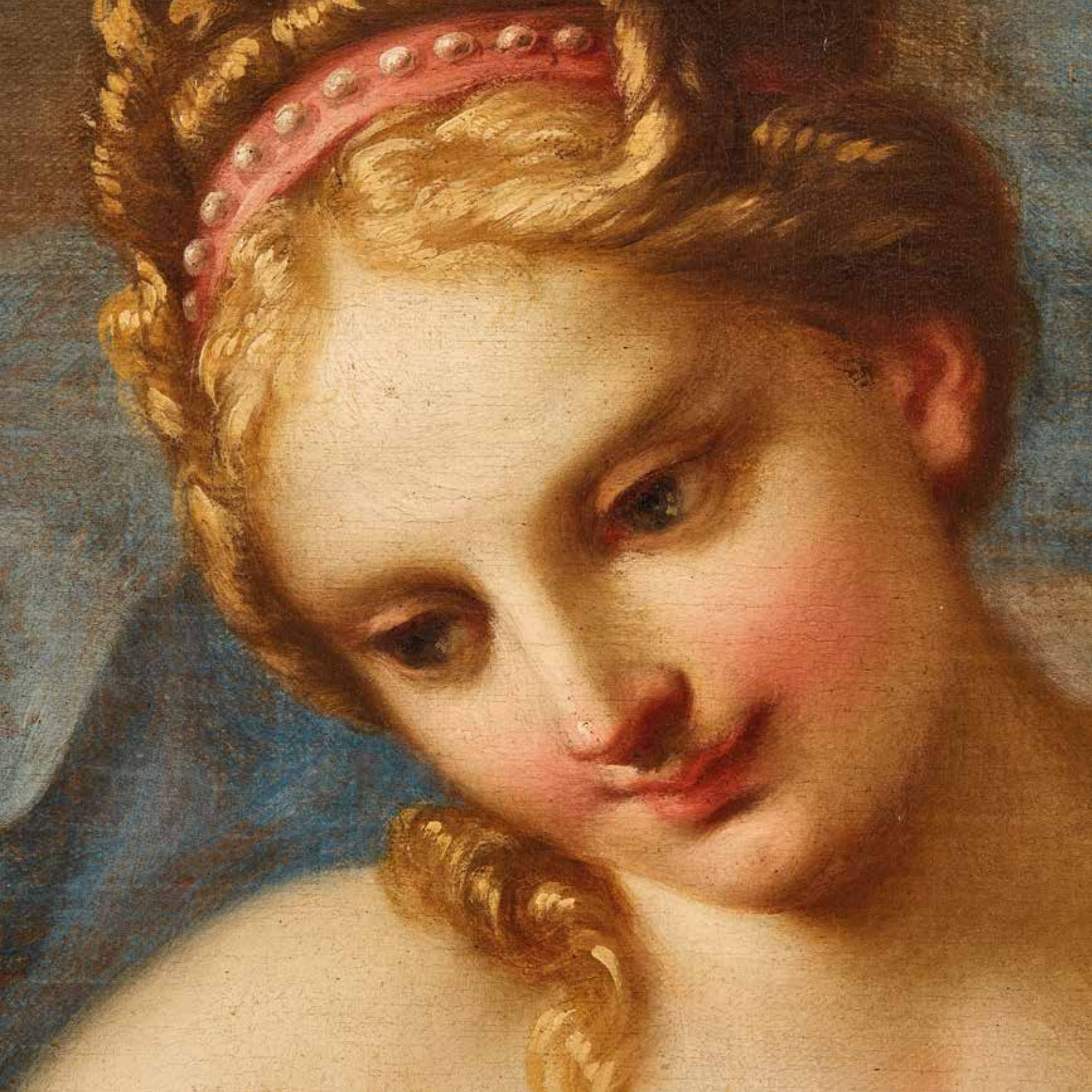
3. G. Cignaroli, *Vita di Antonio Balestra*, Verona, 1762;

4. 1714, olio su tela, cm 107 x 114, Pommersfelden (Baviera), Castello di Schönborn, Die Grosse Gallerie, in M. Polazzo, *Antonio Balestra, Pittore veronese del Settecento*, Verona, 1990, p. 85, tav. 20;

5. *Antonio Balestra. Nel segno della grazia* [Castelvecchio, 16 novembre 2016 – 19 febbraio 2017], catalogo della mostra a cura di Andrea Tomezzoli, Scripta, Verona, 2016, p. 69;

6. E. Martini, *Studi sulla pittura veneta dal XV al XVIII secolo*, Scripta, Verona, 2010, pp. 149 – 53;

7. M. Polazzo, *Antonio Balestra, Pittore veronese del Settecento*, Verona, 1990, pp. 15 – 21.



OPERA 2. SPECCHIERA IN LEGNO LACCATO

La specchiera gode di una sofisticata cornice dalla bordatura dorata, finemente completata da intagli a motivo di volute, riccioli e trafori, scolpita all'apice con una piccola *rocaille* dorata e terminante con due piedini arricciati. Il fondo laccato di un malioso verde petrolio è fregiato da un tradizionale decoro a merletto, racemi e vivaci fiori cromatici. La cartella ospita una piacevole decorazione a cineserie in parte dorata, narrante due figure in adorazione di un signorile personaggio orientaleggiante.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 47 x 73h

Pubblicazione:
G. Morazzoni, *Le cornici veneziane*, Alfieri, Milano,
1951, p. 81.





OPERA 3.
FILIPPO PARODI (BOTTEGA),
LA PRIMAVERA;
L'ESTATE

Le giovani e prosperose figure femminili delicate e gioiose, allegoricamente ricche di simbolismi e di dettagli evocativi, incarnano le stagioni della Primavera e dell'Estate. La prima porta in testa un generoso cesto di frutti e una ghirlanda di fiori meravigliosamente scolpita. Avvolta da un panno morbido e svolazzante, la fanciulla tiene nella mano destra un rametto fiorito, simbolo dell'abbondanza e della fecondità, evocando un senso di rinascita e fertilità. L'Estate, dinamica ed energica, trasmette prosperità e pienezza, rendendo tangibile l'atmosfera vibrante e vivace di questa stagione calda, rigogliosa e vitale. Il capo è ornato da una corona di spighe di grano e il cesto che regge è colmo di frutti maturi. Il caldo vento dell'estate è rappresentato da dinamiche increspature del drappo. Le figure sono colte nell'atto di incedere su un basamento intagliato ad imitare la roccia e laccato di un verde scuro con inserti floreali dorati. Le movenze disinvolte, le dimensioni e lo stile con cui sono condotte risultano prossime alle personificazioni della Primavera e dell'Estate conservate nella villa Durazzo, poi Faraggiana, ad Albisola, commissionate probabilmente da Gio Agostino Durazzo e assegnate dalla critica allo scultore genovese Filippo Parodi (1), impegnato fin dal 1671 dai Doria in vari lavori, tra i quali appunto anche «statue di legno intagliate» (2). Le *Quattro Stagioni* della villa, due figure virili e due femminili interamente dorate, erano parte di uno spazio scenograficamente organizzato e fungevano da punti luce,

costituendo l'esempio più alto di una tipologia di elementi scultorei di arredo che diviene, anche in ambito locale, di largo uso. Il gusto per tali elaborati arredi è infatti una caratteristica tipica della produzione barocca genovese inaugurata da Filippo Parodi, attivo nel capoluogo ligure e assiduo frequentatore degli artisti gravitanti intorno a Casa Piola, il circolo artistico fondato dal pittore Domenico Piola. Il maestro, che riconosce subito il talento del giovane Parodi, lo introduce presso la committenza, gli offre progetti grafici da tradurre ad intaglio, gli fornisce disegni e suggerimenti per mobili e per interventi decorativi più complessi. Proprio questo ambiente sembra poter essere stato lo stimolo per un primo viaggio di aggiornamento a Roma. Le notizie di archivio relative alla vicenda di Filippo Parodi risultano ancora inadeguate a delineare con sufficiente completezza la vita e l'attività dell'artista genovese: la prima esperienza romana dovrebbe arginarsi in un periodo da collocare poco oltre il 1660, quando ha da poco superato i trent'anni. Qui ha modo di vedere le opere di Gian Lorenzo Bernini e dei suoi seguaci, studiandone le particolarità e le inclinazioni stilistiche. Ritorna nella sua città natale nel 1667 – anno in cui stipula il contratto per eseguire gli intagli della nave "Paradiso" che allora si stava costruendo nei cantieri genovesi - portando con sé il gusto fastoso tipico del barocco romano, che piacerà molto alle famiglie nobili genovesi tanto che addegueranno i loro palazzi alla nuova tendenza, ponendovi oltre alla monumen-

tale mobilia intagliata e dorata, anche molte figure in legno da disporre agli angoli delle sale affrescate, quasi in una illusionistica continuazione tridimensionale dello spazio dipinto (3). I palazzi genovesi con le loro strutture articolate su più livelli ben si prestano a divenire il luogo artificioso dove ambientare, in diretta continuità con il giardino, tematiche allegoriche e favole mitologiche che coinvolgono lo spettatore in un gioco illusorio, dove ogni confine tra spazio reale e mondo fittizio è scenograficamente cancellato (4). Proprio in questi immaginari palcoscenici possono essere inserite le sculture *La Primavera* e *L'Estate*. Vere protagoniste dell'arredamento delle ville barocche genovesi, il cui gusto è ben presto esportato durante gli anni Ottanta del secolo nel Veneto, in Emilia e in Lombardia, il loro stile ricorda molto da vicino la pittura di Gregorio De Ferrari e altre coeve opere di Filippo Parodi, dalle quali derivano sia i gesti teatrali sia quel coinvolgimento emotivo scaturito dai movimenti assecondati dagli svolazzi dei loro panneggi. La finta roccia di matrice berniniana è solcata da rapide incisioni a sgorbia, in contrapposizione con la brunitura dell'oro e la levigatezza dei corpi e del panneggio, mostrando la stessa sensibilità nel diversificare la risposta delle superfici con diversi trattamenti tecnici (5). Inoltre, la leggera rotazione della testa de *La Primavera*, può essere avvicinata anche ad un'altra allegoria primaverile assegnata alla cerchia di Parodi e oggi custodita al Museo delle Arti





decorative di Parigi (6). Con quest'ultima scultura i due esemplari condividono pure la particolare movenza del piede colto nell'attimo di staccarsi da terra per avanzare verso lo spettatore. Questo modo di interpretare la figura umana in perpetuo movimento, unita alla straordinaria esecuzione dell'intaglio, assegna la realizzazione alla eccelsa bottega del celebre scultore, che le avrebbe verosimilmente eseguite verso la fine del Seicento o, al più tardi, agli inizi del secolo seguente.

Bottega di Filippo Parodi (Genova, 1630 – 1702)

La Primavera;

L'Estate

Genova, fine del XVII secolo, cm 180h

Expertise: prof. Enrico Colle

Bibliografia:

1. (attribuite a) Filippo Parodi, *La Primavera*, legno intagliato e dorato, cm 178h; *L'Estate*, legno intagliato e dorato, cm 192h; Albissola Marina, Galleria delle Stagioni di Villa Faraggiana;
2. A. Gonzàles Palacios, *Il mobile in Liguria*, Genova, 1996, p. 78-80;
3. R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, 1769, p. 53;
4. E. Colle, *Il mobile barocco in Italia, La Repubblica di Genova*, Electa, Milano, 2000, p. 209 – 17;
5. E. Armani, M. Galassi, *La scultura a Genova e in Liguria*, F. Pagano, Genova, sd, vol. II;
6. (attribuita a) Filippo Parodi, *La primavera*, legno intagliato e dorato, cm 240h; Parigi, Musée des Arts Decoratifs.



In fotografia:

Ambito di Filippo Parodi, *Le quattro stagioni*, fine del XVII – inizi del XVIII secolo, cm 240h. Parigi, Musée des Arts Decoratifs. da: E. Colle, *Il mobile barocco in Italia, La Repubblica di Genova*, Electa, Milano, 2000, p. 218.

OPERA 4.
COPPIA DI POLTRONE IN LEGNO LACCATO

La linea ampiamente sinuosa e mossa, sottolineata da una calda lumeggiatura dorata, fregia l'intera struttura delle poltrone colpendo l'inarcatura dei montanti, sui quali posano braccioli terminanti con un'esasperata ed elegante voluta e i sostegni *en cabriole*, innestati ad una cintura dondolante. Lo schienale imbottito è incalzato da un ritmo rapido e tortuoso e culmina con una *rocaille*. La seducente lacca nera del fondo risalta l'avvincente decorazione a *chinoiseries* dorata, composta da fiorellini, piccole pagode e giocosi personaggi esotici.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)







OPERA 5.
SCULTURA IN LEGNO LACCATO

Su un piedistallo sagomato e sfaccettato, laccato ad imitare l'effetto tartaruga e coperto da un favoloso pavimento intagliato a scacchi, si erge in una posa elegante e formale un personaggio turco in legno scolpito e laccato. Il volto serio è incorniciato dai baffi e da lineamenti palesemente ottomani. Agghindato da un pomposo copricapo con turbante, una camicia rossa con bottoni, brache larghe che calano fino ai meravigliosi calzari, e avvolto da una lunga tunica verde con interno dorato, regge solennemente nella mano sinistra un bastone con pomello.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 36h

Bibliografia di riferimento:

S. Levy, *Lacche veneziane settecentesche*, Görlich, Milano, 1967, vol. II, tav. 393.





OPERA 6.
ROSALBA CARRIERA,
RITRATTO ALLEGORICO FEMMINILE
CON DRAPPO BLU;
RITRATTO ALLEGORICO FEMMINILE
CON FIORI

«Rosalba seppe esprimere con forza impareggiabile la svaporata delicatezza dell'epoca» (1). Con queste parole lo storico dell'arte Roberto Longhi descrive lo straordinario talento artistico di una delle più incredibili artiste del Settecento, così famosa da essere chiamata solamente "Rosalba" o "Signora Rosalba". Nasce a Venezia nel 1673 da una famiglia molto benestante, che le permette di studiare e di crescere in un prolifico ambiente culturale. Fin da piccola mostra doti artistiche non comuni e frequenta ben presto la bottega del pittore marchigiano Giuseppe Diamantini, il quale però nel 1698 torna a Fossombrone e raccomanda la giovane Rosalba alla bottega del veronese Antonio Balestra, degno allievo del Principe dell'Accademia di San Luca a Roma, Carlo Maratta. Abile e precoce pittrice di miniature, diventerà più tardi anch'essa accademica presso l'Accademia di San Luca e la Clementina di Bologna, che raramente registrano l'accesso di una donna. Nel 1703 conosce Christian Cole, segretario dell'ambasciatore inglese, che le procura le prime commissioni d'oltremarica e, già a partire dal primo decennio del secolo, diviene ricercatissima da committenti illustri di tutta Europa, contesa da ricchi mecenati e da principi tedeschi, osannata dai viaggiatori inglesi. Rosalba sviluppa con grande originalità l'uso del pastello, scoprendone e amplificandone enormemente le potenzialità. Grazie alle mille sfumature che la tecnica consente, fa emergere





nei personaggi i loro aspetti più intimi ed esprime ogni singola emozione nella luce dei loro occhi. Il pastello permette inoltre di risaltare i gioielli, la postura distinta, gli abiti sfarzosi, gli oggetti identificativi e anche gli animali domestici. Durante le sedute di posa i personaggi si raccontano alla pittrice, permettendole di penetrare la loro psicologia, di immortalare le loro espressioni e di stringere così un colloquio realmente diretto e sensibile. Nel 1720, su invito del collezionista Pierre Crozat, si trasferisce a Parigi, dove soggiorna per circa un anno, accompagnata dalla sorella e dall'amico Anton Maria Zanetti. Il periodo parigino è un momento estremamente importante ed un successo per la sua carriera, che culmina con l'ammissione all'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. La città la accoglie con un entusiasmo eccezionale e superiore ad ogni previsione e il suo ritratto a pastello si impone all'aristocrazia cittadina come una vera e propria moda. Dopo il trionfo parigino, si assenta solo due altre volte da Venezia e sempre per pochi mesi: nel 1723 per recarsi alla corte di Modena con l'incarico di ritrarre i membri della famiglia estense e nel 1730 quando soggiorna a Vienna per eseguire il ritratto dell'imperatrice. Le opere degli anni trenta e della prima metà degli anni quaranta testimoniano l'evoluzione del suo stile verso una ritrattistica sempre più introspettiva e più incentrata sul volto, fino quasi a isolarlo. La fanciulla del *Ritratto allegorico femminile con drappo blu* si avvicina molto al soggetto del pastello raffigurante *L'Estate* (2), appartenente alla Royal Collection. Il volto è rappresentato con linee dolci e delicate; il sorriso appena accennato si staglia su labbra sottili; gli occhi son ben delineati; lo sguardo calmo è distaccato ma penetrante allo stesso tempo. La fanciulla in *Ritratto allegorico femminile con fiori* potrebbe rappresentare, seppur concisamente, la Primavera: lo farebbe intendere il bouquet di roselline e gelsomini tenuto tra le mani, anche se tra i capelli



della giovane compare una semplice coroncina. Porta con grande eleganza l'acconciatura, tra la quale si intravede un luminoso pendente. Rosalba Carriera lavora fino al 1746, quando il progressivo offuscarsi della vista la rende completamente cieca. Muore a Venezia nel 1757, lasciando nella storia dell'arte italiana l'impronta indelebile di un'interprete di altissimo livello.

Rosalba Carriera (Venezia, 1673 – 1757)

Ritratto allegorico femminile con drappo blu;

Ritratto allegorico femminile con fiori

1720 – 25, pastello su carta, cm 45 x 39

Expertise: prof. Dario Succi

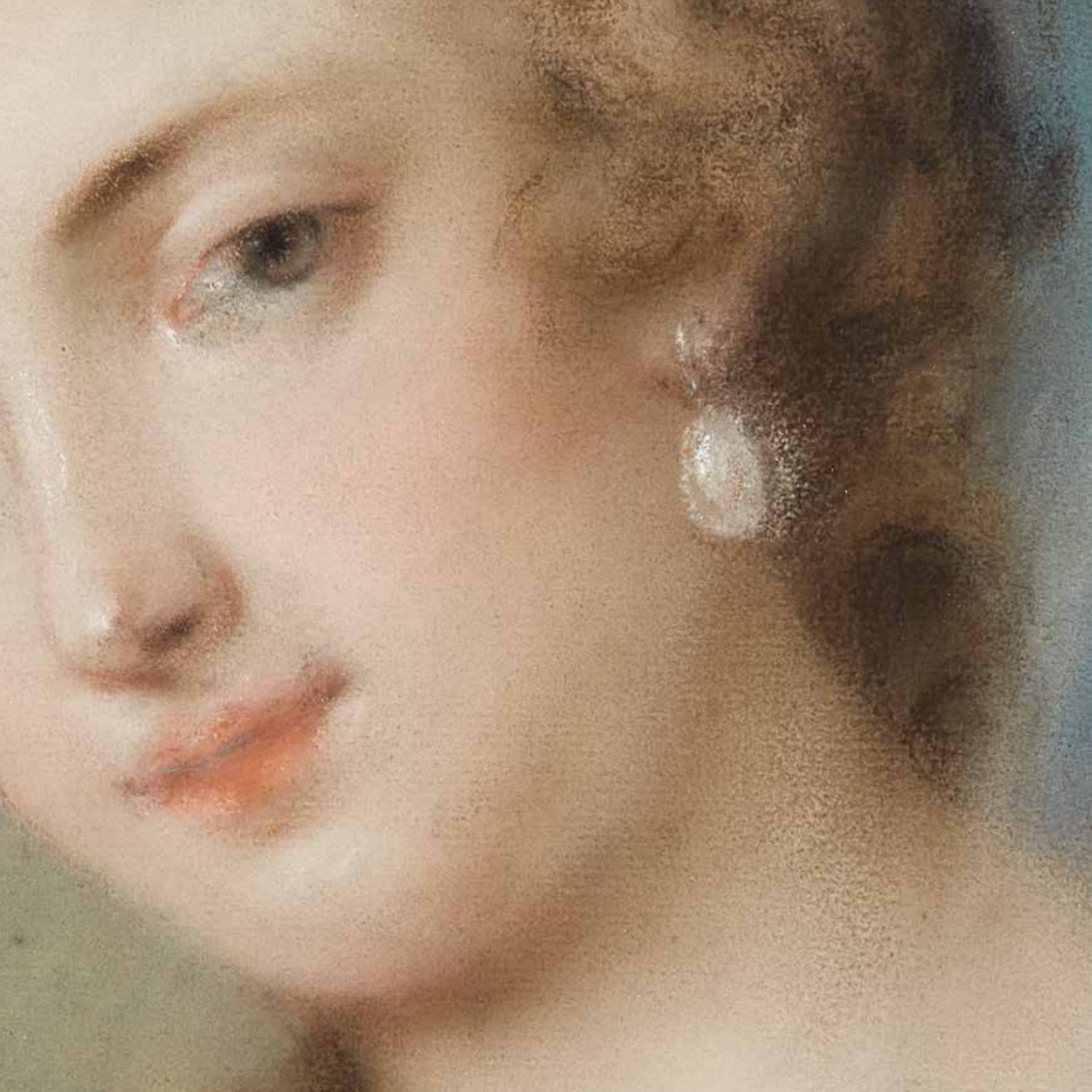
Bibliografia:

1. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Abscondita, 2017;

2. Rosalba Carriera, *L'Estate*, pastello su carta, cm 58,4 x 48,5, Windsor, Collezioni Reali;

Rosalba Carriera, 1673 – 1757, a cura di G. Pavanello, Scripta, 2009, Verona;

B. Sani, *Rosalba Carriera 1673 – 1757. Maestra del pastello dell'Europa 'ancien régime'*, Torino, Allemandi, 2007.



OPERA 7.
COPPIA DI TAVOLINI CON INTARSI IN
LEGNI PREGIATI, OSSO E MADREPERLA

I tavolini, lastronati in legno di ulivo, basano la loro opulenta decorazione su severi contrasti cromatici tra il bruno del legno di palissandro, la luminosità del legno di acero e del legno di tasso intarsiati che disegnano riserve mistilinee, foglie, racemi, gambi e il nitore della madreperla e dell'osso che compongono il pistillo dei fiori e parte delle figure. La strabiliante decorazione e la precisa disposizione dell'intarsio suggeriscono un'influenza fiamminga: durante il Seicento, nel territorio veneto e della Serenissima, approdano dalle Fiandre e dall'Olanda non solo pittori e scultori, ma anche maestri del legno dediti alla realizzazione di arredi chiesastici e privati. Ad oggi non esistono tracce di nomi, per cui non è possibile risalire ad una bottega ufficiale o ad una precisa collaborazione tra maestranze fiamminghe e venete. Nella Venezia di inizio secolo e nell'entroterra sono documentate però diverse manifatture ebaniste in grado di soddisfare le richieste di questo tipo di mobilia: a questo proposito, nell'inventario del 1713 redatto dopo la morte del gran principe di Toscana Ferdinando de' Medici, si trovano elencati arredi e cassettoni "alla veneziana" impiallacciati di ebano e intarsi in avorio e madreperla (1), le cui descrizioni richiamano alla mente questi analoghi arredi realizzati in Veneto tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento. Alcuni comò di questo genere custoditi al Museo Civico di Padova sono caratterizzati da una tipologia dei fiori della medesima indubbia provenienza fiamminga, che riscontriamo nel decoro dei tavolini (2).



Presentano un piano scoperchiabile e una fascia ribaltabile, sede di simmetriche infiorescenze; all'interno vi sono due cassettoni per lato. Il piano è ornato agli angoli da quattro meravigliose riserve di turbinosi racemi e lucenti fiori; lungo il perimetro svolazzano una coppia di farfalle e al centro dell'uno e dell'altro tavolino affiorano le figure mitologiche legate al mito di Asclepio e della dea Demetra. I sostegni torniti in legno di frutto sono raccordati da una traversa sagomata.

Maestranze venete, Luigi XIV (fine del XVII secolo)

cm 60 x 76h x 83

Bibliografia:

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







IL MITO DI ASCLEPIO

Secondo le parole del mito, il dio Apollo si innamorò della bellissima mortale Coronide e i due divennero amanti. Un giorno la fanciulla, approfittando dell'assenza di Apollo, si concesse ad un altro uomo, Ischi. Un corvo, il cui piumaggio era originariamente bianco, notò l'infedeltà di Coronide e volò subito sull'Olimpo per spifferarlo ad Apollo. Il dio si scagliò immediatamente contro l'uccello bianco e, accecato da un'irrefrenabile collera, tinse per sempre le sue piume di nero. Subito dopo raggiunse la giovane donna e la colpì con una delle sue frecce, ma proprio in quel momento scoprì che portava in grembo suo figlio e decise di salvarlo. Alla piccola creatura fu dato il nome di Asclepio ed egli fu subito affidato alle cure del centauro Chirone, maestro nelle arti curative. Asclepio divenne così un eccezionale guaritore, famoso in tutta la Grecia per la sua benevolenza e per le cure miracolose. Cercò sempre nuovi trattamenti e medicinali per sollevare gli infermi dal dolore e dalle malattie, ma quando escogitò un modo per evitare la morte le sue azioni violarono le leggi enunciate da Zeus ed egli dovette fermarlo, colpendolo con uno dei suoi fulmini. Dopo la sua morte, Asclepio fu onorato come un dio, favoleggiato nei racconti, rappresentato nelle arti e ricordato nella letteratura. La famosa verga di Asclepio, risalita da un serpente attorcigliato, è ancor oggi il simbolo della professione medica e insieme allo specchio e alla corona di alloro compone l'iconografia legata al suo mito.

IL MITO DI DEMETRA

Demetra, figlia di Crono e di Rea, è nella mitologia greca la dea della natura, della terra fertile, delle messi, del grano e dell'agricoltura; è la curatrice del raccolto e la responsabile del ciclo delle stagioni. L'iconografia, a partire dal IV secolo a.C., la vuole seduta in trono, coronata da un diadema di spighe e circondata da una natura florida e vivace. Dà le spalle ad un ramo, dal quale si cala un serpente, antico simbolo ctonio e arcaico legato alla dea, la quale stringe tra le mani uno scettro di spighe. Secondo il mito, un giorno sua figlia Persefone venne rapita da Ade, il dio dell'Oltretomba di lei innamorato. La madre la cercò in lungo e in largo per molto tempo e per quanto la inseguisse non otteneva notizie del suo sequestro. Il Sole provò pena per quella madre così avvilita e le rivelò il nome del rapitore. Demetra, infuriata per il tradimento operato dalla sua stessa famiglia di olimpici, decise che la terra non avrebbe più dato i suoi frutti e i mortali avrebbero attraversato una disastrosa carestia, interrompendo i loro sacrifici agli dei. Zeus obbligò Ade a rilasciare Persefone, la quale però aveva già mangiato i semi del melograno, il frutto del regno dei morti ed era costretta a farvi ritorno. Si giunse così ad un accordo: nei mesi che la figlia di Demetra fosse stata prigioniera di Ade, nel mondo sarebbe calato il freddo e la natura si sarebbe addormentata, dando origine all'autunno e all'inverno; nei restanti mesi la Terra sarebbe rifiorita, dando origine alla primavera e all'estate.











OPERA 8.
COPPIA DI TRESPOLI IN
LEGNO DORATO

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

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





OPERA 9.
COPPIA DI VASSOI IN LEGNO LACCATO

Di notevole qualità decorativa, i vassoietti in legno laccato di un profondo e sonoro blu presentano il perimetro dolcemente intagliato e percorso da una sottile doratura, costellato da bouquets di fiori policromi e arabeschi rosati. Al centro è descritta una dettagliata scenetta galante di personaggi, arricchita da un paesaggio di caseggiati e alberi.

Venezia, metà del XVIII secolo
cm 28 x 19







OPERA 10.
SCRIVANIA IN LEGNI PREGIATI

La scrivania da centro, di moderate e apprezzabili dimensioni, è impiallacciata in *legno giallo di Portogallo* e legno di palissandro con filettature in *bois de rosa* e *bois de viola*, che ne descrivono il decoro. Il fronte è dotato di due ordini di cassetti laterali e una fascia sottopiano con altri tre cassetti. Il piano scorrevole cela un leggio, vani, cassettoni e segreti. La scrivania poggia su eleganti gambe arcuate, direttamente collegate alle lesene sporgenti.

In questo momento finale dello stile Luigi XV, la perspicace manifattura veneziana ricalca felicemente la fiorente maniera e le affermate linee proprie dello stile francese, ideando così forme bombate ma contenute e impiegando pregiate essenze lignee non autoctone, dalle tinte calde ed esotiche.

Venezia, Luigi XV (1760 circa)
cm 102 x 80h x 52,5









OPERA 11.
ANTONIO JOLI,
IL BACINO DI SAN MARCO CON
LA PUNTA DELLA DOGANA
E L'ISOLA DI SAN GIORGIO

Nato a Modena negli ultimi anni del Seicento o agli inizi del Settecento, Antonio Joli si forma alla modesta scuola del pittore modenese Raffaello Rinaldi, detto "Il Menia", ma si trasferisce presto a Roma, dove probabilmente ha modo di studiare con Giovanni Paolo Panini, più anziano di soli nove anni ma già affermato nel contesto artistico romano come grande evocatore di feste occasionali e cortei in grandi tele di colore brillante. Nessun documento conferma questo alunnato, ma l'esistenza di numerosi dipinti a lui attribuiti che sono derivati o copie di opere dell'artista piacentino, non lascia molti dubbi in proposito. A questa lezione si aggiunge quella di Gaspar van Wittel, olandese giunto a Roma appena ventenne nel 1675 e in quel momento al culmine della sua carriera artistica, dopo aver condotto il genere della veduta a piena e rigogliosa maturazione. Un attento studio dei particolari nella sua pittura finirà per dare alle tele di Joli una minuziosità che fa quasi pensare al realismo di stampo fiammingo. Nel 1732 giunge a Venezia, dove la scena è già dominata dal pittore di vedute Antonio Canal, che intorno al 1719 abbandona rabbiosamente la carriera di scenografo teatrale partendo per Roma, dove subisce inevitabilmente l'influsso di Panini e di Van Wittel, proprio come Antonio Joli. Questo soggiorno in laguna offre a Joli nozioni sulla scenografica teatrale, comportante una sua definitiva evoluzione sull'esecuzione di fantasie architettoniche perlopiù imperniata su interni o atri di palaz-



zi, e il contatto visivo con i grandi cicli illustrativi delle Scuole veneziane. La pittura veneziana influenza anche l'impiego del colore, che nella sua maturità artistica sarà pienamente armonico e brillante. Nel 1744 è documentato a Londra: addetto scenografo. Nel libretto dell'opera *Rosalinda*, in scena per la prima volta al King's Theatre in detto anno, figura la scritta «Tutte le Nuove scene di queste opere (sic) sono Invenzione e Pittura del Sig. Jolli, London, May 7, 1748. In questa egli ringrazia le Ladies che hanno assistito alle sue opere e le invita ad adornare con i loro illustri nomi anche la nuova opera che verrà allestita nel prossimo inverno [...]» (1). Altre testimonianze confermano l'arrivo dell'artista nella città britannica e al tempo stesso informano che la sua attività non rimane limitata alla scenografia, ma si estende anche alla pittura di vedute e capricci. In *The Ninth Volume of the Walpole Society*, alla voce di Antonio Joli, si legge: «Among Italian imitators of Canaletto here was one, Antonio Joli; who

come in England and arrived here before the master. We learn one of Owen Mc Swinny's letter to the second Duke of Richmond that Joli was in London in 1744, and that he had commissioned to paint for the Duchess of Richmond two pieces of perspective, one of which was a view of St. Paul's, the Bridge, etc. [...]» (2). Antonio Joli ricama un ottimo rapporto con il direttore del King's Theatre di Haymarket dove lavora, l'impresario svizzero Heidegger, che gli commissiona alcune opere tra cui la decorazione della residenza a Richmond con una serie di undici vedute della Svizzera, Cina e Italia dipinte sulla boiserie della hall; e quest'opera *Il bacino di San Marco con la Punta della Dogana e l'isola di San Giorgio*. Sulla cassa a bordo della barca a sinistra compaiono le scritte «Mr Jolli / fecit»; sull'altro lato della stessa cassa «Sig.r Haidagger / London»; sulla seconda cassa «M.s Elisabet Peepet / Richmo»; sulla terza: «Ms. Arnll. Lon». Elizabeth Pappet è la figlia naturale di James Heidegger; mentre il nome



sulla terza cassa sembra alludere alla famiglia Arundell oppure a Miss Henrietta Arnold, alla quale l'impresario lascia in eredità per testamento ben cinquanta ghinee. Alcuni dei suoi dipinti sono firmati e talvolta datati; altri ritraggono avvenimenti storici ben noti. Tuttavia la sua attività di scenografo e il suo rapporto documentato con i committenti sono fonti essenziali per poter ricostruire con sicurezza la cronologia della sua opera. La veduta si apre sul bacino di San Marco, sotto un cielo luminoso e appena abbozzato da qualche nuvola. Popolato da figure in bilico sulle gondole e da altre imbarcazioni sulle quale gli uomini lavorano e trasportano merci, il bacino si fa strada nella tela, guida l'occhio dello spettatore all'orizzonte, tra le quinte teatrali rappresentate dalla Punta della Dogana sulla sinistra e dall'imponente e affascinante facciata della chiesa dell'isola di San Giorgio Maggiore. Nell'opera si notano alcuni errori di topografia, so-

vente presenti nei dipinti dello Joli e probabilmente dovuti alla lontananza: il tamburo della cupola della chiesa di S. Giorgio è eccessivamente alto e con molte aperture, i due campaniletti laterali all'abside sono cilindrici e con le cuspidi a cono, mentre in realtà sono esagonali e con le cuspidi a cipolla. L'opera compare nella collezione di Norbert Fischmann (1879-1956), mercante d'arte di origine polacca, attivo principalmente a Monaco e Londra, noto per la sua influenza nel mercato europeo e per la sua rete di contatti internazionali nel mondo dell'arte. Nel 1951 viene esposta alla mostra *Eighteenth Century Venice*, tenutasi alla Whitechapel Gallery di Londra. Nella recensione alla stessa, il Pallucchini ha scritto: «Del poco conosciuto Antonio Joli...una veduta di S. Giorgio, dipinto notevole per il chiarimento di questo modesto prospettico e scenografo, già orientato verso il Carlevarijs e il Canaletto» (3).



Antonio Joli (Modena, 1700 circa – Napoli, 1777)
Il bacino di San Marco con la Punta della Dogana e l'isola di San Giorgio

1744 – 1748, olio su tela, cm 59,5 x 101

firmato sulla cassa a bordo della barca: «Mr Joli fecit»

Provenienza: Heidegger collection, London

Esposizioni:

Eighteenth Century Venice, London, Whitechapel Gallery, 1951;

Le meraviglie di Venezia. Dipinti del '700 in collezioni private, Gorizia, Palazzo della Torre, 14 marzo – 27 luglio 2008.

Pubblicazioni:

T. Borenius, *Heidegger and Joli*, in *The Burlington Magazine*, 1943, p. 124;

M. Manzelli, *Antonio Joli, opera pittorica*, Venezia, 1999, tav. 37;

Le meraviglie di Venezia. Dipinti del '700 in collezioni private, [catalogo della mostra a cura di D. Succi, A. Dalneri, Gorizia, 14 marzo – 27 luglio 2008], Marsilio, Venezia, 2008, p. 283, n. 100.

Bibliografia:

M. Manzelli, *Antonio Joli, opera pittorica*, Venezia, 1999;

1. Croft Murray E., *The painted Hall in Heidegger House*, *The Burlington Magazine*, 1941, II°, p. 156;

2. Finberg G., *Canaletto in England*, *The Ninth Volume of Walpole Society*, Oxford, 1920 – 21, pp. 52 – 53;

Trad: Tra gli imitatori italiani di Canaletto ve ne era uno, Antonio Joli, che giunse in Inghilterra prima del maestro. Si apprende una lettera di Owen Mc Swinny al Duca di Richmond, secondo la quale egli era a Londra nel 1744, e che aveva commissionato di dipingere per la Duchessa di Richmond due opere con prospettiva, uno dei quali era una vista di San Paol, il ponte, ecc [...].

3. R. Pallucchini, in *Arte Veneta*, 1951, p.212.

ANTONIO JOLLI (*Modena c. 1700–1777*)

Painter of views, architectural decoration and theatrical scenery. Studied at Modena under R. M. Rinaldi and afterwards under Pannini at Rome. Worked at Perugia and came to Venice about 1740. About 1744 he came to London, where he worked for the Italian opera and painted English views in the manner of Canaletto. Visited Madrid, 1750. Elected foundation member of Venetian Academy of Painting in 1756. In Naples in 1762.

52 VIEW OF THE ISLAND OF S. GIORGIO, VENICE

Mrs M. J. Railing

The Dogana at *l.* Beyond at *r.* the island and church of S. Giorgio Maggiore. In foreground a *sandalo* laden with packages addressed to London.

Canvas: 22 × 38 $\frac{1}{2}$ in.

Signed (on box in *sandalo* in foreground): *Mr Jolli fecit.*

Inscr (on other boxes in *sandalo*): *Sgr. Haidegger|London; Mrs Elisabeth Peepet|Richmond; Mrs Arnll . . . Lon . . .*

J. J. Heidegger (1666–1749) was impresario of the King's Theatre in the Haymarket; Elisabeth Peepet was his god-daughter, executrix and residuary legatee. It seems possible that No. 52 was painted as an overmantel for Heidegger's house, No. 4, Maids of Honour Row, Richmond, where the hall is elaborately painted in the Venetian manner, probably by Jolli, who also painted scenery for the King's Theatre (*see Burlington Magazine*, April and May 1941, pp. 105 ff and 155 ff).

Lit: *Burlington Magazine*, May 1943, p. 124 (*repr.*).



da: *Eighteenth Century Venice*, catalogo della mostra [London, Whitechapel Gallery, 1951], p. 22

OPERA 12.
SPECCHIERA IN LEGNO LACCATO



Una deliziosa scenetta orientale a tema musicale occupa la cartella superiore della specchiera, racchiusa tra due eleganti volute dorate e coronata da un fiore in legno scolpito e dorato. Minuti boccioli e sottili rametti floreali dipinti decorano la cornice sagomata in legno intagliato e vivacemente laccata a fondo giallo, percorsa da un perimetro dorato di volute e boccioli.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 42 x 67h





OPERA 13.
COPPIA DI SCULTURE IN LEGNO LACCATO

Le sculture lignee laccate raffigurano una coppia di favolosi moretti posti su una base modanata e tradizionalmente laccata ad imitare le sfumature brecciate del Marmo Verde Alpi. Una lunga gonna rossa decorata si allaccia alla vita della figura femminile, ornata da un copricapo di piume variopinte, lo stesso indossato dalla figura maschile, abbigliata da un esotico gonnellino abbinato e da calzari marroni. Una collana dorata e un paio di orecchini pendenti abbelliscono la coppia di sculture.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 47h

Bibliografia di riferimento:

C. Santini, *Le lacche dei veneziani*, Artioli, Modena, 2003, p. 244, fig. 234.



OPERA 14.
HENDRIK FRANS VAN LINT DETTO «STUDIO»,
L'ISOLA DI SAN GIORGIO

La splendida e luminosa veduta dell'isola di San Giorgio con la Punta della Giudecca e il Bacino di San Marco, ripresa dalla riva degli schiavoni, è opera del fiammingo Henrik Frans Van Lint detto «Studio», uno dei principali paesaggisti della prima metà del XVIII secolo attivi a Roma. La sua produzione pittorica è infatti imperniata principalmente sulle vedute dell'Urbe e della campagna laziale. Le vedute di Venezia costituiscono un gruppo molto ristretto: Andrea Busiri Vici ha catalogato solo cinque tele veneziane, di cui due datate 1723 e una 1750. Quest'opera riveste un'importanza particolare perché è firmata in basso a sinistra «HF van Lint» e reca sul verso della tela l'iscrizione «Originale / di Monsieur Henrico wan Lint / detto M.r Studio fatto / l'anno 1722». Essa costituisce perciò la prima veduta di Venezia nell'ambito della produzione dell'artista; un'altra versione con soggetto simile, ma variata nelle figure e nelle imbarcazioni, porta la data del 1723. Come mediamente accade per le vedute veneziane di Van Lint, la prospettiva con l'isola di San Giorgio viene probabilmente desunta da un prototipo di Gaspar van Wittel, da individuarsi in una delle cinque versioni con soggetto analogo catalogate da Giuliano Briganti (1), nelle quali manca però il dettaglio del molo in primo piano, mentre le figure e le imbarcazioni sono diverse. Roma è in questi anni il centro nevralgico per artisti provenienti da tutta Europa, indispensabile premessa per aggiornarsi nell'arte ed ampliare le proprie committenze.

Van Lint ci giunge tra il 1697 e il 1700 dopo la morte del nonno, il pittore storico Pieter Van Lint, disegnatore di arazzi, specializzato nelle scene di genere e nei ritratti in stile barocco fiammingo, e dopo aver conseguito un breve apprendistato presso la bottega del pittore fiammingo Peeter van Bredael. Una volta in città si unisce alla Schildersbent, un'associazione di pittori principalmente olandesi e fiamminghi nata nel 1623 per difesa contro i tentativi di intromissione dell'Accademia romana. Da questo momento verrà chiamato «Studio», probabilmente per la sua tecnica artistica molto meticolosa che si basa su un ampio lavoro preparatorio e uno studio approfondito condotto con disegni a matita o acquerello, sviluppando poi le composizioni su tela, spesso aggiungendo rovine ed edifici classici per creare elaborati paesaggi immaginari che richiamano la poetica ideale e classica della pittura seicentesca di Claude Lorrain e di Gaspard Dughet. La sua capacità di catturare la bellezza della natura e l'atmosfera dei paesaggi italiani lo rende un artista molto apprezzato durante la vita, in grado di guadagnarsi la fiducia di antiche famiglie aristocratiche romane, come gli Altoviti, i Capponi, i Pamphili, i Soderini e i Sacchetti. Le caratteristiche tipiche dello stile di van Lint emergono nell'opera *L'isola di San Giorgio* nelle molteplici macchiette toccate abilmente che popolano il primo piano, contribuendo a scandire, insieme alle varie imbarcazioni, la profondità della veduta immersa in un'atmosfera







Hendrik Frans Van Lint detto «Studio»

(Anversa, 1684 – Roma, 1763)

L'isola di San Giorgio

1722, olio su tela, cm 60 x 33,5

firmato in basso a sinistra «HF van Lint»

**e nel retro della tela: «Originale Di Monsieur Henrico
Wan Lint detto M.r Studio fatto l'anno 1722»**

rarefatta e vitrea. Molto accurata è la resa della facciata della chiesa in marmo bianco, delle colonne corinzie che sostengono il frontone triangolare, e del campanile con la sommità a cuspide - prima del rifacimento nella forma a cipolla effettuato tra il 1726 e il 1728. La storia di quest'isola è molto antica, travagliata, densa di valore storico culturale e la veduta di San Giorgio Maggiore è un panorama incantevole ed iconico, immortalato da numerosi artisti nel corso dei secoli.

Esposizione:

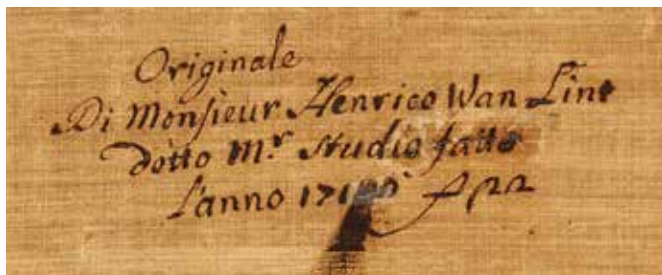
Le meraviglie di Venezia. Dipinti del '700 in collezioni private, Gorizia, Palazzo della Torre, 14 marzo – 27 luglio 2008.

Pubblicazione:

Le meraviglie di Venezia. Dipinti del '700 in collezioni private, [catalogo della mostra a cura di D. Succi, A. Dalneri, Gorizia, 14 marzo – 27 luglio 2008], Marsilio, Venezia, 2008, p.223, n. 76.

Bibliografia:

1. G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, Electa, Milano, 1996, p. 249, n. 314-18.



Originale
Di Monsieur Henrico Wan Lint
dotto M.^o studio fatto
l'anno 1710^o Spa





OPERA 15.
SOFFIETTO IN LEGNO LACCATO

Il soffietto da camino in legno intagliato e laccato di una fievole tonalità celeste è caratterizzato da un delicato decoro floreale policromo e da volteggianti racemi blu. Esso testimonia come la lacca dominò l'ambiente artistico del Settecento, condizionando le scelte relative alle decorazioni fino a diventarne un vero e proprio simbolo e venne applicata da una illimitata varietà di manufatti, anche quelli destinati all'uso quotidiano come gli accessori da camino.

Venezia, metà del XVIII secolo
cm 52 x 20

Pubblicazione:
C. Santini, *Le lacche dei veneziani*, Artioli, Modena,
2003, p. 216, n. 202.



OPERA 16.
COPPIA DI CANDELIERI IN LEGNO LACCATO

Un tradizionale merletto e due raffinate coppie di fiorellini colorati adorni di foglioline appaiono sulla base sagomata dei rari e minuti candelieri in legno laccato a fondo nero. Lo stelo modanato e scanalato sorregge l'imbocco florealmente rifinito delle candele.

Venezia, metà del XVIII secolo
cm 15h

Bibliografia di riferimento:

C. Santini, *Le lacche dei veneziani*, Artioli, Modena, 2003, p. 123, fig. 62.



OPERA 17.
TAVOLO SCRITTOIO IN LEGNO
E RADICA DI NOCE





Il tavolo scrittoio, in legno e radica di noce con filettature in legno di acero e bois de rosa, di impeccabile qualità e di intraprendente manifattura, è retto da quattro slanciati e flessuosi sostegni *en cabriole* che si innestano ad una sinuosa cintura. Il piano, addolcito da una leggera sagomatura, ospita al centro un particolare intarsio raffigurante una complessa combinazione di simboli che possono essere interpretati come una personificazio-

ne della Patria. Una donna trionfale siede su un carro con dei cannoni, simboli di vittoria e potenza bellica. Esibisce una corona di alloro che allude al successo e alla gloria ottenuti attraverso il sacrificio; e una bandiera, evocazione di appartenenza e orgoglio nazionale. Ai suoi piedi una botte e della frutta, che rappresentano abbondanza, ricchezza agricola, ma anche celebrazione. Il tavolo presenta in un primo momento un tiretto scrit-



toio, che scopre un leggio centrale retto da un piccolo supporto e due cassettoni scorrevoli laterali. Un secondo tiretto cela una serie di cassettoni e scompartimenti segreti. L'intera struttura è poi scomponibile: la parte superiore ad incastro è del tutto separabile e si traduce in un tavolino da letto. La parte inferiore rivela un secondo piano sagomato, centrato da una scacchiera intarsiata innalzabile e contenente uno specchio, ed è completato ai

lati da una coppia di scompartimenti sollevabili a libro.

Manifattura lombardo - veneta,
Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 79 x 77h x 52

Bibliografia di riferimento:
M. Agnellini, *Mobili italiani del Settecento*,
Mondadori, 1990, p. 121.





OPERA 18.
LUMIERA IN LEGNO LACCATO

La lumiera presenta la cornice sagomata in legno laccato a fondo celeste, sapientemente valorizzata da ondeggianti profilature che si evolvono in boccioli e volute scolpite e dorate e si stagliano all'apice in una cimasa ornamentale fiorita, scolpita e dorata, appoggiata ad una voluta increspata. Rivela una raffinata decorazione floreale dalle *nuances* rosate, vermiglie e cerulee molto soavi e delicate.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 50 x 98h

Bibliografia di riferimento:

C. Santini, *Mille mobili veneti*, Artioli, Modena, 2002, p. 269, fig. 471.



OPERA 19.
COPPIA DI POLTRONE IN LEGNO LACCATO

Le ricercate poltrone a pozzetto in legno laccato sono decorate da vivaci mazzetti floreali policromi fluttuanti nel gradevole fondo laccato di una mite tonalità di celeste. Lo schienale avvolgente, sormontato da una sofisticata decorazione a conchiglia e mazzetto di rose scolpite, è uniformemente unito ai morbidi braccioli terminanti a ricciolo. Il grembiale ciondolante è centrato sui tre lati da un decoro *rocaille* e si raccorda ai sostegni arcuati *en cabriole*.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)





OPERA 20.
COPPIA DI GUÉRIDONS IN LEGNO LACCATO

Sostenuti da un fusto delicatamente arcuato nella parte superiore, caratterizzato da un ricciolo e da una strozzatura sagomata al vertice, i *guéridons* in legno intagliato svelano una superficie di appoggio ottagonale laccata a fondo giallo, arricchita da un paesaggio naturale e da figure orientali realizzati parzialmente in arte povera. Il corpo, a fondo rosso con profilature gialle, è costellato da ornamentali motivi vegetali in arte povera e un'estrosa laccatura a finto marmo, che si estendono anche sull'arricciata base tripode.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 32,5 x 87,5h





OPERA 21.
EGISTO LANCEROTTO,
FESTA DEI PIZZI A BURANO

Il merletto di Burano è una forma d'arte che ha antiche radici e legami profondi con l'isola di Burano, nella laguna di Venezia. Considerato uno dei più pregiati al mondo, è noto proprio per la sua qualità e finezza. Le prime testimonianze relative al commercio dei merletti veneziani risalgono al XVI secolo, seguite dalla pubblicazione di numerosi libri detti *i modellari*, all'interno dei quali venivano raffigurati vari disegni e dettagli per ricami e merletti. Secondo il racconto mitologico di Burano, il merletto deve la sua presenza sull'isola a un pescatore che, promesso sposo ad una ragazza del paese, non si fece incantare dalla voce di alcune sirene che tentarono di ammaliarlo. La regina delle sirene rimase affascinata dalla sua fedeltà e volle premiarlo con un meraviglioso velo nuziale tessuto con la schiuma del mare. Una volta che la sposa lo ebbe indossato, la sua bellezza fu tale da suscitare l'invidia di tutte le donne di Burano, che da allora si ingegnarono per riprodurre quella stoffa unica e pregiata, dando vita a poco a poco all'arte del merletto. Oltre la leggenda, un reale contributo si deve alla dogaresa Morosina Morosini, che alla fine del XVI secolo, spinta probabilmente anche dalla forte richiesta commerciale, diede vita ad un laboratorio in laguna, affinché quest'arte venisse praticata, coltivata e trasmessa. Con il tempo il merletto acquisì una fama internazionale, divenendo una merce privilegiata e dedicata al corredo di famiglie europee importanti e facoltose.

Nel 1872, la merlettaia Martina Vidal, fondò la Scuola del merletto di Burano, una vera e propria istituzione dedicata alla preservazione di quest'arte e impegnata nell'insegnamento della tecnica alle giovani donne. A questa attività fecero seguito incontri, ritrovi e vere e proprie celebrazioni, come narra il pittore Egisto Lancerotto con l'opera *Festa dei pizzi a Burano*. Questa ricorrenza, che si tiene ogni anno a Burano, onora, valorizza e mantiene viva la storica produzione di merletti che ha reso famosa l'isola in tutto il mondo, attraverso una serie di attività come mostre, laboratori e mercati. In primo piano a sinistra un grande tavolo è imbandito di stoffe e ricami; le sedie impagliate sono rovesciate - come in altre sue tele - a testimoniare l'euforia dei festeggiamenti. Un turbinio di personaggi abbigliati con fronzoli, stoffe particolareggiate, copricapi scanditi da vivaci colori, accolgono festosamente questo momento. Sullo sfondo un arco a sesto acuto si apre su di un corridoio, nel quale si intravedono le ombre di altri popolani in festa. Il contesto è animato dall'allegro suono delle trombe. Egisto Lancerotto, nativo della città di Noale, dipinge tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi anni del nuovo secolo, emergendo per il suo stile realistico e figurativo e distinguendosi per le sue tematiche di genere. Nel 1853 la famiglia Lancerotto è costretta a trasferirsi a Venezia a causa del lavoro del padre, impiegato come cancelliere nell'impero asburgico. Qui l'artista si avvicina alla







Egisto Lancerotto (Noale, 1847 – Venezia, 1916)

Festa dei pizzi a Burano

1880 - 85 circa, olio su tela, cm 184 x 128

firmato in basso a sinistra «Lancerotto Egisto»

Scuola veneziana del vero, quel gruppo di artisti formati all'Accademia di Belle Arti di Venezia, molto prossimi alla corrente toscana dei Macchiaioli, ma declinata in chiave coloristica tipicamente veneziana. I suoi maestri all'Accademia sono Napoleone Nani, Michelangelo Grigoletti, Federico Moja e Pompeo Marino Molmenti. Egisto trova in primo luogo la sua dimensione artistica nei ritratti, soprattutto femminili, che crea con maliziosa dolcezza e nei quali mostra indubbie capacità di introspezione del soggetto. A partire dagli anni Ottanta si orienta alla pittura delle scene di genere, raffigurando momenti tipici della vita veneziana tratti dalla realtà quotidiana e intimi affetti familiari, dimostrando una notevole capacità di penetrare nello spirito e nel costume del popolo. In questi anni la sua arte, che offre spunti di notevole intensità e spessore ed evidenzia varie tappe della sua vita, lo fa conoscere al pubblico attraverso importanti mostre a Milano, Torino e Venezia, dove trova numerosi compratori, innamorati della sua capacità di trasmettere l'essenza della vita e della natura. Molto attivo a Ferrara, dove è legato alla Società Promotrice di Belle Arti Benvenuto Tisi da Garofalo, partecipa a mostre su tutto il territorio nazionale ed europeo, toccando città come Parigi, Londra, Anversa, Monaco di Baviera, Nizza, Vienna e Chicago. Tra il 1880 e il 1890 raggiunge il picco della sua carriera, segnato da un gran numero di studenti e dalla costante ampia domanda della commit-



tenza. Il suo esordio alla Biennale di Venezia nel 1897 costituisce un'assoluta consacrazione per la fama dell'artista, ma ne segna, al contempo, il declino: la vetrina internazionale ora evidenzia il prorompere di una pittura più moderna. Negli anni successivi si trasferisce in Brianza, dove tiene alcuni corsi di pittura e dove frequenta i colleghi Leonardo Bazzaro, Cesare Tallone ed Emilio Gola. Alcune sue opere si trovano al Museo Ca' Pesaro e al Museo Ca' Rezzonico di Venezia, ma la sua più vasta collezione pubblica si trova al Museo di Noale: ben settantotto oli su tela e diciannove bozzetti su carta, gran parte oggetto di un lascito dello stesso artista al comune. La raccolta costituisce un unicum dal valore inestimabile, sancisce il legame tra l'artista e la sua città natale e rende una preziosa testimonianza dell'aspetto della vita in campagna, di quella lagunare e anche del mutamento degli usi e costumi del popolo veneto.



OPERA 22.
BUREAU IN LEGNO LACCATO CON
SPECCHIERA IN LEGNO DORATO

Capolavoro di matrice veneziana, il brioso e raffinato arredo è un'opera di tonante presenza e indubbia committenza aristocratica, splendido nella linea e per la sua irripetibilità. Un bureau in legno intagliato compone il corpo inferiore, dominato da una gentile sagomatura dei fianchi mossi e del fronte. Il fondo laccato rosso lascia spazio a motivi dorati e riserve mistilinee che raccolgono fastose decorazioni floreali policrome, rabeschi e volute con terminali fogliati. Il fronte è ripartito in tre cassetti e una ribalta, che conserva al suo interno due cassettini, alcuni vani a giorno e un tradizionale segreto. Il bureau poggia su un cornicione in legno dorato di sinuoso andamento, ornato da una *rocaille* centrale e sostenuto da quattro piedi a mensola finemente intagliati. La specchiera in legno dorato, con doppia cornice cadenzata da volute arricciate e da *rocailles* intagliate, scolpita con un complesso di preziosi elementi a girali che si susseguono liberi lungo i lati, culmina in una straordinaria cimasa cuspidata e traforata; e cala morbida-mente appoggiandosi al piano del bureau. Alla base della cornice sono scolpite due sfingi dorate, solennemente deposte su ampie e dilatate volute. Le sfingi sono figure affascinanti e complesse, che combinano caratteristiche umane e animali, utilizzate per il loro simbolismo e la loro bellezza ermetica. Di impronta artistica greco romana, queste sfingi hanno corpo di leone, simbolo di forza e potenza; testa umana, coronata da lunghi capelli mossi;

seni prosperosi. Saggia guardiana e custode di segreti, la sfinge era vista nel Settecento come l'emblema della ricerca della verità, rivelata attraverso l'intelletto e la risoluzione di misteriosi enigmi.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 153 x 275h x 66

Pubblicazioni:

E. Barbolini Ferrari, *Mobili dipinti*, Modena, 2004, p. 143;
A.Gonzales-Palacios, 1986, *Il mobile di corte italiano, allegretto Rococò*, in *Antiquariato*, n.68, pp.39-49.



ARREDI "CORRADINIANI"

L'incessante andirivieni di curve, il sostenuto ordito di riccioli sospesi, i bouquets di fiori, le figure a tutto tondo e l'ammiccare voluttuoso di nudi sinuosi, che già si aprono alla piena grazia del Rococò, suggeriscono di accogliere quest'opera tra i fastosi arredi "corradiniani", ossia tra quelle opere di derivazione diretta dai prototipi ascritti allo scultore veneziano Antonio Corradini (Venezia, 1688 – Napoli, 1752), alcuni dei quali si possono ammirare oggi a Ca' Rezzonico. Lo scultore, famoso soprattutto per le sue figure velate marmoree, ricevette in realtà molte commissioni scultoree lignee da parte della Serenissima, tra cui anche la decorazione dell'ultimo Bucintoro, i cui frammenti che di esso tuttora si conservano al Museo Correr, hanno fatto asserire ad alcuni critici che il loro ideatore deve anche essere il responsabile di splendidi arredi veneziani passati alla storia come capolavori del Settecento (1).

Bibliografia:

1. A. Gonzalez-Palacios, *Il mobile nei secoli*, Fabbri, Milano, 1969, vol. II, p.13-19.









OPERA 23.
COPPIA DI PANCHE IN LEGNO DIPINTO

Le scenografiche panche da parata, dipinte fastosamente in policromia con prevalenza delle tonalità terrose e naturali del verde e del marrone, si distinguono per un'architettura di volute e una grande valva di conchiglia che corrono lungo il perimetro del dossale, disegnandone la sagomatura e appoggiandosi al sedile lineare. La curvatura dei fianchi magistralmente intagliati, unita alla pittura, ne conferisce un apprezzabile effetto volumetrico. Il fronte, anch'esso forgiato da volute, è dipinto da racemi e due serti fioriti congiunti. Lo stemma dipinto in corrispondenza del dossale appartiene alla famiglia patrizia e dogale Centurione Scotto di Genova, iscritta nel Libro d'Oro e nell'Annuario della Nobiltà Italiana. Divisa in vari rami, inizialmente la famiglia Centurione era un Albergo, che riuniva sotto lo stesso nome varie famiglie: Oltramarino, Becchignone, Bestagni, Cantelli, Travesio e Scotto. La blasonatura dello stemma è: *d'oro alla banda scaccata di tre file d'argento e di rosso, innestato in punta d'azzurro al becco elevato al naturale* (1). L'arredo araldico raffigura mobili e oggetti che mutano la loro funzione e il loro posizionamento, acquistando un linguaggio grafico, un valore simbolico e sociale, poiché l'aspetto cerimoniale e rappresentativo prevale sul mero utilizzo pratico. Il suo compito è quello di riflettere e trasmettere la posizione di una famiglia in una società – quella tra il XV e il XIX secolo – costruita per ordini e ceti. La bellezza architettonica e la ricchezza artistica di una









dimora nobile erano di fondamentale importanza per rafforzare e giustificare il ruolo della famiglia. Le panche da sala, posizionate nella sala dei palafrenieri, negli androni, negli atri, nei saloni, nei porticati del cortile o sulle scale erano i primi arredi che l'ospite di casa incontrava, ricoprendo così un mobilio tipico di ostentazione araldica.

Manifattura genovese, Luigi XIV (inizio del XVIII secolo)
cm 182 x 143h x 40

Bibliografia:

1. Ricerca svolta dall'*Associazione Araldica Genealogica Italiana*, 12 giugno 2024.

Bibliografia di riferimento:

E. Barbolini Ferrari, *Mobili dipinti*, Icaro, Modena, 2004, p. 81.

OPERA 24.
COFANETTO IN LEGNO LACCATO

Significative figure all'orientale popolano il coperchio bombato del cofanetto, delineato da un'armoniosa sagomatura e sostenuto da piedini intagliati. Dal fondo, illuminato da una calda tonalità marrone, emerge un servitore intento ad offrire su di un vassoio una tazza ad un signorile personaggio baffuto favolosamente abbigliato. Tutto intorno, anche sulla fascia centinata, sono dipinti aggraziati riccioli ornamentali e fiori.

Venezia, metà del XVIII secolo
cm 27 x 13h x 18





OPERA 25.
GRUPPO DI SEDIE IN LEGNO LACCATO

La ricca e meravigliosa decorazione floreale, composta da varie foglioline brillanti e molteplici specie di fiorellini colorati, disposti con equilibrio e moderazione, beneficia di un soave e delicato fondo laccato celeste. La linea dello schienale a giorno, con montante centrale a vaso stilizzato, richiama analoghi esemplari di gusto inglese e colloca temporalmente le quattro sedie all'inizio del secolo. Una garbata cintura sagomata si raccorda ai sostegni *en cabriole* uniti da una traversa.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)

Bibliografia di riferimento:

G. Mazzariol, *Mobili italiani del Seicento e del Settecento*, Vallardi, 1963, p. 123, fig. F.





OPERA 26.
JOHANN ANTON RICHTER,
VEDUTA LAGUNARE IDEATA CON ARCO
ROMANO IN ROVINA E OBELISCO;
VEDUTA LAGUNARE IDEATA CON
ROVINE CLASSICHE E FIGURE

Originario della città di Stoccolma, dove nasce nel 1665, figlio di un orefice e fratello del miniaturista David, Johan Anton Richter viene educato in patria dal decoratore e miniatore Johan Sylvius. Nel 1697 lascia la Svezia e parte per l'Italia, giungendo anche a Venezia, dove la sua presenza è documentata dal 1710 fino alla sua morte, nel 1745. L'attività del pittore svedese si svolge tra la piena maturità del vedutista Luca Carlevarijs, del quale diviene allievo e collaboratore, e il sorgere dell'astro di Giovanni Antonio Canal, detto il Canaletto, riuscendo a conquistarsi un posto di rilievo nelle collezioni locali e in quelle degli stranieri di passaggio a Venezia. Il vedutismo del pittore svedese è caratterizzato da un'impostazione prospettica rigorosa e nitida e da un colore chiaro e luminoso – elementi desunti dalla maniera di Carlevarijs, ma resi personali da un certo estro nelle macchiette. Pur concependo la veduta come strumento di evocazione di un luogo famoso, l'artista rivela un interesse particolare per la realtà quotidiana e le scenette vivaci, talvolta inserite in un ambiente architettonico di fantasiosa invenzione e fiabesca bellezza. In *Veduta lagunare ideata con arco romano in rovina e obelisco* l'acqua della laguna separa il primo piano da un isolotto, dal quale si affacciano una chiesa e alcuni edifici. L'obelisco e la colonna spezzano l'orizzontalità dell'opera, mentre i popolani sono variamente atteggiati e splendidamente resi nella verità degli abiti modesti, toccati con pennellate sostan-









ziose che si affinano maggiormente nella descrizione dei volti. In *Veduta lagunare ideata con rovine classiche e figure* l'impostazione scenografica è più marcata, costruita attraverso l'edificio in rovina sulla destra, il grande arco e il colonnato antico. Le grandi figure in primo piano, proposte in diverse movenze, restituiscono con notevole freschezza momenti di vita quotidiana e accentuano lo stacco prospettico del piano. Come spesso accade nelle vedute dell'artista, il colore svolge un ruolo fondamentale, infondendo nei personaggi un vivace dinamismo e una particolare vitalità cromatica. Databile alla piena maturità di Johan Anton Richter, verso la fine degli anni trenta, l'inedita coppia di vedute ideate restituisce con deliziosa freschezza l'ineguagliabile atmosfera della laguna veneziana: un sogno sospeso nel silenzio tra cielo e mare.

Johann Anton Richter

(Stoccolma, 1665 – Venezia, 1745)

Veduta lagunare ideata con arco romano in rovina e obelisco;

Veduta lagunare ideata con rovine classiche e figure
1735-40, olio su tela, cm 98 x 56

Expertise: prof. Dario Succi

Bibliografia:

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*,
Firenze, 1960.





OPERA 27.
CONSOLE IN LEGNO LACCATO

La console in legno intagliato, dalle dimensioni contenute e dalle fattezze straordinariamente originali ed inconsuete, è armonizzata dal fondo laccato avorio e da luminose profilature rosse con ornamenti dorati. La fiabesca decorazione in arte povera è realizzata con figurine provenienti dalla nota stamperia Remondini di Bassano del Grappa. La fascia sottopiano, ornata da una narrazione di vari personaggi, composizioni di fiori e animali, è composta da un cassettino sul fronte e da una singolare cintura ciondolante. I sostegni, molto arcuati nella parte superiore, terminano a zoccolo. Il piano sagomato, circoscritto da una cornicetta, descrive un quieto paesaggio di caseggiati, popolani, alberi e uccelli.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 59 x 74h x 36





OPERA 28.
SPECCHIERA IN LEGNO LACCATO

La specchiera è caratterizzata da una tortuosa cornice in legno intagliato, pervasa da volute fogliacee e minuziosi trafori, e conclusa in una cimasa con un fiore scolpito, attorniato da foglie e piccole bacche. Il fondo laccato giallo è costellato da una ricca decorazione floreale variopinta e la cartella all'apice è impreziosita da una ricercata decorazione a cineserie.

Venezia, Luigi XV (1760 circa)
cm 41 x 64h







Firenze, Palazzo Corsini

28 settembre – 6 ottobre 2024

Progetto mostra: Attilio Cecchetto

Catalogo a cura di: Attilio Cecchetto, Elena Andreatta

Fotografie: Francesco Girotto

Progetto grafico: Kappadue arti grafiche

© Attilio Cecchetto Antiquario

Tutti i diritti riservati

Piazza San Vito, 3

31030 San Vito di Altivole (TV)

Tel. +39 0423 1801931 ; +39 348 7218170

info@attiliocecchettoantiquario.com

www.attiliocecchettoantiquario.com

Galleria iscritta all'ASSOCIAZIONE ANTIQUARI d'ITALIA



