ATTILIO CECCHETTO ANTIQUARIO

XXXII BIENNALE INTERNAZIONALE
DELL'ANTIQUARIATO DI FIRENZE PALAZZO CORSINI
DAL 24 SETTEMBRE AL 2 OTTOBRE 2022

BIAF
32

A raccontare il mito intramontabile di Venezia e la sua leggendaria eredità artistica una selezione di autentiche opere partorite dalle antiche botteghe lagunari, che riflettono le atmosfere scenografiche dei raffinati palazzi nobiliari settecenteschi, costellati da magnetici oggetti d'arte, impareggiabili arredi e importanti dipinti. La galleria propone un percorso espositivo siglato da variopinte decorazioni a lacca, funzionali ad una civiltà di strabiliante fasto e raffinatezza, da specchiere di tonante presenza e da arredi illuminati dal sapiente utilizzo della radica di noce, pezzi unici di strabiliante ebanisteria. Spiccano le decorazioni a *chinoiseries*, sbocciate grazie agli scambi con la Cina favoriti dalla passione per l'esotismo dei collezionisti europei più aggiornati, maestri nell'alimentare le loro colte raccolte artistiche, oggi conservate nelle sale museali e negli ambienti di lussuose dimore. Compongono l'iter pittorico alcuni dei grandi attori del palcoscenico artistico veneziano: Giuseppe Nogari ritrae la regina dell'Olimpo; Giambattista Pittoni ripercorre la spiritualità di Sant'Antonio di Padova; un dipinto a carattere mitologico svela lo stile teatrale di Gaspare Diziani. Giovanni Battista Cimaroli, torreggiante paesaggista che oggi emerge tra i grandi vedutisti della Serenissima, immortala il molo della città. Francesco Tironi favoleggia l'entroterra veneto con una coppia di inediti paesaggi fluviali e l'eroe del Rococò Giovanni Antonio Pellegrini, che tante città europee ha conquistato con il suo girovagare, ci affascina con un capolavoro di genesi letteraria. Infine, il capriccio architettonico si fa filo conduttore tra la temerarietà della pittrice genovese Maria Luigia Raggi e l'originalità del celebre fiorentino Giuseppe Zocchi, con due *pendant* di paesaggi ideati in dialogo tra loro.

Attilio Cecchetto

LACCHE

CHINOISERIES

DIPINTI

ARREDI

OPERA 1.
GRUPPO DI QUATTRO POLTRONE IN LEGNO LACCATO

Devote ai dettami dell'esordiente stile neoclassico, le poltrone in legno intagliato palesano un'elegante compostezza nella semplicità di linee e nella decorazione misurata. Sono decorate in tenue lacca azzurrina rifinita da lumeggiature dorate e da fiorellini policromi di prestigiosa raffinatezza.
L'inflessibile schienale squadrato accoglie in ciascun angolo una rosetta intagliata e circoscrive uno schienale en *médaillon* imbottito, congiunto da aggraziati racemi in legno intagliato e dorato. I sostegni, parafrasando la colonna classica, sono rastremati a sezione tronco conica con baccellature rudentate; la mazzetta che li raccorda alla cintura svela altri motivi ornamentali di rosette intagliate, evocazione dell'antichità classica.

Venezia, Luigi XVI (ultimo quarto del XVIII secolo)

OPERA 2.
COPPIA DI POLTRONE IN LEGNO LACCATO E DORATO

Il sinuoso andamento delle linee strutturali descrive, nella coppia di poltrone in legno intagliato, l'incurvarsi dei sostegni *en cabriole* desinenti in piedi ferini e modella la cintura altalenante, sagomando l'innesto dello schienale elegantemente centinato, ritmato da volute e capeggiato da una *rocaille*.
I braccioli fluiscono ininterrottamente appoggiandosi ai montanti sensibilmente arcuati. La preziosa doratura che ammanta le poltrone concede spazio, lungo lo schienale, la cintura e sul ginocchio, a piacevoli tratti di armoniosa lacca rossa.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)

OPERA 3.
SCATOLA IN LEGNO LACCATO

Variopinte composizioni di delicato gusto naturalistico agghindano le superfici sagomate della scatola in legno laccato a fondo celeste, dolcemente scontornata da racemi volteggianti. Al centro del coperchio, tra i petali dei fiori colorati, si annida una coppia di uccellini. Poggia su minuti sostegni a mensola.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 36 x 14,5 x 25

OPERA 4.
SCATOLA IN LEGNO LACCATO

La scena galante, incorniciata da leggiadri racemi celesti, si snoda sulla superficie laccata del coperchio che chiude la scatola sagomata, narrando i passatempi dei nobili veneziani in dolce compagnia di una seducente dama. Composizioni floreali tinte di delicate *nuances* pastello emergono lungo l'intera fascia, esaltate dalla luminosità del fondo avorio e dalla tonalità rosata della bordatura. Di forma rettangolare e in legno abilmente intagliato, poggia su eleganti piedini sagomati.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 37 x 15h x 26

OPERA 5.
COPPIA DI COFANETTI DECORATI IN ARTE POVERA

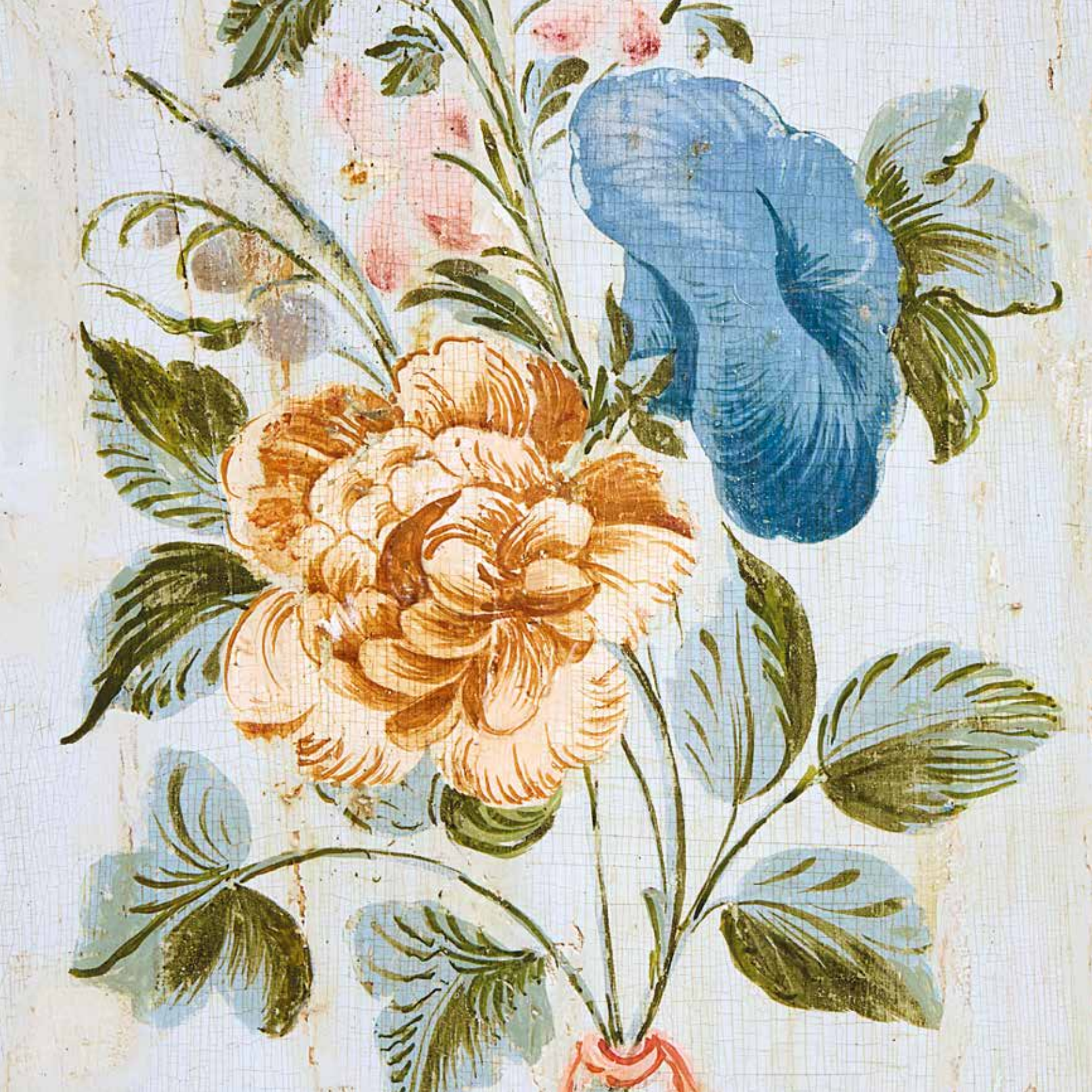
Girasoli dai petali gialli e arancioni e svariate inflorescenze, stampati su sottile carta accuratamente ritagliata e laccata, si avvicendano sulle fantasiose riserve azzurrine a contorni ondulati che si fanno spazio nel fondo laccato di un rosso smagliante impreziosito da profili dorati.
Di curiosa forma teatrale e bombata, i cofanetti in legno intagliato presentano un'antina sul fronte e appartengono alla svariata gamma di scrigni per accessori quotidiani, probabilmente utilizzati come portagioie, portacipria o custodie di parrucche e nei.
La lacca *contrafacta* - o lacca povera - impront indelebilmente l'epopea artistica del Settecento veneziano, anche grazie alla larga produzione degli stampatori bassanesi Remondini, e fu largamente apprezzata anche oltre i confini della Serenissima per la rilucente nitidezza cromatica e la divagante creatività delle immagini, che affascinarono anche i casati di censo ragguardevole.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 28 x 30h x 31

OPERA 6.
SPECCHIERINA DA TAVOLO IN LEGNO LACCATO

Annidati nella cimasa della specchierina e lungo la cornice in legno intagliato, fioriscono dal fondo laccato blu delicati tralci di boccioli e margherite delineati da tenui tinte rosee e rossastre, accerchiati da dolci ghirigori amarigli. Il tortuoso profilo, lumeggiato in oro, scorre fino ai piedini sagomati e si conclude al vertice in una trama di trafori e piume stilizzate.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 33 x 54h



OPERA 7.
MOBILETTO IN LEGNO LACCATO

La melliflua trama laccata a sfondo azzurro, che descrive le superfici di questo mobiletto in legno intagliato, palesa soavi uccellini in posa su leggiadri tralci fogliacei e floreali entro fantasiose e serpeggianti riserve mistilinee. La linea elegante e snella rientra nel repertorio degli arredi leziosi e originali delle botteghe veneziane, così come il raffinato decoro di morbide rose sbocciate e minuziosi fiorellini policromi.
Assecondano la flessuosa sagomatura gli angoli, accuratamente smussati, e le cornici, che creano una cesura sul prospetto fra l'anta verticale e il sovrapposto cassettino. Sorretto da decorati sostegni mollemente arcuati, è elogiato da un sagomato piano in marmo Emperador Brown, una pietra naturale di origini spagnole dal fondo rossastro con un fitto intreccio di venature grigio bianche. Concepito per stanze eleganti e raffinate, rispecchia e trasmette lo spirito brioso del secolo.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 52 x 80h x 36

OPERA 8.
COMÒ IN LEGNO LACCATO

Elemento d'arredo di spicco dell'epopea artistica della Serenissima del XVIII secolo, il comò esprime il talento dei marangoni, volti ad un trionfo delle curve, e il gusto dei depentori, attenti a decorazioni evidenti ma mai eccessive. Arredo destinato alle pareti, rivela con prepotenza la sua personalità stilistica, capace di fondere la sua funzione con l'arte del tempo.
Lo stile Luigi XV, il più rivoluzionario nella storia dei mobili, palesa la sua pienezza estetica nella linea avventuriera e nella grafia sbrigliata di questo comò in legno intagliato, caratterizzato da un ricercato e duplice movimento che anima il fronte e i fianchi poderosi e sporgenti, di forma esasperatamente accentuata. La bombatura enfatica ed elegante incontra la vivace cromaticità del fondo laccato celeste, impreziosito da cartigli che si incurvano ad assecondare il contorno mosso e fluente, da romantiche decorazioni floreali policrome e da rabeschi dorati incorniciati da leggiadre volute. Profili rilevati e dorati oscillano lungo il grembiale morbidamente centinato e centrato da una grande *rocaille* scolpita e dorata, sul quale si innestano sostegni *en cabriole*. Impareggiabile fasto degli spazi domestici borghesi, perpetua la sua bellezza nel tempo, incontrando ancor oggi l'interesse storico-artistico dei sofisticati amanti dell'arte e della cultura veneziana.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 147 x 84h x 60

OPERA 9.
CULLA IN LEGNO LACCATO

La culla in legno intagliato e laccato a fondo verde salvia testimonia la produzione più originale ed ingegnosa della Serenissima di metà secolo, che le riservò una preziosa qualità del decoro e una dolce sagomatura accogliente, appropriata ad ingentilire i palazzi nobiliari dei ricchi patrizi veneti.
Spicca il ricercato accordo cromatico tra il delicato verde delle foglioline brillanti e l'azzurrino tenue dei boccioli intrecciati al rosa antico delle ghirlande fiorite e dei graziosi nastri penzolanti. Una sfrangiata bordatura ne percorre l'intera sagomatura, inseguendo il movimento mosso del grembiale. Appare degna di nota la cura meticolosa accordata ad ogni dettaglio, che convoglia l'attenzione nelle due minuziose maniglie scolpite che aleggiano alle due estremità. La culla posa dolcemente su leggiadri sostegni *en cabriole* desinenti a ricciolo.

Venezia, Luigi XV (seconda metà del XVIII secolo)
cm 129 x 105h x 63

CHI NOISE RIES

VENTO D'ORIENTE IN LAGUNA

Chinois nella lingua francese significa cinese e il termine *chinoiserie* si riferisce all'insieme di decorazioni ispirate alla cultura cinese e applicate a ceramiche, tessuti, arredi, opere d'arte e manufatti di lusso.
Questo stile si sviluppò tra il XVII e il XVIII secolo in Europa: l'apertura delle rotte che dalle coste europee portarono a quelle dell'India, e da queste alla Cina, gli assidui scambi commerciali e le frequenti missioni della Chiesa, diedero modo all'arte cinese di diffondersi, nutrendo il mito di un "Oriente esotico", in cui alle stoffe e alle porcellane si affiancarono le preziose lacche e gli smalti, destinati a ricoprire un ruolo fondamentale nelle soluzioni architettoniche e decorative del tempo.
La richiesta divenne tale da attestare in Cina la produzione di opere destinate esclusivamente all'esportazione, frutto di una sintesi nella forma e nei contenuti tra committenza occidentale e tecniche cinesi, portando alla nascita del fenomeno artistico noto come *chinoiserie*. Accanto ad un'importazione autoctona nacque una produzione imitativa locale: architetti europei, decoratori e registi del gusto studiarono le stampe e le incisioni che gli invidiati esploratori dell'Oriente rimpatriavano; indagarono i regesti e memorizzarono le iconografie finora sconosciute per essere i nuovi allestitori di uno spazio inconsueto e ricercato. Il successo di questa moda esplosiva, ammaliatrice di tutte le arti, fu alimentato da una sincera volontà di scoperta e di interesse nei confronti del grande impero cinese, che vantava una civiltà antica e saggia, capace di affascinare l'Occidente, incuriosito da una tradizione e da un linguaggio visivo insoliti, attratto da architetture, costumi e usanze ignote.
Gli atteggiamenti delle potenze europee furono diversi. I primi importatori della lacca cinese furono gli Olandesi e i Portoghesi, che la adattarono al gusto e alle necessità occidentali. Si aggiunsero ben presto i Francesi e gli Inglesi. Anche l'interesse dell'Italia per il Catai fu notevole e, dal periodo Rococò fino al tardo Settecento, il Regno di Sardegna, i Ducati di Parma e Piacenza, il Granducato di Toscana, lo Stato Pontificio e la Repubblica di Venezia ne furono influenzati. In Italia la tendenza non si diffuse capillarmente tra tutte le classi sociali, ma si rivolse principalmente all'interesse dei più facoltosi. Venezia, sebbene fu da sempre centro cosmopolita di traffici commerciali internazionali, non ebbe una propria compagnia delle Indie.
Mentre Portogallo, Olanda, Francia e Inghilterra spingevano i loro vascelli in tutto l'estremo Oriente, Venezia, proprio in un secolo di grande splendore artistico, viveva una tragica decadenza commerciale, complici anche la marineria chiusa nel Mediterraneo e le vie terrestri ostacolate e capitanate dalla potenza ottomana. Dunque ad oggi non emergono fonti certe di importazioni dirette della lacca cinese a Venezia, ma si suppone che vi sia penetrata per mezzo delle altre potenze europee, quali Francia, Olanda e Portogallo. La città sull'acqua, con la sua tradizione laica ed autonoma, con una lunga storia di sviluppo culturale, sociale e politico, e grazie alla sua sensibilità per le culture più disparate, seppe dar vita ad una imitazione originale della cineseria, intrecciando la grazia dei motivi decorativi e la sfavillante varietà cromatica delle lacche al brioso movimento degli arredi lagunari.
Artefice della decorazione a *chinoiseries* fu il *depentòr* veneziano, che privilegiò fondi laccati neri e rossi, su cui riprodurre con inconfondibile spirito satirico figurazioni dorate, lisce o a rilievo. I suoi protagonisti sono eccentrici mandarini dai lunghi baffi spioventi e dal codino nero, in riposo sotto ariosi pergolati o in compagnia di dame, inseguite da premurosi servitori con bizzarri parasole.
A gremire i fianchi dei comò e ad affollare cofanetti, poltrone ed ogni tipo di suppellettile, il depentore, in un'interpretazione volutamente ancorata all'amatissima Venezia e in un'allegra mescolanza del reale con il fantastico, inventò pungenti ed ironiche scene carnevalesche, tratteggiando animali esotici, pappagalli colorati, piccole barchette, pagode inghirlandate di fiori, fumatori d'oppio in groppa a cammelli ed elefanti coperti da gualdrappe ricamate, scimmie dall'espressione maliziosa e principesse tartare somiglianti a damine veneziane.
Le ville e le residenze aristocratiche venete vantano ancor oggi una ricca serie di appartamenti impreziositi dalle *chinoiseries* di suntuosi pannelli decorativi, collezioni di porcellane e tessuti, ma anche stucchi e affreschi, riflesso della leggiadria e della fantasiosa atmosfera di un secolo allegro e galante. Questa tendenza, commistione di bagagli artistici eterogenei, creò una ricchezza lodevole, conservata nelle sale museali e transitata attraverso i secoli, grazie alla passione dei mecenati e dei collezionisti.

Bibliografia:
H. Honour, *L'arte della cineseria. La visione del Catai,*
Sansoni Editore, Firenze, 1963;
F. Morena, *Chinoiserie, The Evolution of the Oriental Style in Italy from the 14th Century to the 19th Century,*
Centro Di, Firenze, 2009;
F. Carletti, *Giro del mondo del buon negriero,*
Milano, Garzanti, 1941

OPERA 10.
COFANETTO IN LEGNO LACCATO

Una briosa narrazione pittorica di gusto esotico istoria il coperchio del cofanetto in legno intagliato: in un soave sfondo laccato azzurro, percorso da decorazioni floreali e arabeschi aggraziati, un curioso personaggio adagiato su di una roccia porge la pipa di oppio al compagno.
Il cofanetto poggia su minuti piedini sagomati.

Venezia, metà del XVIII secolo
cm 26 x 19h x 12

OPERA 11.
GRANDE SCATOLA IN LEGNO LACCATO

L'enciclopedica decorazione dorata a *chinoiseries*, che contraddistingue la scatola in legno intagliato, annovera un tripudio di fiori, salici piangenti cinesi e alte pagode, illuminati da improvvisi profili di lacca rossa.
Fluttuano sul fondo laccato nero farfalle stilizzate, aironi, svariati uccelli, arboscelli grotteschi, peonie e cinesini baffuti, agghindati con lunghi abiti dalle generose maniche ed esornativi copricapi tradizionali. Di rilevanti dimensioni e di forma rettangolare, presenta l'interno a sfondo rosso percorso da uccelli, insetti e decori dorati, suddiviso in scompartimenti dedicati agli appunti e all'oggettistica.

Venezia, Luigi XIV (inizio del XVIII secolo)
cm 62 x 27h x 52

OPERA 12.
TRUMEAU IN LEGNO LACCATO

Il cromatismo squillante elargito dallo sfondo laccato rosso è incrementato dai bagliori dorati dei profili e delle gioiose *chinoiseries* colorate che girandolano sulle superfici di questo arredo a doppio corpo. La ricca compagine ornamentale di impronta esotica offre foglie, ponticelli, arbusti e palmette, auree rondini posate su rami tra fiori, piccole bacche e pagode dai tetti ricurvi. Gruppetti di cinesini passeggiano riparati dai loro ombrellini, altri riposano all'ombra di fluttuanti drappi verdi.
Il corpo inferiore è caratterizzato dalla linearità dei fianchi e dalla grazia del prospetto ondulato, composto da tre cassettoni e da una sottile fascia sulla quale poggia la ribalta, che custodisce due ordini di cassettini orizzontali e due verticali, separati da un'antina. L'alzata presenta due ante a specchio sagomate e nasconde al proprio interno un'antina centrale, ripiani decorati, scomparti e altri rifugi di tesori e monili. Un cimiero gradinato e aggettante, di fastoso intaglio, regna imponente sul trumeau, rafforzando l'intenso effetto decorativo. Il cornicione centinato raccorda sostegni a mensola sagomati.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 104 x 234h x 55

Pubblicazione:
S. Levy, *Lacche Veneziane Settecentesche*,
Görlich Editore, 1967, Milano, vol. I, tav. 164-167

OPERA 13.
CONSOLE IN LEGNO LACCATO

Sospese tra cupi fondali di preziosa lacca nera, che ammanta la console in legno intagliato, le gracili ed amabili decorazioni in monocromia dorata accompagnano la gaia timbratura colorata delle agghindate *chinoiseries* dettagliatamente rifinite, dei mandarini avvolti in ampie vesti, degli arabeschi, degli alberi e dei fiori esotici, proiezione veneziana del lontano e affascinante Oriente. È percorsa da luminosi profili dorati e coperta da una lastra di Lumachella gialla africana. I sostegni a sezione quadrata con piede a vasetto sono raccordati da un'ondulata e rocambolesca traversa a crociera, di intaglio sostenuto, che incontra al centro un pinnacolo scolpito.

Venezia, Luigi XIV (inizio del XVIII secolo)
cm 150 x 78h x 84

Bibliografia di riferimento:
F. Morena, *Chinoiserie, The Evolution of the Oriental Style in Italy from the 14th Century to the 19th Century,* Centro Di, Firenze, 2009, p. 139, fig. 111 a,b.

OPERA 14.
COPPIA DI PANNELLI DIPINTI E DORATI

La palpabile qualità esecutiva e la prodigiosa abilità decorativa si svelano nella coppia di pannelli lignei dal tenebroso fondo laccato nero, sul quale si scioglie la narrazione di antiche *chinoiseries* realizzate a tempera e in parte dorate. Al centro del primo pannello una coppia di chimeriche creature traghettano un mandarino dai lunghi baffi e dal tradizionale copricapo, accomodato su di un pomposo cocchio dorato e seguito da un valletto con un ombrellino. Un suntuoso personaggio adagiato in un principesco trono aureo, assistito dai suoi servitori agghindati da lunghe vesti, spadroneggia il secondo pannello.
Tutto intorno, come sospesi nell'aria e incantevolmente senza alcuna preoccupazione prospettica, sono dipinti eccezionali aragoste e creature marine, tartarughe, curiosa frutta esotica, uccelli fantastici e dragoni alati, pappagalli rossi e verdi, vetuste architetture e arcaici vasi poggianti su regali obelischi.

Venezia, prima metà del XVIII secolo
cm 91,5 x 70,5

OPERA 15.
GIUSEPPE NOGARI,
GIUNONE

Sposa di Giove e come tale regina degli dei e dell'Olimpo, paladina dell'amore coniugale e custode del matrimonio, protettrice della fecondità muliebre e spesso invocata dalle partorienti: ecco Giunone, prediletta da molti artisti e qui celebrata da Giuseppe Nogari, grande pennello di Venezia, noto per le composizioni sacre e profane, ma soprattutto per le sue "mezze figure di invenzione". Specializzato in ritratti a mezzo busto e a figura intera con soggetti di natura religiosa, storica o mitologica, dipinti a tinte tenui su fondo scuro, seppe abilmente coniugare la predominante matrice culturale veneziana alla maniera olandese di stampo rembrandtiano. Moglie continuamente impegnata a punire le rivali, Giunone è estremamente gelosa del fedifrago marito che la tradisce sistematicamente con bellissime mortali o dee ammaliatrici.

L'incantevole e giovanissima donna dalle morbide e procaci forme, che nulla ha da invidiare alle nemiche, è smascherata dallo scettro e dalla corona d'oro illuminata dai rubini incastonati, simboli della sua regalità. Spezzano il bianco immacolato della carne i colori caldi e brillanti della veste e del manto, riflesso del vigore cromatico della corona. La cintola bordata in oro è un dono della dea Venere, espediente per sedurre Giove e dissuaderlo dalle tentazioni. Musa ispiratrice dell'artista è la letteratura latina: l'occhio che la fanciulla tiene nella mano destra allude alla metamorfosi narrata da Ovidio (Ovidio, *Metamorfosi I,* 588 e sgg.).

Giove, infatuatosi della ninfa Io e deciso a possederla, si illuse di non incorrere nella furia vendicativa della sua sposa e per celarle l'adulterio tramutò l'amante in una bianca giovenca. Giunone, fiutato l'inganno, chiese in dono la giovenca, incatenandola e affidandola al guardiano Argo, il cane dai cento occhi. A trarre in salvo l'infelice Io giunse Mercurio, fidato messaggero di Giove: il giovane dio, trasformatosi in un pastore, addormentò con un canto il feroce animale e, avvalendosi del suo torpore, lo decapitò. La dea, dispiaciuta per la perdita del suo cane, ne raccolse gli occhi per adornare la coda del pavone, animale a lei sacro, rappresentato alla sua sinistra. Ritratto di coinvolgente bellezza, carico di ammaliante e dolce espressività, da quasi tre secoli scaglia lo sguardo attento e penetrante ai suoi spettatori. L'intensità emotiva ed espressiva, l'atteggiamento languido e la morbidezza riservata ai contorni rievocano il

modus pingendi di Jacopo Amigoni. L'ipotesi trova conferma dal fatto che Amigoni, rientrato dall'Inghilterra nel 1739, rimase a Venezia fino al 1747 quando si trasferì nella capitale spagnola. Ed è agli anni Cinquanta, nell'ultimo tempo del Nogari, che è databile il dipinto *Giunone,* gremito di valenze lessicali e analogie con *l'Allegoria dell'Innocenza* della Pinacoteca dei Concordi di Rovigo e *l'Allegoria della Musica,* già in collezione Rovelli.
Allievo di Antonio Balestra, Giuseppe Nogari, dopo il trasferimento del maestro a Verona nel 1718, soggiornò probabilmente per qualche tempo a Bologna e, rientrato in patria, iniziò un'attività indipendente poco prima del 1726, quando comparve nel registro della Fraglia dei pittori veneziani.
Alla fine degli anni Trenta, su invito del protettore marchese Ottavio Casnedi, si recò a Milano, passando poi a Torino nel 1740, al servizio di Carlo Emanuele III di Savoia, per affrescare il soffitto del Gabinetto degli Specchi del Palazzo Reale. Rientrato a Venezia nel 1743, ottenne un grande successo presso gli illustri committenti locali innamorati degli alti esiti raggiunti e, sul mercato europeo, con le realistiche mezze figure, in omaggio ad una moda particolarmente diffusa agli inizi degli anni Quaranta, cui avevano contributo anche Giambattista Piazzetta, Giambattista Tiepolo e Bartolomeo Nazari.
All'inizio del decennio 1750-60 dipinse per la cattedrale di Bassano del Grappa *La donazione delle chiavi;* nel 1756 fu uno dei membri della fondazione dell'Accademia di Venezia.

Giuseppe Nogari (Venezia, 1699-1763)
Olio su tela,
1750 circa,
cm 79 x 97

Expertise: prof. Egidio Martini

Pubblicazione:
D. Succi, *Il fiore di Venezia, dipinti dal Seicento all'Ottocento in collezioni private*, GFP, Pordenone, 2014, p. 95, fig. 59

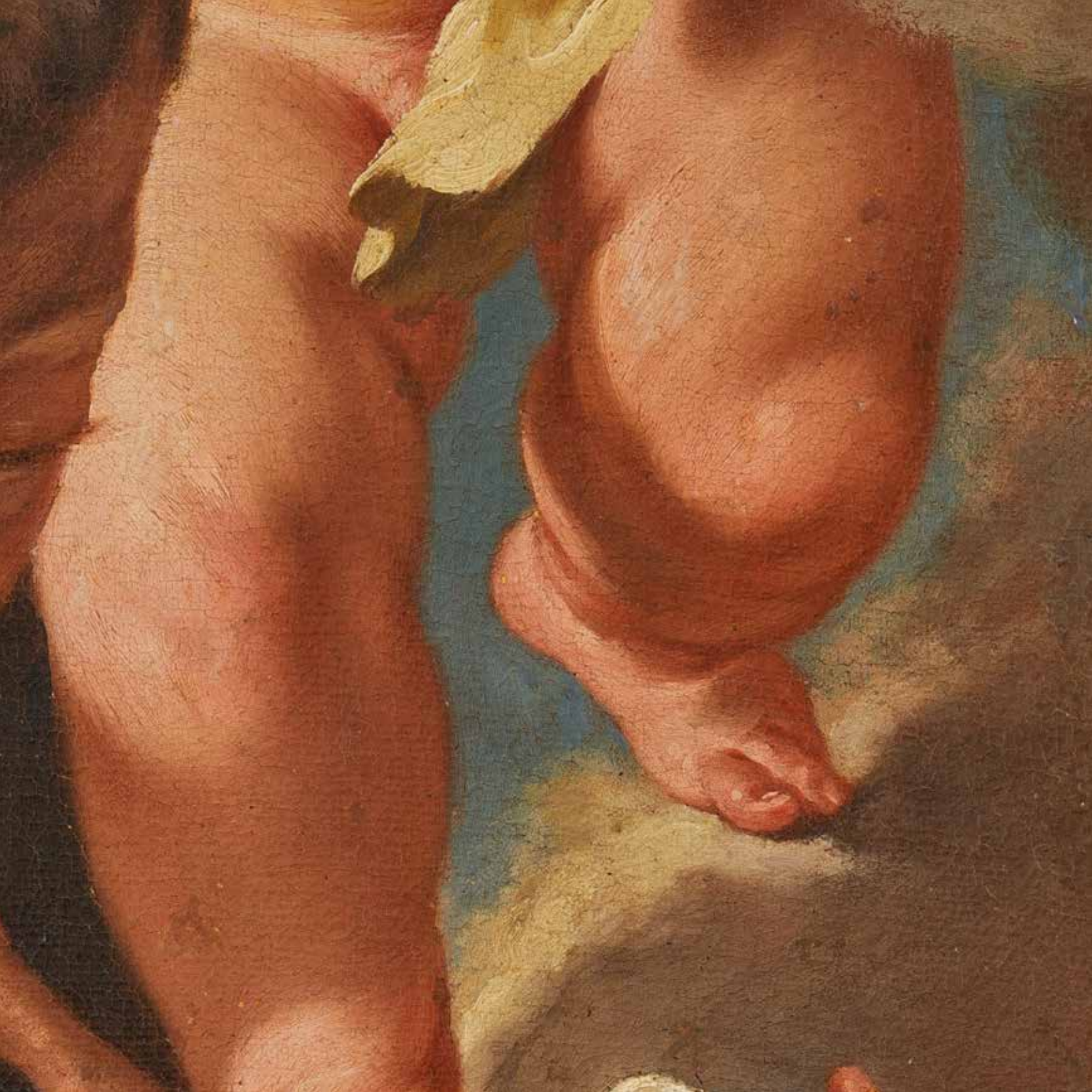
Bibliografia:
E. Martini, *La Pittura del Settecento Veneto,*
Grafiche Lema, 1982, Magnago

OPERA 16.
GIAMBATTISTA PITTONI,
SANT'ANTONIO CON IL BAMBINO

Caratterizzata da una pennellata sciolta e dal protagonismo spiccato delle figure ravvicinate al primo piano, questa composizione è opera del grande maestro del Settecento Giambattista Pittoni, riconosciuto come uno dei protagonisti dell'internazionalizzazione della pittura veneziana nei paesi del nord Europa. Nipote del pittore giordanesco Francesco Pittoni, Giambattista iniziò a lavorare nella bottega dello zio, affinando la propria cultura sugli esempi degli artisti contemporanei (Sebastiano Ricci e Antonio Balestra), che stavano portando una ventata di novità nell'ambiente lagunare. Già nelle opere d'esordio seppe infondere alla propria tela una nuova carica drammatica ed emozionale, perfettamente accordata ai valori espressivi dello spirito del melodramma contemporaneo. Pittoni risulta iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani nel 1716 e, probabilmente nello stesso anno, entrò nel Collegio dei Pittori per restarvi fino alla morte.

Protagonista è la visione di Sant'Antonio di Padova: il momento in cui Gesù Bambino appare al devoto, durante il suo ritiro spirituale a Camposampiero. Il dipinto, che si trovava già nella collezione Marina Nani Donà a Venezia, passato poi nella raccolta Vigolo a Vicenza e in seguito ad una fortunata collezione privata di Portogruaro, è edito da Laura Coggiola Pittoni (1) e datato al 1720-21. Esso ripropone quasi esattamente, pure nelle dimensioni, la tela già nella collezione Lord Crawford (Londra), custodita dal 1948 alla Fine Arts Gallery di San Diego (oggi San Diego Museum of Art, California) e pubblicata da Franca Zava Boccazzi (2).

La nostra versione, più curata nel dettaglio ricamato del fazzoletto posato sul braccio del Santo, risale in realtà al 1730 circa, datazione confermata implicitamente da un disegno tratto dall'opera, ora conservato al museo Louvre di Parigi, realizzato da Anton Kern (1709-1747), artista boemo presente nell'atelier di Pittoni tra il 1723-25 e il 1730-35. L'opera si distingue per la ricchezza del colore, per la morbidezza dell'impasto pittorico, per l'estremo rigore nel definire i particolari e per l'accorta regia luministica, che fa emergere le figure dallo sfondo ambrato rischiarato sulla destra dall'apparizione dorata. Gesù Bambino, lambito da un caldo fiotto di luce, aleggia su di una soffice nuvola allargando le braccia verso Sant'Antonio, accompagnato dal giglio, simbolo a lui riservato di



castità e bontà. Il fedele, fermo nell'atto di profonda contemplazione per il fulmineo miracolo, non osa alzare gli occhi, ma sorride commosso, portando una mano al petto per la meraviglia. Emerge una perfetta sintonia con l'impostazione spaziale delle figure riprese dal basso per conferire loro grandiosità e respiro nella limitata superficie della composizione. Le preziose opere del maestro spesso si presentano di piccole dimensioni, facilmente trasportabili nelle regge dei potenti committenti amanti dell'arte pittoniana. Arte che si qualifica, già verso la metà degli anni Venti, per il sorgere di un nuovo sentimento arcadico, espresso da agili strutture e da una grazia spumeggiante di gusto rococò.
Nel 1727, al culmine della fama, Pittoni fu nominato accademico d'onore all'Accademia Clementina di Bologna e negli anni Trenta la sua opera veniva sollecitata dalla committenza nobiliare ed ecclesiastica dell'Italia centro-settentrionale, dal collezionismo veneto e dalle corti tedesche, spagnole e, più tardi, da quella russa. Alcune opere del maestro sono oggi esposte in celebri musei tra cui, solo per citarne alcuni, il Louvre di Parigi, l'Ermitage di San Pietroburgo, la National Gallery di Londra, il Metropolitan Museum of Modern Art di New York, il museo Ca' Rezzonico di Venezia, la Pinacoteca di Brera.

Giambattista Pittoni (Venezia, 1687-1767)
Olio su tela,
1730 circa,
cm 57 x 80

Pubblicazione:
(1) L. Coggiola Pittoni, *Opere inedite rivendicate o poco note di Giambattista Pittoni,* Venezia, 1933, p. 410

Bibliografia:
(2) F. Zava Boccazzi, *Pittoni L'opera completa,* Electa, Venezia, 1979, p. 159, fig. 149

OPERA 17.
GASPARE DIZIANI,
BACCANALE IN ONORE DI SILENO

In secondo piano a destra, celebrato da ninfe e satiri danzanti e accompagnato dal cerimoniale suono dei clavicembali, Sileno segue il tiaso bacchico ciondolando festosamente in groppa al suo asino inghirlandato. L'ebbro pingue, calvo e paffuto è il vecchio dio rustico della vinificazione e dell'ubriachezza antecedente a Bacco, di cui fu tutore e compagno inseparabile. Alcune fonti lo vogliono figlio dell'unione tra una ninfa e il dio Pan, che riconosciamo al centro del dipinto in bilico su zoccoli caprini, con il corpo muscoloso coperto da ispido pelo, le orecchie appuntite e la fronte coronata da corna. La natura non gli fece certo dono di grazia e bellezza, ma rimediò con un temperamento molto cortese e gioviale: qui si rivolge a tre floride donne distese tra l'erba, avvolte da vesti ampollose. In questo *Baccanale in onore di Sileno,* Gaspare Diziani descrive con profondo estro narrativo momenti di beato abbandono ai vizi, evocando con efficacia un mondo dominato dagli istinti e dai piaceri.

A sinistra un roseo cupido ben tornito, abbarbicato ad un busto scultoreo come se si volesse allontanare, allude alla possibile scabrosità della scena. In questa festività notturna consumata nel bosco, tutte le figure appaiono collocate su un palcoscenico; l'illuminazione risulta suggestiva e quasi genialmente artificiosa e lo sfondo paesistico assume l'aspetto di una quinta teatrale, incorniciato dalla conformazione del terreno, dagli alberi curvi e dai fastosi panneggi. In questo dipinto spicca chiaramente la capacità decorativa dell'artista, che molto spesso converte un'anfora, un mantello o una scultura in un oggetto arcadico, stravagante, esornativo e credibile solo per effetto artistico.

L'opera è stata avvicinata per l'analoga struttura compositiva arcadica, la grafia minuziosa e l'eleganza dei particolari al dipinto con *Ercole, Dejanira ed il centauro Nesso* in collezione Napoleone Zecchini (1). Nella maturità artistica il pittore passava da un genere all'altro con estrema facilità: dalla scena storica, di cui era riconosciuto maestro, alla scena biblica trasferita fra i campi e gli animali sulla scia di un Marco Ricci passato attraverso il chiaroscuro dello Zais e le grazie dello Zuccarelli, alle scene di genere negli ambienti dei contadini; un'antologia dei modi settecenteschi, nella quale il Diziani è abilissimo a raccogliere non solo gli spunti contenutistici,

ma anche le inclinazioni stilistiche dei pittori a lui contemporanei e dove finiranno con l'entrare anche i modi dell'arcadia francese. Il colore ora si accende brillante, ora si smorza, il panneggio diviene più svolazzante e morbido, pur mantenendo certi ampi lembi, certe angolosità della precedente maniera.
L'ondata barocca, proveniente ancora da una propaganda autocratica a temi storici o morali o didattici, promossa dalle gerarchie imperanti nel mondo politico o clericale, s'infrangeva a Venezia in una visione tesa a restituire un'impossibile antichità mista alla fantasia e all'immaginazione degli artisti. L'intensa e frenetica produzione del pittore è testimoniata da opere di carattere sacro destinate ad importanti chiese nel bellunese e nel Veneto, da affreschi nei palazzi veneziani, da decorazioni in facoltose residenze private, scenografie teatrali e dipinti da stanza. Il tenore di tali commissioni testimonia come Diziani, a partire dal quinto decennio del Settecento, fosse ormai uno tra i principali interpreti della pittura di figura veneziana, apprezzato per il suo linguaggio semplice quanto raffinato e spettacolare, favorito in gran parte dalla nodale formazione presso il maestro Sebastiano Ricci.

Gaspare Diziani (Belluno, 1689 - Venezia, 1767)
Olio su tela,
1730-1740 circa,
cm 78 x 54

Expertise: prof. Enrico Lucchese

Pubblicazione:
Il secolo di Nicola Grassi. Pittura del Sei e Settecento veneziano [30 aprile - 10 luglio 2021 Pordenone, Galleria Harry Bertoia], catalogo della mostra a cura di E. Lucchese,
Zel Edizioni, Treviso 2021, p. 148, fig. 109

Bibliografia:
(1) A. Paola Zugni - Tauro, *Gaspare Diziani*,
Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia, 1971, fig. 247

OPERA 18.
GIOVANNI BATTISTA CIMAROLI, IL MOLO VERSO LA BASILICA DELLA SALUTE

Al valente e meticoloso pennello di Giovanni Battista Cimaroli si deve la splendida e finissima veduta di uno degli scorci più famosi della città lagunare, nella quale compare il Molo della Piazzetta e sullo sfondo Punta della Dogana con la Chiesa della Salute, progettata dall'architetto Baldassare Longhena, maestro del Barocco veneziano. A destra si eleva la facciata del palazzo architettato da Jacopo Sansovino per ospitare la collezione libraria del cardinale Bessarione, ispirato ai modelli della Roma antica, con le svettanti statue poste a coronamento del cornicione. Per rintracciare i natali dell'artista ci si deve recare sulle sponde del lago di Garda, a Salò. Da giovane lavorò come paesaggista nella bottega del pittore Antonio Aureggio a Brescia, che abbandonò nell'agosto del 1711 in favore di Bologna, dove ebbe come maestro il battaglista Antonio Calza, suo futuro cognato. Non è pervenuta alcuna testimonianza relativa ai primissimi anni dell'artista tra le lagune, ma certamente fu un pittore affermato già nel 1722, quando l'impresario teatrale Owen Mac Swiny lo scelse, accanto agli illustri Giambattista Pittoni, Sebastiano e Marco Ricci e al giovane Antonio Canal detto il Canaletto, per dare vita al fogliame di quattro dipinti allegorici della serie dedicata alla celebrazione di illustri personaggi del recente passato inglese. Questa impresa rappresentò un evento importante anche per la complessa trama di rapporti con Canaletto, che studiò e di cui apprezzò molto la luminosità delicata e tersa delle sue vedute, imitandolo fino a confondersi nel suo corpus di opere. Dal 1726 al 1737 risulta iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani, ed è proprio a partire dal quarto decennio del XVIII secolo che si aprì una nuova fase del suo percorso artistico, caratterizzato da una copiosa ed apprezzata produzione.

Il maestro di Salò adottato dalla Serenissima catturò l'interesse di molti appassionati di tutto il mondo con i suoi brani campestri e i paesaggi veneti - che recano la chiarissima impronta di Francesco Zuccarelli - e le vedute della città di Venezia, con i più suggestivi angoli, fortemente influenzate dal modello offerto dall'illustre Canaletto, proficuo serbatoio di temi e suggestioni. Il fatto che Cimaroli copiò la sua opera tarda fa pensare che seguisse molto da vicino l'attività di Antonio, attingendo temi quasi in parallelo con la loro esecuzione. Questo dipinto, dalla sobria tavolozza cromatica,

dalla tipiche e inconfondibili macchiette e dalla pacata descrizione degli elementi architettonici sotto un cielo ricco di nubi cumuliformi, ne è una forte testimonianza. Rappresenta, con rigore quasi fotografico, una schietta cronaca di costume, molto attenta ai dettagli, ben congegnata e realistica nei toni; un vivace stralcio di quotidianità veneziana immerso in un'atmosfera luminosa, in cui la sensibilità del pittore si dimostra rivolta all'ambiente, allo sfondo sapientemente orchestrato e alla minuziosa e ferma descrizione degli edifici. L'alto livello qualitativo delle sue opere lo portò direttamente al centro del vasto palcoscenico lagunare e fu molto apprezzato dai collezionisti contemporanei, a partire da Zaccaria Sagredo, seguito dal console Joseph Smith e dal maresciallo Von der Schulemberg. Nei libri di casa del condottiero tedesco sono menzionate due vedute di Venezia acquistate nel 1736, testimonianza estremamente significativa che documenta il segmento della sua produzione vedutistica. La sicurezza dell'impostazione compositiva e il nitore pittorico che connotano l'opera permettono di collocarla cronologicamente intorno al 1740, nella piena maturità dell'artista. Mentre la produzione paesistica cimaroliana fu abbastanza copiosa ed appare riconducibile ad un peculiare repertorio di temi arcadici, talora frammisti a rovine classiche o a deliziosi paesi lungo la riviera del Brenta, le vedute veneziane sono molto più rare. Il dipinto è una speciale ed eccezionale testimonianza dell'arte vedutistica del pittore e deve essere messa in relazione con analoghe vedute veneziane, tra le quali la *Veduta del Canal Grande con la chiesa della Carità,* della Hunterian Collections dell'Università di Glasgow e la stessa *Caccia dei tori in piazza San Marco,* già nella collezione di Francis Watson a Londra, ritenuta eseguita in collaborazione con Canaletto.

Giovanni Battista Cimaroli (Salò, 1687 - Venezia, 1771)
Olio su tela,
1740 circa,
cm 74 x 57

Expertise: prof. Dario Succi

Pubblicazione:
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, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 192 - 193, fig. 63

Bibliografia:
F. Spadotto, *Un artista dimenticato: Giovan Battista Cimaroli, in Id., Saggi e memorie di storia dell'arte,* Fondazione Giorgio Cini Onlus, Ravenna, 2000, pp. 131-137

OPERA 19.
MARIA LUIGIA RAGGI,
PAESAGGIO MONTANO CON ROVINE E FIGURE NEI PRESSI DI UN FIUME;
CAPRICCIO CON FIGURE PRESSO ANTICHE ROVINE

Tra le mura invalicabili del monastero genovese dedicato alle monache Turchine, rinchiusa forzatamente per tutta la vita e costretta ad un'esistenza decisa da altri, Maria Luigia Raggi nel suo abito monacale azzurro, sognava la libertà nei paesaggi che dipingeva. Nata a Genova nel 1742 da una delle più importanti famiglie della Repubblica, trascorse nove anni di educandato nel monastero dell'Incarnazione della città e, nel 1760 a soli 18 anni, suor Maria Luisa Domenica Vittoria entrò nell'ordine delle Annunziate Celesti. I suoi dipinti, a formato panoramico e da stanza, quasi sempre in *pendant,* sono delicati e freschi paesaggi arcadici espressi in chiave umana; affascinanti capricci e vedute di Roma, tramutate in un sereno *locus amoenus* lontano dalle difficoltà e dai tormenti; scenari della campagna laziale a carattere documentario-archeologico, densi di delicata grazia rococò e abitati da uomini e donne del popolo, colti nel loro affaccendarsi quotidiano.

Il lirismo sognante che la pittrice imprime alle sue creazioni sembra rispecchiare la fuga dai canoni stereotipati imposti da un'inflessibile realtà dispotica, e il sapore arcadico pare voglia mostrare una poetica in bilico tra un ideale perduto e una società in trasformazione. La sua arte si lega inevitabilmente alla pratica del Grand Tour, la moda dei viaggiatori, degli artisti e dei collezionisti stranieri diretti nelle città italiane capitali dell'arte, desiderosi di vedere le opere architettoniche e scultoree, visitare le botteghe dei pittori e acquistare un ricordo da portare a casa.

Maria Luigia Raggi, per accontentare gli appetiti di questa committenza, scelse paesaggi classicheggianti e capricci con monumenti della Roma antica, di cui spesso accentuò l'aspetto pittoresco, e predilesse la tecnica della tempera su carta, per un facile trasporto delle opere. Il *Capriccio architettonico* nella pittura paesaggistica è un genere che si configura tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, e prevede l'inserzione di un nucleo realistico principale in un contesto fantasioso, oppure un'architettura fantasiosa in un'ambientazione realistica. Ecco che templi, palazzi, chiese, rovine archeologiche, sculture e monumenti ispirati all'antico si intrecciano al paesaggio in un'affascinante composizione suggestiva e visionaria. La fama dei capricci e dei paesaggi italiani, in particolare presso l'aristocrazia inglese, era dovuta anche al sistema

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

Maria Luigia Raggi (Genova, 1742-1813)
Tempera su carta,
cm 66 x 39,5
cm 64 x 38,5

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

OPERA 20.
GIUSEPPE ZOCCHI,
VEDUTA IDEATA DI PADOVA CON IL BACCHIGLIONE E LA "TORLONGA" DEL CASTELLO DI EZZELINO;
VEDUTA IDEATA DI PADOVA CON IL CASTELLO DI EZZELINO

Fiesole, 1730. Il giovane Giuseppe stava trasportando rena per impastare la calcina, come era solito fare con il padre, in un cantiere della villa che il conte Giulio Cesare della Gherardesca aveva da poco acquistato, quando comparve il marchese Andrea Gerini, esponente di una famiglia nota per la generosità con cui proteggeva e incoraggiava gli artisti. Attratto dai muri che per gioco Giuseppe imbrattava di bei disegni, propose al padre di portare il figlioletto a imparare il mestiere dell'artista alla bottega del pittore Ranieri del Pace. Un incontro che segnò l'inizio di un capitolo significativo nella storia delle arti figurative in Toscana.

Protagonista del vedutismo fiorentino ma ricercato altresì come frescante, disegnatore e incisore, Giuseppe Zocchi arricchì la sua carriera anche con illustrazioni di classici latini e molte delle sue opere furono poi incise, da altri e da lui stesso. Nel 1740 si recò a Venezia dove frequentò la bottega calcografica di Giuseppe Wagner, incidendo alcuni paesaggi derivati dai dipinti di Giuseppe Zais. Nella città lagunare Zocchi entrò in contatto con la fiorente produzione locale, ammaliato dall'arte di Marco Ricci, Canaletto e Bernardo Bellotto. Tra la fine del 1743 e il 1744 si trasferì a Milano, dove eseguì alcuni dipinti per il cardinale Giuseppe Pozzobonelli, arcivescovo della città. Successivamente passò a Bologna e poi raggiunse Roma, completando la formazione con la scoperta dei capricci architettonici e delle vedute di Giovanni Paolo Pannini. Dipinse a Firenze nel palazzo Rinuccini, decorò la galleria Gerini, la villa Serristori e il soffitto del teatro della Pergola. Rientra nei capolavori del paesista la straordinaria coppia di vedute con capriccio della città di Padova, già nella collezione Aldo Borletti (Milano), dove si trovava quando fu attribuita a Bernardo Bellotto (Venezia, 1721 - Varsavia, 1780) dallo storico dell'arte Stefan Kozakiewicz (1972, II, A 417, A 430).

Protagonisti sono il castello Carrarese, che si innalza alla biforcazione del fiume Bacchiglione e l'antica e imponente torre di difesa medievale, risistemata da Ezzelino III da Romano nel XIII secolo per ospitare le prigioni e le sale di tortura destinate ai suoi nemici. Le opere presentano un particolare interesse scientifico perché offrono l'opportunità di ricostruire per la prima volta il legame di collaborazione tra Zocchi e Bellotto durante il loro soggiorno in terra

lombarda. Il nipote del già affermato Canaletto nel 1744 si trovava in Lombardia, dove realizzò - tra le altre - due vedute della campagna raffiguranti *Vaprio e Canonica verso Nord* (oggi al Metropolitan Museum of Art, New York) e *Vaprio e Canonica verso Sud* (ora di una collezione privata), commissionate dal conte Antonio Simonetta che, insieme alla moglie, vantava uno dei salotti più frequentati dell'aristocrazia milanese. In entrambe le vedute emerge fortemente l'intervento della mano di Giuseppe Zocchi, espressamente richiesta dal committente in persona.
Veduta ideata di Padova con il Bacchiglione e la "Torlonga" del Castello di Ezzelino riproduce il quadro di Bellotto, datato 1744, oggi custodito al Museo Thyssen - Bornemisza della capitale spagnola, dal quale si differenzia per il formato maggiore (cm 48,5 x 73) e per alcuni dettagli (1). *Veduta ideata di Padova con il Castello di Ezzelino* è in relazione con il disegno di Bellotto conservato nel Kupferstichkabinett di Berlino: come osservava Kozakiewicz, è molto probabile che di questa composizione esistesse un dipinto del maestro che formava pendant con il quadro di Madrid. Va aggiunto che anche in esso si doveva registrare un intervento collaborativo di Zocchi: l'ipotesi riceve conferma dal nostro dipinto di Zocchi, che si differenzia dal disegno di Bellotto per l'introduzione del brano paesaggistico tra il Castello di Ezzelino e le tre colonne romane a destra, oltre che per la dilatazione della strada in primo piano, sulla quale avanza un carro trainato da un cavallo: sono queste le modifiche probabilmente introdotte da Zocchi nel corrispondente dipinto diBellotto andato perduto. La straordinaria importanza scientifica della coppia di vedute ideate va di pari passo con lo splendido livello qualitativo che le eleva al rango di capolavori del periodo veneziano e lombardo di Giuseppe Zocchi.

Giuseppe Zocchi (Firenze, 1715-1767)
Olio su tela,
cm 90 x 60

Pubblicazione:
D. Succi, *Il fiore di Venezia, dipinti dal Seicento all'Ottocento in collezioni private,* Leg Edizioni, Gorizia, 2014, pp. 195-196, fig. 132-133

Bibliografia:
(1) D. Succi, *Bernardo Bellotto: le vedute della campagna veneta e lombarda,* in *Da Canaletto a Zuccarelli, il paesaggio veneto del Settecento* [Udine, Villa Manin di Passariano, 8 agosto - 16 novembre 2003], catalogo della mostra a cura di A. Delneri e D. Succi, AGF, Udine, 2003, p. 159, fig. 132;
A. Tosi, *Inventare la realtà. Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento,* Le Monnier, Firenze, 1997

OPERA 21.
FRANCESCO TIRONI,
PAESAGGIO FLUVIALE CON TORRE ANTICA;
PAESAGGIO FLUVIALE CON MANDRIANI

Gli ameni paesaggi fluviali, allietati da graziosi borghi popolati e impostati tra frondose quinte arboree vivacemente picchiettate, sono un rarissimo e prezioso esempio dell'attività paesaggistica di Francesco Tironi, disegnatore e artista di valore, la cui produzione pittorica è principalmente orientata alla città di Venezia, alle vedute e agli scorci, fruttuoso incontro con la frenetica richiesta di collezionisti e raffinati conoscitori stranieri. La morte di Francesco avvenuta nel 1797 coincide con l'anno della caduta di Venezia e permette di stimare l'artista come l'ultimo esponente della gloriosa storia del Vedutismo durante la Repubblica Serenissima (1). La sua produzione fu poco corposa e oggi le vedute compaiono sporadicamente sul mercato antiquario.
L'unica opera documentata dell'artista era in passato costituita dalla serie di bellissimi disegni preparatori per la raccolta di 24 acqueforti raffiguranti isole della laguna di Venezia che furono incise da Antonio Sandi e che vennero pubblicate, senza indicazione dell'editore, intorno al 1785 (2). Questa serie di disegni, di cui alcuni sono conservati al Museo dell'Albertina a Vienna, altri alla National Gallery di Washington, alla Robert Lehman Collection, al Metropolitan Museum of Art di New York e in varie collezioni private, dimostra chiaramente come lo stile di Tironi si caratterizzi per un gusto eclettico, inizialmente affascinato dalla smagliante pittura di Canaletto, ma che nella tarda maturità affiancò un'indole sentimentale preromantica, tendenzialmente affine alla maniera sinteticamente espressiva e al modello ideale della visione elegiaca e instabile di Francesco Guardi.
Vari artisti e colleghi veneziani, tra cui Canaletto, Bellotto, Guardi, Cimaroli, Costa, Domenichini, temporaneamente allontanati dalla luminosa città lagunare, si erano spinti lungo la riviera del Brenta per raffigurarla in suggestive immagini che ci restituiscono l'idea della perduta poesia di quei luoghi, terra di delizie estive dei patrizi veneti. Le ampie riprese panoramiche della coppia di paesaggi testimoniano come a tale fascino non era rimasto insensibile neanche Tironi. Sotto il profilo iconografico - pur ricordando i modi di Giovanni Battista Cimaroli e di Giuseppe Zais - sono del tutto originali e di notevole impatto visivo: nota caratteristica del maestro sono le spigliate macchiette che animano i paesaggi contribuendo a scandire la profondità della ripresa prospettica, avvallata e delicatamente sfumata nei profili dei monti lontani. Nello spazio della tela, come fosse un paesaggio contemplato dalla finestra, gruppetti di mandriani riposano, sorvegliano il bestiame o attingono all'acqua; qualche donna trasporta un cesto appoggiando il peso sul capo; alberi affusolati crescono indisturbati; antichi ponti intralciano lo scorrere mite e paziente del fiume. Databile intorno al 1770, il pendant costituisce un'importante documentazione e un significativo contributo alla conoscenza dell'attività di Francesco Tironi nel genere della pittura di paesaggio.

Francesco Tironi (Venezia, 1745-1797)
Olio su tela,
1770 circa,
cm 82 x 63,5

Expertise: prof. Dario Succi

Bibliografia:
(1) D. Succi, *Francesco Tironi, Ultimo vedutista del Settecento Veneziano,* Edizioni della Laguna, Pordenone, 2004;
(2) D. Succi, *La Serenissima nello specchio di rame,* 2013, vol. II, pp. 914-927

OPERA 22.
GIOVANNI ANTONIO PELLEGRINI, ERMINIA INCONTRA I PASTORI

Il canto VII della *Gerusalemme Liberata* si apre sulla fuga precipitosa della fragile e disperata Erminia che si lasciò condurre senza meta dal suo cavallo al galoppo, seminando i suoi nemici. La principessa voleva raggiungere l'amato Tancredi, che suo malgrado non la ricambiava, all'accampamento cristiano, dove riposava dopo il duello con Argante. Erminia indossò le armi di Clorinda per non farsi riconoscere, ma venne sorpresa da una pattuglia di crociati in ricognizione e così fuggì fino ad imbattersi in un insediamento di pastori, vicino alle rive del fiume Giordano, dove si addormentò. Al suo risveglio si ritrovò in un luogo sognante, un paesaggio naturale ed idillico. Qui avvenne l'incontro con i pastori, che la accolsero nel loro mondo meraviglioso, lontano dall'orrore della guerra e immune ai drammi e alla violenza.

Il tema di origine letteraria si affaccia spesso nelle opere della maturità di Giovanni Antonio Pellegrini, pittore veneziano ma di origini padovane, protagonista del Rococò europeo. Il maestro si inserisce in una corrente di gusto fondamentale per lo svolgimento della pittura veneziana del primo Settecento, che si oppone ad ogni remora seicentesca e costituisce con enfasi rivoluzionaria una visione del tutto nuova nell'impiego dei mezzi espressivi, nello spirito decorativo e nel pittoricismo sempre più schiarito, arguto e brioso. Risultato eccellente della sua maestria, il dipinto effonde una bellezza tenera e delicata, di naturali e umani sensi, profondi e commossi, di un aspetto nitido rinsaldato dalla luce che definisce il protagonismo delle figure.

Pellegrini entra nel cuore di una visione esistenziale e descrive la poesia intima degli sguardi dei personaggi tasseschi: gli occhi inteneriti di amorevole malinconia e l'umana delicatezza che spira da ogni lineamento si adattano all'idea che la nostra percezione attribuisce al concetto di melodramma. Emergono una larghezza e una scioltezza nel trattare i panneggi, una trasparenza delle ombre delle carni, una freschezza e una spontaneità di pennellata. L'essenzialità di Erminia è enormemente disarmante: raffigurata con una prontezza e una spontaneità di espressione, di tenero incanto, mostra ai pastori il suo elmo scintillante come un'oreficeria ricca di balzi e fusioni dorate. Chi si stava perdendo nel buio, ora ritrova lo spirito lieve della grazia.

Giovanni Antonio Pellegrini (Venezia, 1675-1741)
Olio su tela,
1730 circa,
cm 111 x 138h

Expertise: prof. Fabrizio Magani

Pubblicazioni:
Il secolo di Nicola Grassi. Pittura del Sei e Settecento veneziano
[30 aprile - 10 luglio 2021 Pordenone, Galleria Harry Bertoia],
catalogo della mostra a cura di E. Lucchese,
Zel Edizioni, Treviso 2021, p. 92, fig. 67;
E. Martini, *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo,*
Rimini, 1992, p. 290, fig. 212

Bibliografia:
G. Knox, *Antonio Pellegrini,* Oxford, 1995;
R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento,*
Istituto per la collaborazione culturale,
Venezia Roma, 1960

OPERA 23.
SPECCHIERA CON INTARSI IN MADREPERLA

L'aura di preziosità che aleggia intorno alla specchiera è data dai nutriti intarsi di piastrine di madreperla che tempestano la cornice esterna in legno di pero intagliato e laccato e l'imponente cimasa. Nel contesto europeo è esclusiva prerogativa di Venezia il raffinato connubio lacca - madreperla che, a partire dalla fine del Seicento, si propone come prestigiosa soluzione decorativa, lussuosa e di grande effetto. La madreperla, pregiata per il colore iridescente bianco perlaceo, talvolta cangiante e declinato in sfumature a seconda della luce, è utilizzato per la durezza e l'inesauribile luminescenza nella preparazione di manufatti di lusso, gioielli e per impreziosire oggetti d'arte o arredi.
L'incastonatura madreperlacea, che impreziosisce quest'opera, obbedisce ad un cortese disegno floreale, che perfeziona l'ornamento dorato e si intreccia ai decori laccati a finta tartaruga. Lungo l'intero bordo della cornice si posano *remages* intagliati e dorati, accavallati a volute scolpite ed elementi fitomorfi. La raffinata cornice interna, in legno intagliato e dorato, fluisce in dentelli concatenati. A dominare la composizione si innalza una cimasa arricciata e dorata, di fragoroso impatto decorativo.

Venezia, inizio del XVIII secolo
cm 116 x 148h

Bibliografia di riferimento:
C. Santini, *Mille mobili veneti, L'arredo domestico in Veneto* dal sec. XV al sec. XIX, Artioli Editore, Modena, Vol. III, pag. 245, fig. 421

OPERA 24.
COPPIA DI SPECCHIERE IN LEGNO DORATO

Di impianto strutturale fantasioso e scenografico, la coppia di specchiere in legno intagliato e dorato è modulata da un sinuoso e ricco decoro a motivo di tralci fioriti intagliati, armoniosi intrecci di foglie d'acanto increspate, trafori ed eleganti volute sfrangiate. Lungo il bordo interno della cornice sagomata, ornata da agili profilature, si susseguono leggiadre foglie concatenate.
La cimasa, coronata da un magnifico e raffinato nastro scolpito a tutto tondo, ospita uno specchio ovale inciso a raffigurare un mezzo busto femminile.

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

OPERA 25.
SPECCHIERA IN LEGNO DORATO

Emerge elegantemente, in questa specchiera in legno intagliato e dorato, la battuta a vetri incisi con motivi floreali, gradevolmente interrotta da decorazioni fogliacee dorate. Volute sfrangiate, decori traforati e ricercati cartigli, di ammirevole intaglio nitido ed equilibrato, percorrono il bordo della cornice, culminando ai vertici con due magnifiche fanciulle alate in legno scolpito. L'importante cimasa, paludata da piume stilizzate e da uno specchio sagomato e inciso a raffigurare una musicante adagiata su di una roccia, si conclude al vertice con un'ingobbita *rocaille* dorata.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 130 x 205h

Bibliografia di riferimento:
M. Cera, *Il mobile italiano dal XVI al XIX secolo,*
Longanesi C., Milano, 1983,
pag. 271, fig. 519

OPERA 26.
POLTRONA IN LEGNO DORATO

Elegantemente sorretta da sostegni *en cabriole* che fluentemente si innestano nella cintura centinata, la trionfale poltrona in legno intagliato e dorato è modellata sinuosamente secondo un raffinato ed inconfondibile stilema rococò.
La struttura solenne ed imponente è percorsa da valve di conchiglia e volute; i braccioli si flettono marcando una continuità con l'impugnatura desinente a voluta. L'ampio schienale imbottito è coronato da una *rocaille* accerchiata da decori fogliacei traforati.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)

OPERA 27.
BAULETTO DA VIAGGIO IN CUOIO

Adagiato su di una base lignea dorata, intagliata a motivi di volute e *rocailles,* innalzata da dolci sostegni *en cabriole,* il romantico e incantevole bauletto da viaggio spalanca le due ante frontali, rivelando la serie di quattro cassettini estraibili, armonizzati da una fodera in tessuto. Interamente rivestito in cuoio, è rifinito da boccole e maniglie in bronzo.

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

Bibliografia di riferimento:
G. Morazzoni, *Il mobile veneziano del Settecento,*
Görlich Editore, Milano, 1958, vol. II, tav. CCCXXXVII;
G. Morazzoni, *Mobili veneziani del Settecento,* Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, Milano, Roma, 1927, fig. CCXLII

Pagina a lato:
Antico bauletto da viaggio in Palazzo Ca' Rezzonico, Venezia. Fotografia tratta da C. Stenier, *Mobili e Ambienti Italiani dal gotico al floreale,* Bramante Editrice, Milano, 1963, fig. 367

OPERA 28.
TRUMEAU IN RADICA DI NOCE

L'impeccabile eleganza del trumeau si svela nelle morbide concordanze delle partiture cromatiche in legno di noce e in radica di noce. Orchestrato secondo una metrica aulica, ma avvinghiato ad una struttura calibrata e ad una giusta proporzione, presenta un andamento mosso del corpo inferiore e dei fianchi.
La linea irrequieta conquista i tre cassettoni che ripartiscono il prospetto e le catene modulate che li suddividono, investendo il cornicione modanato. Le paraste lineari e aggettanti calano lungo il corpo inferiore fluttuando e tramutandosi in eleganti capitelli intagliati. L'alzata è caratterizzata da due ante con specchio sagomato, che celano al loro interno cassettini e vani portaoggetti. Un'ardita centinatura definisce la cimasa a timpano spezzato con cornicione gradinato in aggetto, scortata da cinque pinnacoli intagliati. Poggia su centinati sostegni a mensola.

Venezia, Luigi XV (prima metà del XVIII secolo)
cm 132 x 262h x 65

OPERA 29.
MOBILETTO IN RADICA DI NOCE

Il rapido susseguirsi di spigolose gole e controgole delinea le superfici del mobiletto, modulate chiaroscuralmente dall'impiego della radica di noce. Cadenzato da quattro eleganti paraste, che atterrano sinuosamente sull'ondulante sagomatura del robusto cornicione modanato, presenta il fronte ripartito in un cassettino sottile e in altri tre più capienti. Poggia su corposi sostegni a mensola.

Venezia, Luigi XV (primo quarto del XVIII secolo)
cm 85 x 80h x 45

OPERA 30.
SCRIVANIA IN RADICA DI NOCE

La morbida sagomatura estremamente ondulata e la rigorosa essenzialità dell'impianto convivono amabilmente nella scrivania da centro "a bussolotto", di impatto cromatico vivace e radioso, merito dell'accurato impiego della radica di noce inquadrata a filettature in *bois de rose*, essenza assai apprezzata per le naturali valenze decorative offerte dalle sue intonazioni rosate. Impostata su aggraziati sostegni *en cabriole*, nel prospetto anteriore si mimetizzano due ante in corrispondenza delle colonne laterali; la fascia sottopiano è cadenzata da tre cassettini.

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

OPERA 31.
COMÒ IN RADICA DI NOCE

Lo smagliante pittoricismo del comò “ad urna”, dalle inflessioni squisitamente veneziane, è frutto del calibrato accostamento delle luminose filettature in *bois de rose* al legno di noce e alla radica di noce, attendendo ad esiti d’indiscutibile raffinatezza, suggellata dal seducente andamento mosso e dalle dinamiche sequenze di curve, che travolgono il fronte e i sinuosi fianchi. La struttura è attraversata da una gola, posta immediatamente sotto il piano sagomato, che ospita due cassetti sottili; il prospetto è compostamente articolato in due ordini di cassettoni. La linea ritaglia con grazia le docili sfrangiature del grembiale, centinato con misura e proporzione, al centro del quale affiora un motivo ornamentale a *rocaille* intagliata e traforata. La foggia *en cabriole* dei sostegni snelli e fluidi ricalca il brioso moto inesausto del comò.

Venezia, Luigi XV (metà del XVIII secolo)
cm 135 x 93h x 60

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

Ideazione: Attilio Cecchetto
Testi e direzione: Elena Andreatta
Fotografie: Francesco Girotto
Stampa: Asolana Group
Edizione: BIAF 2022

©Attilio Cecchetto Antiquario
Tutti i diritti riservati

ATTILIO
CECCHETTO
ANTIQUARIO