



Università Ca' Foscari di Venezia

Dottorato di ricerca in Storia Antica e Archeologia, Storia dell'Arte
XXIII ciclo (A.A. 2007/2008 - A.A. 2009/2010)

Alessandro Longhi,
pittore e incisore del Settecento veneziano

Settore scientifico disciplinare di afferenza:
[L-ART/02] Storia dell'Arte Moderna

Tesi di dottorato di PAOLO DELORENZI, matricola 955425

Direttore della Scuola di dottorato:
Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del dottorando:
Prof. Sergio Marinelli

A mio padre

INDICE

Introduzione	Pag.	7
I. Profilo biografico	»	11
II. L'opera pittorica	»	27
II.1 <i>Gli esordi</i>	»	29
II.2 <i>La stagione delle committenze illustri</i>	»	47
II.3 <i>L'attività tarda</i>	»	67
II.4 <i>I ritratti 'in grande' di Pietro Longhi</i>	»	80
III. La grafica	»	89
IV. «Dilettasi ancora di incidere in rame alla pittoresca»: l'attività acquafortistica	»	97
IV.1 <i>Scene di genere, immagini sacre, teste e ritratti</i>	»	98
IV.2 <i>Dalla Raccolta di ritratti al Compendio: origine ed elaborazione di un libro illustrato</i>	»	106
V. La fortuna critica	»	115
VI. Catalogo		
VI.1 <i>Dipinti autografi</i>	»	137
VI.2 <i>Dipinti attribuiti</i>	»	232
VI.3 <i>Dipinti perduti</i>	»	241
VI.4 <i>Dipinti di attribuzione incerta o non condivisa</i>	»	250
VI.5 <i>Dipinti, segnalati dalla critica moderna, non rintracciati</i>	»	307
VI.6 <i>Disegni autografi</i>	»	318
VI.7 <i>Disegni attribuiti</i>	»	319
VI.8 <i>Disegni di attribuzione incerta o non condivisa</i>	»	328
VI.9 <i>Disegni, segnalati dalla critica moderna, non rintracciati</i>	»	335
VI.10 <i>Incisioni</i>	»	336
VI.11 <i>Incisioni per il Compendio</i>	»	347
VI.12 <i>Incisioni attribuite</i>	»	377
VI.13 <i>Incisioni perdute</i>	»	377
VI.14 <i>Incisioni d'après</i>	»	378
Illustrazioni	»	387

APPENDICE PRIMA	
<i>Documenti</i>	» 511
APPENDICE SECONDA	
<i>Rime e prose in onore di Alessandro Longhi</i>	» 531
APPENDICE TERZA	
<i>Testo critico delle biografie del Compendio</i>	» 541
<i>Bibliografia</i>	» 567

Introduzione

Alessandro Longhi, figlio d'arte, è da sempre considerato l'interprete per eccellenza della realtà veneziana del secondo Settecento, l'autore che meglio di ogni altro, in virtù della sua copiosa opera ritrattistica, ha saputo fissare in una galleria di straordinaria efficacia i volti dei protagonisti della scena lagunare, ponendosi al servizio delle varie componenti sociali, dai patrizi più illustri al popolino, e con essi lo spirito di un'intera epoca, di un mondo giunto ormai al suo crepuscolo.

L'esegesi corrente, come ogni interpretazione a posteriori di fatti e congiunture storiche, ha del vero solo in parte – le ultime effigi databili cadono, significativamente, nell'*annus terribilis* che vide il dissolversi dell'ordine repubblicano –, giacché il maestro, scomparso ottuagenario nel 1813, non fu un pittore del declino, nemmeno dell'esaltazione totale e idealizzante propria di Tiepolo, bensì il cronista di una quotidianità vivace, dinamica, in cui l'aristocrazia permaneva al potere e il ceto borghese aspirava al riconoscimento di un prestigio maggiore entro la scala gerarchica. Applaudito fin dagli esordi, Longhi si pone in linea con la tradizione pittorica locale, dimostrando sensibilità verso le tendenze aggiornate del gusto, come fa bene risaltare l'adesione giovanile alla moda rembrandtiana. Le tele colpeggiate dal suo pennello, anche quando il tono assume una cadenza solenne, non perdono di vista l'aspetto cordiale e umano dell'individuo, in una sorta di colloquio silenzioso e deferente con la persona ritratta. Nell'evolversi del tempo, tuttavia, all'introspezione si sostituisce l'appariscente, il *ductus* assume un carattere corsivo, irrigidendosi, prevale l'aspetto formale; l'artista, fedele a sé stesso, palesa qualche apertura alla temperie neoclassica, che nondimeno gli risulta sostanzialmente estranea, in un approccio al visibile a questo punto lontano da scrupoli naturalistici.

Nel XIX secolo, l'esiguo interesse per il genere di cui Alessandro era specialista e la stima crescente nei confronti delle 'conversazioni', degli 'scherzi d'amore', dei

trattenimenti carnevaleschi fissati dal padre, evocazioni nostalgiche di una civiltà scomparsa, hanno steso un velo d'oblio sulla personalità del nostro, lentamente riaffiorata nelle decadi iniziali del Novecento. Davvero grande la fortuna commerciale (si veda il nutrito regesto delle opere di attribuzione errata o non condivisa), notevole quella sul versante critico: la rassegna sul ritratto italiano svoltasi a Firenze nel 1911 ha offerto spunti molteplici, inaugurando una serie di indagini culminate con il pionieristico studio monografico di Vittorio Moschini, dato alle stampe nel 1932. Gli apporti successivi in letteratura ne hanno rimpolpato notevolmente il catalogo, senza però giungere alla compilazione, in questa sede proposta, del *corpus* dei dipinti longhiani, integrato con nuovi pezzi. Numericamente – cosa del resto ovvia – si impongono le effigi, cui vanno a unirsi ‘teste di fantasia’, immagini di soggetto sacro e pale d'altare: gli autografi assommano a quasi centocinquanta unità, parecchie decine sono poi gli esemplari da considerarsi al momento perduti.

Alle prime sezioni del lavoro, inerenti alla biografia e all'analisi della produzione pittorica, estesa anche ai ritratti ‘in grande’ di Pietro Longhi, fa seguito un *excursus* – di necessità breve – circa l'impegno del maestro in campo disegnativo: i fogli che finora gli sono stati assegnati sollevano non pochi dubbi, cosicché il reperimento, almeno in fotografia, di una prova firmata, unico abbozzo sicuro, rappresenta un utile termine di paragone per riconsiderare questo aspetto scarsamente noto della sua attività.

Ben più folta è la serie degli intagli su rame, che qualificano Alessandro come *peintre-graveur* tra i più prolifici dell'epoca. Il *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici*, edito in forma definitiva al chiudersi del 1762, raccoglie i sembianti e le vite di venticinque artisti contemporanei, nella volontà di celebrare la neoistituita Accademia di Pittura e Scultura, nonché alcune glorie del recente passato. È ora possibile, attraverso materiale inedito, precisare le fasi esecutive della silloge e, ugualmente, incrementare il gruppo delle acqueforti – stampe *d'après* il genitore, ritratti, scene devote, allegorie – con sette fogli sconosciuti. Raffinato nel segno, pieno di eleganza, l'incisore trae direttamente ispirazione dai modelli sommi di Rembrandt, cercando un equilibrio fra luce e ombra, insistendo sulla lastra per modulare la gamma dei neri; da un punto di vista tematico, la contiguità all'autore leidense emerge inoltre da prove di nuova acquisizione, come le copie, in controparte, di quattro teste virili di anziani personaggi dovute alla mano di

Giovanni Benedetto Castiglione.

La ricerca ha privilegiato l'indagine documentario-archivistica, lo spoglio delle fonti a stampa coeve – pubblicazioni encomiastiche, scritti di argomento artistico, gazzette – e il vaglio dell'ampia bibliografia esistente sull'artista. Le appendici che chiudono l'elaborato accolgono i documenti, le poesie e le prose composte in onore di Alessandro Longhi, i testi critici delle biografie incluse nel *Compendio*.

Per la rarità di alcuni materiali, libri, stampe e avvisi tipografici settecenteschi, è stato necessario compulsare, fuori da Venezia e dal Veneto, le collezioni di prestigiosi istituti italiani e stranieri, l'Accademia Carrara di Bergamo, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca Palatina di Parma, la Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» di Milano, la Bibliothèque Nationale di Parigi, la British Library di Londra. Essenziale, oltre a ciò, il vaglio del materiale iconografico custodito presso l'I.R.E. di Venezia (fondo Tomaso Filippi), le fototeche della Fondazione Cini, del Museo Correr, dei Musei Civici di Udine, della Fondazione Zeri di Bologna, della Fondazione Berenson e della Fondazione Longhi, nonché del Kunsthistorisches Institut di Firenze, della Biblioteca Hertziana e dell'Istituto Centrale per il Catalogo di Roma, del Département des Peintures del Louvre di Parigi, della Witt Library di Londra, del Getty Research Center di Los Angeles.

Si è venuto così a delineare un profilo a tutto tondo di Alessandro Longhi, specialista nel ritratto e abile incisore. Le sue tele sono un'enciclopedia del costume, ripercorrono la storia avviata all'epilogo della Serenissima, ne fanno rivivere, per immagini, i protagonisti.

ABBREVIAZIONI

ARCHIVI, BIBLIOTECHE E RACCOLTE MUSEALI

AABAV	Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia
ASCV	Archivio Storico del Comune, Venezia
ASM	Archivio di Stato, Milano
ASPV	Archivio Storico del Patriarcato, Venezia
ASV	Archivio di Stato, Venezia
BACR	Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo
BCC	Biblioteca Civica «Cristoforo Sabbadino», Chioggia
BCU	Biblioteca Civica «Vincenzo Joppi», Udine
BMCV	Biblioteca del Museo Correr, Venezia
BML	British Museum, Department of Prints & Drawings, Londra
BNFP	Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Parigi
BPP	Biblioteca Palatina, Parma
FMRC	Fondazione Biblioteca Morcelli - Pinacoteca Repossi, Gabinetto delle Stampe, Chiari (Brescia)
GNSR	Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma
MCP	Museo Civico, Gabinetto delle Stampe, Padova
MCV	Museo Correr, Venezia
RBM	Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», Milano

OPERE MANOSCRITTE

BMCV, <i>Commemoriali Gradenigo</i>	BMCV, <i>Mss. Gradenigo Dolfìn</i> , 200: P. GRADENIGO, <i>Commemoriali</i> , 26 voll., seconda metà sec. XVIII.
BMCV, <i>Discendenze patrizie</i>	BMCV, <i>Mss. Cicogna</i> , 2498-2504: M. BARBARO - A.M. TASCA, <i>Discendenze patrizie</i> , 7 voll., sec. XVIII.
BMCV, <i>Notatori Gradenigo</i>	BMCV, <i>Mss. Gradenigo Dolfìn</i> , 67: P. GRADENIGO, <i>Notatori</i> , 38 voll., 1748-1773.

Profilo biografico

«Così le stelle di lui disposero, / Pittor lo vollero, pittore è nato» declamano gli endecasillabi che Carlo Goldoni compose nel 1757 in occasione dell'ingresso di don Francesco Scudieri alla parrocchia dell'Angelo Raffaele, elogiando in termini altisonanti l'opera «del valentissimo prudente giovane» Alessandro Longhi¹. L'artista esordiva sulla scena veneziana in quell'anno e subito molti ne apprezzarono la capacità di fissare col pennello l'indole di coloro che, di volta in volta, posavano dinanzi a lui per farsi ritrarre.

Malgrado tanta precoce fama, la ricostruzione della vicenda biografica del maestro veneziano è ostacolata dalle scarse notizie a nostra disposizione – non una lettera, poche le carte relative all'esistenza privata –, che solo studi recenti hanno potuto integrare con qualche dato archivistico utile a far luce sugli anni dell'adolescenza, allorquando il padre desiderava far intraprendere al maggiore dei figli la carriera ecclesiastica. La vita professionale, invece, è scandita dalle numerose opere su tela e su rame riunite in catalogo, base imprescindibile per analizzare la rete fitta della committenza aristocratica e l'universale stima, della classe cittadina come del ceto patrizio, di cui l'artista ha goduto; il ricco fondo documentale dell'Accademia di Pittura e Scultura, sottoposto a un vaglio attento, ha poi fornito elementi nuovi circa l'attività del nostro nelle vesti di membro e docente dell'Istituto.

Il padre, che nella fede di battesimo figura come Pietro Antonio Falca, era nato nella contrada di Santa Margherita il 15 novembre 1701 da Alessandro, *orese* e «gettatore d'argento a luto», e Antonia². Ignoriamo l'origine del soprannome Longhi,

¹ C. GOLDONI, *Del ritratto di un piovano esposto in occasione d'ingresso. Endecasillabi*, in *Poesie in lode del celebre ritrattista veneziano il signor Alessandro Longhi*, Venezia 1770, p. XVI. Cfr. *Appendice II*, n. VII.

² Il certificato battesimale è stato reperito contemporaneamente da L. MORETTI, *Asterischi longhiani*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 - 4 aprile 1994), a cura di A. MARIUZ - G. PAVANELLO - G. ROMANELLI, Milano 1993, p. 249 e G. VIO, *Pietro Falca detto Longhi: la sua famiglia e i suoi messaggi elettorali*, «Arte Documento», 7 (1993), p. 163. In precedenza, se ne

fatto proprio anche dal figlio, con cui è passato alla storia; fino a tempi recenti, singolarmente, lo si era rinvenuto *in primis* lontano da Venezia, non comparso nella registrazione del matrimonio contratto con Caterina Rizzi il 27 settembre 1732 nella chiesa di San Nicoletto della Lattuga³. L'artista, infatti, è menzionato con il solo appellativo pochi mesi avanti, il giorno 8 luglio, nel quaderno delle spese relative alla fabbrica della parrocchiale di San Pellegrino, nel territorio bergamasco, in relazione alla facitura della cornice per l'ancona giunta dalla Dominante, opera «del Longhi pittore famoso, stimata da Rizzi e Tiepoletto di gran valore»⁴. Il maestro, tuttavia, già nel 1731 aveva sottoscritto a Venezia come «Pietro Longhi» la ricevuta di sei zecchini «per valore di un penello da morti» compiuto su mandato dell'Arte dei selleri, bolzeri e tappezzieri⁵. Discepolo di Antonio Balestra, forse per qualche tempo alla scuola di

collocava la nascita nel 1702 sulla base della notizia fornita dal *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale, delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano. Aggiuntovi tre brevi trattati di pittura*, Venezia 1762, p. 31 (per comodità, si cita la seconda edizione del volume, recante peraltro alcune correzioni ortografiche ai testi). L'orefice Alessandro Falca, scomparso tra il 1715 e il 1732, era venuto al mondo nel 1681, come si apprende dal *Dizionario biografico degli orefici, argentieri, gioiellieri, diamantari, peltrai, orologiai, tornitori d'avorio e scultori in nobili materiali [...] dal medio evo alla fine della Repubblica aristocratica di Venezia*, a cura di P. PAZZI, Treviso 1998, p. 46. Non va confuso con il quasi omonimo Alessandro Falchetta, attivo negli anni 1668/1690, ricordato da A. RAVÀ, *Pietro Longhi*, Bergamo 1909, p. 14 nota 5.

³ ID., *Pietro Longhi*, Firenze 1923², p. 26 (con errori). Si veda in ultimo VIO, *Pietro Falca*, p. 163, che una volta ancora, tuttavia, trascrive il documento con lievi imprecisioni: in particolare, il secondo testimone non è «il signor domino Gasparo Gavardina», bensì «il signor Domenico q. Gasparo Gavardina», di professione «corrier di Roma», che ritroveremo quale padrino al battesimo di Alessandro (i Gavardina, residenti a San Cassiano, avevano in uso il soprannome Cotelli; *ibid.*, p. 169 nota 3). Anche nel certificato di stato libero, redatto il 18 settembre, leggiamo solo «Pietro Antonio Falcha»; ASPV, *Curia patriarcale, Sezione antica, Examinum matrimoniorum*, 201 (1732), c. 279.

⁴ P.G. GALIZZI, *Le chiese di San Pellegrino*, Bergamo 1942, p. 27. La pala fu donata da Giovanni Paolo Sonzogno, nativo della cittadina in Val Brembana, che dimorava nella Serenissima attendendo alla gestione di un negozio di oreficeria; ID., *San Pellegrino Terme e la Valle Brembana*, Clusone (Bergamo) 1996², pp. 198-200. Il nome dell'artista si incrocia in una seconda circostanza con quello di Sebastiano Ricci, morto nel 1734: entrambi, infatti, sottoscrivono con Piazzetta una dichiarazione di autenticità per un disegno giudicato autografo di Veronese, che oggi si conserva al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli; G.M. PILO, *Piazzetta, Longhi, Ricci: una perizia impugnabile per Veronese*, «Arte Veneta», 13-14 (1959-1960) [1960], pp. 219-220.

⁵ G. VIO, *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara (Vicenza) 2004, p. 547. Il documento si conserva in ASV, *Arti*, b. 516, reg. intestato «1731. Riceveri dell'Arte de' selleri, bolzeri e tapezzieri», alla data: «Di 24 dicembre 1731. Ho riceputo io Pietro Longhi dal signor Giovanni Bernardo Nevroni [Negroni] guardi[a]no dell'Arte de' tapeccieri, selleri e bolzeri, cechin n. 6, dico sei, per valore di un penello da morti, compreso tella e fatura d'acordo val £ 132».

Giuseppe Maria Crespi a Bologna⁶, mosse i passi iniziali nell'ambito della pittura di storia, per votarsi in seguito a una produzione generistica di largo successo⁷.

A breve distanza dalla *platea* marciana, nella contrada di San Giuliano, dove la nuova famiglia risiedeva all'aprirsi del quarto decennio, il 12 giugno 1733 venne al mondo Alessandro Antonio Falca, presentato al sacro fonte il 10 luglio successivo avendo come padrino «il spettabile Domenico Cotelli corrier da Roma *quondam* Gaspare», testimone pure agli sponsali dei genitori⁸. Il trasferimento a San Pantalon, in una casa di proprietà del nobiluomo Lunardo Emo vicina «al pontesel di San Rocco»⁹, non dovette tardare molto, attestata già dall'annotazione battesimale del secondogenito Iseppo Gerolamo, partorito il 28 gennaio 1736 (1735 *m.v.*); la progenie numerosa della coppia – altri nove figli nacquero fra il 1737 e il 1747 – scampò solo in parte a una

⁶ Dubbi fondati sull'effettivo svolgimento di questo secondo alunnato sono stati espressi da A. MARIUZ, *Pietro Longhi: "un'originale maniera..."*, in *Pietro Longhi*, p. 34: è infatti possibile che il pittore abbia lasciato correre questa voce «per nobilitare il suo curriculum di studi».

⁷ Oltre alle pubblicazioni di Ravà, si vedano il testo monografico di V. MOSCHINI, *Pietro Longhi*, Milano 1956 e il catalogo redatto da T. PIGNATTI, *Pietro Longhi*, Venezia 1968; ID., *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano 1974. Quest'ultimo, pur ricordando le tele sacre menzionate da A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini* [...], Venezia 1733, pp. 237, 443, 469, tranne in un caso non più rintracciabili, omette di elencare il quadretto scomparso raffigurante il *Salvatore che chiama dalle reti gli Apostoli* già nella sacrestia dell'oratorio delle Dimesse a Padova (P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 80; MORETTI, *Asterischi longhiani*, p. 254). L'oratorio veronese di San Biagio conservava una *Beata Vergine incoronata*, opera perduta, insieme a una piccola pala con la *Benedizione di Giacobbe*, oggi presso il Museo di Castelvecchio, restituita all'autore da S. MARINELLI, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. MAGAGNATO, Vicenza 1978, pp. 231-232, n. 170. Anche la cappella del casino di Cecilia Grimani Sagredo al ponte dei tre archi, a San Giobbe, ospitava un dipinto dell'artista (F. Magani, in *Pietro Longhi*, p. 172, *sub* n. 78). Fra le opere irreperibili vi è infine una *Clemenza di Tito*, realizzata nel 1737 per il conte Pietro Giovanelli; F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Domenico e Antonio Guardi e i loro patroni*, in F. PEDROCCO - F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Antonio Guardi*, Milano 1992, p. 32 nota 11; MORETTI, *Asterischi longhiani*, pp. 250-251.

⁸ Si veda l'*Appendice I*, doc. 1. Nella registrazione si legge «Pietro Falca detto Longhi pittor». Un anno dopo, il maestro appone data e firma – «1734 / Io Pietro Longhi F.» – alla base della *Caduta dei giganti* affrescata nel vano dello scalone di Ca' Sagredo; la trascrizione dell'epigrafe si trova in MOSCHINI, *Pietro Longhi*, p. 59.

⁹ Attualmente denominato ponte de la Scuola. Le rilevazioni compiute tra il 1745 e il 1750 dietro istanza dei provveditori alle pompe localizzano la dimora di «Pietro Longhi pittor» in corte/calle dei preti; F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Venezia 1745-1750. Case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, «Ateneo Veneto», n.s. 36 (1998) [1999], p. 105.

morte prematura¹⁰.

Il desiderio di far indossare al figlio l'abito clericale, che certo poteva accompagnarsi a uno spontaneo afflato religioso del giovinetto, motiva l'inclusione del nome di Alessandro, tredicenne, nell'elenco dei fanciulli «da porsi nel Seminario Ducale» stilato il 3 agosto 1746 «in camera di sua serenità», presenti il «serenissimo principe, monsignor illustrissimo primicerio e gli eccellentissimi procuratori»¹¹; la candidatura – occorre rimarcarlo – fu avanzata dal procuratore Nicolò Venier, esponente di una schiatta patrizia, con dimora a San Vio, che intrattenne con Pietro un rapporto di committenza¹². Per ragioni ignote, ormai vicina la possibilità di accedere all'alunnato in Seminario, il 21 maggio 1748 il padre sottoscrisse la rinuncia alla «nomina come se fatta non fosse»¹³.

Alessandro, a quella data, stava per raggiungere i tre lustri d'età, nel pieno dell'adolescenza guardava al mondo con occhi curiosi, impaziente di apprendere, di scrutare la quotidianità d'eccezione di Venezia, capitale di uno stato fiorente e meta d'obbligo dei turisti impegnati nel *grand tour*. Pastorelli e contadini, poi dame, cicisbei, personaggi falcoltosi gremivano le telette che osservava affascinato nella bottega paterna, la cui fortuna trova riscontro nelle riproduzioni su rame fatte eseguire dal calcografo Ioseph Wagner e dagli editori Remondini di Bassano¹⁴. Già da due anni molti suoi coetanei erano impiegati come garzoni; ancora acerbo – possiamo crederlo – il nostro avrà cominciato col buttare su carta qualche schizzo, nel prosieguo si sarà impraticchito coi colori, in ultimo nel maneggio degli strumenti del mestiere. Il profilo che ci restituisce il *Compendio* è di assoluta eloquenza:

Alessandro Longhi nacque in Venezia l'anno 1733 da Pietro ingegnoso pittore, e come erede, che per lo più sono i figliuoli, della idea de' genitori portò fin

¹⁰ MORETTI, *Asterischi longhiani*, p. 249; VIO, *Pietro Falca*, p. 163.

¹¹ Si veda l'*Appendice I*, doc. 2.

¹² P. DEL NEGRO, «Amato da tutta la Veneta Nobiltà»: Pietro Longhi e il patriziato veneziano, in *Pietro Longhi*, pp. 228-229, 233.

¹³ Si veda l'*Appendice I*, doc. 3.

¹⁴ Le stampe risalgono alla seconda metà della quinta decade e agli anni immediatamente successivi; sull'argomento si rimanda a G. MARINI, *Pietro Longhi and his Engravers*, «Print Quarterly», 11 (1994), pp. 401-410, e a C. CORTESE, *Pietro Longhi, Giuseppe Wagner e Giambattista Remondini*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, I, a cura di A. BETTAGNO - M. MAGRINI, Vicenza 2002, pp. 379-413.

dall'utero materno un estro pittoresco; che conosciuta la sua innata inclinazione, pensò bene il padre raccomandarlo alla direzione di Giuseppe Nogari, conoscendo che avrebbe appresi li più necesari precetti dell'arte, sì nel disegnare, come nel colorire¹⁵.

Sono «conversazioni, giochi, ridotti, maschere, parlatori», tutti dipinti «in piccole figure»¹⁶, i soggetti cui Pietro doveva la celebrità. Altra era la via che desiderava far intraprendere al giovane promettente, affidandone il completamento del curriculum formativo all'amico e collega Giuseppe Nogari, specialista in mezze figure, ma apprezzato anche per i suoi quadri istoriati¹⁷.

La metà del secolo è vicina, i disegni iniziali di una carriera ecclesiastica forse non totalmente accantonati. Benchè manchi, in apparenza, un aggancio documentario, vi è sicurezza nell'affermare che il ragazzo avesse quantomeno abbracciato gli ordini minori, cosa tutt'altro che insolita, considerando i numerosi esempi di artisti e letterati operanti ai gradi più bassi delle gerarchie della Chiesa in modo da percepire benefici e prebende. «Abbas Longhi» leggiamo in calce all'effigie incisa del patriarca Giovanni Bragadin (1758-1759)¹⁸, con il titolo equivalente di chierico lo chiama il senatore Pietro Gradenigo già nel 1757¹⁹, ad «Alessandro abate Longhi» è indirizzata due anni dopo la lettera recante la notizia della nomina accademica²⁰ e così doveva presentarsi la firma apposta sul ritratto della famiglia Pisani²¹; ancora nel 1760, certo non aggiornato

¹⁵ *Compendio delle vite*, p. 55.

¹⁶ P. GUARIENTI, in P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico [...] contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti [...]*, Venezia 1753, p. 427.

¹⁷ Sull'artista, si veda qui *infra*. Il secondogenito di Pietro Longhi, Iseppo Gerolamo, fu tenuto a battesimo nel 1736 dal «signor Giosepepe Noghari pittor *quondam* Zuanne, de contrà di San Giacomo dall'Orio», così come un altro figlio, Giacomo Andrea, il 29 aprile 1746 ebbe a padrino «il signor Giacomo *quondam* Batta Amiconi pittor, di contrà di Santa Soffia»; documenti rintracciati da MORETTI, *Asterischi longhiani*, p. 249, e VIO, *Pietro Falca*, p. 163.

¹⁸ Cat. IT 2.

¹⁹ BMCV, *Notatori Gradenigo*, IV, c. 22v, 24 maggio 1757; *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del n.b. Pietro Gradenigo*, a cura di L. LIVAN, Venezia 1942, p. 30.

²⁰ Se ne veda la minuta conservata in AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 5, fasc. «Atti», c. n.n., che reca l'intestazione «Al spettabile signor signor colendissimo / Il signor don Alessandro abate Longhi / Sue proprie mani», con la rettifica a matita rossa: «il don no, solo abbate».

²¹ Cat. 9.

sull'evoluzione della vicenda, Gasparo Gozzi qualifica come tale il pittore²². Chiari, a questo punto, sono i motivi della contrarietà manifestata da Pietro dinanzi al desiderio del figlio di prendere in sposa la diciottenne Marina Gaggetta, di cui rimane traccia negli atti della cancelleria patriarcale sotto la data del 17 luglio 1759²³; l'obiezione, appianatesi le divergenze domestiche, fu ritirata il 13 settembre successivo, rendendo possibile la celebrazione del matrimonio nel giorno ultimo di quel mese²⁴.

Le più antiche notizie circa l'attività pittorica di Alessandro Longhi risalgono al 1757. Il *Compendio*, fonte imprescindibile ma elusiva nello specificare il reale svolgimento del suo tirocinio, indugia solo brevemente sul discepolato presso Nogari, senza la conoscenza del quale, tuttavia, verrebbero meno i presupposti per coglierne gli orientamenti di gusto e le peculiarità di stile. Varcata ormai la soglia dei vent'anni,

applicando a quella vaga maniera s'accinse ben presto a dipinger dal naturale, ed esponendo in pubblico molti ritratti s'acquistò in età giovanile buon concetto e fama²⁵.

Il medaglione biografico riecheggia i versi del componimento goldoniano che già abbiamo citato, laddove questo enuncia, assumendo inaspettatamente il valore di un vero e proprio testo fra il programmatico e il promozionale: «In dì brevissimi rapidamente / Tanti ritratti da lui si esposero, / Che resta attonita la dotta gente. / [...]

²² «Gazzetta Veneta», 55, 13 agosto 1760 (si veda l'*Appendice II*, n. XII). Nella stessa circostanza, ovvero l'esposizione a San Rocco del perduto *Ritratto di locandiere*, il senatore Gradenigo utilizzava nuovamente il titolo di chierico; BMCV, *Notatori Gradenigo*, VI, c. 53r, 16 agosto 1760 (*Notizie d'arte*, pp. 59-60). Ritroviamo la menzione della dignità ecclesiastica, non più corretta, anche in G. ZANETTI, *Annali della città di Vinegia ne' quali si contengono le cose degne di memoria che vanno di giorno in giorno avvenendo in essa e nelle vicine isolette che la circondano. Tomo primo che abbraccia il primo semestre dell'anno MDCCLXVI*, Venezia 1766, p. 78 (vi si rammenta l'effigie del cancelliere grande Giovanni Colombo, oggi in raccolta privata, dipinta «dall'ab. Pietro [*sic!*] Longhi viniziano») e in A. MEMMO, *Elementi dell'architettura lodoliana, o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, I, Roma 1786, p. 60 (il nobile autore possedeva un ritratto di fra' Carlo Lodoli, identificabile con quello poi giunto alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, per mano del «sig. abate Longhi, figlio del celebre pittor Pietro»).

²³ Si veda l'*Appendice I*, doc. 5. La contraddizione, a nome di Pietro, fu presentata da don Antonio Martello, suddiacono titolato della chiesa di San Pantalon.

²⁴ Si veda l'*Appendice I*, doc. 7. Al processo di libertà matrimoniale, svoltosi il 13 settembre, furono chiamati a deporre Francesco Stecchini, della parrocchia di San Samuel, che conosceva Alessandro fin da bambino essendone lo zio, e l'orefice Pietro Pellegrini, dimorante da molti anni nelle vicinanze dell'abitazione degli sposi; si rimanda alla trascrizione inclusa nell'*Appendice I*, doc. 6.

²⁵ *Compendio delle vite*, p. 55.

Il saggio ed ottimo Nogari ornato / Fu il precettore del giovin tenero, / E il suo discepolo lo ha pareggiato»²⁶.

Il commediografo, stretto a Pietro Longhi da una calorosa amicizia²⁷, si era da poco prestato al pennello dell'esordiente Alessandro, che immortalando personaggi rinomati e illustri contava di guadagnare una subitanea visibilità²⁸. All'esito positivo del 'lancio' concorse la partecipazione alle regolari esposizioni d'arte a San Marco e in campo a San Rocco, che insieme alle cerimonie di insediamento agli uffici politici e religiosi, alle fiere, a festeggiamenti di altro genere, rappresentavano la più prestigiosa vetrina sulle novità della scuola pittorica veneziana²⁹. Bentivoglio-Erizzo, Bragadin, Gambara, Grimani, giusto per non uscire dall'ambito delle identità sicure, sono alcune fra le casate patrizie per le quali risulta all'opera entro il 1760³⁰. A Palazzo Ducale, cuore pulsante dello Stato, fin dal chiudersi dell'anno precedente si poteva ammirare, accanto ai teleri dei Tintoretto, del cavalier Bassano, di Tinelli, Régnier, Bombelli e Uberti, il triplice ritratto degli avogadori Alvise Renier, Vincenzo Donà e Prospero Valmarana³¹, sistemato *in loco* negli stessi giorni in cui i Concordi di Rovigo disponevano il pagamento in favore del nostro «rinomato pittor veneto» per l'immagine a olio di Giulio Contarini da Mula, protettore dell'istituzione³². Tanta notorietà era forse dovuta agli auspici dell'insigne stirpe dei Pisani di Santo Stefano, che nel 1758-1759 gli avevano dato ordine «di dipinger tutta la nobil famiglia al naturale [...] in due gran

²⁶ GOLDONI, *Del ritratto di un piovano*, p. XVI.

²⁷ Fondamentali, sulla materia, sono i contributi di E. MASI, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi*, «Nuova Antologia», s. III, 8 (1887), pp. 609-634, e P.L. SOHM, *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 45 (1982), pp. 256-273.

²⁸ Il ritratto di Carlo Goldoni, compiuto da Alessandro nel 1757, parrebbe corrispondere a quello di provenienza Cicogna esposto nel Museo dell'Istituto di Studi Teatrali di Venezia, nella casa natale del commediografo (cat. 1).

²⁹ F. HASKELL - M. LEVEY, *Art Exhibitions in 18th Century Venice*, «Arte Veneta», 12 (1958) [1959], pp. 179-185. Per quanto attiene i solenni ingressi, si rimanda a P. DELORENZI, *La Galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna-Venezia 2009, pp. 14-42.

³⁰ Si rimanda alle relative schede in apertura al catalogo dei dipinti.

³¹ Cat. 12. Alvise Renier è fratello del futuro doge Paolo, che in qualità di riformatore dello Studio di Padova controfirma nel 1762 il rilascio del privilegio per il *Compendio*, e di Antonio, effigiato nel 1765 da Longhi nelle vesti di provveditore generale in Dalmazia e Albania (cat. 38). Anche Prospero Valmarana instaura un rapporto di committenza con l'artista, facendosi ritrarre una seconda volta, nel 1764, in una tela forse a *pendant* dell'immagine dell'emissario tripolino Chagì Abdurahman Agà (cat. P 2); il 4 maggio 1765, inoltre, ne tiene a battesimo il figlio Pietro Filippo (*Appendice I*, doc. 17).

³² Cat. 11.

tele»³³. L'entrata in quel facoltoso circolo ha la sua ragion d'essere nel rapporto continuativo fra Pietro e i Sagredo di Santa Sofia, inaugurato negli anni Trenta dal procuratore Gerardo³⁴: la figlia Marina, in tre occasioni almeno effigiata in piccolo dall'artista³⁵, nel 1741 si era unita in matrimonio ad Almorò Alvise I (Andrea) Pisani, dando alla luce nel 1746 Almorò II, il giovinetto per il quale venne creata, agli albori del settimo decennio, una «Accademia di disegno e d'intaglio» che ebbe nel maggiore dei Longhi l'insegnante e il direttore³⁶. Un altro vincolo coniugale, quello fra Almorò III (Alvise) Pisani e Paolina Gambarà, consacrato nel 1753, legò la potente schiatta a probabili committenti di Pietro³⁷; in un momento compreso fra il 1758 e il 1760, a ogni modo, Alessandro fu chiamato a fissare il semblante di un fratello della donna, il conte Annibale, desideroso di commemorare l'assunzione della podestaria di Padova³⁸.

³³ *Compendio delle vite*, p. 55.

³⁴ Sulla famiglia, cfr. C. MAZZA, *I Sagredo, committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Settecento*, Venezia 2004.

³⁵ Le sorelle Marina e Caterina Sagredo compaiono in una tela della National Gallery di Londra (1739-1740) e, con la prole e la madre Cecilia Grimani, in un dipinto conservato presso la Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia (1749-1750); F. MAGANI, in *Pietro Longhi*, pp. 170-174, nn. 77-78. Nelle raccolte della Banca Intesa San Paolo a Palazzo Leoni Montanari a Vicenza, inoltre, si trova il «Vero ritratto del elefante condotto a Venezia l'anno 1774, dipinto per mano di Pietro Longhi per commissione della N.D. Marina Sagredo Pisani», testimonianza del prolungarsi negli anni del rapporto con il pittore; Aristocratica, secondo la convincente ipotesi di G. FOSSALUZZA, in *Pietro Longhi*, p. 150, n. 71, è identificabile nella figura muliebre a destra, con il volto nascosto dalla *bauta*.

³⁶ La notizia si ricava da un foglio a stampa ricordato da G. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia, ante 1840* (ed. Venezia 1924), p. 155. Per ulteriori precisazioni, si rimanda al contributo di F. MONTECUCOLI DEGLI ERRI, *Almorò Pisani, un patrizio dilettante di incisione*, «Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia. Bollettino», n.s., 34 (1990), pp. 41-62.

³⁷ DEL NEGRO, «*Amato da tutta la Veneta Nobiltà*», p. 228. I Gambarà possedevano quattro telette di Pietro Longhi (1750 ca.) – le prime notizie in merito sono però ottocentesche – giunte in seguito a un matrimonio nella raccolta dei conti Panciera di Zoppola; PIGNATTI, *L'opera completa*, pp. 90-91, nn. 56-59, e A. DRIGO, in *Pietro Longhi*, pp. 72-74, nn. 37-38. La famiglia era originaria di Brescia, e proprio dal palazzo nobile in quella città dovrebbe provenire il *Ritratto di Dama* (1760 ca.) oggi conservato al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid; R. CONTINI, *Seventeenth and Eighteenth Century Italian Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 2002, pp. 176-178, n. 36. Infine, va segnalato che nel dipinto *La lettura del contratto* (1770 ca.), appartenente alla raccolta Terruzzi, la missiva poggiata sul tavolo reca l'epigrafe «A Sua Ecc.za / N.H. S. Co. [...] Gambarà / Venezia», la cui menzione è tuttavia omessa da A. SCARPA, in *Fascino del Bello. Opere d'arte dalla collezione Terruzzi*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 1° marzo - 20 maggio 2007), a cura di M. LUPO - A. SCARPA, Milano 2007, p. 418, cat. II.25; cfr. anche EAD., in *Da Canaletto a Tiepolo. Pittura veneziana del Settecento, mobili e porcellane dalla collezione Terruzzi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di A. SCARPA, Milano 2008, p. 260, n. 30.

³⁸ Cat. 15.

L'autorevole patronato della dinastia dogale sortì l'effetto di accrescere il 'grido' del pittore nell'ambito della realtà veneziana, come egli stesso riconosce nella dedica del *Compendio* indirizzata al «senator amplissimo e mecenate splendidissimo delle arti liberali» Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani:

L'onore che dall'eccellenza vostra mi si donò di dipingere l'illustre vostra famiglia, mi aprì la strada vantaggiosa di farmi conoscer al mondo nella mia verde età e acquistar di ritrattista il buon concetto³⁹.

Al 1759 risale anche l'aggregazione fra i professori dell'Accademia di Pittura e Scultura, che il Senato veneto aveva istituito sulla carta alla metà del secolo, dando concretezza al progetto solo nel 1756 con l'approvazione del regolamento e la nomina del presidente nella persona di Giovanni Battista Tiepolo⁴⁰. Le nuove generazioni andavano spronate all'esercizio del disegno, vi era la necessità di valorizzare il passato 'mitico' dell'arte lagunare riducendolo a canone, disciplinare l'ammaestramento fino ad allora impartito nelle botteghe o nelle scuole sorte per iniziativa privata. La norma legislativa stabiliva i membri di quel pubblico organismo nel numero di trentasei, cosicché, passato a miglior vita Bartolomeo Nazari il 24 agosto 1758, dopo parecchi mesi il consiglio accademico dovette procedere al rimpiazzo, basandosi sul criterio della successione nell'ambito del medesimo genere di pertinenza, nel caso specifico il ritratto. Il 26 agosto 1759, «presi tutti li lumi necessarii et occorrenti rispetto alla qualità e valore de' proffessori di pittura in questa Dominante abitanti», Alessandro Longhi rimase eletto con un solo voto contrario su sedici – il padre, per ovvie ragioni, fu escluso dal ballottare – insieme al collega Giorgio Giacoboni, chiamato a sostituire il defunto Giovanni Battista Crosato⁴¹. Parallelamente svolgeva le sue normali funzioni il Collegio dei pittori, la corporazione in cui venivano matricolati gli addetti del mestiere, che ammise il nostro nel 1761⁴².

³⁹ La dedica è inclusa soltanto nella prima edizione del volume.

⁴⁰ La storia dell'Accademia è stata efficacemente tratteggiata da E. BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze 1941.

⁴¹ Si veda l'*Appendice I*, doc. 4. Il diploma in pergamena fu consegnato all'artista solo nel 1774; R. BRATTI, *Notizie d'arte e d'artisti*, Venezia 1930, pp. 33-34.

⁴² ASV, *Riformatori allo Studio di Padova*, b. 538, c. n.n., «Adì 19 Settembre 1796. Nota di tutti li egregi signori soci collegiali del veneto liberal Collegio di pittura, registrati con l'ordine della loro

Da tempo dedito all'intaglio su rame – «impiegandovi quell'ore che dovrebbe applicar a ricrearsi dalle fatiche de' suoi pennelli», rimarcava il biografo⁴³ –, alla fine del 1762 l'artista giunse alla pubblicazione del *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo*, un'opera ambiziosa, quantunque di limitata fortuna commerciale, da valutare nello scenario più ampio della sua attività acquafortistica⁴⁴; a tale proposito, non sembra scorretta l'ipotesi di chi individua un nesso con il 'cenacolo' allestito a Palazzo Pisani⁴⁵, ed è curioso constatare la corrispondenza fra l'anno in cui Almorò II scomparve, il 1766, e il termine cronologico presente sull'ultima stampa eseguita dal *peintre-graveur*.

Dopo l'elogio che Gasparo Gozzi gli riserva nel 1760 sulle pagine della «Gazzetta Veneta»⁴⁶, Longhi è conteso dai personaggi più in vista della Repubblica, magistrati, amministratori ed ecclesiastici di rango elevato. Nell'arco di un ventennio effigia almeno sei procuratori di San Marco, un provveditore generale in Dalmazia e Albania, due cancellieri grandi, sei vescovi, senza contare le immagini di ottimati che rivestono altre cariche, di semplici pievani, di dame e gentiluomini cui non sappiamo più attribuire un'identità. Le commissioni abbondano, l'ormai affermato maestro non sente l'esigenza di allontanarsi dalla Serenissima per cercare nuove occasioni o compiere, secondo una prassi comune, un viaggio di studio; l'unico indizio di una breve trasferta si ricava da un promemoria, non datato ma riferibile al periodo 1778-1780, con l'elenco degli accademici convocati a una seduta, nel quale la dicitura «fuori» accanto al nome ne segnala la momentanea assenza da Venezia⁴⁷. I suoi ritratti conoscono una discreta diffusione entro i confini dello Stato, mancano invece riscontri di quell'apprezzamento che i cavalieri d'oltralpe e i *milordi* inglesi avevano negli anni addietro tributato, ad esempio, a Sebastiano Bombelli, Rosalba Carriera e Bartolomeo

aggregazione». L'artista risulta iscritto alla fraglia dal 1761 al 1777; E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 158.

⁴³ *Compendio delle vite*, p. 55.

⁴⁴ Sull'argomento, si veda il capitolo IV.

⁴⁵ MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Almorò Pisani*, pp. 47-49.

⁴⁶ Vedi *supra*.

⁴⁷ AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 5, fasc. «Elementi storici dell'Accademia vecchia fino al 1798», c. n.n. Sul foglio compare anche il testo di una minuta che menziona quale presidente Giuseppe Angeli: l'artista ricoprì la massima carica nel 1770-1772 e nel 1778-1780, ma il primo biennio va escluso in quanto alcuni invitati all'adunanza non erano all'epoca professori accademici.

Nazari. I visitatori *foresti*, avvezzi a un gusto internazionale, non riponevano probabilmente molta stima nella schietta verità del linguaggio del pittore⁴⁸. Stando alle conoscenze attuali, un solo dipinto emigrò all'epoca in territorio straniero, la pala con la *Visitazione* fatta appositamente eseguire nel 1769 dal mercante Antonio Rossetti per ornare una cappella da poco eretta a Trieste⁴⁹. La contemporanea richiesta, giunta dalla *Banca* della Scuola Grande di San Teodoro, di dipingere uno stendardo processionale per le funzioni dei defunti affiancava l'acquisto, da parte di Alessandro, di una trentina di «quadri diversi piccoli e grandi istoriati» messi in vendita dalla confraternita⁵⁰, segnale presumibile di un interesse nel campo del commercio d'arte e del restauro⁵¹.

La pubblicazione di un opuscolo gratulatorio, nel 1770, coronò i successi raccolti in quasi tre lustri di attività. Sull'esempio di quanto altri avevano fatto – non però nella Serenissima – in onore di Giovanni Battista Tiepolo⁵², il sacerdote Girolamo Garganego, originario di Malamocco, promosse la stampa delle *Poesie in lode del celebre ritrattista viniziano il signor Alessandro Longhi*⁵³ nelle vesti di curatore: suoi sono il proemio

⁴⁸ Va tuttavia segnalato come l'artista, nel *Ritratto di gentildonna con cane* già sul mercato antiquario londinese (cat. 66), abbia copiato perfino nei dettagli ambientali un illustre prototipo di Nattier.

⁴⁹ Cat. 45. Antonio Rossetti era cugino dell'abate Giuseppe Chiribiri, detto Cherubini, caro amico dell'artista. Ignoriamo le vicende antiche del cosiddetto *Ragazzo bevitore*, testa di carattere firmata e datata 1772 (cat. 59), forse pervenuta al Castello Visconti di Somma Lombardo da una raccolta nobiliare veneta.

⁵⁰ Si veda l'*Appendice I*, docc. 25-27. I quadri facevano parte dei beni sequestrati alla morte di Girolamo Brusaferrò (1745), per debiti di affitto, nella casa di ragione della Scuola che questi abitava a San Giacomo dall'Orio; cfr. R. GALLO, *La Scuola Grande di San Teodoro di Venezia*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 120 (1961-1962), Classe di scienze morali e lettere, p. 484, e A. PIETROPOLLI, *Gerolamo Brusaferrò, dipinti e disegni*, [Padova] 2002, p. 11.

⁵¹ Al 1769-1770 dovrebbe risalire l'impegno di Alessandro Longhi nel compimento del disegno preparatorio, desunto dal *Ritratto dell'abate Mechitar* di Fortunato Pasquetti ancora conservato nel monastero armeno dell'isola di San Lazzaro, per una stampa incisa da Giuseppe Carlo Zucchi (cat. IT 11). I memoriali del cenobio, gli *Annali* redatti da padre Aucher, riportano in data 28 dicembre 1769: «Hanno pranzato nel convento Giuseppe Zucchi e l'altro pittore che restaurò il vecchio ritratto del nostro defunto padre il grande abate Mechitar»; A. RIZZI, *L'iconografia di Mechitar (contributo alla ritrattistica veneziana del Settecento)*, «Bazmavep», 3-4 (1977) [1978], p. 10 nota 28. Il pittore di cui viene omessa la menzione del nome potrebbe ipoteticamente identificarsi con il nostro.

⁵² Si rammentano le *Poesie dedicate al merito singolarissimo del sig. Gio. Battista Tiepoli, celebre pittore veneto immitatore di Paolo Veronese, in occasione si trova in Milano a dipingere nella casa di s.e. il sig. marchese d. Giorgio Clerici ec. nell'anno 1740*, Milano [1740], e i *Componimenti poetici all'esimio pittore signor Giambattista Tiepolo*, Verona 1761.

⁵³ Per una descrizione fisica del raro volumetto, si veda A. PETTOELLO, *Libri illustrati veneziani del Settecento. Le pubblicazioni d'occasione*, Venezia 2005, pp. 269-270, n. 353. Se ne conoscono solo due esemplari, l'uno custodito a Venezia presso la Biblioteca del Museo Correr (*Op. Cicogna*, 1006.1),

e sei sonetti, del fratello abate Giovanni Battista Garganego un epigramma e un tetrastico in lingua latina, di Carlo Goldoni il ricordato componimento in endecasillabi, del conte Orazio degli Arrighi-Landini un ulteriore sonetto⁵⁴.

Agli impegni lavorativi, il nostro andava alternando la partecipazione alla vita dell'Accademia, cui aveva in breve consegnato, dopo la nomina, il *morceau de réception* d'obbligo raffigurante *La Pittura e il Merito*. Nel corso degli anni, le sale del *Fonteghetto* della Farina ne avevano accolto nuovi dipinti, fatti appositamente eseguire dagli organi direttivi per ottemperare alle norme dello statuto: al ritratto del doge Alvise IV (Giovanni) Mocenigo, che i documenti pongono nel 1767, si erano in seguito aggiunte le effigi dei «famosi autori» cinquecenteschi Tiziano, Tintoretto, Veronese e Jacopo Bassano (1770-1771), nonché l'immagine del serenissimo Paolo Renier, riferibile al 1781 grazie alle note contabili⁵⁵. Mai chiamato a ricoprire incarichi di responsabilità, fra il 1773 e il 1800 fu più volte maestro del disegno del nudo, dimostrando la medesima attitudine all'insegnamento del genitore⁵⁶; nel mentre, fece anche parte di alcune commissioni periziali interpellate per stabilire l'autenticità di dipinti di mano

l'altro, finora mai segnalato, esistente nel ricco fondo librario della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (*Palat.*, 12.3.5.5).

⁵⁴ La raccolta, nella quale vi sono componimenti di datazione varia (quello di Goldoni si situa nel 1757, quello del conte Arrighi-Landini nel 1764), fu stampata da Antonio Graziosi, editore per il quale Alessandro aveva predisposto i disegni per due antiporte nel biennio 1767-1768 (catt. IT 8-9). Le notizie sui fratelli Garganego sono piuttosto scarse: sappiamo che nel 1796, alla morte di Giovanni Battista, rettore del Collegio dei nobili di Noventa, Girolamo chiuse l'istituto cedendo al Seminario di Padova, in cambio di un vitalizio, la nutrita raccolta di macchine inservienti alla fisica sperimentale; M. ROSTIGLIAN, *Studi e gabinetti scientifici nel Seminario di Padova dal Settecento al primo Ottocento*, in *Contributi alla storia della chiesa padovana nell'età moderna e contemporanea*, 2, Padova 1984, p. 176. Il fiorentino Orazio degli Arrighi-Landini, discendente per parte di madre dall'umanista Cristoforo, si trasferì in Veneto nel 1745, prendendovi stabile dimora poco dopo la metà del secolo. Musicista e letterato, partigiano di Goldoni nella polemica sorta con l'abate Chiari, fu autore di numerosi poemetti e tradusse alcuni scritti filosofici dal francese, passando a miglior vita a Verona, sessantasettenne, nel 1775; si vedano A. DOLCI, *Arrighi-Landini, Orazio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, IV, Roma 1962, pp. 313-315, e C. ALBERTI, *Goldoni*, Roma 2004, pp. 228-229. Per la trascrizione dei componimenti, si rimanda all'*Appendice II*.

⁵⁵ Per le opere citate, alcune disperse, si rimanda a catt. 26, 42, 58, 112; P 3-5.

⁵⁶ I docenti restavano in carica per un anno, a partire dal mese di ottobre. Pietro tenne dodici corsi fra il 1758 e il 1781 (fu anche consigliere, insieme a Jacopo Marieschi, nel 1778-1780), mentre Alessandro resse l'insegnamento nel 1773-1774, 1788-1789, 1793-1794, 1796-1797 e 1799-1800; AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 1, «Libro accademici professori e loro cariche, ed accademici di onore aggregati», cc. 16r, 25r-28v.

antica⁵⁷. In seno al Collegio dei pittori, del quale Pietro era stato priore nel 1748⁵⁸, le incombenze si limitarono all'assunzione nel 1789 dell'ufficio di conservatore, già esercitato con delega alla visita dei quadri pubblici nel 1784⁵⁹.

Sul piano personale, molte furono le amarezze che il destino riservò all'artista: quattro fra le creature nate dal matrimonio negli anni 1762-1773 erano sopravvissute pochi giorni o settimane, un infante aveva appena raggiunto gli undici mesi, solo Pietro Gasparo, venuto alla luce il 28 luglio 1767, era scampato a una morte puerile, soccombendo ugualmente giovane a causa di una «malattia di petto» nel 1791⁶⁰. Pure la consorte Marina Gaggetta era volata al cielo in fresca età, nel 1778⁶¹, lasciando ad Alessandro e ai nonni paterni il compito di crescere il fanciullo (Caterina Rizzi sarebbe mancata nel 1783, Pietro invece nel 1785)⁶². Le fattezze dell'amata sposa – vero e proprio omaggio postumo – si celano con ogni probabilità nella figura allegorica che accompagna l'autoritratto del maestro in una tela ancorata da un'epigrafe al 1780 (ill. 141), così come il sembiante del figlio sembra riconoscibile nel vivace chierichetto alle spalle del religioso – il pievano Ferdinando Tarma – intento a dispensare l'elemosina a un infermo nel dipinto della chiesa di San Pantalon illustrante *Le buone opere* (ill. 157),

⁵⁷ L'artista, insieme ad altri colleghi, sottoscrisse tre dichiarazioni di autenticità: il 30 settembre 1777 per due tele di Tintoretto, una *Visitazione* e una *Nascita del Battista*, appartenenti all'ambasciatore francese barone di Zuckmantel; il 4 marzo 1780 per un *Ritrovamento di Mosè* originale di Veronese (non è indicato il proprietario); il 22 maggio 1781 per cinque dipinti presentati da David Antonio Fossati, una *Battaglia* del Borgognone, le *Marie al sepolcro* di Luca Giordano, un *Ritratto di Battista Nani* di Bernardo Strozzi, una *Pietà* di ambito tintorettesco e un *Cristo portacroce* di scuola del Vecellio. Il rilascio dell'attestato era congiunto all'apposizione di due sigilli a tergo delle opere. I documenti si conservano in AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 5, fasc. «Atti», cc. nn.nn.

⁵⁸ MORETTI, *Asterischi longhiani*, p. 249.

⁵⁹ AABAV, *Collegio dei pittori*, b. unica, reg. intestato «Libro de' capitoli dello spettabile Collegio de' signori pittori fatto l'anno 1764 sotto il priorato del signor Giovanni Antonio Canal. N.º II», cc. 51v, 65v.

⁶⁰ Si veda l'*Appendice I*, docc. 9, 13-14, 17-18, 23, 28-29, 33, 42. Pietro Gasparo, battezzato da Giuseppe Chiribiri (il nostro effigiò due volte il religioso, in quello stesso 1767 e nel 1779; catt. 89; IT 8), ebbe a padrino il nobiluomo Giovanni Querini di Andrea; la secondogenita Caterina Maria, invece, il 22 ottobre 1763 era stata tenuta alla fonte dall'incisore Marco Pitteri, già testimone alle nozze dell'artista.

⁶¹ Si veda l'*Appendice I*, doc. 36.

⁶² ASPV, *Parrocchia di San Pantalon, Registri dei morti*, 13, pp. 97, 128. Il necrologio del pittore è stato reso noto da RAVÀ, *Pietro Longhi* (1909), appendice. L'inventario dei suoi beni, presentato da Alessandro e dalla sorella Antonia agli inquisitori alle Acque, ne rivela il misero tenore di vita, registrando pure il notevole debito per gli affitti non corrisposti negli ultimi quattro anni; MORETTI, *Asterischi longhiani*, p. 250.

che Longhi realizzò gratuitamente fra il 1780 e il 1782⁶³. Pietro Gasparo, infatti, il 19 settembre 1780 si era presentato con due testimoni dinanzi al cancelliere patriarcale per provare la legittimità dei suoi natali e la buona condotta di vita, in modo da accedere al grado di diacono⁶⁴; alunno della parrocchia di contrada, lasciò memoria di sé per la «rara e singolar pietà» dimostrata in ogni circostanza⁶⁵. Trascorsi dieci anni, il 9 giugno 1790 Alessandro prese in moglie la quarantunenne Angela Maria Piccini nella sacrestia della chiesa di San Stin⁶⁶.

A partire dalla nona decade si assiste a un graduale rarefarsi delle richieste provenienti dalla clientela più altolocata, che comunque annovera i fratelli Alvise II (Pietro) e Alvise III (Giorgio) Foscari, quest'ultimo provveditore generale da Mar nel 1782, il capitano del Golfo Giovanni Battista Contarini e la contessa Maria Ferro Diedo⁶⁷. Le sensibilità mutano, la nuova temperie culturale privilegia specialisti del ritratto quali Ludovico Gallina, Vincenzo Guarana, Bernardino Castelli⁶⁸; al nostro si rivolgono con sempre maggiore frequenza esponenti del ceto borghese, membri del basso clero effigiati come fossero presuli di rango, personaggi di umili origini, uno spadaccino, un vincitore di regate, addirittura un tappezziere⁶⁹. Intorno al 1795, ripetendo un *cliché* ormai desueto, una volta ancora l'artista si accingeva a compiere l'immagine di un 'grande' dello Stato. Desideroso «di formare il ritratto in quadro

⁶³ Catt. 102-114.

⁶⁴ Si veda l'*Appendice I*, doc. 37. Testimoni furono il *formagger* Andrea Ruggeri e il *fruttarol* Pietro De Grandi, conoscenti di lunga data. In seguito alla deposizione, si provvide a inserire nel libro dei battesimi della chiesa di San Pantalon un decreto della Curia patriarcale certificante il vero cognome del giovane, essendo indicato nel registro il solo appellativo Longhi.

⁶⁵ ASPV, *Parrocchia di San Pantalon*, reg. intestato «*Serie cronologica di tutti li reverendi sacerdoti della chiesa parrocchiale di San Pantaleone raccolta dall'archivio della stessa chiesa e d'altri codici manoscritti nell'anno 1770 per studio ed opera dell'illustre molto reverendo don Domenico Girolamo Maccato I prete titolato, accresciuta poi dal reverendo don Vincenzo Bernardini III prete titolato nel 1795 e continuata dal reverendo don Andrea De Colle II titolato sino al giorno presente. Venezia 1838*», pp. 58-59.

⁶⁶ Si veda l'*Appendice I*, docc. 40-41. La dichiarazione di libertà matrimoniale riveste un certo interesse per la deposizione di Giovanni Cristoforo Callegari, intagliatore di origini cadorine in campo a San Rocco, che affermò di conoscere «lo sposo da ragazzo in su per essere stato ad impar[ar] il disegno sotto suo padre». Alle nozze partecipò come testimone «il nobile signor baron d'Oros Giuseppe Barbarigo di Vincenzo, della parrocchia di San Moisè», effigiato da Alessandro insieme alla moglie nel 1778 (catt. 84-85).

⁶⁷ Catt. 116-117, 120, 127.

⁶⁸ Sugli artisti citati, si veda in ultimo DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, pp. 210-215, 220-229.

⁶⁹ Si rimanda ai numeri finali del catalogo dei dipinti autografi.

dell'eccellente procuratore e cavaliere» Alvise V (Sebastiano) Mocenigo, era ricorso alle blandizie per il tramite di un benevolo conoscente, nipote del magistrato: «egli è il pittor Longhi, figlio del famoso Pietro pittor, distinto nella sua professione, anche questi come il padre ben noto specialmente alla famiglia Mocenigo, del[la] quale quasi per tutto il tempo della sua vita è stato ossequioso servitore»⁷⁰. Nulla sappiamo dei passati rapporti di Alessandro con la nobile stirpe, laddove è invece attestata la committenza di Alvise IV (Girolamo) per il *Rinoceronte* della National Gallery di Londra, dipinto da Pietro verso il 1751; è probabile che la teletta facesse parte di una serie, forse lasciata in eredità al fratello Alvise II (Giovanni), fra i cui beni un inventario del 1787 registrava «8 quadri piccoli del Longhi»⁷¹. La cospicua galleria di volti immortalati dall'autore si interrompe nell'anno stesso della fine ingloriosa della Repubblica con i sembianti di due religiosi⁷².

I rivolgimenti politici e sociali trovano impreparato l'anziano artista, un 'relitto' del mondo *ancien régime*, incapace di allinearsi ai canoni estetici in voga agli albori del XIX secolo. Per due anni consecutivi, nel 1803-1804, compare in Accademia fra i candidati al ruolo di maestro, fino al 23 gennaio 1805 partecipa con regolarità alle adunanze⁷³. La riforma dell'istituto decretata nel 1807 dal governo del Regno d'Italia implicava il rinnovamento del corpo collegiale. Il 18 luglio, il presidente Alvise Pisani trasmise al direttore generale della Pubblica Istruzione Pietro Moscati, a Milano, «la nota dei professori che componeva la vecchia Accademia, con alcune indicazioni al margine rispetto a quelli che per qualche motivo indipendente dal merito crederemmo non poter aver luogo nella nuova»: sei non risiedevano più in laguna, altri avevano abbandonato il mestiere, il «signor Longhi pittore ritrattista», invece, non era più in

⁷⁰ Si veda l'*Appendice I*, doc. 39. La lettera da cui è tratto il passo, spedita da Alvise Tiepolo alla zia Chiara Zen, consorte del procuratore, dovrebbe datarsi al 1789; M. MARTINI, *Spigolature d'arte e di costume dall'Archivio Mocenigo: Giandomenico Tiepolo testimone nel processo contro Alvise V Sebastiano*, «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 20 (2000) [2001], p. 98. Si ignora l'attuale ubicazione del ritratto del nobile, conservato fino al principio del Novecento nel palazzo avito a San Samuel (cat. 141).

⁷¹ DEL NEGRO, «*Amato da tutta la Veneta Nobiltà*», pp. 229-230; S. MASON, *Il caso Mocenigo di San Samuele*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. BOREAN - S. MASON, Venezia 2009, pp. 183-185.

⁷² Catt. 142-143.

⁷³ AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 3, fasc. «Filza riduzioni e atti accademici dal 1800 al 1807», nn. 157, 160, 163.

grado di esercitare l'attività artistica essendo «divenuto vecchio e quasi imbecille»⁷⁴. Fuori dal numero dei membri ordinari, lo si trova nel 1809, in un elenco richiesto dal prefetto del Dipartimento dell'Adriatico, fra i soci d'onore⁷⁵. Posteriormente al 1796, Alessandro aveva abbandonato l'abitazione presso il ponte della Scuola di San Rocco per prendere dimora con la consorte in Salizada stretta a San Pietro di Castello, dove venne censito in occasione delle anagrafi generali del 1805 e del 1811⁷⁶. Una «malattia acuta di petto», dopo breve decorso, l'avrebbe portato alla tomba l'8 novembre 1813, ottuagenario⁷⁷. Opera estrema dipinta verso il termine della vita, la misera paletta con *Il Sacro Cuore di Gesù adorato da san Filippo Neri e san Luigi Gonzaga*, già nell'oratorio dei Santi Pietro e Paolo a Castello, tradisce nella firma «Alessandro Longhi / Accademico pitor» l'orgoglio dell'artista di aver rappresentato, ultimo della sua generazione, l'eccellenza della scuola veneziana del Settecento⁷⁸. Un sintentico appunto che l'abate Giannantonio Moschini affidò alle carte private così concludeva: «Morì miserabilissimo [...]. Fu uomo religiosissimo»⁷⁹.

⁷⁴ La lettera di Alvise Pisani, unitamente alla «nota dei professori», trascritta nell'*Appendice I*, doc. 44, si conserva in ASM, *Atti di Governo, Studi parte moderna*, b. 372, fasc. intestato «Accademia di Belle Arti di Venezia. 1807», c. n.n. Sono grato a Lino Moretti per la cortese segnalazione del documento.

⁷⁵ AABAV, *Accademia di Belle Arti*, b. 2, fasc. «Atti anno 1809», minuta segnata «n. 68».

⁷⁶ Si veda l'*Appendice I*, docc. 43, 45. L'anagrafe del 1811 ne indica ancora la professione di pittore e riduce il cognome Falca al grado di appellativo. Il termine *post quem* per il trasferimento nel sestiere di Castello è fornito da una «Nota di tutti li egregi signori soci collegiali del veneto liberal Collegio di pittura, registrati con l'ordine della loro aggregazione», datata 19 settembre 1796, che fa seguire all'identità dell'artista la segnalazione del domicilio, invero non precisa, «San Tomà ai Frari»; ASV, *Riformatori allo Studio di Padova*, b. 538, c. n.n.

⁷⁷ Si veda l'*Appendice I*, doc. 46.

⁷⁸ Cat. 147. La tela, in seguito alle soppressioni ottocentesche, è pervenuta alla parrocchiale di Fossò, nel veneziano.

⁷⁹ BSPV, Ms. 109: G. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, III, foglio ms. inserito fra le pp. 84-85.

L'opera pittorica

Nella primavera del 1737, Pompeo Batoni si accingeva a dipingere la grandiosa tela con il *Trionfo di Venezia*, ora al North Carolina Museum of Art di Raleigh, su commissione del neoambasciatore presso il soglio pontificio, Marco Foscarini⁸⁰. L'ambizioso progetto iconografico, impalcato sullo sfondo di una veduta dell'area marciana, esalta la grandezza della Repubblica, continuatrice degli splendori antichi: ne sono testimoni la Fama e la Storia, librate in aria sopra la personificazione della Serenissima, che si accompagna alla figura di un doge non astratta, bensì provvista delle fattezze di quel Leonardo Loredan al timone dello Stato nel momento cruciale, al principio del Cinquecento, che verte intorno alla rotta di Agnadello. Con il trattato di Passarowitz, nel 1718, la perdita della Morea sancisce la dissoluzione dell'impero coloniale di Venezia, costretta dalle circostanze a una forzata neutralità. La sua influenza politica in ambito internazionale è ormai esigua, primeggia, invece, l'ascendente che esercita nel campo culturale e artistico. Marte e Nettuno, nel dipinto, occupano una posizione defilata, mentre Minerva, la dea saggia che presiede alla buona gestione del governo, appare significativamente attorniata da putti simboleggianti le arti. «Poiché maggior beneficio risulta allo Stato nostro dalla pace, che dalla guerra», sentenziava il nobile Foscarini⁸¹, uomo di straordinaria erudizione, orientato su una linea conservatrice e tradizionalista, asceso alla suprema magistratura nel 1762, ma repentinamente sottratto ai vivi dopo pochi mesi di principato. È un anno cruciale il 1762, l'anno in cui Carlo Goldoni prende la via di Parigi e Giovanni Battista Tiepolo

⁸⁰ Sull'opera, si rimanda alla scheda compilata da G. FOSSALUZZA, in *Venezia da Stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto - 30 novembre 1997), a cura di A. BETTAGNO, Venezia 1997, pp. 348-350, n. 32.

⁸¹ M. FOSCARINI, *Della perfezione della Repubblica Veneziana. Discorso politico*, in ID., *Necessità della storia e Della perfezione della Repubblica Veneziana*, a cura di R. RICALDONE, Milano 1983, p. 207. Per un profilo storico sulla Venezia del Settecento, si veda P. DEL NEGRO, *Introduzione*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. VIII. L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. DEL NEGRO - P. PRETO, Roma 1998, pp. 1-80.

parte alla volta di Madrid; per entrambi non vi sarà ritorno.

In un clima siffatto, non ancora di rassegnato decadimento, avviene il percorso formativo di Alessandro Longhi. Pittore e, in un momento iniziale, pure incisore all'acquaforte, da subito si accinge alla pratica del ritratto, senza mutar pensiero come il padre Pietro, ben presto resosi conto della «difficoltà di distinguersi nello storico»⁸² con la conseguente virata nel dominio espressivo delle scene di genere. Il nostro, sotto la guida di Giuseppe Nogari, si innesta nel solco tracciato da affermati protagonisti nell'ambito delle effigi – a quell'epoca Bartolomeo Nazari e Fortunato Pasquetti⁸³ –, conquistando in breve il favore del pubblico veneziano al chiudersi della sesta decade del Settecento. Nel corso della sua lunga carriera adempie talvolta alla richiesta di opere sacre, ad alcune, anzi, si applica gratuitamente per contribuire all'ornamento della chiesa di San Pantalon, parrocchia della contrada in cui risiede, esegue poi teste di carattere e fornisce disegni per antiporte librerie. L'interesse principale, a ogni modo, verte sulla figura umana presa dal naturale, cosicché l'artista – sono parole di Pallucchini – «diviene il maggior pittore di ritratti attivo fra le lagune per tutta la seconda metà del secolo ed oltre, documentando tutti gli aspetti della società del suo tempo»⁸⁴.

Alessandro Longhi dipinge a olio – con la tavolozza e i pennelli in mano, nell'atto di indicare l'effigie di un procuratore, il matitatoio posato su uno sgabello, lo raffigura il padre in una teletta del Museo di Ca' Rezzonico⁸⁵ (ill. 142) –, ma talvolta può aver praticato anche la tecnica del pastello, sull'esempio della celebre virtuosa Rosalba Carriera e del maestro Nogari⁸⁶. Da una semplice amalgama di polvere colorata e

⁸² *Compendio delle vite*, p. 31.

⁸³ DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, pp. 171-185. Sull'artista bergamasco, si rimanda pure a F. NORIS, *Bartolomeo Nazari*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, I, Bergamo 1982, pp. 199-267.

⁸⁴ R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano 1995, p. 435.

⁸⁵ PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 104, n. 242. Il dipinto è firmato «P.L. 1781», ma raffigura Alessandro verso i trent'anni, mentre dipinge il ritratto del procuratore Sebastiano Venier, eletto all'importante carica nel 1762. Già MOSCHINI, *Pietro Longhi*, p. 64, scorgeva nell'effigiato le fattezze del giovane artista.

⁸⁶ Vicino ai modelli longhiani, ma di dubbia autografia, è il ritratto del conte Galliano Lechi, in collezione privata (cat. A 1). Manca l'assoluta certezza sull'identità del personaggio, poco più che bambino: se confermata, il nome dell'artista sarebbe da escludere, in quanto la nascita del nobile bresciano risale al 1739. Un'altra presunta effigie a pastello, con il sembiante di Jacopo Riccati, è da

gomma arabica prendono origine effetti vaporosi, impalpabili, che solo l'abilità dell'artista sa declinare nel compimento di immagini vive e scrutate nell'interiorità, non rinunciando all'eleganza delle forme. È ugualmente plausibile supporre un suo impegno nella realizzazione di effigi in piccolo, su avorio, su rame, su cartone, ricercatissime e poste a ornamento di coperchi di tabacchiere, incastonate in pendagli, addirittura entro anelli, nel rispetto della massima *tant plus petit, tant plus beau*⁸⁷. Le poche tracce di cui disponiamo concorrono a delineare a tutto tondo la personalità del pittore.

II.1. *Gli esordi*

L'esperienza artistica iniziale di Alessandro Longhi, che dovette svolgersi al fianco del genitore, rimane avvolta nell'ombra, in una cortina al momento ancora inviolabile. Di «estro pittoresco» e «innata inclinazione» parla la biografia del *Compendio*⁸⁸, offrendoci un'allusione chiara all'interesse mostrato dal giovinetto per vernici e pennelli; non esiste modo di riconoscerne la mano, se mai una collaborazione vi è stata, nei dipinti di Pietro, in dettagli marginali o elementi in secondo piano, né gli si possono attribuire – come alcuni hanno azzardato – scene di buona tempra illustranti la realtà veneziana, soprattutto carnevalesca, incompatibili con lo stile paterno⁸⁹. In

tempo irreperibile, e nemmeno ne esistono riproduzioni fotografiche (cat. NR 30).

⁸⁷ L'unico studio sull'argomento relativo all'ambito veneziano si deve a M. FAVILLA - R. RUGOLO, «*Tant plus petit, tant plus beau*». *I ritratti in miniatura dal Seicento all'Ottocento dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 2 (2007), pp. 9-35. Pietro, come si vedrà più avanti, realizzò alcune miniature su rame e su avorio. Per quanto riguarda Alessandro, gli sono stati attribuiti un ritrattino del Museo Correr e due altri apparsi sul mercato antiquario; in più, l'immagine in piccolo del «dottor Jacopo Vitastella», non riscontrata, con la firma e l'anno 1766, come apprendiamo dal catalogo di un'esposizione curata a Milano da Giuseppe Fiocco nel 1942 (catt. A 8, 25; NR 52; R 133).

⁸⁸ *Compendio delle vite*, p. 55.

⁸⁹ Considerazioni similari sull'argomento sono espresse da V. MOSCHINI, *Per lo studio di Alessandro Longhi*, «L'Arte», 35 (1932), p. 111. Così invece scriveva nel 1968, ribaltando il problema, PIGNATTI, *Pietro Longhi*, p. 40: «Mentre a noi pare assai problematico che l'intervento di Alessandro si sia mai verificato – e semmai questo dovrebbe essere accaduto a rovescio, cioè con la collaborazione di Pietro in tele spettanti al figlio, come quella della *Famiglia Pisani* – non v'ha dubbio che agli ultimi decenni del Longhi si affianchi una numerosa produzione di imitatori». Quanto alle opere riferite al figlio, si vedano ad esempio i *Saltimbanchi* dello Städtisches Kunstinstitut di Francoforte, o le due versioni del

questi casi, la schiera dei potenziali autori si presenta folta. Agevole è ravvisare l'opera di Andrea Pastò, specialista «in piccole figure alla maniera del celebre Pietro Longhi»⁹⁰, meno discernere quella di altri emuli, Charles Joseph Flipart, Giuseppe Gobbis, Lorenzo Gramiccia, i due ultimi dediti talvolta al ritratto con risultanze prossime ad Alessandro, benché formalmente sclerotizzate⁹¹; talune opere hanno poi svolto la funzione di necessario sostegno per il riconoscimento delle individualità, a tutt'oggi anonime, del Maestro del Ridotto e del Maestro dei Riflessi⁹².

Ulteriori incertezze sussistono circa la cronologia del discepolato presso Giuseppe Nogari, che forse ebbe principio in un momento leggermente più tardo rispetto al consueto, a ridosso della metà del secolo⁹³. Zanetti, nel definirlo «buon coloritore ed eccellente ritrattista»⁹⁴, ci rivela i motivi sottesi alla scelta che Pietro fece del collega e amico quale precettore del figlio «sì nel disegnare, come nel colorire»⁹⁵. Nogari compiva a perfezione effigi e, principalmente, teste di fantasia, a tal punto verosimiglianti da guadagnargli la fama di «pittore naturalista», di colui che «sopra ogni

Rinoceronte, l'una in raccolta privata, l'altra nella collezione bancaria Intesa Sanpaolo (catt. R 29, 217, 226).

⁹⁰ Il giudizio di Goldoni risale al 1756; cinque anni dopo, il commediografo tornava ad accennare a Pastò: «Giovane pittor veneziano, che ha sommo talento e moltissime abilità in ogni genere di pittura, ma specialmente nei piccioli quadri istoriati, e tratti dalla natura, alla maniera del Longhi in Venezia, del Greuze in Francia, che è tratta dal gusto fiammingo». Traggio le citazioni dal saggio fondamentale di A. MARIUZ, *La villeggiatura di Bagnoli e il pittore Andrea Pastò*, «Arte Veneta», 30 (1976) [1977], pp. 197-200; per un nuovo conferimento al catalogo dell'artista, si veda A. DELNERI, *Andrea Pastò e la villeggiatura di Bagnoli*, «Arte Documento», 24 (2008), pp. 175-179.

⁹¹ Recente acquisizione al catalogo di Gobbis è l'immagine, firmata, dell'inquisitore all'Arsenal Marco Balbi, databile al 1788-1789, del Museo Correr di Venezia; al romano Gramiccia, invece, si ascrive un ritratto virile del Museo Civico di Padova, che negli inventari compare sotto il nome di Alessandro Longhi. Si rimanda a P. DELORENZI, *La Natura e il suo doppio. Ritratti del Sei e Settecento nelle raccolte dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 4 (2009), pp. 91-92, e alla scheda di F. MAGANI, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, a cura di D. BANZATO - A. MARIUZ - G. PAVANELLO, Milano 1997, p. 300, n. 250.

⁹² Sulla questione degli epigoni longhiani, si vedano: MOSCHINI, *Pietro Longhi*, pp. 52-54; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960, pp. 189-192; F. D'ALMA ZAMBELLI, *Contributo a Carlo Giuseppe Flipart*, «Arte Antica e Moderna», 18 (1962), pp. 186-199; PIGNATTI, *Pietro Longhi*, pp. 40-42; PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994, pp. 393-401.

⁹³ Cfr. il capitolo I. Mancando uno studio complessivo su Nogari, vanno consultati almeno i contributi di H. HONOUR, *Giuseppe Nogari*, «The Connoisseur», 140 (1957), pp. 154-157, e PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, pp. 570-578.

⁹⁴ A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771, p. 435.

⁹⁵ *Compendio delle vite*, p. 55.

altra scuola cerca quella di Fiandra»⁹⁶. Un giudizio, questo a firma di Algarotti, condiviso e percorso dal conte Tessin, in visita a Venezia nel 1736, ai cui occhi l'artista appariva «admirable en act, diligent, imitant la nature comme un flamand», solo impacciato nel delineare i corpi⁹⁷. Nessuna debolezza d'impianto, eppure, si nota nel coevo ritratto equestre del maresciallo Johann Matthias von der Schulenburg, eseguito a quattro mani con il battaglista Francesco Simonini, austero e superbo come un *miles* dell'antichità⁹⁸. La straordinaria fortuna dei mezzi busti, di contro, ne ha oscurato l'attività nell'ambito delle effigi, destinate evidentemente a passare sotto altro nome. Documenti d'archivio situano nel 1758 la realizzazione del sembiante del procuratore Alessandro Zen (ill. 34), commissionata dai Concordi di Rovigo per onorare l'insigne benefattore dell'Accademia⁹⁹; sulla fase estrema – Nogari fu colto da morte nel 1763, all'inizio di giugno – preziosi ragguagli si ricavano dai *Notatori* del senatore Pietro Gradenigo, che il 31 agosto 1762 annotava:

Giuseppe Nogari pittore dipinse con azione spiritosa in piedi l'avvenente giovine Giovanni di Giambatta Leoni, che fu scielto [*sic!*] in ballottino del regnante doge Marco Foscarini. Nogari stesso in gran tela fu destinato dal sudetto principe a fare il ritratto suo con altrettanta attenzione e brio¹⁰⁰.

La menzione precisa, unitamente alla bella mostra sulla *consolle* dello stemma del serenissimo Foscarini, eletto solo tre mesi avanti, e di un foglio che reca, appena visibile, il nome del fanciullo, consentono di identificare almeno in fotografia l'immagine a piena figura del ballottino Giovanni Leoni¹⁰¹ (ill. 3). Questi, atteggiato come un adulto, come un 'grande' della Repubblica, ingombra un ambiente consueto alle tele di rappresentanza, il tavolo ornato d'intagli, la tenda calata sulla parete di

⁹⁶ F. ALGAROTTI, *Opere*, VI, Livorno 1765, p. 29. La citazione è tratta da una lettera inviata all'*amateur* francese Pierre-Jean Mariette il 13 febbraio 1751 da Potsdam.

⁹⁷ O. SIREN, *Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède*, Stockholm 1902, p. 108.

⁹⁸ DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, p. 195.

⁹⁹ *La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di A. ROMAGNOLO, Rovigo 1981, p. 212, n. 96.

¹⁰⁰ *Notizie d'arte*, p. 91.

¹⁰¹ La riproduzione fotografica è conservata nel Fondo Tomaso Filippi (Venezia, I.R.E., inv. TFFN5992); l'opera si trovava forse in raccolta privata padovana. L'epigrafe sul foglio, in buona parte illeggibile, recita: «Giovanni Leoni / Balotin d[el] Seren[issimo] / [...]».

fondo, tutto compito nell'abitino proprio della sua dignità; nell'insieme, il tono aulico si stempera nell'«azione spiritosa» espressa dal simpatico pennuto appollaiato sulla balaustra, un pappagallo in fremente attesa di liberarsi dalla catenella che lo imprigiona. Il volto del ragazzino, dallo sguardo un poco fisso, è definito con lucido scrupolo, sui tessuti fruscianti delle vesti si coagulano pennellate larghe, sinuose, a suscitare la parvenza della realtà.

Prove pittoriche siffatte risultano imprescindibili per cogliere una fra le componenti di gusto che improntano l'opera dell'esordiente Alessandro Longhi. Era il 1757 quando, in brevissimo volgere, ai veneziani si offrono più occasioni di ammirare le primizie del suo pennello. Nel maggio, sulla facciata della chiesa di San Geminiano, fu esposto «un bel quadro istoriato [...] rappresentante il vero ritratto di Gioachino Cocchi, insigne et attuale maestro di coro delle figliole del Pio Ospitale degl'Incurabili», a quel tempo in procinto di muoversi alla volta dei lidi inglesi¹⁰²; Carlo Goldoni, che frequentava il compositore, cui si devono le musiche di alcuni suoi libretti teatrali, nel settembre di quello stesso anno elogiò il «ritratto somigliantissimo» di don Francesco Scudieri, pievano dell'Angelo Raffaele, caratterizzato da «tinte vivide», «bel disegno», «grazie facili»¹⁰³, decantando *en passant* la tela in cui Alessandro lo aveva da poco immortalato.

Malgrado la discordanza delle opinioni, l'effigie goldoniana sembra ravvisabile nell'esemplare pervenuto nel 1865 ai Musei Civici Veneziani per lascito di Emmanuele Antonio Cicogna, che ne era entrato in possesso acquistandolo dai discendenti del senatore Nicolò Balbi, amico e protettore del commediografo¹⁰⁴ (ill. 1). Nulla vi si scorge della maniera di Pietro Longhi, molti dettagli si allacciano invece al linguaggio del figlio, a metà strada ancora fra l'assimilazione dei modelli di Nogari ritrattista e il raggiungimento di uno stile personale. A dipinti come il *Ballottino Leoni* rimandano

¹⁰² *Notizie d'arte*, p. 30. Si rimanda a cat. P 23.

¹⁰³ GOLDONI, *Del ritratto di un piovano*, pp. XIV-XV (trascrizione completa nell'*Appendice II*, n. VII). Si veda pure cat. P 8.

¹⁰⁴ Sulla *querelle* attributiva del ritratto, si rimanda a cat. 1. Secondo F. PEDROCCO, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto di Carlo Goldoni. Due secoli di iconografia goldoniana*, a cura di G.A. CIBOTTO - F. PEDROCCO - D. REATO, Vicenza 1993, p. 70, l'effigie compiuta nel 1757 andrebbe identificata con il mediocre ovale nella raccolta della Cassa di Risparmio di Venezia, in realtà copia, probabilmente ottocentesca, della nota stampa di Pitteri su disegno di Lorenzo Tiepolo (cat. R 173).

l'incarnato liscio e uniforme, la stesura del pigmento a contrasti accentuati nel panno tabacco chiaro della marsina, più in generale l'espressione sospesa del sembiante, che emerge nitido dalla penombra. Vari elementi, tuttavia, lasciano presagire i modi che, in un immediato futuro, saranno peculiari dell'artista. Le trine svolazzano ariose ai polsini e lungo lo scollo della *camisiola*, rilucente per i ricami aurei cui si alternano fogliami e grandi fiori rosso spento, sul tappeto che copre il tavolo, raggrumandosi, il colore desta la parvenza della matericità dell'ordito, il ponderoso volume con le pagine sgualcite e il vassoietto contenente i calamai, percorsi da bagliori metallici, si configurano come vere e proprie nature morte: la pittura longhiana si allinea ai principi della 'riforma' teatrale di Goldoni, cerca l'essenza del reale. Segno di una mano non esperta in pieno è lo scorcio leggermente imperfetto della fisionomia, ringiovanita a confronto con gli effettivi cinquant'anni dello scrittore. Può esservi un moto elogiativo, un intento di idealizzazione, che non deve troppo stupire se il poeta, includendo anche le altre effigi compiute da Alessandro, nel 1764 scriveva da Parigi al marchese Francesco Albergati, suo confidente:

Dopo tre *séances* con un pittore, mi ha fatto un *portrait au crayon qui ne vaut pas le diable*. Son andato da un altro, che ha fatto il mio ritratto a oglio passabilmente. Sperava di aver qualche cosa di buono. *Point de tout, c'est encore pis*. Io non sono capace di giudicare di un mio ritratto: mi riporto agli altri, e mi dicono che *tous les deux sont détestables*. Egli è vero che i due pittori, de' quali mi ho servito, sono mediocri, poiché non dirò i primi e gli eccellenti, ma i mediocri pretendono di un *crayon* cinque o sei luigi, ed io non credo che il mio ritratto meriti questa spesa, né quest'onore. Considero un'altra cosa, e dico: bisogna che il mio viso abbia qualche cosa di straordinario, poiché né un Piazzetta, né un Tiepoletto, né un Longhi, né altri cinque o sei hanno avuto l'abilità di copiarlo. Io non so se abbia a vergognarmene, tanto più, che non avendo figliuoli, anche la Natura mi ha rifiutato il modo di lasciar di me qualche copia¹⁰⁵.

¹⁰⁵ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. ORTOLANI, XIV, Milano 1956, pp. 325-326. La lettera risale al 30 ottobre 1764; in un'epistola di poco successiva (3 dicembre), indirizzata al medesimo destinatario, si legge: «In verità ella ha preso il miglior partito valendosi del ritratto del Tiepoletto; confesso che non mi somiglia assai. Ma se ella vedesse cosa hanno fatto questi valorosi francesi, prenderebbe quello per una gioia. Uno mi ha fatto gobbo, senza collo, cogli occhi di civetta. L'altro giovane di trent'anni, ed avendolo voluto invecchiare, non si sa più cosa sia. Dicono che hanno fatto male per la fretta. Infatti qui sono lunghissimi in tutto, e si fanno pagare in proporzione non

All'insoddisfazione di Goldoni – comunque palesata a distanza di tempo e lontano da Venezia – faceva da contrappunto, sul finire della sesta decade, la stima crescente del patriziato lagunare, attestata dalla commissione della perduta immagine celebrativa del patriarca Giovanni Bragadin (ill. 35), che il Senato nominò al facoltoso ufficio nel novembre del 1758¹⁰⁶, nonché dal ritratto degli avogadori Alvise Renier, Vincenzo Donà e Prospero Valmarana (ill. 31), già «annicchiato nella stanza di loro spettabile residenza del Pubblico Palazzo» il 19 dicembre 1759¹⁰⁷. L'artista, ammesso a dipingere nella prestigiosissima sede di Palazzo Ducale, si conforma ai precedenti illustri che adornano le pareti delle sale dell'Avogaria, traendone validi spunti inventivi. Simili nel formato bislungo, i teleri di Régnier, Bombelli e Uberti¹⁰⁸ gli ispirano le pose e lo schema di fondo: la compagine architettonica, dal leggero sottinsù a motivo dell'originaria collocazione del quadro, assume forme grandiose, ha l'aspetto di un'aula basilicaria antica con pilastri scanalati, nicchie, un portale imponente, così da accrescere l'*auctoritas* dei magistrati, cordiali e insieme pervasi da un aristocratico sussiego, che si trasmette anche ai due notari fiancheggianti il pannello centrale¹⁰⁹ (ill. 32-33).

La consunzione profonda del pigmento non consente di apprezzare le doti coloristiche di Alessandro, quali invece affiorano nel ritratto di Giulio Contarini da Mula (ill. 36), fatto eseguire dai Concordi di Rovigo in quel medesimo 1759¹¹⁰. Sulla maschera viva e pungente del dignitario notiamo le sopracciglia arcuate, i solchi delle occhiaie, un accenno di sorriso, esternazioni del moto psicologico giovevoli «a sciogliere l'austerità dell'intento encomiastico con l'arguzia che trapela dalla fisionomia»¹¹¹. La fodera di finissimo pelo, la parrucca cedevole e soffice come

dell'opera, ma del tempo che v'impiegano» (*ibid.*, pp. 327-328).

¹⁰⁶ Cat. P 45. Conosciamo l'opera attraverso la stampa trattata da Pitteri per il solenne ingresso del prelado (cat. IT 2); la tela, infatti, non sembra ravvisabile nell'effigie, dove Giovanni Bragadin appare più giovane, resa nota da Egidio Martini nel 1964 e poi transitata sul mercato antiquario londinese (cat. A 10).

¹⁰⁷ *Notizie d'arte*, p. 45. Si rimanda a cat. 12.

¹⁰⁸ Parte dei ritratti che ornavano anticamente l'Avogaria non si trovano più *in loco*. Per i dipinti dei tre artisti citati, si vedano, con bibliografia precedente: A. LEMOINE, *Nicolas Régnier (alias Nicolò Renieri), ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007, p. 320, n. 169; DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, p. 137 nota 81 e p. 167.

¹⁰⁹ Catt. 13-14.

¹¹⁰ Cat. 11.

¹¹¹ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 437.

zucchero filato, la toga fra il grigio e il ceruleo, dove i passaggi tonali si dissolvono in un tenue sfumato, rivelano il filtro critico che l'artista adotta nel meditare sulla lezione di Nogari, scelto a comporre il *pendant* con il procuratore Alessandro Zen (ill. 34). Il maestro, forse infiacchito dalla *routine* del mestiere, rimane un passo indietro all'allievo, ormai in grado di emularne il «fare morbidissimo, perso di contorni» e lavorato «di mezze tinte»¹¹².

Campione di prestanza morale, pittoricamente degno di stare al pari di un Ceruti¹¹³, il *Giulio Contarini da Mula* possiede un vigore estraneo ad altre effigi *d'apparat* riferibili a quella congiuntura. Forzata entro i limiti soggiacenti al genere di pertinenza, l'immagine di Annibale Gambara¹¹⁴ (ill. 22), podestà e vicecapitano di Padova nel biennio 1759-1760, dispiega un repertorio destinato a divenire canonico, nel quale la gestualità di ascendente tintorettesco si combina a formule strutturali ispirate dai prototipi di Bartolomeo Nazari. Tutt'altro è l'esito raggiunto nel ritratto a piena altezza del provveditore generale da Mar Francesco Grimani¹¹⁵, in carica dal 1757 al 1760 (ill. 7), destinato a fronteggiare nel *portego* della dimora avita sul Canal Grande una tela di mano dell'artista bergamasco, anteriore di un ventennio, raffigurante nell'identico ruolo lo zio Giorgio¹¹⁶ (ill. 8). Al radicale naturalismo lombardo e alle tinte incupite dell'opera più antica si contrappone la leggerezza briosa della creazione longhiana, nella quale i cromatismi luminosi prorompono in trionfo. La veduta ingenua e schematica della fortezza di Corfù è la quinta su cui si stagliano il colossale partito d'architettura, che assomma una colonna terminante con due volute ioniche a enormi pilastri scanalati e fasciati, e l'intero sembiante dell'ufficiale. I due bastoni generalizi foderati di velluto rosso e nero, il cappello a tozzo sulla balaustra sono gli emblemi dell'alta dignità militare; l'abito sontuoso è quello d'ordinanza, il manto di sciamito d'oro, simile a un magma gorgogliante, la corazza, la fascia nappata al fianco vicino alla

¹¹² ALGAROTTI, *Opere*, p. 29.

¹¹³ Questo l'accostamento suggerito, più che nero su bianco per immagini, anche da G. TESTORI, *Ceruti a confronto*, in *Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, febbraio-marzo 1967), a cura di L. MALLÉ - G. TESTORI, Torino 1967, pp. 38-39.

¹¹⁴ Cat. 15.

¹¹⁵ Cat. 6.

¹¹⁶ DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, p. 176.

spada, marsina, braghe, calze e scarpe cremisi, il colore delle classi al potere. I merletti, il candido e cedevole vello che borda le maniche, la fluente capigliatura inanellata contornante il viso approdano alla mimesi, il profilo si dissolve nell'evanescenza. Grazie ai tre modelletti sopravvissuti (ill. 4-6) è possibile ricostruire il processo ideativo del dipinto, cogliere le variazioni previste, che non riguardano la posa del personaggio, sempre uguale, bensì gli elementi di contorno, di volta in volta un elmo a terra con pezzi d'armatura, un moretto che porge un vassoio, accanto un tavolo coperto da un drappo, dietro un tendaggio, basamenti, colonne di foggia molteplice; costante è la presenza di Corfù, in due casi una massa indistinta tra cielo e mare¹¹⁷. Ignorato dalla critica, benché esposto a Berlino nel 1927 con l'assegnazione corretta al nostro, un mezzo busto ritraente il patrizio (ill. 9), di assoluta icasticità, evoca con sovrabbondanza una pompa barocca d'altri tempi, mostra una tale fierezza di portamento da richiamare i fasti della Francia del Re Sole eternati da Largillierre e Rigaud¹¹⁸.

Con grande disinvoltura, Alessandro è in grado di mutare registro a seconda della circostanza. Schiatta gentilizia fra le più in vista della Repubblica, i Pisani chiamarono il maestro a palazzo verso la fine del 1758, ordinandogli «di dipinger tutta la nobil famiglia al naturale, e cominciando dal serenissimo proseguire tutta la serie sino i fanciulli di sua eccellenza procurator Luigi, tutto espresso in due gran tele»¹¹⁹. Un ritratto soltanto è pervenuto integro fino ai nostri giorni, acquistato nel 1979 per le Gallerie dell'Accademia di Venezia: al centro vi si scorgono il procuratore Almorò III (Alvise), la consorte Paolina Gambarà con i primi quattro figli – le odierne convenzioni circa i colori distinti in base al sesso dei neonati non devono ingannare, poiché la donna, malgrado la copertina azzurra, tiene in grembo Elisabetta, nata nel gennaio del 1758 –, il fratello Almorò IV (Giovanni Francesco), intorno altri personaggi e figurazioni allegoriche¹²⁰ (ill. 17). I giudizi sull'impresa sono discordanti: Moschini sostanzialmente la considera un insuccesso a causa del «temperamento poco

¹¹⁷ Catt. 3-5.

¹¹⁸ Cat. 7.

¹¹⁹ *Compendio delle vite*, p. 55.

¹²⁰ Cat. 9. Gli inventari di Palazzo Pisani compilati al principio dell'Ottocento da Pietro Edwards ricordano, sotto il nome di Alessandro, solo un ritratto della procuratoressa Paolina Gambarà, attualmente irreperibile (cat. P 15).

immaginoso» dell'autore¹²¹, Ravà non esita invece a definirla «opera veramente perfetta e per la concezione e per la esecuzione»¹²², addirittura Pallucchini la annovera fra le sue prove «più felici»¹²³. Gettando un occhio ai microritratti 'domestici' del padre, Alessandro costruisce un insieme articolato, in cui la glorificazione della stirpe avviene attraverso la nidiata d'infanti, promessa di continuità e futuri splendori, come per mezzo del simbolo. La Giustizia e la Fedeltà esternano le virtù dei Pisani, ad essi arride l'Abbondanza, mentre un florido puttino, dall'angolo dove si affastellano un libro, un violone e una sfera celeste, ne ricorda il mecenatismo nelle arti. La loggia di fantasia ospitante l'azione, non a caso, vuole evocare le magnificenze della villa di Stra, con l'affaccio sul giardino verso l'edificio delle scuderie, che notiamo nel fondo. Il bambino più grandicello, Almorò I (Alvise), cui l'abate porge un *bussola*, a pochi anni dal cambio di secolo si farà immortalare con la famiglia a Londra dal conterraneo Domenico Pellegrini: ci rimane il disegno preparatorio¹²⁴, intonato a una compostezza pienamente neoclassica, distante dalla retorica del quadrono longhiano, che pure si ispira allo schema anglosassone delle *conversation pieces*. Ma concettualmente inconciliabili sono pure tre schizzi di Giovanni Battista Tiepolo, rapportati, senza motivo, a una possibile commissione della famiglia Pisani al tempo degli affreschi di Stra: il gruppo numeroso degli astanti colma l'inquadratura assumendo pose variate e informali, vi è spazio perfino per un allegro cagnetto, non per implicazioni allegoriche¹²⁵.

Nel secondo telero, accanto alla memoria del doge Alvise, scomparso nel 1741,

¹²¹ MOSCHINI, *Per lo studio*, p. 112.

¹²² RAVÀ, *Pietro Longhi* (1909), p. 48.

¹²³ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 435.

¹²⁴ Il disegno, appartenente al Metropolitan Museum di New York, è stato riferito a Pellegrini, correggendo una vecchia attribuzione a Pietro Antonio Novelli, da DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, p. 240.

¹²⁵ Un foglio si trova al Museo Horne di Firenze, gli altri due sono stati segnalati a New York in collezione Heinemann e presso Wildenstein & Co. Si vedano: *Disegni del Tiepolo*, catalogo della mostra (Udine, Loggia del Lionello, 10 ottobre - 14 novembre 1965), a cura di A. RIZZI, Udine 1965, pp. 116-117, n. 116; G. KNOX, *The Catalogue*, in *Tiepolo. A Bicentenary Exhibition, 1770-1970. Drawings, mainly from American Collections*, by Giambattista Tiepolo and the Members of his Circle, catalogo della mostra (Cambridge, Fogg Art Museum, 14 marzo - 3 maggio 1970), Cambridge 1970, n. 95; *Drawings from the New York Collections. III. The Eighteenth Century in Italy*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 30 gennaio - 21 marzo 1971), a cura di J. BEAN - F. STAMPFLE, New York 1971, p. 64, n. 149.

campeggiava un'ulteriore linea di discendenza, ma ne resta solo un frammento, al Museo Civico di Belluno, con l'effigie del dodicenne Almorò II, in origine sotto lo sguardo amorevolmente protettivo della madre Marina Sagredo¹²⁶ (ill. 21). L'elegante fanciullo porta un abitino di fattura squisita, una *camisiola* giallo aranciato, una *velada* fra il grigio e l'azzurro orlata da splendide infiorescenze auree, il tricorno sotto il braccio, i capelli già pettinati come un adulto. Anche nel ritratto *en pendant* l'attenzione si concentra sulle vesti ricche dei personaggi maschili, sull'*andrienne* broccata di fili preziosi di Paolina Gambara. La pennellata indugia sui dettagli, crea l'impressione della verità materica, assumendo un carattere ben individuabile, che restringe l'arco cronologico cui conferire altri aggraziati sembianti muliebri. Al 1758 dovrebbe risalire il mezzo busto di Matilde Bentivoglio Erizzo (ill. 13), avvolto in un manto blu cangiante foderato di ermellino, verso il 1760 quello di Caterina Penza (ill. 38), forse a un momento di poco successivo le immagini delicate di due giovani nobildonne¹²⁷ (ill. 15, 39). Fiori e gioielli sui crini, scollature ampie evidenziate da merli, stoffe seriche finissime, collane o pendenti di perle, peonie sgargianti e gelsomini al petto, una volta ancora nature morte di straordinaria efficacia. L'esempio cui l'artista si volge, chiaramente, sono i pastelli di Rosalba Carriera¹²⁸ (ill. 14, 40), esposti nelle camere private e nei mezzanini delle dimore patrizie fra serpeggianti incorniciature *rocaille* a stucco, gelosamente preservati sotto *specchio* per evitarne il dissolvimento. Per la piena emulazione non basta però copiare la *mise en page*, occorre infondere nei dipinti un alito di vita, fissando insieme e per sempre l'apparenza esterna e l'anima: Alessandro non riesce nell'intento, predilige l'aspetto decorativo, ci consegna una serie di bei visi dall'aria compiaciuta e civettuola.

Stilisticamente, la citata immagine di Caterina Penza manifesta una grafia in tutto simile a quella che si riscontra nel ritratto di Carlo Goldoni (ill. 43), di provenienza Valmarana, giunto ai Musei Civici Veneziani nel 1840¹²⁹. Il sembiante, *à la manière* di Rosalba, è ricalcato sulla stampa che Pitteri eseguì nel 1753, per il terzo tomo

¹²⁶ Cat. 10.

¹²⁷ Catt. 8, 23, 33-34.

¹²⁸ Sull'artista si veda la monografia, in seconda edizione, di B. SANI, *Rosalba Carriera 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino 2007. L'ispirazione rosalbiana pervade anche il ritratto all'acquaforte di Luisa Bergalli Gozzi, inciso da Longhi verosimilmente nel 1762 (cat. I 23).

¹²⁹ Cat. 24.

dell'edizione fiorentina delle commedie goldoniane, da un disegno di Piazzetta¹³⁰ (ill. 42): coincidono l'inquadratura e il paludamento, con il drappo accartocciato in primo piano, allo stesso modo la direzione dello sguardo, solo la fisionomia dimostra il progredire degli anni, la parrucca si accorcia ai lati e cade fluente dietro le spalle in un codino trattenuto da un fiocco nero. Nella tela, plausibilmente, va riconosciuta l'effigie che Girolamo Garganego elogiava in un sonetto utile a precisarne il tempo, quando lo scrittore era al «partir intento» per Parigi, nell'aprile del 1762¹³¹. Forse riuscì a vederla, forse ne ordinò una nuova versione, meno pomposa nell'abito, da inviare in dono al suocero Agostino Connio a Genova, opera approdata in seguito ad alcuni passaggi nella raccolta teatrale romana del Burcardo¹³² (ill. 41). «Poeta comicus» nell'una, «celerrimus comoediarum scriptor» nell'altra, recitano le iscrizioni sulle tabelle sottostanti la figura; Voltaire, nel 1760, ebbe a definirlo «peintre de la Nature»¹³³. Si comprendono, allora, le motivazioni che hanno spinto Alessandro a inserire il mezzo busto in una cornice identica a quella contornante i ritratti degli artisti veneziani, realizzati alla fine della sesta decade: Carlo Goldoni completa la silloge, anch'egli, pur non maneggiando pennelli e colori, è un pittore. Nel 1770, ricordando la «vecchia amicizia» fra i due, Girolamo Garganego scriveva:

La discrepanza che passa fra voi e il signor Alessandro non è che nei mezzi di cui vi servite: per altro ambi pingete, e direi quasi che a voi tocca supplir a ciò a cui non può giugner il pennello di lui. Esso ne esprime la larga fronte, le rosee guance, i bei labbri di un'amata, e talora la brusca guardatura e la increspata fronte di un collerico, e nulla più. Ma voi andate più innanzi, e colla vostra penna i misteriosi arcani ci sviluppate dell'amore, e gli eccessi dell'ira, e le inquietudini

¹³⁰ PEDROCCO, *Goldoni visto dai contemporanei*, p. 56.

¹³¹ G. GARGANEGO, *Pel ritratto del signor dottor Goldoni fatto dal Longhi pria della partenza del sudetto. Sonetto*, in *Poesie*, p. IX. Se ne veda la trascrizione nell'*Appendice II*, n. III.

¹³² Cat. 25. È ingiustificata l'attribuzione dell'opera al frescante e ritrattista pistoiese Giuseppe Valiani, suggerita da G.M. PILO, *Ritratti di Carlo Goldoni*, Venezia 1957, pp. 29-30 e pp. 47-48, n. 12; lo studioso, nella medesima circostanza (pp. 27-28 e pp. 51-52, n. 15), ha proposto di riconoscere la tela dipinta da Alessandro Longhi nel 1762 in un'effigie, un tempo nella raccolta Brass, che in realtà raffigura il compositore napoletano Nicolò Jommelli (cat. R 24).

¹³³ VOLTAIRE, *Oeuvres complètes*, LVI, Paris 1785, p. 482, lettera al marchese Albergati del 23 dicembre 1760. L'erudito francese, scrivendo a Goldoni poco prima, il 24 settembre, così esordiva nell'italica lingua: «Signor mio, pittore e figlio della Natura, vi amo dal tempo ch'io leggo» (*ibid.*, p. 389).

della gelosia. Né vi è sì cupo nascondiglio del cuor umano a cui non giunga l'acuto vostro sguardo, e arcana cosa non v'è dal guardo vostro raggiunta cui voi non pingiate in carte¹³⁴.

Il frontespizio della *Raccolta di ritratti de' pittori veneziani istorici più rinomati de' nostri giorni*, poi trasformata nel più noto *Compendio*, ci offre un sicuro termine *ante quem*, il 1760, per la datazione delle tele che servirono da modello alle acqueforti, con l'eccezione della perduta immagine di Giambettino Cignaroli, aggiunta entro il 1762¹³⁵. Tolta questa, rimangono venticinque effigi, se si conta pure lo sfortunato *Gaetano Zompini*, che conosciamo attraverso un'unica impressione, mai inclusa nel volume calcografico¹³⁶. Il progetto longhiano è ambizioso, vuole costruire una galleria di volti rappresentativa delle eccellenze artistiche dell'epoca, richiamandosi esplicitamente, nella disposizione dei profili all'interno di un'intelaiatura ellittica guarnita di riccioli, motivi conchiliformi, targhe con epigrafi indicanti per ogni soggetto lo *status* di «pictor venetus», a una tipologia di destinazione accademica¹³⁷. L'esempio principe si rintraccia a Roma, nell'Accademia di San Luca, dove nel 1672 si era provvisto a normalizzare la serie «de' pittori celebri» con la fattura di «cartelle, lettere et ovali»¹³⁸; il vero prototipo, tuttavia, va cercato più indietro ancora, nelle cornici di gusto manieristico che ospitano i ritratti a corredo delle *Vite* vasariane. Nella città di San Marco, l'usanza di immortalare colleghi 'di grido' aveva incontrato nel Settecento un discreto successo: il ticinese Carlo Francesco Rusca dipinse l'effigie di Diziani¹³⁹;

¹³⁴ G. GARGANEGO, dedica *Al celeberrimo signor dottor Carlo Goldoni*, in *Poesie*, pp. V-VI (se ne veda la trascrizione completa nell'*Appendice II*). Sulla similarità dei modi espressivi di Longhi e Goldoni si sofferma M. LEVEY, *Painting in Eighteenth Century Venice*, London 1959, p. 156.

¹³⁵ Sull'argomento, si rimanda al capitolo IV.

¹³⁶ Cat. I 22.

¹³⁷ Non abbiamo notizie, a ogni modo, di un'eventuale committenza, né della destinazione antica delle opere, cinque delle quali sono riemerse, in tempi e luoghi lontani, a partire dalla fine del XIX secolo. Forse, «il ritratto del famoso pittore storico Giacomo Guarana» esposto al pubblico veneziano il 18 agosto 1765, come apprendiamo dai *Notatori* di Pietro Gradenigo, può coincidere con la tela di identico soggetto pertinente alla serie (catt. P 24-44).

¹³⁸ G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979, p. 13 e p. 18 nota 7.

¹³⁹ L'opera è attestata da un'incisione di Pietro Monaco. Sull'artista, cfr. F. BIANCHI, *Carlo Francesco Rusca (1693-1769), pittore della Lombardia svizzera in Europa*, in *Liber Veritatis. Mélanges en l'honneur du professeur Marcel G. Rathlisberger*, Cinisello Balsamo (Milano) 2007, pp. 149-159.

Giuseppe Nogari quelle di Pietro Longhi e Zuccarelli¹⁴⁰; Bartolomeo Nazari, alquanto prolifico, fissò su tela le immagini di Canaletto, Carlevarijs, Pittoni, Polazzo, Sebastiano Ricci – con il nipote Marco lo troviamo pure in due pastelli di Rosalba Carriera –, Tiepolo, Trevisani, Visentini e Zuccarelli¹⁴¹. L'antologia ideata dal nostro affianca artefici nel pieno dell'attività ad altri scomparsi da anni¹⁴², esibendo i mezzi busti in una posa preferibilmente a tre quarti. Lo spazio limitato della finestra non concede divagazioni, impedisce di completare l'iconografia con l'aggiunta degli strumenti canonici del mestiere, attributi che l'affermarsi graduale della dignità della professione artistica ha comunque reso superflui: a Venezia, peraltro, è recente la fondazione dell'Accademia di Pittura e Scultura, sorta nel 1750, dopo reiterate istanze, per volere del Senato¹⁴³. Finora sono riemerse soltanto cinque tele. Se l'*Antonio Balestra* (ill. 23), in raccolta privata, deriva da un modello assai vicino all'autoritratto degli Uffizi¹⁴⁴ (ill. 24), il *Giovanni Battista Piazzetta* (ill. 27) del Museo Correr, a lungo considerato di mano del maestro stesso, benché ripreso dall'identica stampa di Pitteri¹⁴⁵ (ill. 28) lascia trasparire una perspicuità di visione rara, sfiorando l'empatia nel rapporto fra effigiato e riguardante. Carichi di umanità e orgoglio, definiti da tocchi sciolti e sfuggenti, tali da evocare una facilità di tratto degna di Fra' Galgario, i sembianti di Gaspare Diziani, Francesco Fontebasso e Francesco Zugno (ill. 25-26, 29), il secondo presso la Galleria Sabauda di Torino, gli altri sul mercato antiquario, manifestano nell'atteggiamento non forzato la desunzione dal vivo¹⁴⁶.

¹⁴⁰ S. BIANCHI, *I ritratti incisi da Giovanni e Francesco Cattini conservati presso la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli*, «Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Rassegna di studi e notizie», 23 (1999), pp. 70-73, nn. 11-12.

¹⁴¹ DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, p. 172 nota 226 (con ulteriore bibliografia). Per le immagini dei due Ricci, si veda SANI, *Rosalba Carriera*, pp. 180-182, nn. 178-179.

¹⁴² Si rimanda alle pagine introduttive dell'*Appendice III*.

¹⁴³ Manca uno studio dedicato all'iconografia (ritratti e autoritratti) dei maestri veneti del Settecento; benché relativi a un'epoca anteriore, si segnalano i contributi di L. FOSCARI, *Autoritratti di maestri della scuola veneziana*, «Rivista di Venezia», 12 (1933), pp. 247-261, e K.T. BROWN, *The Painter's Reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice, 1458-1625*, Firenze 2000.

¹⁴⁴ L. GHIO - E. BACCHESCHI, *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, p. 195, n. 18.

¹⁴⁵ *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 22 giugno - 15 settembre 1996), a cura di M.A. CHIARI MORETTO WIEL, Venezia 1996, pp. 70-71, n. 138.

¹⁴⁶ Per i ritratti longhiani dei pittori, si rimanda a catt. 16-20.

Sullo scorcio degli anni Cinquanta, un pittore *à la page* come Alessandro Longhi non trascura alcuna via per raggiungere il successo. Quasi ignoto agli studi, il ritratto di medico (ill. 30) della Slovenská Národná Galéria di Bratislava, vicinissimo al citato *Francesco Zugno*, evoca la marcata cordialità d'indole della persona, mentre questa si atteggia con naturalezza fra bisturi e pinze, ostentando un tomo ponderoso che descrive le pratiche della flebotomia¹⁴⁷. L'equilibrio coloristico è giocato sui contrapposti, il blu del panno, il candore degli sbuffi della camicia e della cravatta, il verde oliva della sottomarsina, lungo i cui orli sbocciano scintillanti corolle dorate. I colpi sottili e vigorosi, nel particolare ultimo, instaurano una corrispondenza con l'arte di Piazzetta, con quella stola magistralmente miniata di aureo pigmento che cinge le spalle di Giulia Lama nella tela del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (1715-1720)¹⁴⁸, rivelando la matrice della comune ispirazione, l'esempio sommo di Rembrandt¹⁴⁹.

Molti a Venezia ne collezionavano le pregevoli e ricercate acqueforti, senza tralasciare di dar lustro alle quadrerie private con dipinti a volte di straordinaria qualità. Nella dimora a Sant'Aponal di Bortolo Bernardi figuravano i *Due uomini in disputa* ora alla National Gallery of Victoria di Melbourne, capolavoro giovanile del maestro leidense tradotto su rame da Pietro Monaco nel 1743¹⁵⁰. Giannantonio Pellegrini possedeva almeno una «testa di vecchio»¹⁵¹; Rosalba Carriera, sua cognata, nella camera grande sopra il canale teneva «un quadretto di Rembrandt, mezza figura con cappello in testa e una cornice dorata grandissima», che Francesco Algarotti tentò di procacciarsi nel 1757¹⁵². Il console britannico Joseph Smith, prima di cedere a Giorgio

¹⁴⁷ Cat. 21.

¹⁴⁸ CONTINI, *Seventeenth and Eighteenth Century Italian Painting*, pp. 184-187, n. 38.

¹⁴⁹ Per un'ampia disamina dell'influenza esercitata da Rembrandt sull'arte della Serenissima, si rimanda al saggio di B.A. KOWALCZYK, *Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori*, in *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2002 - 6 gennaio 2003), a cura di E. HINTERDING *et al.*, Milano 2002, pp. 335-371.

¹⁵⁰ D. APOLLONI, *Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, Monfalcone (Gorizia) 2000, p. 234, n. 59.

¹⁵¹ F. VIVIAN, *Joseph Smith and Giovanni Antonio Pellegrini*, «The Burlington Magazine», 104 (1962), p. 332 e p. 333 nota 37.

¹⁵² S. MARINELLI, *Antonio Balestra e Rosalba Carriera*, in *Rosalba Carriera, 1673-1757*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini / Chioggia, Auditorium San Niccolò, 26-28

III la sua preziosa raccolta nel 1762, vantava addirittura una decina di opere inventariate sotto il nome dell'artista nordico, delle quali due sole autentiche: di straordinario rilievo, in particolare, la scena allegorica con la *Concordia dello Stato* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen), un monocromo dalle tinte calde, fra il giallo e l'arancio, in cui una luce irreale plasma le figure, apparizioni fantasmagoriche percorse da riverberi sfolgoranti¹⁵³. Già dei Sagredo alla fine del Seicento, la tavola ottenne da Piazzetta nel 1743 la valutazione pecuniaria più alta dell'intera galleria nobiliare, ben 500 ducati contro i 350 stimati da Tiepolo¹⁵⁴.

L'evocazione di Rembrandt si rintraccia negli impasti materici densi e corposi, nell'imitazione del vasto repertorio di posture e atteggiamenti fornito dagli autoritratti, nella sospensione atmosferica che passa attraverso il rimarcarsi del chiaroscuro, nell'iconografia di filosofi, guerrieri, semplici anziani con barbe folte e copricapi stravaganti cui si ispirano le teste di carattere 'alla moda di Fiandra' di Nazari e Nogari, gli esotici sembianti di personaggi orientali forgiati dai Tiepolo¹⁵⁵. Rembrandtiano è il *Pitagora filosofo* dipinto da Pietro Longhi per l'Accademia veneziana nel 1762-1763¹⁵⁶, ugualmente rembrandtiane sono un buon numero di prove compiute da Alessandro nei momenti iniziali della sua attività. Rientra a pieno titolo in questa fase creativa il superbo ritratto di Bartolomeo Ferracina (ill. 12) conservato al Louvre¹⁵⁷, da riconoscere con quello esposto a San Rocco nel 1758: la medaglia con il leone marciano, in bella vista sul tavolo accanto agli strumenti scientifici, era stata assegnata all'ingegnere-orologiaio un anno prima dal Senato, quale riconoscimento per i molti servizi prestati alla Repubblica. L'opera, impiegando le parole riservate da Pietro Guarienti a Nogari, palesa una «maniera tenera, pastosa, vaga e naturale»¹⁵⁸, così da proporre con immediatezza e perspicacia il sembiante accigliato del bassanese, uomo burbero e schivo. Il rigore monocromatico che caratterizza il quadro, tutto giocato

aprile 2007), Verona 2009, p. 126.

¹⁵³ KOWALCZYK, *Rembrandt e Venezia*, p. 340.

¹⁵⁴ MAZZA, *I Sagredo*, pp. 94-95.

¹⁵⁵ Su questi ultimi aspetti, si veda KOWALCZYK, *Rembrandt e Venezia*, pp. 352-358.

¹⁵⁶ *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, a cura di S. MOSCHINI MARCONI, Roma 1970, pp. 49-50, n. 105. La tela fu prontamente trascritta su rame alla maniera pittoresca da Alessandro; cat. I 17.

¹⁵⁷ Cat. 2.

¹⁵⁸ GUARIENTI, in ORLANDI, *Abecedario pittorico*, p. 235.

sulle sottili *nuances* del marrone pallido della marsina, del verde spento del fondale, accentua la forza espressiva dell'effigie, rasentante la sensibilità di un poeta del quotidiano come Chardin. Unica concessione esornativa, le brevi strisciate d'oro fra la *velada* e lo scollo bianco della camicia si manifestano intatte in un mezzo busto di Ferracina (ill. 11) che riprende l'originale parigino: comparso di recente sul mercato antiquario, va ascritto con certezza alla mano del giovane Longhi, in un momento che si colloca all'aprirsi del settimo decennio, a motivo della pennellata sciolta e rapida. Più tarda, invece, è la versione del museo di Ca' Rezzonico (ill. 114), priva della bontà primigenia del modello, tanto che le forme ci appaiono irrigidite, la psicologia del volto superficiale; forse coincide con la tela, di proprietà del pittore, messa in mostra alla fiera della *Sensa* del 1777, come sembra testimoniare l'iscrizione, in alto a destra, celebrante il «novus Archimedes» e con esso l'autore del dipinto, che si fregia orgoglioso del titolo di «academicus venetus»¹⁵⁹.

Tornando a Rembrandt, non si può non scorgere l'ascendente nell'immagine di Tommaso Temanza¹⁶⁰ (ill. 37) alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, eseguita verso il 1760 probabilmente a *pendant* del ritratto della consorte Caterina Penza (ill. 38). Un raggio luminoso rischiarava la figura muliebre, a evidenziare la ricercatezza degli abiti, dei gioielli, i toni vividi delle essenze floreali; l'architetto, con la squadra e il compasso in mano, è immerso invece in una penombra che si dirada manifestandone la fisionomia, dallo sguardo non sfuggente come quello di Bartolomeo Ferracina. La morbidezza del segno emerge nella parrucca lanosa, nella giubba intonata su un colore caffè sbiadito

¹⁵⁹ Per le due ultime opere, si rimanda a catt. 32, 78.

¹⁶⁰ Cat. 22. Il ritratto è giunto alle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1845, donato da Francesco Lazzari. Una tela leggermente più piccola (cm 64 x 51) con l'immagine dell'architetto, di cui ignoriamo la sorte, comparve quattro anni più tardi sul mercato antiquario lagunare sotto il nome di Pietro Longhi: «Mezza figura grande al vero: bel ritratto di Temanza architetto veneto. Gran finitezza di pennello. Il colorito è un poco pallido»; *Catalogo di una raccolta di 354 dipinti la maggior parte di autori antichi, con piccola porzione di moderni, radunata da una compagnia rappresentata da Carlo Du-Bois negoziante francese in Venezia, compilato a cura del medesimo e diviso in cinque categorie come segue*, Venezia 1849, p. 20, n. 44. La medesima attribuzione era estesa a un presunto autoritratto («Mezza figura, grande al vero; bella testa ed espressiva, dipinta con gran finitezza di pennello. Il colorito della veste un poco trascurato e leggero, quasi come abbozzato soltanto», cm 76 x 61; *ibid.*, p. 12, n. 5) e a un'effigie goldoniana («Ritratto di Carlo Goldoni in fresca età: dipinto colla finitezza di pennello e la pastosità solita di quell'autore; seduto attento a leggere uno scartafaccio: vestito in abito di velluto molto ben toccato, nonché i manichetti e la guarnizione della camicia», cm 93 x 68; *ibid.*, p. 73, n. 359); entrambi i dipinti sono irrimediabilmente.

che concorre alla sobrietà cromatica dell'opera, ravvivata lungo i bordi della *camisiola* dalle solite guarnizioni auree. Pure l'effigie *in memoriam* di Jacopo Linussio¹⁶¹ (ill. 47), del 1763, aderisce a un linguaggio fortemente chiaroscurale: trascrivendo di necessità le fattezze della persona da un precedente ritratto di Nicola Grassi¹⁶² (ill. 48), il nostro non rinuncia all'ombreggiatura intensa, che anzi viene accentuata dallo scaldarsi della tavolozza. L'imprenditore tessile carnico, affiancato nel dipinto da due ponderosi volumi, campionari o libri mastri, aveva raggiunto un'invidiabile affermazione sociale ed economica grazie al suo ingegno fervido, al marcato spirito di iniziativa, la cui esaltazione è affidata all'epigrafe «VIDETUR EX SE NATUS».

A metà strada, quanto a cronologia, fra il *Tommaso Temanza* e lo *Jacopo Linussio*, si colloca il *morceau de réception* accademico rappresentante *La Pittura e il Merito*¹⁶³ (ill. 49). La suggestiva ambientazione notturna pone l'allegoria fuori dal tempo, conferendole un'impronta tipicamente rembrandtiana nell'oculato dosaggio di luce e tenebra. Il Merito, avvolto nell'oscurità del fondale, prende le sembianze di un vecchio rugoso incoronato d'alloro, con il libro e lo scettro, simile nell'aspetto a un sapiente, a un profeta, a un patriarca dell'antichità, di quelli che popolano con frequenza le tele e le acqueforti del maestro olandese. La giovane donna che impersona la Pittura, dai lineamenti garbati, si dedica compiaciuta all'esercizio del disegno; sulla mano con cui regge il matitatoio, sui fogli, sul volume posato sopra la coperta verdolina del tavolo lampeggia con enfasi teatrale un chiarore abbagliante, mentre tutt'intorno trovano spazio gli strumenti della professione e, scorciato con perizia tra fiochi barlumi, il calco in gesso di una testa dell'età classica. Il preziosismo delle liete tinte, celeste, verde, ocra, marrone, giunge all'estremo, decantando l'eleganza raffinata dell'arte longhiana.

Allo stesso frangente, anno più anno meno, dovrebbe appartenere anche l'immagine di fra' Carlo Lodoli¹⁶⁴ (ill. 50), che evocava a Moschini «il curioso

¹⁶¹ Cat. 29.

¹⁶² E. LUCCHESI, in *Nicola Grassi ritrattista*, catalogo della mostra (Tolmezzo, Museo Carnico delle Arti e Tradizioni Popolari «Luigi e Michele Gortani»), 23 settembre - 27 novembre 2005), a cura di E. LUCCHESI - M. VALOPPI BASSO, s.l. 2005, pp. 82-84, n. 6.

¹⁶³ Per le incertezze circa la datazione dell'opera, spesso considerata di poco anteriore al 1771, si veda cat. 26.

¹⁶⁴ Cat. 31.

rembrandtismo» di Nogari¹⁶⁵. Il vigore del francescano, morto oltre la settantina nel 1761, induce a considerare l'opera come un omaggio postumo, nonché sollecito, alla sua memoria. L'evanescenza dei contorni, lo sfumato avvolgente, i colori smorzati su gamme terrose di matrice piazzettesca producono un effetto di rara armonia, che si accorda all'intenzione apologetica celata nel quadro; in apparenza svilente, l'epigrafe nell'angolo superiore sinistro va interpretata alla luce del carattere polemico e ritroso del 'Socrate veneziano'. Sul compasso sorretto dal religioso serpeggiano barbagli dorati, sottilissimi tratti, simili a graffi, profilano le pagine increspate dei grandi libri di studio.

L'adesione alla moda fiamminga, per il soggetto come per i caratteri intrinseci all'opera, traspariva con evidenza nel perduto ritratto di locandiere che Alessandro esibì in pubblico, a San Rocco, il 16 agosto 1760. Gasparo Gozzi, entusiasta, vi scorgeva la *summa* di «una perfetta natura, uno squisito gusto e un indefesso studio di pittore»¹⁶⁶, spingendosi fino a un'ècfrasi che, ai nostri occhi, moltiplica le potenzialità figurative del dipinto. Il maestro era stato in grado di fondere la somiglianza e la movenza del corpo a «tinte leggiere» e «infiniti tocchi che passano così l'uno in l'altro quasi invisibili», desideroso di ostentare la sua abilità nella resa virtuosistica delle modulazioni tonali e dei chiaroscuri delicati. L'effigie rappresentava «più che la metà d'un uomo, all'originale somigliantissimo»:

Asseconda la natura dell'ufficio del suo locandiere, e agli ornamenti inventatigli intorno palesa subito chi sia: l'una mano ha alta per isbrigarsi del manicottolo, con l'altra tiene un coltello per trinciare un pollo d'India arrosto. Lo veste con gentilezza, perché imita una natura gentile, anche invitante con la pulitezza. Notabili sono cinque colori bianchi da lui adoperati. Un vaso da tener calde le vivande, una tovaglia sopra un deschetto, un tovagliolino in ispalla, la camicia, una berretta, difficilissimi per l'uniformità, e da lui sì variati che tutti gli servono a maggiore vistosità della sua pittura senza sforzo veruno, perché asseconda nel

¹⁶⁵ MOSCHINI, *Per lo studio*, p. 125. Che Alessandro abbia guardato «a una tradizione figurativa di marca neo-rembrandtiana, recentemente recuperata al gusto dalla pittura di Nogari», lo afferma pure F. MAGANI, in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 28 luglio 2002), a cura di E. COLLE *et al.*, Milano 2002, p. 446.

¹⁶⁶ «Gazzetta Veneta», 55, sabato 13 agosto 1760. Il testo, da cui sono prese anche le successive citazioni, è integralmente trascritto nell'*Appendice II*, n. XII.

colorito la natura della materia e delle tele. Aggiungi alla somiglianza l'anima pittoresca, che pare introdotta nella pittura a darle calore, movimento e quasi vita per tutto il corpo. In breve, io ritrovo in questo giovane un egregio ritrattista, e quando avrà aggiunto alla capacità sua il concetto degli anni, uguaglierà in tutto nel genere suo la riputazione del padre¹⁶⁷.

Gli artisti alle prime armi, nel giorno della festa di San Rocco, attendevano «il disappassionato giudizio di chi vi concorre per migliorarsi», quelli affermati partecipavano all'esposizione «per mantenersi sempre più l'acquistato concetto e per far fiorire con questo onorato gareggiamento la scuola veneziana». Gozzi indugiava nel contare Alessandro Longhi «fra i giovani o i vecchi pittori», notando come questi avesse «già con altre opere la fama sua stabilita».

II.2. *La stagione delle committenze illustri*

Al principio della settima decade, Alessandro condivide il titolo di ritrattista più in voga della scena lagunare con Nazario Nazari¹⁶⁸, al cui padre Bartolomeo era subentrato nel ruolo di professore accademico nel 1759. Ormai anziano, Fortunato Pasquetti lascia la città nel 1764¹⁶⁹, nell'anno stesso in cui viene a mancare Antonio

¹⁶⁷ Qualche dettaglio in più sul ritratto si ricava dalla descrizione, esemplata su quella di Gozzi, presente nei diari del senatore Pietro Gradenigo: «È la figura più che la mettà, è somigliante, e con nuova maniera, e perfezione e concepimento. Li ornamenti che vi aggiunge fanno concepire la professione di costui, perché tiene una mano alzata con un cortello per trinciare un animale arrostito. Notabili sono cinque colori bianchi dal Longhi adoperati: un vaso da tenere caldo le vivande, una tovaglia sopra un trepiedi, una salvietta in spalla, la camicia ritorta, una berretta, cose tutte difficili per l'uniformità di apparenza, ma a seconda della natura» (*Notizie d'arte*, pp. 59-60).

¹⁶⁸ Spettano a Nazario, solo in minima parte reperibili, le effigi dei procuratori Girolamo Venier (1759), Ludovico Rezzonico (1762), Giovanni Marco Calbo (1764) e Andrea Tron (1773), quest'ultima conservata presso la National Gallery di Londra, il ritratto del provveditore generale da Mar Giovanni Priuli (1764) e, infine, quello coevo del doge Alvise IV (Giovanni) Mocenigo, in raccolta privata veneziana; DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, pp. 192-194. Autografa del maestro è pure una versione a mezzo busto dell'immagine del serenissimo Mocenigo apparsa in tempi recenti sul mercato antiquario con l'attribuzione ad Alessandro Longhi (cat. R 215).

¹⁶⁹ Il «degnò e valoroso pittore ritrattista», all'epoca quasi settantaquattrenne, «si congeda da' suoi amici e passa a vivere in Portogruaro», scriveva il 15 ottobre 1764 Pietro Gradenigo; *Notizie d'arte*, p. 112.

Nassi, della cui attività conosciamo ben poco¹⁷⁰; né il piazzettesco Giuseppe Angeli rappresenta un concorrente temibile, per le sue rare incursioni nell'ambito delle effigi, che comunque risentono dell'influenza longhiana¹⁷¹. Se le opere di Nazari figlio si caratterizzano per la stesura liscia e uniforme, per l'intonazione su tinte fredde, le prove su tela del nostro puntano invece a un colorismo acceso ed esuberante, fanno emergere attraverso l'approccio cordiale alla persona l'umanità piena, autentica dei singoli, anche al di sotto dei paludamenti distintivi degli uffici di potere.

Le commissioni di alto rango si susseguono nel tempo, accrescendo la fortuna del pittore, che analogamente a Pietro può dirsi «amato da tutta la veneta nobiltà»¹⁷². Sebastiano Venier (ill. 44), fresco della nomina alla Procuratia di San Marco, posa dinanzi ad Alessandro nel 1762¹⁷³, padre e figlio vengono interpellati da Ludovico Manin (ill. 55, 408) alla fine del 1763¹⁷⁴; poco prima, a settembre, avevano celebrato solennemente l'ingresso alla medesima carica Francesco I Morosini e Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani¹⁷⁵, quest'ultimo dedicatario del *Compendio*. Nel ritratto, quasi un'icona, del discendente del Peloponnesiaco, disperso insieme alla fastosa cornice istoriata che lo ospitava durante il secondo conflitto mondiale, la figura grave e autorevole del magistrato partecipa allo sfarzo d'insieme (ill. 46). A sinistra, un pilastro scanalato introduce un'architettura all'antica, dilatazione maestosa dell'ambiente contrapposta a una tenda di forte ombreggiatura; il nobile si staglia nel mezzo, fra una poltrona intagliata e un tavolo con il volume del giuramento, scrupolosamente indagato nella psicologia che esprime orgoglio e vanto aristocratico. Prevalgono i tagli in diagonale, cosicché l'intera composizione ci appare ravvivata dal gradino nel piano anteriore, omaggio evidente all'arte di Tiepolo, da poco trasferitosi a Madrid. Un

¹⁷⁰ L'artista dipinse nel 1762 un ritratto del doge Marco Foscarini, unica sua opera nota insieme all'effigie del procuratore Aurelio Rezzonico (Venezia, coll. privata), eseguita nel 1759; DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, pp. 191-192.

¹⁷¹ Si veda, ad esempio, l'immagine del cancelliere grande di Chioggia Felice Fortunato Maria Duse (Norfolk, Chrysler Museum of Art), fino a tempi recenti attribuita ad Alessandro Longhi; *ibid.*, p. 210

¹⁷² *Compendio delle vite*, p. 31.

¹⁷³ Cat. P 16. L'opera, finora non rintracciata, si conosce attraverso il rame inciso da Carlo Orsolini (cat. IT 3).

¹⁷⁴ Il ritratto a figura intera del procuratore, firmato da Pietro Longhi, si trova al Museo Civico di Udine (si veda *infra*), mentre quello di Alessandro, ricordato anche nella ricevuta di pagamento, è noto grazie a una stampa di Orsolini (cat. IT 5).

¹⁷⁵ Catt. 27-28.

vincolo stretto si crea con l'immagine del procuratore Pisani (ill. 54), altrettanto enfatica per la gestualità veemente dell'ottimate e per il parato marmoreo di ordine gigante che si dischiude alle sue spalle; il volto improntato a naturalezza risalta nel rapido avvicinarsi delle cromie dell'abito purpureo, del pannello verde intenso e della pietra brunacea, screziata dagli effetti luministici.

Proseguendo con il nucleo cospicuo dei togati, un ulteriore punto fermo si rintraccia nel 1766, data che compare a tergo dell'effigie del cancelliere grande Giovanni Colombo¹⁷⁶ (ill. 62), chiamato a dirigere la complessa macchina burocratica della Repubblica. L'elaborazione dell'immagine prevede il ricorso a pochi elementi di base, tuttavia declinati secondo forme varie, in qualche caso dissimili soltanto in particolari marginali. La cortina calata dall'alto, da cui pendono due cordicelle terminanti con nappe, offre alla visuale un partito d'interno luminosissimo, monumentale come la colonna scanalata che si erge sul fianco opposto. Solidamente impiantata al centro della stanza, rispetto al consueto la figura mostra «una più vigorosa robustezza, un fare più ampio e più nutrito, una imponenza che fa pensare agli esemplari tiepoleschi»¹⁷⁷. Il tavolino smussato, sul quale si affastellano lettere con sigilli, un calamaio, una campanella, timbri per ceralacca, gli speroni della dignità cavalleresca, è un arredo di scena che l'artista propone con frequenza: lo si scorge, senza troppo allargare l'arco cronologico e limitando l'analisi all'ambito dell'ufficialità, nella tela con il sembiante del patrizio Antonio van Axel¹⁷⁸ (ill. 66), situabile verso il 1768, dove sorregge un gioiello di oreficeria, la rosa d'oro con cui Clemente XIII Rezzonico aveva omaggiato Venezia a pochi mesi di distanza dall'ascesa al soglio papale. Nulla cambia, per il resto, al paragone con il *Cancelliere Colombo*, se non il tono in minor grado sostenuto del fondale dietro la tenda, una semplice parete con lo stemma nobiliare e un'epigrafe indicante le cariche ricoperte dal personaggio.

L'omogeneità prevista dall'inclusione dell'opera nella serie dei simulacri dogali adornanti il *Fonteghetto* della Farina motiva il carattere essenziale del ritratto del serenissimo Alvise IV (Giovanni) Mocenigo (ill. 64), compiuto nel 1767 su istanza

¹⁷⁶ Cat. 41.

¹⁷⁷ V. MOSCHINI, *Un ritratto inedito di Alessandro Longhi*, «Dedalo», 12 (1932), p. 780.

¹⁷⁸ Cat. 44.

degli organi direttivi accademici¹⁷⁹: l'inquadratura è circoscritta al busto, la convenzionalità dell'immagine provoca l'assottigliamento della tensione psicologica. Nessun soverchio paradigma, invece, attenua la tempra vigorosa del senatore Lorenzo Alessandro II Marcello¹⁸⁰ (ill. 65), immortalato in un quadro di nuova acquisizione al catalogo longhiano. La luce ha un centro nel volto dell'aristocratico, che diremmo grosso modo cinquantacinquenne (era nato nel 1712), modella la fisionomia spontanea e vera, anima gli occhi arguti, lambisce i riccioli di consistenza quasi burrosa della parrucca. Con l'effigie del procuratore Nicolò Erizzo¹⁸¹ (ill. 63), eletto all'importante carica nel 1767, tornano a trionfare grandezza e splendore. Strutturato sullo schema che sottende al *Francesco I Morosini*, il dipinto ripete la disposizione della poltrona intagliata e del tavolo, optando nel piano arretrato per un'architettura scandita da cornici lineari in stucco e da un'alta lesena. Di cremisi e di verde si tingono i velluti, di auree sfumature rifulge la stola poggiata sull'omero sinistro. In Alessandro è ormai esplicita «la tendenza a porre l'accento pittorico sulla giustapposizione delle superfici colorate con evidente scapito della “correttezza” prospettica. Si dilata la figura dell'Erizzo, si spianano le modulazioni architettoniche, scende precipite il tappeto eludendo il più che possibile lo scorcio, offrendo un pieno godimento dei valori cromatici»¹⁸².

Il colore, in effetti, è il protagonista della grande tela del Museo Civico di Padova che ritrae il baldanzoso Antonio Renier nel ruolo di provveditore in Dalmazia e Albania¹⁸³ (ill. 60); le generalità, riscoperte grazie a un restauro, sono fornite da un'iscrizione a tergo completa della data 1765. Percorso da nuvolaglie plumbee che incombono sulla persona, il cielo si infuoca all'orizzonte svelando in lontananza il profilo di una città portuale, tutt'intorno un mare cupo solcato da galere e altri navigli. Una vena d'ironia trapela dal volto fiero dell'ufficiale, infagottato nell'ampio mantello di sciamito, tutto mosso di oro e di ombra, mentre la mani puntellano a un basamento con antichi rilievi il bastone del comando. Al senso di pompa convengono il lavoro

¹⁷⁹ Cat. 42.

¹⁸⁰ Cat. 49.

¹⁸¹ Cat. 43.

¹⁸² E. ARSLAN, *Di Alessandro e di Pietro Longhi*, «Emporium», 98 (1943), p. 51.

¹⁸³ Cat. 38.

sofisticato dei merletti ai polsini e al collo, i ricami preziosi assiepati sulle stoffe, la *velada*, la *camisiola*, le *braghe*, le calze, le scarpe graduate all'unisono di vivo carminio. Un modelletto (ill. 59), brioso e sciolto nel segno, ci attesta la prima fase ideativa dell'immagine, impostata sulla falsariga del *Francesco Grimani*; a mezzo busto, inoltre, scorgiamo il nobile in una tela di concezione meno aulica e formale¹⁸⁴ (ill. 61).

Sono le effigi di rappresentanza, per numero ed esemplarità, a caratterizzare il decennio, che tuttavia è punteggiato da una serie cospicua di altre prove ritrattistiche. Lo spettro dei committenti si dilata, annoverando classi sociali di ogni grado: i modi sinceri e schietti palesati dai dipinti, la buona fama acquisita sul campo, evidentemente, determinano la fortuna dell'artista. Le occasioni propizie per coltivare e incrementare il favore del pubblico si fanno sempre più frequenti, dall'entrata solenne di un magistrato all'ingresso di un semplice pievano. I sembianti dei religiosi venivano innalzati sopra i portali delle chiese, per accrescerne la visibilità: nel 1764 vi è notizia del ritratto di don Domenico Francesco Borin, parroco di San Giovanni in Oleo, due anni dopo dell'immagine di don Carlo Minio, nuovo pastore d'anime della piccola contrada di San Geminiano¹⁸⁵. Di poco successiva, non oltre il 1770, dovrebbe essere la tela con la piena figura di un sacerdote assiso su una poltrona intagliata (ill. 76), unica nel suo genere per le dimensioni e per l'ampollosità della scena, che accoglie un pilastro, un tendaggio, una scrivania con sacri paramenti e libri¹⁸⁶.

Nella centralissima *platea* marciana, per consuetudine, i pittori presentavano le fresche fatiche dei loro pennelli, a volte destinate a luoghi lontani, speranzosi di ottenere la comune approvazione. Alessandro, spinto dal desiderio di suscitare «svisceratezza e giubilo», vi espose nel dicembre del 1762 l'effigie di Francesco Grisellini, così da trarre un personale vantaggio dalla notorietà del poligrafo, in quei mesi impegnato a Palazzo Ducale nel rifacimento delle carte geografiche della sala

¹⁸⁴ Catt. 37, 39. Similarità tecniche e stilistiche con il ritrattino inducono a collocare nel primo quinquennio degli anni Sessanta un modelletto che propone la figura di un magistrato, con stola e robone di porpora, non identificabile (cat. 36).

¹⁸⁵ Entrambe le opere sono perdute; catt. P 10-11.

¹⁸⁶ La tela (cat. 48), di cui non conosciamo le misure precise, ha un taglio notevolmente diverso rispetto alle altre effigi di pievani compiute da Longhi, che mostrano la figura in piedi, con un'inquadratura in genere limitata ai tre quarti della persona.

dello Scudo¹⁸⁷. La predilezione dei colleghi per l'arte longhiana trova conferma nel ritratto del quadraturista Andrea Urbani (ill. 67), datato 1766: l'abile frescante veste alla moda di Russia, terra donde aveva fatto ritorno nel 1763, si impettisce bonario, ostenta fierezza nello stringere il matitatoio, arnese compagno alla riga e al compasso disposti sul foglio che deborda dal tavolino¹⁸⁸. Al nostro, né poteva accadere diversamente, toccò alla fine del 1770 il compito di dipingere per la sede accademica le effigi dei quattro padri della pittura lagunare del Cinquecento, Tiziano, Tintoretto, Veronese e Jacopo Bassano, disperse al principio del XIX secolo¹⁸⁹. Per quanto ne sappiamo, sopravvive unicamente quella del cadorino (ill. 85), presa dalla stampa che illustra *Le meraviglie dell'arte* di Claudio Ridolfi (ill. 86) e inquadrata nella cornice già impiegata un decennio avanti per le immagini degli artisti contemporanei¹⁹⁰.

L'enfasi del gesto, la restituzione accurata dei valori tattili delle stoffe, il colorismo sostanzioso e di bel risalto suppliscono talvolta all'incisività scarsa dei sembianti. L'impuntatura esigua dell'espressione scivola in secondo piano nel *Ritratto virile* della Pinacoteca Civica di Abano Terme¹⁹¹ (ill. 72), in cui l'anonimo soggetto si mostra agghindato di tutto punto, con la camicia orlata di trine, la sottomarsina aurea in tessuto operato, il drappo nocciola chiaro liscio come fosse vero velluto. La tela è degli anni che vedono collaborare Alessandro con il mondo dell'editoria nell'esecuzione di alcuni disegni utilizzati per antiporte librerie, prove grafiche di un certo rilievo per le

¹⁸⁷ Il ritratto è irreperibile; cat. P 48. La citazione è presa dai *Notatori* di Pietro Gradenigo (*Notizie d'arte*, p. 96).

¹⁸⁸ Cat. 40. Nel 1764, anche Pietro aveva ritratto un collega, il vedutista Francesco Guardi, il fare è più sciolto di quello del figlio, prevale un tono di informalità. Per un approfondimento, si veda *infra*.

¹⁸⁹ Catt. P 3-5.

¹⁹⁰ Cat. 58.

¹⁹¹ Cat. 50. La firma dell'artista, a tergo del dipinto, si accompagna a una data frammentaria, di cui si intuiscono le prime due cifre; ragioni stilistiche inducono a porre il ritratto nel quinquennio 1765-1770. La posa del personaggio, singolarmente, riprende certi modelli di Joshua Reynolds, che aveva soggiornato a Venezia per pochi giorni nel 1752. Questi, a giudizio di E.K. WATERHOUSE, *Reynolds*, London 1941, p. 10, sarebbe rimasto influenzato dalle opere di Pietro Longhi. Così si esprimeva LEVEY, *Painting*, p. 153 (la citazione è presa dalla recente edizione italiana *La pittura a Venezia nel Settecento*, Milano 1996, p. 185), pubblicando una tela che funge da interessante confronto con il nostro dipinto: «Non può esserci dubbio sulla qualità "veneziana" di opere come il *Ritratto di Lord Cathcart*, eseguito da Reynolds a Londra uno o due anni dopo il ritorno da Venezia; certo è che in Pietro Longhi non c'è niente di simile, e semmai lo stile preannuncia quello di Alessandro, che all'epoca della visita di Reynolds aveva soltanto diciannove anni. L'unica spiegazione è che entrambi gli artisti hanno attinto alla tradizione dell'antica scuola veneziana, e che da qui deriva la somiglianza».

posture sciolte, addirittura colloquiali, assunte dai personaggi, il matematico trevigiano Jacopo Riccati, il letterato Carlo Gozzi, lo scrittore d'aritmetica Giandomenico Bassaglia, l'arguto prete poetante Giuseppe Chiribiri, detto Cherubini¹⁹² (ill. 73-75, 136). Tornando ai dipinti, per il quinquennio 1765-1770 il catalogo longhiano si rimpolpa di vivi caratteri, focose figure di estrazione popolare, eroi del remo e della piazza. Appartiene probabilmente a un gondoliere il simpatico mezzo busto (ill. 71) documentato da un positivo della Fototeca Zeri, un'operetta immediata e alla buona che ci offre, comunque, un pregevole esercizio di ricamo a pennello lungo le bordature della blusa¹⁹³. I fratelli Filippo e Giuseppe Jesso (ill. 68-69) ostentano disinvoltura e baldanza in due ritratti di rara intensità¹⁹⁴: hanno posato la spada sul tavolo che li fronteggia, sono appagati per aver condotto la fazione dei *nicolotti* alla vittoria, battendo nel gioco delle 'forze d'Ercole' i tradizionali avversari *castellani*. Filippo Jesso accenna con un gesto alla piramide umana rappresentata nell'angolo superiore del quadro, Giuseppe sembra un *miles gloriosus*, cinto al fianco da una fascia rosso sangue che contrasta con la casacca verde; pochi tocchi bastano a rendere la verità della guarnizione bianca dell'abito, dei fregi d'oro sul berretto, del tappeto in cui si riassume ogni colore.

Di altra levatura fu l'impegno di Longhi per il conte Bonomo Algarotti, che nel dicembre del 1764 gli ordinò l'effigie del «valoroso e memorando re di Prussia vivente et elettore» Federico II¹⁹⁵; nei mesi precedenti, l'artista aveva compiuto il ritratto di Chagì Abdurahman Agà (ill. 58), nunzio del bèy di Tripoli incaricato di concordare un trattato di pace con la Serenissima, riproducendolo anche all'acquaforte¹⁹⁶ (ill. 293).

¹⁹² Catt. IT 6-8, 10. Le dimensioni limitate consentono di ipotizzare una destinazione libraria anche per le immagini di Gozzi e Bassaglia, rintracciate come esemplari sciolti.

¹⁹³ Cat. 53.

¹⁹⁴ Catt. 51-52. Conosciamo i ritratti a figura intera di due capi della contrada dei *castellani*: l'uno, prossimo ai modi di Bartolomeo Nazari, immortalava un certo Patella sullo sfondo della Piazzetta (Semenzato, Venezia, 23 giugno 2002, n. 140) (ill. 70), l'altro, riferibile con certezza allo stesso anonimo autore, Silvestro Ferrara dinanzi a una fondamenta opposta alle mura merlate dell'Arsenale (MCV, inv. Cl. I, n. 1725).

¹⁹⁵ *Notizie d'arte*, p. 112. La tela è irreperibile (cat. P 13), né compare nel *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della galleria del fu sig. conte Algarotti in Venezia*, stilato da Giovanni Antonio Selva nel 1776.

¹⁹⁶ Per il dipinto e la stampa, si rimanda a catt. 30; I 24. Sulla permanenza in laguna del tripolino si è soffermato con dovizia di particolari G. CAPPOVIN, *Tripoli e Venezia nel secolo XVIII*, Verbania 1942,

L'opera, «piacevolmente esotica»¹⁹⁷, quasi un oggetto di curiosità, palesa una notevole saldezza d'impianto nella figura centrale del legato tripolino, dall'aria furba e astuta: «Il cielo ce la mandi buona in avvenire con corsari sì tripolini, che algerini e tunisini, sempre bugiardi ed infesti», esclamava il senatore Pietro Gradenigo, accennando all'avanzare dei negoziati¹⁹⁸. Nell'insieme prevalgono le tinte forti, soprattutto nero e carminio, cromia quest'ultima dell'abito del moretto servente, che sembra plasmato sul modello di due celebri prototipi tizianeschi, difficilmente però noti ad Alessandro¹⁹⁹. Ed è lo spirito del tempo, in mancanza di traduzioni su rame, di notizie circa l'eventuale esistenza di disegni o di rapporti tra il pittore partenopeo e Venezia, ad accomunare l'opera alle tele compiute da Giuseppe Bonito tra il 1741 e il 1742, su richiesta del sovrano Carlo VII, con *L'ambasciata turca* e *L'ambasciata tripolina alla corte di Napoli*²⁰⁰ (ill. 56-57), da subito stimate per la verosimiglianza e per la naturalezza delle rappresentazioni. Un respiro meno largo caratterizza la prova del nostro, ma anche Chagì Abdurahman Agà ha il suo piccolo accompagnamento, il paggio fanciullo e l'interprete dai curati mustacchi che scorgiamo alle sue spalle.

Prima di uscire dalla decade, Alessandro ebbe modo di confrontarsi con la tematica sacra. Sempre nel 1764 realizzò una *Vergine addolorata* per il capitello a Sant'Aponal cui rivolgevano le loro devozioni i confratelli del Traghetto di San Beneto; in quel medesimo frangente dipinse una dolce *Madonna* (ill. 77), già nel monastero di Santa Caterina, che evoca le delicate immagini di Maria delineate a pastello da Rosalba

pp. 369-394. La committenza dell'opera si deve probabilmente a Prospero Valmarana, savio alla Mercanzia delegato alle trattative di pace, che Longhi aveva immortalato nel 1759 nel ruolo di avogadore di Comun; da un passo dei *Notatori* di Pietro Gradenigo, sembrerebbe che l'artista abbia in questa circostanza eseguito una seconda effigie del nobile (cat. P 2).

¹⁹⁷ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 440.

¹⁹⁸ CAPPOVIN, *Tripoli e Venezia*, p. 372.

¹⁹⁹ Ci si riferisce ai ritratti di Laura dei Dianti (Kreuzlingen, Heinz Kisters) e di Fabrizio Salvaesio (Vienna, Kunsthistorisches Museum), il primo passato nel 1599 dalla collezione estense a quella di Rodolfo II, l'altro documentato dal 1659 nella raccolta viennese dell'arciduca Leopoldo Guglielmo; H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, London 1971, pp. 92-93, n. 24, e pp. 137-138, n. 92.

²⁰⁰ *L'ambasciata turca* si conserva presso il Museo del Prado di Madrid (N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, p. 169, n. 294), mentre *L'ambasciata tripolina* è riemersa in anni recenti sul mercato antiquario inglese (Christie's, London, 14 dicembre 1990, n. 30); se ne conservano le copie nel Palazzo Reale di Napoli. Le circostanze relative al compimento delle opere sono narrate da B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, III, Napoli 1743, p. 714.

Carriera; nel 1769 ottenne dal capitolo della Scuola Grande di San Teodoro l'incarico di lavorare su entrambi i lati «un penello di tela a pittura» per le funzioni dei morti²⁰¹. È l'anno in cui il mercante Antonio Rossetti gli commissionò per una cappella nuovamente costruita a Trieste, nel borgo teresiano, una pala con la *Visitazione* (ill. 78), spostata nel XIX secolo nella chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo e lungamente negletta²⁰². La composizione segue gli schemi tradizionali, riservando qualche spunto di interesse nel colorismo robusto, nello scorcio paesistico in basso, nelle fisionomie dei personaggi: la madre di Cristo ha un volto dai lineamenti idealizzati, i sembianti senili di Zaccaria, Elisabetta e Giuseppe, condotti a vive chiazze, somigliano invece alle teste di carattere del maestro Nogari.

Il passaggio negli anni Settanta avviene, da principio, all'insegna della continuità. I patrizi si rivolgono all'artista con frequenza per celebrare attraverso i ritratti le nomine a uffici di prestigio, tanto civili, quanto religiosi, e pure si assiste a un incremento netto delle richieste che provengono da ceti sociali non così facoltosi, ma comunque agiati. Sul versante dello stile, al contrario, è possibile notare una progressiva diversificazione del linguaggio pittorico longhiano, un'alternanza continua fra due registri non legata necessariamente allo *status* del personaggio immortalato.

In questa fase, l'opera di maggiore rilievo è senza dubbio il *Ritratto di compositore* (ill. 83) dell'Art Institute di Chicago, proveniente dalla raccolta viennese dei principi Liechtenstein²⁰³. Il nostro ascende subitaneamente ai vertici della ritrattistica europea del tempo per la nobiltà della raffigurazione, per l'esuberanza delle linee, per la tecnica levigata e nitida, per la scelta di gamme cromatiche raffinate e splendenti. Dagli strumenti che sembrano cadere fuori dal quadro – una viola da gamba, un violino, una tromba, un flauto, natura morta degna di Baschenis – l'attenzione passa alla figura fastosa del musicista, eternata in una movenza colma di sussiego, nel gesto di sfogliare uno spartito, mentre con manierata disinvoltura il capo si torce affinché il riguardante abbia modo di incrociarne gli occhi mirabilmente volitivi. Un drappo celeste soppannato di raso color prugna involge la persona, assisa su una poltrona lavorata

²⁰¹ Catt. 47; P 18-19.

²⁰² Cat. 45. L'opera, cosa non inconsueta per l'artista, ma da porre in evidenza a motivo del soggetto sacro, è firmata in bella vista «Alessandro Longhi P.^t / 1769. Venezia».

²⁰³ Cat. 57.

d'intaglio, la sottomarsina riluce di finissimi filamenti d'oro e d'argento, le trine ondeggiavano vaporose, l'aderente parrucca scende precipite in una coda stretta da un fiocco nero. Sorprende che il compositore manchi di un'identità: certo non è il pasciuto Domenico Cimarosa, non si può al contrario escludere il nome di Antonio Sacchini, secondo l'intrigante ipotesi, ignorata *in toto* dalla critica, di Hans Lenneberg²⁰⁴. Il dipinto risale all'incirca al 1770, datazione che calza con l'età di Sacchini, nato a Napoli nel 1730, e con gli estremi del suo soggiorno nella Serenissima (1768-1773) in qualità di direttore del coro dell'Ospedale dei Derelitti. Nell'agosto del 1770, dopo aver assistito a un suo concerto, l'inglese Charles Burney, grande esperto in materia, constatava l'eccellenza della musica e dell'esecuzione che «non avrebbe potuto essere migliore», aggiungendo a distanza di qualche giorno: «in complesso il signor Sacchini è salito nella mia considerazione e, secondo le mie impressioni e il mio giudizio, penso che a Venezia nessuno gli sia superiore, a parte il signor Galuppi. Il canto che ascoltai stasera in questo Istituto, così come in quello degli Incurabili, sarebbe certo accolto con clamorosi applausi nei primi teatri d'opera d'Europa»²⁰⁵. Quantunque non dirimente, il confronto con una stampa dell'epoca (ill. 84) evidenzia una notevole similarità fra il profilo di Sacchini, con la fronte alta e il naso ben sviluppato, e le sembianze del *Compositore* di Chicago²⁰⁶.

L'arte longhiana guadagna una più vasta prospettiva, scoprendosi in linea con il gusto internazionale. Riconosciuto come autografo da Giuseppe Fiocco quando, nel 1955, si trovava presso la Galerie Pardo di Parigi, eppure mai menzionato in letteratura, un *Ritratto di gentildonna con cane*²⁰⁷ (ill. 87) assume un valore oltremodo emblematico nel momento in cui se ne individua l'archetipo. Lo spazio, saturato da un telo verde, tranne che per un angolo dove si impianta una colonna con scanalature e intorno un cordone, accoglie la dama mollemente adagiata a fianco di un tavolino; nel

²⁰⁴ H. LENNEBERG, *A Negative Contribution to Haydn Iconography: the Longhi Portrait*, «The Haydn Yearbook», 2 (1963-1964), p. 66.

²⁰⁵ C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. FUBINI, Torino 1979, pp. 141, 149. Sull'attività veneziana di Sacchini, si veda P.G. GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Firenze 2006, pp. 313-317.

²⁰⁶ La stampa di cui si propone l'immagine, incisa da Edme Quenedey partendo da un disegno eseguito secondo la tecnica della *physionotrace*, si conserva a Parigi presso la Bibliothèque Nationale de France. La scheda del dipinto fornisce ulteriori riferimenti iconografici.

²⁰⁷ Cat. 66.

volume aperto si distingue un libro francese più volte ristampato dopo la prima edizione del 1751, *La conversation avec soi-même* del marchese Louis-Antoine de Caraccioli, una sorta di manuale per giungere al perfezionamento dell'analisi dell'interiorità. Il testo, tuttavia, è un semplice accessorio, esprime il desiderio della persona di ostentare una cultura aggiornata, così come alla moda si presenta l'abito rosso rimboccato di pelliccia. Ogni elemento corrisponde al modello aulico cui Alessandro ha guardato, l'effigie della regina Maria Leszczyńska (ill. 88), ora a Versailles, dipinta da Jean-Marc Nattier nel 1748²⁰⁸; la desunzione, ovviamente, non è diretta, bensì mediata dalla stampa che ne trasse l'incisore Jacques-Nicolas Tardieu nel 1755²⁰⁹.

Nel periodo iniziale dell'ottavo decennio, a ridosso della tela cui si è appena accennato, viene a cadere anche il *Ritratto di giovane donna in costume turco con servo moro* (ill. 89) del Museum Schloss Fasenerie di Eichenzell, in Assia, che ripete quasi alla lettera il portamento della dama²¹⁰. A sinistra fa la sua entrata nella stanza un paggio scuro recante un vassoio con una tazza di cioccolata, sagomato come fosse uno degli *Schiavi* in ebano di Andrea Brustolon, mentre la solita cortina verde cala dall'alto; la bella dalle guance rosee e dalle chiome ricciolute bionde, figura vivace per il giallo cangiante in arancio delle stoffe, siede comodamente su una poltrona imbottita, abbandonando un braccio sulle ginocchia, nella mano opposta stringendo due peonie, lo sguardo invece perso fuori dal campo visivo. La tela asseconda il gusto per le *turqueries* all'apice dagli anni Quaranta del XVIII secolo nell'intero continente: perfino l'imperatrice Maria Teresa indossò un costume ottomano per farsi immortalare da Jean-Étienne Liotard, la cui guisa del vestire, mantenuta dopo il rientro da un lungo soggiorno a Costantinopoli, gli aveva procurato il soprannome di «Peintre Turc»²¹¹. A Venezia occorre rammentare le scene turchesche dei Guardi, molte compiute per il

²⁰⁸ P. RENARD, *Jean-Marc Nattier*, Château de Saint-Rémy-en-l'Éau 1999, p. 92.

²⁰⁹ Il modello non era forse ignoto a Giuseppe Nogari, che sembra ispirarsi ad esso, almeno per la postura, nel *Ritratto di donna con cagnolino* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano; S.A. COLOMBO, in *Pinacoteca Ambrosiana, III, Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento. Ritratti*, a cura di S. COPPA - M. ROSSI - A. ROVETTA, Milano 2007, p. 151, n. 541.

²¹⁰ Cat. 67.

²¹¹ Sull'artista, si veda la recente monografia di M. RETHLISBERGER - R. LOCHE, *Liotard*, 2 voll., Doornspijk 2008.

maresciallo Schulenburg nel 1742-1743²¹². Alessandro può essersi ispirato alla medesima fonte iconografica, il famoso *Recueil* dell'ambasciatore Ferriol (1714), una *suite* formata da cento rami che ebbe un ruolo fondamentale nella diffusione in Europa dell'immagine del mondo levantino.

Un'iscrizione a tergo ci consente di situare nel 1773 l'intensa effigie di Antonio Zanon²¹³ (ill. 100), commissionata dal conte Fabio Asquini quale postumo omaggio all'amico, scomparso ormai da tre anni; la perizia dell'artista elude l'incaglio dello scarto temporale e della desunzione da una stampa²¹⁴ (ill. 98), ottenendo in risultato un'immagine vigorosa e parlante. Un mappamondo, una bilancia, un libro che tratta l'«Istoria della seta e suoi principi» sono gli oggetti che attorniano l'imprenditore friulano, agronomo ed economista partecipe della cultura dei lumi, impegnato nel promuovere lo sviluppo dell'industria serica, la coltivazione della patata, la nascita della Società di Agricoltura Pratica di Udine, sorta nel 1762. Dimorante nella Serenissima dalla fine della quarta decade, Antonio Zanon possedeva un negozio di tessuti «in Merzeria all'insegna della Lealtà», nel quale, durante l'ingresso solenne del procuratore Francesco I Morosini, nel settembre del 1763, collocò il modelletto di una villa palladiana, circondata da un ampio giardino e popolata da decine di figure semoventi che mostravano le varie fasi della lavorazione della seta, dalla raccolta dei bachi alla filatura, dalla tintura alla tessitura²¹⁵; nel quadro, vicino al volume, curiosamente scorgiamo un rametto di gelso con due bombici intenti a nutrirsi delle foglie. Morbido si palesa il crine con il cincinno annodato che incornicia la fisionomia briosa del personaggio, sottilmente sfumati il marrone della *velada* e il ceruleo del drappo, sbattuti contro l'orditura grigiastra del fondo. Tale è la *verve* del sembiante da reggere il confronto con William Hogarth (ill. 99), la cui «capacità di introspezione psicologica infonde nei volti un realismo misurato», ricco di «calore e simpatia», senza rinunciare a una pennellata fluida che individua le forme nel «loro dissolversi sotto l'effetto della

²¹² Cfr. *Guardi. Quadri turcheschi*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini, 28 agosto - 21 novembre 1993), a cura di A. BETTAGNO, Milano 1993.

²¹³ Cat. 60.

²¹⁴ Il rame, anch'esso postumo, figura in antiporta al volume *Della utilità morale, economica e politica delle Accademia di Agricoltura, Arti e Commercio*, Udine 1771.

²¹⁵ DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, p. 21.

luce»²¹⁶. Pare quasi impossibile, anzi, che per il nostro non vi sia mai stata occasione di ammirare gli esemplari di mano del collega inglese: il console Joseph Smith disponeva dell'opera grafica completa di Hogarth, «prime impressioni, con molte modifiche, e stampe non pubblicate nel catalogo»²¹⁷; qualche ritratto era forse approdato in laguna insieme ai numerosi viaggiatori d'oltremarina che vi facevano tappa, prendendovi sovente dimora per soggiorni prolungati.

L'essenza umana, nondimeno, cede talvolta il passo a un decorativismo sfornito di quel *bon goût*, tutta grazia e levità, che l'estetica settecentesca aveva elevato a regola. La pompa effimera e finanche pretenziosa di alcune tele bandisce ogni forma di idealizzazione, giungendo a esiti in cui si è avvertito uno «spirito pregoyesco»²¹⁸. Nessuna velleità di denuncia, nessuna considerazione di ordine morale pervade a ogni modo l'agire longhiano, incline piuttosto a coniugare fra loro l'eleganza del vestire, i preziosismi coloristici e l'innata bonarietà dei temperamenti individuali.

Un pilastro colossale, di quelli che in genere accompagnano le eccelse dignità, affianca l'immagine a piena altezza di Angelo IV (Giovanni) Memmo al Museo Correr (ill. 79), datante al 1769, che esibisce il florido patrizio tutto ringalluzzito per aver da poco ospitato sulla sua trireme – l'imbarcazione alla fonda nello specchio di mare in secondo piano – l'imperatore Giuseppe II²¹⁹. La descrizione minuziosa dell'abito rosso a ricami argentei, del tricorno sotto il braccio, dell'anello al dito mignolo della mano sinistra, urta con la vacuità delle fattezze facciali dell'ottimate, manchevoli di qualunque scrupolo introspettivo. Il medesimo abbinamento fra colonna gigante e veduta lagunare torna, a breve giro, nel ritratto grande al naturale di un anonimo gentiluomo veneziano²²⁰ (ill. 121), un tempo nella raccolta Brass: la fisionomia rubizza denota una maggiore cura nella restituzione dell'indole del personaggio, leggermente impacciato, che indossa un completo azzurro con profilature a sottili serti fioriti. La

²¹⁶ M. WEBSTER, *Hogarth "pittore dell'umanità"*, in *William Hogarth. Dipinti, disegni, incisioni*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 26 agosto - 12 novembre 1989), a cura di A. BETTAGNO, Vicenza 1989, p. 14.

²¹⁷ F. VIVIAN, *Il console Smith mercante e collezionista*, con introduzione di A. BETTAGNO, Vicenza 1971, p. 162.

²¹⁸ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 440.

²¹⁹ Cat. 46.

²²⁰ Cat. 95.

tecnica pittorica diviene rapida, smagrendosi al punto da lasciare affiorare la granulosità del supporto, in due mezzi busti, moglie e marito (ill. 119-120), stranamente attribuiti in principio a Francesco Guardi²²¹. La donna, non più giovane ma comunque vezzosa nell'appuntarsi fiori, perle, nastri sui capelli e sul petto, è agghindata con pizzi in abbondanza che spiovono sull'*andrienne* celeste; il consorte ha gli usuali indumenti maschili; dalla *camisiola* sbottonata sfarfallano le trine. I visi carnosi sono imbambolati e sinceri, gli occhi umidi, sui tessuti tocchi decisi disegnano i ricami, pigmenti bianchi e grigi si alternano per segnare l'arabesco dei merletti. Due altri quadri compagni, che un'epigrafe situa nel 1778, immortalano Giuseppe e Teresa Barbarigo²²² (ill. 123-124): l'inquadratura stretta fa dell'effigie di lui una cosa alla buona, senza pretese; la sposa, invece, ha uno sguardo civettuolo, un fiocco vistoso corona la cuffia che copre l'ampia massa dei capelli arricciati. Arretrando agli anni dal 1770 al 1775, ci si imbatte in una serie omogenea improntata a sobrietà e limpidezza di visione. La luce manca dallo sfondo, che si intona sul blu, soffermandosi con un *coup de théâtre* a rischiarare le figure di una dama e di due uomini²²³ (ill. 101-103), anatomie di assoluta verosimiglianza, perfette nel modellato e incisive nelle espressioni. Gli svolazzi a punto in aria, le stoffe, le superfici epidermiche, come sempre, sono i brani su cui Longhi concentra l'attenzione, desideroso di emulare la realtà di natura. Entro quegli estremi cronologici cade pure un'imbronciato signorotto (ill. 104), che si connota per la sua «palpitante verità», lontano dall'essere un «manichino in posa»²²⁴.

L'estrazione sociale della clientela di Alessandro è varia, nobili, borghesi e professionisti ne richiedono l'opera. La tela con il *Medico Giovan Pietro Pellegrini*²²⁵ (ill. 112), all'Ateneo Veneto, ricalca prototipi cinque-seicenteschi, con un seggiolone in pelle a saturare lo spazio tra la figura stante e la parete grigiastra; lo specialista porta la

²²¹ Catt. 93-94. Il riferimento guardesco si deve a Roberto Longhi.

²²² Catt. 82-83. Il personaggio maschile dovrebbe corrispondere a quel «nobile signor baron d'Oros Giuseppe Barbarigo di Vincenzo, della parrocchia di San Moisè», che nel 1790 comparve in qualità di testimone alle seconde nozze di Alessandro Longhi (si veda l'*Appendice I*, doc. 41); le genealogie patrizie ne omettono completamente il nome.

²²³ Catt. 68-70.

²²⁴ Cat. 71. La citazione è presa dalla scheda pubblicata in *Venezia '700. Francesco Guardi e il suo tempo nelle raccolte private bergamasche*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, settembre-ottobre 1969), a cura di M. VALSECCHI, Bergamo 1969, n. XLII.

²²⁵ Cat. 75. Del ritratto esiste pure una versione limitata all'estremità superiore del busto, già sul mercato antiquario londinese (cat. 76; ill. 113).

«toga di pubblico professore anatomico»²²⁶, nella mano destra tiene una lama utilizzata per le dissezioni con cui indica un trattato sul corpo umano, posato al di sopra di una cattedra fra reperti scheletrici di piena verità. Siamo intorno al 1775, alle nebulosità garbate degli esordi si sostituisce una maniera che privilegia il risalto d'ombre e le vive chiazze. Lo schema di base rammenta quello del perduto ritratto di don Bonaventura Furlanetto, soprannominato *Musin*, celebre autore di melodie sacre, in mostra a San Rocco nell'agosto del 1771: il religioso aveva scelto di farsi «delineare dal celebre pittore come sedente ad un tavolino in atto di comporre in musica, et vicino un libro aperto» con alcuni versi in latino²²⁷.

L'artista tesaurizza i paradigmi strutturali di maggiore efficacia, riproponendoli con tanta assiduità da sfiorare la seriazione. Prendiamo l'immagine del senatore Angelo I Memmo (ill. 80), al Museo Correr, dipinta nell'anno inaugurale della decade, pochi mesi dopo quella del figlio Angelo IV (ill. 79), identica nella compagine scenica²²⁸: da un fianco la solita colonna impostata su un alto basamento, dall'altro un'ingenuo scorcio della Piazzetta, dove la *naïveté* giunge all'estremo esito. Il severo robone purpureo, ancora più imponente per via della fodera di pelliccia, compensa l'insipidezza della maschera facciale di un soggetto che appartiene al ceto gentilizio solo per prerogativa di nascita. Le medesime considerazioni valgono per l'anonimo *Magistrato* (ill. 122) già nella raccolta Orsi di Milano, visibilmente inorgogliito dall'ottenimento recentissimo di un incarico di responsabilità, che si riassume nell'inclusione in bella vista della commissione ducale²²⁹. Nonostante l'esatta ripresa della postura, l'effigie di Carlo Aurelio Widmann²³⁰ (ill. 82), in collezione Foscari, assurge a un grado ben superiore di fasto, nobilitata dall'incisività del sembiante, dalla raffinatezza delle cromie, dall'accatastarsi delle insegne militari contro l'apertura paesistica. Venuto al mondo nel 1750, l'aristocratico è immortalato meno che trentenne fra stendardi e armamenti, mentre con ampio gesto indica la fortezza marittima che si staglia sull'orizzonte aranciato. Le carni sono peritamente tornite,

²²⁶ BMCV, *Mss. Cicogna*, 3195, «Biografia» di Giovan Pietro Pellegrini, c. n.n.

²²⁷ *Notizie d'arte*, p. 212. Si veda pure cat. P 52.

²²⁸ Catt. 46-56.

²²⁹ Cat. 91.

²³⁰ Cat. 96.

l'atmosfera plumbea evidenzia i cangiantismi dei tessuti, rosso brillante la marsina, bianco sporco la *camisiola*, blu la fascia discendente dall'omero destro, nel frantumarsi degli sfolgorii dorati delle frange e delle guarnizioni. La determinatezza del notabile, forse ritratto nel 1777, in prossimità della nomina al ruolo di patron delle navi, influisce sulla perfezione della copia pittorica. Altrettanto risoluto nell'espressione, in un quadro di raccolta privata veneziana, è l'ufficiale ancora senza identità accompagnato dagli attributi peculiari di una provveditoria²³¹ (ill. 131). A guardarlo, parrebbe gemello dell'*Antonio Renier* di Padova (ill. 60), datato 1765, di cui ripete in controparte il canovaccio, ma l'addolcirsi del luminismo, la pennellata a tratti scabra e la maniera impiegata nella descrizione del tipo fisionomico suggeriscono una cronologia leggermente avanzata.

Pietro Vettor Pisani, committente di lì a poco del giovane Canova, nel 1775 aveva scelto di affidare al nostro l'esecuzione della tela *d'apparat* a ricordo della nomina alla Procuratia *de ultra* (ill. 115), tuttora custodita nel palazzo nobiliare sul Canal Grande²³². L'abbandono progressivo, ma parziale, delle ridondanze barocche emerge nel contrapporsi fra la spoglia parete curvilinea e il tendaggio verde calato a padiglione, che insieme al tappeto variopinto e alla poltrona intagliata richiama il tradizionale repertorio delle immagini di rappresentanza. Il colore permea ogni elemento, cattura la luce per acquistare intensità a discapito dei morbidi tonalismi, rimarca la grana delle ombre, percepibile con evidenza sul volto «penetrantissimo» dell'ottimate, «dal sorriso malizioso»²³³. La capacità di fissare l'indole della persona garantiva al maestro la benevolenza delle classi sociali al potere, il patriziato e la cittadinanza originaria, partecipi di un comune orizzonte figurativo. Il 31 agosto 1772, giorno della solenne entrata del cancelliere grande Giovanni Girolamo Zuccato, si levarono parole di plauso al «mai abbastanza lodato» Alessandro Longhi, che in «maestoso quadro» aveva delineato «al naturale» il ritratto del funzionario, «facendolo comparire vestito con il

²³¹ Cat. 90.

²³² Una versione a mezzo busto dell'opera (ill. 118) è conservata presso il Museo Correr; per entrambe, si rimanda a catt. 73-74. Pietro Vettor Pisani ordinò nel 1777 al ventenne Canova il celebre gruppo marmoreo con *Dedalo e Icaro*, donato dai discendenti del nobile alla città di Venezia (G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, pp. 90-91); il lavoro fruttò allo scultore ben 300 zecchini, consentendogli di intraprendere l'agognato viaggio a Roma.

²³³ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 445.

purpureo manto, vivamente espresso in ogni sua parte, talmente che appagò sufficientemente l'occhio di chi conobbe la verità dell'esperimentato penello»²³⁴.

Anche Chioggia, nel suo piccolo *altera Venetia*, possedeva un cancelliere grande: la realtà artistica di riferimento, per forza di cose, era la Serenissima, e difatti il neoletto Giacomo Fattorini, sullo scorcio ultimo del 1777, diede ordine all'affermato Longhi di porre mano alla consueta effigie celebrativa. Il modelletto (ill. 129), in collezione Sorlini, è tracciato con «saporosa facilità»²³⁵, con una scioltezza di segno che prelude all'opera maggiore, non trascurando il più minuto dettaglio; la postura si aggancia al *cliché* inaugurato nel 1769 dalla tela con il semblante di Angelo IV Memmo (ill. 79), senza per questo impoverire la nuova formulazione pittorica. Nel dipinto finito (ill. 130), in raccolta privata veneziana, affiora il temperamento deciso del burocrate, ammantato in una toga violacea dagli ampi risvolti di pelliccia, con la stola rosso garanza, che assurge a un grado avanzato di verità, a differenza del tavolino e dei calamai argentei, frutto di eleganti stilizzazioni²³⁶. Perde qualunque fondatezza, a questo punto, il mantenimento fra gli autografi paterni del notevole *Ritratto di gastaldo ducale* (ill. 132), di ubicazione oggi ignota, per il quale Pignatti ha proposto una cronologia verso il 1764, constatandone l'affinità ai modi di Alessandro, cui già era stato attribuito da Pallucchini²³⁷. Le analogie che aggallano dal confronto con il *Cancelliere grande Fattorini* sono pienamente persuasive: coincide la datazione, la rispondenza del moto psicologico è esatta, i tessuti fluiscono con eguale leggerezza, collimano alla perfezione anche le tonalità dei pigmenti.

Gli alterni risultati della politica giurisdizionalistica messa in atto nel XVIII secolo dai governanti veneziani non mutarono la doppia anima della città: Montesquieu vi notava una libertà di comportamento altrove assente, definendola però «ville dévotes»²³⁸. Fra i centri urbani più popolosi d'Italia, al principio del Settecento, Venezia era seconda solo a Roma per numero di religiosi. Al susseguirsi delle riforme ecclesiastiche, particolarmente limitative, subentrò verso la metà degli anni Settanta

²³⁴ *Notizie d'arte*, p. 226. Si veda inoltre cat. P 17.

²³⁵ MOSCHINI, *Per lo studio*, p. 120.

²³⁶ Catt. 84-85.

²³⁷ Le vicende critiche del dipinto, che ha finora goduto di scarsissima attenzione, sono riassunte in cat. 86.

²³⁸ C.L. DE MONTESQUIEU, *Voyages*, I, a cura di A. DE MONTESQUIEU, Bordeaux 1894, pp. 24, 55.

una condotta meno rigida per l'influenza sempre maggiore esercitata dal partito filocuriale²³⁹. È l'epoca in cui Alessandro assiste all'intensificarsi delle commissioni provenienti da membri del clero, tanto da divenire un 'pittor da preti'.

Semplicissimo nell'impostazione, il ritratto dell'abate Antonio Ortica (ill. 127), datato 1777, ci tramanda il sembiante di mezza età del segretario del nobile Marin Cavalli, come apprendiamo dal biglietto offerto con gesto ingenuo alla vista del riguardante²⁴⁰; il volto esprime il carattere docile dell'uomo, alla cui modestia sembra fare da sponda il colorismo sobrio dell'insieme, giocato sulle sfumature del grigio e del nero. Tutt'altra cosa è l'effigie dell'abate Giovanni Maria Pezzoli, che si innesta in quel medesimo torno d'anni: la versione minore (ill. 108), conservata insieme ai cimeli di famiglia nella casa museo milanese che un discendente del chierico, Gian Giacomo Poldi Pezzoli, volle aperta al pubblico, è apprezzabile per i lievi trapassi delle tinte corvine dell'abito, ma lascia solo presagire la bonarietà che esplode nella tela a piena altezza (ill. 109), già in proprietà Brass a Venezia²⁴¹. La figura slanciata e vezzosa tiene nella mano destra un libro – v'è da dubitare che sia un breviario –, allunga il braccio opposto sorreggendo un tricorno, nell'intenzione di inquadrare lo scaffale colmo di volumi scoperto nel fondo dal discostarsi della tenda. Seduto a uno scrittoio, pronto con calamaio e penna a dare sfogo alla vena poetica, l'abate Giuseppe Chiribiri, il cui cognome gli era tanto in odio da mutarlo in Cherubini, volge lo sguardo vivace fuori dal dipinto, tradendo il rapporto amicale con l'artista, che ne aveva fissato su carta le fattezze una prima volta nel 1767²⁴² (ill. 135-136). La fisionomia più matura – l'opera a olio, nella raccolta Mestrovich a Ca' Rezzonico, risale al 1779 – conserva intatto lo spirito gioviale del sacerdote letterato, che alla veste talare preferisce una camicia satura di pizzi e un completo blu oltremare guarnito di ricami aurei.

Magro e scavato in viso, severo nel cipiglio, la cotta indosso e lo stolone sulle spalle, un anonimo religioso, forse un cappellano delle Penitenti, si presta al pennello di

²³⁹ Le restrizioni culminarono nel 1773 con la soppressione della Compagnia di Gesù. Si vedano, in generale, *La Chiesa di Venezia nel Settecento*, a cura di B. BERTOLI, Venezia 1993, e P. PRETO, *Le riforme*, in *Storia di Venezia*, pp. 112-114.

²⁴⁰ Cat. 81.

²⁴¹ Catt. 97-98.

²⁴² Catt. 89; IT 8. Giuseppe Chiribiri, «giovine di chiesa di San Raffael», nel 1767 aveva officiato il battesimo di un figlio dell'artista, Pietro Gasparo; si veda l'*Appendice I*, doc. 23.

Alessandro certo della sua perizia nel calibrare il metro esistenziale dei soggetti²⁴³ (ill. 92). Il dosaggio fra luce e ombra è sapientemente gestito per conferire un'alta dignità al ministro del culto: il pittore riesce nel proposito, senza perdere l'occasione di offrire un pregevole brano di maestria negli incarnati e nella sostanza tessile. Si scende poco oltre l'apparenza superficiale, al contrario, nel *Ritratto di pievano* (ill. 128) custodito presso la Galleria degli Uffizi, che reca a tergo l'anno 1776²⁴⁴. Un pilastro accentua l'imponenza della persona, tanto ingombrante da saturare lo spazio; l'attenzione si focalizza sulla massa nera dell'abito, sul profilo della berretta portata in capo, nel bel risalto della parete chiara e delle cromie delicate, azzurro e giallo oro, della stola. Blando è lo spessore psicologico di altre prove del tempo: gli ovali raffiguranti il canonico Matteo Dall'Acqua (ill. 95), professore a Padova nel 1773, e il canonico clodiense Girolamo Fattorini (ill. 96), opera quest'ultima verosimilmente successiva alla morte del religioso, occorsa nel 1774, si allineano su un tono generale di umanità dimessa²⁴⁵. Una vena più tesa spunta nell'immagine cordiale di un ecclesiastico con un foglio di musica (ill. 125), in raccolta privata triestina, mentre i sembianti di un giovane prete in cotta (ill. 110) e dell'abate Pietro Marsoni (ill. 93), l'uno al Museo Vetrario di Murano, il secondo, datato 1773, a Spilimbergo, hanno perso il vigore primigenio in seguito all'irreparabile depauperamento della materia pittorica²⁴⁶.

Seguendo l'ordine della gerarchia, si approda nell'*excursus* alle effigi dei religiosi di rango episcopale, il più delle volte abbinato a librerie traboccanti di tomi ponderosi di argomento sacro, la Bibbia e gli scritti dei Dottori della Chiesa, sant'Agostino, san Gregorio Magno, san Giovanni Crisostomo per citarne alcuni: è un indizio della vasta cultura dei prelati, ma nasconde l'adesione, almeno in campo figurativo, allo spirito dell'illuminismo. Diversamente dagli anni Sessanta, epoca in cui rientra solo il ritratto di Giovan Alberto de' Grandi²⁴⁷ (ill. 45), presso la Cattedrale di Chioggia, una tela dai morbidi trapassi di colore dedicata alla memoria del vescovo morto nel 1752 in odore di santità, nell'ottava decade l'impegno longhiano al servizio degli ecclesiastici chiamati

²⁴³ Cat. 72.

²⁴⁴ Cat. 77.

²⁴⁵ Catt. 62-65.

²⁴⁶ Catt. 61, 92, 99.

²⁴⁷ Cat. 35.

dal Senato a reggere le diocesi in Terraferma e nei domini del Levante cresce in modo esponenziale. L'artista giunge a concepire una galleria di fisionomie vivissime, naturali, concrete, attua un *virage* deciso rispetto alla normale produzione ritrattistica, palesando una consonanza stretta di sentimento e di partecipazione emotiva. L'immagine di Giovanni Benedetto Civran²⁴⁸ (ill. 90), eseguita nel 1770 per celebrarne l'assunzione al vescovado di Caorle, perviene a un equilibrio raro fondato sul rapido giustapporsi delle tinte, dal verde del tendaggio al misto d'oro e d'argento della mitra, passando per la delicata gradazione violacea della cappa; l'affastellarsi mirabile dei volumi sullo scaffale stempera il rigore della scena, impreziosita dal traforo perfetto delle trine che ornano la cotta, di un bianco spumeggiante. Lo schema è il medesimo dell'effigie di Bernardo Bocchini²⁴⁹ (ill. 91) al Museo Civico di Treviso, anch'essa datata 1770, eppure non altrettanto intensa per la centratura un poco mancata dell'espressione; il copricapo e il pastorale di fine cesello furono verosimilmente dipinti nel 1778, quando il cappuccino ebbe il titolo episcopale di Zante e Cefalonia. Il ridursi della finestra condensa l'attenzione sul sembiante: i lineamenti facciali di Stefano Domenico Sceriman²⁵⁰ (ill. 133), successore a Caorle di Giovanni Benedetto Civran nel 1776, ne tradiscono le origini armene, acclarando un austero contegno che ben si addice alla regulatezza della composizione. Leggermente più arioso è il ritratto di Alvise Maria Gabriel (ill. 138), vescovo di Vicenza nel 1779, conservato presso l'episcopio cittadino, redazione in formato minore di una tela a tre quarti già nella raccolta Brass di Venezia (ill. 137), rimasta finora priva di riconoscimento²⁵¹: la libreria scompare, sostituita da una lesena coronata da un ricciolo che riecheggia il bastone pastorale, a fianco del presule ritroviamo il solito tavolo smussato.

Appartengono al biennio 1773-1774 le due sole immagini vescovili a piena altezza

²⁴⁸ Cat. 54. La tela si trova oggi nel Palazzo Vescovile di Chioggia, città in cui il religioso era stato traslato nel 1776, portando con sé, giusta una prassi comune, il ritratto dipinto al momento della prima nomina.

²⁴⁹ Cat. 55.

²⁵⁰ Una seconda versione del dipinto (ill. 134), quasi identica tranne che per l'assenza del pastorale, si conserva nel vescovado di Chioggia, diocesi di cui il religioso prese possesso nel 1795; il rinvenimento della tela ha consentito di restituire l'identità al ritratto, di migliore fattura, in collezione privata veneziana. Si rimanda a catt. 79-80.

²⁵¹ Catt. 87-88. Una copia, con leggere varianti, della tela vicentina è custodita presso il locale Seminario (ill. 139).

del repertorio longhiano, nobilissime quanto distanti nella concezione. Nell'effigie di Giovanni Morosini²⁵² (ill. 107), il maestro innesta la figura in un'aula di sobrio disegno, calcando intenzionalmente lo stacco fra il grigiore delle pareti e la bicromia dell'abito nero e bianco. La movenza manierata fa il paio con l'animo gentile del religioso, alla cui missione sacerdotale afferiscono i libri delle Scritture e le insegne dell'alta dignità. Secondo le norme peculiari dell'*apparat*, il ritratto di Andrea Benedetto Ganassoni²⁵³ (ill. 105), arcivescovo di Corfù dal dicembre del 1773, poi passato alla sede di Feltre nel 1779, si impreziosisce di arredi e velluti, assume una cadenza monumentale attraverso l'inclusione della colonna isolata che sorge nel fondo, accanto alla scansia ingombra di volumi. Ottimo il lavorio delle alte balze di pizzo della cotta, dell'infiorescenza sedimentata sulla mitra, come sempre forbitissimo il ventaglio dei colori, nel predominio del verde e del rosso. L'esemplarità dell'opera è tale che perfino Pietro Longhi volle serbarne il ricordo (ill. 106), trasponendo l'immagine nelle minute dimensioni tipiche della sua arte²⁵⁴.

II.3. *L'attività tarda*

Gli alti e i bassi che caratterizzano il catalogo longhiano, da subito inalveato in un percorso sfornito di univocità, si estrinsecano nella tensione profonda sussistente fra l'ordinaria *routine* di molti ritratti e l'eccezionalità di sporadiche punte qualitative. La sublimazione è a un passo, ma viene ricsusata dal temperamento del maestro,

²⁵² Cat. 63.

²⁵³ Cat. 64.

²⁵⁴ La teletta, che si conserva presso il Museo del Settecento Veneziano a Ca' Rezzonico, è firmata e datata a tergo «P.L. / 1774»; proviene dal fondo Correr. Nel dipinto, reso noto da G. LORENZETTI, *Ca' Rezzonico*, Venezia 1936, pp. 58-59, si sono a lungo individuate le fattezze del patriarca Giovanni Bragadin, finché non è riemersa, nel 1954, l'immagine feltrina del vescovo Ganassoni. Il dibattito fra gli studiosi si è quindi spostato sul carattere del ritrattino, bozzetto per la versione in grande compiuta da Alessandro secondo F. VALCANOVER, *Opere d'arte inedite o poco conosciute nel bellunese. 1. Un nuovo ritratto di Alessandro Longhi*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 25 (1954), pp. 33-34, «letterale derivazione, fatta per commissione o per ricordo» a giudizio di T. PIGNATTI, curatore de *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, Venezia 1960, pp. 184-187; nel contributo postumo di PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 444, si parla ancora di «modellotto». È inverosimile pensare che Alessandro, nel 1774 ritrattista di successo, si sia avvalso dell'aiuto paterno nell'ideazione dell'effigie, concettualmente e spazialmente conforme a numerose altre sue prove.

generalmente disposto a focalizzare l'essenza antierica degli individui, comparse sul palcoscenico di un mondo – quello veneziano – cui la Storia avrebbe presto ingiunto una svolta radicale. All'avvicinarsi di registri linguistici differenziati si sostituisce nella nona decade, ancora fitta di commissioni, un graduale appiattimento su livelli mediani, specialmente per quanto attiene le effigi degli aristocratici, idoli che davvero paiono decaduti.

La *medietas* investe l'ambito ritrattistico e con esso le divagazioni nella tematica sacra che Alessandro, sulla soglia ormai dei cinquant'anni, si concede per prendere parte all'impresa esornativa del tempio di San Pantalon, caldeggiata dal pievano Ferdinando Tarma; il religioso, in carica dal 1770, si era adoperato con tenacia «pel maggior ornamento ed ampio decoro della sua chiesa. Oltre le suppellettili e preziosi paramenti col proprio danaro acquistati», narra una cronaca del tempo, «freggiò anco le mezze lune de' colonnami con le immagini degli Apostoli, e nelle altre 8 facciate dei cantonali con le Virtudi Teologali e Cardinali, quadri tutti di diversi, ma pur distinti pittori»²⁵⁵. È l'abate Giannantonio Moschini, nella sua *Guida per la città di Venezia* edita nel 1815²⁵⁶, a elencare i nomi degli artisti coinvolti: oltre ai due Longhi, Jacopo e Vincenzo Guarana, Giovanni Faccioli, Alessandro Tonioli, Pasquale Manfredi e Nicolò Baldissini, autori non tutti di prima levatura, ma occorre tener conto della gratuità della prestazione, segnalata da numerose epigrafi²⁵⁷. L'arcone della terza cappella a destra, limitrofa alla sacrestia, ospita le tele sagomate del 1780 con i santi *Mattia* e *Taddeo*²⁵⁸ (ill. 151, 153). L'apostolo preso fra i dodici in seguito al tradimento di Giuda, con l'alabarda del martirio, leva gli occhi e un braccio verso l'empireo; ugualmente adagiato su una nuvola, una gamba penzoloni, l'altro discepolo di Cristo ha un libro che ne indica

²⁵⁵ ASPV, *Parrocchia di San Pantalon*, reg. intestato «Serie cronologica di tutti li reverendi sacerdoti della chiesa parrocchiale di San Pantaleone raccolta dall'archivio della stessa chiesa e d'altri codici manoscritti nell'anno 1770 per studio ed opera dell'illustre molto reverendo don Domenico Girolamo Maccato I prete titolato, accresciuta poi dal reverendo don Vincenzo Bernardini III prete titolato nel 1795 e continuata dal reverendo don Andrea De Colle II titolato sino al giorno presente. Venezia 1838», p. 52.

²⁵⁶ G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, II, Venezia 1815, pp. 242-252. Si rimanda inoltre a M. DA VILLA URBANI - S. MASON, *Chiesa di San Pantalon. Arte e devozione*, Venezia 1994.

²⁵⁷ Gli estremi cronologici entro cui situare il compimento delle tele vanno dal 1779 al 1782. La partecipazione di Pietro Longhi, che secondo Moschini avrebbe dipinto i pennacchi con gli apostoli *Andrea* e *Pietro*, è negata da PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 110, nn. 399-400.

²⁵⁸ Catt. 106-107.

l'ardore nell'opera di evangelizzazione. Lo scorcio è ben ponderato, l'abbinamento dei colori – rosso pallido e bianco, tabacco chiaro e azzurro – non disturba, la tecnica a macchia che definisce le nerborute anatomie risponde ai principi della visione in lontananza, cosicché giudizi troppo severi paiono fuori luogo²⁵⁹. Ai due vecchioni, sul lato opposto dell'aula, si relazionano le *Virtù* collocate agli angoli, a ridosso della trabeazione. La *Giustizia*²⁶⁰ (ill. 154), firmata e datata 1780, nonostante la fissità del sembiante dimostra ponderatezza nel taglio diagonale che prosegue, dietro la figura, con lo svolazzo del drappo blu, sottolineato dall'orientamento della spada; analogo è lo schema soggiacente alla contigua *Prudenza*²⁶¹ (ill. 155), di cui si avverte la palese «derivazione neoclassica»²⁶². Vicino al presbiterio, la giovane donna prosperosa che impersona la *Carità*²⁶³ (ill. 156), dipinta nel 1782, nutre e accudisce quattro fanciulli, corpicini invero goffi e malamente enunciati nelle tonde faccettine, prive di grazia come quelle degli angiolotti che accompagnano gli *Apostoli*: l'iconografia della tela, in senso largo, discende da modelli cignaneschi, interpretati però in modo acerbo e sterile²⁶⁴. La serie, non bastando le *Virtù* a colmare gli interstizi fra i capitelli, è ultimata con la rappresentazione delle *Buone opere*²⁶⁵ (ill. 157), una vera e propria istantanea su un episodio di sapore pauperistico, affine negli esiti e nelle forme all'*Estrema unzione* compiuta alla metà del secolo dal padre Pietro su probabile commissione di Andrea Querini²⁶⁶. In una camera spoglia, l'infermo a letto riceve l'elemosina da un prete cui l'artista ha donato le fattezze del pievano Ferdinando Tarma – l'identità del religioso, morto nel 1803, è confermata da una stampa²⁶⁷ (ill. 158) –, mentre una vecchia

²⁵⁹ Pur notando nel *San Taddeo* «sobrietà e vigoria, anche nel colore», MOSCHINI (*Per lo studio*, p. 127) valuta negativamente l'altra tela, «proprio una cosa mancata, insincera, come di chi per forza vuol fare dell'arte sacra». Secondo PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 446, le due figure sono «fredde e insignificanti».

²⁶⁰ Cat. 108.

²⁶¹ Cat. 113.

²⁶² MOSCHINI, *Per lo studio*, p. 127.

²⁶³ Cat. 115.

²⁶⁴ Si può ricordare, ad esempio, la *Carità* del Museo di Castelvecchio a Verona, di cui sono note alcune copie, o un quadro di identico soggetto in raccolta privata bolognese; B. BUSCAROLI FABBRI, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Bologna 1991, p. 137, n. 24 e p. 148, n. 31.

²⁶⁵ Cat. 114.

²⁶⁶ Si veda A. DRIGO, in *Pietro Longhi*, p. 160, n. 74. Le vicende relative all'esecuzione del ciclo dei *Sacramenti* sono ricostruite dallo studioso nella scheda dedicata al *Battesimo* (pp. 154-156, n. 72).

²⁶⁷ L'incisione, di cui si conserva un esemplare in MCV, *Volume Ecclesiastici Veneziani*, 180, è

avvizzita ansima nell'attesa dell'obolo; l'inserito ritrattistico, finora mai accertato, dà a questa «scena di vita del tempo»²⁶⁸ una *vis* non trascurabile, tanto più che nel chierichetto al seguito del parroco si distingue – affettuosa nota familiare – il vivace semblante di Pietro Gasparo, unico figlio superstite di Alessandro, ammesso al diaconato nel settembre del 1780²⁶⁹.

Si comprende, dunque, come il pittore risulti strettamente vincolato all'ambito della sua specializzazione, «proprio perché in questa egli trova un contatto umano col modello, che gli permette di superare la crisi stilistica del tempo»²⁷⁰. Dalle effigi alle teste di carattere il passo è breve, e difatti Alessandro non disdegna di applicarsi ai 'ritratti capricciosi', figurazioni il cui senso precipuo, al di là dell'allegoria, risiede nella descrizione di un'indole, di un 'tipo' fisiognomico non necessariamente insolito o eccezionale, ma semplicemente ricco di spirito, comunicativo, in grado di coinvolgere l'osservatore. Risale al 1772 il cosiddetto *Ragazzo bevitore*²⁷¹ (ill. 97), in collezione privata lombarda, compreso in un'ampia silloge annoverante preziosi esemplari di mano di Piazzetta, Ricci, Tiepolo, Nazari, Maggiotto, Nogari e altri autori veneti, non escluso Pietro Longhi²⁷². Gli occhi persi nel vuoto e un leggero sogghigno denotano l'ebbrezza del giovane, tutto arrossato in viso; il mezzo busto è plasmato con efficacia, la luce valorizza le cromie della sciarpa e il nero iridescente del curioso copricapo, guarnito di un'aurea passamaneria. Ancora al principio del XIX secolo, in quel di Zara, sopravviveva un interessante compendio, poi smembrato, di sette quadretti di genere,

anteriore alla dipartita del parroco, non segnalata nell'epigrafe: «M:^r Ill^mo e R^mo D.ⁿ FERDINANDO D.^r TARMA / Nato li 13 Marzo 1722. Pievano della Parroc= / chiale Collegiata Chiesa di S. Pantaleone. Canonico / e Vicario della Regia Imperiale Basilica di S. / Marco. Conservator della Bolla Clementina ec:». Su Ferdinando Tarma, va consultato il profilo biografico steso da A. SALSI, *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone in Venezia. Cenni storico-critici*, II, Venezia 1837, pp. 31-32.

²⁶⁸ MOSCHINI, *Per lo studio*, p. 127. Lo studioso definisce il quadro «assai sgradito, ed a mala pena si salva la figura di quel prete, che, borsellino alla mano, soccorre un duro ceffo d'ammalato povero» (pp. 127-128); più in generale, le tele di San Pantalon sono giudicate tra le «cose più infelici» di Alessandro.

²⁶⁹ Cfr. il capitolo I.

²⁷⁰ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 446.

²⁷¹ Cat. 59.

²⁷² Non sono chiare le vicende relative alla formazione della serie, che si dipana lungo un arco cronologico ampio, dal tardo Seicento al chiudersi del secolo successivo. L'intera raccolta è analizzata nel volume *Teste di fantasia del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 9 settembre - 22 ottobre 2006), a cura di R. MANGILI - G. PAVANELLO, Venezia 2006. A Pietro Longhi, di cui finora non si conoscevano altre teste di carattere, spetta una *Dama con il ventaglio* (*ibid.*, p. 120, n. 29), firmata a tergo, palesemente esemplata sulle creazioni 'in grande' del figlio.

databili al quinquennio 1780-1785²⁷³. L'estremo più antico corrisponde a una tela in cui si è riconosciuta un'*Allegoria della Pittura*. La graziosa figura muliebre, elegantemente abbigliata, con un filo di perle tra i capelli, non possiede in realtà attributi, ma si limita a indicare il profilo maschile alle sue spalle, nel quale è facile ravvisare un autoritratto²⁷⁴ (ill. 141). Una vena di malinconia sembra permeare lo sguardo di Alessandro, avvalorando l'ipotesi che nella donna si possano celare le sembianze idealizzate della consorte Marina Gaggetta, prematuramente scomparsa nel settembre del 1778²⁷⁵. Gli scritti di Andrea Pozzo e del Vignola, associati a matitatoio e compasso, contraddistinguono la personificazione dell'Architettura e dell'Arte Prospettica²⁷⁶ (ill. 146), ora in raccolta privata fiorentina: i lineamenti del viso, benché delicati, sono generici, acquistano risalto grazie alla compostezza delle tinte, ravvivate da pochi tocchi di carminio sul lembo del manto e sulle labbra. Predominano i toni grigio-azzurri, dall'effetto opalescente nel panno di cui si compone la cuffia, adorna di una piuma e di un'orlatura dorata. Non vi è dubbio circa l'appartenenza alla serie – tre sono i pezzi di cui ignoriamo l'iconografia – di un pregevole dipinto simboleggiante la *Scultura*²⁷⁷ (ill. 143), identico nello stile e, con lievissimo scarto, nelle dimensioni, transitato sul mercato antiquario nel 1941; l'avvenente fanciulla, agghindata secondo una moda fuori dal tempo, stringe un simulacro marmoreo fra scalpello e mazzetta, offrendosi alla vista in tutta la sua beltà. Nell'immagine, piena di garbo e gentilezza, traspaiono le qualità che Francesco Algarotti rinveniva nelle teste di carattere, opere dal contenuto «tenue e leggiere»²⁷⁸. Ormai illeggibile la firma a tergo, persa inoltre la

²⁷³ G. SABALICH, *Pitture antiche di Zara*, Zara 1913, p. n.n. Lo studioso fornisce le schede di quattro tele, omettendo per le restanti tre perfino la semplice descrizione del soggetto. Il «notevole interesse» dei dipinti è stato posto in evidenza anche da R. PALLUCCHINI, *Pitture veneziane del Settecento in Dalmazia*, «Le Tre Venezie», 19 (1944), VII-XII, p. 47, che tuttavia nei successivi contributi su Alessandro Longhi non ha più fatto menzione delle opere.

²⁷⁴ Cat. 102. Una notevole affinità con le teste di carattere si riscontra nel mezzo busto, poco riuscito, di una *Giovane donna con foglio di musica*, già in collezione Barbantini a Venezia (cat. 100), prossimo nella datazione al ritratto dell'abate Antonio Ortica (1777), di cui ripete esattamente la postura della mano.

²⁷⁵ Cfr. il capitolo I.

²⁷⁶ Cat. 103. La tela, alienata nel 2005 presso Pandolfini a Firenze, passava sotto il nome di Giuseppe Nogari.

²⁷⁷ Cat. 105.

²⁷⁸ B. MAZZA BOCCAZZI, *Francesco Algarotti: un esperto d'arte alla corte di Dresda*, Trieste 2001, p. 72.

memoria della provenienza, il *Ragazzo con cane*²⁷⁹ (ill. 144) già nel capoluogo dalmata è stato recentemente attribuito, in sede d'asta, alla cerchia di Domenico Maggiotto. L'errore nell'assegnazione si chiarisce verificando la dipendenza del saggio longhiano da un disegno di Piazzetta intagliato a bulino da Pitteri²⁸⁰ (ill. 145); mutato l'orientamento del solo sembante, l'artista nobilita l'inquadratura, di per sé elementare, attraverso il colorismo incisivo delle stoffe, blu zaffiro la casacca, ruggine il drappo, e il candore fulgido del colletto largo e increspato della camicia. Sulla descrizione dell'epoca estrema della vita si concentra – siamo nel 1785 – la *Vecchia con rosario*²⁸¹ (ill. 147) passata in proprietà Morassi a Milano, ultima ubicazione nota. Il pennello scorre rapidissimo sulla tela, giustappone i pigmenti senza badare allo sfumato, colpeggia con sicurezza per infondere dignità all'anziana bigotta.

Abbandonata la sfera del capriccio, Alessandro si rinserra «entro un mondo pittorico sobrio e istintivo», proseguendo nel suo impegno di ritrattista «penetrante di personaggi veri»²⁸². L'effigie del serenissimo Paolo Renier²⁸³ (ill. 159), compiuta nel 1781 per l'Accademia veneziana, non si sottrae agli obblighi imposti dai canoni dell'ufficialità, che ne limitano a tal punto la vigoria da cristallizzare il volto in un'espressione forzata. Ad essa, stilisticamente, si aggancia la figura di un anonimo patrizio in toga²⁸⁴ (ill. 160), nelle raccolte del Museo Correr, riproposta secondo l'impaginato logoro contemplante il tendaggio verde, i cordoni nappati, la parete mossa da una lesena, quasi a voler anticipare i fondali in uso dal tardo Ottocento negli studi dei fotografi. Ci troviamo dinanzi a due manichini plasmati nella cera, privi di quello spirito che al contrario si manifesta nel *Capitano Pietro Budinich*²⁸⁵ (ill. 163), ritratto nel 1781 sul limitare di uno specchio marino con la fregata di cui era comandante; fra le mani un compasso e una carta nautica delle coste dell'America settentrionale, meta di un viaggio dal quale non avrebbe fatto ritorno. Longhi è qui «riuscito a concretare con buoni risultati la sua tendenza a liberarsi da ogni esteriore

²⁷⁹ Cat. 104.

²⁸⁰ *L'eredità di Piazzetta*, p. 76, n. 144.

²⁸¹ Cat. 118.

²⁸² E. MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982, p. 106.

²⁸³ Cat. 112.

²⁸⁴ Cat. 126.

²⁸⁵ Cat. 111.

nobiltà decorativa ed ha ottenuto risalto e carattere con la più immediata pittura»²⁸⁶, aderendo a un gusto trasfuso anche in altre tele. Sovrapponibile nella postura e nella cronologia, il ritratto del conte Giuseppe Rusteghello²⁸⁷ (ill. 164), come il precedente già in collezione Brass, mostra un blasonato, fresco di nomina, che della fisiocrazia aveva fatto una regola di vita, con un vistoso barometro appeso al muro, un trattato di agricoltura e un catastico illustrante le proprietà di famiglia, forse quelle di Campocroce, presso Mirano. La sensibilità dell'autore affiora nel tocco sciolto e materico di cui si sostanzia l'insieme, nella tecnica consumata per rendere con verità le guarnizioni dell'abito, i merli, la parrucca terminante in due riccioloni ai lati del viso, naturale nella tornitura delle carni. Autentica è pure l'anatomia facciale di un membro della stirpe patrizia dei Falier²⁸⁸ (ill. 169), fissato in quadro di ragione del Museo Correr; l'informalità del portamento – una mano è in tasca, l'altra appena alzata a sorreggere il bastone – presuppone la conoscenza della pittura inglese del tempo. La levigatezza dell'epidermide discorda dalla resa sommaria della veste, soprattutto delle passamanerie che bordano i risvolti della marsina, la bottoniera e gli orli del *gilet*. Il prevalere del disegno si nota altresì nell'immagine di Domenico Pizzamano²⁸⁹ (ill. 168), sempre appartenente alle raccolte civiche veneziane, una sagoma stereotipata dai contorni netti; la bussola e la carta nautica sul tavolo, la divisa a campiture quasi omogenee di rosso, d'oro e di bianco, palesano le incombenze dell'aristocratico in campo marinaresco. La semplificazione della grafia e degli schemi strutturali diviene evidente in un mezzo busto virile (ill. 167) in collezione Sorlini, nell'immagine in raccolta privata di un personaggio stante vicino a un tavolo che sostiene un calamaio e un libro di conti, con iscritto l'anno 1785 (ill. 176), nell'effigie del nobile corcirese Alessandro Petretтини (ill. 166), custodita al Museo Civico di Padova, tanto nitida da sembrare quasi incisa nel colore²⁹⁰.

Il margine d'azione dell'artista è vincolato dall'affermarsi in laguna di maestri che meglio sanno interpretare le esigenze del pubblico. Ludovico Gallina, originario del

²⁸⁶ MOSCHINI, *Per lo studio*, p. 128.

²⁸⁷ Cat. 109.

²⁸⁸ Cat. 134.

²⁸⁹ Cat. 135.

²⁹⁰ Catt. 119, 121, 133.

bresciano, fu protagonista di una parabola in continua ascesa, stroncata però da una morte precoce nel 1787; favorito del doge Paolo Renier, seppe sviluppare un linguaggio ridondante e solenne, con formule di stampo barocco, non trascurando l'adesione stretta al vero²⁹¹. Un'accentuata tendenza disegnativa e una maggiore foga nelle tinte si scoprono invece nell'opera di Vincenzo Guarana, riduttivamente considerato dalla critica quale mero «imitatore» del nostro²⁹². Grandissima fortuna incontrò poi Bernardino Castelli, in attività in una fase «di trapasso di due epoche, di due momenti del gusto»²⁹³. Benché datante al 1786, il ritratto che questi eseguì del provveditore generale da Mar Francesco Falier²⁹⁴ (ill. 172), ora a Ca' Rezzonico, offre un valido spunto per interpretare la pittura longhiana: Castelli compie un'indagine orientata in senso fortemente naturalistico, tanto che le sue creazioni possono «far [...] inganno e confondersi con l'originale»²⁹⁵; Alessandro, di contro, esibisce una vena prosaica, alle volte si cura tanto poco delle fisionomie da ridurle a elementi quasi accessori del quadro, come avviene nell'effigie di Alvise III (Giorgio) Foscari²⁹⁶ (ill. 170), insignito della medesima carica navale nel 1782. Panciuto e goffo, il patrizio si mostra in tutta la sua tracotanza, satura la tela con l'ingombrante massa del corpo, rivestito d'oro e di porpora, ma certo spoglio di quel decoro che, un ventennio prima, caratterizzava la superba immagine di Antonio Renier²⁹⁷ (ill. 60), collocata in una scenografia simile. Il mezzo busto di Alvise II (Pietro) Foscari²⁹⁸ (ill. 171), fratello del provveditore, partecipa anch'esso della resa graffiante delle superfici, soprattutto per quanto riguarda le protuberanze anatomiche, frantumate da una pennellata che non indulge più sui morbidi passaggi chiaroscurali. L'eleganza dell'abito bordato da serti

²⁹¹ Sull'artista si vedano F. FISOGNI, «*Memoria storica della vita di Ludovico Gallina*», «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 28 (2004) [2006], pp. 293-389, e DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, pp. 210-215.

²⁹² In questo senso si esprimeva G. DAMERINI, *I pittori veneziani del '700*, Bologna 1928, p. 119. Per l'attività ritrattistica di Guarana, si rinvia a DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, pp. 220-223.

²⁹³ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 457. Per la conoscenza dell'artista, rimane fondamentale il profilo biografico steso da G. MOSCHINI, *Memorie sulla vita del pittore Bernardino Castelli pubblicate nelle nozze Zustinian-Cavalli*, Venezia 1810. Un aggiornamento critico è fornito da DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, pp. 224-229; ID., *La Natura e il suo doppio*, pp. 93-96.

²⁹⁴ *Il Museo Correr*, pp. 63-65.

²⁹⁵ MOSCHINI, *Memorie sulla vita*, p. 17.

²⁹⁶ Cat. 116.

²⁹⁷ Cat. 38.

²⁹⁸ Cat. 117.

fioriti policromi e la nota rosso squillante della fascia che cinge la persona non stemperano, neppure minimamente, la ruvidezza del duro ceffo del marchese costantinopolitano Jean de Serpos²⁹⁹ (ill. 177); bisogna attendere il 1787, anno cui appartiene la piena figura del capitano del Golfo Giovanni Battista Contarini³⁰⁰ (ill. 173), al Museo Civico di Treviso, per rintracciare modalità espressive nuovamente compiute e, insieme, il vago presagio degli indirizzi estetici peculiari del Neoclassicismo³⁰¹.

Il catalogo longhiano apre uno spiraglio sul mondo delle professioni, dandoci la possibilità di compiere una rapida carrellata sui volti di individui di varia estrazione sociale, desiderosi di confermare il proprio *status* attraverso il ricorso a moduli iconici collaudati. Il tendone e la libreria campeggiano alle spalle di padre Domenico Michele Soranzo³⁰² (ill. 140), teologo domenicano nel convento dei Santi Giovanni e Paolo, ripresentandosi anche nei ritratti ‘gemelli’ dell’avvocato Pellegrini (ill. 149) e del medico litotomista Francesco Pajola (ill. 150), l’uno accompagnato da un fascicolo processuale, l’altro da numerosi strumenti chirurgici e, per accrescere l’eloquenza della rappresentazione, da un calcolo abnorme estratto da un paziente che soffriva del ‘mal di pietra’³⁰³. Collezionista, mercante e scrittore d’arte, Giovanni Maria Sasso sceglie di farsi immortalare con il matitatoio in mano, nell’atto di sorreggere una cartella da cui debordano alcuni fogli abbozzati, i disegni preparatori per le stampe che dovevano illustrare la *Venezia pittrice*, una raccolta dedicata alle opere più celebri della scuola lagunare³⁰⁴ (ill. 175); l’uniformità dello sfondo grigio-azzurro esalta il profilo del soggetto, nell’ardito accostamento fra il panno ceruleo e la *camisiola* giallo oca. In prossimità del 1790, come si evince dalla qualità della pittura e dallo spirito borghese che pervade la tela, un anonimo tappeziere posa dinanzi al maestro esibendo con

²⁹⁹ Cat. 136.

³⁰⁰ Cat. 127.

³⁰¹ Così si esprimeva PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, p. 217, circa il ritratto del museo di Treviso: «Lo stile longhiano va abbandonando gli effetti di pittoricismo, irrigidendosi in una scrittura piana e senza enfasi, di una sincerità dimessa che ormai prelude a tempi nuovi».

³⁰² Cat. 101. Non è sicura l'appartenenza del religioso al ceto patrizio, mancandone il nome nelle genealogie nobiliari della famiglia Soranzo.

³⁰³ Catt. 122-123.

³⁰⁴ Cat. 125.

orgoglio un metro, un compasso e un lembo di stoffa gallonata³⁰⁵ (ill. 179). Un sonetto in vernacolo, congiunto alla personificazione della Fama, decanta le imprese remiere di Iseppo Biscotin³⁰⁶ (ill. 178), effigiato insieme ai trofei vinti alle regate nella livrea di gondoliere al servizio di Ca' Valmarana, il cui blasone patrizio spicca al centro della berretta. Di assoluta efficacia è il cosiddetto *Maestro di spada*³⁰⁷ (ill. 165), già in collezione Agnelli a Torino, un esperto schermidore – due sono le lame incrociate sul tavolo – che ostenta «spavalda sicurezza»³⁰⁸.

Le delicate figure muliebri ispirate ai pastelli di Rosalba Carriera sono un ricordo passato, le finestre si allungano ampliando il taglio dell'immagine fin sotto la vita. Nell'universo maschile del penultimo decennio del secolo, Alessandro viene raramente interpellato per ritrarre le dame veneziane del tempo. La contessa Maria Ferro³⁰⁹ (ill. 174), sposa nel 1782 di Alvise Diedo, sorregge un volumetto a lei dedicato in segno di erudizione, non rinunciando a sfoggiare una raffinata *andrienne*, con trine sulle maniche e sul *décolleté*, fiori appuntati al petto; due riccioli cadono ai lati del collo dalla rigonfia parrucca, sulla quale troneggiano gioielli e piume vaporose. La moda di Francia, dove imperavano le stravaganze di Maria Antonietta, approda in laguna, diffondendosi non solo nel ceto nobiliare. Il quadro compagno all'*Avvocato Pellegrini* presenta una giovane donna, forse la consorte, che si impone risoluta al pittore col suo altissimo *tuppè*, sostenuto da *poufs* e posticci³¹⁰ (ill. 148). Il tono grazioso e civettuolo delle effigi femminili dipinte tra il 1776 e il 1780 da Ludovico Gallina per i Pisani di Santo Stefano³¹¹ non trova corrispondenza nell'arte longhiana, incline piuttosto a una dura concretezza.

Se si esclude il ritratto del vescovo Giuseppe Cosserich Teodosio³¹² (ill. 184), custodito nel Tesoro dell'Abbazia di Curzola, opera di fattura sgranata risalente al

³⁰⁵ Cat. 139.

³⁰⁶ Cat. 137.

³⁰⁷ Cat. 138.

³⁰⁸ A. RICCOBONI, *La mostra del '700 veneziano*, «Orizzonti italiani», 2 (1955), V, p. 45.

³⁰⁹ Cat. 120.

³¹⁰ Cat. 124.

³¹¹ Si rammentano i ritratti delle sorelle Elisabetta, Elena e Marina Pisani (1776-1780), nonché di Giustiniana Pisani (1778), ultima discendente del ramo di Santa Maria Zobenigo andata in sposa nel 1775 a un membro dell'omonima casata di Santo Stefano; FISOGNI, *Memoria storica*, pp. 341-343, nn. 4, 8, pp. 347-348, n. 14 e p. 353, n. 21.

³¹² Cat. 128.

1787-1788, nel corso della decade la committenza ecclesiastica si assesta su un livello gerarchico medio, annoverando esclusivamente pievani e arcipreti. Finora inedita, una tela esistente presso la chiesa di San Vidal raffigura con tutta probabilità il parroco don Giuseppe Cimolin, eletto nel gennaio del 1781³¹³ (ill. 162). L'atmosfera è rabbuiata, tanto che appena si distinguono i contorni dell'abito nero, un raggio di luce penetra nella stanza plasmando la fisionomia rubizza del religioso, la mano posata sul tavolo ospitante lo stolone e la cotta, fra tenui accenni cromatici di rosso e di giallo. L'essenzialità della composizione richiama inevitabilmente gli esempi di Giacomo Ceruti, in particolare l'effigie del monaco cassinese Pellegrino del Ferro³¹⁴ (ill. 161), comparabile nell'approccio all'individuo e nell'analisi della psicologia. Perfino Giovanni Testori, partigiano dell'arte lombarda, riconosceva nell'immagine di don Sante Giovanni Maria Bonetti (ill. 180), pievano di San Stin nel 1788, ora a Palazzo Madama a Torino, un capolavoro «di profonda bellezza», assolutamente degno di stare al pari delle creazioni del pittore bresciano³¹⁵. L'austero cipiglio del prevosto, lo sfasamento dei piani, la parete marmorea sbrecciata fanno del dipinto un *unicum*, per quanto ne sappiamo rimasto insuperato. Nel medesimo 1788, giusta la segnalazione di un giornale dell'epoca, il «celebre pennello» del nostro compì anche il ritratto «somialtissimo» di don Giuseppe Giusti, parroco dell'Anzolo Rafael, al momento non reperibile³¹⁶, e quello di don Andrea Francesco Ceselin (ill. 181), successore a San Vidal del reverendo Cimolin, che si può identificare nell'altra tela custodita nel sacro edificio³¹⁷. Una libreria modanata, una stola variopinta cosparsa di fiori, un calamaio, il volume del *Synodo Veneto* fanno da contorno al massiccio pastore d'anime, arguto ed energico. L'abbinamento fra tenda e colonna si ripropone nell'effigie, un po' brutale, di don Giovanni Paolo Spinelli³¹⁸ (ill. 182), rettore della chiesa della Maddalena dal novembre del 1789, con il volto smunto e le mani tirate via alla buona; è un paradigma

³¹³ Cat. 110.

³¹⁴ M. GREGORI, *Giacomo Ceruti*, Bergamo 1982, p. 451, n. 122.

³¹⁵ TESTORI, *Ceruti a confronto*, p. 34. Per il ritratto di don Bonetti (finora chiamato «Bonelli», a causa di una scorretta lettura dell'epigrafe visibile in basso a destra), si veda cat. 129.

³¹⁶ «Gazzetta Urbana Veneta», 29, 9 aprile 1788, p. 230. Si veda pure cat. P 9.

³¹⁷ Cat. 130. L'identificazione del pievano, secondo un'ipotesi di F. VALCANOVER, *Un nuovo Alessandro Longhi*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4 (1959), IV, pp. 27-28, cadeva finora su don Giovanni Centoni, in carica dal 1749 al 1780.

³¹⁸ Cat. 132.

sempre valido che, associandosi alla scansia fitta di tomi, costituisce il fondale per le immagini di don Pietro Pernion³¹⁹ (ill. 183), pievano di San Polo dal 1790, e di don Giuseppe Piccardi³²⁰ (ill. 185), eletto il 24 marzo 1789 all'arcipretura della congregazione intitolata al santo omonimo. Se ne conserva una replica (ill. 187), leggermente più ampia, nella canonica dei Carmini, di una certa attenzione perché datata 1797³²¹: sommaria e sintetica nella resa, ma nel complesso ancora nitida, rappresentava finora l'ultimo appiglio cronologico sicuro insieme al coevo ritratto di don Antonio Ferrari³²² (ill. 186), parroco di Sant'Agnese, nel quale l'autore, adottando una tecnica sfatta, ha combinato vari elementi d'arredo – cortina, lesene, pilastro, seggiolone intagliato, tavolo – in una sorta di *summa* di tanti anni d'attività. L'impegno al servizio dei ministri della religione era così intenso da generare sviste ed equivoci. Descrivendo l'ingresso solenne alla chiesa di San Luca di don Giuseppe Bassi, svoltosi il 25 luglio 1796, la *Gazzetta Urbana Veneta* accennava all'effigie dipinta «dal pittor Longhi»³²³, salvo poi rettificare la notizia nel numero del 6 agosto:

Ha errato chi ci mandò la relazione del festoso apparato per un tale ingresso asserendo che il ritratto del nuovo reverendissimo piovano è del sig. Longhi, quand'è opera del celebre sig. Castelli, e stette esposta sulla porta maggiore di quella chiesa nel giorno solenne, oggetto di pubblica ammirazione, e per la perfettissima somiglianza all'originale, e per quell'animata finezza di lavoro e singolare maestria che distinguono dagli altri i felici lavori del sig. Castelli, e lo caratterizzano per il Wandich della nostra Nazione e de' nostri tempi. Noi che siamo ammiratori della sublimità del suo merito accettiamo con molta compiacenza la presente occasione di tributargli de' nuovi encomi, sempre inferiori alla rarità del suo ingegno, ma pieni della più candida verità³²⁴.

La valentia di Bernardino Castelli, ottimamente espressa in quel torno d'anni dai

³¹⁹ Cat. 140.

³²⁰ Cat. 131.

³²¹ Cat. 143.

³²² Cat. 142.

³²³ «Gazzetta Urbana Veneta», 60, 27 luglio 1796, p. 480: «In tal giorno [25 luglio] fu solenne l'ingresso del reverendis. d. Giuseppe Bassi piovano di S. Luca. [...] Il ritratto sopra la porta grande che era esposto fu dipinto dal pittor Longhi, e molto gli somiglia [...]». La tela, irreperibile, viene menzionata fra le opere di Bernardino Castelli da MOSCHINI, *Memorie sulla vita*, p. 26 nota c.

³²⁴ «Gazzetta Urbana Veneta», 63, 6 agosto 1796, pp. 503-504.

ritratti del procuratore Sebastiano Giulio Giustinian, di Girolamo Manfrin, dell'abate Paolo Correr, si riassumeva nella sua «maniera di dipingere morbida, soave e seducente», nel suo palesarsi «alto nelle tinte» senza essere «né pesante, né crudo», così da tutelare «il veneto e vero sapore, non mai perdendo di mira la verità»³²⁵. L'opposto di Longhi, in definitiva, che pur dimostrando qualche superficiale interesse per la nuova temperie culturale fu sostanzialmente reazionario nelle scelte artistiche. L'immagine del cavaliere e procuratore Alvise V (Sebastiano) Mocenigo³²⁶ (ill. 190), già nel palazzo avito a San Samuel, a un lustro dal passaggio di secolo è impalcata sulla falsariga delle tele *d'apparat* di due o tre decenni anteriori; il panegirico affidato a un sonetto da Pietro Antonio Novelli per l'«effigie sì augusta, eletta e viva / Di Sebastian che quasi appar loquace» è estraneo alla dimensione reale, giustificandosi in virtù del rapporto di amicizia sussistente con il nostro³²⁷. Le rare prove ritrattistiche dell'epoca, un bambino con un cavalluccio di legno e dei *bussolà* (ill. 192), un uomo maturo con la penna in pugno e la spada al fianco³²⁸ (ill. 191), nulla aggiungono se non l'evidenza di uno stile corsivo e ordinario, di una tessitura affatto dimessa.

Ad Alessandro non rimaneva altro che rifugiarsi nella pittura devozionale, lavorando a quadretti intrisi di patetismo – una *Madonna*³²⁹ (ill. 152), ad esempio –, o a sacre ancone. Perduta quella dell'altare di San Vincenzo, *in loco* nella chiesa di San Leonardo già nel 1796³³⁰, sembrava aver subito la stessa sorte anche la paletta con *Il Sacro Cuore di Gesù adorato da san Filippo Neri e san Luigi Gonzaga* (ill. 193), in origine nell'oratorio dei Santi Pietro e Paolo a Castello, dove l'abate Moschini la ricordava nel 1815, due anni dopo la scomparsa dell'artista, come sua «opera recentissima»³³¹. La

³²⁵ MOSCHINI, *Memorie sulla vita*, p. 24. Per le opere citate, recenti acquisizioni al catalogo dell'artista, si rimanda a DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, pp. 631-632; ID., *La Natura e il suo doppio*, pp. 94-96.

³²⁶ Cat. 141.

³²⁷ Si veda l'*Appendice II*, n. XI.

³²⁸ Catt. 144-145.

³²⁹ Cat. 146.

³³⁰ Cat. P 12.

³³¹ MOSCHINI, *Guida*, I, p. 25; cat. 147. Alcune annotazioni manoscritte dell'erudito, benché parzialmente imprecise, fanno luce sull'attività ultima dell'artista: «Longhi Alessandro fece una tavola per l'Oratorio de' SS. Pietro e Paolo, un quadro, per persona privata, con gli abiti di tutti i regolari che vi erano in Venezia, la *Via Crucis* per una chiesa di Dalmazia, i ritratti dell'arciprete Violin, di Pio VII, de' patriarchi Giovanelli e Flangini, ec. ec.» (BSPV, Ms. 109: G. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del*

tela, in pessimo stato conservativo, approdata nella parrocchiale di Fossò, piccolo borgo rurale del veneziano, è modesta e insignificante, testimonianza del declino inesorabile del maestro ottuagenario.

Le glorie lontane degli esordi, i tanti encomi raccolti nel corso di una carriera dipanatasi per oltre mezzo secolo a nulla giovarono dinanzi all'oblio che presto ne avvolse la memoria; non ebbe eredi diretti³³², ma il suo insegnamento fu imprescindibile per le generazioni successive, per giovani destinati a incontrare una fortuna notevole quali Odorico Politi, Michelangelo Grigoletti e altri ancora³³³. Grazie all'artista, tra i maggiori protagonisti della scena pittorica veneziana del secondo Settecento, possediamo «una documentazione impareggiabile della società del suo tempo, in tutte le sue componenti»³³⁴.

II.4. I ritratti 'in grande' di Pietro Longhi

Una disamina, anche rapida, dei contributi dati alle stampe nel corso dell'ultimo secolo è sufficiente a percepire il visibile disagio manifestato dalla critica nell'approccio all'attività ritrattistica di Pietro Longhi fuori dalle minute dimensioni delle telette da mezzanino. Arslan, circa le immagini «a figure grandi», non esitava addirittura a parlare

secolo XVIII fino a' nostri giorni, III, foglio ms. inserito fra le pp. 84-85. Il dipinto «con gli abiti di tutti i regolari che vi erano in Venezia» corrisponde alla tela raffigurante *Monaci, canonici e frati di Venezia ed isole vicine*, firmata e datata a tergo «PETRVS LONGHI / PIN:† 1761», custodita *ab origine* presso la dimora dei Querini Stampalia a Santa Maria Formosa, oggi sede dell'omonima Fondazione; A. DRIGO, in *Pietro Longhi*, pp. 164-166, n. 76. Per gli altri soggetti menzionati dal religioso, si rimanda al catalogo delle opere perdute.

³³² Per quanto ne sappiamo, Longhi ebbe due soli allievi, personaggi tuttavia oscuri che forse mai intrapresero il cammino dell'arte: nell'ottobre del 1792, infatti, raccomandò tale «Pietro Campasini mio scolaro, che è giovine capase di disegnare il nudo e di ottimi costumi», un anno dopo «il giovine Sante Grecchi, [che] dalli studi fatti nella statuaria [del] nobil homo Farsetti può esserire egualmente nello studio del nudo, col disegno dalla verità del nudo stesso posto all'atto di dissegnarsi». Le notizie si ricavano da due biglietti di raccomandazione conservati in AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 6, «Libro Studenti [da] 1785, 13 giugno», cc. sciolte segnate 1 e 6.

³³³ Cfr. A. GARLATTI, *Odorico Politi (1785-1846). La vita e le opere*, in *Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Udine, chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 - 30 aprile 2005), a cura di G. BERGAMINI, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 140-153, e G. GANZER - V. GRANSINIGH, *Michelangelo Grigoletti*, Milano 2007.

³³⁴ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, p. 452.

di un «interrogativo nell'arte» del maestro³³⁵, la cui personalità quale pittore di effigi risulta oggi ancora offuscata da numerosi conferimenti erronei o quantomeno problematici³³⁶. Nel tempo, le posizioni degli studiosi riguardo agli esemplari in scala naturale, una parte limitata del catalogo dell'autore, si sono assestate su due fronti contrari: da un lato, chi propende per la piena autonomia di Pietro rispetto al linguaggio figurativo di Alessandro, condizionato, anzi, dai modelli paterni³³⁷; dall'altro, chi invece ribalta il legame, sostenendo la dipendenza del genitore dalle

³³⁵ E. ARSLAN, *Inediti di Pietro e Alessandro Longhi*, «Emporium», 103 (1946), p. 59.

³³⁶ A partire soprattutto dalle attribuzioni insincere di R. BRATTI, *Ritratti di Pietro e Alessandro Longhi*, «Arte Nostra», 1 (1910), pp. 20-28, di RAVÀ, *Pietro Longhi* (1923), tavv. 116-117, 119-121, del medesimo ARSLAN, *Inediti*, pp. 59-60 e di A. RICCOBONI, *Ritratti e figure di Pietro Longhi*, «Emporium», 130 (1959), pp. 199-206, quest'ultimo particolarmente disinvolto nell'assegnare in modo erroneo all'artista una congerie eterogenea di tele, spesso anche meschine. Nel 1909, la prima edizione della monografia di Ravà accoglieva un duro giudizio sulle effigi di Pietro Longhi, che, «molto più conosciuto e stimato del figlio, era fornito di troppo scarsa coltura e non possedeva alcune delle qualità intellettuali necessarie per riuscire un ritrattista pur mediocre» (p. 52). Oltre alle opere già respinte da PIGNATTI, *L'opera completa*, pp. 105-110, non si considereranno, perché dubbie, quelle di seguito elencate: *Ritratto muliebre con tabacchiera* (Firenze, Fondazione Roberto Longhi), pubblicato ne *La collezione Roberto Longhi*, a cura di A. BOSCHETTO, Firenze 1971, tav. 123, e in ultimo analizzato da P. BENASSAI, in *La collezione di Roberto Longhi dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 14 ottobre 2007 - 10 febbraio 2008), a cura di M. GREGORI - G. ROMANO, Savigliano (Cuneo) 2007, p. 176, n. 61; *Ritratto di donna anziana* (già Finarte, Roma, 29 maggio 2008, n. 70), cosiddetto *Ritratto di arciduca* (già Venezia, coll. Perota) e *Ritratto virile* (già Milano, coll. Orsi), dipinti elencati nel 1982 da MARTINI, *La pittura del Settecento*, p. 545 nota 324; *Ritratto del conte Rodolfo di Fabio di Colloredo Mels* e *Ritratto della contessa Claudia Maniago di Colloredo Mels* (Italia, coll. privata), citati da F. PEDROCCO, *Pietro Longhi*, «Art e Dossier», 85 (2003), allegato, p. 47, e poi esaminati da G.C. CUSTOZA, in *Più vivo del vero. Ritratti d'autore del Friuli Venezia Giulia dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Pordenone, Spazi espositivi nuova sede della Provincia, 11 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), a cura di G. BERGAMINI - C. FURLAN - P. GOI, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 122-124, nn. 12-13; *Ritratto virile* (Italia, coll. privata), apparso all'esposizione *Peintres de Venise de Titien à Canaletto dans les collections italiennes*, catalogo della mostra (Lodève, Musée de Lodève, 11 luglio - 10 novembre 2000), Milano 2000, p. 166, n. 77, scheda di M. VALLÈS-BLED; *Ritratto virile* e *Ritratto muliebre* (Italia, coll. privata), tele presentate da F. PEDROCCO, *Qualche novità su Pietro Longhi*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di M.A. CHIARI MORETTO WIEL - A. GENTILI, Padova 2008, pp. 285-286. Si ricordano, inoltre, un *Ritratto virile* presso il Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia, pure riferito ad Alessandro (cat. R 43), e, fra i quadri apparsi sul mercato antiquario, un *Ritratto muliebre con cane* (Finarte, Milano, 19-20 marzo 2008, n. 176; Boetto, Genova, 25-26 maggio 2009, n. 322) che presenta la firma apocrifia «Longhi pinxit».

³³⁷ Così si sono espressi MOSCHINI, *Pietro Longhi* (1956), p. 38 («Può anche darsi che nel periodo tardo Pietro Longhi subisse qualche influsso del figlio, [...] ma giova tener presente che i germi della *gaucherie* di Alessandro vanno pur sempre cercati nella pittura del padre»), e F. VALCANOVER, *Il "catalogo ragionato" delle opere di Pietro Longhi*, «Arte Veneta», 22 (1968) [1969], p. 231 («Senza dubbio un rapporto fra i due Longhi vi fu. Ma si tratta, semmai, di una pronta intelligenza di Alessandro per ogni scarto della fantasia e della linguistica paterna»).

prove pittoriche del figlio³³⁸. La questione, in realtà, può risolversi presupponendo un rapporto di dare e avere, un vincolo stretto fra i due artisti, inclini a uno scambio reciproco di suggestioni e spunti. Non va del resto trascurata la cronologia degli interventi di Pietro nell'ambito dei formati grandi, che principia, in base alle odierne conoscenze, nel 1764, epoca in cui l'affermazione di Alessandro già era totale.

La predisposizione ritrattistica del maggiore dei Longhi si palesa fin dalle scene che ne hanno sancito la celebrità, eseguite «con tal colorito ed evidenza che a prima vista riconosconsi le persone ed i luoghi rappresentati»³³⁹; le figure, per quanto piccole, sono «parlanti caricature», vivo attestato della sua perizia nel descrivere le «attitudini naturali»³⁴⁰. Il passaggio a quadretti con immagini isolate³⁴¹, poi a intense effigi in miniatura su avorio e su rame³⁴² è breve, necessario preambolo all'esordio nelle proporzioni del mondo reale.

Alcune epigrafi e l'analisi stilistica offrono la possibilità di definire nell'evolversi degli anni la successione dei sembianti cui Pietro ha lavorato, individuando tre momenti distinti. Il primo si apre con esercizi di altissima levatura, che svelano da subito la bontà dell'impegno del maestro anche al di fuori del consueto raggio d'azione. Gli ambienti solenni di Ca' Rezzonico custodiscono il mirabile ritratto di Francesco Guardi (ill. 411), firmato e datato a tergo 1764, un vero e proprio omaggio

³³⁸ Questa l'opinione di PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* (1960), p. 185, ribadita ne *La pittura nel Veneto*, II (1995), pp. 385-388, e di PIGNATTI, *Pietro Longhi* (1968), pp. 40, 42-44.

³³⁹ GUARIENTI, in ORLANDI, *Abecedario pittorico*, p. 427.

³⁴⁰ *Notizie d'arte*, p. 62, sotto la data del 3 settembre 1760: «Pittore per attitudini naturali e parlanti caricature, egli è il signor Pietro Longhi, sta in contrada di San Pantalone appresso San Rocco». Su questi aspetti, ha molto insistito anche MARIUZ, *Pietro Longhi*, pp. 46-47.

³⁴¹ Va ricordata, ad esempio, l'immaginetta del serenissimo Pietro Grimani, in collezione privata bergamasca, databile al 1755-1760 circa; per la bibliografia completa sull'opera, si rimanda a DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, p. 390, n. 30.

³⁴² Fino a tempi recenti, per quanto riguarda gli esemplari certi, si conoscevano solo un *Ritratto di abate con viola* (New York, coll. Manning), un *Ritratto di cavaliere di malta*, firmato «P. Longhi f.» (già Levico, Trento, coll. Sourdeau aux Villains) e, formanti *pendant*, un *Ritratto virile* e un *Ritratto muliebre* (La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia); PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 100, n. 180, p. 105, nn. 248-249, e p. 109, n. 352. È ora possibile aggiungere un *Ritratto di cardinale* (Semenzato, Venezia, 31 ottobre 1998, n. 89), nonché, in forma dubitativa, due *Ritratti virili* (La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia; Venezia, Museo Correr), per i quali si vedano rispettivamente A.G. DE MARCHI, in *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti*, a cura di A.G. DE MARCHI - F. ZERI, La Spezia 1997, pp. 176-177, n. 76, e M. FAVILLA - R. RUGOLO, *Tant plus petit*, pp. 55-56, n. 21. Un'ulteriore effigie probabile, con il sembiante di un *Giovane uomo in abito rosso*, è transitata più volte sul mercato antiquario, in ultimo presso Dorotheum, Wien, 9 giugno 1999, n. 232.

al collega che, tavolozza e pennello in mano, sta apponendo gli ultimi tocchi a una veduta del Bacino³⁴³. La tenebra che avvolge la persona, infranta da un lampo quasi irreale, recupera il substrato rembrandtiano ampiamente diffuso in laguna cui pure Alessandro aveva attinto, nel proposito di esaltare il carattere dell'individuo. Lo sguardo dell'osservatore è attirato dal bianco brillante della camicia, ma presto scivola sul drappo color sabbia, sulla sottomarsina, di un tono appena più scura, impreziosita da un leggero ricamo aureo, per soffermarsi infine sulla fisionomia affilata e nitida, carica di verità. Malgrado l'impronta aulica, la coeva effigie del procuratore Ludovico Manin (ill. 408), presso il Museo Civico di Udine, è altrettanto rigorosa nel concretare la sintesi anatomica del volto, facile nel restituire la morbidezza delle ciocche inanellate della parrucca, l'autenticità dei riverberi metallici sulla raffinata coperta a sbalzo della commissione ducale³⁴⁴; lo sfondo, una cortina verde e un robusto partito murario a sostegno di un pilastro, comunica un esito sobrio se paragonato ai quadroni del figlio, inficiando l'ipotesi di una collaborazione³⁴⁵. Analogie stringenti agganciano l'immagine del funzionario a quella di un anonimo patrizio in toga (ill. 409), un tempo nella raccolta Salvadori di Venezia, finora attribuita ad Alessandro, ma in tutto simile nelle forme e nello spirito alle creazioni paterne³⁴⁶. Rientra nella decade il cosiddetto

³⁴³ *Il Museo Correr*, pp. 187-189. L'iscrizione sul verso della tela, considerata inizialmente un autoritratto del vedutista, ma restituita a Longhi da T. PIGNATTI, *Per l'iconografia di Francesco Guardi*, «Arte Veneta», 1 (1947), p. 294, recita: «FRANC.º DE GUARDI / Pietro Longhi P.º / 1764». Si veda pure J. CAILLEUX, *Les Guardi et Pietro Longhi*, in *Problemi guardeschi*, atti del convegno di studi (Venezia, 13-14 settembre 1965), Venezia 1967 pp. 51-54.

³⁴⁴ G. BERGAMINI, in *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. II. Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo*, a cura di G. BERGAMINI - T. RIBEZZI, Udine-Vicenza 2003, p. 124, n. 92. L'effigie, che reca a tergo firma e data («P. Longhi F. 1764»), è menzionata dal senatore Gradenigo il 30 aprile 1764: «Lodovico Manin. Il ritratto di tutta figura lo dipinse il famoso Pietro Longhi»; *Notizie d'arte*, p. 107. Alessandro compì invece una perduta immagine a mezzo busto, documentata da una stampa di Carlo Orsolini (cat. IT 5). Ai danni subiti dalla tela nel corso del primo conflitto mondiale rimediò maldestramente un restauro ricostruttivo eseguito da Giuseppe Buzzi nel 1951 (l'unica parte originale è la sezione superiore sinistra; ill. 407); lo stato attuale, invece, si deve a un secondo intervento attuato da Giampaolo Rampini nel 1972.

³⁴⁵ A favore di questa tesi si sono pronunciati, fra gli altri, PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, p. 185; A. RIZZI, *Storia dell'Arte in Friuli*, Udine 1967, p. 54; ID., *Pluralità degli ambiti esplorativi e scontro di culture diverse*, in *Friuli Venezia Giulia*, a cura di A. RIZZI, Milano 1979, p. 470. Perentoria, invece, l'affermazione di PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 100, n. 179: «Non è accettabile l'ipotesi di una collaborazione tra Pietro e Alessandro: l'opera è da attribuire completamente al padre nonostante le cattive condizioni della tela e i ritocchi nelle zone periferiche».

³⁴⁶ L'opera, pubblicata da E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964, p. 292 nota

Gentiluomo polacco, già in collezione Brass, ritratto invero di un *Dragomanno* (ill. 413), come si evince dal raffronto con un disegno di Giovanni Grevembroch (ill. 412), cui corrisponde nelle cromie e negli ornati delle stoffe³⁴⁷; la casacca bianca cosparsa di fiori, il pastrano vermiglio, il copricapo di pelo staccano dalla parete grigiastrea, l'espressione dignitosa del sembiante arrossato rivela l'indole del soggetto. Spavaldo nella postura inarcata, che chiama alla memoria i modelli di Fra' Galgario, l'anonimo personaggio immortalato in una tela in raccolta privata statunitense (ill. 410) si propone alla vista con un sussiego al limite dell'ironico, nell'ostentazione dell'abito oltremodo traboccante di passamanerie³⁴⁸. L'eccesso decorativo mitiga le qualità psicologiche dell'azzimato signorotto, la testa piccola sembra artatamente innestata su un corpo di fantoccio.

Pietro, notava Pallucchini, «sa trarre dagli elementi di costume validi motivi di stile»³⁴⁹, eppure si dimostra anche in grado di scrutare con perspicacia l'interiorità. Compongono una galleria nobiliare, per quanto circoscritta, le effigi di alcuni membri della famiglia Querini di San Lunardo, situate nel 1772 da una serie di iscrizioni ricche di dettagli³⁵⁰. È un trionfo di trine, sulla pettorina, sulle maniche, sugli orli, l'*andrienne* celeste indossata da Matilde da Ponte, consorte nel 1745 di Pietro Antonio Querini, nel ritratto che oggi si conserva al Musée du Louvre³⁵¹ (ill. 414): i pizzi sembrano

292, come «Ritratto del procuratore [*sic!*] Alvise Zen», è già stata restituita a Pietro Longhi dallo scrivente; DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, p. 200 nota 350. Al contrario, l'effigie di *Gastaldo ducale* va inserita a pieno titolo fra gli autografi del figlio (cat. 86).

³⁴⁷ PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 100, n. 182. L'effigie, resa nota in occasione della *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, svoltasi a Palazzo Pitti nel 1922 (si veda il catalogo a cura di N. TARCHIANI, Roma-Milano-Firenze 1922, p. 118, n. 609), è in ultimo apparsa all'asta Sotheby's, Milano, 4 dicembre 2001, n. 211; nella rassegna torinese del 1967 dedicata a Giacomo Ceruti fu presentata come inedito di Alessandro Longhi (*Giacomo Ceruti e la ritrattistica*, p. 62, n. 78). Il disegno con l'immagine di un *Dragomanno* si trova nel manoscritto di G. GREVEMBROCH, *Gli abiti de' veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, conservato presso la Biblioteca del Museo Correr (ed. Venezia 1981, II, tav. 147).

³⁴⁸ PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 100, n. 178. La tela, che raffigura forse un membro della famiglia Zen, è stata menzionata per la prima volta da R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento*, II, dispensa universitaria, Bologna 1951-1952, p. 74.

³⁴⁹ ID., *La pittura nel Veneto*, II, pp. 385-388.

³⁵⁰ Indagini poco approfondite hanno spinto DEL NEGRO, «*Amato da tutta la Veneta Nobiltà*», p. 229, a dubitare della veridicità delle epigrafi, *in toto* confermata dai documenti ora rintracciati (si vedano le note successive).

³⁵¹ PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 101, n. 200; *Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre*.

svaporare per la levità del segno pittorico, un sottile punteggiato fa rilucere i gioielli disposti sulla chioma, i pendenti agli orecchi, il girocollo e il filo di perle fermato sul seno da una spilla vistosa, il braccialetto, le stecche del ventaglio un poco dischiuso. Il naturalismo delle carni incipriate giunge all'estremo, l'ombreggiatura morbida dissimula la bidimensionalità del quadro. Da quel matrimonio 'irregolare' – aristocratico lui, figlia di un violinista lei – venne al mondo Stefano Querini, effigiato in un dipinto ultimamente apparso sul mercato monegasco³⁵² (ill. 415). Con gesto lezioso, il fanciullo sostiene un garofano fra due dita, stringe il tricorno sotto il braccio, tutto in ghingheri nella sua marsina verdastra, nella splendida *camisiola* d'oro disseminata di fiori. Lo stesso sarto ha confezionato gli abiti del *Gentiluomo* – che sia Pietro Antonio Querini? – del Museo Civico di Treviso³⁵³ (ill. 421), identico nel

Catalogue sommaire, a cura di É. FOUCART-WALTER, Paris 2007, p. 218. L'etichetta a tergo del dipinto (cm 84 x 73) recita: «Matilde Querini nata da Ponte. / Ritratto dipinto da Pietro Longhi, / verso l'anno MDCCLXXII». Si riassumono di seguito i vari passaggi di proprietà della tela: Palazzo Benzon a San Samuele; coll. Malcolm, Venezia (cfr. P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, III, Bergamo 1926⁶, p. 402 nota 1); coll. Rawdon Brown, Venezia-Londra (vendita Christie's, London, 30 maggio 1884, n. 189); coll. Norris, Londra; coll. Baring, Lord Northbrook, Londra (1894); coll. privata, Regno Unito; coll. privata, Pau (fino al 1950); Galerie Cailleux, Parigi (1953); Musée des Beaux-Arts, Algeri (acquisto anteriore al 1961); in deposito al Louvre dal 1970. Il matrimonio fra Matilde da Ponte di Alessandro e Pietro Antonio Querini fu celebrato segretamente il 10 ottobre 1745 nella casa del pievano di Santa Maria Formosa, grazie a un breve apostolico che dispensava gli sposi dalle consuete pubblicazioni. Si trattò di un'unione riparatrice, dal momento che il primo figlio, Alvise Antonio, fu battezzato a porte chiuse nella medesima parrocchia il 30 dicembre successivo; ASPV, *Curia patriarcale, Sezione Antica, Archivio Segreto, Matrimoni segreti*, 26, fasc. 11. La donna morì il 24 novembre 1804 nella contrada di San Maurizio all'età di 86 anni; una copia del necrologio si trova in ASV, *Notarile*, II serie, b. 387, n. 74.

³⁵² PIGNATTI, *L'opera completa*, pp. 101-102, n. 201. La tela (cm 83,5 x 66,5), resa nota da F. VALCANOVER, *Due ritratti di Pietro Longhi*, in *Venezia e l'Europa*, atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, San Giorgio Maggiore, Fondazione Cini, 12-18 settembre 1955), Venezia 1956, pp. 362-363, e poi transitata presso Christie's, Monaco, 30 giugno 1995, n. 9, presenta a tergo un'etichetta con l'iscrizione: «STEFANO QUERINI (figlio di Pier Antonio e di Matilda da Ponte e fratello di Alvise) / Ritratto dipinto da PIETRO LONGHI / verso l'anno MDCCLXXII». Fino al 1953 ha condiviso le medesime vicende collezionistiche del ritratto della madre. Non è stato possibile rintracciare l'atto battesimale di Stefano Querini, menzionato il 5 febbraio 1802 nel testamento con cui Matilde da Ponte nominava erede universale il primogenito Alvise; ASV, *Notarile atti*, II serie, b. 387, n. 74.

³⁵³ *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, a cura di L. MENEGAZZI, Venezia 1964, pp. 130-134; PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 102, n. 204. Il ritratto, proveniente dal lascito Sernagiotto Cerato (1891), fu inizialmente attribuito ad Alessandro Longhi; L. COLETTI, *La Pinacoteca Comunale di Treviso e il suo riordinamento*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. II, 6 (1927), p. 476. Vi è un'indubbia corrispondenza nelle dimensioni (cm 90 x 73) e nel tono grigio-

portamento: la mano sinistra è protesa a reggere una lettera, dalla scrittura indecifrabile, l'altra solleva un bocciolo di rosa esattamente come il giovinetto. Alla medesima epoca è riferibile l'immagine di un uomo in completo verde acqua (ill. 422), già presso l'antiquario Orsi di Milano, fin troppo autentica nel volto grassoccio, reso incisivo dal dilatarsi delle pupille³⁵⁴. Sempre nel 1772, Pietro fissò i lineamenti della quattordicenne Marina Querini, sorella di Stefano, in una tela un tempo nella raccolta Charmet Padoan di Venezia³⁵⁵ (ill. 416): celebre per la sua bellezza – è la famosa *biondina in gondoleta* della canzone –, la vediamo atteggiarsi alla maniera della madre, uguali la veste e la pettinatura, solo la tazza di cioccolata con un biscotto ne tradisce la

verde del fondo con le altre tele della serie Querini, forse in origine più corposa, in modo da includere le effigi di Pietro Antonio e del primogenito Alvise. Sembra peraltro possibile interpretare l'ultima parola della lettera come «Corfù», isola in cui il nobile tenne per alcuni anni la propria residenza.

³⁵⁴ PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 102, n. 203. La tela, da subito riferita al maggiore dei Longhi, è emersa in occasione della *Mostra nazionale dell'antiquariato* svoltasi al Palazzo Reale di Milano nel novembre-dicembre del 1960 (p. 23 del catalogo). Per una riproduzione a colori, si veda *Pietro Longhi. 24 dipinti da collezioni private*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Carlo Orsi, 7-21 maggio 1993), a cura di A. DANINOS, Firenze 1993, n. 10.

³⁵⁵ PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 102, n. 202. L'iscrizione sull'etichetta a tergo del ritratto (cm 83 x 66) è riportata da O.H. GIGLIOLI - N. TARCHIANI, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. CAVERSAZZI *et al.*, Bergamo 1927, pp. 218-219: «Marina Querini figlia di Piero Antonio Querini e di Matilda Da [Po]nte, nata verso l'anno MDCCLVIII, morta a.d. MDCCCXXXIX. Ritratto dipinto da Pietro Longhi verso l'anno MDCCLXXII. Donna amabilissima celeberrima ved. le poesie di Antonio Lamberti e di Giacomo Mazzola e di Pietro Buratti. Casa Ferro XIX aprile MDCCCXLII». Una seconda etichetta recita: «Poscritto – Notizia datami dal Sig. Marzio: Pietro Antonio Querini addì 10 8bre 1745 in casa del Pievano di S. Maria Formosa Pietro Raimondi: (dispensata ogni formalità per breve apostolico), sposò la Sig. Matilde da Ponte del Sig. Alessandro, suonator di violino. Da questo matrimonio che non [poteva] passare il così detto Collegio, nacque e fu battezzata a Corfù addì 27 Luglio 1757 Marina Chiara, la quale si sposò nel 1777 con Pietro Benzon, avendosi prima ottenuto l'abilitazione al matrimonio mediante scrittura prodotta al magistrato degli Avogadori di Comun, da Fran[ce]sco Vendramin [...]ratore del Querini per[ché] questo trovavasi allora nelle P[rigi]oni novissime dell'Eccelso Consiglio [...] che [...]hiam[...] aveva [...] d'arresto [...] Querini C[or]fù ove era generale». Sulle vicende collezionistiche dell'opera, interessanti ragguagli sono offerti da MOLMENTI, *La storia di Venezia*, III, 1926⁶, p. 402 nota 1: «Di Matilde da Ponte e della figlia Marina Benzon esistono i ritratti, compiuti da Pietro Longhi nel 1772. Erano custoditi nel palazzo Benzon a San Samuele, passato in proprietà dell'inglese Malcolm. Per la gentilezza degli eredi di lui, signori Padovan, abbiamo per primi pubblicato i due ritratti nelle precedenti edizioni di questa *Storia*. Il ritratto di Matilde Da Ponte andò venduto; quello di Marina è conservato nella casa della marchesa Nono-Saluzzo a Venezia». Un'altra effigie di Marina Querini è citata come «fattura di Alessandro Longhi» da G. FONTANA, *Venezia monumentale. I palazzi*, Venezia [1845-1863] (ed. a cura di L. MORETTI, Venezia 1967), p. 282, in Palazzo Pisani, poi Gritti, a Santa Maria Zobenigo; apparteneva al dottor Valentino Fassetta, già primario dell'Ospedale Civile SS. Giovanni e Paolo di Venezia.

fresca età. Un docile cagnolino e un *bussolà* connotano invece il grazioso (e trascurato) ritratto di bambina (ill. 420) in ultimo nella collezione Crespi di Milano, un esempio pregevole dell'equilibrio cui l'artista sa giungere mescolando spontaneità e decorativismo³⁵⁶. Nel capoluogo lombardo, in proprietà privata, si trova il quarto pezzo della serie Querini, una *Giovane donna* (ill. 417) attentamente indagata nell'espressione³⁵⁷. Considerando la strettissima affinità con le opere finora enumerate, stupisce il frettoloso declassamento all'ambito degli anonimi delle due effigi muliebri della famiglia Petrettini (ill. 418-419) conservate al Museo Civico di Padova³⁵⁸. Simili alla *Matilde da Ponte*, le dame sono abbigliate con dovizia di merletti e di broccati, blu e oro per l'anziana signora, con una tabacchiera in mano e un orologio a cipolla appeso al fianco, azzurro e bianco per la ragazza, vicina a una *consolle* recante un vassoio con varie essenze floreali, fra cui corolle d'arancio, tipico simbolo nuziale: nella mano destra un rametto di rosa, ripetizione esatta e in controparte del gesto compiuto da Stefano Querini e dall'elegante personaggio del ritratto trevigiano³⁵⁹.

Nella fase estrema della sua attività, Pietro Longhi si allinea al gusto del figlio e realizza immagini che ne riprendono gli schemi strutturali. Eloquente, in tal senso, è l'effigie di un giovanissimo studioso di astronomia (ill. 423), in collezione privata milanese³⁶⁰, che mostra la figura accanto a un tavolino modanato su cui poggiano un libro, un foglio con schizzi, un astrolabio e due *bussolà*. Il disegno è insistito, il colore

³⁵⁶ Il ritratto, esposto nel capoluogo toscano nel 1911, apparteneva alla raccolta Giovanelli di Venezia; O.H. GIGLIOLI, in *Il ritratto italiano*, p. 220. La successiva ubicazione è fornita dall'immagine esistente nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

³⁵⁷ Su un'etichetta a tergo della tela, che misura cm 81,3 x 61, si legge: «N.N. Querini maritata nel Conte Zaco di Verona. Ritratto dipinto da Pietro Longhi verso l'anno MDCCLXXII». Già in collezione Crews a Londra (1910), quindi presso la Sackville Gallery nella medesima città (foto Witt Library), poi in raccolta privata a Milano (1924-1925 ca.), dove ancora la segnala MARTINI, *La pittura del Settecento*, p. 545 nota 324, l'opera è sfuggita al catalogo longhiano compilato da Pignatti. Si vedano: *Exhibition of Venetian Painting of the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Londra, Burlington Fine Arts Club, 1911), a cura di C.F. BELL *et al.*, London 1911, p. 47, n. 36; T. BORENIUS, *L'esposizione di pittura veneta del XVIII secolo al Burlington Fine Arts Club di Londra*, «Rassegna d'Arte», 11 (1911), pp. 150-152; E. MODIGLIANI, *Settecento veneziano nelle raccolte private milanesi*, in *Settecento veneziano*, strenna dell'«Illustrazione Italiana», 1924-1925, p. 48.

³⁵⁸ O.H. GIGLIOLI, in *Il ritratto italiano*, p. 220; F. MAGANI, in *Da Padovanino a Tiepolo*, p. 517-518, nn. 779-780. L'autografia è stata esclusa anche da PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 109, nn. 333-334.

³⁵⁹ Lo stesso gesto ricompare nel *Ritratto muliebre con rosa e ventaglio* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, rubricato come copia da Pietro Longhi; *Gallerie dell'Accademia*, p. 50, n. 106.

³⁶⁰ R. PALLUCCHINI, *Schede venete settecentesche*, «Arte Veneta», 25 (1971) [1972], pp. 176-178.

palesa una certa durezza nella stesura dei pigmenti, rosso e oro l'abitino, blu il piano del mobile, grigia la parete, trasformando il viso dell'aristocratico rampollo votato alla scienza in una sorta di maschera. Il passaggio dal taglio a tre quarti al mezzo busto pone in evidenza ancora maggiore la subordinazione ai moduli specifici di Alessandro: i ritratti formanti *pendant* di un uomo e di una donna (ill. 424-425), già sul mercato antiquario³⁶¹, si potrebbero agevolmente mimetizzare fra le opere di quest'ultimo, se non fosse per gli occhi grandi e sgranati, per quella vena di bonarietà che scalda e ravviva le creazioni paterne. Accostato ogni scrupolo introspettivo, ma non lo spontaneo senso per l'arguzia, il vecchio maestro conferma la felicità pittorica dei tempi migliori, inforca come sempre il suo occhialino per scandagliare sottilmente la realtà del mondo.

³⁶¹ PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 105, nn. 246-247. I dipinti, menzionati già da MARTINI, *La pittura veneziana*, p. 291 nota 288, sono apparsi all'asta Finarte, Milano, 1° dicembre 1970, n. 32. La documentazione fotografica conservata presso la Fondazione Roberto Longhi di Firenze ne segnala la presenza, nel 1963, in collezione Balboni Cortinovis.

La grafica

La sostanziale inconsistenza dei tentativi succedutisi negli ultimi decenni per restituire anche ad Alessandro Longhi una fisionomia in ambito grafico emerge con piena chiarezza dall'eterogeneità degli esemplari che ne hanno finora composto il catalogo. Passando in rassegna i fogli via via ricondotti al maestro, nella gran parte, ovviamente, studi di figura e di sembianti, è agevole verificare non solo l'opinabilità di numerose assegnazioni, ma perfino l'oggettivo difetto di una concordanza nei modi espressivi, non riconducibili a un unico autore, talvolta nemmeno al lasso temporale in cui il nostro ha operato. La straordinaria abilità disegnativa di Pietro, cui pertiene un *corpus* formato da oltre 160 schizzi, è alla base dell'assunto che, nel corso degli anni, ha fuorviato l'approccio alla questione³⁶². L'esigenza di rintracciare prove autografe di mano di Alessandro, infatti, sembra trarre origine dall'eccellenza paterna nel maneggiare carboncino e gessetto: di «un autre Watteau» parlava acutamente Mariette³⁶³, un secolo dopo i fratelli De Goncourt, sfogliando nell'ufficio del direttore del Museo Correr i volumi con gli abbozzi «d'après nature» di Pietro, ne constatavano con loro sorpresa la «complète assimilation avec le crayonnage de Lancret, avec ses jambes, bâtonnées à l'imitation de son maitre Watteau, avec ses coups de crayon noir épointé, habituels aux deux dessinateurs français»³⁶⁴. Problematico, agli occhi degli studiosi, è parso motivare la penuria di documenti grafici sicuramente compiuti dal figlio in funzione preparatoria o di semplice esercizio, cosicché le attribuzioni si sono

³⁶² Sulla grafica dell'artista, si rimanda a T. PIGNATTI, *I disegni di Pietro Longhi*, in *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, IV, a cura di T. PIGNATTI, con la collaborazione di F. PEDROCCO, Venezia 1987, pp. 11-21; ID., *Disegni di Pietro Longhi*, Milano 1990; *Pietro Longhi disegnatore, dalle collezioni del Museo Correr*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 28 gennaio - 17 aprile 2006), a cura di F. PEDROCCO, Venezia 2006.

³⁶³ P.J. MARIETTE, *Abecedario et autres notes inédites [...]*, III, a cura di PH. DE CHENNEVIERES - A. DE MONTAIGLON, Paris 1854-1856, p. 221.

³⁶⁴ E. DE GONCOURT - J. DE GONCOURT, *L'Italie d'hier. Notes de Voyages, 1855-1856*, Paris 1894, p. 40.

moltiplicate, arrivando a contemplare pezzi estranei al linguaggio longhiano o, semplicemente, affini nella tecnica agli originali del genitore, ma stentati e di qualità modesta.

Il primo sforzo critico per individuare lo stile di Alessandro risale al 1929, quando Dodgson propose il nome dell'artista, su suggerimento di Hadeln, in relazione a un disegno della raccolta Cavendish Bentinck, ora al Barber Institute di Birmingham, raffigurante una *Dama alla spinetta e tre cavalieri*, in precedenza ascritto a Pietro³⁶⁵. L'ipotesi di Dodgson, sostanzialmente fondata sul presunto carattere poco elegante degli esemplari paterni a gessetto³⁶⁶, pur rivelandosi da subito dubbia a causa anche dell'impossibilità di una comparazione sicura, ha inaugurato una lunga serie di conferimenti erronei al catalogo del maestro; di tre anni anteriore, in verità, era l'assegnazione avanzata da Stix e Fröhlich-Bum di un *Ritratto virile* appartenente all'Albertina di Vienna, priva tuttavia di commento e inficiata da semplici ragioni di costume³⁶⁷. Escludendo i fogli avvicinati in soprannumero al nostro nel settore del mercato antiquario, rimane comunque folto l'insieme delle immagini su carta poste senza ragione sotto il suo nome: se un'opportuna rettifica è giunta per i disegni della galleria di Brno, in Repubblica Ceca, della collezione londinese di sir Brinsley Ford, del Castello Sforzesco nel capoluogo lombardo, le ricerche paiono invece sospese in una sorta di limbo nei casi del Fogg Art Museum di Cambridge, della Biblioteca Ambrosiana di Milano, della raccolta Scholz alla Pierpont Morgan Library di New York, della National Gallery di Washington³⁶⁸.

L'unica composizione grafica da ritenersi certa, stranamente, risulta a tutt'oggi

³⁶⁵ Cat. DR 1.

³⁶⁶ C. DODGSON, *Alessandro Longhi (1733-1813). Lady at the Spinet, and three Cavaliers*, «Old Master Drawings», 14 (1929), p. 26: «Pietro's drawings, chiefly in chalk, have not the elegance which distinguishes this example». L'autore prosegue ricordando un disegno attribuito a Pietro Longhi con musicisti e danzatori, non reperibile, che nel 1920 figurava nella raccolta von Nemes.

³⁶⁷ Cat. DR 21.

³⁶⁸ Catt. DR 3-5, 11-13, 22. All'elenco si può aggiungere il presunto *Ritratto di Francesco Casanova*, esistente nel 1934 nella raccolta Ver Heyden de Lancey a Parigi, ma da quella data irreperibile; cat. DR 15. Vecchie attribuzioni inventariali ad Alessandro Longhi hanno riguardato, ad esempio, un *Ritratto di giovane donna* del Museo Correr, oggi posto dubitativamente sotto il nome di Liotard (F. PEDROCCO, in *Disegni antichi*, p. 59, n. 962), un *Ritratto di giovane uomo* del Museo Puškin di Mosca, assegnato con punto interrogativo a Lorenzo Tiepolo (M. MAISKAJA, *I grandi disegni italiani del Museo Puškin di Mosca*, Milano 1986, n. 65) e una *Testa di ragazza* della Galleria Estense di Modena (inv. 996), che pare tuttavia prossima ai modi di Nogari.

ignota agli studi, benché Giuseppe Fiocco ne avesse garantito a suo tempo l'autenticità con una perizia scritta. Già nella collezione Wessner di San Gallo, in Svizzera, è irreperibile dal 1966, quando fu alienata in sede d'asta a Monaco di Baviera³⁶⁹; ne rimane memoria attraverso la sola riproduzione fotografica del catalogo, comunque sufficiente a certificare la paternità longhiana, garantita da una firma all'apparenza originale. La figurazione esibisce il santo eremita Girolamo in preghiera nel deserto (ill. 227), strutturandosi secondo l'iconografia tipica che lo prevede affiancato dal leone, suo fedele compagno dal momento in cui ne aveva lenito la sofferenza determinata da una spina nella zampa. Raro saggio iniziale, il foglio palesa la buona attitudine dell'artista nell'ideare la scena, intrisa di un *pathos* che si trasmette anche al sembiante quasi antropomorfo dell'animale. Non sorprende oltre misura il tentativo perseguito da Alessandro di omologarsi al linguaggio, più che alla tecnica, di Giovanni Battista Tiepolo, in modo analogo a quanto avvenuto in campo incisivo con la stampa giovanile illustrante l'*Adorazione dei Magi* (ill. 280), strutturata sulla falsariga di una celebre acquaforte dell'affermato *peintre-graveur*³⁷⁰. Le possibili fonti di ispirazione del *San Girolamo* sono numerose, tanto da rendere superflua l'individuazione di un preciso modello: l'identico soggetto è trattato in molti disegni³⁷¹ (ill. 228-229), ma forse l'equivalenza più precisa per l'immagine decrepita e scarnificata dell'anziano dottore della Chiesa si rintraccia in un rame, di ambito tiepolesco, conosciuto in un'unica impressione appartenente al Museo Civico di Bassano³⁷² (ill. 230). Quantunque vi

³⁶⁹ Cat. D 1.

³⁷⁰ Cat. I 13.

³⁷¹ Occorre menzionare, a titolo di esempio, almeno i fogli conservati al Museo Civico di Bassano, al Museo Sartorio di Trieste, al Cleveland Museum of Art, per i quali si vedano nell'ordine: *Disegni del Tiepolo*, catalogo della mostra (Udine, Loggia del Lionello, 10 ottobre - 14 novembre 1965), a cura di A. RIZZI, Udine 1965, p. 54, n. 6; A. TOMEZZOLI, in *Il piacere del collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 1° novembre 2008 - 15 febbraio 2009), a cura di G. ERICANI - F. MILLOZZI, Bassano del Grappa 2008, pp. 216-217, n. 72; G. VIGNI, *Disegni del Tiepolo*, Trieste 1972², p. 56, n. 22; G. KNOX, *The Catalogue*, in *Tiepolo. A Bicentenary Exhibition, 1770-1970. Drawings, mainly from American Collections, by Giambattista Tiepolo and the Members of his Circle*, catalogo della mostra (Cambridge, Fogg Art Museum, 14 marzo - 3 maggio 1970), Cambridge 1970, n. 10.

³⁷² La stampa, già assegnata alla mano di Tiepolo, è stata espunta dal novero degli autografi da D. SUCCI, *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, in *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, gennaio-aprile 1986), a cura di D. SUCCI, Ponzano Veneto (Treviso) 1986, pp. 43-44. Che Alessandro conoscesse incisioni estremamente rare dei Tiepolo è confermato

sottendano reminiscenze tintorettesche, l'angelo in cielo non si discosta dai prototipi del già citato maestro, caratterizzandosi per l'effetto di scorciatura e per la dinamicità della posa³⁷³; la variante visibile in corrispondenza della creatura divina attesta la serietà dell'impegno longhiano nel giungere alla creazione di un insieme formalmente compiuto. Il fondale è spoglio, evocazione dell'ambiente inospitale in cui il santo si era ritirato, il misero tugurio ridotto a un ammasso di legni fessurati. Distinguendosi dal padre, aduso al pressoché esclusivo impiego del carboncino e del gessetto bianco, Alessandro fa ricorso alla matita per formare la traccia schematica di base, mascherata dal successivo passaggio della penna e dall'acquerello steso con perizia al fine di conseguire un effetto ombrato per masse, nonché la verosimiglianza dei dettagli anatomici.

Il rinvenimento di un'opera così peculiare nel segno e nei procedimenti esecutivi non porta lumi circa la problematica definizione del catalogo grafico dell'artista, che si è venuto ampliando tramite progressivi conferimenti suggeriti da iscrizioni, dal tema ritrattistico o da documenti non più rintracciabili. È il caso, quest'ultimo, dei fogli conservati presso i Musei Civici Veneziani, il più ampio nucleo esistente di originali longhiani, che il fondatore Teodoro Correr aveva ottenuto direttamente dalle mani di Alessandro, possiamo presumere al principio del XIX secolo. La salvaguardia della buona reputazione del patrizio collezionista, scomparso nel 1830 lasciando al Pubblico gli oggetti d'arte e di curiosità che in tanti anni aveva stipato nella sua dimora accanto al Fondaco dei Turchi, spinse Vincenzo Lazari, terzo direttore di quella che al tempo era denominata *Raccolta Correr*, a bruciare con il consenso degli organi municipali fasci interi di carte private, lettere, appunti che rischiavano di denigrare «la memoria di un uomo al quale Venezia deve una eterna riconoscenza»³⁷⁴. Dal vaglio attento cui aveva sottoposto il materiale poi distrutto Lazari trasse certo le notizie essenziali al suo

dalla sua *Madonna addolorata* (cat. I 12), copia in controparte di un'acquaforte giovanile di Giandomenico.

³⁷³ Quasi gemella è la creatura angelica che compare in un'*Adorazione dei Pastori*, in raccolta privata, un tempo ritenuta autografa di Tiepolo, ma poi assegnata a Francesco Zugno, suo discepolo, da G.M. PILO, *Francesco Zugno*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 2 (1958-1959) [1959], pp. 345-347 e p. 366, n. 50.

³⁷⁴ Su questi aspetti si rimanda a G. ROMANELLI, «Vista cadere la Patria...». *Teodoro Correr tra "pietas" civile e collezionismo erudito*, in *Una Città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1988), a cura di M. GAMBIER, Venezia 1988, pp. 20-21.

lavoro di ordinamento della collezione museale, tramandandole per cenni. Nella guida data alle stampe nel 1859 si nasconde probabilmente del vero nell'asserzione che chiude l'elenco dei «bozzetti» di Pietro: «Seguono alcuni fogli coperti di abbozzi a matita ed a penna da Alessandro Longhi»³⁷⁵.

L'ordine seguito nell'inventariazione dei fogli nel registro della Classe III, congiuntamente al dato stilistico e alla scrittura anche ingenua di alcune unità grafiche, ha portato Pignatti, dopo le prime ricerche in questa direzione svolte da Shaw nel 1933³⁷⁶, a localizzare un gruppo di 17 esemplari riferibili, ma in modo dubitativo, al nostro³⁷⁷. Se per due di essi, una *Testa di ragazzo* e un *Nudo virile*, fra l'altro lontani nella scansione del fondo dai disegni già riuniti nello smembrato volume acquistato da Teodoro Correr, l'attribuzione è del tutto priva di fondamento³⁷⁸, gli studi restanti suscitano perplessità non minori a motivo del carattere disomogeneo manifestato dall'insieme³⁷⁹. Vi si avverte, con un'eccezione, una generale modestia di linguaggio, imputabile, qualora il riferimento ad Alessandro fosse esatto, alla natura intrinseca dei pezzi, esercizi giovanili e di gusto accademico, copie da stampe e dipinti³⁸⁰. Il *Ritratto del doge Marco Corner* (ill. 255) è preso dal fregio tintorettesco del Maggior Consiglio, l'arcigna effigie di *Papa Benedetto XIII Orsini* (ill. 254) deriva da un intaglio su rame, un ulteriore modello esisterà per il profilo del *Doge Francesco Morosini* (ill. 256), peritamente

³⁷⁵ V. LAZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859, p. 28.

³⁷⁶ J.B. SHAW, *Some Venetian Draughtsmen of the Eighteenth Century*, «Old Master Drawings», 7 (1933), pp. 60-62.

³⁷⁷ T. PIGNATTI, in *Disegni antichi*, pp. 168-174, nn. 1113-1124. Precedentemente al catalogo dei fondi grafici del Museo Correr (1987), lo studioso aveva elencato in modo sommario i fogli dubbi nella monografia del 1968 su Pietro Longhi (pp. 129-130).

³⁷⁸ Catt. DR 19-20. A giudizio di SHAW, *Some Venetian Draughtsmen*, p. 60 nota 42, la *Testa di ragazzo*, finora stranamente riconosciuta quale immagine femminile, paleserebbe un'influenza tiepolesca. Per qualche tempo, a causa della lettura scorretta di un'epigrafe, si è sostenuta la paternità di Alessandro anche per un altro disegno del Museo Correr, dal titolo *La cantina «al Leone di San Marco»* (cat. DR 18).

³⁷⁹ Corrispondono nell'inventario, ai nn. 575-583, che seguono i pezzi dati a Pietro Longhi; nel 1987, inoltre, Pignatti vi ha aggiunto due disegni posti sotto il n. 500, prima considerati di mano del padre (catt. DA 11-12). Le incertezze sull'autografia dei fogli risalgono già al XIX secolo, dal momento che un esemplare presenta un'iscrizione a penna con il nome di Carlo Cignani (cat. DA 20).

³⁸⁰ Non a torto PIGNATTI (in *Disegni antichi*, p. 168, n. 1113), dando quasi per certa la presenza di alcuni schizzi di Alessandro nel fondo grafico del Museo Correr, si domandava perché l'artista avesse «voluto includere nella raccolta solamente pochi ed assai mediocri suoi disegni, e per di più giovanili»; la soluzione al quesito prospettata dallo studioso fa riferimento non a un atto intenzionale del nostro, bensì alla casualità.

delineato a colpi di carboncino e gessetto bianco, che partecipa del gusto paterno. Una *Testa di vecchia* (ill. 258), al contrario, pone l'accento sui rapporti con Giuseppe Nogari, sia per quanto attiene il tipo fisionomico, sia per la similitudine agli sfumati tipici del pastello nel trattamento del chiaroscuro; sempre a Nogari rimanda il volto di una *Giovane donna* dall'espressione garbata e sommessa (ill. 250), la mano portata al petto, che corrisponde con ogni probabilità a un'immagine della Vergine, non distante da una *Madonna* (ill. 77) compiuta su tela da Alessandro nel settimo decennio³⁸¹.

Di «abbozzi a matita ed a penna» scriveva Lazari. L'unico disegno ripassato a inchiostro, oltre a quello con *Due figure in costume antico* (ill. 246), si concentra sulla descrizione di un episodio teatrale, un pubblico di nobili astanti, l'attore in posa declamatoria sovrastato dalla personificazione allegorica della Fama (ill. 252)³⁸². Al giovane artista lo dava Shaw, per il contrasto notato con la *Dama alla spinetta e tre cavalieri* di Birmingham, che giudicava di Pietro, e per la presenza della firma «Longhi» in basso a destra, simile nella grafia alle iscrizioni apposte in calce ai ritratti del *Compendio*³⁸³. La sospensione attributiva fra padre e figlio si è sbilanciata in favore del secondo a partire dal 1964, quando riemerse il legame del foglio con l'identica rappresentazione, ma in pittura, conservata alla Lady Lever Art Gallery di Port Sunlight (ill. 253): Watson riteneva che il museo veneziano possedesse lo studio preparatorio per il dipinto, assegnato di conseguenza ad Alessandro³⁸⁴. La critica successiva ha restituito la teletta al genitore, con una datazione all'ottavo decennio, forse da anticipare al 1764, ovvero al tempo del soggiorno lagunare di David Garrick, rinomato istrione delle scene londinesi e possibile protagonista dell'opera. Non altrettanto è avvenuto per lo schizzo, che si distanzia dalla vasta produzione su carta di Pietro nella tecnica e anche nel *modus operandi*: l'analisi sulla realtà condotta dal maestro avveniva per singoli oggetti, per figure isolate, per gruppi raramente superiori ai tre o

³⁸¹ Per le opere citate, si rimanda a catt. 47; DA 17, 21-23, 25. Disegno certo, secondo SHAW, *Some Venetian Draughtsmen*, p. 62 nota 43, sarebbe il *Ritratto di papa Benedetto XIII*, a quel tempo identificato come cardinale: lo studioso vi leggeva la firma e la data 1788, ma in realtà le iniziali della presunta siglatura non corrispondono *in toto* a quelle di Alessandro.

³⁸² Catt. DA 14, 18.

³⁸³ SHAW, *Some Venetian Draughtsmen*, pp. 60-62.

³⁸⁴ F. WATSON, *An Unfamiliar Conversation Piece by Alessandro Longhi*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 9 (1964), IV, pp. 17-20. Per il dipinto, si veda anche cat. R 134.

quattro personaggi³⁸⁵. Che il disegno appartenga ad Alessandro sembra credibile, caratterizzandosi di conseguenza come derivazione³⁸⁶, nonostante risultino omessi alcuni dettagli marginali, la maschera e lo spadino sotto la sedia del recitante, il cagnetto intento a ringhiare. La traccia a matita palesa poche titubanze, il segno a penna lungo i contorni, prima dell'acquerellatura, ha un andamento sciolto, eppure spezzato, tipico di un esercizio di copia.

Va comunque considerata l'ipotesi che talvolta l'autore si sia conformato allo stile paterno. Nel *Ritratto di magistrato* (ill. 240) della Pierpont Morgan Library, ad esempio, Moschini ha notato «certe tremule amplificazioni ignote al Longhi *senior*, specie nella sinistra che rammenta le corolle di biancheria ricamata donde sortono le mani dei personaggi al centro del ritrattone Pisani»³⁸⁷. A offrirci uno spunto ulteriore è un piccolo rame (ill. 241), con la sigla «Aless. Longhi del.», ornante un libello edito nel 1768: le figure sono prese da un foglio di unanime riferimento a Pietro (ill. 242), ora messo in discussione dalla precisa corrispondenza con i fantocchini che animano il giardino esibito dalla stampa, benché sia ammissibile il reimpiego di un modello già pronto³⁸⁸. Da una conformità invece generica discende la proposta di intravedere la mano di Alessandro in un disegno del Museo Civico di Bassano con *Studi di vacche* (ill. 231), che Pignatti ha legato al processo ideativo dell'acquaforte illustrante le *Filatrici* della Pinacoteca Querini Stampalia (ill. 265-266)³⁸⁹.

Sul versante ritrattistico, gli agganci per procedere a una credibile ricostruzione della

³⁸⁵ Costituisce un'eccezione la giovanile *Scena campestre* della Pierpont Morgan Library di New York, brano che si differenzia per l'ampio respiro dell'insieme; PIGNATTI, *Disegni di Pietro Longhi*, p. 91, n. II.

³⁸⁶ È questa l'opinione espressa da ID., in *Disegni antichi*, p. 168, n. 1113. Va notata, tuttavia, un'incongruenza: lo studioso colloca il dipinto verso il 1779, affermando però che il carattere grafico del foglio si addice a un momento giovanile di Alessandro, «nel tempo, si direbbe, della *Famiglia Pisani*», eseguita nel 1758-1759. Affatto congruo, allo scopo di avvalorare l'autografia del disegno, è poi il confronto con il *Ritratto virile con cane* già Scholz, forse opera di ambito romano (cat. DR 13).

³⁸⁷ V. MOSCHINI, *Pietro Longhi*, Milano 1956, p. 56. Per il disegno, si veda cat. DA 9.

³⁸⁸ Si rimanda alle relative schede, catt. DA 13; IT 9. Il foglio, di cui non si conosce una trasposizione pittorica, è situato da PIGNATTI, in *Disegni antichi*, p. 151, n. 1091, al principio dell'ottavo decennio, sulla base dell'accostamento dello schizzo sul *recto* del cartoncino di supporto alla *Visita al Convento* di Ca' Rezzonico (1774 ca.). La *Dama seduta*, in realtà, è quella che compare nel dipinto della collezione Crespi di Milano intitolato *La Spinetta*, risalente al 1755-1760; ID., *L'opera completa*, p. 94, n. 110.

³⁸⁹ Cat. DA 1; I 3. Va peraltro notato come Alessandro, nei rarissimi esemplari in primo stato delle stampe *d'après* il padre, si dichiarò incisore e disegnatore.

fisionomia del pittore in campo grafico si rivelano esigui e vacillanti. Nella raccolta Correr troviamo un frammento con una vivace *Testa di giovane uomo* (ill. 259), dallo sguardo intenso, e un *Ritratto di giovane ecclesiastico* (ill. 244) che Pedrocco ha messo in rapporto con un'effigie maschile (ill. 243) della Fondazione Cini di Venezia, eseguita a gessetto nero, per sostenerne l'assegnazione ad Alessandro³⁹⁰. Con la necessaria cautela, a titolo di prova, il *corpus* potrebbe ampliarsi a includere alcuni fogli, dai connotati stilistici uniformi, che sembrano condividere una comune origine, non però identificabile: di un esemplare ne aveva fatto acquisto Roberto Longhi, cinque sono apparsi in tempi diversi sul mercato antiquario londinese (ill. 232-237)³⁹¹. Il taglio delle figure, mezzi busti atteggiati in varie pose, la spigliatezza nella definizione dei volti, le analogie sussistenti con taluni dipinti longhiani avvalorano il riferimento. Pedrocco, in altra circostanza, ha pubblicato un disegno con più schizzi (ill. 238-239) in collezione privata milanese, da situare agli esordi dell'attività del nostro³⁹². Mentre lo studio di figura panneggiata e, fissati sul *verso*, le due modeste immagini d'uomo creano imbarazzo circa la validità della proposta attributiva, il sembiante ripetuto quattro volte di un anziano personaggio, non Giovanni Battista Piazzetta, come suggerito, ma un semplice sacerdote, si riallaccia effettivamente alle esperienze giovanili di Alessandro, aggiungendo un potenziale tassello alla ricostruzione del suo profilo artistico.

³⁹⁰ Catt. DA 10-11, 26.

³⁹¹ Catt. DA 2-7. Due fogli, l'uno presso Colnaghi negli anni Cinquanta, l'altro in collezione Hesse, recano iscrizioni circa il colore degli occhi e dei capelli degli effigiati, non dissimili da quelle presenti nei disegni di Pietro Longhi. Da notare che quattro esemplari mostrano le medesime tracce di piegatura.

³⁹² Cat. DA 8.

«*Dilettasi ancora di incidere in rame alla pittoresca*»:
l'attività acquafortistica

Diffusa nell'Europa intera grazie ai rami lavorati nelle botteghe calcografiche da maestranze specializzate nella pratica della traduzione, la cultura figurativa veneziana del Settecento si è luminosamente concretata negli esercizi acquafortistici di numerosi *peintres-graveurs*, Marco Ricci, Marieschi, Canaletto, Tiepolo, per citare le personalità di spicco all'opera entro il sesto decennio del secolo, esempi luminosi che hanno aperto la via alle sperimentazioni incisorie di Alessandro Longhi.

La biografia inserita nel *Compendio*, da cui sono prese le parole che danno il titolo alla trattazione circa le stampe eseguite dal maestro, connota questa parte della sua attività giovanile come impegno occasionale: «impiegandovi quell'ore che dovrebbe applicar a ricrearsi dalle fatiche de' suoi pennelli», prosegue infatti il testo della vita³⁹³. Il corposo catalogo degli intagli autografi, che con le aggiunte ora proposte valica i cinquanta pezzi, senza calcolare gli apparati decorativi e i fregi adornanti il volume appena ricordato, smentisce tale asserzione, benché l'interesse longhiano per punte, vernici e lastre sia indubbiamente circoscrivibile a un arco cronologico limitato, meno di una decade, terminante con il 1766. Non ci troviamo dinanzi a un tecnico in senso stretto, neppure a un semplice dilettante, piuttosto a un incisore consapevole desideroso di affinare il proprio linguaggio, di creare un personalissimo formulario dal quale esulano i procedimenti – tagli paralleli e incrociati, segni di interlinea, punti d'impasto, e così via – tipici dei professionisti. L'acquaforte, a differenza del bulino, che richiede grande manualità e sforzo fisico, si risolve in un graffio leggero e sollecito,

³⁹³ *Compendio delle vite*, p. 55. Tale aspetto veniva già rimarcato da M. PITTALUGA, *Acquafortisti veneziani del Settecento*, Firenze 1952, p. 107, che peraltro rammentava la similarità fra il dettato della biografia longhiana e la dedica premessa da Luca Carlevarij alla sua raccolta *Le fabriche, e vedute di Venetia* (1703): «Il maggior motivo, per cui io ò intrapreso la non lieve fatica di quest'operazione, così per il delinearla con la penna, come per l'inciderla con lo stilo, essercizio da mè non praticato, che per dar qualche tregua al travaglio del pennello [...]».

lasciando il compito di intaccare il supporto metallico all'azione dell'acido. Le prove di mano di Alessandro, dalle più antiche, ingenuie e tremule, a quelle raffinatissime nel pieno degli anni Sessanta, ne rivelano l'adesione totale al gusto dell'epoca e lo spigliato genio creativo.

IV.1. *Scene di genere, immagini sacre, allegorie, teste e ritratti*

Come si è giustamente evidenziato, l'attività acquafortistica estemporanea di numerosi *peintres-graveurs* veneziani del XVIII secolo – il caso di Canaletto è lampante – prendeva le mosse non da un capriccio o dalla volontà di darsi alle sperimentazioni, bensì da motivi contingenti e circoscritti a brevi periodi³⁹⁴.

Ignoriamo le precise ragioni che hanno spinto il giovane Longhi ad accostarsi al mondo della calcografia, un ambiente non del tutto estraneo, se si pensa ai rapporti del padre con i Remondini di Bassano³⁹⁵, eppure al di fuori dell'immediato orizzonte di Pietro e con esso del precettore Giuseppe Nogari. Come testimonia un inedito manifesto per il *Compendio* datato 21 gennaio 1762 *m.v.*, l'artista faceva dispensa degli intagli, gestendo un piccolo commercio, direttamente nella dimora familiare in contrada di San Pantalon: «Chiunque per tanto vorrà iscriversi all'associazione [del *Compendio*], dovrà far capo alla mia abitazione al ponte della Scuola di S. Rocco, ove potrà far scelta ancora d'altre mie opere a suo piacimento»³⁹⁶. Anche le otto stampe, scene prese da quadri paterni, siglate con la dicitura «Appo. Wagner Ven:^a C.P.E.S.», in origine non erano in vendita nella bottega del celebre editore, dal momento che due rari esemplari in primo stato, finora sfuggiti all'attenzione degli studi, ne omettono l'indicazione, al cui posto figura il nome di Alessandro, peraltro nella duplice veste di incisore e disegnatore³⁹⁷. Le lastre entrarono nella disponibilità di Joseph Wagner in

³⁹⁴ MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Almorò Pisani*, pp. 48-49. Sul vedutista, si rimanda a ID., *Canaletto incisore*, 2 voll., Venezia 2002.

³⁹⁵ Cfr. in ultimo CORTESE, *Pietro Longhi*, pp. 379-413.

³⁹⁶ Del manifesto, come pure degli altri documenti relativi alla *Raccolta di ritratti* e al *Compendio*, si parlerà ampiamente nella sezione, poco oltre, dedicata all'origine e al processo di elaborazione del volume.

³⁹⁷ Catt. I 3, 6.

una fase successiva, ma ebbero scarsa fortuna, a giudicare dalle poche impressioni oggi rintracciabili e dalla mancata apposizione di un numero di serie, elemento che induce a ritenere che mai siano state incluse nel catalogo ufficiale del negoziante³⁹⁸.

La pratica dell'acquaforte richiedeva la conoscenza di procedimenti tecnici non facili, in particolare nella regolazione delle morsure, né poteva svolgersi in assenza del supporto di un laboratorio attrezzato e della disponibilità di un torchio per tirare le impressioni. Escludendo l'ipotesi, poco plausibile, di un tirocinio all'interno delle officine prosperanti nella Serenissima, si fa strada l'eventualità, suggerita da Federico Montecuccoli, che il nostro abbia potuto usufruire degli strumenti di cui si avvaleva l'«Accademia di disegno e di intaglio» istituita verso il 1760 nel palazzo dei Pisani a Santo Stefano per assecondare il quattordicenne Almorò II, incline alle belle arti³⁹⁹. In qualità di maestro e direttore dell'esclusivo circolo figurava Pietro Longhi, benché il rampollo si fosse infatuato del genere paesistico, dando addirittura in luce, con l'aiuto degli altri allievi, una *Raccolta* incentrata su quel tema, dodici soggetti, come si apprende dalla dedica, «disegnati, incisi ed impressi entro le dimestiche mura di nostra Casa»⁴⁰⁰. Una fonte talvolta imprecisa, ma autorevole e ignorata, ci fornisce un indizio di notevolissimo rilievo qualora future indagini ne comprovino la fondatezza: Basan, nella voce aggiunta nel 1789 al suo *Dictionnaire des graveurs*, ricorda infatti «plusieurs petits paysages à l'eau-forte» eseguiti da Alessandro, sfortunatamente non rintracciabili⁴⁰¹. Corrisponde forse al vero la supposizione che la *Raccolta di ritratti de' pittori veneziani storici più rinomati de' nostri giorni*, datante al 1760, rappresentasse una

³⁹⁸ Si anticipa in questa sede la prossima pubblicazione di un inedito *Cattalogo delle stampe che si vende appresso Giuseppe Wagner in Venezia con Privilegio dell'Ecc.^{mo} Senato*, sicuramente posteriore al 1768, nel quale compaiono 77 serie, più altre 11 aggiunte in coda a penna: i fogli *d'après* Pietro Longhi si trovano al numero 19, contrassegnati dalle cifre da 1 a 8, ma non vanno riconosciuti con quelli incisi dal figlio. Un precedente catalogo, meno corposo, fatto conoscere da A. GRIFFITHS, *The Rogers Collection in the Cottonian Library, Plymouth*, «Print Quarterly», 10 (1993), II, p. 34, specifica infatti «Di Pietro Longhi e Flipart», mostrandosi solo in parte sincero, dal momento che alcune lastre erano state lavorate da Bartolozzi (cfr. A. DORIGATO, in *Pietro Longhi*, pp. 201-202, n. 89, pp. 204-206, nn. 92-94). La scarsa fortuna delle stampe di Alessandro non deve stupire, considerando gli intagli numerosi che già circolavano diffondendo le immagini paterne; si veda MARINI, *Pietro Longhi*, pp. 401-410.

³⁹⁹ MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Almorò Pisani*, pp. 47-51.

⁴⁰⁰ Un esemplare della *Raccolta di paesi disegnati ed incisi nell'Accademia di disegno ed intaglio di s.e. Almorò Pisani patrizio veneto* si trova presso la Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia.

⁴⁰¹ P.F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, Paris 1789², p. 339 (cat. IP 1).

sorta di «corredo della neo-istituata o istituenda Accademia Pisani», allo scopo di «mostrare ad Almorò i grandi contemporanei a cui avrebbe dovuto affiancarsi»⁴⁰².

Stampati al centro di una complessa e ridondante cornice⁴⁰³ (ill. 316-317), i mezzi busti sono fissati solitamente di tre quarti: il punto focale risiede nei volti arguti e cordiali, definiti con una minuzia che, in qualche caso, va a discapito della somiglianza⁴⁰⁴ (ill. 356-406). L'analisi dei fogli in primo stato ne mette in rilievo il fare acerbo, anche duro, che tuttavia presagisce gli esiti successivi. Il *modus operandi* non è univoco, già si distingue un lessico variato soprattutto nei fondali, in una ricerca assidua orientata al conseguimento dell'eccellenza tecnica: in alcune prove, la base è definita da un tratteggio orizzontale e compatto, in altre da segmenti brevi, a uncino, che si intersecano a creare un effetto avvolgente; si incontrano poi tocchi sintetici simili nella resa al punteggiato e ancora linee messe con ordine, quasi una placida distesa marina a piccole onde, oppure gettate alla rinfusa. Nelle effigi domina la luce, larghi spazi del rame restano intonsi nel tentativo di suscitare l'impressione della volumetria. La vibrazione è forte, ma il gioco chiaroscurale si dimostra in questa fase ingenuo; sembra quasi mancare il tocco ultimo, nonostante la diversa matericità dei tessuti e delle capigliature, la consistenza delle carni siano scandite con efficacia. Nel prevedere l'uscita del *Compendio*, nei mesi finali del 1762, Alessandro aveva ripreso le

⁴⁰² MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Almorò Pisani*, p. 49. Le altre prove fornite dallo studioso a sostegno della tesi che l'attività acquafortistica di Alessandro, «almeno quella iniziale», rappresentasse unicamente «un fatto privato della famiglia Pisani», sono condivisibili soltanto in parte: la mancata citazione nei *Notatori* di Pietro Gradenigo non è significativa, indicando unicamente la scarsa diffusione delle stampe longhiane, anche del *Compendio*, la cui uscita fu pubblicizzata da appositi manifesti; le iscrizioni in francese in calce a due soggetti (catt. I 14-15) non vanno legate alla presunta «introduzione che i Pisani avevano a Parigi», bensì alla volontà dell'artista di attrarre un pubblico più ampio. È invece interessante la dedica del rame con *La Pittura e il Merito* (cat. I 16) al console britannico John Udny, che nel 1762 stava trattando l'acquisto della raccolta di stampe e disegni di Gerardo Sagredo con la figlia Marina, madre di Almorò II. Il legame tra Pietro Longhi e il diplomatico emerge pure da un passaggio del manoscritto di G.B. CARBONI, *Notizie storiche delli pittori, scultori ed architetti bresciani* (edizione a cura di C. BOSELLI, Brescia 1962, pp. 18-19), inerente a Giovanni Filippo Marcaggi, nato nel 1724: «Pietro Longhi lo impiegò a disegnare dal console inglese Giovanni Todinij»; cfr. MORETTI, *Asterischi longhiani*, p. 250. Si è già accennato a un altro elemento degno di interesse, forse una casualità: Alessandro, per quanto ne sappiamo, continuò a incidere saltuariamente fino al 1766, data che coincide con la morte del diciannovenne Almorò II.

⁴⁰³ Cat. IC 5-6.

⁴⁰⁴ Catt. IC 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 67.

lastre, accentuando il plasticismo delle figure attraverso un nuovo passaggio nell'acido: le varie parti si fondono grazie a una trama lievissima, nelle fisionomie è introdotto un partito concitato di ombre, l'aggiunta dei riccioli sostanzia le chiome, il biancore negli abiti si riduce allo scopo di meglio imitare la mollezza delle stoffe. Ad esempio, lo sguardo vuoto di Giuseppe Nogari acquista profondità (ill. 377-378); Sebastiano Ricci è finalmente un gran signore dai boccoli curati e fluenti (ill. 359-360); un reticolo nero si posa sul drappo che cinge la persona di Francesco Zugno, come pure sulla *camisiola* di Pietro Antonio Novelli (ill. 395-296, 403-404); il viso di Nicolò Bambini si trasforma da maschera in energico sembiante (ill. 356-357). Lo scorrere dello stilo appuntito sulla vernice risolve le smagliature, la padronanza piena della tecnica conduce a un approccio disinvolto teso ad accrescere la brillantezza dei bianchi e la perspicuità delle immagini, finalmente provviste di forza interiore. Tutto si perde nelle incisioni in terzo stato, pesantemente rilavorate, il lustro scompare sotto un velo che opacizza i toni, creando un amalgama grigiastra piatta e infiacchita⁴⁰⁵ (ill. 358).

La ricostruzione del profilo longhiano è ostacolata dalla scarsità di appigli cronologici, tanto più che spesso conviene giungere a valutazioni di stile per scandire nel tempo la sequenza degli intagli. Non vi sono dubbi nel porre agli esordi calcografici del maestro i due fogli *d'après* il padre raffiguranti *Il ballo rustico* e *Il venditore di fritole* (ill. 260-261, 263), opere di fedele traduzione – in controparte, ovviamente – da modelli pittorici situabili intorno al 1750⁴⁰⁶. La scarsa cura per la finitezza estetica delle prove si unisce a un linguaggio fatto di essenzialità, a tratti rapidi e nervosi per la foga di restituire episodi di allegra e normale vita popolare. L'approfondirsi dei piani è conseguito per mezzo di un intreccio frenetico di solchi, nell'alternanza di luce pura, gamme argentine e neri felpati. Il progetto di divulgare le creazioni di Pietro prosegue con l'allestimento di una silloge di otto pezzi, quattro in verticale, altrettanti nel senso opposto, divisi tra pastorellerie, scene carnevalesche ed esplorazioni del quotidiano⁴⁰⁷ (ill. 266, 268-269, 271-272, 274, 276, 278). Che la cronologia debba avanzare negli anni

⁴⁰⁵ Nel caso dei ritratti di Giambettino Cignaroli e Francesco Polazzo si sono individuati soltanto due stati; gli esemplari nella forma ultima, a ogni modo, non si sottraggono alla generale discesa qualitativa (catt. IC 22, 50; ill. 369-370, 397-398).

⁴⁰⁶ Catt. I 1-2.

⁴⁰⁷ Catt. I 3-10.

lo si percepisce dalla forma maggiormente compiuta dei lavori; un inatteso termine *ante quem* è poi fornito da un elenco succinto, redatto nel 1763 da un anonimo osservatore della realtà artistica veneziana per una pubblicazione erudita tedesca, nel quale sono rubricati – freschi di stampa – *Il moretto saltimbanco, Il cavadenti, il Gondoliere che danza con una giovane donna, Il Ridotto*, nonché il *Pitagora filosofo*⁴⁰⁸. Alessandro, con trasporto emotivo, riesce a infondere alla bicromia dell'acquaforte i valori cromatici dei quadri, le ombre paiono di velluto, staccano nettamente dai partiti più chiari cui sono contrapposte, in una miriade di tonalità intermedie: «egli trasforma in suo l'effetto dipinto non suo, mediante sottili ed attente equivalenze, nelle quali l'apporto fantastico personale è massimo»⁴⁰⁹.

Il *corpus* dell'artista, nella sua formazione, non pare attenersi a una traccia prefissata, cosicché le iconografie si moltiplicano involgendo ambiti espressivi tra loro distanti. Nei pochi centimetri della lastrina con l'immagine di un *Ragazzo disegnatore*⁴¹⁰ (ill. 285), probabilmente mai terminata, vi è addirittura spazio per una riflessione personale, che ha modo di esternarsi nell'epigrafe, davanti alla firma, «Altro diletto che imparar non trovo»: simile a un abbozzo a penna, la sagoma è tracciata con mano lieve, mancano quasi *in toto* i contorni nelle parti in luce, modestia di mezzi e spontaneità traspaiono nel gioco semplice dei segni, tagli vorticosi, solchi paralleli, losanghe.

I soggetti di devozione, da considerarsi primizie come il rame appena citato, dischiudono l'orizzonte figurativo preso a riferimento dal giovane Longhi. La limitata compagine, innanzitutto, si può incrementare con una *Sacra Famiglia con sant'Anna, san Gioacchino e san Giovanni Battista*⁴¹¹ (ill. 282), reperita in un solo esemplare presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. L'incompletezza dell'opera d'intaglio rimarca l'aspetto rigido dei profili, il plasticismo delle forme è affidato a un tratteggio monotono nel timore di snaturare l'armonia dei bianchi diffusi. Nonostante la

⁴⁰⁸ *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, X/2, Leipzig 1764, p. 373: «Alessandro Longhi fängt an viele Stücke nach seinem Vater Pietro Longhi zu ätzen, und einzeln herauszugeben. Folgende sind fertig: ein Mohr der auf der Trommel spielt, ein Marktschreiner, ein Tanz eines Gondoliers mit einer Dame, eine Masquerade. Ferner noch ein Blatt, Pitagora Filosofo, auch nach seinem Vater. Sie sind artig genug gemacht, und kosten 10 Lire».

⁴⁰⁹ PITTALUGA, *Acquafortisti veneziani*, p. 117.

⁴¹⁰ Cat. I 26.

⁴¹¹ Cat. I 11.

desunzione letterale, ma a specchio, da un *unicum* di Giandomenico Tiepolo databile al 1744-1745⁴¹² (ill. 284), Alessandro trasmette un certo vigore all'icona della *Madonna addolorata* (ill. 283), incisa nelle misure tipiche di un santino, fatta conoscere nel 1994 da Giorgio Marini⁴¹³. La linearità dell'insieme esalta l'alone di mistica luce che circonda la *Mater dolorosa* e che, espandendosi in un bagliore abbacinante, pervade l'acquaforte con l'*Adorazione dei Magi*⁴¹⁴ (ill. 280), ideata dal nostro, *inventor* e *sculptor*, sulla falsariga del celebre foglio di tema analogo prodotto dal genio del Tiepolo maggiore⁴¹⁵ (ill. 281). Il non finito sembra assurgere a regola, i graffi sulla vernice divengono leggerissimi creando addensamenti scuri di grande efficacia.

Ritroviamo l'ascendente tiepolesco nel disegno firmato con *San Girolamo in preghiera*⁴¹⁶ (ill. 227), verosimilmente studio preparatorio per una stampa mai eseguita, peraltro simile nelle dimensioni del riquadro all'acquaforte, del 1761, con *Sant'Antonio Abate tormentato dai demoni*⁴¹⁷ (ill. 288). Lo spunto viene dal dipinto paterno conservato nella Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia⁴¹⁸ (ill. 289), che il maestro rielabora, prendendo a prestito la quinta scenografica e la posa dell'eremita a braccia aperte, tramite l'innesto di varie creature infernali. Il mutare del «sentimento luministico» evidenziato dalla Pittaluga si concentra sulla figura del santo, «fortemente illuminato, anziché in ombra»⁴¹⁹. Così come nella sfera pittorica, anche in ambito incisivo affiora l'ammirazione per il sommo Rembrandt, condivisa da numerosi collezionisti veneziani. Anton Maria Zanetti ne possedeva un disegno, ora al British

⁴¹² *Giandomenico Tiepolo. L'opera incisa*, a cura di D. SUCCI, in *I Tiepolo, virtuosismo e ironia*, catalogo della mostra (Mirano, Barchessa Villa XXV Aprile, 11 settembre - 30 novembre 1988), a cura di D. SUCCI, Torino 1988, p. 98, n. 3. Si veda inoltre, per la scansione temporale delle opere del giovane maestro, il fondamentale contributo di C. WHISTLER, *Aspects of Domenico Tiepolo's early Career*, «Kunstchronik», 46 (1993), pp. 385-398.

⁴¹³ G. MARINI, *A Print by Alessandro Longhi*, «Print Quarterly», 11 (1994), pp. 425-426. Per la stampa, si rimanda a cat. I 12.

⁴¹⁴ Cat. I 13.

⁴¹⁵ *Giambattista Tiepolo. L'opera incisa*, a cura di D. SUCCI, in *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, gennaio-aprile 1986), a cura di D. SUCCI, Ponzano Veneto (Treviso) 1986, p. 152, n. 69.

⁴¹⁶ Cat. D 1.

⁴¹⁷ Cat. I 15.

⁴¹⁸ PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 99, n. 171.

⁴¹⁹ PITTALUGA, *Acquafortisti veneziani*, p. 112.

Museum⁴²⁰, nonché tre volumi di intagli acquistati nel 1721 ad Amsterdam dall'antiquario Jan Pietersz. Zoomer, sicuro nell'affermare la completezza della raccolta, «renfermant tous les changements et retouches, excellentes épreuves et belles [...]»⁴²¹. Schizzi e rami si trovavano pure a Palazzo Sagredo: è significativo che Pietro Longhi, valutando nel 1762 le stampe di proprietà della nobile famiglia, attribuisse al tomo con le acqueforti dell'olandese la più alta stima pecuniaria⁴²². L'*Adorazione dei pastori* recante la sigla «a Venise gravè par Alexand. Longhi»⁴²³ (ill. 286-287), sconosciuta a dispetto della segnalazione in alcuni repertori ottocenteschi, dichiara la totale adesione del *peintre-graveur* al gusto rembrandtiano, perfino nei mutamenti apportati alla lastra in corso d'opera, documentati da impressioni in diverso stato. La Madonna e il Bambino, adorati da umili personaggi, sono immersi nella luce, tutt'intorno dominano le tenebre, in parte dissolte, a beneficio della nitidezza dell'immagine, per il tramite di un dosaggio accorto delle gradazioni dei neri. L'insegnamento dell'autore leidense sottende al *morceau* accademico di Pietro, il *Pitagora filosofo*, tradotto su rame dal figlio nel 1763 e dedicato a Giuseppe Nogari, presidente dell'istituto⁴²⁴ (ill. 290-291): si è giustamente evidenziato il «rembrandtismo chiaroscurale» dell'incisione, che tuttavia palesa «un linguaggio molto studiato e ordinato, certamente lontano dall'impeto e dalla tagliente incisività» del modello⁴²⁵. Un

⁴²⁰ Si tratta del foglio intitolato *L'astro dei Re*, sul quale lo stesso Zanetti aveva apposto a tergo l'epigrafe «disegno capitale del Rembrant»; A. BETTAGNO, *Brief Notes of a great Collection. Anton Maria Zanetti and his Collection of Drawings*, in *Festschrift to Erik Fischer. European Drawings from six Centuries*, Copenhagen 1990, pp. 105-108.

⁴²¹ KOWALCZYK, *Rembrandt e Venezia*, p. 335. Si veda poi A. BETTAGNO, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI *et al.*, Milano 1990, pp. 241-256.

⁴²² G. MARINI, "The largest Collection of Prints of any Man in Europe". *Note sulle stampe della raccolta Sagredo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. AIKEMA - R. LAUBER - M. SEIDEL, Venezia 2005, pp. 261, 263. Per quanto concerne i disegni, si rimanda al contributo, nello stesso volume, di K. GOTTARDO, *Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano. La raccolta di disegni di "Zotto" Sagredo*, pp. 243, 253. Va consultato pure il saggio di J. RUTGERS, *Notes on Rembrandt in Venice. Paintings, Drawings and Prints in the Sagredo Collection*, in 'Aux quatre vents'. *A Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di A.W.A. BOSCHLOO - E. GRASMAN - G.J. VAN DER SMAN, Firenze 2002, pp. 315-322.

⁴²³ Cat. I 14.

⁴²⁴ Cat. I 17. Cfr. anche PIGNATTI, *L'opera completa*, p. 99, n. 172.

⁴²⁵ KOWALCZYK, *Rembrandt e Venezia*, p. 365. Già F.W. ROBINSON, *Rembrandt's Influence in eighteenth Century Venice*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 18 (1967), p. 192, rilevava il carattere rembrandtiano della stampa.

esempio ulteriore di questa modalità espressiva si rintraccia nel foglio con *La Pittura e il Merito*⁴²⁶ (ill. 292), da situarsi nel 1762 circa, consacrato a John Udney, console britannico presso la Serenissima e acquirente dai Sagredo del costoso volume tanto apprezzato dal maggiore dei Longhi⁴²⁷.

«Tra le molti doti che possedeva questo insigne artefice, una molto a lui familiare [...] fu quella dello incidere egregiamente in rame all'acquaforte sul gusto di Rembrandt. Egli in questo genere tanto valse, che forse in ciò mai altri seppe meglio imitare quell'esperto fiammingo», scriveva il biografo Ratti a proposito di Giovanni Benedetto Castiglione⁴²⁸, venerato dagli *amateurs* lagunari – Anton Maria Zanetti, Zaccaria Sagredo, Joseph Smith – quasi come il caposcuola nordico⁴²⁹. Alessandro ne assorbe la maniera, ne imita la scioltezza dei tagli, l'ondeggiare libero della punta sulla vernice a protezione del metallo, in un esercizio che contempla la copia: della serie dei cosiddetti «grandi ritratti» riproduce con fedeltà, nel senso opposto, quattro teste di vecchi barbuti all'orientale⁴³⁰ (ill. 294-301), notevolissime e finora dimenticate, così spontanee, vibranti da sembrare creazioni sue personali.

Il catalogo calcografico del nostro si esaurisce con vere effigi. Un calamaio e dei libri affiancano l'ovale, sopra un basamento, che accoglie l'immagine laureata di Luisa Bergalli Gozzi⁴³¹ (ill. 302), poetessa arcadica con il nome di Irminda Partenide, viva fisionomia evocante, nella disposizione dell'individuo, i garbati pastelli di Rosalba Carriera; i diari del senatore Pietro Gradenigo ne situano il compimento nel 1762⁴³². Due anni oltre cade il ritratto del tripolino Chagì Abdurahman Agà (ill. 293), preso da

⁴²⁶ Cat. I 16.

⁴²⁷ MARINI, *The largest Collection*, p. 266.

⁴²⁸ C.G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaello Soprani [...] in questa seconda edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note [...]*, I, Genova 1768, pp. 312-313.

⁴²⁹ Sull'argomento, si veda in generale E. JEUTTER, *Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609 - 1664 Mantua). Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert*, Weimar 2004, pp. 202-223. Cfr. inoltre F. VIVIAN, *Da Raffaello a Canaletto. La collezione del Console Smith. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Londra*, Milano 1990, pp. 27, 183-101; GOTTARDO, *Il gusto collezionistico*, pp. 241-242, 253-254; MARINI, *The largest Collection*, p. 263.

⁴³⁰ Catt. I 18-21. Per le stampe del Grechetto, che annoverano una quinta testa forse mai copiata da Longhi, si veda *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, a cura di P. BELLINI, con un'appendice sui monotipi di D. MINONZIO, Milano 1982, pp. 133-140, nn. 41-45.

⁴³¹ Cat. I 23.

⁴³² *Notizie d'arte*, p. 91.

un suo dipinto⁴³³, nel 1766 quello non firmato, ma certo autografo, di Pietro Longhi, «probatus magister» all'Accademia e, naturalmente, «in parvis vero imaginibus exprimendis excellentissimus»⁴³⁴ (ill. 305). Ormai tecnicamente abilissimo, al punto da poter gareggiare con gli incisori di professione, Alessandro abbandona la pratica dell'acquaforte, l'incalzare pressante delle commissioni lo costringe a maneggiare soltanto pennelli e colori.

Tiepolo, Castiglione e Rembrandt sono gli astri del firmamento che ne hanno guidato il procedere artistico; come un novello Rembrandt, però malinconico, inquieto nello sguardo, il giovane pittore allo specchio vuole apparire nell'autoritratto (ill. 405) dipinto e intagliato verso il 1760.

IV.2. *Dalla Raccolta di ritratti al Compendio: origine ed elaborazione di un libro illustrato*

Elegantemente composto e ricco di tavole, il *Compendio* ha un notevole interesse artistico quale creazione del genio di Alessandro Longhi, palesandosi nel contempo come fonte preziosa, talvolta unica, di informazioni sui maestri veneziani della pittura in attività nel secondo Settecento⁴³⁵. La scelta, non immediata, di accostare biografie ed effigi prende ispirazione da esempi illustri, le *Vite* di Giorgio Vasari (1550 e 1568), per ciò che riguarda l'editoria lagunare *Le meraviglie dell'arte* di Claudio Ridolfi (1648); da un altro volume, *Le ricche minere della pittura veneziana* di Marco Boschini (1674), discende l'incremento della silloge con i trattati sul disegno, sul colorito e sull'invenzione, cardini della dottrina classicista.

L'abate Giannantonio Moschini, nel 1806, per primo ricordava l'esistenza di due distinte edizioni del libro, la meno antica priva degli ornamenti e con i rami ritoccati⁴³⁶; nuovi tasselli si sono aggiunti grazie alle ricerche di Dario Succi, che nel 1983 ha puntualizzato le caratteristiche degli «stati» delle lastre, riportando inoltre in luce un prezioso frontespizio utile ad anticipare di un biennio la cronologia dei ritratti poi

⁴³³ Catt. 30; I 24.

⁴³⁴ Cat. I 25.

⁴³⁵ Si vedano i testi critici delle biografie nell'*Appendice III*.

⁴³⁶ G. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, III, Venezia 1806, p. 58.

confluiti nell'opera definitiva⁴³⁷. Attraverso la collazione fra più esemplari del *Compendio*⁴³⁸ e il rinvenimento di due nuovi manifesti è emersa in questa sede la possibilità di giungere a chiarimenti ulteriori, ricostruendo le vicende del volume illustrato⁴³⁹.

Il *peintre-graveur*, fin dal 1760, aveva dato alle stampe una «RACCOLTA DI RITRATTI / DE' PITTORI VENEZIANI ISTORICI / PIÙ RINOMATI DE' NOSTRI GIORNI / DIPINTI ET INTAGLIATI ALL'ACQUAFORTE / DA / ALESSANDRO LONGHI / VENEZIANO. / ANNO MDCCLX» (ill. 311), il cui titolo, inciso al centro della cornice poi utilizzata anche per le effigi, si conserva in un unico esemplare, scoperto da Succi, presso la Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia⁴⁴⁰. I rami più piccoli con le immagini dei pittori, in primo stato, mostrano il solo ovale e le epigrafi, in basso, con il nome del personaggio e la sottoscrizione dell'autore (ill. 356, 359, 361, 363, 365, 367, 371, 373, 375, 377, 379, 381, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 399, 401, 403, 405)⁴⁴¹: dal numero, come si vedrà, manca il mezzo busto di Giambettino Cignaroli, forse anche quello di Francesco Polazzo, che si può supporre lavorato in una fase successiva per sostituire il semblante di Gaetano Zompini, evidentemente non più ritenuto degno di figurare nella serie⁴⁴².

Nel 1762 Alessandro maturò l'idea di dare alla *Raccolta*, per quanto ne sappiamo mai

⁴³⁷ D. SUCCI, *Longhi, Alessandro*, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems, 1983 / Venezia, Museo Correr, 1983), a cura di D. SUCCI, Venezia 1983, pp. 225-226.

⁴³⁸ Si segnalano gli esemplari analizzati. Prima edizione: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Palat.* 10.2.6.7; Padova, Biblioteca Universitaria, 38 C 17; Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Nb-20-Fol.; Venezia, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti, F.ST.F 28; Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni, *Volume Stampe B 21*. Seconda edizione: Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 18.L.I.11; Padova, Biblioteca Civica, I 2933; Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, *Silvestriana* 100-10-19; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, C 187; Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni, *Volume Stampe D 52*.

⁴³⁹ La presente analisi trae ispirazione dall'eccellente studio condotto da F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Analisi di un libro veneziano del '700: gli "Studi di pittura" di Giambattista Piazzetta*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 18 (1992), pp. 123-150.

⁴⁴⁰ Cat. IC 5. La collocazione è la seguente: *Cartella XVIII*, 27.

⁴⁴¹ Due serie di ritratti in primo stato, entrambe non complete, si trovano presso la Fondazione Querini Stampalia (*Cartella XVIII*, 28-43) e il Gabinetto Disegni e Stampe del Museo Correr (*Ritratti Gherro*, 171-190, 248-249).

⁴⁴² Anche il ritratto di Zompini si conosce in un solo esemplare (cat. I 22); rispetto alle altre effigi, si presenta in uno stato intermedio fra il primo e il secondo, con la cornice nera intorno all'ovale, ma non la numerazione in cifre romane.

fatta circolare, una veste nuova, trasformandola nel *Compendio*. Risale al 12 agosto la supplica inviata al Serenissimo per ottenere il privilegio decennale. Il nostro specificava: «mosso da genio particolare di dare alla luce i più celebri pittori che nel secolo presente con decoro della patria ed ammirazione degli esteri in questa Serenissima Dominante fiorirono, ne feci scelta di 24, dei quali oltre averne incisi in rame i ritratti, aggiunti ancora in compendio le loro vite». Il 30 agosto i riformatori allo Studio di Padova si espressero positivamente in merito, «riputando degna del suplicato riscritto l'opra, ch'è nuova, dell'umile ricorrente, anche per animare sempre più la industria di chi si esercita in una tal arte»; tre giorni dopo, i *Pregadi* misero ai voti la concessione, ratificata a larga maggioranza⁴⁴³. Nasceva così il «COMPENDIO / DELLE VITE / DE' PITTORI VENEZIANI ISTORICI / PIÙ RINOMATI DEL PRESENTE SECOLO / CON SUOI RITRATTI TRATTI DAL NATURALE / DELINEATI ED INCISI / DA ALESSANDRO LONGHI VENEZIANO / VENEZIA appresso l'Autore MDCCLXII / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio dell'Eccellentissimo Senato».

L'opera messa in vendita, di formato imperiale, realizzata *in toto* alla maniera pittoresca, include le seguenti tavole:

- il frontespizio, con una figurazione allusiva alle arti⁴⁴⁴ (ill. 309);
- un foglio recante lo stemma della famiglia Pisani e la scritta «A SUA ECCELENZA / IL SIG:º GIO: FRANCESCO PISANI / Senator Ampliss:º e Mecenate Splendid:º / delle Arti Liberali. / Alessandro Longhi Pitt: e scul: D.D.D.»⁴⁴⁵ (ill. 312);
- la dedica, entro una fastosa inquadratura, al medesimo patrizio⁴⁴⁶ (ill. 313);
- il proemio, esplicativo delle finalità del volume, ovvero «corrispondere [...] alcun segno di gratitudine a' famosi pittori viventi» e mostrare «quanto ricca e feconda di ottimi ingegni sia stata sempre questa inclita Dominante, principalmente in questo glorioso secolo, nel quale dalla munificenza dell'eccellentissimo Senato fu istituita una

⁴⁴³ Si veda l'*Appendice I*, docc. 10-12. Lo spoglio delle carte d'archivio è stato compiuto da R. GALLO, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, Venezia 1941, p. 31.

⁴⁴⁴ Cat. IC 1.

⁴⁴⁵ Cat. IC 2.

⁴⁴⁶ Cat. IC 3.

pubblica Accademia»⁴⁴⁷ (ill. 314);

- i ritratti, in secondo stato (perfezionamento nell'intaglio, aggiunta di una sottile profilatura intorno alla finestra ovale e della numerazione progressiva in basso a destra da I a XXIV), dei pittori Nicolò Bambini, Sebastiano Ricci, Gregorio Lazzarini, Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Tiepolo, Giambettino Cignaroli, Jacopo Amigoni, Giovanni Battista Pittoni, Gaspare Diziani, Giuseppe Nogari, Giuseppe Camerata, Pietro Longhi, Giuseppe Angeli, Jacopo Guarana, Francesco Fontebasso, Domenico Maggiotto, Antonio Marinetti, Fabio Canal, Francesco Zugno, Francesco Polazzo, Antonio Zucchi, Jacopo Marieschi, Pietro Antonio Novelli, Alessandro Longhi, nel mezzo di un'apposita cornice⁴⁴⁸ (ill. 357, 360, 362, 366, 368-369, 372, 374, 376, 378, 384, 386, 388, 390, 392, 394, 396-397, 400, 402, 404, 406);

- le relative biografie – talvolta montate a specchio con i ritratti – inserite in apposite cornici e decorate, in basso al centro, alternativamente da tre finalini all'acquaforte di mano di Alessandro⁴⁴⁹ (ill. 320, 322, 327, 330);

- il privilegio, cinquantacinquesimo e ultimo foglio, ornato tutt'intorno da un fregio continuo⁴⁵⁰ (ill. 324-325).

Secondo una prassi consueta, cui si ricorreva per volumi di pregio o necessitanti di un impegno prolungato nel tempo, le tavole furono diffuse con la formula dell'«associazione», come si apprende da un inedito manifesto con la data del 21 gennaio 1762 *m.v.*⁴⁵¹ (ill. 306), che conviene trascrivere per intero:

AGLI AMATORI
E
MECENATI DELLA PITTURA
ALESSANDRO LONGHI
VENEZIANO

⁴⁴⁷ Cat. IC 4.

⁴⁴⁸ Catt. IC 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58.
Per le cornici, catt. IC 5-6.

⁴⁴⁹ Catt. IC 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59.
Per le cornici, catt. IC 7-8; per i finalini, catt. IC 9-11.

⁴⁵⁰ Cat. IC 60.

⁴⁵¹ Allegato all'esemplare del *Compendio* presso la Biblioteca Universitaria di Padova. L'avviso, includente pure il testo del privilegio, era forse noto a GALLO, *L'incisione nel '700*, p. 31, che accennava *en passant* alla vendita per «associazione».

Scorgendo io che nel presente secolo si fa gran stima della nobil arte della pittura, ed essendo arricchita d'eccellenti professori, mi sono invogliato di dipingerli dal naturale, poi inciderli in rame alla pittoresca; ed aveva stabilito il numero di 23 pittori storici, dal pubblico conosciuti per uomini celebri. Ma avuta in questi giorni la sorte di conoscere qui il nostro famoso Cignaroli, e potuto anco ritrarlo dal naturale, lo aggiungo altresì, per esser uno de' nostri che con l'opere sue fa maggiormente risplender la nostra bell'arte.

Ho procurato poi trovar chi stendesse le loro vite in compendio, che saranno parimente intagliate e stampate in rame in carta imperiale, ed esattamente eseguite.

Quindi ho creduto opportuno, per facilitarne la spesa, darli al pubblico per via di società, e darne avviso col presente progetto.

Ogni mese adunque infallibilmente si consegneranno alli signori associati due ritratti con il ristretto della loro vita pel solo esborso di lire 4 veneziane; e tutto il corpo legato con politezza costerà tre zecchini, attesa la giunta di cinque altri rami, fatta recentemente.

Chiunque per tanto vorrà iscriversi all'associazione, dovrà far capo alla mia abitazione al ponte della Scuola di S. Rocco, ove potrà far scelta ancora d'altre mie opere a suo piacimento.

Mi corre fra tanto l'obbligo di ringraziare molti soggetti che a quest'ora si sono sottoscritti, dandomi a dividere l'universale aggradimento.

Venezia li 21 gennaio 1762 M.V.

L'avviso ci informa che l'immagine del veronese Giambettino Cignaroli era stata inserita all'ultimo momento e, inoltre, accenna alla «giunta di cinque altri rami, fatta recentemente». È possibile identificarne quattro grazie alla presenza, in secondo stato, di un numero romano: sono la *Dedica con stemma della famiglia Pisani* (I), la *Dedica* con il testo «Eccellenza / L'Onore [...]» (II), il *Proemio* (III), la *Cornice* per i ritratti (III). Il quinto va riconosciuto verosimilmente nel *Privilegio*.

A questo punto, occorre aprire una breve parentesi. Le tavole iniziali e le cornici, nell'affastellarsi di volta in volta di panoplie, trombe e stendardi, corni ducali (i Pisani ebbero un doge, Alvise, nel 1735), poi cornucopie, simboli vari delle arti, il tutto tra *cartouches*, nicchie, fronde fiorite o fogliate, cariatidi, sono una testimonianza della straordinaria fantasia di Alessandro, che sembra aver rielaborato gli spunti offerti da modelli di grande fortuna, le stampe con vasi e quadrature di Stefano della Bella (1610-

1664) e Jean Le Pautre (1618-1682)⁴⁵². Lavorare tanti rami fu un impegno non indifferente, cosicché risulta plausibile la supposizione che vede nei testi incisi la mano di un altro artefice, forse, come suggerito da Morazzoni, la specialista nello scolpire caratteri Angela Baroni⁴⁵³. Tale impegno, certamente, spinse l'artista ad abbandonare il progetto, dispendioso e superfluo, di unire su ogni lastra biografia e cornice, desumendo quest'ultima sempre dallo stesso disegno: una modalità, finora mai riscontrata dagli studiosi, messa in atto solo per le vite di Bambini e Lazzarini⁴⁵⁴ (ill. 318-319).

La rielaborazione delle piastre calcografiche, comunque, proseguì nel tempo, cosicché le varianti individuabili sono numerose. In particolare:

- il testo delle biografie viene corretto, come pure reincise le lettere che seguono la maiuscola in apertura⁴⁵⁵ (ill. 321);

- ancora nelle biografie, scompaiono i finalini su lastra a parte, sostituiti da vignette, probabilmente ideate da Pietro Antonio Novelli, incise sullo stesso rame⁴⁵⁶ (ill. 332-355);

- nel *Privilegio* si assiste alla rilavorazione dell'area inferiore e al totale rifacimento del Leone di San Marco (ill. 325).

Ci troviamo dinanzi a ristampe con mutamenti nell'apparato decorativo, di cui non siamo in grado di precisare la cronologia. Nel 1764 il formato del volume era ancora quello imperiale; lo si apprende dall'*Avis* in francese del 22 settembre⁴⁵⁷ (ill. 308),

⁴⁵² A. DE VESME, *Stefano della Bella. Catalogue raisonné*, con introduzione e aggiunte di P. DEARBORN MASSAR, I, New York 1971, pp. 153-159. Per i *Vasi* e altre invenzioni di Le Pautre, si rimanda a *La collezione di stampe antiche. Museo di Castelvecchio, Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 novembre 1985 - 31 marzo 1986), a cura di G. DILLON - S. MARINELLI - G. MARINI, Milano 1985, pp. 55-68.

⁴⁵³ G. MORAZZONI, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Milano 1943, p. 192. L'ipotesi è stata ripresa da G. MARINI, *L'arte dell'incisione e le artiste nella Venezia del Settecento*, in *Gentildonne, artiste, intellettuali al tramonto della Serenissima*, atti del seminario di studio (Venezia, 24 aprile 1998), Mirano (Venezia) 1998, pp. 81-82.

⁴⁵⁴ Catt. IC 13, 17. Le lastre vennero poi ridotte mediante l'eliminazione delle cornici.

⁴⁵⁵ Le maggiori variazioni, di solito limitate alle doppie, a virgole e accenti, si notano nella biografia di Antonio Marinetti (cat. IC 45).

⁴⁵⁶ La proposta di individuare in Novelli l'autore dei disegni per le vignette si deve a M. FAVILLA - R. RUGOLO, *Ut pictura poesis: appunti su Pietro Antonio Novelli*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 1 (2006), p. 75.

⁴⁵⁷ Menzionato per la prima volta da GINA, *Di un acquafortista veneziano*, «Bulettno di Arti, Industrie

preceduto il 21 agosto da un identico manifesto, però in italiano⁴⁵⁸ (ill. 307), che annunciava:

AGLI AMATORI
E
MECENATI DELLA PITTURA
ALESSANDRO LONGHI
PITTORE VENEZIANO.

La somma estimazione in cui truovasi nel presente secolo l'arte nobile della pittura, d'eccellenti professori arricchita, m'invogliò di dipignerli dal naturale e poscia d'inciderli in rame alla pittoresca. Da prima io m'era determinato a ritrarre venti tre pittori storici considerati dal pubblico per uomini celebri, ma avendo ultimamente avuta la buona sorte di qui conoscere il famoso nostro CIGNAROLI ho voluto dipignere anch'esso dal naturale, ed aggiugnerlo ai sopraddetti, giacché questa bell'arte per le opere di lui vieppiù risplende.

Ho in oltre stimato bene di far estendere da esperto scrittore le loro vite in compendio, colle quali, co' ritratti e coll'aggiunta di altre quattro tavole, il tutto inciso e stampato in rame, e con begli ornati all'intorno di cadaun foglio di carta imperiale per maggiore abbellimento dell'opera, si è formato un volume che sarà con politezza legato.

Il prezzo di questo libro è di tre zecchini veneziani, e però quelli che si disporranno a farne l'acquisto avran la bontà di far capo alla mia abitazione al ponte della Scuola Grande di San Rocco.

Venezia addì 21 agosto 1764.

Il passaggio alla seconda edizione non è motivato, come suggeriva Succi, dall'usura delle cornici, in quanto Alessandro aveva provveduto a eseguirne due nuove, l'una per i ritratti, l'altra per le biografie (ill. 317, 321), pressoché identiche a quelle non più utilizzabili⁴⁵⁹; le tavole, negli esemplari esaminati, compaiono a fianco delle precedenti,

e *Curiosità veneziane*», 7-9 (1879), p. 134.

⁴⁵⁸ Inedito, si conserva presso l'Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, b. 41, fasc. 139.8 (numerazione provvisoria). Nel manifesto non si parla più di cinque, bensì di sole quattro tavole aggiunte: questo spiega la mancata numerazione di un foglio.

⁴⁵⁹ Catt. IC 6, 8. L'unica differenza apprezzabile, oltre all'irrigidimento del segno, si trova nella cornice per i ritratti, dove la tavolozza al centro del basamento è in controparte.

essendo consueto, durante l'assemblaggio dei volumi, l'impiego di materiali residui. L'operazione sembra piuttosto giustificata da un estremo tentativo di ricavare un vantaggio economico dalla vendita del libro, dispensato nella forma originale al prezzo sufficientemente alto di tre zecchini⁴⁶⁰. L'impresa si era rivelata infruttuosa – la scarsità delle adesioni all'acquisto a puntate, forse, motiva l'assenza di un foglio con l'elenco degli associati –, costringendo il *peintre-graveur* a predisporre un prodotto meno costoso, differenziato da quello originale mediante l'inclusione dei rami con i trattati sul disegno, sul colorito e sull'invenzione⁴⁶¹. Non potrebbe spiegarsi altrimenti l'affermazione contenuta in una lettera che Tommaso Temanza inviò a «Monsieur Mariette» il 12 maggio 1770: «L'ho pure io [il *Compendio*], e mi costò lire otto di nostra monetta»⁴⁶². La missiva è importante per fissare un termine temporale, dal momento che il frontespizio continua a recare l'anno 1762.

L'opera, nella sua veste definitiva, ha un formato minore e presenta le tavole di seguito elencate (in qualche raro caso vi si trova pure la *Dedica con stemma della famiglia Pisani*):

- il frontespizio, inciso *ex novo*, con il titolo «COMPENDIO / DELLE VITE / DE' PITTORI VENEZIANI ISTORICI / PIÙ RINOMATI DEL PRESENTE SECOLO / CON SUOI RITRATTI TRATTI DAL NATURALE / DELINEATI ED INCISI / DA ALESSANDRO LONGHI VENEZIANO / Aggiuntovi tre brevi trattati di Pittura / VENEZIA appresso l'Autore MDCCLXII / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio dell'Eccell.^{mo} Senato» e il numero «1»⁴⁶³ (ill. 310);

- il privilegio, inciso *ex novo*, con il numero «2»⁴⁶⁴ (ill. 315);

- il proemio, inciso *ex novo*, con il numero «3»⁴⁶⁵ (ill. 326);

- i trattati, con i numeri da «4» a «6»⁴⁶⁶ (ill. 328-329, 331);

⁴⁶⁰ Che il *Compendio* fosse immotivatamente caro poiché inciso *in toto*, lo affermava già un anonimo nel 1763; *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, p. 356.

⁴⁶¹ Già Francesco Maria Tassi, in data 8 giugno 1763, scriveva al conte Giacomo Carrara: «Le vite poi con li ritratti de' 24 pittori veneti pubblicate dal Longhi non hanno avuto quell'applauso che si credeva»; *Lettere del Tassi al Carrara*, in F.M. TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, a cura di F. MAZZINI, Milano 1970, p. 142.

⁴⁶² N. IVANOFF, *Alcune lettere inedite di Tomaso Temanza a Pierre Jean Mariette*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 118 (1959-1960), Classe di scienze morali e lettere, p. 113.

⁴⁶³ Cat. IC 61. L'immagine riproduce un esemplare in primo stato.

⁴⁶⁴ Cat. IC 62. L'immagine riproduce un esemplare in primo stato.

⁴⁶⁵ Cat. IC 63.

- le biografie con i numeri dispari da «7» a «55»⁴⁶⁷ (ill. 323);
- infine i ritratti, in terzo stato, pesantemente rilavorati, con i numeri pari da «8» a «56» in sostituzione delle cifre romane (ill. 358). La silloge è incrementata di un'unità per l'aggiunta dell'immagine di Antonio Balestra, con la doppia numerazione «14» e «4»⁴⁶⁸.

Esiste, a ogni modo, una tipologia intermedia, ovvero libri senza ornamenti, ma prima dell'apposizione delle cifre arabe; l'effigie del pittore veronese è contrassegnata dai numeri «IIII» e «4» (ill. 364).

⁴⁶⁶ Catt. IC 64-66. Le immagini riproducono esemplari in primo stato.

⁴⁶⁷ A quelle già elencate, si aggiunge solo la biografia di Antonio Balestra (cat. IC 67).

⁴⁶⁸ Per il ritratto di Balestra, si veda cat. IC 68.

La fortuna critica

L'approccio alle fonti settecentesche ci fornisce la chiave per interpretare l'opera longhiana secondo i criteri estetici del tempo, giungendo a comprendere appieno le ragioni di un successo repentino e duraturo: Alessandro esordì più tardi di altri colleghi, all'età di ventiquattro anni nel 1757, subito fu acclamato per le grandi doti di ritrattista, ebbe una carriera proficua stroncata solo dall'emergere di nuovi maestri, dal diffondersi del gusto neoclassico, soprattutto dalla dissoluzione della Repubblica, con la perdita conseguente, per un uomo ormai anziano, di ogni certezza. Oblio e indifferenza hanno caratterizzato il XIX secolo, per poi cedere il passo, dalle fasi iniziali del Novecento, a una progressiva riscoperta della sua personalità, non senza equivoci e travisamenti, che oggi ancora permangono soprattutto nell'ambito del mercato antiquario. Il contributo della critica moderna alla conoscenza dell'autore è fondamentale, eppure troppo selettivo, avendo tralasciato di analizzarne l'attività nel duplice ruolo di *peintre-graveur*, quasi che l'una esperienza possa prescindere dall'altra.

I *notatori* del senatore Pietro Gradenigo, cronachista avveduto della realtà lagunare coeva, ci offrono l'opportunità di seguire entro un arco cronologico ampio l'accrescersi della fama di Longhi: le indicazioni vanno dal 1757 al 1772, attestano la partecipazione del nostro ai consueti momenti espositivi che si svolgevano a San Rocco e nella *platea* marciana, nonché la bella mostra di quadri di sua mano nei giorni degli ingressi solenni dei procuratori, dei cancellieri grandi, dei patriarchi, dei pievani, circostanze utili a guadagnare il favore del pubblico. Il nobile mantiene una certa obiettività di giudizio, senza tralasciare di tanto in tanto qualche caloroso elogio. «Uomo rinomato», Alessandro dipinge ritratti «veri» nella piena osservazione dei «precetti dell'arte e della pubblica Accademia di Pittura», è un «virtuoso» capace di emulare la Natura con la sua maniera «felice»⁴⁶⁹; il semblante perduto del cancelliere

⁴⁶⁹ *Notizie d'arte*, pp. 30, 45, 59-60, 91, 96, 112, 122, 167.

grande Giovanni Girolamo Zuccato, nel 1772, si palesava così «vivamente espresso in ogni sua parte» da appagare «sufficientemente l'occhio di chi conobbe la verità dell'esperimentato penello»⁴⁷⁰.

La gratulatoria *Poesie in lode del celebre ritrattista viniziano il signor Alessandro Longhi*, edita nel 1770, certifica eloquentemente il prestigio del maestro riunendo in una sorta di antologia i versi di Giovanni Battista e Girolamo Garganego, del conte fiorentino Orazio degli Arrighi-Landini, dell'insigne Carlo Goldoni⁴⁷¹. I suoi endecasillabi, composti nel 1757 per l'entrata di un parroco, decantano il giovane «valentissimo» e «prudente», dotato di una «modestia insolita», «nemico acerrimo di vana boria», per poi esaltarne i meriti pittorici, l'originalità dello stile, l'attenzione estrema nel cogliere la verosimiglianza tramite l'impiego di «tinte vivide», «bel disegno» e «grazie facili»; il profilo si arricchisce di brevi accenni al padre e al precettore, il «saggio ed ottimo Nogari», nella volontà di divulgare le coordinate artistiche caratterizzanti il periodo formativo dell'autore⁴⁷².

Inflexibile antagonista del commediografo il conte Carlo Gozzi⁴⁷³, non però suo fratello Gasparo, cui si deve l'apporto critico maggiormente perspicuo dell'epoca, il brano pubblicato il 13 agosto 1760 sulle colonne della *Gazzetta Veneta*⁴⁷⁴. Manifesto promozionale a tutti gli effetti, l'articolo invitava i lettori ad accorrere nel giorno della ricorrenza di San Rocco, il 16 agosto, presso la Scuola intitolata al taumaturgo per ammirare il «somialtissimo» ritratto di un locandiere veneziano, «lavoro guidato con tanta capacità e arte, ch'egli vi si vede una perfetta natura, uno squisito gusto e un indefesso studio di pittore». Alessandro era in grado di coniugare l'imitazione del reale, sempre necessaria nel compimento delle effigi, a un'opportuna dose di idealità, così da giungere alla perfezione. La bellezza è frutto di sola bravura, non dipende dai temi trattati: Gozzi introduce il famoso paragone «fra il signor Tiepoletto e il signor Pietro Longhi», tessendo le lodi di entrambi, il primo eccelso nel presentare «un fatto d'arme, un'adunanza di personaggi grandi, uno sbarco», il secondo ottimo nel ricreare con

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 226; si veda pure cat. P 17.

⁴⁷¹ Si veda la trascrizione dei singoli componimenti nell'*Appendice II*.

⁴⁷² GOLDONI, *Del ritratto di un piovano*, pp. XV-XVI. Si rimanda all'*Appendice II*, n. VII.

⁴⁷³ Alessandro ne eseguì l'immagine in disegno, tradotta su rame da Andrea Rossi nel settimo decennio; cat. IT 7.

⁴⁷⁴ Il testo è interamente riportato nell'*Appendice II*, n. XII.

garbo «un'adunanza da ballo, una ventura d'amore, una discepolo di musica»⁴⁷⁵. Il nostro, quale degno erede del genitore, nonostante l'età ancora fresca era abile nel cogliere gli aspetti belli dei personaggi, le movenze dei corpi, i delicati trapassi cromatici, né dimenticava di donare alle tele una stilla di vita infondendovi «l'anima pittoresca». Concludeva il letterato: «In breve, io ritrovo in questo giovane un egregio ritrattista, e quando avrà aggiunto alla capacità sua il concetto degli anni, uguaglierà in tutto nel genere suo la riputazione del padre».

Nel 1759, appena ventiseienne, Alessandro era stato aggregato fra i membri della neoistituita Accademia di Pittura e Scultura, segno dell'alta stima di cui già godeva⁴⁷⁶. La biografia inclusa nel *Compendio*, risalente al principio del 1762, aveva del resto cura di precisare: «Vive in patria amato da' professori»⁴⁷⁷. Troppa considerazione, forse, stando alle parole di un anonimo corrispondente della *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, che scriveva da Venezia a Lipsia nel 1763: «Alessandro Longhi [...] si fa passare per un grande ritrattista e si è benevolmente concesso di includere la sua effigie nel citato volume [*scil.*: il *Compendio*]. A mio giudizio, però, dubito perfino che lo si possa paragonare a un *Drouin*»⁴⁷⁸. L'estensore di questa pungente valutazione si soffermava a descrivere alcune acqueforti longhiane da poco uscite dai torchi, *Il moretto saltimbanco*, *Il cavadenti*, *il Gondoliere che danza con una giovane donna*, *Il Ridotto*, *il Pitagora filosofo*⁴⁷⁹, e la raccolta con le immagini e le vite dei pittori contemporanei della Serenissima, opera nell'insieme reputata dispendiosa a

⁴⁷⁵ Gasparo Gozzi tornerà a parlare di Pietro, sempre in termini entusiasti, a distanza di pochi mesi, in un breve scritto dal titolo significativo *Lettera di un pittore di ritratti* consegnato alle pagine de «L'Osservatore Veneto. Periodico», 4, 14 febbraio 1761, p. 28: «Il buon sapore della pittura s'è così ampiamente allargato che ogni casa è provveduta di qualche opera mirabile di questo genere. Sopra tutte però veggo che s'ammirano le imitazioni inventate dal signor Pietro Longhi, perch'egli lasciato indietro ne' trovati suoi le figure vestite all'antica e gl'immaginati caratteri, ritragge nelle sue tele quel che vede con gli occhi suoi proprii, e studia una situazione da aggrupparvi dentro certi sentimenti che pizzichino del gioviale. Principalmente veggo che la sua buona riuscita deriva dallo esprimere felicemente i costumi, i quali in ogni attitudine delle sue figure si veggono».

⁴⁷⁶ Si rimanda al capitolo I.

⁴⁷⁷ *Compendio delle vite*, p. 55.

⁴⁷⁸ *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, pp. 358-359: «Alessandro Longhi [...] giebt sich für einen großen Portraitmahler aus, und er hat sich auch selbst die geneigte Erlaubniß gegeben, sein Bildniß dem oben angeführten Werke einzuverleiben. Ich zweifle aber meines Erachtens gar sehr, ob man ihn einem *Drouin* an die Seite setzen könne». Ignoriamo il senso preciso del riferimento, certo dispregiativo, «a un *Drouin*».

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 373. Circa le stampe, si rimanda al capitolo IV e alle schede di catalogo I 5-6, 9-10, 17.

causa dell'abbondante apparato decorativo⁴⁸⁰.

Quantunque piuttosto diffuso⁴⁸¹, il *Compendio* ebbe un esito commerciale deludente. Il 23 febbraio 1763, Francesco Maria Tassi riferiva al conte bergamasco Giacomo Carrara:

Due opere sono uscite in questi ultimi giorni, delle quali gliene avanzo distinta notizia. Una consiste in dodici vedute di Venezia del celebre signor Antonio Canale, intagliate con molta finezza e leggiadria dal Brustoloni [...]. Dell'altra opera poi qui le includo il manifesto, e le dico che li ritratti de' pittori veneziani sono pittorescamente intagliati da Alessandro Longhi, figliolo del rinomato signor Pietro, all'acqua forte in foglio grande, della quale io pure penso di farne acquisto, abbenché li ritratti non sieno di grande somiglianza come dovrebbero essere⁴⁸².

La lettera successiva sull'argomento, in data 8 giugno 1763, toglie ogni dubbio circa il risultato negativo della silloge:

Le vite poi con li ritratti de' 24 pittori veneti pubblicate dal Longhi non hanno avuto quell'applauso che si credeva, e sin ora io non le ho provvedute; può essere, però, che non ostante io le prenda per non omettere alcuno di que' libri che trattano delle nostre belle arti⁴⁸³.

Malgrado la precoce recensione in area tedesca del 1763 (edita un anno dopo) e gli avvisi, anche in idioma francese, distribuiti da Alessandro⁴⁸⁴, è plausibile supporre che la notizia dell'esistenza del *Compendio* si fosse sparsa tutt'altro che celermente fuori dai

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 356-357.

⁴⁸¹ Il volume giunse anche in Toscana, dove fu impiegato per stilare le sintetiche biografie dei maestri veneti inserite nella nuova edizione del repertorio di P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura e architettura* [...]. *Opera utilissima a tutti i dilettanti delle Belle Arti* [...] ora notabilmente accresciuta fino all'anno 1775, Firenze 1788. A proposito del nostro, si legge (col. 1356): «Alessandro Lunghi pittore lombardo [*sic!*] espone ancora in quest'anno con somma lode al pubblico i suoi lavori».

⁴⁸² *Lettere del Tassi*, p. 141.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 142. L'acquisto avvenne, dal momento che l'opera è registrata nel *Catalogo de' libri di pittura, scultura ed architettura posseduti dal nobile signor cavalier Francesco Tassi da lui manoscritto*, che si conserva presso la Biblioteca Civica di Bergamo; *Catalogo dei libri del conte Francesco Maria Tassi*, con note bibliografiche di B. DELLA CHIESA, in TASSI, *Vite de' pittori*, pp. 84, 86.

⁴⁸⁴ Si veda il capitolo IV.

confini dello Stato veneto⁴⁸⁵. L'erudito e *amateur* parigino Pierre-Jean Mariette, ad esempio, ne venne a conoscenza solo nel 1770, premurandosi nell'immediato di ottenerne una copia⁴⁸⁶. Gli rispose il 12 maggio l'architetto Tommaso Temanza, suo corrispondente lagunare: «Vi provvederò pure il libro *Compendio delle vite dei pittori veneziani etc. di Alessandro Longhi*. Sappiate però che è opera senza verun merito. Tuttavia è bene averlo. L'ho pure io [...]»⁴⁸⁷. L'imballo, spedito nel mese di agosto⁴⁸⁸, a causa di avversità meteorologiche arrivò a destinazione nella primavera seguente. Mariette rimase soddisfatto dell'acquisto, affermando l'8 aprile 1771:

Le livre des vies et des portraits des peintres par Alessandro Longhi m'a fait plaisir. Je l'ai trouvé tout autre qu'on ne me l'avoit annoncé. Les portraits sont gravés à la peinture et ont leur mérite. Ils sont intéressants. Je serois fâché de n'avoir pas un tel livre⁴⁸⁹.

Per una singolare coincidenza, il 1771 assume un rilievo notevole nella ricostruzione della fortuna critica del nostro. Karl Heinrich von Heineken, direttore del Kupferstichkabinett di Dresda, pubblicò l'*Idée générale d'une collection complète d'estampes*, un agile *vademecum* destinato a chiunque volesse creare o perfezionare una raccolta di intagli calcografici; nel volume dei «peintres modernes de Venise» non potevano mancare Francesco Fontebasso, Giorgio Fossati, Nicola Grassi, Giovanni Battista Mariotti, Bartolomeo Nazari, Giuseppe Nogari, Pietro Longhi e, naturalmente, suo

⁴⁸⁵ La menzione del *Compendio* si trova nel saggio bibliografico di C.G. VON MURR, *Bibliothèque de peinture, de sculpture et de gravure*, Francfort-Leipzig 1770, pp. 744-745.

⁴⁸⁶ Scriveva infatti il 17 marzo 1770 a Tommaso Temanza: «On m'a aussi donné le titre d'un livre qui a été imprimé à Venise en 1762, et qui est un recueil de portraits de peintres vénitiens modernes accompagné d'un abrégé de leurs vies, par Alexandre Longhi. J'ai prié M. Gaetano Zanetti d'en faire pour moi l'emplette»; *Lettres de Mariette à Temanza*, «Courrier de l'Art», 8 (1888), p. 204. La missiva è pubblicata in traduzione nella *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII [...] continuata fino ai nostri giorni*, VIII, a cura di G. BOTTARI - S. TICCOZZI, Milano 1825.

⁴⁸⁷ IVANOFF, *Alcune lettere*, pp. 112-113.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁸⁹ *Lettres de Mariette*, p. 222; *Raccolta di lettere*, p. 415. Prima di ricevere la raccolta calcografica, l'erudito francese dimostrava scarsa considerazione, almeno da quanto si desume dalla lettera a Temanza del 21 luglio 1770: «Avant que d'acheter le livre des vies des peintres vénitiens par Alessandro Longhi, vous m'obligeriez de vous informer auprès de M. Gaetano Zanetti s'il n'en auroit pas déjà fait l'acquisition pour moi. Dans ce cas là, il seroit inutile que vous me le procurassiez, car ce livre n'est ni assez bon, ni assez intéressant pour l'avoir double [...]»; *Lettres de Mariette*, p. 215.

figlio Alessandro, «qui s'occupe aussi à graver»⁴⁹⁰. Novità editoriale nella Serenissima, invece, furono i cinque libri *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri* di Anton Maria Zanetti: il ruolo di professore accademico è evocato dalle tele esistenti al *Fonteghetto* della Farina («La Pittura ed il Merito», «alcuni ritratti»), l'impegno nell'ambito dell'incisione dal foglio raffigurante il *Pitagora filosofo*⁴⁹¹.

Nel prosieguo del secolo, il vaglio della letteratura artistica locale ed europea riserva notazioni di peso incostante. A Parigi, nel 1776, l'*Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des peintres* di Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté, intendente ai *Menus plaisirs de la Maison du Roi*, rubricava fra i 'grandi' autori settecenteschi della scena lagunare Amigoni, Balestra, Rosalba Carriera, Nogari, Piazzetta, Ricci e Tiepolo, aggregando al novero degli altri «peintres de l'école vénitienne», insieme a Giannantonio Pellegrini, Pietro Gradizzi, Domenico Maggiotto, Antonio e Fabio Canal, anche il nostro: «Alexandre Longhi, fils de Pierre, fut bon peintre de portrait»⁴⁹². Passato a miglior vita nel 1774, Mariette aveva nel frattempo stilato una schedina biografica per il suo *Abecedario*, servendosi del testo del *Compendio*:

LONGHI (ALEXANDRE), né à Venise en 1735, est fils de Pierre Longhi [...]. Le fils fut mis chez Joseph Nogari pour y apprendre à peindre et, témoin de ses succès dans le genre du portrait, il s'y adonna tout entier. Il est auteur d'un *Abrègè des vies des peintres vénitiens* de ces derniers temps, et il a accompagné ses discours de leurs portraits, qu'il a peint et gravé lui-même à la peinture. Le livre, qui est *in-folio*, a paru à Venise en 1762⁴⁹³.

⁴⁹⁰ K.H. VON HEINECKEN, *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, Leipsic-Vienne 1771, p. 123. L'erudito, in sostanza, suggeriva di accostare intagli originali a stampe di traduzione; Francesco Fontebasso è ricordato come «peintre et graveur», allo stesso modo di Giorgio Fossati, «peintre, architecte et graveur».

⁴⁹¹ A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771, pp. 484-485, 560. Benché la licenza di stampa risalga al 10 maggio 1770, Zanetti si era evidentemente premurato di aggiornare il testo nei mesi successivi, come lascia intuire l'accento all'esistenza nella sede accademica di «alcuni ritratti» longhiani: quello del doge Alvise IV (Giovanni) Mocenigo è del 1767, ma la serie dei maestri antichi (Jacopo Bassano, Tintoretto, Tiziano e Veronese) fu compiuta solo tra il dicembre del 1770 e l'aprile successivo. Per le tele e la stampa, si rimanda a catt. 26, 42; I 17.

⁴⁹² D.P.J. PAPILLON DE LA FERTE, *Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des peintres*, I, Paris 1776, p. 254. L'autore, declinando il verbo al passato, sembrerebbe porre Alessandro tra i maestri defunti, così come Domenico Maggiotto, in realtà scomparso nel 1794.

⁴⁹³ MARIETTE, *Abecedario*, III, p. 220.

L'edizione aggiornata al 1789 del *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes* di Pierre-François Basan si mostrava ugualmente imprecisa riguardo alla data di nascita, errando perfino nel nome: «LONGHI (Alexis), peintre né à Venise en 1726, a gravé 24 portraits de peintres de son pays»⁴⁹⁴. Francesco Bartoli, quattro anni dopo, ne *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo* menzionava correttamente il 1733 e puntualizzava: «vive presentemente in Venezia»⁴⁹⁵. L'unico merito dell'artista, per l'abate Luigi Lanzi (1795-1796), risiedeva nell'aver curato la stampa del *Compendio*: «Aggiungo che de' più celebri moderni pubblicò i ritratti e gli elogi il sig. Alessandro Longhi nel 1762; e quest'opera ancora può supplire alla mia brevità o al mio silenzio»⁴⁹⁶.

L'esaurirsi delle commissioni, il progredire dell'età, forse qualche malanno, varcata la soglia del XIX secolo, posero il maestro in un isolamento pressoché totale, sancendone l'esclusione, nel 1807, dalla riformata Accademia di Belle Arti⁴⁹⁷. È significativo, a ogni modo, che già il conte cileno Nicolás de la Cruz y Bahamonde, approdato nella Serenissima nel 1798, ricordasse fra gli specialisti in effigi solo il «célebre retratista» Bernardino Castelli⁴⁹⁸, detentore di uno stile in cui, secondo i precetti del gusto neoclassico, grazia e rigore formavano un tutt'uno inscindibile. L'abate Giannantonio Moschini, che di Castelli fu amico e biografo, si esprimeva sul nostro in termini non a caso piuttosto tiepidi: Alessandro, leggiamo nel volume *Della*

⁴⁹⁴ BASAN, *Dictionnaire*, I, p. 339. Al testo francese si riallaccia la voce dedicata a «Longhi (Alessio)» dall'abate L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini*, XII, Siena 1813, pp. 89-90. Sono invece corrette le notizie fornite da J.R. FÜSSLER, *Allgemeines Künstlerlexikon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildbauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc.*, Zürich 1779, p. 375, e quindi da M. HUBER, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs, et un catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages [...]*, IV, Zurich 1800, pp. 205-206.

⁴⁹⁵ F. BARTOLI, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo con indici e illustrazioni*, Venezia 1793, p. 283.

⁴⁹⁶ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, II/1, Bassano 1795-1796, p. 212.

⁴⁹⁷ Si veda il capitolo I.

⁴⁹⁸ N. DE LA CRUZ Y BAHAMONDE, *Viage de España, Francia é Italia*, VI, Madrid 1808, p. 214: «A la par de los profesores ya nombrados se puede añadir Bernardino Castelli célebre retratista, el qual hizo los retratos de los últimos duxês Renier y Manin, y el del procurador de S. M. Memo. Ultimamente ha hecho el retrato del actual pontífice Pio VII [...]». La notizia dell'immagine di papa Chiaramonti, sulle vicende del quale l'autore si dimostra bene informato, è stata all'evidenza aggiunta in un secondo momento.

letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni (1806), esercitava la pittura «ad imitazione del padre»⁴⁹⁹, occupandosi «principalmente» di ritratti⁵⁰⁰. Suo era il *Compendio*, «ma la giovine età in cui pubblicollo questo ancora vivente autore non lascia che vi si riscontri né quel criterio, né quella esattezza di cui avrebbe fatta mostra in più provetta stagione d'anni»⁵⁰¹. Raggugli sulla vita e sull'opera si rintracciano nella *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, licenziata dal religioso nel 1815: questi vi elencava alcuni dipinti di tematica sacra – le tele nella chiesa di San Pantalon, la paletta «recentissima» nell'oratorio dei Santi Pietro e Paolo a Castello⁵⁰² –, in più segnalando la scomparsa di Alessandro «nel novembre dell'anno 1813 in vecchia età. È stato scrittore e incisore in sua gioventù, poi si diede a' ritratti, non più valendo che nel colpire la fisonomia»⁵⁰³.

L'informazione circa la cronologia della morte venne presto recepita dall'abate fidentino Pietro Zani, che nel 1822 redasse il sintetico profilo «P PR IA Biog. Ven. BB 1733-1813», ovvero, sciolte le abbreviazioni, «pittore, pittore ritrattista, incisore acquafortista, biografo, veneziano, [merito] bravissimo»⁵⁰⁴. La pressoché totale assenza di opere esposte in pubblico, tuttavia, stava lentamente insidiando la fama di Longhi: «non è fra gli artisti ormai conosciuto che in qualità d'incisore, perocché come pittore non condusse che alcuni ritratti», rammentava Stefano Ticozzi nel 1831⁵⁰⁵. La *Storia della pittura veneziana* di Francesco Zanotto, risalente al 1837, sancì la condanna definitiva dei «pittori della vecchia scuola, che videro il risorgimento dell'arte, e non approfittarono», incluso Alessandro: «tranne il saper condurre ritratti, veramente

⁴⁹⁹ MOSCHINI, *Della letteratura veneziana*, III, p. 66.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, III, p. 85: «Ai Guarana unirò fra viventi pittori veneziani Alessandro di Pietro Longhi, [...] che di ritratti s'occupa principalmente [...]».

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁰² *Id.*, *Guida*, I, p. 25 e II, pp. 246, 248, 250-252.

⁵⁰³ *Ibid.*, II, p. 597.

⁵⁰⁴ P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, XII/1, Parma 1822, p. 74.

⁵⁰⁵ S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciaio per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione*, II, Milano 1831, p. 344. Il repertorio non è esente da imprecisioni, identificando l'artista con il nome di Alessio e ponendone la nascita nel 1726. I dati sulla vita del pittore sono invece corretti nell'opera di F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia 1840, pp. 579-580 (interessante il passaggio: «Come pittore non fece che ritratti ai nobili veneti»).

bellissimi, non era nato per opere di maggior lena»⁵⁰⁶. La stroncatura riguardava *in toto* i maestri del tardo Settecento (addirittura Giovanni Carlo Bevilacqua, Antonio Florian, Pietro Moro, che «conservano nelle lor opere originali le massime del secolo decorso»⁵⁰⁷), poiché, sebbene Mengs e Milizia avessero mostrato «che le arti eran tutte fuori dalla retta via, pure color che le esercitavano poco o nulla dierono ascolto a quella chiamata» e, fatto gravissimo, non colsero lo sprone offerto dagli esempi sommi di Canova⁵⁰⁸.

Privi di un valore estetico, i quadri del maestro sono ridotti a documenti di un'epoca sempre più lontana, a oggetti di curiosità, se non altro per il dato relativo al costume. Si assiste, nel contempo, a una vera e propria spersonalizzazione, le identità di padre e figlio si sovrappongono creando la generica categoria «Longhi». Così si esprimeva compiaciuto, nel 1844, l'abate padovano Antonio Meneghelli:

Li ultimi dipinti ad olio, acquistati in quest'anno, si riducono a due ritratti di molta forza e di molta espressione. Sono in fatto ritratti, e lo dicono alcune tracce che agli occhi di chi ha qualche perizia dicono apertamente che l'ideale non fu norma al pittore. Sono parto dei Longhi, famiglia che a Venezia lavorò con qualche lode nella seconda metà del secolo scorso. Li acquistai per avere due tipi del *costume* nel vestire dei veneziani prima che le vicende politiche e l'instabile moda ne cangiassero onninamente le forme. È la donna co'l solito zendado, ornamento da cui il sesso gentile sapea trarre gran partito e rendere la sua avvenenza vie più seducente. Ha l'uomo il giustacuore, la cravatta ed i pizzi di que' giorni; il capo è coperto da una berretta di velluto. Graziosi e gentili sono i lineamenti dell'una, piena e maschile la faccia dell'altro: a dir breve, sono due bellissimi dipinti⁵⁰⁹.

Alessandro sembra quasi destinato a trovarsi perennemente un passo dietro al padre. Vincenzo Lazari, direttore del Museo Correr, il 4 agosto 1861 recitò «nella pubblica adunanza della I.R. Accademia di Belle Arti» *l'Elogio di Pietro Longhi pittore*

⁵⁰⁶ F. ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia 1837, p. 391.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 392.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 388.

⁵⁰⁹ A. MENEGHELLI, *Quinto viaggio nelle mie stanze. Lettera a Girolamo Venanzio*, Padova 1844, pp. 18-19. Le due tele si trovano oggi presso il Museo Civico di Padova, l'una attribuita a Bartolomeo Nazari (*Ritratto di giovane uomo*), l'altra ad anonimo pittore veneto della metà del Settecento (*Giovane donna con ventaglio*); si vedano le schede di F. MAGANI, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, a cura di D. BANZATO - A. MARIUZ - G. PAVANELLO, Milano 1997, pp. 249-250, n. 199, e p. 487, n. 706.

veneziano, testimone di un mondo felice sull'orlo, però, del tracollo. A imporsi, una volta ancora, è l'aspetto realistico delle immagini: le sue «piccole e briose tele ritraggono con tanta maestria e verità la società veneta del secolo andato, che il passato, nel mirarle che facciamo, rivive per noi»⁵¹⁰. Avvicinandosi la conclusione del panegirico, Lazari non trascura di spendere qualche parola sull'erede del glorioso artefice:

Gli sopravvisse un figliuolo, Alessandro, natogli nel '33, discepolo per consiglio del padre a Giuseppe Nogari; a cui le immagini stupendamente ritratte di naturale valsero la fama indarno tentata nell'età giovanile coll'esercizio delle lettere e coll'intaglio del rame; benemerito per altro della storia pittorica per le biografie tramandateci dei veneti artisti che gli erano contemporanei; anch'egli favorito, siccome il padre, da proprii concittadini; anch'egli ugualmente caro e festeggiato dal Goldoni e dal Gozzi⁵¹¹.

Il mantenimento della memoria del *peintre-graveur*, a dispetto di tanti giudizi poco lusinghieri sulla qualità degli intagli, restava ancorato ai saggi calcografici. L'articoletto *Di un acquafortista veneziano*, apparso nel 1879 sul «Bullettino di Arti, Industrie e Curiosità veneziane» a firma di una tale «Gina», per molto tempo fu l'unico tentativo di dare corpo alla fisionomia di Longhi incisore attraverso la descrizione di alcune stampe esistenti presso il Museo Correr. Nei fogli desunti dagli originali di Pietro, secondo l'autrice, la fedeltà allo spirito dei prototipi supplisce alle debolezze tecniche: «Alessandro riprodusse con molta verità il carattere dei dipinti del padre, dando prova di quel gusto che rende pregevolissima ogni opera per quanto poco magistrale»⁵¹². Anche il *Compendio*, eseguito «con molta perizia artistica», è meritevole di lodi⁵¹³. In conclusione, «le acqueforti di Alessandro Longhi vivranno fino a che vivrà il nome di lui quale celeberrimo pittore di ritratti»⁵¹⁴.

Dallo scorcio ultimo dell'Ottocento, venuto ormai meno il retaggio delle censure dei teorici di età neoclassica, l'ampliarsi dell'interesse per le espressioni artistiche del

⁵¹⁰ V. LAZARI, *Elogio di Pietro Longhi pittore veneziano*, Venezia 1862, p. 6.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹² GINA, *Di un acquafortista*, p. 132.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 134.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 135.

XVIII secolo ha condotto a un rafforzamento graduale della consapevolezza critica riguardo all'attività di entrambi i Longhi. La congerie di effigi dissimulata dal mercato antiquario con frequenza sempre maggiore sotto il nome dei nostri, il *revival* neosettecentesco proseguito almeno fino al tempo della *Belle époque* sono un chiaro indice della crescente fortuna cui la piccola dinastia familiare è andata incontro⁵¹⁵.

La monografia che Aldo Ravà dedicò nel 1909 a Pietro Longhi, sottraendolo al destino di *petit-maître*, riserva alcuni cenni al figlio, intagliatore in rame «che riuscì abbastanza felicemente conservando alle scene trattate tutta la ingenuità»⁵¹⁶ e «fortissimo ritrattista»⁵¹⁷: lo studioso, in particolare, sosteneva con veemenza l'autografia di Alessandro per la tela con la *Famiglia Pisani*⁵¹⁸, che John Addington Symonds, errando nell'attribuzione a causa dell'epigrafe non autentica «Opus Petri Longi», aveva per la prima volta illustrato nel 1890⁵¹⁹.

Nell'articolo *Ritratti di Pietro e Alessandro Longhi*, datante al 1910, Ricciotti Bratti proponeva una rassegna critica, fatta di citazioni da Goldoni, Gozzi, Moschini, Zanotto, scoprendosi tuttavia poco acuto nei conferimenti ai due maestri⁵²⁰. Le ricerche erano agli albori, di alcune personalità si conoscevano solo i dati anagrafici, cosicché gli storici dell'arte mancavano di strumenti raffinati per orientarsi nell'intricata selva delle effigi. La debolezza delle conoscenze acquisite emerse nel 1911, quando Palazzo Vecchio a Firenze, in occasione del cinquantesimo anniversario dell'unità della penisola, ospitò la *Mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*⁵²¹. Undici i dipinti attribuiti a Pietro, dodici quelli dati ad Alessandro, nella

⁵¹⁵ Direttamente alle opere longhiane, o a quelle che al tempo si consideravano tali, sembra rifarsi il pittore gradese Ugo Grignaschi, nato nel 1887 e allievo dell'Accademia di Monaco di Baviera, nell'esecuzione del *Ritratto di nobile veneziano* pubblicato da A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, terza edizione completamente rifatta e ampliata da L. PELANDI - L. SERVOLINI, II, Milano 1962, p. 898.

⁵¹⁶ RAVÀ, *Pietro Longhi*, p. 56.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁵¹⁸ *Ibid.*, pp. 48-52. Per il dipinto, si veda cat. 9.

⁵¹⁹ J.A. SYMONDS, *Pietro Longhi. The Painter of Venetian Society during the Period of Gozzi and Goldoni*, in *The Memoirs of Count Carlo Gozzi translated into English [...]*, II, London 1890, pp. 354-355.

⁵²⁰ R. BRATTI, *Ritratti di Pietro e Alessandro Longhi*, «Arte Nostra», 1 (1910), pp. 20-28. Al minore dei Longhi, ad esempio, venivano erroneamente assegnati alcuni ritratti presenti nelle raccolte del Museo Correr: il *Doge Marco Foscarini* di Nazario Nazari, una *Giovane donna con Crocefisso* e due *Gentiluomini della famiglia Angeli*, opere anonime. Si rimanda a catt. R 177-180.

⁵²¹ *Mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze,

mescolanza più assoluta di stili: «è quindi più logico pensare all'opera di differenti pittori per ora ignoti», scriveva Matteo Marangoni nella recensione apparsa sulla rivista «Vita d'Arte», cogliendo in pieno il problema⁵²². Per il figlio, le assegnazioni mancate erano otto, talmente numerose da stonare accanto a capolavori come il *Giulio Contarini da Mula* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo e il *Compositore* già Liechtenstein, oggi all'Art Institute di Chicago⁵²³. Di Pietro si considerava l'*Almorò II Pisani* («Un giovinetto») del Museo Civico di Belluno, quadro sulla cui reale paternità ha detto l'ultima parola Francesco Valcanover mezzo secolo dopo, avvalendosi dei risultati di un restauro⁵²⁴. Giacomo Ceruti restava nell'ombra, suoi erano l'*Ecclesiastico* già in raccolta Dal Zotto a Venezia e la *Monaca* già in proprietà Angiolini a Milano; da notare, se non altro per lo scarto temporale, l'inclusione nel *corpus* longhiano dell'immagine del procuratore Gerardo Sagredo («Il senatore Barbarigo»), eseguita da Pietro Uberti nel 1718⁵²⁵, illuminante per comprendere la posizione assunta da Tancred Borenius nell'articolo *A Portrait by Alessandro Longhi* (1915) circa un'effigie invero commissionata a Nicolò Cassana nel 1704⁵²⁶.

In quegli anni, la conoscenza dell'opera di Alessandro è affidata a eventi espositivi, che tuttavia ne confondono ulteriormente il profilo. Quattro tele avevano preso nel 1919 la via di Parigi per essere esibite al Petit Palais nella rassegna *Venise aux XVIII^e-XIX^e siècles*⁵²⁷: autografo solo il *Carlo Goldoni* di provenienza Cicogna, al Museo Correr, oltre all'*Ermolao II Pisani*, tra i pezzi assegnati però al genitore⁵²⁸. Il *Giulio Contarini da Mula* di Rovigo, *La Pittura e il Merito* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, il *Provveditore Antonio Renier* («Ammiraglio veneto») del Museo Civico di Padova, insieme

Palazzo Vecchio, marzo-luglio 1911), s.l. 1911.

⁵²² M. MARANGONI, *La mostra del ritratto italiano a Firenze*, «Vita d'Arte», 4 (1911), VIII, p. 24.

⁵²³ Catt. 11, 57. Sicuro di Alessandro era il ritratto di Carlo Goldoni già Rasi (cat. 25), mentre permangono oggi ancora i dubbi sulla *Giovane donna* acquistata per gli Uffizi al termine della mostra (cat. A 7).

⁵²⁴ F. VALCANOVER, *New Light on Alessandro Longhi's 'Balotin del doxe'*, «The Connoisseur», 148 (1961), pp. 227-229. Si veda cat. 10.

⁵²⁵ Per questi e per gli altri ritratti conferiti per sbaglio ad Alessandro nel 1911 si rimanda a catt. R 3, 19, 30-31, 58, 61-62, 187.

⁵²⁶ T. BORENIUS, *A Portrait by Alessandro Longhi*, «The Burlington Magazine», 26 (1915), p. 181. Si veda cat. R 45.

⁵²⁷ *Venise aux XVIII^e-XIX^e siècles*, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, aprile-maggio 1919), a cura di C. RICCI, Milano 1919.

⁵²⁸ Catt. 1, 10. Per le opere respinte, si rimanda a catt. R 169-170, 185.

a otto quadri estranei al nostro, non reperiti o dubbi, apparvero nel 1922 alla *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* di Palazzo Pitti⁵²⁹. Limitatamente a questi secoli, nel 1927 uscì l'atteso catalogo dell'esposizione fiorentina sul ritratto che si era svolta tre lustri e più addietro. La relazione dedicata alla Serenissima nell'età dei Lumi porta la firma di Aldo Ravà, perentorio nel sentenziare come Alessandro, «colorista brillante e seducente», fosse stato, «dopo la Rosalba, il più grande ritrattista veneziano del Settecento»⁵³⁰:

Si può dire che tutti o quasi tutti i ritrattisti veneti fioriti nella seconda metà del secolo decimottavo hanno subito l'influenza della sua arte piacevole e brillante, del suo squisito buon gusto; ma nessuno riuscì ad emularlo [...] ⁵³¹.

La piena riabilitazione del maestro, annoverabile fra le divinità del *pantheon* artistico lagunare, era ormai avvenuta, a dispetto dell'oblio cui lo aveva relegato la fama sproporzionata del padre:

Non c'era direttore di galleria fino a poco tempo fa, né amatore, né antiquario che, possedendo un ritratto veneziano in costume settecentesco, non si affrettasse a dichiararlo opera di Pietro Longhi, credendo forse con questa attribuzione di aumentarne il pregio e il valore. Del figlio nessuno parlava, o gli si assegnavano tutt'al più i quadri più deboli e più grossolani⁵³².

Il fervore del saggio di Ravà ebbe un effetto immediato nel libro *I pittori veneziani del '700*, dato alle stampe nel 1928 da Gino Damerini, che riservò il sesto capitolo ad *Alessandro Longhi ritrattista*, giungendo a definire il nostro come il «Gainsborough» della città dei Dogi, la cui unica «disgrazia [fu] di morire troppo vecchio nel novembre del

⁵²⁹ *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1922), a cura di N. TARCHIANI, Roma-Milano-Firenze 1922. Per le tele autografe, si rimanda a catt. 11, 26, 38; per le altre a catt. A 11; R 99, 123, 185-186; NR 1, 39-40.

⁵³⁰ A. RAVÀ, *Il ritratto veneziano del sec. XVIII*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. CAVERSAZZI *et al.*, Bergamo 1927, p. 201.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 202.

⁵³² *Ibid.*, p. 198. Tre sono i capolavori citati da Ravà (p. 200) per il loro valore esemplare, il *Compositore* oggi a Chicago, il *Giulio Contarini da Mula* di Rovigo (posto in catalogo da O.H. Giglioli, p. 216, fra i pezzi attribuiti: «troppo debole di fattura per dirlo decisamente cosa sua») e il *Proveditore* già Liechtenstein, ora a Norfolk, che in realtà appartiene a Fortunato Pasquetti (cat. R 118).

1813»⁵³³. Malgrado gli interventi chiarificatori di Gino Fogolari (1913), Andrea Moschetti (1924) e Laura Coggiola Pittoni (1927)⁵³⁴, la mostra *Il Settecento italiano* svoltasi nel 1929 ai Giardini della Biennale di Venezia fu un'altra occasione mancata: più di un esemplare buono (la *Famiglia Pisani* passava però sotto il nome di Pietro), qualche inedito, molte ascrizioni insincere⁵³⁵.

Nel commento steso per il bollettino civico, Giuseppe Fiocco auspicava un'analisi approfondita in vista di un'indagine monografica «conveniente al maestro tanto più alto del padre, e continuatore sino al 1813 della grande pittura settecentesca, ripulita per opera sua da ogni riccio e avviata a divenire moderna»⁵³⁶. L'invito fu accolto da Vittorio Moschini, che nel 1932 affidò alle pagine de «L'Arte», dimostrando un rigore filologico non comune, l'eccellente saggio *Per lo studio di Alessandro Longhi*⁵³⁷. Il critico, nel notare la «diversità incoerente delle tante opere attribuite ad Alessandro Longhi, specialmente in occasione di certe mostre ov'è apparsa più manifesta», si proponeva una lettura attenta del percorso creativo dell'artista, basata su documenti e tele di sicura autografia⁵³⁸. Riuscì effettivamente nel compito prefisso, facendone emergere lo spirito vivace e disinvolto, l'adesione giovanile alla corrente rembrandtiana, via via la graduale preferenza per uno stile prosaico e borghese, lontano dalla «via di un Mengs»⁵³⁹. Equilibrata e condivisibile la chiusa finale:

Le esaltazioni inconsulte del nostro non possono che nuocergli e provocare la solita stroncatura. Gli si farà miglior servizio a comprenderlo nei suoi limiti, a

⁵³³ DAMERINI, *I pittori veneziani*, pp. 95-119 (le citazioni sono tratte dalle pp. 106, 118).

⁵³⁴ G. FOGOLARI, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, «L'Arte», 16 (1913), pp. 266-268; A. MOSCHETTI, *Un ritratto e due bozzetti-ritratti di Alessandro Longhi*, «Cronache d'Arte», 1 (1924), pp. 90-94 (catt. 3, 37); L. COGGIOLA PITTONI, *Un ritratto sconosciuto di A. Longhi*, «Cronache d'Arte», 4 (1927), pp. 100-102 (cat. 111).

⁵³⁵ *Il Settecento italiano. Catalogo generale della mostra e delle sezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 18 luglio - 10 ottobre 1929), Venezia 1929. Per le tele esposte, si rimanda a catt. 1, 9 (come P. Longhi), 10 (come P. Longhi), 28, 38, 40, 44, 67, 90 (come J. Amigoni); R 9, 68, 75, 122-123, 172, 175, 186; NR 32, 35.

⁵³⁶ G. FIOCCO, *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*, «Rivista della città di Venezia», 8-9 (1929), p. 528. Anche Fiocco, tuttavia, ha dimostrato di non comprendere appieno l'arte longhiana sostenendo per molti anni l'attribuzione al maestro degli affreschi sulle pareti dello scalone di Palazzo Grassi, lavoro in realtà di Michelangelo Morlaiter; si veda cat. R 183.

⁵³⁷ MOSCHINI, *Per lo studio*, pp. 110-147.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 145.

sentire quanto di suo seppe dire, senza che ci turbino ombre smisurate. [...] E se la sua pittura può stare bene sul piano di quella di un Bombelli e di un Fra' Galgario e sembra d'altra parte anticipare quella del migliore Grigoletti, vi sono in essa talvolta accenti di modernità che ci conducono in una zona più ampia di quella esclusivamente veneziana. Per quei caratteri, per questi accenti, la nostra simpatia s'avviva davanti alle opere del nostro, anche se un sennato giudizio non può non tener conto di certi suoi momenti meno felici⁵⁴⁰.

Il secondo conflitto mondiale era già principiato quando a Venezia, nel 1941, fu allestita la *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, un'esposizione che, a motivo delle insidie belliche, volutamente proponeva al pubblico opere non uniche come i dipinti⁵⁴¹. Alexandre De Vesme, omettendo senza ragione l'inclusione del nostro nel repertorio *Le peintre-graveur italien* (1906)⁵⁴², aveva generato un disinteresse quasi totale nei confronti della sua attività calcografica, ora rivalutata da Rodolfo Pallucchini, che ne evidenziava la «sensibilissima prosa», la freschezza e l'originalità d'espressione⁵⁴³. Due anni dopo, nel testo fondamentale *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Giuseppe Morazzoni giudicava il *Compendio* come l'«affermazione ritrattistica [...] più vitale di tutta la scuola veneziana»⁵⁴⁴. Nel 1952, con un intervento denso e illuminante, Mary Pittaluga dedicava un intero capitolo del volume *Acquafortisti veneziani del Settecento* alla produzione di Alessandro Longhi, ripercorrendone l'alterna fortuna ed esaltando il

⁵⁴⁰ *Ibid.*, pp. 140-145. Poco dopo l'uscita del saggio, avvenuta nel gennaio, Moschini aggiunse al corpus longhiano un'ulteriore opera, la notevole effigie del cancelliere grande Giovanni Colombo (cat. 41); ID., *Un ritratto inedito di Alessandro Longhi*, «Dedalo», 12 (1932), pp. 772-780. Si deve poi a G. LORENZETTI, *La pittura italiana del Settecento*, Novara 1942, p. XXXIX, la pubblicazione della tela con il sembiante del procuratore Pietro Vettor Pisani (cat. 73).

⁵⁴¹ *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Ridotto, 28 giugno - 30 settembre 1941), a cura di R. PALLUCCHINI, Venezia 1941. Contemporaneamente GALLO, *L'incisione nel '700*, p. 31, rendeva noti alcuni documenti relativi al *Compendio*.

⁵⁴² A. DE VESME, *Le peintre-graveur italien*, Milan 1906. Alessandro, in realtà, è menzionato incidentalmente, per correggere l'erronea attribuzione a Pietro di una stampa (p. 465). Notizie scarse si ricavano dall'opera di G. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia*, composta dal religioso anteriormente al 1840, ma data alle stampe solo nel 1924 (p. 156). Per qualche cenno sull'attività acquafortistica longhiana, si vedano inoltre A. CALABI, *La gravure italienne au XVIII^e siècle*, Paris 1931, pp. 37, 61, e

⁵⁴³ R. PALLUCCHINI, *Avvertimento*, in *Mostra degli incisori*, p. 12. La parte inerente alle incisioni di Alessandro si trova alle pp. 51-53. Un giudizio positivo sulla «vena spumeggiante e ardita» del nostro è formulato da A. DE WITT, *Incisione italiana*, Milano 1941, p. 200.

⁵⁴⁴ MORAZZONI, *Il libro illustrato*, p. 70.

carattere spigliato, libero, originale dei suoi fogli⁵⁴⁵; la studiosa, peraltro, si premurava di far conoscere un nuovo pezzo di chiaro ascendente tiepolesco, l'*Adorazione dei Magi*, e riscontrava in esemplari come il *Pitagora filosofo* un'evidente impronta rembrandtiana⁵⁴⁶. I decenni a venire hanno registrato due soli contributi significativi: quello di Dario Succi, che nel catalogo della mostra *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento* (1983) dava notizia dell'esistenza di una *Raccolta di ritratti* risalente al 1760, anteriore quindi al *Compendio*⁵⁴⁷, e quello di Giorgio Marini, dal titolo *A Print by Alessandro Longhi* (1994), che per la prima volta pubblicava una rarissima *Madonna addolorata*, copia da un intaglio giovanile di Giandomenico Tiepolo⁵⁴⁸.

Di pari passo con la rinascita sociale e culturale del dopoguerra, anche le indagini storico-artistiche hanno ripreso il loro normale cammino, intensificandosi come mai prima era avvenuto. Trascurando i repertori e le opere di consultazione generale, che includono medaglioni biografici necessariamente succinti, vale quantomeno la pena di sottolineare l'importanza delle aggiunte numerose al *corpus* longhiano suggerite in articoli e saggi specialistici, nonché in cataloghi di mostre, eventi organizzati con grande scrupolo scientifico, così da evitare attribuzioni affrettate e fallaci⁵⁴⁹.

⁵⁴⁵ PITTALUGA, *Acquafortisti veneziani*, pp. 107-124.

⁵⁴⁶ Catt. I 11, 17. L'interesse dell'artista per Rembrandt veniva già rimarcato nel 1944 dalla BASSI, *Problemi dell'incisione*, p. 46.

⁵⁴⁷ SUCCI, *Longhi, Alessandro*, pp. 218-229. Si rimanda al capitolo IV.

⁵⁴⁸ MARINI, *A Print*, pp. 425-426. Per l'immaginetta sacra, si veda cat. I 13.

⁵⁴⁹ Tra i contributi principali, dagli anni Quaranta a oggi, si segnalano: E. ARSLAN, *Di Alessandro e di Pietro Longhi*, «Emporium», 98 (1943), pp. 51-52 (catt. 43, 63); E. BASSI, *Un ritratto di Alessandro Longhi*, «Arte Veneta» 3 (1949) [1950], pp. 166-167 (cat. 72); N. IVANOFF, *I ritratti dell'Avogaria*, «Arte Veneta», 8 (1954) [1955], p. 280 (catt. 12-14); *Mostra di pitture del Settecento nel bellunese*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Vescovi, 1954), a cura di F. VALCANOVER, Venezia 1954, p. 119, n. 76, e F. VALCANOVER, *Opere d'arte inedite o poco conosciute nel bellunese. 1. Un nuovo ritratto di Alessandro Longhi*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 25 (1954), pp. 33-36 (cat. 64); T. PIGNATTI, *Due nuovi Alessandro Longhi al Museo Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4 (1959), II, pp. 7-16 (catt. 101, 135); F. VALCANOVER, *Un nuovo Alessandro Longhi*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4 (1959), IV, pp. 27-28 (cat. 130); *Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 28 agosto - 13 novembre 1966), a cura di A. RIZZI, Udine 1966, pp. 96-98, n. 43 (cat. 29); *I maestri della pittura veneta del '700*, catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems, 27 ottobre 1973 - 6 gennaio 1974 / Lubiana, Galleria Nazionale, 26 gennaio - 3 marzo 1974), a cura di A. RIZZI, Milano 1973, p. 110, n. 38 (cat. 60); G. PAVAN, *Un'opera inedita di Alessandro Longhi e una di Carlo Alvise Fabris a Trieste*, in *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1982-1985). Catalogo dei restauri eseguiti dalla Soprintendenza*, Trieste 1986, pp. 9-15 (cat. 45); S. SPONZA, *Un ritratto di Alessandro Longhi e uno di Giuseppe Angeli nel vescovado di Chioggia*, «Arte Documento», 2 (1988),

Il favore incontrato presso la critica si riassume mirabilmente nelle parole di Roberto Longhi, che nel *Viatico* (1946) coglieva le doti coloristiche del pittore e l'amenità delle sue creazioni:

[...] Alessandro, che segue da presso le tracce del padre, ha talora qualche vizio ornamentale, ma ai momenti buoni non è punto inferiore al Goya. E prima del Goya egli inventa il ritratto “in verde”, “in rosso”, “in azzurro”; ma più spesso armonizza in toni di bianco bruno e caffè. E non si perita di portare l'astuto impaccio e l'oscillazione automatica del padre anche nei ritratti grandi al vero, conducendoli “senza disegno”. Tutto vi è infatti affare di variazioni appannate, sommesse; e in uno di essi Gasparo Gozzi, buon osservatore, scopriva cinque specie di bianchi⁵⁵⁰.

Ne emerge, in sostanza, il profilo di un artista solare e spensierato, di un interprete vivace del mondo veneziano tardosettecentesco, una realtà in cui Giovanni Testori (1967) ha invece intravisto unicamente decadenza e degrado morale. È «triste ed amara» l'intonazione delle effigi del nostro, «presentimento e tristezza» aleggiano ovunque:

[...] la scarsità plastica del padre si tramuta in Alessandro in sentimento della caducità e vanità e prossima morte della persona umana; e il non resistere della materia ai pesi che pur sembra esprimere, crea falle memorabili di noia, accidia e pigrizia fallimentari; quasi stessero per diventare, i nobili e i prelati della laguna, ombre di sé medesimi; verdi ombre minate dalla ruggine e dall'opacità dell'autunno; grandi fiori, a mazzi, sparsi dalle mani d'un cantore gigantesicamente

p. 182 (cat. 54); G. PAVANELLO, *Una “Madonna” di Giandomenico Tiepolo e un “Ritratto” di Alessandro Longhi*, «Arte Veneta», 53 (1998/II), pp. 146-149 (cat. 122); DELORENZI, *La Galleria di Minerva*, pp. 195-207 (catt. 28, 141). Assolutamente infelici sono gli interventi di: E. ARSLAN, *Inediti di Pietro e Alessandro Longhi*, «Emporium», 103 (1946), p. 65 (cat. R 69); M. DAZZI, *Alessandro Longhi: Ritratto di Daniele IV Dolfin. Pietro Uberti: Ritratti di Giovanni e Giovanni Francesco Querini*, «Arte Veneta», 7 (1953) [1954], pp. 178-181 (cat. R 186); K. PRIJATELJ, *Dva portreta Alessandra Longhija u Boki Kotorскоj*, «Mogućnosti», 8 (1961), pp. 227-230 (catt. R 136-137); S. ALOISI, *Un inedito ritratto di Alessandro Longhi in Friuli*, «Ce fastu», 73 (1997), I, pp. 111-114 (cat. R 165).

⁵⁵⁰ R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 37. Il ritratto di *Gastaldo ducale* pubblicato per la prima volta dallo studioso con il riferimento a Pietro, è in realtà opera del figlio (cat. 86). Sembra opportuno segnalare, per l'obiettività del giudizio, per la chiarezza d'esposizione, per il collegamento con l'arte inglese, il passo dedicato al nostro da M. LEVEY, *Painting in Eighteenth Century Venice*, London 1959, pp. 153-160.

sommesso sulle lastre dei loro prossimi cimiteri⁵⁵¹.

Siamo dinanzi a una lettura a tinte fosche, ‘notturna’, a una valutazione a posteriori, che rispecchia una faccia soltanto dello spirito di quell’epoca; nemmeno i più consapevoli, del resto, avevano sentore di una fine così imminente.

In quegli anni, comunque, altre erano le strade battute, nel tentativo di colmare le lacune ancora adombranti il periodo iniziale dell’attività dell’autore. Basti citare un articolo di Alberto Riccoboni, *Opere giovanili di Alessandro Longhi* (1963), che poneva il problema senza risolverlo, presentando una serie di telette alquanto dubbie⁵⁵². Migliore il contributo di Egidio Martini *Quattro ritratti ritrovati di Alessandro Longhi e altri inediti* (1971), cui va il merito di avere aperto uno squarcio sugli esordi del maestro attraverso l’identificazione di due effigi trasposte su rame per la *Raccolta di ritratti* verso il 1759-1760⁵⁵³. Sul piano strettamente biografico, utilissime le informazioni sull’infanzia e sulla vita privata di Alessandro reperite da Lino Moretti e Gastone Vio (1993)⁵⁵⁴.

Tornando a Martini, vanno ricordati i suoi ponderosi tomi *La pittura veneziana del Settecento* (1964) e *La pittura del Settecento veneto* (1982), opere di malcelata pretesa enciclopedica con cui lo studioso ha tentato di delineare il quadro generale dell’arte nella Serenissima del XVIII secolo, integrando il catalogo longhiano con dipinti di straordinaria importanza, ma anche con più di un esemplare spurio⁵⁵⁵. Ulteriori aggiunte e precisazioni si devono a Filippo Pedrocco (1993), che fra l’altro ha risvegliato l’attenzione nei confronti della grafica del maestro, un ambito tutto da scoprire⁵⁵⁶.

L’intervento di Rodolfo Pallucchini edito postumo nel 1995⁵⁵⁷, ripresa e

⁵⁵¹ TESTORI, *Ceruti a confronto*, p. 34.

⁵⁵² A. RICCOBONI, *Opere giovanili di Alessandro Longhi*, «Emporium», 137 (1963), pp. 9-15. Si vedano le schede in catalogo A 15-19; R 8, 140, 199.

⁵⁵³ E. MARTINI, *Quattro ritratti ritrovati di Alessandro Longhi e altri inediti*, «Arte Illustrata», 4 (1971), XXXIX-XL, pp. 29-35. Nell’occasione, venivano pure presentati i ritratti di Chagì Abdurahman Agà, di Tiziano Vecellio e dell’arciprete don Giovanni Piccardi. Si rimanda a catt. 16, 19, 30, 58, 131.

⁵⁵⁴ MORETTI, *Asterischi longhiani*, pp. 249-250; VIO, *Pietro Falca*, pp. 163-164.

⁵⁵⁵ Per quanto riguarda le tele inedite, si rimanda a catt. 6, 20, 62, 65, 68-69, 79, 85, 91, 99-100, 117, 121, 129, 145-146; A 10, 12, 22-23; R 66, 174, 203-204.

⁵⁵⁶ F. PEDROCCO, *Opere inedite o poco note di Alessandro Longhi*, «Venezia Arti», 7 (1993) [1994], pp. 181-185. Si vedano le schede in catalogo 79, 119; A 21, 27; R 173; DA 8, e inoltre il capitolo III.

⁵⁵⁷ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, II, pp. 435-452.

aggiornamento di un testo apparso per la prima volta nel 1960⁵⁵⁸, è senza dubbio il migliore profilo dedicato ad Alessandro Longhi in mezzo secolo di ricerche e indagini storico-artistiche; mancano alcuni dipinti, eppure il quadro che emerge riesce nel proposito di fissarne i meriti e l'importanza nel panorama della ritrattistica lagunare contemporanea. Una valida premessa, dunque, al lavoro oggi svolto con la redazione di una monografia sull'autore, acutissimo cronista dei decenni che accompagnarono il tramonto della millenaria Repubblica di San Marco.

⁵⁵⁸ ID., *La pittura veneziana*, pp. 213-218. Il volume, in realtà, presenta con qualche variazione gli appunti delle lezioni tenute dallo studioso all'Università di Bologna nel 1951-1952; ID., *La pittura veneziana del Settecento*, II, dispensa universitaria, Bologna 1951-1952, pp. 90-98.

Catalogo

VI.1. *Dipinti autografi*

1

Ritratto di Carlo Goldoni (1757 ca.)

III. 1

Olio su tela, cm 125 x 105

Venezia, Casa Goldoni, Istituto di Studi Teatrali (inv. Cl. I, n. 339)

Le vicende del ritratto sono ricostruibili pressoché *ab origine* grazie alle notizie raccolte da Emmanuele Antonio Cicogna, che ne entrò in possesso nel 1833 e, successivamente, lo lasciò ai Musei Civici Veneziani (1865). Secondo quanto leggiamo nei diari manoscritti dell'erudito, fu lo stesso Goldoni, poco prima di partire per Parigi nel 1762, a donare l'immagine «al senatore Nicolò Balbi, suo protettore ed amico, cui aveva raccomandata la edizione delle proprie opere; quadro che fu gelosamente conservato in famiglia dal figlio Giammatteo Balbi de' do ponti, e poi di riva di Biasio, e che morto esso nell'agosto 1832, fu in quest'anno 1833 a me venduto dagli eredi con altri piccoli quadri» (BMCV, *Mss. Cicogna*, 2845, p. 6030, 8 marzo 1833). Cicogna, all'epoca, lo riteneva «lavoro di Pietro Longhi», ma a distanza di anni, nel 1847, mutò pensiero (nota postergale alla tela; postilla in *Poesie 1770*, p. IX, esemplare presso BMCV, *Op. Cicogna*, 1006.1), identificandolo con l'effigie di mano di Alessandro celebrata da Girolamo Garganegò nel componimento poetico *Pel ritratto del signor dottor Goldoni fatto dal Longhi pria della partenza del sudetto* (si veda la trascrizione nell'*Appendice II*, n. III); quest'ultima, in realtà, si può agevolmente riconoscere nell'altra immagine del commediografo custodita nelle raccolte civiche veneziane, proveniente da casa Valmarana (cat. 24).

Il dibattito fra gli studiosi è da sempre incentrato sull'autografia dell'opera, alternativamente riferita al padre o al figlio. Lecomte (1844), menzionando per la prima volta questa «tela eccellente», la dava ad Alessandro, come anche Luigi Boscolo nel trasporla su rame tra il 1858 e il 1859 (cat. IT 18); del genitore, al contrario, la giudicava Mündler (1857, ed. 1985), seguito nell'assegnazione da Baschet (1860), Berenson (1894), Bratti (1910; di diverso avviso, però, nel 1907) e infine Pedrocco (1993). La Levi Pisetzky (1967), per cautela, ha preferito lasciarla fra gli anonimi, mentre Pignatti, che già nel 1958 esternava i suoi dubbi circa un pieno conferimento al minore dei Longhi, ha poi formulato l'ipotesi di una collaborazione (1968).

Sul problema, invero, hanno portato chiarezza alcuni interventi dati alle stampe da Pilo nel 1957 per il duecentocinquantenario della nascita di Goldoni, scomparso lontano da Venezia, nella capitale francese, nel 1793. Il ritratto *ex Cicogna*, caratterizzato da «grandiosità di impostazione» e «vivacità pittorica» (1957a), corrisponderebbe a quello che il poeta medesimo elogiava negli endecasillabi stilati al termine del 1757 nella circostanza dell'ingresso di don Francesco Scudieri alla parrocchia dell'Angelo Raffaele: «Oh caro LONGHI, se anch'io vi venero, / Se con voi spiegomi con dell'amore, / Dall'onestate mia non degenero. / Voi dipingendomi con quel valore / Con cui solete far le vostre opere / Alla mia immagine si rese onore» (si veda l'*Appendice II*, n. VII).

Non si può che accettare la sovrapposizione fra i versi e la tela oggi a Palazzo Centani, da collocare in apertura del catalogo di Alessandro, sulla strada del raggiungimento di un lessico personale. La resa smaltata del volto si unisce allo scrupolo nella modulazione delle tinte, di particolare evidenza sulla stoffa tabacco chiaro di cui si compone la *velada*; contro un fondo rabbuiato, la figura acquista risalto grazie alla luce, che l'artista padroneggia con abilità per evidenziare le arricciature candide dei manichini e della gale trinate della camicia. Fogliami e grandi fiori rosso spento si distribuiscono sulla sottomarsina fra i balenii preziosi dei ricami aurei, ogni colore è riassunto nel tappeto che copre il tavolo, eseguito con pennellate dense e materiche. Molti aspetti ricordano la maniera del precettore

Giuseppe Nogari, eppure l'esordiente già dimostra un'autonomia piena di linguaggio nel dipingere due splendide nature morte, il vassoietto con i calamai accesi da bagliori metallici e il ponderoso volume sgualcito, dove poche strisce di bianco creano i profili delle carte. Goldoni, la cui fisionomia manca di uno scorcio perfetto, palesa un'età inferiore a quella reale, cinquant'anni, ma è necessario considerare l'evenienza che il nostro lo abbia volutamente ringiovanito, idealizzandone un poco i tratti. Nel 1764, del resto, il poeta riferiva che «né un Piazzetta, né un Tiepoletto, né un Longhi, né altri cinque o sei» erano stati capaci di riprodurre con fedeltà il suo semblante (*Tutte le opere* 1956, pp. 325-326).

Bibliografia: Lecomte 1844, p. 313; Mündler 1857 (ed. 1985), p. 144; Baschet 1860, p. 372; Paoletti 1864, p. 7; Galanti 1882, p. 473 e p. 577 nota 4; Neri 1884a, p. 320; Spinelli 1884, p. 8; Berenson 1894, p. 104; *Elenco* 1899, p. 97, n. 30; Bratti 1907, p. n.n.; Molmenti 1907, ill. tra pp. 98-99; Della Torre 1908, p. 116; Ravà 1909, p. 52; Bratti 1910, pp. 24-27; *Venise* 1919, p. 18, n. 48; Ravà 1923, p. 22; *Id.* 1927, p. 201; Damerini 1928, pp. 101, 218; Brosch 1929, p. 355; Fiocco 1929b, p. 531; *Il Settecento* 1929, p. 142, n. 2; Pevsner 1929, p. 78; Morazzoni 1931, tav. LXXI; Moschini 1931, p. 53; *Id.* 1932a, p. 112-117; *Id.* 1934, p. 467; G. Ortolani, in *Opere complete* 1938, p. 314 nota 1; Lorenzetti 1942, p. XXXIX; *I capolavori* 1946, p. 193, n. 314; *Trésors* 1947, p. 57, n. 125; Muraro 1948, pp. 16-17; *Catalogo della Quadreria* 1949, p. 63, n. 104; Pignatti 1949, p. 32; Di Carpegna 1951, col. 1514; Pallucchini 1951-1952, p. 93; Donzelli 1957, p. 132; Pilo 1957a, pp. 45-47; *Id.* 1957b, pp. 24-27, p. 31 e pp. 43-45, n. 10; *Id.* 1957c, pp. 45-47; *Le siècle du Rococo* 1958, p. 74, n. 119; Pignatti 1958, p. 116; Pignatti 1959a, pp. 11, 16 nota 11; Schönberger-Soehner 1959, p. XVI, fig. 159; Chastel 1960, p. 225; *Il Museo Correr* 1960, pp. 156-158; Pallucchini 1960, pp. 214-215; Pilo 1960, p. 861; Levi Pisetzky 1967, tav. 103; Pignatti 1968, p. 138; *Id.* 1974, p. 108, n. 324; Pedrocco 1993a, pp. 64-66; Pallucchini 1995, p. 437; Aloisi 1997, p. 112; F. Bottacin, in *Il mondo di Giacomo Casanova* 1998, p. 240, n. 274; Gardner 1998, pp. 64, 233; *Pittura veneziana* 2001, p. 112, n. 36.

2

Ritratto di Bartolomeo Ferracina (1757-1758)

III. 12

Olio su tela, cm 117 x 95

Parigi, Musée du Louvre (inv. MNR 89)

Meno conosciuto della versione a Ca' Rezzonico (cat. 78), il ritratto è stato illustrato per la prima volta come autografo di Alessandro Longhi nel 1937, quando venne esposto alla Galerie Sanct Lucas di Vienna con l'indicazione dell'appartenenza a una raccolta privata della capitale austriaca. Ricomparso a Parigi presso Gustav Rochlitz, fu da questi ceduto nell'aprile del 1941 alle Kunstsammlungen der Stadt di Düsseldorf, per poi entrare al termine del secondo conflitto mondiale nella disponibilità dell'Office des Biens et Intérêts Privés francese; assegnato al Louvre nel 1950, è rimasto in deposito al Musée des Beaux-Arts di Perpignan dal 1954 al 1983.

Il semplice confronto con l'effigie veneziana ha permesso a Delogu (1937) di chiarire fin da subito l'identità del personaggio, non uno sconosciuto «architetto» come proponeva il catalogo della mostra viennese, bensì il celebre ingegnere-orologiaio Bartolomeo Ferracina. Fu probabilmente la conoscenza indiretta dell'opera a dettare lo svilente giudizio dello studioso, che la considerava replica «alquanto più debole e pallida» dell'esemplare lagunare; di diverso avviso Pallucchini (1995), che invece notava l'intenso vigore plastico e chiaroscurale dell'immagine, colta «con un senso arcigno di verità alla Ghislandi», mancando tuttavia di riconoscere i caratteri peculiari a ciascuna redazione e, per conseguenza, di formulare cronologie distinte. Se la tela conservata a Ca' Rezzonico, infatti, può verosimilmente coincidere con il ritratto esibito nel 1777, in occasione della fiera della *Sensa*, all'interno della bottega allestita dall'Accademia di Pittura e Scultura in Piazza San Marco (Fogolari 1913, p. 391 nota), nel dipinto oggi al Louvre sembra plausibile individuare l'effigie di cui il letterato francese Pierre-Jean Grosley (1764, pp. 30-31 nota), pur tacendo il nome dell'autore, ci ha lasciato memoria nel resoconto del suo soggiorno a Venezia nel 1758, accennando con brevità alla festa di San Rocco: «L'exposition de 1758 n'étoit ni brillante, ni nombreuse: le morceau le plus frappant étoit le portrait de

l'ingénieur ou mécanicien en chef de la République. Cet homme, dit-on, né dans la lie du peuple, ne sait ni lire, ni écrire. Avec du vin répandu sur une table, il trace ses desseins à des charpentiers accoutumés à saisir et à exécuter ses idées. Par cette voie très-singulière, ce nouvel Archimède va jusqu'où les mécaniques peuvent atteindre. [...] Le portrait exposé à la porte de la Scuola de S. Roch représentait un homme de cette espèce; c'est-à-dire, une forte tête sous un air sans apprêt, sous des traits communs, sous l'extérieur le plus simple».

Nato a Solagna nel 1692, Bartolomeo Ferracina era all'epoca sessantaseienne, età che ben collima con il sembiante già attempato espresso sulla tela. Valga a supportare l'ipotesi il confronto con un pastello, poco noto, custodito presso il Museo di Bassano, che si deve alla mano di Maria Domenica Scanferla (ill. 10) e, benché piuttosto deperito, ci presenta un'identica fisionomia contraddistinta da tratti somatici appesantiti, da un'ampia stempiatura, da capelli grigio perlacei e sopracciglia folte (Rigon 1978, p. 205, n. 4); una copia a olio eseguita nel 1835 da Francesco Roberti, in collezione privata, riporta per intero l'iscrizione, quasi completamente svanita sull'originale, «BARTHOLOMÆIUS / FERRACIN ANN. / LXVI. / SCANFERLA – P. / FECE / MDCCLVIII» (*ibid.*, pp. 208-209, n. 9).

La prima descrizione dell'aspetto esteriore dell'ingegnere, ricca pure di risvolti psicologici, compare nella biografia data alle stampe nel 1754 da Francesco Memmo (p. XII), palesando una notevole contiguità al soggetto immortalato nell'esemplare parigino: «Egli è piuttosto grande che piccolo, e attraversato proporzionatamente; è nervoso e forzuto, ha una testa grossa e quadra, una fronte aperta e spaziosa, i sopracigli folti ed inarcati, gli occhi neri, vivi e concentrati anzi che no. E per finir che comparisca un filosofo della Stoà ateniese, vi si aggiunse la scapigliatura del crine, la ruvidezza del pelame, la zotica maniera, l'astrazione di mente e il grossolano vestito». L'incisione che accompagna in antiporta l'opuscolo encomiastico, affatto veritiera nell'iconografia, servì da modello a un rame predisposto per un foglio volante, in vendita a Venezia nel 1758 nella bottega di Giovanni Battista Occhi, illustrante l'orologio che il bassanese aveva progettato e montato un anno addietro nella Torre fra le Mercerie e Piazza San Marco (BMCV, *Commemoriali Gradenigo*, XXI, c. 98).

Un altissimo segno di stima per quell'operazione, «per i lavori della veneta Pontebba e della soprintendenza alla strada del Canal del Ferro, ma anche perché avea generosamente ruscato ampie pubbliche esibizioni di portarsi nelle terre austriache per certi lavori», antepoendo «l'amor del suo principe» a innegabili vantaggi economici, è rappresentato dalla medaglia aurea «del valore di cento zecchini» che il Senato gli decretò nel luglio del 1757 a provare la «grata pubblica riconoscenza» (Verci 1777, p. 14). La decorazione mostrava sul rovescio «in mezzo a una corona d'alloro le lettere S.C., esprimenti *Senatus Consulto* MDCCLVII», recando invece sul dritto «il simbolo del leone, solita impresa della Serenissima Repubblica», con le parole «SANCTUS MARCUS VENETUS» (*ibid.*): il dipinto, che commemora il conferimento dell'onorificenza, non poteva mancare di farne ostentazione, e difatti la medaglia con il leone marciano, in forma semplificata, è manifestamente esibita sul drappo verde posto a coprire il tavolo. Il compasso di proporzione stretto nella mano e l'altro strumento scientifico, simile ma in più dotato di un archetto e di punte ortogonali alle gambe, sono inerenti all'attività di Ferracina, indispensabili alla risoluzione di calcoli matematici e problemi proporzionali, alla riproduzione di disegni in scala, alla costruzione di figure piane e poligone, ovvero all'espletamento di quelle opere di ingegneria edile e idraulica per cui era incessantemente interpellato.

Già avanzata in passato (Martini 1964; *Venise* 1971), la sovrapposizione fra il ritratto esposto a San Rocco nel 1758 e la tela del Louvre trova ulteriore conferma nel pentimento che affiora con netta evidenza intorno al capo dell'effigiato, improbabile nell'eventualità di una replica. Una semplice camicia e una *velada* ampia, di tonalità tabacco chiaro, che scopre nel risvolto l'indumento sottostante – si vedono appena due bottoni, fra strisciate preziose d'oro – vestono l'accigliata figura, severa nello sguardo e insieme incline alla sobrietà tipica di chi, con lo sforzo dell'ingegno e l'abilità inventiva, ha saputo conquistare una posizione sociale rispettabile. Il colore pastoso crea *nuances* sottili a rafforzare la veemenza dell'immagine, mascherando la singola pennellata in uno sfumato avvolgente che digrada

dalla penombra a una luce diffusa. La sincerità anatomica nella resa del volto e delle mani costituisce una reminiscenza dell'insegnamento di Nogari, mediatore di quella cultura rembrandtiana di cui l'opera si dimostra esempio meditato; è pressoché sicuro, del resto, che Alessandro Longhi possedesse una conoscenza diretta delle prove pittoriche e acquafortistiche del maestro fiammingo, esistenti in varie raccolte veneziane, e che quindi desiderasse sfoggiare un gusto aggiornato sugli orientamenti artistici del tempo, così da proiettarsi in una dimensione che travalica i confini della penisola e anche si mette in parallelo agli esiti della pittura francese coeva.

Bibliografia: *Ausstellung* 1937, p. 33, n. 71; Delogu 1937, p. 241; *L'Italie des peintres*, 1955, p. 22, n. 37; Martini 1964, p. 291 nota 287; *Venise* 1971, p. 99, n. 117; Pallucchini 1971a, p. 329; *Catalogue sommaire* 1981, p. 292; *Nouvelles acquisitions* 1987, p. 231; Pallucchini 1995, II, p. 444; A. Roquebert, in *Catalogue des peintures* 2004, pp. 574-575; *Catalogue des peintures* 2007, p. 218.

3

Modelletto per il ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani (1757-1760)

III. 4

Olio su tela, cm 51,5 x 32
Carzago, Fondazione Sorlini

Il piccolo dipinto, reso noto da Moschetti nel 1924, figurava all'epoca nella collezione di Guido Suster (1859-1930) a Strigno, presso Trento, insieme al modelletto per l'effigie del provveditore Antonio Renier (cat. 37); due albumine conservate nell'Archivio Fotografico del Museo Correr certificano per entrambi l'anteriore ubicazione in una raccolta privata lagunare. Di dubbia autografia secondo Moschini (1932), furono esibiti a Milano nel 1955, in occasione della *Mostra del Settecento veneziano*, sotto il nome di Pietro Longhi; nell'accogliere il conferimento, Pallucchini (1955) spendeva qualche benevola parola sui «due gustosi modelletti di ritratti di “capitani da mar”, pieni di brio e di sapore ancora barocco, che possono aver servito al figlio Alessandro per trarre i ritratti a grandezza naturale». Il personaggio immortalato sulla tela in esame è stato individuato da Martini (1964), grazie al rinvenimento in collezione privata dell'immagine a piena altezza di Francesco Grimani (cat. 6). Per ragioni sconosciute, Drigo (in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997) considerava il quadretto «sensibilmente lontano dal fare pittorico di Alessandro Longhi [...]».

Un *ductus* gustoso contraddistingue la resa della figurina, colta in atteggiamento enfatico nel mezzo dell'inquadratura. Le corazze lucenti in basso a sinistra, il tavolo coperto da un pesante drappo rosso sul fianco contrario, l'alto basamento celato da un telo scompaiono nella versione finale, nella quale invece permane, maggiormente nitido, lo scorcio vedutistico.

Bibliografia: Moschetti 1924, pp. 92-93; Moschini 1932a, p. 146; *Mostra del Settecento* 1955, p. 23, nn. 54-55; Pallucchini 1955a, p. 268; Martini 1964, p. 292 nota 290; *Pietro Longhi* 1993, n. 19; Pignatti 1993, p. n.n.; A. Drigo, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, p. 298; Finarte Semenzato, Venezia, 11 maggio 2003, n. 3.

4

Modelletto per il ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani (1757-1760)

III. 5

Olio su tela, cm 51,5 x 32
Carzago, Fondazione Sorlini

L'opera detiene una posizione mediana nell'ambito del processo ideativo del ritratto del provveditore Francesco Grimani (cat. 6); riaffiorata nel 1960 presso l'antiquario Orsi di Milano, portava un'attribuzione a Pietro Longhi, sulla base di perizie scritte di Morassi e Pallucchini. Le uniche differenze apprezzabili rispetto al precedente modelletto (cat. 3) consistono nella sostituzione delle corazze, a sinistra, con la figura di un servo moro inginocchiato e nell'inserimento, sul lato opposto, di

una colonna.

Bibliografia: In *the Galleries* 1960, p. 267; *Mostra nazionale* 1960, p. 23; Martini 1964, p. 292 nota 290; *Giacomo Ceruti* 1967, p. 63, n. 81; *Pietro Longhi* 1993, n. 20; Pignatti 1993, p. n.n.; Finarte Semenzato, Venezia, 11 maggio 2003, n. 5; F. Pedrocco, in *Da Bellini a Tiepolo* 2005, pp. 140-142, n. 49.

5

Modelletto per il ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani (1757-1760)

III. 6

Olio su tela, cm 50,5 x 30,5

Già Londra, mercato antiquario

Recentemente comparso sul mercato antiquario londinese, il dipinto mostra un'idea ulteriore per l'effigie al naturale di Francesco Grimani, amalgamando elementi presi dagli altri bozzetti (catt. 3-4): lo scudo e l'elmo, in basso a sinistra, discendono dal primo; la disposizione del cappello dorato e del bastone del comando sul tavolo segue lo schema visibile nella seconda teletta, da cui proviene lo spunto della colonna, ora sdoppiata, alle spalle del nobile. Il passaggio al ritratto in grande comporta mutamenti nella quinta architettonica e l'eliminazione della balaustra che ostacola la piena visibilità dello scorcio marino.

Bibliografia: Sotheby's, London, 30 ottobre 2008, n. 361.

6

Ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani (1757-1760)

III. 7

Olio su tela, cm 235 x 150

Iscrizioni: «FRANCISCUS GRIMANI / MARCI ANTONII F. / PROVVISOR GENERALIS / N. 1702 - OB. 1779» in alto a sinistra

Venezia, coll. Sorlini

L'opera, nello scandirsi del *corpus* di Alessandro Longhi, costituisce al momento la più antica prova ritrattistica *d'apparat* di sua mano, ben innestata nella locale tradizione di celebrare l'ottenimento di elevati uffici attraverso memorie pittoriche destinate a esaltare le glorie della stirpe nelle dimore aristocratiche. L'effigie, non a caso, al momento dell'individuazione da parte di Martini (1964), campeggiava nel *portego* di Palazzo Grimani a San Polo.

Sulla tela, con magniloquenza, è fissato il sembiante grande al naturale di Francesco Grimani nelle vesti di provveditore generale da Mar, come si evince dalla foggia del costume e, inoltre, dall'epigrafe commemorativa visibile in alto a sinistra. L'attenta ed esauriente analisi condotta da Fossaluzza (in *Venezia* 1997) chiarisce la temporalità della commissione, fornendo le notizie essenziali sul personaggio, nato nel 1702 e scomparso nel 1779, nonché sviscerando l'immagine allo scopo di descriverne finanche i minimi dettagli. Il nobile ricoprì l'eccelsa carica marittima, di durata triennale, fra l'11 marzo 1757 e il 24 maggio 1760, termini che stabiliscono con precisione la cronologia dell'intervento longhiano, fissata da Martini (1964, 1982) verso il 1765.

Tre bozzetti consentono di seguire il processo ideativo del ritratto (catt. 3-5), nel quale si apprezzano, a ogni modo, significative varianti soprattutto nella quinta architettonica alle spalle del patrizio, dove si innestano due colonne scanalate e fasciate, oltre a un terzo pilastro completato da un capitello di ordine ionico. Nel piano avanzato sorge una balaustra dalla sagoma raffinata su cui poggia il tipico berretto a tozzo scintillante d'oro e un bastone del comando ricoperto di velluto rosso, presenza duplice, quest'ultima, che indica in genere il reiterarsi di un'alta responsabilità. Un cielo annuvolato sovrasta la rocca affacciata sul mare, con un porto animato da navi militari: è la fortezza di Corfù, dove Francesco Grimani aveva mantenuto la sede del comando e della flotta veneziana. La figura, con

un gesto della mano, vi accenna enfaticamente, splendida negli abiti peculiari della provveditoria, un completo rosso, cromia di cui si tingono pure le calze e le scarpe, una fascia nappata in vita, una corazza al petto e un ampio mantello aureo che cade con mollezza fino a toccare il suolo. I colori sono modulati con maestria, il pennello colpeggia rapido per emulare veridicamente la levità della pelliccia alle estremità delle maniche, pondera il tocco per redigere secondo un criterio d'eccellenza il disegno dei merletti, le ciocche tondeggianti del crine, il prezioso decoro metallico dei bastoni generalizi, dell'elsa dello spadino da parata, delle fibbie ai piedi.

Il ritratto longhiano, anni dopo la sua esecuzione, è servito da modello a Ludovico Gallina per l'effigie postuma che i Pubblici Deputati di Brescia, città di cui l'aristocratico era stato capitano dal 1760 al 1764, fecero realizzare nel 1780 per commemorare il donativo, stabilito per testamento, di una spada d'oro (Fisogni 2004, pp. 354-355, n. 23).

Bibliografia: Martini 1964, p. 125 e pp. 291-292 nota 290; *Id.* 1971, p. 34 nota 6; *Id.* 1982, p. 106; G. Fossaluzza, in *Venezia* 1997, pp. 342-344, n. 27.

7

Ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani (1757-1760)

III. 9

Olio su tela, cm 106 x 85

Già Berlino, mercato antiquario

In vendita nel 1922 presso la casa d'aste Dorotheum, nella capitale austriaca, come ritratto di generale o ammiraglio, il dipinto fu acquisito dal collezionista Otto Burchard ed esposto nel 1927 alla mostra berlinese dell'arte italiana fra XVII e XVIII secolo; le ultime notizie risalgono all'anno successivo, quando tornò nuovamente sul mercato antiquario.

Malgrado la subitanea attribuzione ad Alessandro Longhi, l'opera è sfuggita agli studiosi del maestro veneziano. La consuetudine di replicare in formato minore le immagini al naturale di personalità di rilievo giustifica il compimento della tela, che in virtù dell'inquadratura stretta focalizza la riflessione dell'artista sul volto intenso di Francesco Grimani, vivo nello sguardo e ben ombreggiato. I modi pittorici, posti a confronto con l'esemplare in raccolta Sorlini (cat. 6), sembrano guadagnare in perspicuità, nel palesarsi di un *ductus* preciso e caratterizzante. Sul tavolo si affastellano un elmo, un fascicolo con sigilli pendenti, un bastone del comando, che duplica quello sorretto con gesto enfatico dall'ufficiale: un 'grande' della Repubblica immortalato come un eroe barocco.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 8 aprile 1922, n. 72; *Italienische Malerei* 1927, p. 20, n. 87; Cassirer-Helbing, Berlin, 22 maggio 1928, n. 229.

8

Ritratto di Matilde Bentivoglio Erizzo (1758 ca.)

III. 13

Olio su tela, cm 69 x 53,5

Iscrizioni: «DONNA METILDE / BENTIVOLIO ERIZZO / Suo RITRATTO / Fecit / PIETRO LONGHI» a tergo

Già Parigi, mercato antiquario

La tela, recente acquisto al catalogo longhiano, è apparsa a un'asta parigina di Tajan (2009) con l'indicazione della corretta autografia suggerita da un certificato di Ugo Ruggeri, che vi ha scorto un esemplare della prima maniera dell'artista veneziano. Alcune vecchie immagini, in realtà, ci permettono di individuare il passaggio dell'opera sul mercato antiquario statunitense, presso French & Co. a New York nell'ottobre del 1964 (Getty Research Institute) e poi, un biennio dopo, nella galleria dell'antiquario Mont della medesima città (Fototeca Zeri). Un restauro non lontano nel tempo ha

evidentemente celato sotto una nuova fodera l'epigrafe di mano antica che, a tergo, indicava l'identità della giovane nobildonna ritratta, rendendone impossibile il riconoscimento. Quantunque la segnalazione dell'autore del dipinto non risponda pienamente a realtà, poiché il dato stilistico smentisce il nome di Pietro Longhi in favore di Alessandro, pare opportuno prestare fede al resto dell'iscrizione, troppo precisa per poterne dubitare.

Nata nel quarto decennio del Settecento dall'unione coniugale tra Guido Bentivoglio e Lucina Martinengo, sposatisi nel 1731, Matilde prese in marito nel 1758 il cavaliere Nicolò II (Marcantonio) Erizzo, fratello di quel Nicolò I che, una volta divenuto procuratore di San Marco nel 1767, si sarebbe fatto parimenti immortalare da Longhi figlio (per le note biografiche, si rimanda a BMCV, *Discendenze patrizie*, I, cc. 228-229, *ad vocem* «Bentivoglio San Benetto» e III, cc. 229-232, *ad vocem* «Erizzo San Martin»). Conosciamo altre immagini dell'aristocratica, profilate su medaglie commemorative del provveditorato straordinario alle isole del Levante sostenuto dal consorte tra il 1784 e il 1787, ma lo scarto temporale e la genericità del sembiante rendono il confronto privo di ogni valore (Voltolina 1998, III, pp. 473-477, nn. 1700-1702, 1704).

La circostanza del matrimonio giustifica l'esecuzione del ritratto longhiano, restituendo al dipinto una cronologia precoce e di estrema rilevanza nella ricostruzione del *corpus* del pittore. Prossima ad altre effigi muliebri situabili agli esordi della sua attività, ovvero tra la fine del sesto decennio e il principio del successivo (catt. 23, 33-34), la tela palesa nell'impianto compositivo una matrice squisitamente rosalbiana, tanto da risultare in tutto sovrapponibile ad alcuni pastelli della celebre virtuosa. Piena, ad esempio, è la corrispondenza con un ritratto in collezione privata veneziana nel quale, per tradizione familiare, si suole riconoscere Isabella Correr, sposa nel 1711 di Almorò II (Francesco) Pisani, membro dell'illustre casata di cui Alessandro godette la protezione. Un secondo pastello, che raffigura la contessa Ursula Katharina Lubormirska ed è conservato presso la Gemäldegalerie di Dresda (per entrambe le opere, cfr. Sani 2007, pp. 315-316, nn. 354-355), si mostra identico nella posa, attestando un modello di sicuro successo ripreso alla lettera da Longhi, con la sola variante della mano portata al petto con signorile eleganza, che una volta ancora, a ogni modo, trova un valido riscontro in molte prove della Carriera. L'equivalenza è per il resto assoluta, al punto che perfino il manto blu intenso foderato di ermellino si adagia con la stessa mollezza e crea un analogo cedevole drappeggio.

Lo scollo bordato di una trina sottile dell'*andrienne* giallo senape si adorna di due sgargianti peonie, rosa e carminio intenso, cui se ne assomma una terza in bocciolo, descritte con un segno rapido e di grande matericità, con tocchi delicati in punta di pennello che lasciano discernere i singoli petali dell'essenza floreale. Il volto dall'espressione compiaciuta e pallido nell'incarnato è posto in maggiore evidenza dalla capigliatura raccolta e incipriata secondo la moda, che si impreziosisce di un monile aureo con perle a goccia, le stesse che decorano la spilla appuntata al corpetto, mentre un prezioso in guisa di corolla funge da orecchino. Sul fondo verde-azzurro, appena rischiarato intorno al profilo, la figura emerge composta e insieme orgogliosa nell'esibizione dell'appartenenza al ceto patrizio, pur in difetto di una caratterizzazione piena del moto psicologico. Il pittore, in questa fase ancora alla ricerca di moduli espressivi efficaci, riesce comunque a distinguersi per il calligrafismo attento alla resa delle marezzature dei tessuti, stesure rapide di vernice intrise di luce.

Bibliografia: Tajan, Paris, 15 dicembre 2009, n. 28; Tajan, Paris, 13 dicembre 2010, n. 11.

9

Ritratto della famiglia del procuratore Almorò III (Alvise) Pisani (1758-1759)

III. 17

Olio su tela, cm 255 x 341

Iscrizioni: «Longhi pinxit» sul globo celeste; «ALESSANDRO ABAT[...]» sul libro aperto; «Opus / Petri Longi» in basso a destra, sotto il libro.

Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 1355)

Nel ripercorrerne i vicini esordi, il profilo longhiano incluso nel *Compendio*, databile ai mesi centrali del 1762, decantava l'affermazione dell'artista presso la nobiltà della Serenissima, seguita all'apprendistato nella bottega di Giuseppe Nogari. «Ed applicando a quella vaga maniera», recita la biografia, «s'accinse ben presto a dipinger dal naturale, ed esponendo in pubblico molti ritratti, s'acquistò in età giovanile buon concetto e fama: perloché ebbe dall'eccellentissima Casa Pisani di Santo Stefano ordinazione di dipinger tutta la nobil famiglia al naturale, e cominciando dal serenissimo, proseguire tutta la serie sino i fanciulli di sua eccellenza procurator Luigi, tutto espresso in due gran tele». Le opere dovettero campeggiare nella sontuosa dimora in contrada di San Vidal solo per pochi decenni, se già Pietro Edwards, nel 1809, non ne faceva menzione nel «Catalogo e stima mercantile di tutti li quadri esistenti nel palazzo dei signori Pisani di Santo Stefano in Venezia, non compresi li soffitti e la serie [in miniatura] dei dogi» (cfr. *Gli inventari* 2006, pp. 124-156).

Del secondo quadro rimane un frammento nel Museo Civico di Belluno (cat. 10); il primo, invece, si trova dal 1979 nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia: fu casualmente scoperto qualche tempo avanti del 1880 da Teresa Evelina Berengaria van Millingen, vedova del conte Almorò III (Giovanni Giuseppe) Pisani, ultimo esponente della schiatta patrizia, arrotolato in un sottoscala della residenza lagunare. La nobildonna, morendo senza eredi nel 1900, lasciò tutti i beni al parente più prossimo del defunto marito, il marchese Carlo Bentivoglio d'Aragona, dai cui discendenti la tela fu ceduta ai Nani Mocenigo, che a loro volta la alienarono allo Stato.

Capolavoro della giovinezza di Alessandro, il gruppo di famiglia si ispira allo schema anglosassone delle *conversation pieces*, guardando pure ai microritratti paterni. I personaggi posano in un loggiato di fantasia che, a ogni modo, vuole evocare le sontuosità della villa di Stra, come evidenzia l'apertura paesistica a destra con la sagoma inconfondibile dell'edificio delle scuderie. Intorno al gruppo, su nuvole vaporose, si dispongono alcune figure allegoriche esaltanti le qualità della stirpe: in alto al centro la Giustizia, con il fascio di verghe e la bilancia, accanto due profili muliebri che probabilmente simboleggiano la Fedeltà, più sotto l'immagine sdoppiata dell'Abbondanza, non casualmente prossima alla padrona di casa, Paolina Gambarà, moglie del procuratore Almorò III (Alvise) Pisani, che le sta dietro additando la numerosa prole. Il sembante di quest'ultimo, peraltro copiato in una tela postuma da Ludovico Gallina (Fisogni 2004, p. 352, n. 20), corrisponde nelle fattezze facciali a una stampa di Carlo Orsolini eseguita nel 1753 in occasione della nomina all'importante magistratura (Delorenzi 2009a, p. 330, cat. PSM 79; ill. 18); accanto all'aristocratico non vi è il padre, ossia il doge Alvise, morto nel 1741, come a lungo si è scritto, bensì il fratello Almorò IV (Giovanni Francesco), effigiato una seconda volta dal pittore, nel 1763, al momento dell'elezione alla dignità procuratoria (cat. 28) e contemporaneamente immortalato da Francesco Bartolozzi in un disegno, somigliantissimo al modello del quadro in esame, tradotto su rame da Giovanni Volpato (Delorenzi 2009a, pp. 336-337, cat. PSM 94; ill. 19). L'abate che porge un *bussola* ai bambini è forse il precettore e bibliotecario Giovanni Gregorietti (cfr. Valcanover 1961, p. 229 nota 7), mentre un velo di incertezza nasconde l'identità degli eleganti signori in secondo piano, che non sembra possibile riconoscere nei due altri figli del serenissimo, già defunti, Almorò I e Almorò II. A uno di loro, tuttavia, accenna il puttino nell'angolo, che esalta il mecenatismo nelle arti e nelle scienze dei Pisani attraverso la vicinanza a un libro con disegni architettonici, a un violone e a una sfera celeste.

Inizialmente attribuito a Pietro Longhi per via di un'iscrizione apocrifa ottocentesca (Symonds 1880), ma restituito ad Alessandro da Ravà (1909), il dipinto si è sempre rivelato problematico quanto alla sua cronologia (oscillante tra il 1758 e il 1760), che invece è possibile precisare al 1758-1759: i bambini nel mezzo, infatti, sono Almorò I (Alvise Marchiò Valentino), nato il 13 febbraio 1754; Elena Maria Gioseffa Gaspara, nata il 7 ottobre 1755; Almorò II (Carlo Antonio Andrea Baldassare), nato il 30 novembre 1756 e scomparso in età infantile nel 1762; in ultimo Elisabetta Maria Gaspara, nata il 6 gennaio 1758, che vediamo avvolta in un panno azzurro, colore all'epoca non legato al sesso maschile. Mancano Almorò III (Giovanni Francesco Lorenzo Marchiò), venuto al mondo il 9 agosto 1759,

termine utile a precisare la cronologia dell'opera, e ovviamente Marina Maria Gaspara, partorita il 7 ottobre 1764 (ASPV, *Parrocchia di Santo Stefano, Archivio della Parrocchia di San Vidal, Registri dei battesimi*, 3, pp. 139, 148, 153, 155, 163, 180; *Ibid.*, *registri dei morti*, 6, p. 179). Un restauro, peraltro, ha rimesso in luce sul volume aperto l'epigrafe «ALESSANDRO ABAT[...]», indicante ancora lo *status* religioso dell'artista abbandonato definitivamente al momento del matrimonio con Marina Gaggetta, celebrato il 30 settembre 1759 (si veda l'*Appendice I*, doc. 7)

Il grande ritratto si distingue per la raffinatezza degli abiti – i completi ricamati d'oro e d'argento di Almorò III e Almorò IV, la ricchissima *andrienne* cosparsa di fiori, che si insinuano tra fregi aurei, di Paolina Gambara, la cui posa, nel busto, ricorda gli esempi di Rosalba Carriera –, per i preziosismi coloristici, per la morbidezza della pennellata, elementi che consentono di fissare al medesimo frangente temporale altre creazioni del maestro.

Bibliografia: Symonds 1890, pp. 354-355; Ravà 1909, pp. 48-52; Bratti 1910, p. 22; Ravà 1923, pp. 20-22; Damerini 1928, pp. 101-102, 218; Brosch 1929, p. 355; *Il Settecento* 1929, p. 82, n. 7; Fiocco 1929b, p. 527; Pevsner 1929, p. 78; Rosenthal 1930, p. 38; Moschini 1931, p. 53; *Id.* 1932a, pp. 111-112, 137; Gallo 1945, pp. 54-55; Di Carpegna 1951, col. 1514; *Mostra del costume* 1951, p. n.n.; Pallucchini 1951-1952, pp. 74-75, 92; Moschini 1956b, p. 56; *Portret Wenecki* 1956, p. 112; Valcanover 1956b, p. 362; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 193; Muraro 1960, p. 202; Pallucchini 1960, pp. 186-187, 214; Valcanover 1961a, pp. 227-229; *Tesori d'arte* 1962, p. 54, n. 467; Valcanover 1962b, col. 686; Riccoboni 1963, p. 11; Martini 1964, pp. 125, 291 nota 288; Levi Pisetzky 1967, p. 13, tav. 8; Pignatti 1968, p. 139; *Id.* 1974, p. 109, n. 336; Cionini Visani 1975, p. 12; Martini 1982, pp. 106, 552 nota 358; Nepi Sciré-Valcanover 1985, p. 127, n. 142; De Re 1989, p. 769; Montecuccoli degli Erri 1990, pp. 42-43; *De gouden schemer* 1991, pp. 103-105; Nepi Sciré 1991, p. 278, n. 171; Flores d'Arcais 1992, p. 279; Lucco 1995, p. 411; Pallucchini 1995, p. 435; Wilson 1996, p. 636; Gardner 1998, p. 102; *Le Gallerie dell'Accademia* 1998, p. 53; Nepi Sciré 2001, p. 223; *Gallerie dell'Accademia* 2005, p. 154.

10

Ritratto di Almorò II Pisani (1758-1759)

III. 20-21

Olio su tela, cm 131,7 x 72,6
Belluno, Museo Civico (inv. 590)

Nell'opera, databile al 1758-1759, si è soliti riconoscere l'unico frammento superstite del secondo ritratto di famiglia dipinto dal giovane Longhi per i Pisani di Santo Stefano. La riduzione del telerò, in apparenza immotivata, e l'allontanamento dall'aristocratica dimora lagunare, circostanze forse tra loro connesse, avvennero credibilmente nei decenni iniziali del XIX secolo, benché la prima traccia collezionistica risalga a un'epoca più avanzata: il quadro, infatti, si trovava nel settembre del 1872 fra i beni che il medico Antonio Giampiccoli, scomparso a Venezia, aveva lasciato in sede testamentaria alla patria di origine, la città di Belluno, dotata di un museo civico solo nel 1875. Non è supportata da prove l'ipotesi suggerita da Valcanover (1961) di un'ubicazione anteriore presso Antonio Scarpa, collezionista di Motta di Livenza, dai cui eredi Giampiccoli fece acquisto di alcuni pezzi.

Il lungo alternarsi delle attribuzioni fra Pietro e Alessandro è giustificato dalla ridipintura che fino al 1959 obliterava il fondo del ritratto (ill. 20). Fogolari (1910) si mostrava titubante nel conferimento, propendendo a ogni modo per il padre, come pure Hadeln (1910) e molti altri dopo di lui; già Jocelyn Ffoulkes (1911), tuttavia, notava una «somiglianza di carattere e di stile [...] molto chiara ed evidente» con il ritratto di Caterina Penza della National Gallery di Londra, all'epoca ancora in collezione Mond (cat. 23); più tardi Pevsner sosteneva con decisione l'autografia del figlio per via delle strette analogie con il ritratto della famiglia Pisani (cat. 9), seguito da Moschini (1932) e più tardi da Pallucchini, che nel 1946 lo scelse per figurare all'esposizione veneziana *I capolavori dei musei veneti*. Nell'opera si riconosceva un «giovinetto» di stirpe patrizia, il titolo di «Balotin del doxe» è invece attestato a partire dal 1919, forgiato da Ricci in occasione della mostra parigina *Venise aux XVIII^e-XIX^e siècles*. È stato

appunto un restauro a consentire a Valcanover (1961) di sciogliere ogni dubbio circa la paternità dell'opera e legarla alle commissioni dei Pisani.

Il ragazzino può dunque identificarsi con Almorò II Pisani, l'animatore di quell'Accademia di disegno e incisione aperta nelle stanze del Palazzo in contrada di San Vidal intorno al 1760 (cfr. Montecuccoli degli Erri 1990); la sua vita fu breve (30 dicembre 1746 - 11 gennaio 1766), nella tela ci appare dodicenne, tutto impettito nel suo splendido abito, una *velada* grigia, in tinta con le *braghe*, decorata da ricami floreali aurei, una sottomarsina, una camisiola fra il giallo e l'arancio, sotto il braccio il tricorno. La dama alle sue spalle vestita d'azzurro è sicuramente la madre Marina Sagredo, cui doveva affiancarsi il consorte Almorò II (Andrea), scomparso nel 1751; l'altro indumento femminile potrebbe indicare la presenza della nonna Elisabetta Correr, sposa di Almorò II (Francesco), ma stando alla testimonianza del *Compendio* nel quadrone doveva figurare anche il doge Alvise, bisavolo del ragazzino («cominciando dal serenissimo», recita la biografia), che non compare nel *pendant* oggi alle Gallerie dell'Accademia.

Bibliografia: Fogolari 1910, p. 292; *Guida* 1910, p. 21; Hadeln 1910, p. 638; Jocelyn Ffoulkes 1911, p. 174; *Mostra del ritratto* 1911, p. 90, n. 66; Marangoni 1911, pp. 24-25; Tarchiani 1911, p. 90; De Miomandre 1919, p. 23; *Venise* 1919, p. 20, n. 71; O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 219; Ravà 1927, p. 200; *Il Settecento* 1929, p. 142, n. 1; Fiocco 1929b, p. 527; Pevsner 1929, p. 78; Moschini 1931, p. 53; *Id.* 1932a, p. 112; Protti 1932, p. 303; *I capolavori* 1946, pp. 193-194, n. 315; Di Carpegna 1951, col. 1514; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 193; *Indice fotografico* 1960, p. 19; *The Museums* 1961, p. 194; Valcanover 1961a, pp. 227-229; *Id.* 1961b, p. 327; *Id.* 1962b, col. 686; Riccoboni 1963, p. 11; Martini 1964, pp. 125, 291 nota 288; Pignatti 1968, p. 131; *Dal Ricci al Tiepolo* 1969, p. 316, n. 146; Vizzutti 1978, pp. 89-90; *Venezia settecentesca* 1979, n. 17; Lucco 1980, p. 47; *Museo Civico* 1980, p. 37; *Catalogo del Museo* 1983, p. 37, n. 71; C. Syre, in *Venedig* 1987, p. 182, n. 68; Montecuccoli degli Erri 1990, pp. 43-44; *De gouden schemer* 1991, p. 35; Lucco 1995, p. 411; Pallucchini 1995, p. 435; Conte 1996, p. 106; Aloisi 1997, p. 114; M. De Grassi, in *Da Paolo Veneziano* 2000, p. 182, n. 62; *Pittura veneziana* 2001, p. 110, n. 35; R. Fontanari, in *Il gran teatro* 2003, p. 186, cat. I.55.

11

Ritratto di Giulio Contarini da Mula (1759)

Ill. 36

Olio su tela, cm 102,5 x 91

Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi (inv. 225)

Sorta al chiudersi del XVI secolo per iniziativa del conte Gasparo Campo, l'Accademia dei Concordi rinacque a nuova vita nel 1739, anno in cui l'assemblea dei *Pregadi* ne ratificò lo statuto. Grazie al sostegno di due nobili veneziani, il procuratore Alessandro Zen e Giulio Contarini da Mula, nel 1757 la società erudita rodigina si era assicurata dalla Serenissima lo stanziamento di un appannaggio perpetuo di 150 ducati annui. Trascorsi parecchi mesi, l'11 marzo 1758 i Concordi avevano decretato l'esecuzione delle immagini su tela dei «munificentissimi protettori», incaricando il canonico Ludovico Campo, segretario, «di fare la scelta del professore e di stabilire il contratto» (cfr. A. Romagnolo, in *L'anima e il volto* 1998): al primo dipinto lavorò Giuseppe Nogari (*La Pinacoteca* 1981, p. 212, n. 96), al secondo il suo valente allievo Alessandro Longhi, «rinomato pittor veneto», cui l'adunanza accademica del 5 dicembre 1759 elargì l'emolumento convenuto di 213 lire (si veda l'*Appendice I*, doc. 8). I quadri ornavano la sede dell'istituzione, come ricorda Bartoli (1793), tessere di un più ampio compendio formato da ritratti – di mano, fra l'altro, di Tiepolo, Piazzetta, Nazari – «d'uomini illustri, parte veneti patrizi generosi fautori dell'Accademia, parte antichi letterati rodigini, e parte alcuni accademici mancati al numero de' viventi in questo secolo» (*ibid.*, p. 12).

A lungo, fino all'intervento chiarificatore di Ruggeri (1972), che ha portato l'attenzione sulle carte d'archivio, le uniche incertezze circa il dipinto sono state di ordine cronologico; solo Giglioli (in *Il ritratto italiano* 1927), malgrado l'«incontrastata tradizione» attributiva, ne ha messo in dubbio

l'autografia, definendolo «troppo debole di fattura per dirlo decisamente cosa sua». Moschini (1932), sulla base di una notizia errata fornitagli da Dazzi, suggeriva una datazione verso il 1764; il catalogo della mostra parigina del 1960-1961 sull'arte settecentesca italiana, invece, segnalava un'epigrafe a tergo – inesistente – con l'anno 1763. La discordanza, notata da Levey (1961), fra tali indicazioni e i precisi cenni storici già pubblicati da Biscaccia (1846) non ha impedito a Chiarini (curatore dell'esposizione *Le portrait en Italie* 1982) e a Pedrocco (in *Splendori del Settecento* 1995) di giungere a un'ipotesi non verosimile: l'opera sarebbe stata commissionata nel 1758, pagata un anno dopo e consegnata nel 1763.

Giulio Contarini da Mula, del ramo di San Beneto, nato nel 1699 e scomparso in tarda età nel 1790, si mostra in un abito ceruleo splendidamente modulato nelle cromie, cui l'artista affida il compito di generare l'impressione della verità. Il finissimo pelo bianco della fodera è soffice, il crine leggero che ricade sulle spalle arioso, la carnagione naturale, cosicché possiamo farci un'idea dell'ormai perduta schiettezza delle effigi coeve degli avogadori Renier, Donà e Valmarana, nonché dei due notari che accompagnano i magistrati (catt. 12-14). La tessitura coloristica e più in generale l'impaginazione sono lontane «dall'esornativo che rende tanto superficiali molti pomposi ritratti del secolo» (Valcanover 1956). Dinanzi al tavolo, che sostiene alcune lettere sigillate, il nobile posa in atteggiamento dignitoso, inarcando le sopracciglia e palesando un'arguzia straordinaria negli occhi dalle grandi iridi nere. L'insieme si caratterizza per una «atmosfera che deriva in parte dagli effetti di “flou” usati da Giuseppe Nogari, primo maestro di Alessandro Longhi, ma che deve essere fatta risalire, forse più giustamente, ad una comprensione del fare di Rosalba Carriera, eccezionale appunto perché non ne limita le possibilità linguistiche nella consueta chiave rococò, ma piuttosto ne amplia i contenuti in termini di capacità di sondaggio umano più approfonditi di quanto per il solito non avvenga» (Ruggeri 1972).

Bibliografia: Bartoli 1793, p. 13; Biscaccia 1846, p. 23; *Mostra del ritratto* 1911, p. 87, n. 51; Cimegotto 1921, p. 80; *Mostra della pittura* 1922, p. 116, n. 583; Dazzi 1925, p. 73; O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 216; Ravà 1927, p. 200; Damerini 1928, p. 114; Brosch 1929, p. 355; *Guida* 1931, p. 24, n. 48; Dazzi 1932, p. 878; Moschini 1932a, p. 118; *Id.* 1932b, p. 780; *Masterworks* 1939, n. 35; Sweet 1939, p. 113; *Italian Masters* 1940, p. 62, n. 28; *Cinque secoli* 1945, p. 144, n. 189; *I capolavori* 1946, p. 194, n. 316; *Trésors* 1947, p. 57, n. 126; Bonetti-Broglio 1950, p. 113; Pallucchini 1951-1952, p. 93; *500 Jahre* 1953, p. 48, n. 112; *De Venetiaanse Meesters* 1953, p. 39, n. 54; *Guida* 1953, p. 11, n. 49; *La peinture venitienne* 1953, pp. 36-37, n. 50; Pallucchini 1953, p. 198; Ivanoff 1954b, p. 280; *Portret Wenecki* 1956, p. 114, n. 62; Valcanover 1956c, p. 244; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 293; Griseri 1958, p. 1082; *Le siècle du Rococo* 1958, p. 74, n. 120; Valcanover 1958, p. 257; Schönberger-Soehner 1959, p. IX, fig. 85; *La peinture italienne* 1960, n. 317; Pallucchini 1960, p. 215; Levey 1961, pp. 139-140; *Konstens Venedig* 1962, p. 159, n. 175; Valcanover 1962a, pp. 10-15; *Id.* 1962b, col. 686; Riccoboni 1963, p. 11; Martini 1964, p. 126; Cessi 1966, p. 37; Pilo 1966, p. 311; Semenzato 1966, p. 110; *Giacomo Ceruti* 1967, p. 63, n. 82; *Dal Ricci al Tiepolo* 1969, p. 316, n. 147; Ruggeri 1972, pp. 30, 105-106, n. 81; Cionini Visani 1975, p. 12; Romagnolo 1975, pp. 1, 5; De Logu-Marinelli 1976, p. 185; Romagnolo 1978, pp. 10-11; *La Pinacoteca* 1981, p. 200, n. 91; *Le portrait en Italie* 1982, p. 79, n. 32; Chiarini 1982, p. 76; Sutton 1982, p. 82; P.L. Fantelli, in *Catalogo della Pinacoteca*, 1985, pp. 100-101, n. 203; C. Syre, in *Venedig* 1987, p. 184, n. 69; Sestieri 1988, p. 169; De Re 1989, p. 769; F. Pedrocco, in *El Settecento* 1990, p. 140; *De gouden schemer* 1991, p. 62; Flores d'Arcais 1992, p. 279; Pallucchini 1995, pp. 436-437; F. Pedrocco, in *Splendori del Settecento* 1995, p. 364, n. 94; Aloisi 1997, p. 112; A. Romagnolo, in *L'anima e il volto* 1998, p. 322; A. Vedova, in *Le meraviglie della pittura* 2005, p. 326, n. 152.

12

Ritratto degli avogadori Alwise Renier, Vincenzo Donà e Prospero Valmarana (1759)

III. 31

Olio su tela, cm 100 x 230

Iscrizioni: «ALWISE / RENIER – VICENZO / DONÀ – PROSPERO / VALM.» a sinistra, sotto gli stemmi; «Al Sig. / [...]re di Comun» sul cartiglio sorretto dall'avogadore a destra

Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrigno

Descritta per la prima volta da Zanotto (1853), che tuttavia ne assegnava la paternità a Pietro Uberti, e in seguito genericamente ricordata da Cipollato (1937, p. 226), la triplice effigie è giunta all'attenzione della critica grazie alla segnalazione di Pallucchini (1951-1952) e all'analisi delle tele dell'Avogaria condotta da Ivanoff (1954) sulle pagine della rivista «Arte Veneta».

Non sussistono dubbi sulla cronologia dell'opera, il cui termine *ante quem* risiede nella menzione, sotto la data del 19 dicembre 1759, presente nei *Notatori* del senatore Pietro Gradenigo: «Dal penello di Alessandro di Pietro Longhi uscì il quadro con li veri ritratti di ser Alvise Renier *quondam* Andrea, di ser Prospero Valmarana *quondam* Triffon e di ser Vincenzo Donà *quondam* Piero, attuali avogadori di Comun, annicchiato nella stanza di loro spettabile residenza del Pubblico Palazzo» (*Notizie d'arte* 1942). Il primo estremo è ulteriormente precisabile verso la metà dell'anno in base a quanto si apprende dai registri del Segretario alle Voci: Prospero Valmarana fu in carica dal 10 settembre 1758 al 9 gennaio 1760, Vincenzo Donà dal 29 aprile 1759 al 28 agosto 1760 e Alvise Renier dal 30 luglio 1759 al 29 novembre 1760 (ASV, *Segretario alle Voci, Elezioni Maggior Consiglio*, reg. 29, cc. 5v-6r).

L'aula in cui è ambientata la scena, con pilastri scanalati, nicchie, colonne di ordine ionico, trabeazioni fuori misura, serve da sfondo solenne ai mezzi busti dei magistrati, in linea nello spazio bislungo del dipinto – un formato certo richiesto dall'originaria collocazione – presso un piedistallo marmoreo che ne reca i nomi e gli stemmi. L'impostazione arcaizzante e aulica si ispira agli esempi seicenteschi di Nicolas Régnier e Sebastiano Bombelli, ad altri più vicini nel tempo di Pietro Uberti (Lemoine 2007, p. 320, n. 169; Delorenzi 2009a, p. 137 nota 81 e p. 167), ravvivandosi per il tramite dello spirito cordiale che l'artista ha infuso nei sembianti. Pur nella convenzionalità tipica dei quadroni destinati alle sedi del potere, i tre ufficiali si dispongono con naturalezza, accennano gesti ed espressioni eloquenti, orgogliosi del compito di cui sono investiti, il controllo dell'osservanza delle leggi nei vari consessi della Repubblica e la custodia del Libro d'Oro del patriziato. La luce si riflette sulle fronti, definisce plasticamente le figure ammantate nei roboni purpurei, splendide ed elevate malgrado la consunzione profonda della pellicola pittorica abbia uniformato le tinte, che in origine dovevano palesarsi con un effetto di preziosismo cromatico simile a quello riscontrabile nell'effigie di Giulio Contarini da Mula (cat. 11), portata a termine negli stessi mesi.

Le implicazioni celate nel dipinto vanno oltre l'interesse artistico, svelando in parte i meccanismi della committenza: Alvise Renier è fratello di Antonio, immortalato da Longhi nel 1765 nelle vesti di provveditore generale in Dalmazia e Albania (cat. 38); nel 1764, invece, Prospero Valmarana si era fatto ritrarre una seconda volta, parallelamente all'inviato tripolino Chagì Abdurahman Agà, in un quadro oggi disperso (cat. P 2).

Bibliografia: Zanotto 1853, p. 11; *Notizie d'arte* 1942, p. 45; Pallucchini 1951-1952, p. 91; Ivanoff 1954b, p. 280; *Portret Wenecki* 1956, p. 112; Donzelli 1957, p. 132; Pallucchini 1960, p. 213; Valcanover 1962b, col. 686; Riccoboni 1963, p. 10; Martini 1964, p. 125; Cessi 1966, p. 37; Martini 1971, pp. 30, 34 nota 5; Cionini Visani 1975, p. 12; Franzoi 1982, p. 401, n. 560; Martini 1982, pp. 105-106, 552 nota 355; Sestieri 1988, p. 167; De Re 1989, p. 769; Pignatti 1990, p. 358; Flores d'Arcais 1992, p. 278; Pallucchini 1995, p. 435; Delorenzi 2009a, pp. 197-198.

13

Ritratto di notaro (1759)

III. 32

Olio su tela, cm 100 x 70

Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrigno

La tela sagomata affianca, a sinistra, il ritratto degli avogadori Renier, Donà e Valmarana (cat. 12), di cui condivide la datazione; sul lato opposto figura un dipinto *en pendant* (cat. 14). Era consueto, dai

tempi di Jacopo Tintoretto, che alle immagini dei tre patrizi si unissero quelle dei due *notari* delegati alla gestione amministrativa dell'importante ufficio: appartenenti alla Cancelleria Ducale, venivano scelti dal numero dei «notari ducali straordinari», come apprendiamo dalla *Temì veneta*, l'utile *vademecum* per ricostruire con facilità l'apparato politico e burocratico della Repubblica, edito annualmente tra il 1761 e il 1797 (rintracciare le identità dei nostri, senza il supporto del volumetto, è cosa quasi impossibile).

La figura del segretario, non più giovane, si staglia contro un fondo nerastro che lascia appena intuire il profilo della persona, ammantata in una toga corvina. Nonostante i danni subiti dalla pellicola pittorica, il risalto della fodera di pelo grigio, della mano che regge il foglio, della fisionomia incorniciata dai soffici anelli della parrucca è ancora forte: il volto, indurito dall'attenuarsi delle sfumature, si distingue per il suo vigore espressivo, per la verità dello sguardo che il modello appunta sul riguardante.

Bibliografia: Zanotto 1853, p. 11; Ivanoff 1954b, p. 280; Donzelli 1957, p. 132; Franzoi 1982, p. 401, n. 561.

14

Ritratto di notaro (1759)

III. 33

Olio su tela, cm 100 x 70

Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrigno

Quadro compagno del precedente, il ritratto fiancheggia a destra l'immagine triplice degli avogadori Renier, Donà e Valmarana (cat. 12), situandosi ugualmente nel 1759. Il florido semblante, di età meno avanzata, ha perso in vivacità a causa dei danni del tempo, cui si deve ascrivere l'appiattimento delle modulazioni cromatiche. L'abito è identico, solo la posa si mostra variata giacché il segretario impugna una penna, fissato nell'atto di scrivere sul foglio che campeggia in primo piano sul tavolo. Malgrado la diversa conservazione, va notata la perfetta coincidenza stilistica con l'effigie del conte Annibale Gambara, la cui cronologia rientra nel periodo 1758-1760 (cat. 15).

Bibliografia: Zanotto 1853, p. 11; Ivanoff 1954b, p. 280; Donzelli 1957, p. 132; Franzoi 1982, p. 400, n. 559.

15

Ritratto del conte Annibale Gambara, podestà e vicecapitano di Padova (1758-1760)

III. 22

Olio su tela

Inscrizioni: «Sua Ec[...] / Sig.^r Cont[...] / Anibale Gambara / Podestà e V.^e Cap.^o / Padova» sul cartiglio
Già Zoppola (Pordenone), Castello

Più volte segnalato da Aldo Rizzi (*Mostra della Pittura* 1966; 1967; 1979) come «Ritratto di procuratore» per mano di Pietro Longhi – menzione ripresa senza possibilità di riscontro visivo anche da Pignatti (1968; 1974) – il dipinto si conservava nel Castello dei Conti Panciera di Zoppola; ceduto successivamente al terremoto del 1976, se ne ignora l'attuale ubicazione.

Il reperimento di un'immagine dell'opera (Udine, Museo Civico, Fototeca, neg. 8104) ci permette di constatare l'inesattezza dell'assegnazione, dal momento che l'effigie va senza dubbio restituita al catalogo del figlio Alessandro. Un pilastro, parte di una più ampia compagine architettonica appena intuibile per il discostarsi del tendaggio, fa da sfondo alla figura del funzionario veneziano, abbigliato secondo le norme dell'ufficialità con toga purpurea foderata di pelliccia e stola in velluto alto-basso. Gli anelli della parrucca, ricadendo morbidi sugli omeri, attorniano il volto pieno e nobile nell'espressione, mentre la mano destra, esemplata su un repertorio gestuale di ascendenza tintorettesca, conduce l'interesse sul volume e sui fascicoli adagiati sul tavolo. Se nel libro, sul quale

poggia l'opposta mano guantata, è agevole riconoscere la commissione ducale, gli altri incartamenti fungono da pretesto narrativo per conferire evidenza al cartiglio sporgente che rivela i dati essenziali sul personaggio.

Membro di una famiglia bresciana aggregata al patriziato della Serenissima nel 1653, Annibale Gambara è ritratto nelle vesti di podestà e vice capitano di Padova, l'incarico di rilievo politico maggiore del suo intero *cursus honorum*; nato a Venezia il 26 gennaio 1713 da Carlo Antonio ed Elisabetta Grimani, fu eletto a quel rettorato il 23 aprile 1758, prendendone effettivo possesso il primo gennaio successivo (BMCV, *Discendenze patrizie*, IV, c. 16, *ad vocem* «Gambara alla Carità»; ASV, *Segretario alle Voci, Elezioni Maggior Consiglio*, reg. 29, cc. 153v-154r). Nel corso dei sedici mesi di permanenza nella città antenorea, nonostante il «grave peso» procuratogli dal sovrapporsi di ambedue le competenze, il magistrato si dimostrò solerte nell'adempimento ordinario dell'ufficio, come apprendiamo dalla relazione conclusiva esposta al Senato il 9 maggio 1760, ma pure dovette gestire oculatamente l'annona, «a fronte della sterilità di due successivi raccolti», e la manutenzione delle strade del contado, nonché provvedere al delicato «maneggio del pubblico danaro», in cui si distinse soprattutto per aver individuato un amministratore disonesto, promosso una maggiore efficienza nella custodia dei registri dei decreti sovrani in materia tributaria e riordinato l'esazione dei dazi al fine di accrescere la rendita dell'erario (*Relazioni* 1975, pp. 581-586).

L'intento encomiastico dell'effigie non è risolutivo al fine di stabilirne con precisione la cronologia, che conviene mantenere nell'arco ampio del biennio intercorrente fra la nomina e il compimento del mandato. La realizzazione della tela, a ogni modo, è pressoché contemporanea all'impegno di Alessandro Longhi per i Pisani di Santo Stefano, che si avvalsero dell'artista al principio del 1759: le due commissioni, anzi, si potrebbero definire congiunte, dacché il grande ritratto oggi presso le Gallerie dell'Accademia immortala, seduta dinanzi al procuratore Almorò III (Alvise), la di lui consorte Paolina Gambara, sorella di Annibale (cat. 9). Alquanto prossima, nell'esito stilistico, agli *Avogadori* e ai *Notari* di Palazzo Ducale (catt. 12-14), opere ugualmente eseguite nel 1759, l'immagine del rettore di Padova anticipa soluzioni formali peculiari di una fase più matura dell'attività del pittore, cui ad esempio appartiene il ritratto del cancelliere grande Giovanni Colombo, siglato e datato 1766 (cat. 41).

Bibliografia: *Mostra della pittura* 1966, p. 108; Rizzi 1967, p. 54; Pignatti 1968, p. 140; Pignatti 1974, p. 110, n. 380; Rizzi 1979, p. 470.

16

Ritratto di Antonio Balestra (1758-1760)

III. 23

Olio su tela, cm 60 x 42
Venezia, coll. privata

Il rinvenimento della tela, pubblicata da Martini (1971), ha permesso allo studioso di ricostruire parzialmente la celebre serie longhiana dei ritratti di artisti contemporanei, o comunque settecenteschi, fino a quel momento nota solo attraverso le tavole all'acquaforte illustranti il *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici*, edito al chiudersi del 1762; nell'occasione, infatti, veniva restituita al giovane *peintre-graveur* l'effigie di Giovanni Battista Piazzetta dei Musei Civici lagunari, più tardi affiancata da quelle di Gaspare Diziani e Francesco Zugno (1982), con la precisazione della piena autografia anche per l'immagine di Francesco Fontebasso della Galleria Sabauda di Torino.

Decurtata in entrambe le dimensioni, cosicché è venuta meno l'integrità della cornice, l'opera si presenta superficialmente impoverita, palesando una stesura coloristica ormai piatta e monotona. Ne consegue la discordanza tra la modesta carica espressiva del dipinto e il vigore che traspare dall'incisione approntata già per la *Raccolta di ritratti* del 1760, termine utile a chiarire l'*ante quem*

cronologico. La scarsa introspezione può essere motivata dalla distanza, un ventennio quasi, che separa il compimento dell'effigie dalla morte di Antonio Balestra (1740), personaggio ben noto nell'ambiente domestico avendo tenuto a bottega Pietro, ma certo non troppo familiare ad Alessandro per semplici ragioni temporali. È agevole, del resto, riconoscere la desunzione dall'autoritratto della raccolta degli Uffizi (Ghio-Baccheschi 1989, p. 195, n. 18), mandato in Galleria dal granduca Cosimo III nel 1718: il maestro veronese vi appare cinquantaduenne, dal volto dignitoso e rubizzo, ammantato in uno zamberlucchetto blu celante buona parte della sottomarsina giallo senape, con la nota informale della camicia aperta e del nastro sciolto della cravatta (ill. 24). La tela longhiana, fedele nel ripetere anche le tinte degli abiti, discende presumibilmente non dall'originale, quanto piuttosto da una copia disponibile a Venezia (si ha notizia di altri autoritratti di Balestra, non rintracciati; cfr. Meijer 2003, pp. 97-99, n. 2), considerando che la prima traduzione su rame dell'esemplare toscano – un intaglio di Pietro Antonio Pazzi su disegno di Giovanni Domenico Campiglia – fu eseguita per il quarto volume della *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imp. R. Galleria di Firenze*, pubblicato solo nel 1762 (*Pittori del Settecento* 1984, p. 40).

Bibliografia: Martini 1971, p. 29; *Id.* 1982, p. 552 nota 357; De Re 1989, p. 770; Pallucchini 1995, p. 436.

17

Ritratto di Gaspare Diziani (1758-1760)

III. 25

Olio su tela, cm 70 x 53

Iscrizioni: «GASPAR. DIZIANI. PICTOR / VENETVS» sulla tabella in basso
Già Milano, mercato antiquario

Ancora florido e pieno di vigore, Gaspare Diziani si affaccia settantenne oltre la cornice *rocaille* comune alle tele di Alessandro Longhi coi sembianti dei pittori tradotte, sul finire della sesta decade, nelle acqueforti illustranti la *Raccolta di ritratti* (1760) e poi il *Compendio* (1762). L'opera, presentata in asta a Milano nel 1977 già sotto il nome dell'artista e quindi pubblicata da Martini (1982), si colloca a un trentennio di distanza dall'altra immagine nota del bellunese, l'effigie dipinta da Carlo Francesco Rusca e incisa – unico ricordo della sua esistenza – da Pietro Monaco (cfr. Apolloni 2000, p. 24). Non dissimile nella posa, il più antico mezzo busto ci mostra il medesimo volto pingue che ritroviamo, solo appesantito nei lineamenti per il trascorrere del tempo, nell'esemplare longhiano; l'abbigliamento pure evidenzia numerosi punti di tangenza, annoverando una candida camicia, sbottonata nell'approssimarsi del collo tozzo, e una giubba marrone con fodera di pelliccia.

Nella restituzione della fisionomia dell'anziano collega, Alessandro dimostra uno scrupolo non privo, a ben vedere, di ossequio e deferenza. Le fattezze grossolane del personaggio, impostato di tre quarti, sono ingentilite dagli occhi espressivi che fissano il riguardante, esternandone l'indole benevola e pacata; morbidi passaggi chiaroscurali ne improntano i tratti somatici, mentre la parrucca poco gonfia sembra comporsi di una materia lanosa risolta con la sommarietà tipica di tante prove di Fra' Galgario. Nonostante alcune svelature, soprattutto nel fondo intonato sul grigioverde, abbiano messo in luce la preparazione rossastra e un pentimento nella parte alta, la tecnica rapida d'esecuzione rimane percepibile nella stesura che compone il tessuto dell'abito, dove il colore si sfalda in pennellate che determinano un effetto a macchia. Memore dell'alunnato presso Nogari, l'artista propone un ritratto concepito secondo una sintassi elementare, raggiungendo la naturalezza che contraddistingue altre effigi rientranti in quel torno d'anni.

Bibliografia: Finarte, Milano, 18 ottobre 1977, n. 24; *Catalogo Bolaffi* 1980, p. 60; Martini 1982, p. 552 nota 357; De Re 1989, p. 770; *Pietro Longhi* 1993, n. 24; Pignatti 1993, p. n.n.; Pallucchini 1995, p. 436; Sotheby's, Milano, 28 novembre 2006, n. 349.

Ritratto di Francesco Fontebasso (1758-1760)

III. 26

Olio su tela, cm 70 x 55

Iscrizioni: «FRANCISCVS. FONTEBASSO. PICTOR / VENETVS» sulla tabella in basso
Torino, Galleria Sabauda (inv. 583)

Ignoriamo la provenienza antica dell'opera, che fu donata alla Galleria Sabauda dallo scultore Gabriele Ambrosio nel 1891. Messa in rapporto con l'acquaforte longhiana già da Baudi di Vesme (1899), veniva espunta dal novero degli autografi del maestro veneziano nel saggio fondamentale di Moschini (1932), propenso piuttosto a scorgervi una derivazione dalla stampa; nell'edizione del catalogo museale del 1971, del resto, la Gabrielli schedava ancora il dipinto come «attribuito», cautelandosi col rammentarne lo stato conservativo non ottimale. L'incorniciatura, decorata nel fastigio da un ornamento mistilineo di gusto *rocaille*, cui si sostituisce in basso la tabella recante a lettere capitali il nome dell'artista immortalato e la sua condizione di «pictor venetus», rappresenta l'imbastitura comune alle altre effigi tradotte su rame per il *Compendio*. La precisa corrispondenza con l'incisione, in controparte, avvalorava la paternità del giovane Longhi, che sembra dimostrare qualche incertezza nel segno rigido profilante l'immagine; sul giudizio, a ogni modo, influiscono le numerose cadute di colore e le ridipinture che hanno interessato la superficie pittorica.

Nato a Venezia nel 1707, malgrado l'apparenza di un'età inferiore Francesco Fontebasso è raffigurato poco più che cinquantenne, verosimilmente *ad vivum*, secondo uno schema in tutto sovrapponibile a quello che sottende al ritratto di Francesco Zugno. Il recupero dei modelli rosalbani si fa evidente nel taglio laterale del mezzo busto, ammantato in una *velada* con fodera di pelliccia, che risulta animato dalla decisa torsione del capo; un chiaroscuro non troppo marcato infonde plasticità all'anatomia regolare del volto, mentre l'effigiato scruta con occhi vivaci il riguardante, esprimendo appieno la dignità del mestiere d'artista. La pennellata liscia e al contempo spedita nei dettagli della parrucca e del vello rappresenta un ben determinato carattere della tecnica longhiana agli esordi, fondata sulla sperimentazione di registri stilistici differenziati.

Bibliografia: Baudi di Vesme 1899, p. 155; *Id.* 1909, p. 161; Bratti 1910, p. 27 nota 8; Brosch 1929, p. 355; Pacchioni 1932, p. 18; Moschini 1932a, p. 146; Pacchioni 1951, p. 18; Donzelli 1957, p. 132; Griseri 1958, p. 1082; Gabrielli 1959, p. 23; *Ead.* 1965, p. 25; *Ead.* 1971, p. 156; Martini 1982, p. 552 nota 357; Magrini 1988, pp. 25, 80; De Re 1989, p. 770; Pallucchini 1995, p. 436; Gardner 1998, p. 31.

Ritratto di Giovanni Battista Piazzetta (1758-1760)

III. 27

Olio su tela, cm 64 x 50

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 2064)

Decano tra i pittori veneziani, Giovanni Battista Piazzetta moriva nella sua casa a San Gregorio il 29 aprile 1754 (Mariuz 1982, p. 73); all'epoca quasi ventunenne, Alessandro Longhi certo doveva averne più volte incrociato la strada, in virtù di quella rete di conoscenze e relazioni che legava tra loro gli artisti dimoranti nella Serenissima. L'effigie custodita nelle raccolte dei Musei Civici Veneziani è palesemente desunta da un bulino di Pitteri (ill. 28), inciso a breve distanza dalla scomparsa del maestro sul modello di un autoritratto oggi perduto (*L'eredità di Piazzetta* 1996, pp. 70-71, n. 138), ma tradisce a ben vedere un acume psicologico e una vivacità di sguardo tali da suggerire una partecipazione emotiva del giovane Longhi nel compimento dell'opera, alquanto mitigata negli altri esemplari della serie pervenuti.

La tela fu donata all'istituto museale nel settembre del 1938 da Jacob M. Heimann, collezionista e antiquario di origini russe di stanza a New York e Beverly Hills, che solo pochi mesi prima ne aveva

fatto acquisto presso il mercante d'arte Douwes di Amsterdam con un'attribuzione dubitativa a Pietro Longhi (foto Witt Library). Nel renderla nota, Lorenzetti (1951) non esitava ad avanzare l'autografia piazzettesca, giudicata plausibile ancora da Knox (in *Piazzetta* 1983), malgrado le numerose voci dissonanti levatesi nel frattempo. Valutando la possibilità dell'intervento di un allievo su una pittura rimasta incompiuta, Pignatti (*Il Museo Correr* 1960) ne evidenziava l'intonazione «su colori bruno-olivastrati talvolta caratteristici del Marinetti», ipotesi recepita anni dopo da Mariuz (1982), ma scartata invece da Ruggeri (1983) a sostegno di un isolato riferimento a Giuseppe Angeli. L'accertamento della paternità longhiana si deve a Martini (1971), che pubblicando alcuni inediti, fra cui il ritratto di Antonio Balestra, contornato da un'identica finta cornice, suggerì di riconoscere nel dipinto il prototipo per la stampa, in controparte, posta a corredo del *Compendio* e già inserita nella *Raccolta di ritratti* del 1760. I successivi interventi di Pedrocco – il primo nel 1988 – hanno sviluppato l'intuizione dello studioso e si sono concentrati, in particolare, sull'importanza del tirocinio svolto dall'artista nella bottega di Giuseppe Nogari, riscontrabile «nell'accentuato realismo, nell'uso di toni coloristici vivaci e nel tipico effetto di “macchiato” che caratterizza i volti» (1998). Lo stesso Pedrocco, in data intermedia (1993), proponeva l'accostamento a un disegno di collezione privata milanese recante, fra altri schizzi, quattro pose del mezzo busto di un personaggio maschile, studi considerati giovanili e associati al processo ideativo dell'immagine di Piazzetta, ma invero destinati all'elaborazione del ritratto di un ecclesiastico, come si deduce dalla foggia del colletto (cat. DA 8).

L'impianto tonale sobrio si combina all'essenzialità della figura, scevra di qualunque nota esornativa a esclusione della casacca marrone foderata di pelliccia, con passamanerie lungo gli orli ravvivate da segni sottili di vernice dorata. L'approfondimento dell'interiorità è affidato alla compostezza dignitosa del volto, agli occhi tanto espressivi da simulare l'apparenza del velo lacrimale; dismessa la rigonfia parrucca che contraddistingue gli autoritratti del maestro a Windsor Castle e all'Albertina di Vienna, la fronte ci appare ampia per l'avanzata calvizie, mentre ai lati ricadono lunghi capelli incanutiti. Le prime immagini della tela di cui disponiamo evidenziano la sproporzione anatomica, poi corretta, della parte superiore del capo, riconducibile forse a una ridipintura o all'emersione di un pentimento in seguito a un vecchio restauro, operazione che ha anche celato il fastigio della tabella, scomparsa pressoché *in toto*, un tempo recante il nome dell'effigiato. L'insegnamento di Giuseppe Nogari e, nel caso specifico, l'esempio delle prove di Giovanni Battista Piazzetta, impostate su gradazioni quasi monocromatiche, fungono da principi costitutivi del dipinto, databile al 1758-1760, a ogni modo presupponendo una comune matrice rembrandtiana.

Bibliografia: Lorenzetti 1951, p. 33; *Collezioni d'Arte* 1956, p. 57; *Il Museo Correr* 1960, pp. 289-290; Mariacher 1966, p. 37; Martini 1971, pp. 30, 34 nota 3; Mariuz 1982, p. 129, cat. A144; Martini 1982, p. 552 nota 357; *Piazzetta* 1983, p. 90; U. Ruggeri, in *Giambattista Piazzetta* 1983, p. 111, *sub* n. 40; F. Pedrocco, in *Una città e il suo Museo* 1988, p. 282, cat. IX.17; De Re 1989, p. 770; F. Pedrocco, in *El Settecento* 1990, p. 142; Pedrocco 1993b, p. 183; Pallucchini 1995, p. 436; Pedrocco 1998, p. 84; *700 veneziano* 1998, p. 148, n. 67.

20

Ritratto di Francesco Zugno (1758-1760)

III. 29

Olio su tela, cm 70 x 53

Iscrizioni: «FRANCISCVS. ZVGNO. PICTOR / VENETVS» sulla tabella in basso

Già Milano, mercato antiquario

Modello pittorico tradotto da Alessandro Longhi con lievi varianti in un'acquaforte già compresa nella *Raccolta di ritratti* del 1760, la tela è stata individuata *in primis* da Martini (1982) ed è poi riemersa in tempi recenti sul mercato antiquario milanese (2006). Assegnabile agli anni estremi del sesto decennio, analogamente alle altre effigi della serie di cui oggi si conosce la versione dipinta, possiamo scorgervi

entro il profilo ovale della cornice il mezzo busto del tiepolesco Francesco Zugno, rappresentato cinquantenne nella verità di una descrizione fisionomica dal naturale. Un lampo di luce ne rischiarà il volto, con le orbite oculari scavate, quasi una maschera che la consunzione superficiale del pigmento ha trasformato in un contrapposto pressoché netto fra l'incarnato roseo e l'ombra della tempia e della gota. Il fondo grigioverde accresce l'evidenza della figura, sapientemente valorizzata attraverso il nitore della cravatta e delle gale di trine in un contesto dalle cromie rabbiutate.

L'immagine, al momento l'unica nota dell'artista, che apparentemente non ci ha lasciato autoritratti, si caratterizza per l'inflessione cordiale del sembiante, malgrado la posa un poco impettita presa a prestito da certi pastelli, ben più sciolti, di Rosalba Carriera. Intonata su un salvia spento, la *camisiola* con fregi aurei lungo gli orli accompagna un'ariosa zimarra blu, abito da camera che stempera la formalità di circostanza; la fronte spaziosa è invece inquadrata da una parrucca bassa, terminante dietro in un codino trattenuto da un nastro. Fin dalle prove iniziali, Longhi si dimostra in grado di fissare con franchezza e realismo la condizione umorale dei personaggi effigiati, ricorrendo in modo disinvolto a forme espressive variate in base alla destinazione dell'opera.

Bibliografia: Martini 1982, p. 552 nota 357; De Re 1989, p. 770; Pallucchini 1995, p. 436; Sotheby's, Milano, 28 novembre 2006, n. 350.

21

Ritratto di medico (1758-1760)

III. 30

Olio su tela, cm 96 x 75,5

Inscrizioni: «DE SANGVINI [MI]SSIONE – DE CVRATIONE / PLEVRITIDIS» sul volume aperto sul tavolo

Bratislava, Slovenská Národná Galéria (inv. O 304)

Pressoché ignoto agli studi longhiani, il dipinto proviene dalla residenza a Král'ová del conte Janos Pálffy (1829-1908), collezionista d'arte fra i più importanti dell'Europa orientale, ed è giunto alla Galleria Nazionale Slovacca nel 1950 con l'attribuzione a Giovanni Battista Piazzetta, se non altro indicativa per l'individuazione della corretta pertinenza all'ambito veneto. Si deve a Karol Vaculík (1982) il riconoscimento della mano di Alessandro Longhi, sotto il cui nome l'opera è stata presentata tre anni dopo nell'occasione di una mostra. Il restauro svoltosi nel frattempo (1983-1984) ha potuto rimediare solo in parte ai danni subiti dalla superficie pittorica nella porzione destra, reintegrata attraverso una malaccorta ridipintura incapace di emulare la maniera dell'artista; l'insieme, a ogni modo, ne risulta solo minimamente turbato, cosicché non viene meno la possibilità di apprezzare la forte carica espressiva affidata all'immagine.

Tassello importante nella ricostruzione del percorso creativo del maestro veneziano, la tela presenta motivi molteplici di interesse, in primo luogo concernenti la sua precoce cronologia. È infatti agevole riscontrarvi i modi tipici della fase giovanile di Alessandro, entro il 1760, per la stretta consonanza che sussiste, ad esempio, con le figure virili del ritratto della famiglia Pisani, con le effigi dei pittori predisposte per il *Compendio* e con le due versioni del ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani (catt. 6-7, 9, 16-20). Queste ultime, soprattutto, rivelano a un'osservazione attenta procedure esecutive simili nell'andamento fluido della pennellata, nella modulazione del chiaroscuro, nel segno morbido e privo di asperità che contraddistingue la parrucca, dalla parvenza lanosa, e gli abiti. Una rimarchevole sintonia formale si instaura poi con il ritratto di Francesco Zugno, analogo non solo per quanto riguarda il palesarsi della disposizione interiore, ma anche, limitando il raffronto all'aspetto fenomenico, per l'impiego nelle vesti delle medesime cromie – oro, verde pallido e blu – quasi che Longhi abbia completato entrambe le opere nello stesso frangente. Sembra allora plausibile proporre anche per il dipinto di Bratislava una datazione agli anni 1758-1760.

La parrucca a groppi, con il cincinno annodato in bella vista sull'omero sinistro, denota il gusto sofisticato del personaggio, ammantato in un panno di forte ombreggiatura sfumante dall'azzurro fino a gradazioni d'oltremare scuro. Pregiati ricami aurei a motivo floreale, la cui consistenza rammenta gli impasti rembrandtiani, guarniscono lo scollo e le profilature della sottomarsina color salvia, dalla quale affiorano le barbole di merletto della lunga cravatta più volte girata intorno al collo; si scorge anche la camicia, in particolare l'ampia manica terminante in una trina probabilmente ad ago.

L'impianto compositivo che prevede la raffigurazione del personaggio accanto a un tavolo costituirà negli anni successivi una formula consueta al linguaggio longhiano, analogamente impiegata nei ritratti dei due altri medici immortalati dal pittore, Giovan Pietro Pellegrini e Francesco Pajola (catt. 75, 122). Ignoriamo, nel caso in esame, l'identità dell'effigiato, che sorregge con la mano uno strumento operatorio somigliante a una pinza emostatica, visibile pure in primo piano accanto a una lama per praticare incisioni dall'impugnatura in legno. Le iscrizioni sul volume aperto evocano alcuni trattati cinquecenteschi, fra i quali il *De curatione pleuritidis per venæ sectionem* di Andrea Turini (Lugduni 1537), il *De morbo gallico liber. Huic annectitur De curatione pleuritidis per sanguinis missionem liber ad Hippocratis et Galeni scopum* di Benedetto Vittori (Florentiae 1551), il *De curatione pleuritidis* di Ercole Bonacossa (Bononiae 1552), che consigliavano la cura della malattia attraverso il salasso, tesi sostenuta anche da Andrea Vesalio in una *Epistola* data alle stampe a Basilea nel 1539. È dunque lecito supporre che lo specialista ritratto, dal volto arguto e perspicace, possedesse una piena competenza della flebotomia, ostentando con aria sicura l'abilità acquisita per mezzo dello studio come dell'esperienza empirica.

Bibliografia: Práraskey 1985, n. 57.

22

Ritratto di Tommaso Temanza (1760 ca.)

III. 37

Olio su tela, cm 72 x 55

Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 449; cat. n. 478)

Come molte opere della giovinezza del pittore, anche il ritratto di Tommaso Temanza manifesta un linguaggio fortemente chiaroscurale, aderendo al gusto rembrandtiano tanto in voga nella Serenissima. L'architetto, nipote di Giovanni Poleni, svolse un ruolo di primo piano nell'orientare la cultura artistica veneziana in senso neoclassicista; nato nel 1705 e scomparso nel 1789, lo vediamo nella tela intorno ai cinquantacinque anni, florido e un poco pingue nel viso austero, dall'espressione concentrata. Nonostante i danni del tempo, ancora è possibile discernere la pennellata morbida che definisce la parrucca, di consistenza lanosa, la carnagione, la giubba caffè sbiadito sapientemente modulata nei toni che digradano nel marrone più intenso. La luce fa emergere la figura dall'ombra, plasma le forme e dona un minimo baluginio al ricamo aureo della sottomarsina. A completare l'immagine, gli attributi del mestiere di *proto* stretti nella mano sinistra, una squadra e un compasso.

L'analisi del *pendant* muliebre con la consorte Caterina Penza, presso la National Gallery di Londra (cat. 23), ha giustamente indotto Levey (1956) a proporre per entrambe le effigi una datazione approssimativa al 1758-1760, che trova conferma nel dato stilistico; in precedenza, Moschini (1932) aveva considerato una cronologia intorno al 1770, ripresa ancora da Pallucchini (1995) malgrado la diversa opinione della Moschini Marconi (1970), orientata verso una sistemazione temporale in un momento intermedio fra i due estremi. A lungo attribuito a Pietro Longhi – il conferimento definitivo ad Alessandro si deve al citato Moschini (1932) –, il ritratto è pervenuto alle Gallerie veneziane nel 1845, quale dono di Francesco Lazzari. Ne conosciamo, poco somigliante, una traduzione litografica Deyé su disegno di L. Rossi; l'esemplare nelle raccolte del Museo Correr (*Ritratti Cicogna*, 447) presenta, di mano di Emmanuele Antonio Cicogna, l'annotazione a matita: «Da una pittura di Alessandro Longhi conservata nel 1830 dall'architetto ingegnere Girolamo Ruggia» (per errore, la

Moschini Marconi 1970 e la Nepi Sciré 1995 indicano il nome di Lazzari).

Bibliografia: Zanotto 1845, p. 8; *Venezia* 1847, II/2, p. 405; *Catalogo* 1852, p. 23; *Catalogo* 1862, p. 50, n. 629; *Catalogo* 1875, p. 48, n. 621; Conti 1895, p. 141; *Id.* 1900, p. 160; Paoletti 1903, p. 141; Bratti 1910, p. 26; Richter 1910, p. 216; Paoletti 1911, p. 173; Serra 1914, p. 145; *Catalogo* 1924, p. 94; *Catalogue* 1928, pp. 90-91; Moschini 1932a, pp. 120-125; *Id.* 1934, p. 467; *Catalogo* 1949, p. 58; Di Carpegna 1951, col. 1514; Pallucchini 1951b, p. 213; *Eighteenth Century* 1951, p. 23, *sub* n. 60; Levey 1956, pp. 69-70; Moschini 1956a, p. 18; Donzelli 1957, p. 132; Pignatti 1957, p. 241; Valcanover 1962b, col. 687; Riccoboni 1963, p. 11; Moschini Marconi 1970, p. 46, n. 95; Levey 1971, p. 151; Valcanover 1972, p. 387; F. Pedrocchi, in *El Settecento* 1990, p. 144; P. Angelini, in *Giacomo Quarenghi* 1994, p. 257, n. 13; Nepi Sciré 1995, pp. 123-124, n. 75; Pallucchini 1995, p. 442; Nepi Sciré 2001, p. 220; M.C. Dossi, in *Il gran teatro* 2003, p. 188, cat. I.56; M.C. Dossi, in *Ritratti e autoritratti* 2005, n. 6.

23

Ritratto di Caterina Penza (1760 ca.)

III. 38

Olio su tela, cm 60,4 x 48,3

Inscrizioni: «Temanza moglie del: depinta dal Longhi» a tergo
Londra, National Gallery (inv. 3934)

In base a un'epigrafe di mano ottocentesca vergata a tergo della tela, l'immagine rappresenterebbe Caterina Penza, consorte dell'architetto Tommaso Temanza, facendo coppia con il ritratto longhiano di quest'ultimo, custodito nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 22), per la sostanziale omogeneità del tono dello sfondo e per le misure simili (Richter 1910; cfr. anche Levey 1956). Nella seconda metà del XIX secolo il dipinto apparteneva allo storico inglese Rawdon Brown (1806-1883), residente nella città lagunare per un cinquantennio, fino alla morte: nella sua dimora, già nell'ottobre del 1855, erano presenti «pictures by P. Longhi» (Mündler, ed. 1985, p. 75). Alienato a un'asta londinese nel 1884, entrò nella raccolta di Jean Paul Richter e quindi, due anni dopo, nella collezione di Ludwig Mond, pervenuta tramite lascito alla National Gallery nel 1924.

Riconosciuta come autografo di Alessandro – per qualche tempo non unanimemente – da Richter (1910), l'effigie palesa una stretta consonanza di sentire con la *Famiglia Pisani*, nonché con i mezzi busti di due dame veneziane di incerta identità, l'uno nella Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia, l'altro presso l'Art Institute di Chicago (catt. 9, 33-34), datandosi a un momento vicinissimo al 1760. Il forte ascendente dei pastelli di Rosalba Carriera si avverte nel piglio civettuolo, nella postura a tre quarti del corpo, con la fisionomia rivolta in direzione dell'osservatore. Di liquido pigmento sembra comporsi il drappo blu che cinge la persona, elegante è l'abito grigio-verde con guarnizioni auree sul bordo della manica e sull'ampio scollo, messo in evidenza da un contorno arioso di merletto; un filo di perle e un *bouquet* di peonie richiamano gli ornamenti sui capelli incipriati.

Caterina Penza si unì in matrimonio con Tommaso Temanza il 9 febbraio 1738 nella chiesa di Sant'Elena (l'annotazione della cerimonia, con l'anno seguito dalla dicitura «a nativitate Domini», si trova in ASPV, *Archivio della Parrocchia di San Zulian, Registri dei matrimoni*, 8, p. 180; sbagliava Levey 1956 nell'indicare quale sede del rito nuziale, peraltro nel 1739, la stessa chiesa di San Zulian). La cronologia del quadro all'inizio del settimo decennio è confermata dall'età apparente della ritrattata, che ora sappiamo essere venuta al mondo il 26 maggio 1719 (ASPV, *Archivio della Parrocchia di San Zulian, Registri dei battesimi*, 8 (1686-1720), p. 303: «Adì 28 detto [maggio 1719]. Fu battezzata dal reverendo padre Giacomo Carletti sagrestan di licenza di me piovan una fia di domino Zuanne Maria Pensa q. Nicolò favro e di domina Margarita q. Filippo Manera, nata li 26 corrente; li pose nome Cattarina Giovanna. Tenne alla fonte il signor Bortolamio Marcolini q. Marco da chiodi sta a San Luca. Comare Cornelia Tebaldini q. Pietro, relita del q. Matio Arnolfi sta a San Moisè»).

Bibliografia: Christie's, London, 30 maggio 1884, n. 191; Berenson 1894, p. 103; *Exhibition* 1894-1895, p. 50,

n. 263; Richter 1910, pp. 11, 215-220; Jocelyn Ffoulkes 1911, p. 174; *Catalogue* 1925, p. 180; *Catalogue*, 1929, p. 197; Moschini 1932a, p. 145; *Illustrations* 1937, p. 193; Arslan 1943, p. 63 nota 15; *Eighteenth Century* 1951, p. 23, n. 60; Pallucchini 1951b, p. 213; Levey 1956, pp. 69-70; Pignatti 1957, p. 241; *Summary Catalogue* 1958, p. 132; Martini 1964, p. 291 nota 288; Levi Pisetzky 1967, tav. 47; Moschini Marconi 1970, p. 46, *sub* n. 95; *National Gallery* 1971, pp. 151-152; *Illustrated General Catalogue* 1973, p. 380; *Pictures* 1976, n. 6; Wright 1976, p. 120; *Two Historians* 1979, p. 370, fig. 5; *Illustrated General Catalogue* 1986, p. 327; *Illustrated General Catalogue* 1995, p. 386; Nepi Sciré 1995, pp. 123-124, *sub* n. 75; Pallucchini 1995, p. 442.

24

Ritratto di Carlo Goldoni (1762)

Ill. 43

Olio su tela, cm 73 x 56

Iscrizioni: «DOCTOR CAROLVS GOLDONI / POETA COMICVS» sulla tabella, in basso
Venezia, Casa Goldoni, Istituto di Studi Teatrali (inv. Cl. I, n. 143)

Il ritratto, pervenuto nelle raccolte civiche veneziane per dono di Benedetto Valmarana (1840), palesa con naturalezza il mezzo busto del «poeta comicus» Carlo Goldoni, fissato di tre quarti secondo un modulo di chiaro ascendente rosalbano; esiste, tuttavia, un prototipo legato al quadro da una perfetta corrispondenza nella posa e nell'esternazione dell'indole, la stampa di Marco Pitteri, su disegno di Piazzetta, che figura nel terzo tomo dell'edizione fiorentina delle commedie goldoniane, messo sotto i torchi nel 1753 (Pedrocco 1993, p. 56; ill. 42).

L'avvocato indossa una *camisiola* marrone chiaro impreziosita da ricami aurei, cinge un drappo blu che ne esalta il mezzo busto e la fisionomia cordiale: è un «peintre de la Nature», come recita una lettera stesa nel 1760 da Voltaire (1785, p. 482), con carta e inchiostro emula e supera gli esiti muti del pennello, tanto da meritare un'incorniciatura identica *in toto* a quella che attornia le effigi dei pittori predisposte sul finire degli anni Cinquanta per la *Raccolta di ritratti* (catt. 16-20). Sembra verosimile riconoscere nella tela l'immagine, celebrata da un sonetto di Girolamo Garganego (si veda la trascrizione nell'*Appendice II*, n. III), che il giovane Longhi aveva dipinto nel 1762 poco prima della partenza del commediografo per Parigi. La cronologia, per le evidenti similitudini stilistiche con prove relative a quel frangente, ad esempio l'effigie di Caterina Penza presso la National Gallery di Londra (cat. 23), conferma la sovrapposizione.

L'opera esaltata nel componimento poetico è stata erroneamente identificata da Pilo (1957) con un mediocre quadretto che nemmeno immortalava Goldoni, bensì il compositore partenopeo Nicolò Jommelli (cat. R 24).

Bibliografia: Lecomte 1844, p. 274; Lazari 1859, p. 29, n. 144; Baschet 1860, p. 372; Galanti 1882, p. 473 e p. 577 nota 4; Neri 1884a, p. 320; Spinelli 1884, p. 5; *Elenco* 1899, p. 121, n. 14; Bratti 1907, p. n.n.; Della Torre 1908, p. 116; Bratti 1910, pp. 25, 27; Giglioli 1927, p. 216; Damerini 1928, p. 101; Brosch 1929, p. 355; Moschini 1932a, p. 146; Moschini 1934, p. 467; Muraro 1948, pp. 16-17; *Catalogo della Quadreria* 1949, p. 65, n. 110; Pignatti 1949, p. 32; Golzio 1950, p. 840; Pilo 1957a, pp. 48-49; *Id.* 1957b, p. 24, pp. 28-29, p. 31 e pp. 45-47, n. 11; *Id.* 1957c, pp. 47-48; Donzelli 1957, p. 132; Griseri 1958, p. 1082; *Carlo Goldoni* 1959, n. 19; Pignatti 1959a, pp. 11, 16 nota 10; *Il Museo Correr* 1960, pp. 145-147; Pilo 1960, p. 861; Valcanover 1962b, col. 686; Riccoboni 1963, p. 11; Pignatti 1965b, p. 38; Cessi 1966, p. 37; *Life in XVIII Century* 1966, p. 21, n. 25; Mariacher 1966, p. 29; Martini 1971, p. 29; Cionini Visani 1975, p. 12; De Logu-Marinelli 1976, pp. 185, 192; *Les arts* 1980, pp. 89-90, n. 43; Martini 1982, p. 552 nota 357; Aloisi 1997, p. 112; Pedrocco 1998, p. 84; *700 veneziano* 1998, p. 148, n. 66; Pedrocco 1993a, p. 72.

25

Ritratto di Carlo Goldoni (1762 ca.)

Ill. 41

Olio su tela, cm 73 x 54

Iscrizioni: «CAROLUS GOLDONI CELERIMUS / COMED.^{um} SCRIPTOR^R» sulla tabella, in basso
Roma, Raccolta Teatrale del Burcardo

Il ritratto fu donato da Goldoni quale memoria di famiglia al suocero Agostino Connio, genovese, presso i cui discendenti nel capoluogo ligure venne segnalato *in primis* da Belgrano (1882). A distanza di un biennio, le pagine de «L'Illustrazione Italiana» ne accolsero una riproduzione incisoria, su disegno di Ettore Ximenes, posta a corredo di un breve articolo di Neri, che ripercorreva le vicende del quadro – un Tiepolo, a giudizio di Nicolò Barabino – e, in un contributo di poco successivo, dopo uno scambio di idee con Malamani, ne proponeva l'autografia longhiana, giungendo a riconoscervi il prototipo della tela *ex* Valmarana nella Raccolta Correr di Venezia (cat. 24). Ceduto nel 1903 da Fanny del Vecchio, vedova Connio, all'attore, studioso di teatro e collezionista fiorentino Luigi Rasi, qualche tempo dopo la sua morte, occorsa nel 1918, pervenne tramite acquisto alla Società Italiana degli Autori (poi S.I.A.E.), che lo trasferì a Roma, nel palazzetto del Burcardo, nel 1926.

I giudizi espressi della critica sono molteplici: il dipinto è di Alessandro per Bratti (1910) e Martini (1982); di un seguace per Giglioli (1927) o di un allievo per De Logu e Marinelli (1976); Moschini (1932) vi ha ravvisato una «derivazione scadente dall'ovale del Correr»; Pilo (1957) e Pedrocco (1993), su labili fondamenti, lo hanno conferito al pistoiese Giuseppe Valiani, autore di una tempera effigiante Goldoni eseguita nel 1764 per il conte Francesco Albergati, amico e corrispondente del commediografo (*ibid.*, p. 77). L'immagine, in realtà, è in stretta connessione con quella veneziana, tanto da configurarsi come replica: le uniche varianti si notano nell'abito, che potremmo definire 'domestico' per via della veste da camera foderata di pelliccia, e nell'epigrafe, decantante la sua celerità nel comporre i brani teatrali.

Bibliografia: Belgrano 1882, p. 484; Neri 1884a, pp. 320-322; *Id.* 1884b, p. 347; Spinelli 1884, p. 5; Della Torre 1908, p. 116; Bratti 1910, p. 27 nota 8; *Mostra del ritratto* 1911, p. 89, n. 57; *Catalogo generale* 1912, p. 182; Nugent 1912, p. 77; O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 216; Moschini 1932a, p.146; Pilo 1957b, pp. 29-30 e pp. 47-48, n. 12; *Id.* 1960, p. 862; De Logu-Marinelli 1976, p. 192; Martini 1982, p. 552 nota 357, Pedrocco 1993a, p. 67.

26

La Pittura e il Merito (ante 1762)

III. 49

Olio su tela, cm 128 x 93

Iscrizioni: «Alessand. / Longhi / pinx.» sul dorso del volume sorretto dal Merito; «Alessandro Longhi» sulla coperta del volume in primo piano

Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 474; cat. n. 493)

Già presso il *Fonteghetto* della Farina, la tela si identifica con il saggio donato all'Accademia di Pittura e Scultura, cui Alessandro era stato ammesso nell'agosto del 1759. Manca la possibilità di precisarne *ad annum* la cronologia, che comunque è anteriore al novembre del 1762, ovvero al richiamo inviato a quattro professori – il padre Pietro, Gaspare Diziani, Domenico Maggiotto e Jacopo Marieschi – all'epoca ancora inadempienti nella consegna del proprio *morveau de réception* (Fogolari 1913, p. 260); l'artista stesso provvide a trarne un'acquaforte, nello stesso senso del quadro, corredata dalla dedica a John Udny, che nel 1761-1762 fu per la prima volta «Console di S: M: Il Re d'Inghilterra appresso la / Seren:^{ma} Republica di Venezia» (cat. I 16). L'opera, rappresentante *La Pittura e il Merito* (alcuni vecchi testi la titolano *L'arte del disegno*), è ricordata «nella stanza delle adunanze della pubblica Accademia» da Zanetti (1771).

Di chiarissimo ascendente rembrandtiano per via dell'ambientazione notturna e dei forti contrasti fra luce e ombra, la scena propone un'allegoria facilmente comprensibile. L'attempata figura del Merito, un vecchio barbuto coronato di lauro, con un libro e lo scettro in mano, dalla sua posizione defilata introduce l'osservatore – rivolgendogli lo sguardo – alla nobile presenza femminile simboleggiante la

Pittura. La giovane fanciulla, che stringe al petto una maschera, è abbigliata di tutto punto in una veste color marrone, cinta da un drappo digradante dall'azzurro cristallino al blu più intenso dove i bagliori si affievoliscono; quasi come un ampio collare, il bianco bavero della camicia accentra l'attenzione sulla fisionomia garbata e leziosa, sul curioso copricapo alla moda impreziosito da una piuma, fermata da un fiocco rosso, e da un bordo a ricami aurei. Una testa in gesso abilmente scorciata, una tavolozza, una clessidra e un libro, su cui campeggia la firma dell'autore, contornano lo spazio centrale del tavolo illuminato con effetto teatrale da un bagliore improvviso. Risplende il verde del panno, rifulgono i fogli su cui la dama è intenta a disegnare con un matitatoio, disvelando i fondamenti della pratica artistica. «Questa tela», scriveva Moschini (1932), «ci mostra così un aspetto particolare del nostro Longhi, in vena di dare dei punti alla squisitezza di una Rosalba e per buona sorte tanto saggio da dimenticare le allegorie dandoci il ritratto di una bella dama. La nobiltà necessaria per un quadro da sala accademica si muta qui in leggiadria, in aristocratica sensibilità».

Bibliografia: Zanetti 1771, p. 485; Zucchini 1784, pp. 362-363; Maiers 1795, p. 259; *Catalogo* 1859, p. 48, n. 654; *Catalogo* 1862, p. 52, n. 653; Conti 1895, p. 145; *Id.* 1900, p. 164; Paoletti 1903, p. 145; Bratti 1910, p. 22; Paoletti 1911, p. 177; Fogolari 1913, p. 268; Serra 1914, p. 149; *Mostra della pittura* 1922, p. 116, n. 582; *Catalogo* 1924, p. 96; *La pittura italiana* 1924, p. 183; Fiocco 1925, pp. 21-22; Nugent 1925, pp. 134-135; Lorenzetti 1926, p. 651; *Catalogue* 1928, p. 93; Damerini 1928, pp. 111, 218; Brosch 1929, p. 355; Moschini 1931, p. 53; *Id.* 1932a, pp. 117-118; *Id.* 1932b, p. 780; Fogolari 1934, pp. 8, 14; Moschini 1934, p. 467; Goering 1936, p. 25; *Catalogo* 1949, p. 59; *L'Accademia* 1950, p. 37; Di Carpegna 1951, col. 1514; Moschini 1956a, pp. 11, 18; Donzelli 1957, p. 132; Moschini 1958, p. 262; Valcanover 1962b, col. 686; Moschini Marconi 1970, pp. 44-45, n. 93; Valcanover 1972, p. 387; Pinto 1979, p. 211; Nepi Sciré-Valcanover 1985, p. 127, n. 143; Nepi Sciré 1991, p. 280, n. 172; Pallucchini 1995, pp. 437-439; *Gallerie dell'Accademia* 2005, p. 185; Mariuz 2005, p. 63; Viola 2009, p. 28.

27

Ritratto del procuratore Francesco I Morosini (1762-1763)

III. 46

Olio su tela, cm 265 x 170

Già Budapest, coll. Hatvany

Malgrado l'esistenza di vecchie fotografie, datanti al chiudersi dell'Ottocento, che mostrano l'effigie – attribuita a Pietro Longhi – ancora nelle sale di Palazzo Morosini a Santo Stefano, racchiusa in una cornice intagliata di eccezionale ricchezza, gli studiosi dell'arte di Alessandro ne hanno stranamente taciuto. Allo stile del pittore per primo l'ha avvicinata Gonzalés-Palacios (1986), della sua cerchia la considerava poco dopo Mravik (1988), cui si devono le informazioni sui passaggi successivi di proprietà: trasportata dagli eredi Morosini-Gatterburg in Ungheria, fece parte della raccolta a Budapest del conte László Szapáry, passando infine nella collezione del barone Ferenc Hatvany, razzata dalle truppe germaniche nel corso della seconda guerra mondiale. Il pieno conferimento al giovane Longhi e l'identificazione del personaggio si devono a Delorenzi (2009).

Nella tela scorgiamo l'immagine del cavaliere e procuratore Francesco I Morosini, discendente del Peloponnesiaco, alle cui gloriose imprese belliche si riferisce la panoplia che fregia nell'estremità inferiore la stola aurea del nobile. Nato nel 1712, fu membro del Consiglio dei Dieci e podestà a Padova, ottenendo poi la nomina alla Procuratia *de ultra* il 16 novembre 1761 (BMCV, *Discendenze patriizie*, V, cc. 223-231, *ad vocem* «Morosini dalla Sbarra S. Steffano»); il solenne ingresso ebbe luogo a distanza di quasi due anni, il 26 settembre 1763. L'opera, che anticipa la soluzione formale adottata nel quasi coevo ritratto del procuratore Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani (cat. 28), palesa scopertamente l'ammirazione per Tiepolo, estrinsecata mediante l'inserimento del gradino marmoreo in primo piano. Il dettaglio architettonico prelude alla scenografia grandiosa impalcata nello sfondo e, inoltre, introduce nella finestra un andamento diagonale più in alto ripreso, ma nel senso opposto, dal tendone. Tra il sedile intagliato e il tavolo sorreggente la commissione ducale si muove il novello

magistrato, riconoscibile grazie a una stampa di Marco Pitteri (Delorenzi 2009a, pp. 335-336, cat. PSM 92), una figura grave e austera amplificata in imponenza dall'abbondante robone di porpora.

Bibliografia: Gonzalés-Palacios 1986, I, p. 336; Mravik 1998, p. 231; Delorenzi 2009a, p. 200.

28

Ritratto del procuratore Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani (1763)

III. 54

Olio su tela, cm 231 x 140 ca.

Venezia, coll. privata

Il dipinto proviene da Palazzo Pisani a Santo Stefano, oggi sede del Conservatorio di Musica «Benedetto Marcello», dove figurava in una stanza del secondo piano, come si apprende dall'inventario delle opere d'arte conservate nell'edificio steso da Pietro Edwards nel 1809 (*Gli inventari* 2006, pp. 130, 135, 142, 154); in seguito al passaggio sul mercato antiquario, entrò a far parte della raccolta romana dei duchi Caracciolo di Brienza, alienata nel 1933. Nonostante l'attribuzione corretta ad Alessandro Longhi, è sempre mancato il riconoscimento del personaggio, dapprima considerato un anonimo «senatore» (*Il Settecento* 1929), più tardi, nell'occasione della vendita, il futuro doge Marco Foscarini. La precisazione circa l'identità del nobile si deve a Delorenzi (2009).

Scarsamente nota – solo Moschini (1932), in letteratura, ne ha fatto cenno per includerla tra le opere probabili o almeno possibili dell'artista –, l'effigie rappresenta Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani, eletto il 23 aprile 1763, quasi sessantenne, alla dignità procuratoria *de citra* (BMCV, *Discendenze patrizie*, VI, c. 80, *ad vocem* «Pisani S. Steffano»); l'ingresso alla carica ebbe luogo qualche mese dopo, il 12 settembre, data che individua con esattezza la cronologia dell'intervento longhiano. La scelta del nostro, che già lo aveva immortalato nel grande ritratto di famiglia del 1758-1759 (cat. 9), era pressoché d'obbligo, tenendo pure conto della dedica del *Compendio* (1762), intitolato «A sua eccellenza il signor Giovanni Francesco Pisani, senator amplissimo e mecenate splendidissimo delle arti liberali». L'opera, esemplata sullo schema dell'immagine del procuratore Francesco I Morosini, dipinta fra il 1762 e il 1763 (cat. 27), propone il patrizio al centro della stanza, fra una poltrona e un tavolo fregiato del blasone della casata. Il robone e la stola di porpora fanno da contrappunto al verde tendaggio che cala dall'alto, svelando come un sipario la sontuosa architettura marmorea di ordine ionico nello sfondo. Lo stato conservativo non ottimale, che ha determinato un diffuso appiattimento dei valori cromatici, offre ancora la possibilità di cogliere la naturalezza della fisionomia, la modulazione abile dei toni di colore. Un disegno predisposto dall'artista, con minime varianti nella quinta scenografica, fu tradotto su rame per ornare una gratulatoria celebrante il novello magistrato (cat. IT 4).

Bibliografia: *Il Settecento veneziano* 1929, p. 136, n. 4; Moschini 1932a, p. 146; L'Antonina S.A., Roma, 22-27 maggio 1933, n. 429; *Gli inventari* 2006, pp. 130, 135, 142, 154; Delorenzi 2009a, p. 201.

29

Ritratto di Jacopo Linussio (1763)

III. 47

Olio su tela, cm 114 x 112

Iscrizioni: «VIDETUR / EX SE / NATUS» in basso a destra; «PETRUS LONGHI VENETUS PINXIT ANNO 1763» su un'etichetta sul telaio

Tolmezzo, coll. Linussio

Rintracciato da Rizzi presso i discendenti dell'effigiato (*Mostra della pittura* 1966), il dipinto è stato fin da principio accolto nel *corpus* autografo di Alessandro Longhi malgrado la presenza di un'etichetta, sul telaio, recante un'iscrizione settecentesca con il nome di Pietro; a favore di quest'ultimo si sono

espressi Ganzer (1991), che solo un anno prima, tuttavia, avanzava l'ipotesi di una collaborazione fra i due pittori, e Bergamini (1996), assertori della piena validità dell'epigrafe, con la quale però contrasta nettamente il dato stilistico. È del resto possibile che alla commissione del ritratto, affidata al padre, abbia invece ottemperato Alessandro, così come va tenuta in giusto conto l'eventualità che l'estensore della 'firma' apocrifia, desideroso di mantenere la memoria dell'opera di un pennello illustre, ma poco addentro nella realtà artistica veneziana, sia semplicemente incorso in un *lapsus calami*.

Jacopo Linussio (1691-1747), nativo di Villamezzo di Paularo, località montana della Carnia, si distinse per lo spirito di intraprendenza che nel 1717 lo portò a fondare un piccolo opificio per la lavorazione del lino, poi estesa ad altre fibre tessili, fra cui la seta; l'iniziativa ottenne tanto successo da consentirgli di creare in breve volgere un efficiente sistema manifatturiero, con sedi a Tolmezzo e Moggio Udinese, in grado di produrre stoffe di buona qualità a prezzi competitivi, esportate nell'intera Europa, nell'impero ottomano e finanche nell'America meridionale (Ganzer 1986; *Jacopo Linussio* 1991).

Al principio del quarto decennio, l'imprenditore fece eseguire dal conterraneo Nicola Grassi la celebre serie degli *Apostoli* tuttora conservata nel duomo di Tolmezzo, dalla cui sagrestia proviene il ritratto, compiuto dalla stessa mano verso il 1740 (cfr. E. Lucchese, in *Nicola Grassi* 2005, pp. 82-84, n. 6), che servì probabilmente quale modello per l'effigie postuma (ill. 48). Se il maestro carnico, nel fissare il sembiante del personaggio in vita, ha sciolto la tensione della posa con una soluzione di originale dinamismo, attraverso il gesto interlocutorio della mano, Longhi è invece ricorso a uno schema impostato su criteri di maggiore staticità, mirante a evocare la diversa valenza affidata all'immagine, «interpretazione particolarmente raffinata, e al tempo stesso tanto più “castigata”», come ebbe a definirla Pallucchini (1966). La luce, saggiamente dosata, fende la penombra che avvolge la figura rischiarandone l'estremità superiore del busto e la mano sinistra, protesa a indicare l'epigrafe latina «VIDETUR EX SE NATUS»: gli eredi di Linussio, cui appartiene l'iniziativa dell'esecuzione dell'opera, intendevano dunque omaggiare l'avo attraverso l'esaltazione dell'ingegno e dell'operosità che ne avevano determinato la straordinaria fortuna, elevandolo da un'umile grado sociale a un invidiabile *status* economico. La «rara adesione psicologica» riscontrabile nel sembiante esprime l'indole dell'uomo d'industria, immortalato accanto a due ponderosi volumi, forse libri mastri o campionari dell'ampia produzione tessile, che «non concede tempo al suo interlocutore per un'indagine introspettiva», annotava con acume Rizzi (in *Mostra della pittura* 1966), «ma si dichiara apertamente, mettendo in evidenza tutta la sua natura esuberante ed orgogliosa».

Il colorismo cupo dell'insieme pittorico, non celata reminiscenza rembrandtiana, si accompagna al delicato giustapporsi delle tinte smorzate degli abiti, secondo la lezione appresa da Nogari; la semplice foggia della zimarra tabacco, con il panno rosso che cinge tutt'intorno la persona, conferisce rilievo alla sottomarsina verde oliva impreziosita da ricami aurei e all'elegante cravatta guarnita di trine, particolari rappresentati dall'artista con minuzia descrittiva. Il dipinto si aggancia stilisticamente a numerose prove longhiane di quel tempo, soprattutto alla coeva immagine del procuratore Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani, e anticipa di un decennio la realizzazione di un'altra tela commemorativa destinata alla Patria del Friuli, il ritratto di Antonio Zanon, anch'egli attivo nell'ambito della lavorazione della seta (catt. 28, 60).

Bibliografia: *Mostra della pittura* 1966, pp. 96-98, n. 43; Pallucchini 1966, p. XXXV; Pilo 1966, p. 311; Rizzi 1967, p. 54; *Id.* 1979, p. 470; *Venetische Malerei* 1980, p. 92, n. 41; Bergamini-Tavano 1984, p. 461; De Re 1989, p. 770; Ganzer 1990, p. 14; *Id.* 1991, p. 11; Pallucchini 1995, p. 439; Romei-Tosini 1995, p. 66, n. 133; Bergamini 1996, pp. 40, 50 nota 117.

30

Ritratto di Chagì Abdurahman Agà (1764)

Olio su tela, cm 126 x 93

III. 58

Iscrizioni: «A Sua Eccellenza / il Sig.^r Co. Prospero / Valmarana Savio / alla Mercanzia, / Deputato della Ser.^{ma} / Repubblica di / Venezia.» sul biglietto; «Chagi Addumahan Agi Inviato Plenipotenziario della Reggenza di Tripoli di Barbaria per la Pace colla Ser. Repubblica di Venezia, da cam. e dal [...] Conte Prospero Valmarana Savio di S. Marco regnava dal primo luglio MDCCLXIV. Al [...] in due volte che per affetto dimostrato a Venezia la prima di Agosto 1763, e la seconda di Maggio 1764, fu per sua abitazione assegnato il Palazzo Ca' Vendramin alla Zuecca fornito di un luogotenente, e nello spazio di un mese die poi si è [...] è non primamente speso d'ogni [...] dalla Repubblica Maurocena. Alexander Longhi pinsit, 1764» a tergo; «Alexander Longhi fec. 1764» a tergo, al centro
Parigi, coll. privata

Fu lo stesso Alessandro, poco dopo il suo compimento, a trarre la riproduzione all'acquaforte (cat. I 24) cui per lungo tempo è rimasta affidata la memoria del quadro, rintracciato nel 1970 dalla Gregori in una collezione privata dell'Italia settentrionale. Martini, a distanza di un anno, già lo segnalava presso l'antiquario Orsi di Milano, ultima ubicazione conosciuta prima del passaggio in una raccolta della capitale francese (cfr. Pallucchini 1995).

L'epigrafe frammentaria a tergo della tela, indicante il soggetto e la data di esecuzione, il 1764, è riassunta dalla didascalia in calce alla stampa: «Chagi Abdurahman Agà Inviato Plenipotenziario / alla Serenissima Repubblica di Venezia per il Trattato / di Pace colla Reggenza di Tripoli di Barbaria segnato / il dì primo Luglio MDCCLXIV». Una conferma ulteriore per la cronologia giunge dai *Notatori* di Pietro Gradenigo, che il 21 ottobre 1764 annotava: «Tripoli. Si trasportò colà anche il nuovo console della Repubblica conte Giuseppe Ballovič, e portò seco li ritratti e del ministro sudetto, e quello del senatore Valmarana, usciti dal penello di Alessandro di Pietro Longhi, il quale seppe anche inciderli in rame [*sic!* Esiste un solo intaglio], onde dispensarne, stampati (*Notizie d'arte* 1942, p. 112). Chagi Abdurhaman Agà, nunzio del bèy di Tripoli, aveva soggiornato nella città lagunare per due volte tra l'autunno del 1763 e l'estate del 1764, così da negoziare un accordo di pace con lo Stato veneto, i cui commerci risultavano danneggiati dagli attacchi dei corsari nordafricani (l'intera vicenda è ricostruita da Cappovin 1942, pp. 369-394); al maneggio della questione era stato deputato il savio alla Mercanzia Prospero Valmarana, peraltro già immortalato dall'artista nel 1759, quando ricopriva la carica di avogadore (cat. 12).

Un servo moro ha appena recato una missiva al diplomatico, assiso al centro della scena nei ricchi abiti del paese d'origine; alle sue spalle scorgiamo l'interprete, che osserva interessato la lettera, pronto a tradurne il contenuto. È un personaggio reale, come anche il domestico scuro di pelle, la cui identità è rivelata da un altro passo – sotto la data del 3 ottobre 1763 – dei diari del senatore Gradenigo: «Dopo la consueta contumacia per riguardi di sanità uscì dal vecchio Lazaretto il turco ablegato, spedito alla Repubblica dal bèy di Tripoli. Già indicate legalmente le di lui credenziali et esaminate dalli soggetti che compongono il magistrato sopra la Mercanzia, se le destinò soggiorno non molto distante dal Fontico sopra il Canal Grande, ma poi meglio sembrò al Senato e piacque a lui andarsene ad abitare nel vasto palazzo già dimesso da Vendramini alla Giudecca (situazione altre volte assegnata alli oltramarini più o meno suoi pari). Fu cura pubblica mobiliare alla meglio le stanze et ad uso orientale, et assegnare un tanto al giorno di dinaro per le spese, oltre certi donativi più fiate impartiti. Condusse seco circa dodici familiari e due fanciulli mori, ma quel che dispiacque un turco scuterino in figura d'interprete, chiamato Mollà Osmano, cioè colui che un anno fa a 13 settembre uccise in Venezia un sbiro nell'atto di afferrarlo prigioniero, e ricercato perché reo in patria da quel bassà» (BMCV, *Notatori Gradenigo*, X, c. 120r).

La tela si intona sul rosso e sul nero delle vesti, impreziosite da decori aurei nel caso del nunzio, sul cui capo spicca un bianco turbante che porta l'attenzione dell'osservatore sul volto intenso e naturale. Rappresentazione di sapore esotico, si avvicina notevolmente a due opere del napoletano Giuseppe Bonito, risalenti al 1741-1742, con *L'ambasciata turca* e *L'ambasciata tripolina alla corte di Napoli*, l'una al Museo del Prado, l'altra sul mercato antiquario londinese (Spinosa 1986, p. 169, n. 294; Christie's, London, 14 dicembre 1990, n. 30. Si vedano le ill. 56-57). Non essendo documentati rapporti tra il

pittore partenopeo e la realtà veneziana, possiamo credere che la similarità nella declinazione del soggetto sia dovuta unicamente alla comune partecipazione allo spirito del tempo.

Bibliografia: Gregori 1970, p. 11, fig. 7 e p. 12; Martini 1971, pp. 30-33 e p. 34 nota 7; *Id.* 1982, p. 106 e pp. 552-553 nota 360; De Re 1989, p. 769; Pallucchini 1995, p. 440.

31

Ritratto di fra' Carlo Lodoli (1760-1765)

III. 50

Olio su tela, cm 127 x 93

Iscrizioni: «Frater Lodoli. / In Apologis conscribendis, et in Architectonica, / haud inter supremos annumerandus. / Alexander Longhi Pinxit» in alto a sinistra

Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 1093; cat. 908)

Quasi un monocromo, l'immagine del francescano Carlo Lodoli assume ai nostri occhi il valore di perfetto esempio della maestria del giovane Longhi nel modulare e sfumare sottilmente le cromie con lievissimi stacchi di colore, senza mai allontanarsi dall'aderenza alla verità di natura necessaria nei ritratti. L'ispirazione rembrandtiana che pervade la tela, già evidenziata da Moschini (1932), toglie in parte validità alle numerose proposte cronologiche suggerite nel tempo dalla critica, oscillanti tra la settima e l'ottava decade del XVIII secolo: benché sia da ritenersi postuma in ragione della vigoria fisica del modello, scomparso oltre la settantina nel 1761 (era nato, infatti, nel 1690), va certamente situata al principio degli anni Sessanta, giusta l'intuizione di Levey (in *National Gallery* 1956), fatta propria in seguito anche da Pavanello (in *Mehr Licht* 1999).

L'effigie non può identificarsi con l'opera realizzata dall'artista per «Pietro Moscheni, negoziante in Venezia non senza molti lumi, molto ingegno e molto gusto» (Memmo 1788, p. 32; si veda pure cat. P 7), di cui conosciamo una traduzione incisoria (cat. IT 15) che non corrisponde al quadro in esame, pervenuto alle Gallerie dell'Accademia nel 1930 quale dono del conte A. di Robilant, erede dei Mocenigo di San Samuel. La provenienza – sottolineava acutamente Magani (in *Il Neoclassicismo* 2002) – induce a valutare l'ipotesi che il ritratto appartenesse in origine al procuratore Andrea Memmo, una cui figlia, Lucietta, si era unita in matrimonio proprio con un membro di quell'illustre casata dogale; il nobile era un grande estimatore del frate, tanto da aver curato la pubblicazione a Roma, nel 1786, degli *Elementi dell'architettura lodoliana*. Un inedito inventario del suo palazzo, datante al 1783, fra i beni esistenti nel «mezà grando sopra canal» registrava «1 quadro con ritratto del padre Lodoli» (ASV, *Archivio privato Memmo*, in *Archivio privato Mocenigo San Samuel*, b. 27, fasc. intestato «Effetti esistenti nella casa [di Venezia]», p. 9), fornendo la prova definitiva circa l'origine dell'esemplare pittorico.

Nobilmente atteggiata, la figura veste il semplice saio marrone dell'ordine francescano, volge il capo per puntare lo sguardo intenso in direzione dell'osservatore; i lineamenti facciali un poco grossolani esprimono il carattere scontroso e suscettibile del religioso-architetto, propugnatore di un rigorismo 'funzionale' contrapposto alle frivolezze del gusto rococò. In una mano stringe un compasso, con l'altra tiene un pesante volume che poggia su un secondo tomo aperto – magnifica natura morta –, esibente in bella vista un capitello vitruviano: è il trattato di architettura che Lodoli aveva redatto per compendiare le sue teorie, già pronto nel 1754, ma mai dato alle stampe (Cellauro 2006). L'epigrafe nell'angolo superiore a sinistra è solo in apparenza svilente, dovendosi interpretare alla luce del carattere polemico e ritroso del 'Socrate veneziano'.

Anche Pietro Longhi ne ha fissato per due volte le sembianze, nella famosa tela, presso la Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia, rappresentante *Monaci, canonici e frati di Venezia ed isole circonvicine* e ne *La visita del frate* del Museo di Ca' Rezzonico (si rimanda alle schede di A. Drigo e F. Pedrocco in *Pietro Longhi* 1993, pp. 164-166, n. 76 e p. 180, n. 81).

Bibliografia: Moschini 1931, p. 53; *Id.* 1932a, p. 125; Fogolari 1934, p. 14; Moschini 1934, p. 467; *Cinque secoli*

1945, p. 144, n. 190; *Catalogo* 1949, p. 59; Moschini 1950, pp. 11, 18; Di Carpegna 1951, col. 1514; Valcanover 1955, p. 155; Moschini 1956a, pp. 11, 18; *National Gallery* 1956, p. 70; Donzelli 1957, p. 132; Pignatti 1957, p. 241; Delogu 1958, p. 194; Griseri 1958, p. 1082; Moschini 1958, p. 262; Levey 1959, p. 70; Valcanover 1962b, col. 687; Haskell 1966, p. 492; Moschini Marconi 1970, p. 45, *sub* n. 94; *National Gallery* 1971, p. 151; Valcanover 1972, p. 387; De Logu-Marinelli 1976, p. 185; G. Pavanello, in *Venezia* 1978, p. 18, n. 12; Pinto 1979, p. 212; Nepi Sciré-Valcanover 1985, p. 127, n. 144; Dantraique 1989, p. 304; Nepi Sciré 1991, p. 281, n. 173; O. Theodoli, in *La gloria di Venezia* 1994, p. 462, n. 242; Whistler 1994, p. 349; Pallucchini 1995, p. 444; F. Pedrocco, in *Splendori del Settecento* 1995, p. 368, n. 96; G. Pavanello, in *Mebr Licht* 1999, pp. 199-200, n. 118; F. Magani, in *Il Neoclassicismo* 2002, pp. 445-446, cat. VI.10; Gardner 2002, p. 56; *Gallerie dell'Accademia* 2005, p. 155; Cellauo 2006, p. 42.

32

Ritratto di Bartolomeo Ferracina (1760-1765)

III. 11

Olio su tela incollata su masonite, cm 66,5 x 49,5
Venezia, coll. privata

L'effigie è recentemente transitata a un'asta viennese di Dorotheum (2010) con l'assegnazione generica alla scuola lagunare del XVIII secolo, malgrado un'epigrafe ottocentesca a penna sulla cornice, veritiera solo per metà, indicasse in «Pietro Longi» l'autore del dipinto; allo stesso modo, i redattori del catalogo di vendita non hanno riconosciuto il personaggio immortalato, Bartolomeo Ferracina, dando all'opera la vaga titolazione «Ritratto di uomo con fronte alta». Un vecchio positivo fotografico, verosimilmente anteriore al secondo conflitto mondiale, ci informa della sua presenza, sempre sotto il nome del padre, nella raccolta di Oscar Hedberg a Stoccolma (Witt Library).

La celebrità dell'ingegnere-orologiaio bassanese costrinse Alessandro a replicare più volte l'originale eseguito nel 1757-1758 e oggi conservato presso il Louvre (cat. 2). Se la tela messa in mostra alla fiera della *Sensa* del 1777 può coincidere con l'esemplare del museo di Ca' Rezzonico (cat. 78), nel quale Ferracina è magnificato come «Novus Archimedes», la redazione minore giunta in proprietà privata a Venezia pare collocarsi, stando alla qualità della pittura, in un momento intermedio, circoscrivibile agli anni 1760-1765. Il dipinto, infatti, mantiene la spontaneità del prototipo, pur nel variare della pennellata, che acquisisce franchezza e solidità: i contorni divengono nitidi, le cromie sfumate risaltano grazie ai segni guizzanti che percorrono la *velada* e la camicia biancastra, impreziosendo l'insieme con una strisciata d'oro fra i due indumenti. La rapidità di tocco non indebolisce la forza del sembiante, un vivissimo carattere cui manca solo la parola.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 22 giugno 2010, n. 397.

33

Ritratto di giovane donna (1760-1765)

III. 39

Olio su tela, cm 55 x 45
Venezia, Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia (inv. 26/277)

Il dipinto è ricordato nei vecchi cataloghi con l'attribuzione a Pietro Longhi, respinta da Ravà (1909) in favore del figlio. Moschini (1932), tenendo conto delle numerose cadute di colore, localizzate soprattutto in corrispondenza del viso, lo situava tra le opere probabili dell'artista, dicendolo «del tempo del ritratto dei Pisani» (cat. 9); tale cronologia è stata ripresa da Martini (1964), che ha instaurato correttamente un legame con la *Caterina Penza* della National Gallery di Londra, risalente al 1760 circa (cat. 23), e poi dalla critica successiva. Per le sue mediocri condizioni, il supporto originale è stato sostituito con una nuova tela durante un restauro svoltosi nel 1983-1984.

A parere di Merkel (in *Catalogo della Pinacoteca* 1979), la giovane donna effigiata sarebbe identificabile

con Caterina Contarini dal Zaffo, sposa dall'ottobre del 1755 di Giovanni Antonio Querini. Il riconoscimento trae origine da una presunta parentela fisionomica con la dama immortalata in una miniatura, nella medesima raccolta museale, recante a tergo l'epigrafe «Catterina Contarini Querini Stampalia, 1755, Bertaldo Pinxit» (E. Merkel, in *I Querini Stampalia* 1987, p. 184, n. 40), nonché dalla generica menzione nell'inventario dei beni di Andrea Querini di Giovanni Carlo, steso nel 1796, di un «Ritratto del[la] N.D. ava», che è improbabile possa coincidere con quello della consorte del figlio. L'analisi della genealogia della nobile stirpe induce, piuttosto, a suggerire il nome di Pisana Querini, sorella di Giovanni Antonio e moglie, all'età di quasi ventun'anni nel 1761, di Agostino Garzoni (*ibid.*, foglio allegato).

L'immagine, che sembra opportuno collocare all'inizio della settima decade, esprime una volta ancora l'adesione di Alessandro ai modelli graziosi e delicati di Rosalba Carriera, nei quali l'affiorare dell'indole si coniuga all'appagamento compiacente della vanità dei ritrattati (si veda, ad esempio, il confronto con il mezzo busto in collezione privata di Elisabetta Algarotti Dandolo, ill. 40; cfr. Sani 2007, p. 305, n. 340). Fissata di tre quarti, l'elegante aristocratica sfoggia un abito grigio-aureo dal tessuto cosperso di rametti in fiore, ammantandosi in un drappo azzurro contrastante con il candore dei pizzichi che bordano lo scollo. La delicatezza delle cromie, esaltata dal fondo in ombra, si palesa nel colorito roseo delle carni, nelle essenze appuntate sui capelli e sul petto, gelsomini, peonie dai toni vivaci, in cui si riassume il carattere garbato della donna.

Bibliografia: *Catalogo* 1872, p. 22; Berenson 1894, p. 104; Ravà 1909, p. 52; Ravà 1923, tav. 113; *Catalogo* 1926, p. 42, n. 17; Lorenzetti 1926, p. 356; Damerini 1928, p. 218; Moschini 1932a, p. 146; Arslan 1943, p. 63 nota 15; *Itinerario* 1946, p. 26, n. 12; Martini 1964, p. 291 nota 288; Pignatti 1968, p. 140; *Id.* 1974, p. 108, n. 321; *Catalogo della Pinacoteca* 1979, pp. 96-97, n. 207; Merkel 1979, pp. 21-22; Martini 1982, p. 552 nota 358; Merkel 1987, p. 152; E. Merkel, in *I Querini Stampalia* 1987, p. 180, n. 33; E. Dal Carlo, in *Museo Querini Stampalia* 2010, p. 137.

34

Ritratto di giovane donna (1760-1765)

Ill.15

Olio su tela, cm 57,8 x 44
Chicago, The Art Institute (inv. 1962.959)

Esempio tipico della ritrattistica longhiana, la tela è giunta in dono all'istituto museale nel 1962 da Charles Deering McCormick, Brooks McCormick e Roger McCormick; concisamente illustrata a distanza di un anno da Maxon, che proponeva una cronologia intorno al 1760, ha goduto di scarso interesse da parte della critica, malgrado l'inclusione fra gli autografi del maestro nel repertorio di Fredericksen e Zeri (1972).

La somiglianza stretta con le effigi di Caterina Penza alla National Gallery di Londra e con quello di giovane donna presso la Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia (catt. 23, 33) permette di sostenere la cronologia dell'opera al 1760-1765. La giovane gentildonna indossa una veste di seta cosparsa di rose, impreziosita da un fresco mazzolino di gelsomini e peonie, digradanti dal rosso, al rosato, all'avorio, che, appuntato al petto, sottolinea l'ampio scollo bordato di trine, ove l'impasto si fa materico e vibrante. Perle a goccia all'orecchio e tra i capelli corvini ben acconciati contraddistinguono ancora la raffinata grazia della dama.

Il forte ascendente rosalbiano ha la sua ragion d'essere nella probabile deduzione del sembiante da un pastello attribuito alla celebre virtuosa (Brunelli-Callegari 1931, p. 65; ill. 16), un tempo nella raccolta Giovanelli di Venezia. L'opera su carta dovrebbe raffigurare Maria Venier, figlia del procuratore Girolamo e di Samaritana Dolfin, maritata all'incirca ventenne nel 1758 con Alvise II (Pietro) Contarini del ramo di San Trovaso, una cui immagine, secondo l'autorevole testimonianza del pittore Giovanni Carlo Bevilacqua, era stata condotta a pastello da un emulo della Carriera, il friulano

Francesco Pavona (Delorenzi 2009a, p. 187 nota 295). L'individuazione della nobile, a ogni modo, è dubbia, né risulta avvalorata dal confronto con il ritrattino calcografico figurante nel mezzo del frontespizio della gratulatoria *Componimenti poetici d'autori diversi in occasione dell'ingresso solenne di sua eccellenza il signor Girolamo Veniero procurator di S. Marco per merito. A sua eccellenza la signora Maria Veniero Contarini di lui figlia*, edita a Venezia per i tipi di Sebastiano Coleti nel 1759 (cfr. Pettoello 2005, pp. 222-225, n. 294).

Bibliografia: Maxon 1963, p. 7; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 108, 571.

35

Ritratto del vescovo Giovan Alberto de' Grandi (1760-1765)

III. 45

Olio su tela, cm 110 x 95
Chioggia, Cattedrale, sacrestia

L'ovale fu donato verso il 1880 dagli eredi del presule alla Cattedrale di Chioggia, dove tuttora si conserva; quasi totalmente ignoto alla critica, è stato oggetto di pubblicazione da parte di Valcanover (in *Restauro* 1966), certo nell'attribuirne la paternità ad Alessandro Longhi, nei momenti iniziali del suo percorso artistico. In un recente volumetto (2005) sul sacro edificio clodiense è indicato, per errore, sotto il nome di Pietro.

Nell'effigiato dovrebbe riconoscersi Giovan Alberto de' Grandi, al secolo Francesco Gaetano, originario della Serenissima, dove era nato il 5 gennaio 1690; spinto da pia devozione, nel 1707 aveva preso l'abito dei canonici regolari del Salvatore (altrimenti detti canonici renani, o scopetini), iniziando un percorso virtuoso culminato, dopo varie rinunce per umiltà, con la nomina triennale al generalato dell'Ordine nel 1733. Finalmente, il 16 novembre 1750 accettò il titolo di vescovo di Chioggia, ma breve fu la durata del suo episcopato, stante il sopraggiungere della morte il 21 luglio 1752 (Vianelli 1790, II, pp. 335-346; Ritzler-Sefrin 1958, p. 170). Due lustri dopo, il canonico padovano Ernesto Cusiani avrebbe dato alle stampe il libello di sapore agiografico *Vita e costumi di monsignore d. Giovannalberto de' Grandi [...]*, desideroso di esaltare la figura del pastore d'anime, salito al cielo in odore di santità. È questa l'epoca cui sembra possibile assegnare, anche su base stilistica, l'intervento longhiano nell'esecuzione dell'immagine postuma del religioso. La fisionomia immobile, quasi una maschera, palesa la desunzione da un modello preesistente o da un calco funerario, innestandosi però su un corpo vivo e naturale, rivestito di una mozzetta in pelliccia e di una cotta. Per la prima volta, in apparenza, il maestro pone nel fondo il tendaggio verde e la libreria, un abbinamento destinato a trasformarsi in vero e proprio *cliché*. Il tavolo, nel piano immediato, ospita gli attributi della dignità del vescovo, la mitria ricamata e ingemmata, con l'infula che si accartocchia, e il pastorale, sul quale sottili pennellate abbozzano i bagliori del metallo.

Bibliografia: F. Valcanover, in *Restauro* 1966, p. 33; *Cattedrale di Chioggia* 2006, p. 18.

36

Modelletto per ritratto di magistrato (1760-1765)

III. 52

Olio su tela, cm 51 x 32
Già Milano, mercato antiquario

Un positivo della Fototeca Zeri segnala la presenza del ritrattino, inedito fino a tempi recenti, nella cospicua raccolta di Heintz Kisters a Kreuzlingen, in Svizzera, almeno dal 1961. Per l'opera, aggiunta al catalogo dell'artista in occasione di una mostra organizzata dalla Galleria Orsi di Milano nel 1993, si è proposta una cronologia verso il 1770; in realtà, la vicinanza stilistica con lo studio preparatorio per

l'immagine del provveditore Antonio Renier, del 1765 (cat. 37), suggerisce di anticipare la datazione al principio degli anni Sessanta. Il modelletto, non rapportabile alle tele longhiane oggi note, raffigura un magistrato con toga e stola di porpora, intento a indicare con la mano destra un libro – probabilmente una commissione ducale – e alcuni fogli posati su una *consolle* intagliata. La quinta si compone di un cortinaggio verde e di una colonna, aprendosi su un cielo percorso da nuvolette bianche che sembra sovrastare un paesaggio montagnoso. La scioltezza della pittura ricorda il bozzetto per l'immagine di un ufficiale veneziano, nella Pinacoteca Civica di Abano Terme, assegnato però a Pietro Longhi (Fantelli-Ghedina 1997, p. 136, n. 27).

Bibliografia: Pietro Longhi 1993, n. 21; Pignatti 1993, p. n.n.; Finarte Semenzato, Venezia, 11 maggio 2003, n. 2; Sotheby's, Milano, 30 maggio 2006, n. 25.

37

Modelletto per il ritratto del provveditore generale in Dalmazia e Albania Antonio Renier (1765)

III. 59

Olio su tela, cm 51,5 x 32
Carzago, Fondazione Sorlini

La tela figurava nel 1924 nella raccolta di Guido Suster a Strigno, presso Trento, insieme al più antico modelletto per l'immagine del provveditore Francesco Grimani (cat. 3), cui si rimanda per l'analisi delle comuni vicende conservative e critiche. Nel renderla nota, Moschetti ha subito individuato, in base alla coincidenza fisionomica, il rapporto sussistente con l'effigie di Antonio Renier presso il museo di Padova, scorgendovi a ragione uno studio preparatorio trasferito nell'esemplare in grande con notevolissime variazioni. La figura si muove in una loggia aperta su uno specchio marino solcato da una galera, ammantata nei paludamenti peculiari della provveditoria, nello scintillio dell'orditura aurea del mantello e dell'acciaio della corazza, dismessa dal personaggio nella versione definitiva; a sinistra osserviamo un basamento, dirimpetto un fusto di colonna e un tendone che scende svolazzando all'aria, più sotto un tavolo, coperto da un drappo arabescato, con il cappello a tozzo e un bastone del comando. La tecnica è rapida, immediata, evita le minuzie privilegiando i preziosismi cromatici.

Bibliografia: Moschetti 1924, p. 92; Moschini 1932a, p. 146; *Mostra del Settecento* 1955, p. 23, nn. 54-55; Pallucchini 1955a, p. 268; Martini 1964, p. 292 nota 290; *Giacomo Ceruti* 1967, p. 62, n. 80; Pietro Longhi 1993, n. 23; Pignatti 1993, p. n.n.; Pallucchini 1995, p. 440; A. Drigo, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, p. 298; Finarte Semenzato, Venezia, 11 maggio 2003, n. 4.

38

Ritratto del provveditore generale in Dalmazia e Albania Antonio Renier (1765)

III. 60

Olio su tela, cm 233 x 137

Iscrizioni: «Antonio Renier Prou.^t Gen.^{le} in Dalm.^a et Albania / 1765 / Alessandro Longhi Pin.^t 1765» a tergo, in basso a destra
Padova, Museo Civico (inv. 655)

Opera fra le più celebri di Alessandro Longhi, il ritratto si distingue per l'aulicità dell'insieme e per la pompa magna esternata dalla figura del nobile veneziano, nello splendore coloristico del rosso e dell'oro. A lungo rimasto nell'anonimato, il personaggio è stato assunto quale esemplare incarnazione dell'uomo d'arme settecentesco al servizio della Serenissima nel governo delle flotte, genericamente identificato come «capitano da Mar» o «ammiraglio». Nel 1947, con la scoperta in una raccolta privata di una versione a mezzo busto del quadro (cat. 39), accompagnata nello sfondo dal blasone gentilizio – poi rivelatosi aggiunta del XIX secolo – della schiatta dei Gradenigo, si pensava di averne finalmente

rintracciato le generalità anagrafiche (*Pittura veneta* 1947), cosicché il catalogo della mostra di Losanna *Trésors de l'art vénitien* poteva riconoscerci un membro di quell'eccelsa famiglia, Jacopo Gradenigo: le ricerche successive di Pignatti (1948), corroborando la sovrapposizione, giungevano a chiarire gli alti uffici esercitati dal patrizio e, di conseguenza, la cronologia della tela, ancorata agli anni del suo provveditorato generale in Dalmazia e Albania (1774-1777), oppure al successivo incarico di provveditore generale da Mar (1778-1781). Solo nel 1961, a pochi giorni dal fortuito riaffiorare, in seguito a un restauro comportante la sostituzione della vecchia fodera, di una dettagliata iscrizione a tergo del dipinto, Grossato scioglieva ogni dubbio circa il baldanzoso duce: non Jacopo Gradenigo, peraltro immortalato in un'effigie nelle collezioni del Museo Correr (Delorenzi 2009b, pp. 92-93), bensì Antonio Renier, fratello del futuro doge Paolo, nelle vesti di provveditore generale in Dalmazia e Albania, responsabilità sostenuta nel triennio 1765-1768. Già la provenienza del ritratto, acquisito dal museo di Padova nel 1888, forniva elementi utili a reperire quel nome, dal momento che il legatario, il senatore Ferdinando Cavalli, aveva ereditato molti beni dell'augusta stirpe dalla madre Elisabetta Renier, di cui il Serenissimo era bisavolo. Nella dimora del politico, peraltro, Alessandro De Marchi aveva segnalato fin dal 1855 l'immagine «di Antonio Renier provveditore dell'isole del Levante, bella figura al naturale di Alessandro Longhi».

Se il modelletto, ora presso la Fondazione Sorlini di Carzago (cat. 37), risente dello schema che sottende agli studi preparatori per l'effigie del provveditore Francesco Grimani, datanti al 1757-1760 (catt. 3-5), l'opera in grande esprime un diverso senso di intendere il rapporto fra uomo e ambiente, eliminando il loggiato per sistemare il modello in un pianoro all'aperto. L'aderenza al bozzetto doveva in origine presentarsi più stretta, come dimostra il mutare, per ben tre volte, della posizione degli arti inferiori, portato in luce da un restauro più che invasivo operato all'aprirsi del Novecento e ben descritto da Moschetti (1924): a causa dell'ossidarsi della pellicola superficiale, «fu questa sciolta col noto metodo Pettenkoffer; ma l'azione soverchiamente prolungata dei vapori alcoolici e il colore per buona parte impastato esso stesso con vernici, fecero sì che queste, sotto quella azione, si sciolsero e lasciarono scoperte altre quattro gambe, prima coperte da velature e da ritocchi. Evidente allora fu che il pittore aveva una prima volta fatto posare il suo personaggio in modo che le gambe si incrociavano e, mentre la sinistra veniva spinta all'infuori dell'asse del corpo verso destra, la destra passava dietro a quella al lato opposto e ne bilanciava l'equilibrio. In un secondo tempo invece egli aveva avvicinate e quasi sovrapposte le gambe l'una all'altra, onde il piede destro, veduto sempre di profilo, veniva in parte a nascondersi dietro il sinistro veduto di prospetto. Finalmente la terza volta aveva mutata del tutto anzi invertita la disposizione delle gambe; e questa adattò e fissò sulla tela». Un basamento scolpito all'antica affianca la figura del nobile, che torreggia contro un cielo cupo, nell'imminenza di un fortunale, percorso da bagliori inquietanti cui si sostituisce, man mano che le nuvolaglie digradano verso l'orizzonte, una luce aranciata e ignea; lontanissimo un porto dello Stato da Mar, forse Corfù, maggiormente vicini all'occhio due bastimenti alla fonda per evocare il ruolo di comando dell'ufficiale. La parrucca, piatta sulla fronte, si diffonde con ampiezza sulle spalle, il manto dorato giunge a toccare la terra allargandosi maestosamente, l'abito rosso come vivo piropo amplifica l'enfasi delle cromie, evidenziando il risalto del biancore dei merli e dei guanti. I sopraccigli inarcati del volto animano la fisionomia cordiale e accennante un sorriso, le mani giacciono con fare imperioso sul bastone del comando, puntellato al piedistallo, vicino al berretto a tozzo, nella volontà di palesare l'*auctoritas* dell'individuo, superbo e magnifico.

Bibliografia. De Marchi 1855, p. 193; Moschetti 1903, pp. 98-99; Soulier 1911, p. 76; Alazard 1922, p. 391; *Mostra della pittura* 1922, p. 116, n. 586; Ronchi 1922, p. 149; Moschetti 1924, pp. 90-92; *La pittura italiana* 1924, p. 182; Nugent 1925, p. 378; Damerini 1928, pp. 113-114; Brosch 1929, p. 355; *Il Settecento italiano* 1929, p. 136, n. 5; Fiocco 1929a, p. 566; *Id.* 1929b, p. 34; Moschini 1931, p. 53; *Il Settecento* 1932, fig. 76; Moschini 1932a, pp. 119, 128; *Id.* 1932b, p. 778; Richter 1932, pp. 43-44; *Exposition* 1935, p. 112, n. 241; Rouchès 1935, p. 36; G. Fogolari, in *La mostra del ritratto* 1938, p. 44, n. 92; Moschetti 1938, pp.

43, 164; Lorenzetti 1942, pp. XXXVIII, LV; Arslan 1943, p. 52; *Mostra d'arte* 1945, n. 47; *I capolavori* 1946, pp. 194-195, n. 317; *Trésors* 1947, pp. 57-58, n. 127; *Pittura veneta* 1947, p. 52, *sub* n. 137; Pignatti 1948, p. 155; Golzio 1950, p. 840; Di Carpegna 1951, col. 1514; Pallucchini 1951-1952, pp. 95-96; Grossato 1952, p. 123; Dazzi 1953, p. 181; Donzelli 1957, p. 132; *Il Museo Civico* 1957, pp. 93-94; Delogu 1958, pp. 194, 293; *La peinture italienne* 1960, n. 318; Pallucchini 1960, p. 216; Checchi-Gaudenzio-Grossato 1961, p. 391; Grossato 1961, pp. 7-8; *Mostra di dipinti* 1962, pp. 33-36, n. 14; Valcanover 1962b, col. 686; *Abbigliamento e costume* 1964, tav. tra le pp. 268-269; Martini 1964, p. 125 e p. 292 nota 290; Cessi 1966, p. 37; Levi Pisetzky 1967, tav. 140; *Dal Ricci al Tiepolo* 1969, p. 319, n. 148; Martini 1971, p. 30 e p. 34 nota 6; Cionini Visani 1975, p. 12; De Logu-Marinelli 1976, p. 185; *Le portrait en Italie* 1982, p. 80, n. 33; Martini 1982, p. 106; Sutton 1982, p. 82; F. Pellegrini, in *Malerei in Venetien* 1987, p. 134, n. 43; Sestieri 1988, p. 169; De Re 1989, p. 769; Banzato 1991, p. 19; *De gouden schemer* 1991, p. 62; F. Pellegrini, in *La peinture* 1991, p. 124, n. 48; Banzato-Pellegrini 1992, p. 52; Flores d'Arcais 1992, p. 279; Pedrocco 1993b, p. 182; Pallucchini 1995, pp. 439-440; F. Pedrocco, in *Splendori del Settecento* 1995, p. 366, n. 95; Pignatti 1995, p. 351; Aloisi 1997, p. 112; A. Drigo, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 296-299, n. 248; Gardner 1998, p. 216; F. Pellegrini, in *L'anima e il volto* 1998, p. 324; Pellegrini 1998, p. 557.

39

Ritratto del provveditore generale in Dalmazia e Albania Antonio Renier (1765 ca.)

III. 61

Olio su tela, cm 124 x 98
Già Venezia, coll. privata

Nonostante l'impossibilità di una verifica sull'originale, la cui ubicazione è al momento ignota, la tela va accolta nel novero degli autografi longhiani, caratterizzandosi quale replica a mezzo busto del grandioso ritratto del provveditore Antonio Renier presso il Museo Civico di Padova (cat. 38). Rintracciata nel 1947 in occasione della *Prima mostra d'arte antica delle raccolte private veneziane*, ha fatto per qualche tempo da supporto all'identificazione nel personaggio di Jacopo Gradenigo, stante la presenza sul fusto di colonna nello sfondo dell'arma gentilizia della nobile famiglia veneziana. Il blasone, in realtà, era frutto di una manipolazione del XIX secolo, come riferito da Martini (1964): all'epoca, scrive lo studioso, «non si poteva sapere che quello stemma era falso (aggiunto forse verso gli ultimi dell'Ottocento), come ebbi a constatare durante la pulitura del quadro che eseguii io stesso qualche settimana prima della sua pubblicazione». Rispetto alla versione a piena altezza, l'effigie si palesa essenzialmente variata non nella postura della persona, bensì nell'ambientazione in un interno, con un tendaggio e un partito architettonico a fare da scenografia.

Bibliografia: *Pittura veneta* 1947, p. 52, n. 137; Pallucchini 1947, p. 150; Pignatti 1948, p. 155; Martini 1964, p. 291 nota 289; A. Drigo, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 297, 299.

40

Ritratto di Andrea Urbani (1766)

III. 67

Olio su tela
Iscrizioni: «Alessandro Longhi Pin:^t 1766» a tergo
Mestre, coll. Urbani de Gheltof

Contemporaneo all'effigie del cancelliere grande Giovanni Colombo (cat. 41), il dipinto restituisce con modi icastici l'immagine del pittore quadraturista e scenografo veneziano Andrea Urbani (1711-1798), attivo come frescante nei palazzi della Serenissima, nelle ville nobiliari, nei castelli e nelle chiese della Terraferma. La sua fama valicò i confini della Repubblica, procurandogli la chiamata alla corte di Pietroburgo, dove rimase dal 1760 al 1763. Il medaglione biografico del «bisavo» compilato nel 1869 da Domenico Urbani per primo accenna al quadro, circostanziando l'occasione in cui fu eseguito: «Il

fecondo ritrattista Alessandro Longhi ci lasciò nella bella e ampia tela [...] il ricordo di quell'andata in Russia. Ivi ei lo pinse più che mezza figura, in piedi presso una colonna, vestito in foggia forestiera di verde a larghi alamari di cordoni d'oro, con sopraveste rossa, soppannata e rimboccata di pelo; ha ricco anello alla destra, tesa stringendo il matitatoio verso una carta con linee s'un tavolino di marmo; la sinistra si posa rivolta con bel garbo sul fianco. Dietro la tela è il nome del pittore e l'anno 1766».

L'intenso e florido sembiante tradisce l'orgoglio dell'uomo, visibilmente compiaciuto dell'esperienza presso la «maestà zariana» – così allora si definivano i sovrani russi –, tanto da indossare un costume ricco di guarnizioni tipico di quel paese lontano. I riccioli della parrucca, i merletti svolazzanti della camicia, i fregi aurei dell'abito nascondono un lavorio meticoloso e puntuale, non disgiunto da preziosismi cromatici ed effetti quasi teatrali di luce. L'individuazione immediata della professione si affida non solo al matitatoio e al foglio, bensì pure alla tavolozza, alla riga, al compasso, oggetti bellamente esibiti sul piano marmoreo. Nel fondale, la solennità introdotta dalla colonna risulta smorzata dall'intonaco cadente della parete, in attesa di accogliere l'opera dell'artefice.

Bibliografia: Urbani 1869, pp. 13-14; *Il Settecento* 1929, p. 142, n. 3; Fiocco 1929b, p. 531; Pevsner 1929, p. 78; Moschini 1931, p. 53; *Il Settecento* 1932, fig. 77; Moschini 1932a, pp. 117, 126; *Id.* 1932b, p. 775; Arslan 1943, p. 51; Pallucchini 1951-1952, p. 94; Venturi 1952-1953, pp. 207-208; Dazzi 1953, p. 181; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 194; Pallucchini 1960, p. 215; Valcanover 1962b, col. 686; Tiozzo 1963, p. 206; Martini 1971, p. 30; *Andrea Urbani* 1972, pp. 25-27, 252-253; Tiozzo 1972, pp. 10, 23; Cionini Visani 1975, p. 12; Martini 1982, p. 106; De Grassi 1995, p. 149; Pallucchini 1995, p. 440.

41

Ritratto del cancelliere grande Giovanni Colombo (1766)

III. 62

Olio su tela, cm 265 x 170

Inscrizioni: «ALEŠANDER. LONGHI PINXIT / ANNO. 1766. / VENETIJS» a tergo

Venezia, coll. privata

Nato nel 1714, Giovanni Colombo ebbe una luminosa carriera nell'ambito della burocrazia veneziana, dapprima impiegato nella Cancelleria Ducale, poi al seguito di ambasciatori e ufficiali dell'esercito, più tardi segretario del Senato (1745) e del Consiglio dei Dieci (1763), nonché residente a Torino, Milano e Londra fra il 1749 e il 1761; la nomina al cancellierato, giunta il 17 dicembre 1765, coronò una vita spesa al servizio della Repubblica (Derosas 1982, pp. 201-205). Nel giorno del solenne ingresso, svoltosi il 4 giugno successivo, fra gli addobbi della Merceria primeggiava l'apparato grandioso eretto sul ponte dei baretteri in forma di «ricca e vaghissima loggia, adorna di specchi e cristalli, e tutta all'intorno circondata da pergolati ripieni di numerosi suonatori»: al centro, protetto da un soffitto «vagamente dipinto da Andrea Urbani pittor teatrale viniziano», si poteva ammirare «il ritratto del nuovo cancellier grande in piedi dipinto eccellentemente ad olio dall'ab. Pietro [*sic!*] Longhi viniziano, con nobilissima cornice messa a oro» (Zanetti 1766). Il «commendato» pennello di Alessandro Longhi, la cui firma appare a tergo della tela, si meritò gli elogi anche di un altro cronista, il senatore Pietro Gradenigo (*Notizie d'arte* 1942). La tela giunse per via ereditaria nel 1772 al fratello del funzionario, Girolamo (Delorenzi 2009a, p. 202 nota 358), morto però senza eredi nel 1790; passò in seguito nella raccolta Leali de' Leali e poi ai Miari di Padova, dai quali ne fece acquisto nel 1954 il conte Vittorio Cini.

L'opera, «solenne nella sua monumentalità» (Pallucchini 1995), fu pubblicata per la prima volta da Moschini (1932), che subito riconobbe l'identità del personaggio grazie al raffronto con una stampa di Carlo Orsolini (Delorenzi 2009a, pp. 352-353, cat. CG 11). Nel mezzo dell'inquadratura, infagottato nel robone purpureo d'ordinanza, Giovanni Colombo gesticola dignitosamente indicando il tavolo al suo fianco; vi si affastellano carte ufficiali con sigilli pendenti, un calamaio, una campanella, timbri per la ceralacca e, immancabili, gli speroni da cavaliere, simboli dell'alto grado cancelleresco. La scena è

grandiosa e magniloquente, un tendaggio verde a padiglione e un enorme pilastro scanalato sono immersi nella semioscurità, contrapponendosi alla luminosa fuga prospettica che introduce in un'aula caratterizzata da un'architettura marmorea all'antica, nel desiderio di nobilitare ulteriormente l'insieme. La naturale verosimiglianza della fisionomia, modellata da un riflesso che scivola sull'epidermide, sul crine arricciato, più sotto sulla stola in velluto alto-basso, sui morbidi risvolti in pelliccia dell'abito così da infondere plasticismo alle forme, esprime l'impegno diligente dell'artista nel centrare l'individuazione psicologica, restituendo con sincerità il metro esistenziale del personaggio. Pittore prediletto dai nobili e pure dalla classe cittadina, Alessandro fu chiamato nel 1772 a immortalare il successore del burocrate, Giovanni Girolamo Zuccato, in un ritratto di cui ignoriamo le sorti (cat. P 17).

Bibliografia: Zanetti 1766, p. 78; Moschini 1932b, pp. 772-780; Arslan 1943, p. 52; Pallucchini 1960, p. 215; Valcanover 1962b, col. 686; Riccoboni 1963, p. 15 nota 10; Pilo 1966, p. 311; Cionini Visani 1975, p. 12; Pallucchini 1995, p. 440; Delorenzi 2009a, p. 202.

42

Ritratto del doge Alvise IV (Giovanni) Mocenigo (1767)

III. 53

Olio su tela, cm 82 x 65
Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 452; cat. 473).

Lo statuto dell'Accademia veneziana pubblicato nel 1782 prescriveva che i locali del *Fonteghetto* della Farina fossero decorati dai «ritratti de' serenissimi dogi» (p. XXVII), recependo una consuetudine inaugurata tempo prima con l'immagine di Pietro Grimani. Benché accolto tra i professori nel 1759, Alessandro Longhi ebbe modo di proporsi quale esecutore dell'effigie del principe in carica soltanto nel 1767, come puntualizzato già da Fogolari (1913): in precedenza, infatti, il compito di fissare i sembianti di Francesco Loredan e di Marco Foscarini – quest'ultimo eletto nel 1762 – era stato delegato al più anziano Fortunato Pasquetti, trasferitosi settantaquattrenne a Portogruaro nel 1764 (Delorenzi 2009a, p. 183).

Personaggio di indole poco energica, Alvise IV Mocenigo, detto Giovanni (1701-1778), apparteneva al ramo familiare residente nella contrada di San Stae. Ambasciatore della Repubblica presso la corte di Francia e il papato, nel 1736 venne elevato alla dignità di procuratore *de citra* per merito, coronando l'ascesa politica con la nomina al dogado il 19 aprile 1763 (BMCV, *Discendenze patrizie*, V, cc. 123-124, *ad vocem* «Mocenigo S. Stae»; Da Mosto 1960, pp. 510-517). Le fauste circostanze furono entrambe commemorate dall'esecuzione di ritratti celebrativi, l'uno dipinto da Bartolomeo Nazari, l'altro dal figlio Nazario (Delorenzi 2009a, pp. 177, 193-194); conosciamo unicamente il secondo, nella versione a figura intera segnalata in raccolta privata e in quella a mezzo busto emersa di recente sul mercato antiquario lagunare con l'attribuzione erronea al giovane Longhi (cat. R 215). Nella tela minore, in effetti, possiamo individuare il prototipo che ispirò Alessandro, coincidendo la postura e anche lo svolazzo del camauro, non però il trattamento della fisionomia, resa dal maestro di origini bergamasche con marcato naturalismo. L'esemplare accademico, al contrario, abbandona la descrizione rigorosa dei caratteri somatici per improntarsi a uno spirito smorzato di verità, distendendo i tratti del volto, senza omettere il profilo eminente del naso. La stesura morbida che contraddistingue il manto di ermellino e la parrucca grigio perla diviene più vivace nei paludamenti aurei, punteggiati da tocchi rapidi di vernice chiara a restituire la brillantezza dei tessuti. Non è pienamente condivisibile il giudizio negativo sull'opera che Moschini esprimeva nel 1932, da riconsiderare alla luce «della genesi obbligata del ritratto ufficiale, predestinato nella misura, nel taglio, perfino nell'atteggiamento» (Nepi Sciré 1995).

Sulla base dei documenti d'archivio rintracciati da Fogolari (1913) si era soliti porre la realizzazione

dell'effigie in un momento successivo alla seduta del 28 giugno 1767, durante la quale il consiglio direttivo dell'istituto stabilì «che esibendosi il signor Alessandro Longhi accademico far il ritratto del Serenissimo regnante, venghi allo stesso somministrata la tela et affidatogli il ritratto del serenissimo Foscari dipinto dal signor Fortunato Pasquetti, come desidera». L'esame dello scartafaccio contenente le minute delle adunanze, che raccoglie in gran numero appunti relativi ai temi da discutere ed elenchi con i nomi dei professori da convocare, fornisce ulteriori notizie in merito, rivelando anzi come il pittore avesse a quella data già terminato il lavoro. Fin dal 4 maggio, con il parere favorevole anche del collega Francesco Fontebasso, l'immagine dell'erudito principe Foscari era stata affidata a Pietro Longhi «per consegnar al signor Alessandro suo figlio», in modo che «servir abbia di documento per far il ritratto dell'attual serenissimo doge Alvise Mocenigo per uso dell'Accademia», contestualmente ad «altra tela di simile proporzione e misura bollata nel teler, sì l'una che l'altra tela, coll'impronto dell'Accademia». Ottenuta il 9 giugno una ricompensa di 32 lire, annotata in una «memoria per registrar» e mai trascritta nel *Libro cassa*, l'artista fece pervenire il dipinto al *Fonteghetto* proprio nella giornata a fine mese in cui ebbe luogo il consesso (si veda l'*Appendice I*, docc. 19-22). Al fugace accenno di Zanetti ad «alcuni ritratti» longhiani custoditi nella sede accademica (1771, p. 485), fa seguito la menzione in un inventario del 1807 tra le immagini dogali figuranti nella sala d'ingresso (Fogolari 1913, p. 260 nota 1), donde fu presa in consegna il 28 aprile di quell'anno da Pietro Edwards. L'opera, assegnata a Giuseppe Nogari da Conti (1895, 1900), al principio del XIX secolo è stata più volte confusa con l'effigie di Marco Foscari a causa di uno scambio di numeri (Moschini Marconi 1970).

Bibliografia: *Catalogo* 1859, p. 633; *Catalogo* 1862, p. 51, n. 632; Conti 1895, p. 141; Nani Mocenigo 1898, p. 6; Conti 1900, p. 160; Levi 1900, I, p. CCVII; Paoletti 1903, p. 140; *Id.* 1911, p. 172; Fogolari 1913, p. 267; Serra 1914, p. 144; *Catalogo* 1924, p. 93; Lorenzetti 1926, p. 651; *Catalogue* 1928, p. 90; Damerini 1928, pp. 112, 218; Brosch 1929, p. 355; Moschini 1932a, p. 117; *Id.* 1932b, p. 775; Bassi 1941, p. 67; *Catalogo* 1949, p. 58; Golzio 1950, p. 840; *L'Accademia* 1950, p. 37; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 292; Griseri 1958, p. 1082; Chastel 1960, p. 225; Da Mosto 1960, p. 516; Valcanover 1961b, p. 328; *Id.* 1962b, col. 686; Moschini Marconi 1970, pp. 46-47, n. 96; F. Pedrocco, in *El Settecento* 1990, p. 146; Nepi Sciré 1995, pp. 124-125, n. 76; Aloisi 1997, p. 112; Augusti 1998, p. 20; M.C. Dossi, in *Il gran teatro* 2003, p. 190, cat. I.57; Delorenzi 2009a, p. 394, n. 43.

43

Ritratto del cavaliere e procuratore Nicolò Erizzo (1767)

III. 63

Olio su tela, cm 230 x 150 ca.

Iscrizioni: firmato e datato a tergo (?)

Verona, Fondazione Miniscalchi Erizzo

Nel 1808, il conte veronese Luigi Miniscalchi si unì in matrimonio con Marianna Erizzo, ultima discendente dell'illustre famiglia della Serenissima; la dote della nobildonna includeva anche il ritratto dell'avo, il procuratore Nicolò, che giunse in tal modo nel palazzo della città scaligera in cui tuttora si conserva, racchiuso nella sua splendida cornice intagliata e dorata opera di Antonio Pedante.

Capitano a Bergamo, ambasciatore alle corti di Francia e Austria, nonché al soglio pontificio, Nicolò Erizzo fu eletto appena trentottenne alla Procuratia *de supra* il 22 febbraio 1767 (BMCV, *Discendenze patrizie*, III, cc. 229-232, *ad vocem* «Erizzo S. Martin»; Gullino 1993, pp. 187-191). Nel giorno destinato alla solenne entrata, il primo dicembre successivo, l'immagine incisa del magistrato campeggiava ovunque nelle Mercerie, la tela con il sembiante al naturale si poteva invece ammirare, giusta la consuetudine, sul ponte dei baretteri. Così scriveva il senatore Gradenigo: «Il suo ritratto fu dipinto dal felice pennello del virtuoso Alessandro Longhi, e fu intagliato in rame e stampato da Carlo Orsolini» (*Notizie d'arte* 1942). La conferma dell'autografia giunge pure da una nota contabile, che registra il

pagamento di 660 lire, ovvero 30 zecchini, a «Giuseppe [sic!] Longhi pitor per il ritratto in pitura grande» (si veda l'*Appendice I*, doc. 24). A distanza di anni, nel 1807, Pietro Edwards inventariò l'effigie come opera di «Nazario Nazari, o del suo stile» (*Gli inventari* 2006).

Il quadrone, a lungo negletto, fu riscoperto nel 1943 da Arslan, che correttamente rimarcava «la tendenza a porre l'accento pittorico sulla giustapposizione delle superfici colorate con evidente scapito della “correttezza” prospettica. Si dilata la figura dell'Erizzo, si spianano le modulazioni architettoniche, scende precipite il tappeto eludendo il più che possibile lo scorcio, offrendo un pieno godimento dei valori cromatici. E indubbiamente il Longhi esprime in tal modo una sua compiuta poetica, del tutto diversa da quella di un Tiepolo o di qualunque altro ritrattista veneziano della seconda metà del Settecento». La quinta maestosa, formata da un pilastro gigante e, contro la parete di fondo, da una lesena, si ravviva nel taglio diagonale creato dal gioco delle tinte: verde è il tappeto che ricopre il tavolo, sorreggendo un cuscino rosso; purpuree sono le stoffe del robone foderato di pelliccia, su cui si stende dall'omero sinistro la stola aurea del cavalierato; ancora rosso è il velluto della poltrona; nuovamente verde, infine, il tendaggio che corre giù dalla colonna. La fisionomia naturale, le ciocche morbide della parrucca ricordano gli esiti pittorici dell'immagine del cancelliere grande Giovanni Colombo, del 1766, e di quella del senatore Lorenzo Alessandro II Marcello, databile al medesimo frangente (catt. 41, 49).

Bibliografia: *Notizie d'arte* 1942, p. 167; Arslan 1943, pp. 51-52; Cuppini 1962, pp. 49-51; Marchini 1990, p. 56; Pallucchini 1995, p. 440; Favilla-Rugolo 2003, pp. 91-93; *Gli inventari* 2006, p. 56; Delorenzi 2009a, p. 202.

44

Ritratto di Antonio van Axel (1768 ca.)

III. 66

Olio su tela

Iscrizioni: «Antonius Vanaxel Justi Adulfi Filius / inter Consiliarios evectus Rosam / auream a Clemente XIII Pont: Max: / Reipublicę donatam Produx suscepit, / anno 1759, ac deinde anno 1768 / Decemvirum Preşes» in alto a sinistra

Già Venezia, coll. Loredan

L'epigrafe sottostante il blasone gentilizio e le due nappe del tendaggio scostato individua nella tela il nobile Antonio van Axel, figlio di Giusto Adolfo, membro di una famiglia originaria delle Fiandre ascritta 'per soldi' al Libro d'oro del patriziato lagunare poco dopo la metà del Seicento. Ricordata da Fontana (1865, p. 270) nel famoso palazzo tardogotico ai Miracoli in cui dimoravano i van Axel, dove l'erudito aveva potuto ammirare numerosi ritratti di mano «del Tintoretto, di Tiberio Tinelli, del Bombelli e di Alessandro Longhi», l'opera è quindi pervenuta nella raccolta del conte Adolfo Loredan, che ne risultava proprietario nel 1929.

Il magistrato ormai settantenne – era venuto al mondo il 16 ottobre 1697 – posa con fierezza accanto a un tavolo modanato, identico nelle forme a quelli che appaiono nelle effigi del pittore Andrea Urbani e del cancelliere grande Giovanni Colombo, entrambe datanti al 1766 (catt. 40-41). Un gesto eloquente della mano destra conduce lo sguardo dell'osservatore sul prezioso monile in primo piano, la Rosa d'oro – la sesta dai tempi di Alessandro III e Sebastiano Ziani – concessa alla Repubblica di San Marco nel 1759 dal pontefice veneziano Clemente XIII Rezzonico, che l'aristocratico, all'epoca consigliere e vicedoge, aveva solennemente accettato in dono sostituendo il Serenissimo; l'iscrizione fornisce un appiglio cronologico, validato da ragioni stilistiche, mediante l'evocazione di un altro importante incarico, l'ufficio di capo del Consiglio dei Dieci, assunto nel 1768. La morbidezza dei tessuti della toga corrisponde al fluente ricadere delle ciocche inanellate sulle spalle, mentre il volto è pervaso da un'aria di altezzoso sussiego. Lo schema che soggiace alla prova pittorica, benché semplificato, richiama alla memoria il ritratto del conte Annibale Gambara, la cui realizzazione si pone

tra il 1758 e il 1760 (cat. 15).

Bibliografia: *Il Settecento* 1929, p. 68, n. 4; Moschini 1932a, pp. 117, 120; *Id.* 1932b, p. 775; Pallucchini 1995, pp. 440-442.

45

Visitazione (1769)

III. 78

Olio su tela, cm 196 x 118

Iscrizioni: «Alessandro Longhi P.^t / 1769. Venezia» sul basamento, in basso a sinistra; «Alessandro Longhi P.^t / 1769» a tergo

Trieste, chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo, cappella del SS. Sacramento

La tela, riscoperta in anni recenti, accresce il numero limitato dei soggetti sacri ascrivibili al *corpus* di Alessandro Longhi. Le vicende dell'opera sono state illustrate da Pavan (1986) in occasione del restauro che ha rimesso in luce la firma dell'artista, replicata anche a tergo: fu l'imprenditore triestino Antonio Rossetti, proprietario di una fabbrica di rosoli e frutta candita, a commissionarne l'esecuzione per una cappella intitolata alla Visitazione della Beata Vergine, sorta nel 1767 tra la riva del mare e la Contrada Nuova, nel borgo teresiano. Chiuso per ordinanza di Giuseppe II nel 1784, l'oratorio fu ceduto insieme al complesso edilizio di pertinenza nel 1795 all'agente di borsa Pietro Sartorio, che nel 1817 ne ottenne la riapertura; ormai nelle disponibilità del fondo di Religione (1840), fu demolito e i suoi arredi – l'inventario registrava «1 pala d'altare su tela dipinta ad olio raffigurante la Visitazione di S. Elisabetta» – trasferiti nella chiesa nuova di Sant'Antonio Taumaturgo. La richiesta dell'immagine devota a un maestro la cui specializzazione risiedeva nelle effigi non stupisce tenendo conto di un elemento finora sfuggito agli studiosi: Antonio Rossetti era cugino dell'abate Giuseppe Chiribiri, detto Cherubini (De Michelis 1980, p. 433), personaggio legato al giovane Longhi da un rapporto di sincera amicizia, tanto che ne conosciamo due ritratti, l'uno calcografico, eseguito a partire da un disegno nel 1767, l'altro pittorico, con la data 1779 (catt. 89; IT 8).

Alcuni puttini campeggiano in aria tra la foschia divina, rischiarata da un balenio che si irraggia sulle figure sottostanti, disposte secondo l'iconografia tradizionale della *Visitazione*; unica nota paesistica è la veduta lontana di un monte azzurrino, con una casa rustica e fronde vegetali, aperta nello squarcio in basso tra la Vergine ed Elisabetta. Il naturale panneggiare delle vesti si unisce alla franchezza del colore, preziosamente variato nei molti toni del bianco, del rosso, del verde, dell'arancio, del blu e del lilla. Le fisionomie rugose degli attempati protagonisti della scena, dipinta nel 1769, richiamano alla memoria le teste di carattere del precettore Giuseppe Nogari, assiduo nel dedicarsi alla rappresentazione dell'età avanzata; quella di Maria, colta di profilo, nasconde invece un intento idealizzante, distinguendosi per la dolcezza dei tratti. Come notava Firmiani (1989), siamo dinanzi a «un'immagine piena di nobiltà e di grazia allo stesso tempo, non estranea del resto a un tipo di gentildonna tradizionale, i cui esempi più somiglianti si possono forse ritrovare in Gregorio Lazzarini o in Gaspare Diziani».

Bibliografia: Pavan 1986, pp. 9-12; De Re 1989, p. 769; Firmiani 1989, pp. 155-157; Flores d'Arcais 1992, p. 278; Aloisi 1997, p. 112.

46

Ritratto di Angelo IV (Giovanni) Memmo (1769)

III. 79

Olio su tela, cm 191 x 140

Iscrizioni: «Angelus IV Memo Angeli I Senatoris / Filius quem Senatus Classi maritimæ præ / fecit adventu Joseph II Romanorum / Imperatoris ad cuius Triremem ip[se] / Imperator accessit eumque primum /

Humanissime coluit / Venetiis Anno D.ñi 1769 Die 26 Julii» sul basamento della colonna; «Alessandro Longhi P.» in basso a destra
Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 1400)

Giunta al museo nel 1898 quale dono di un discendente dell'effigiato, l'opera fu inizialmente ascritta (1899) alla scuola veneta del XVIII secolo. Notando il «carattere longhiano» della pittura, Lorenzetti (1936) ne ha in seguito proposto l'accostamento alla «prima maniera» dell'artista, cui è stata definitivamente conferita da Pignatti (1959), anche grazie all'individuazione, dopo un restauro svoltosi nel 1952, della firma in basso a destra; lo studioso, tuttavia, vi riscontrava i modi tipici delle tele giovanili di Alessandro, fuorviato dalla cattiva lettura della cifra finale dell'anno segnato nella lunga epigrafe alla base del pilastro, che corrisponde al 1769, non al 1760 (dell'errore si è avveduto Romanelli nel 1984).

Angelo IV (Giovanni) Memmo, figlio del senatore Angelo I, parimenti ritratto dal nostro a distanza di qualche mese (cat. 56), nacque l'8 gennaio 1734 (BMCV, *Discendenze patrizie*, V, cc. 20-21, *ad vocem* «Memo S. Luca»). Il suo *cursus honorum* fu di tutto rispetto, in un susseguirsi di uffici sempre più elevati, come si evince sfogliando la *Temi veneta*: a partire dal 1772, nell'ordine, rivestì gli incarichi di capitano in Golfo, provveditore d'armata, provveditore generale in Dalmazia e Albania, infine provveditore generale da Mar. Il dipinto, anteriore nel tempo a quelle responsabilità, lo mostra in abiti 'civili', solo i fiocchi sul bastone e la guarnizione gallonata sul tricorno ne ricordano il grado nei ranghi dell'esercito. Dall'alto di un terrapieno, affiancato da una colonna, il personaggio accenna con la mano alla nave all'ancora nello specchio marino sottostante: è visibilmente inorgogliato, poiché ha ospitato sulla sua trireme l'imperatore Giuseppe II, la cui sosta a Venezia, durante il viaggio di ritorno da Roma, si colloca nel luglio del 1769. La fisionomia vacua del pingue nobilotto contraddice la minuzia descrittiva con cui è reso l'elegante completo vermiglio, cosparso di fiorellini e orlato di ricche passamanerie.

Bibliografia: *Elenco* 1899, p. 98, n. 66; Lorenzetti 1936, p. 41; Brunetti 1955, p. 30; Pignatti 1958, p. 116; *Id.* 1959a, pp. 11-12; *Il Museo Correr* 1960, p. 153; Valcanover 1962b, col. 686; *Abbigliamento e costume* 1964, p. 267; Cappi Bentivegna 1964, p. 64, n. 362; Levi Pisetzky 1967, tav. 139; Romanelli 1984, p. 37; Pallucchini 1995, pp. 442-444.

47

Madonna (1760-1770)

III. 77

Olio su tela, cm 44 x 36

Iscrizioni: «ALESSANDRO LONGHI» a tergo (sotto la nuova fodera)
Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 1181; cat. n. 1332)

La teletta, che presenta le dimensioni tipiche delle opere destinate al culto privato, è giunta alle Gallerie veneziane nel 1959; anteriormente a quella data si trovava nell'ex convento agostiniano di Santa Caterina, acquisito al Demanio nel 1807 e trasformato in sede del Convitto Nazionale. La scoperta della firma di Alessandro, recuperata sul verso grazie a un restauro nel 1959-1960, garantisce un'assegnazione altrimenti non agevole, considerando l'esiguità delle prove di soggetto devozionale compiute dall'artista. Non è possibile precisare *ad annum* la cronologia dell'immagine, che appartiene senza dubbio alla settima decade, in virtù della somiglianza stilistica con la pala della *Visitazione*, dipinta nel 1769, oggi nella chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo a Trieste (cat. 45). Riscontri documentari, inoltre, attestano in quel frangente ripetuti impegni nella sfera della pittura sacra: una *Vergine addolorata* di sua mano fu posta nel 1764 a ornamento del *capitello* del tragheto a Sant'Aponal, a distanza di un lustro i confratelli della Scuola Grande di San Teodoro gli commissionarono un «penello» processionale (catt. P 18-19). La *Madonna*, erroneamente giudicata «opera di un periodo avanzato» dalla Moschini Marconi (1970) e poi dalla Nepi Sciré (1995), contiene lontani richiami alle creazioni di

Giandomenico Tiepolo e prima ancora di Rosalba Carriera; nei lineamenti muliebri si fondono dolcezza e mestizia. Abile colorista, Alessandro modula con maestria i bianchi e i grigi del velo, impreziosisce l'abito con pennellate rosse e blu lapislazzulo.

Bibliografia: Moschini Marconi 1970, p. 47, n. 98; Moschini Marconi 1978, p. 35; Nepi Sciré 1995, p. 127, n. 78.

48

Ritratto di pievano (1765-1770)

III. 76

Olio su tela

Già Venezia, mercato antiquario

L'opera, di conservazione sofferta, è nota tramite una fotografia Fiorentini (neg. 677), che indica una vecchia ubicazione presso l'antiquario Girolamo Scarpa. Malgrado la modestia dell'immagine disponibile, non possono esservi dubbi sull'intervento longhiano, che sembra opportuno collocare negli anni ultimi della settima decade in base all'analisi della soluzione formale adottata dall'artista. Nel ritratto si scorge l'intera figura di un pievano, assiso con naturalezza su una poltrona scolpita; il taglio dell'immagine, unico se paragonato agli altri sembianti conosciuti di parroci veneziani, prevede l'inclusione di una colonna alle spalle del religioso, sul lato opposto di un tendaggio che scende morbidamente fino a lambire un tavolo su cui poggiano dei libri, una cotta e una stola.

Bibliografia: inedito.

49

Ritratto del senatore Lorenzo Alessandro II Marcello (1765-1770)

III. 65

Olio su tela, cm 126,7 x 92,7

Inscrizioni: «Franciscus Soprana in grati animi / Signum Viri Nobilis Laurentii / Alexandri Marcello 2^{do} Senatoris / amplissimi sibi summe benefici / exprimendam effigiem curavit» in alto a sinistra
Già North Mymms Park (Regno Unito), coll. Sir George Burns

Postillando l'esemplare delle genealogie del Barbaro presente nella sua ricca biblioteca, Emmanuele Antonio Cicogna segnalava l'esistenza di «un bel ritratto di Lorenzo Alessandro 2° Marcello eseguito da Alessandro Longhi per committenza di Francesco Soprano», da lui visto il «2 agosto 1850 presso il negoziante signor Tironi a San Polo in Canalazzo» (BMCV, *Discendenze patrizie*, IV, cc. 305-306). Già all'epoca, dunque, la tela aveva abbandonato le stanze del palazzo nobiliare alla Maddalena per giungere sul mercato antiquario, e successivamente, in data imprecisabile, nella raccolta inglese di Sir George Burns, conservata fino al 1979 nella residenza di campagna di North Mymms Park, nei dintorni di Londra; l'unica memoria dell'opera, inedita, è affidata a una riproduzione esistente presso la Witt Library di Londra e, in copia, nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

L'ascesa politica dell'aristocratico, nato il 26 marzo 1712, senatore dal 1751, culminò con la nomina fra i cinque magistrati straordinari chiamati a elaborare le proposte di riforma – la cosiddetta «correzione» del 1762 – volte alla migliore definizione delle competenze del Consiglio dei Dieci e degli Inquisitori di Stato; Lorenzo Alessandro Marcello, con Girolamo Grimani e Marco Foscarini, di lì a breve doge, rappresentava il partito conservatore, che alla fine si impose riuscendo anche a rafforzare l'autorità degli organi più segreti e solleciti della Repubblica. Sfuggono le circostanze relative all'esecuzione dell'effigie, che l'epigrafe denota quale dono al patrizio per i benefici ottenuti da Francesco Soprana grazie al suo intervento. L'età apparente del soggetto, certo meno che sessantenne, induce a circoscriverne la cronologia entro il periodo 1765-1770; il limite ultimo, che in casi simili è sempre

necessario considerare, si pone a ogni modo nel 1779, quando una «fortissima apoplezia», sopraggiunta il 31 gennaio, rapì ai vivi l'ottimate (ASPV, *Parrocchia di Santa Maria Maddalena, Registri dei morti*, 4, pp. 55-56). Il paludamento composto di toga e stola, probabilmente purpuree, accresce la gravità della figura, ben tornita nelle volumetrie, soprattutto nell'incisiva sembianza dall'accurato chiaroscuro, e tipicamente segnata dal pennelleggiare sciolto, secondo un andamento tondeggiante, degli anelli della parrucca. Il confronto con altri testi situabili in quel frangente, dal ritratto del provveditore generale in Dalmazia e Albania Antonio Renier, datato 1765, all'immagine di Angelo I Memmo, ancorata da un'iscrizione al 1770 (catt. 38, 56), così da lambire entrambi gli estremi suggeriti, offre spunti di piena validità alle considerazioni di ordine temporale.

Bibliografia: inedito.

50

Ritratto virile (1765-1770)

III. 72

Olio su tela, cm 92,3 x 72

Iscrizioni: «Alessandro Longhi 17[...]» a tergo

Abano Terme, Pinacoteca Civica al Montirone, coll. Roberto Bassi-Rathgeb (inv. 17)

Già in raccolta Suardo a Bergamo, l'opera è stata pubblicata da Bassi-Rathgeb nel 1949 come autografo di Alessandro Longhi. Lo studioso, divenutone proprietario, ne ha poi fatto dono al Comune di Abano Terme.

Evidente è il contrasto tra la pennellata morbida e levigata del manto – che preannuncia la preziosità tattile delle stoffe del *Ritratto di compositore* di Chicago (cat. 57) – e la resa un poco ruvida della fisionomia, contornata dalla parrucca riccioluta che ricade in un codino fermato con un nastro nero. L'opera si distingue per una certa enfasi cromatica, in cui lo sfondo bluastro dà risalto all'armonizzazione dei toni caldi della sottomarsina dorata e del panno di velluto nocciola. Il personaggio appare lievemente impettito e atteggiato in un gesto di presentazione, mentre debole è la caratterizzazione del moto psicologico.

La tela presenta a tergo un'iscrizione frammentaria con la firma dell'artista e, incompleta, la data; è tuttavia collocabile per stile tra il 1765 e il 1770.

Bibliografia: Bassi-Rathgeb 1949, p. 32; *Id.* 1952, p. 27; Fantelli 1973, p. 356; P.L. Fantelli, in *Catalogo* 1973, p. 36, n. 17; Cionini Visani 1974, p. 4; Fantelli 1974, p. 23; *Il ritratto* 1985, p. 28, n. 5; Fantelli-Ghedina 1997, p. 138, n. 28.

51

Ritratto di Filippo Jesso (1765-1770)

III. 68

Olio su tela, cm 114 x 84

Iscrizioni: «Filippo / Jesso» in basso a sinistra

Ubicazione ignota

Filippo Jesso è effigiato a tre quarti in casacca e *bragioni*, con un berretto nero in capo, vicino a un tavolo sul quale poggia una spada. Sicuro nell'espressione, alza la mano destra per indicare la piramide umana dipinta nell'angolo superiore del quadro, immagine che ne certifica visivamente la partecipazione alle cosiddette 'forze d'Ercole', i tipici giochi veneziani che durante vari festeggiamenti, ma sempre in occasione del giovedì grasso, contrapponevano la 'compagnia' dei *nicolotti*, di cui il nostro era membro, a quella dei *castellani* (cfr. Urban Padoan 1987).

La tela, che forma *pendant* con l'immagine del fratello Giuseppe (cat. 52), è apparsa per la prima volta

nel 1966, sotto il nome di Pietro Longhi, a un'esposizione londinese presso la Heim Gallery; a distanza di alcuni anni, nel 1978, è stata messa in mostra alla Galerie Miromesnil di Parigi come opera di Alessandro, conferimento proposto da Egidio Martini, curatore del catalogo. La cronologia si precisa per il tramite delle somiglianze riscontrabili nella restituzione delle forme anatomiche e dei tessuti con il ritratto del doge Alvise IV (Giovanni) Mocenigo, del 1767 (cat. 42), e più in generale con altre prove pertinenti alla seconda metà dell'ottavo decennio. Va del resto notata la conformità tra l'esercizio acrobatico visibile nel dipinto e un'esibizione realmente effettuata dai *nicolotti* nel 1768, dal titolo «Gioco detto il Leon, con la spacata tolta in testa e rimessa in testa» (BMCV, *Mss. P.D. (a)*, 67, cc. 49v-50r).

Bibliografia: *Italian Paintings* 1966, p. 13, n. 30; *The Connoisseur's Diary* 1966, p. 55; *Venetian Baroque* 1967, p. 27, n. 34; *Venise* 1978, p. n.n.; Muratova 1978, p. 480.

52

Ritratto di Giuseppe Jesso (1765-1770)

III. 69

Olio su tela, cm 114 x 84

Iscrizioni: «Giuseppe / Jesso» in basso a sinistra

Già Zurigo, mercato antiquario

La tela, che forma *pendant* con il ritratto di Filippo Jesso, ne ha condiviso le vicende critiche e conservative almeno fino al 1978; è poi apparsa singolarmente a un'asta zurigese, nel 2005, con l'attribuzione ad Alessandro Longhi.

Come il fratello, Giuseppe Jesso ha posato la spada, unico elemento connotante, sul tavolo che gli sta dinanzi, sopra un tappeto dalla ricca policromia. La mano al fianco denuncia l'atteggiamento un poco imperioso del personaggio, sul cui volto si adombra un'espressione determinata e altezzosa. Coloristicamente vivace, la figura stacca dal fondo grigiastro per l'evidenza delle tinte, il verde acceso della *camisiola* guarnita lungo gli orli di bianco e il rosso sanguigno della fuscaccia annodata alla vita; l'abilità del pittore emerge pure nel berretto fregiato d'oro, su quale si giustappongono impercettibilmente più gradazioni di nero. La biografia del modello è alquanto scarna: l'unica notizia in nostro possesso riguarda il suo ruolo, nel 1762, di «capo delle forze della compagnia dei nicolotti» (ASV, *Scuole piccole e suffragi*, b. 741, album con disegni di *castellani* e *nicolotti* premiati dal 1686 al 1828, p. n.n.).

Bibliografia: *Italian Paintings* 1966, p. 13, n. 31; *The Connoisseur's Diary* 1966, p. 55; *Venetian Baroque* 1967, p. 27, n. 35; *Venise* 1978, p. n.n.; Muratova 1978, p. 480; Koller, Zürich, 16 marzo 2005, n. 3070.

53

Ritratto virile (1765-1770)

III. 71

Olio su tela

Ubicazione ignota

L'unico attestato visivo dell'opera si conserva nella cartella della Fototeca Zeri di Bologna dedicata agli anonimi veneziani del XVIII secolo; un'iscrizione a tergo del positivo, affiancata da un timbro del fotografo milanese Gigi Bassani, ne segnala erroneamente la presenza nelle raccolte del Castello Sforzesco.

La tela, in apparenza di dimensioni limitate, va inclusa senza dubbio fra gli autografi di Alessandro Longhi; forse raffigura un gondoliere o un *nicolotto* impegnato in giochi di piazza come le 'forze d'Ercole', dal momento che il costume è simile a quello indossato dai fratelli Filippo e Giuseppe Jesso

(catt. 51-52) in due ritratti pertinenti al medesimo arco temporale, ovvero agli anni 1765-1770. La fisionomia dell'uomo, con un orecchino al lobo e un berretto a cupola, si distingue per vivacità e forza espressiva; la guarnizione che orla la blusa acquista forma attraverso pennellate guizzanti e materiche, ancora più compendiarie nei larghi segni che definiscono la camicia.

Bibliografia: inedito.

54

Ritratto del vescovo Giovanni Benedetto Civran (1770)

III. 90

Olio su tela, cm 102 x 77

Iscrizioni: «S. Augustini / Opera», «S. G: Chrisosto: / Opera» sulle etichette di due volumi posti nella libreria; «M.^f Civran» sul ripiano della libreria; «S. Fran: S: / Opera» sull'etichetta sul dorso del volume posto sul tavolo; «Alessandro Longhi / Pi.^t 1770.» a tergo
Chioggia, Palazzo Vescovile

Esempio di compostezza formale, cromaticamente equilibrata, l'effigie del vescovo Giovanni Benedetto Civran inaugura l'ampia serie dei ritratti *ad vivum* di ecclesiastici innalzati alla dignità episcopale, facendo seguito dopo alcuni anni al sembiante postumo di Giovan Alberto de' Grandi, rettore della diocesi clodiense (cat. 35). Anche il nostro, nato a Bassano il 3 dicembre 1723, ma di famiglia patrizia veneziana, dopo aver presieduto dal 1770 la circoscrizione vescovile di Caorle, fu destinato il 15 luglio 1776 alla sede di Chioggia, città in cui passò a miglior vita il 28 ottobre 1794 (Vianelli 1790, II, pp. 394-410; Ritzler-Seffrin 1958, p. 146). La tela, rintracciata da Sponza (1987, 1988), malgrado l'odierna ubicazione risale al momento della prima nomina, come si apprende dall'epigrafe a tergo, completa della firma dell'autore e della data 1770.

Il ritratto, ben più sciolto e naturale di quello coevo di fra' Bernardo Bocchini, nel museo di Treviso (cat. 55), esprime con accentuata affabilità il mezzo busto del religioso in abito di cerimonia. La cotta dalle ampie balze trinate a motivi vegetali nasconde il lavorio meticoloso e perfetto dell'artista, che pure sembra miniare la croce con castoni preziosi pendente sulla mozzetta viola chiaro. La mano destra, inanellata, è protesa a toccare il berretto che giace sul tavolo, in compagnia di un testo di San Francesco Saverio e di una mitria, con un'infula piegata in avanti, splendidamente ricamata d'oro e d'argento. Di rosso si tinge il panno sullo scrittoio, rosa intenso è invece la fodera del paramento indossato dal vescovo, verde poi il tendaggio discosto in modo da mostrare la libreria nel fondo, una natura morta che assomma tomi allineati con ordine ad altri messi alla rinfusa. Dal volto traspare il carattere mite dell'uomo, dal crine accuratamente pettinato la sua vanità.

Bibliografia: Sponza 1987, p. 249; *Id.* 1988, p. 182; Delorenzi 2009a, p. 205; Marangon 2009, p. 42.

55

Ritratto del vescovo Bernardo Bocchini (1770, con rimaneggiamenti nel 1778)

III. 91

Olio su tela, cm 113,5 x 96

Iscrizioni: «Biblia / SACRA», «D. Aug[...] / De Civ[...] / Dei» sulle etichette dei volumi posti nella libreria; «F. Bernardus Bocchini [...]» sul foglio sul tavolo; «ALEXANDER LONGHI PINXIT AÑO 1770» a tergo
Treviso, Museo Civico «Luigi Bailo» (inv. P 193)

Bernardo Bocchini, al secolo Antonio, nacque il 12 giugno 1722 a Piove di Sacco; dopo gli studi compiuti nel Seminario di Padova, vestì l'abito dei cappuccini, distinguendosi per lo zelo e il fervore religioso, tanto da ricevere nel 1770 la nomina a provinciale dell'Ordine. L'epigrafe a tergo dell'effigie, approdata al museo di Treviso per vie ignote, ne fissa l'esecuzione in quell'anno, senza tuttavia dare

conto di un successivo rimaneggiamento motivato dall'investitura, il 12 settembre 1778, della dignità episcopale di Zante e Cefalonia (Da Nizza 1804, pp. 91-107; Ritzler-Seffrin 1958, p. 160). La fisionomia del presule, che porta la barba secondo la tradizione della sua regola, è scrutata con sottigliezza, così da evidenziarne l'indole mansueta e l'afflato spontaneamente devoto. Dal paragone con l'immagine coeva del vescovo Giovanni Benedetto Civran (cat. 54) emerge la minore aulicità del dipinto, nel quale la figura si staglia contro un tendaggio e una libreria, visivamente scorretta nella prospettiva. Una semplice croce pettorale ricade sulla cappa, più elaborata è la candida cotta sottostante, con un'orlatura bassa di merletto simile a un cesello, lavoro che palesa la maestria dell'artista. Tocchi materici, aggiunti nel 1778, definiscono il pastorale alle spalle del vescovo, alla cui missione allude l'agnello nel mezzo del ricciolo formato dal vincastro; altrettanto può dirsi per la mitria ricamata e ingemmata, con le infule che sembrano illusivamente ricadere fuori dal quadro. La forza del segno pittorico si traduce in una resa perfetta delle anatomiche, la mano destra fissata in un gesto eloquente, la sinistra con la berretta, nella stessa posa che ritroviamo, in controparte, nel *Ritratto di ecclesiastico* delle raccolte dell'I.R.E. di Venezia (cat. 72).

Bibliografia: *Il Museo Civico* 1964, p. 129; Levi Pisetzky 1967, tav. 125; Martini 1982, p. 553 nota 363; Pallucchini 1995, p. 444; Delorenzi 2009a, p. 205 nota 367.

56

Ritratto del senatore Angelo I Memmo (1770)

III. 80

Olio su tela, cm 181 x 143

Iscrizioni: «Angelus Memo Primus / Senator atque / Consiliarius / Ætatis suæ Añ: LXVII / Eræ Vulgaris / MDCCCLXX» sul basamento della colonna; «Alessandro Longhi Pi:^t / 1770» a tergo Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 1399)

Il dipinto, attribuito ad Alessandro Longhi da Lorenzetti (1936), è stato donato dalla famiglia Memmo alle raccolte civiche veneziane nel 1898; ritrae Angelo I Memmo, nato il 27 marzo 1703 (BMCV, *Discendenze patrizie*, V, cc. 20-21, *ad vocem* «Memo S. Luca») da Angelo I, nella veste ufficiale di senatore e consigliere, come precisa l'iscrizione. L'effigie ripete lo schema compositivo della tela immortalante il figlio del nobiluomo Angelo IV (Giovanni), dipinta dallo stesso Alessandro Longhi solo un anno prima, nel 1769.

Il patrizio – posto accanto alla medesima colonna su alto piedistallo visibile nell'immagine dell'erede (cat. 46) – è ammantato nel robone di rappresentanza foderato di pelliccia; alla pompa dell'ufficialità, tuttavia, non corrisponde alcun accenno di idealizzazione nella resa della pungente fisionomia che appare quasi una caricatura. La figura campeggia come quella di Angelo IV in uno spazio aperto, ma, laddove il figlio presentava uno specchio marino con la propria trireme alla fonda, il senatore mostra un'essenziale veduta della Piazzetta di San Marco con le colonne dei patroni e l'angolo meridionale di Palazzo Ducale, cuore politico dello Stato e da sempre incarnazione visiva della Repubblica.

Bibliografia: *Elenco* 1899, p. 98, n. 55; Lorenzetti 1936, p. 41; Brunetti 1955, p. 27; Pignatti 1958, p. 125; *Id.* 1959a, pp. 12-13; *Il Museo Correr* 1960, p. 153; Martini 1964, p. 292 nota 292; Romanelli 1984, p. 31; Pallucchini 1995, pp. 442-444.

57

Ritratto di compositore (Antonio Sacchini?) (1770 ca.)

III. 83

Olio su tela, cm 144,5 x 104,6

Chicago, The Art Institute, Charles H. and Mary F.S. Worcester Fund (inv. 1962.76)

La tela è senza dubbio il capolavoro ritrattistico di Alessandro Longhi, tanto perfetta e formalmente

compiuta da elevare l'artista al pari dei più grandi maestri europei del suo tempo. Acquisita dai principi di Liechtenstein tra il 1858 e il 1873, è rimasta esposta nel palazzo viennese dell'aristocratica famiglia fino al 1961, per poi passare sul mercato antiquario della capitale inglese e quindi, attraverso la Galleria Wildenstein & Co. di New York, a Charles H. and Mary F.S. Worcester, che nel 1962 ne hanno fatto dono all'Art Institute di Chicago.

Inizialmente dissimulata sotto il nome di Pietro, l'opera è stata giustamente restituita al figlio da Ravà (1909), la cui assegnazione ha visto concordare la critica successiva, se si eccettua l'isolato parere di Bratti (1910), orientato ancora verso l'autografia del Longhi maggiore; da oltre un trentennio, tuttavia, figura nella raccolta statunitense con l'immotivata attribuzione a Jacopo Amigoni, sostenuta da Pignatti e Gonzales-Palacios in comunicazioni scritte al museo (cfr. S. Wise, in *European Portraits* 1978). Manca di validità pure la tradizionale identificazione nell'effigiato di Domenico Cimarosa (1749-1801), già messa in dubbio da Giglioli e Ravà (in *Il ritratto italiano* 1927) e in seguito confutata nettamente da Moschini (1932): le fattezze del pingue musicista aversano – come ci appaiono, ad esempio, nel ritratto di Francesco Saverio Candido del Museo di San Martino a Napoli, datante al 1785, o in quello di mano anonima presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna – sono incompatibili con gli aristocratici lineamenti del nostro modello. Considerando la possibilità di situare il dipinto, per via stilistica, a un'epoca prossima al 1770, è necessario valutare attentamente l'acuta – e trascurata – proposta di Lenneberg (1963-1964), che scorgeva nel personaggio il famoso compositore partenopeo Antonio Sacchini (1730-1786), dimorante a Venezia tra il 1768 e il 1773 in qualità di direttore del coro dell'Ospedale dei Derelitti (Gillio 2006, pp. 313-317). Il riconoscimento passa attraverso la reale somiglianza riscontrabile con alcuni profili incisi dell'autore, ad esempio le stampe conservate presso la Bibliothèque Nationale de France di Edme Quenedey (ill. 84), Louis-Jacques Cathelin e Augustin de Saint-Aubin, le ultime su disegno di Louis Jay (1781) e Charles-Nicholas Cochin (1783-1786), che ne confermano la celebrità di livello europeo.

Comodamente adagiato su una poltrona d'intaglio, in compagnia di alcuni strumenti musicali – una viola da gamba, un violino, una tromba, un flauto – formanti una splendida natura morta, il soggetto posa nobilmente, ammantato in un drappo celeste morbido come fosse di vero velluto. La fisionomia è tratteggiata sulla tela in modo da farne trasparire la sottigliezza psicologica, ma il pennello del pittore indugia abilmente anche sui dettagli del costume, donando grande matericità alle trine della camicia e ai ricami preziosissimi rilucenti d'oro e d'argento della sottomarsina. Sul tavolo a sinistra si osservano un calamaio e uno spartito, le cui pagine, per il trascorrere degli anni, hanno ormai perso le note della melodia elaborata dal compositore.

Bibliografia: Katalog 1885, p. 32, n. 223; Katalog der Ausstellung 1901, p. 33, n. 1; Ravà 1909, p. 52; Bratti 1910, pp. 25-26; Mostra del ritratto 1911, p. 87, n. 50; Marangoni 1911, p. 25; Rusconi 1911, pp. 28-32; Soulier 1911, p. 76; Tarchiani 1911, p. 91; Nugent 1912, p. 77; Ravà 1923, tav. 112; Kronfeld 1925, p. 119, n. 223; O.H. Giglioli - A. Ravà, in *Il ritratto italiano* 1927, pp. 215-216; Kronfeld 1927, p. 61, n. 223; Ravà 1927, pp. 199-200; Damerini 1928, p. 114; Parigi 1928, p. 486; Brosch 1929, p. 356; Kronfeld 1931, p. 66, n. 223; Moschini 1931, p. 53; *Id.* 1932a, pp. 118-119; Strohmer 1938, p. 94; Lorenzetti 1942, p. LV; Strohmer 1943, p. 94; Delogu 1948, p. 125; *Meisterwerke* 1948, p. 11, n. 46; Pallucchini 1948c, p. 167; Giglioli 1950, p. 270; Golzio 1950, p. 840; Venturi 1952-1953, p. 208; *Schönheit* 1955, pp. 43-44, n. 191; Morassi 1955, p. 277; Donzelli 1957, p. 132; Pilo 1957a, p. 46; Griseri 1958, p. 1082; Chastel 1960, p. 225; Maxon 1962, p. 13; *Accessions* 1962, p. 178; *La chronique* 1963, p. 35, n. 134; Riccoboni 1963, p. 11; Lenneberg 1963-1964, p. 66; *Abbigliamento e costume* 1964, p. 322; Cappi Bentivegna 1964, p. 77, n. 435; Sweet 1966, p. 207; Levi Pisetzky 1967, tav. 100; Flanagan 1970, p. 74, n. 26; Pallucchini 1970, p. 291; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 108, 521, 532, 571; De Logu-Marinelli 1976, p. 185; S. Wise, in *European Portraits* 1978, p. 48, n. 7; Dantraïque 1989, p. 304; Pallucchini 1995, p. 437; Czerwenka-Papadopoulou 2007, p. 86.

Ritratto di Tiziano Vecellio (1770-1771)

III. 85

Olio su tela, cm 72 x 55

Iscrizioni: «TIZIANO VECELLIO PITTORE / E CAVALIERE» sulla tabella in basso
Treviso, coll. privata

Durante la congregazione accademica del primo dicembre 1770, dovendo ottemperare a quanto «prescritto dalle Leggi» circa l'ornamento della sede con «l'effigie de' valenti professori antichi che decorarono la veneta scuola», si diede incarico ad Alessandro Longhi di dipingere i ritratti dei «famosi auttori Paolo Veronese, Tizian, Tintoretto e Bassan»; l'artista si era messo subito all'opera, cosicché a primavera appena iniziata, nel giorno inaugurale del mese di aprile, poteva ricevere il donativo stabilito di «ducato dodici effettivi per telle e colori» (*Appendice I*, docc. 30-31). Dopo la registrazione in un inventario del 1807 – all'epoca i «4 ritratti di celebri antichi pittori» figuravano ancora nella sala d'ingresso del *Fonteghetto* della Farina (Fogolari 1913, p. 260 nota 1) – non vi è più notizia alcuna delle opere, considerate pertanto disperse.

Nel pubblicare l'immagine del Vecellio in collezione trevigiana, Martini (1971) ha avanzato l'ipotesi credibile di riconoscervi l'unico esemplare superstite della serie. La cornice *rocaille* inquadrante il mezzo busto, identica a quelle che contornano le effigi dei maestri veneziani del Settecento da cui sono ricavate le incisioni del *Compendio* (catt. 16-20), certifica l'autografia del dipinto; ne avvalorava anche la provenienza, trattandosi di un canovaccio strutturale che, ripreso a distanza di un decennio e più, ben si adatta agli ambienti di un istituto di Belle Arti, giusta l'esempio della cospicua raccolta iconografica dell'Accademia di San Luca a Roma. L'essenzialità della figura, che nondimeno ostenta la catena aurea con l'aquila imperiale a ricordo del lungo rapporto di committenza con gli Asburgo, si palesa nel sembiante gravato dagli anni, negli occhi arguti, eppure «umidi, quasi spauriti», ispiratori di una «profonda umanità» (Martini 1971). Con mezzi modesti, Alessandro Longhi riesce a vivificare l'austero modello da cui desume il ritratto, copiando anche l'iscrizione, ovvero la stampa di Giovanni Giorgi (ill. 86) che precede la biografia del cadorino nel primo tomo de *Le meraviglie dell'arte* di Claudio Ridolfi (1648).

Bibliografia: Fogolari 1913, p. 268; *L'Accademia* 1950, p. 37; Martini 1971, p. 33-34; Martini 1982, p. 553 nota 360.

Ragazzo bevitore (1772)

III. 97

Olio su tela, cm 46 x 37

Iscrizioni: «Alessandro Longhi P.^t / 1772» a tergo
Lombardia, coll. privata

Parte di un compendio unico nel suo genere annoverante una cinquantina quasi di teste di carattere, distribuite lungo un arco cronologico che dal tardo Seicento giunge agli albori del XIX secolo, il dipinto proviene dal Castello Visconti di Somma Lombardo; non vi sono certezze, al momento, sull'origine e sulla costituzione della notevole silloge, pervenuta al ramo familiare dei Visconti di Modrone forse da «una residenza nobile veneta [...] in blocco, per acquisto, eredità o dote matrimoniale» (Mangili 2006, p. 47). Malgrado l'assenza di autori – Pietro Rotari e Rosalba Carriera *in primis* – adusi all'illustrazione di soggetti simili, la serie affianca a nomi insigni e finanche scontati per quanto attiene l'ambito dei 'ritratti capricciosi' (Piazzetta, Tiepolo, Nazari, Maggiotto, Nogari per citarne alcuni) personalità meno prevedibili ugualmente inquadrata nella Fraglia degli artisti veneziani. L'inedito complesso pittorico, rintracciato da Mangili (2002) e rigorosamente analizzato dal medesimo, con ulteriori integrazioni all'insieme, in vista di un successivo momento espositivo (2006), include una

‘mezza figura’ di Alessandro Longhi, certa per via della firma a tergo che si accompagna alla data 1772. Il ragguaglio temporale è imprescindibile al fine di dissipare eventuali indugi circa il frangente cui l’opera pertiene, in quanto epigrafi analoghe collocano le altre creazioni generistiche del maestro in una fase poco più tarda, ovvero nel quinquennio 1780-1785, dando a ogni modo la possibilità di riscontrare un’indubbia continuità iconografica, soprattutto nel vivace semblante del *Ragazzo con cane* (cat. 104). Strutturata secondo un ponderato giustapposto di direttrici in diagonale, l’immagine ci mostra un giovane dal sorriso beffardo nell’atto di impugnare una scodella e un fiasco di vino, con lo sguardo ancora lucido malgrado l’ebbrezza incipiente. L’abito semplice, con la sciarpa striata di bianco, arancio e verde che un fermaglio stringe in corrispondenza dello scollo, si arricchisce di un copricapo nero a larga falda, celante la porzione sommitale della chioma rossiccia, guarnito da una piuma e da una gala aurea. Misurata nelle gradazioni coloristiche e ben modellata nella sintesi anatomica, l’effigie sembra riscoprire «pagine fiamminghe del Seicento», dimostrando di trovare negli esempi del Todeschini o di Monsù Bernardo modelli «di ispirazione diretta se non di copia stilisticamente riformata» (R. Mangili, in *Teste di fantasia* 2006). Nel dipinto, inoltre, si presagisce quell’intonazione pauperistica che affiora, al principio della nona decade, nella rappresentazione delle *Buone opere* nella chiesa di San Pantalon (cat. 114).

Bibliografia: Mangili 2002, pp. 155-156, n. 38; R. Mangili, in *Teste di fantasia* 2006, p. 144, n. 42.

60

Ritratto di Antonio Zanon (1773)

III. 100

Olio su tela, cm 95 x 75,5

Inscrizioni: «ISTORIA / DELLA SETA / E / SVOI PRINCIPI» sulla coperta del volume; «ANTONIO ZANON. / CITTADINO ED ACCADEMICO. / DI UDINE. / NACQUE LI 18 GIUGNO 1696. / MANCÒ A VIVI. / LI 4 DECEMBRE 1770. / ALESSANDRO LONGHI PINSE / 1773» a tergo Fagagna (Udine), coll. privata

Un fortissimo carattere si disvela nel ritratto di Antonio Zanon (1696-1770), malgrado l’artista vi abbia lavorato a tre anni di distanza dalla morte del personaggio su commissione del conte Fabio Asquini, legato al modello da un rapporto di sincera amicizia. Scoperto nel 1973 in una raccolta privata da Rizzi, il quadro esalta lo spirito imprenditoriale di un uomo dell’età dei lumi, in prima linea nella diffusione dei principi delle moderne scienze agrarie: originario della Patria del Friuli, figlio di un agiato proprietario di un’industria serica, Zanon giunse a Venezia nella quarta decade del Settecento, impiantandovi un negozio di tessuti nelle Mercerie. A Udine, nel 1762, fondò la Società di Agricoltura pratica, seconda in Italia solo all’Accademia dei Georgofili di Firenze, si prodigò per migliorare lo sfruttamento dei terreni, introducendo metodologie più funzionali nell’allevamento dei bachi da seta e nuove tecniche di fertilizzazione, promuovendo la coltura della patata (nel 1767, anzi, pubblicò presso l’editore veneziano Modesto Fenzo il trattatello *Della coltivazione e dell’uso delle patate e d’altre piante commestibili*). Il pittore – possiamo starne certi – lo avrà sicuramente incrociato più volte, ma l’immediato prototipo per l’effigie sembrerebbe identificabile nel mezzo busto inciso che funge da antiporta al volume *Della utilità morale, economica e politica delle Accademia di Agricoltura, Arti e Commercio*, Udine 1771 (ill. 98). La viva fisionomia, la disposizione interiore, la resa tattile dei tessuti evidenziano sorprendenti analogie con gli esemplari ritrattistici di William Hogarth, che senza dubbio dovettero giungere nella Serenissima insieme ai numerosi viaggiatori che vi soggiornavano per periodi più o meno lunghi. La parrucca scende morbida e fluente sulla *velada* di un marrone abilmente sfumato, la sottomarsina rifulge d’oro arricchendosi di disegni floreali rossi, il drappo ceruleo si avvolge intorno al busto con cedevole panneggiare. All’immagine si accompagnano alcuni attributi identificativi e pregnanti, un mappamondo, una bilancia, un rametto di gelso sulle cui foglie strisciano dei bombici,

un libro dedicato alla «Istoria della seta e suoi principi».

Bibliografia: *I maestri della pittura* 1973, p. 110, n. 38; Rizzi 1979, p. 470; *Venetische Malerei* 1980, p. 94, n. 42; Bergamini-Tavano 1984, p. 462; Bergamini-Goi 1985, p. 324; Bergamini 1996, p. 40; G. Bergamini, in *Giambattista Tiepolo* 1996, p. 216, n. 41; Aloisi 1997, p. 112; G. Bergamini, in *Più vivo del vero* 2003, p. 166, n. 33.

61

Ritratto dell'abate Pietro Marsoni (1773)

III. 93

Olio su tela, cm 135 x 104

Iscrizioni: «Opera S. / Augustini», «Greg. Magni / Opera», «S. Augustini / [...] VIII / Opera», «Bibli[...]» sulle etichette dei volumi posti nella libreria; «Rm̄us P: D: Petrus Mra Marsoni, Canonicorum / Regularium Salvatoris, tituli S: Mariae / Insularum pro Natione Tarvisina Abbas. / Creatus die secunda Mensis Maij Anno MDCCLXXIII / Alexander Longhi Petri Filius Pinxit» a tergo

Spilimbergo, Canonica

Irrimediabilmente compromesso dai danni del tempo e quindi sottoposto a un radicale intervento conservativo al principio degli anni Sessanta, cosicché non risulta oggi possibile formulare un giudizio in merito alla sua qualità pittorica, il dipinto fu esibito «a scopo didattico» nel 1963 alla *Prima mostra del restauro*, svoltasi nel Castello di Udine.

Nella tela scorgiamo la figura, tagliata poco sopra le ginocchia, di Pietro Marsoni, membro dell'Ordine dei Rocchettini, ovvero dei Canonici Regolari del Santissimo Salvatore Lateranense, insignito il 2 maggio 1773 del titolo abbaziale, come apprendiamo dall'iscrizione a tergo dell'effigie. Il religioso campeggia al centro della finestra, davanti a un tendone e a una libreria sovraccarica di tomi ponderosi; indossa la cappa, su cui ricade la croce pettorale, la cotta e l'alba (*scil.* il camice bianco), sorreggendo con la mano il berretto. Sul tavolo che lo affianca si scorgono un libro e la mitria, sua prerogativa insieme al retrostante pastorale, in quanto a capo di una *Abbatia nullius dioceseos*, non soggetta alla giurisdizione episcopale.

Bibliografia: *Prima mostra* 1963, pp. 45-46; *Mostra della pittura* 1966, p. 98; Rizzi 1967, pp. 54-55; *Id.* 1979, p. 470; Bergamini-Tavano 1984, p. 462; *Spilimbergo* 1984, p. 45; Bergamini-Goi 1987, pp. 58-59; Pallucchini 1995, p. 444; Bergamini 1996, p. 40; Aloisi 1997, p. 112; Bergamini 2003, p. 49.

62

Ritratto del canonico Matteo Dall'Acqua (1773)

III. 95

Olio su tela, cm 97 x 78

Iscrizioni: «CORPVS IVRIS / Civilis» sull'etichetta di un volume posti nella libreria; «O[...]TIO / Habita [...] Patavino / [...] et I.V.D. / M[...] DALL'AQUA / Publico Professore / A.º D.ni MDCCLXXIII / [...] Pandectarum [...] / in[...] aggrederetur / VENETIJS / MDCCLXXIII / Tipis Antonii Zat[...] / Superiores per[...]» sul libro

Venezia, coll. privata

Già a Palazzo Dario a Venezia (Martini 1982), quindi sul mercato antiquario statunitense (1997-1998) e presso la Galleria Art Collector di Pisa (2000), infine in raccolta privata lagunare, il dipinto esibisce la mezza figura del canonico Matteo Dall'Acqua; a causa delle cadute di colore in corrispondenza del libro aperto, malamente riprese (alcune parole sono state 'inventate' *ex novo* dal restauratore), nel personaggio si è sempre riconosciuto un inesistente «Monsignor Francesco Dall'Acqua». Qualche cenno biografico sul religioso è fornito da Dandolo (1855, p. 285): originario «di Zara, fu canonico di S. Girolamo degl'Illirici in Roma, dove insegnò lungamente diritto civile nell'Archiginnasio della Sapienza, finché nel 1773 fu eletto alla medesima cattedra nell'Università di Padova. Morì nel 1780,

non avendo consegnato alle stampe che la prolusione recitata nell'atto di assumere la seconda cattedra». Nella tela, infatti, scorgiamo il volumetto intitolato *Oratio habita in Gymnasio Patavino a S. Th. et J.V.D. Matthaeo Dall'Acqua publico professore S. Hyer. de Urbe canonico, Theologiae Accademiae Gymnasii Romani censore anno MDCCLXXIII, cum primos Pandectarum libros interpretari aggredetur*, edito a Venezia per i tipi di Antonio Zatta forse in quello stesso anno. Abbigliato con la veste peculiare dei professori dello Studio padovano, l'ecclesiastico è effigiato contro un tendone verde e, più dietro, uno scaffale gremito di manuali, fra cui ovviamente il *Corpus iuris civilis*.

Bibliografia: Martini 1982, p. 553 nota 363; De Re 1989, p. 770; Pallucchini 1995, p. 444; Christie's, New York, 31 gennaio 1997, n. 175; Christie's, New York, 25 novembre 1998, n. 23; *Arte e collezionismo* 2000, p. 24, n. 7.

63

Ritratto del vescovo Giovanni Morosini (1773 ca.)

III. 107

Olio su tela, cm 218 x 147

Iscrizioni: «IOANNIS. MAVROCENI. EPISCOPI. VERONENSIS. / IN CAPITVLVM. VERE. MVNIFICI. / AD. VIVVM. [...] / MDCCL[...]» in basso a sinistra

Verona, Museo Canoniale

Il nobile Giovanni Morosini, appartenente al ramo familiare di San Polo, fu eletto cinquantenne alla guida della diocesi di Chioggia nel 1770, per poi passare dopo breve tempo, nel dicembre del 1772, alla sede vescovile di Verona, cattedra mantenuta fino al sopraggiungere della morte il 18 agosto 1789; moderato riformatore, si spese per migliorare l'educazione del clero, per accrescere il Seminario e per contrastare alcune degenerazioni del culto (Ritzler-Sefrin 1958, pp. 170, 439; Ederle-Cervato 2001, pp. 120-122). Dal *Catastico* di Saverio Dalla Rosa, compilato nel 1803-1804 (ed. 1996), apprendiamo della precedente ubicazione del ritratto del religioso, opera «del Longhi veneziano», in Cattedrale, nella Sacrestia dei Canonici, cui l'effigiato stesso lo aveva lasciato in sede testamentaria. L'iscrizione frammentaria in basso, aggiunta posteriormente, ne ricorda i meriti nei confronti della Biblioteca Capitolare, ampliata e aperta al pubblico a sue spese.

Arslan (1943), cui si deve la riscoperta del quadro, certo dipinto a Venezia e poi inviato nella città scaligera, ne lodava «la tendenza a porre l'accento pittorico sulla giustapposizione delle superfici colorate»: in effetti, lo stacco fra la bicromia dell'abito – bianco e nero, colore quest'ultimo distintivo dell'appartenenza all'ordine benedettino – e lo sfondo chiaro è accentuata ed esalta la nobiltà del sembiante e il lavorio raffinato delle balze di trina della cotta. La figura, grande al naturale, posa nel mezzo della stanza sopra un tappeto variopinto; l'architettura lineare delle pareti, ornate da una nicchia e da una coppia di paraste, si addice alla sobrietà della persona, colta con grande verità. A destra, il pastorale poggia contro il muro, sovrastando il tavolo su cui si affastellano due ponderosi messali e una mitria – con le infule che spiovano dal piano – splendidamente broccata d'oro e d'argento.

Bibliografia: Giuliani 1888, p. 52; Arslan 1943, pp. 51-52; Brugnoli 1976, pp. 189-190, n. 60; *Codici miniati* 1977, n. 22; Guzzo 1990, p. 164 e p. 204, n. 58; Pallucchini 1995, p. 444; *Catastico* 1996, p. 45; E.M. Guzzo, in *A Parigi e ritorno* 1997, p. 126; G. Peretti, in *Bonaparte* 1997, pp. 266-267, n. 72; Guzzo 1998, p. 52.

64

Ritratto del vescovo Andrea Benedetto Ganassoni (1774)

III. 105

Olio su tela, cm 237 x 166

Iscrizioni: «A. Longhi / Veneciis / P. 1774» a tergo, in basso a destra
Feltre, Seminario Vescovile

La tela proviene dalla Sacrestia del Duomo di Feltre, cittadina di cui l'effigiato divenne vescovo il 12 luglio 1779; l'epigrafe a tergo, a ogni modo, ne attesta l'esecuzione in corrispondenza della nomina alla sede arcivescovile di Corfù, conferita il 20 dicembre 1773. Originario di Brescia, Andrea Benedetto Ganassoni (1734-1786) aveva precedentemente ricoperto l'incarico di lettore di filosofia e teologia presso il monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia (Ritzler-Seffrin 1958, pp. 182, 214).

Inedita fino al 1954, quando fu rintracciata da Valcanover, l'opera si distingue per l'imponenza della figura, perfettamente sovrapponibile nel portamento all'immagine quasi coeva del vescovo veronese Giovanni Morosini (cat. 63). Una colonna addossata alla libreria nel fondo funge da quinta monumentale al ritratto accompagnandosi a un tendaggio verde. Il presule, vestito del colore nero dell'ordine benedettino, sul quale risalta il candore della cotta bordata di pizzo, si staglia al centro della scena tra una poltrona foderata di velluto rosso e un tavolo ricoperto da un drappo in tinta. Gli attributi della sua dignità, oltre al messale e alla mitria aurea, consistono nel pallio e nella croce patriarcale a doppio braccio che gli competono in quanto arcivescovo metropolitano. La morbida pennellata dell'artista si esprime in un soggetto aulico dalla fisionomia precisamente individuata, restituendoci lo sguardo intelligente e la perfetta consapevolezza di sé del religioso.

Per la sua esemplarità l'opera fu copiata in piccolo da Pietro Longhi in una teletta, firmata e datata a tergo «P.L. / 1774», che oggi si conserva presso il museo di Ca' Rezzonico (ill. 106); a lungo il personaggio è stato identificato con il patriarca Giovanni Bragadin (*Il Museo Correr* 1960, pp. 184-187).

Bibliografia: Valcanover 1954, pp. 33-36; *Mostra di pitture* 1954, p. 119, n. 76; Cav. 1954, p. 32; Mortari 1955, p. 93; Pallucchini 1955b, p. 252; Donzelli 1957, pp. 132, 134; Valcanover 1959, p. 27; *Indice fotografico* 1960, p. 55; Pallucchini 1960, pp. 215-216; Valcanover 1962b, col. 687; Martini 1964, p. 125; Cessi 1966, p. 37; Pilo 1966, p. 311; Cionini Visani 1975, p. 12; T. Pignatti, in *Pietro Longhi* 1975, p. n.n.; Martini 1982, p. 106; De Re 1989, p. 770; Pedrocchi 1993b, p. 182; Pallucchini 1995, p. 444; Pignatti 1995, p. 351.

65

Ritratto del canonico Girolamo Fattorini (1774 ca.)

Ill. 96

Olio su tela, cm 110 x 92

Iscrizioni: «HIERONYMUS. FATTORINI / CIVIS: CLUGIENSIS / S: TH: D: PUBL: LITERAR: MAGISTER / DEIN / CAN: S THEOL: S ET. ARCHIPR: ER / [DI]AC: S: ANDR: ae APOST: VIC: S CUR: S / DOCTRINA. INGEN: O PIET: TE / CLARUS / OBIT. VIII. ID. AUG: / AN: AET: S: XLII / R: S: / MDCCL / XXIV» a sinistra

Già Firenze, mercato antiquario

Lavoro di poco impegno, il dipinto raffigura il canonico clodiense Girolamo Fattorini, fratello di quel Giacomo che, nel 1778, si sarebbe fatto immortalare da Alessandro Longhi nelle vesti di cancelliere grande della cittadina lagunare (cat. 85); già in raccolta privata a Venezia, nel 1966 si trovava presso l'antiquario fiorentino Neerman.

L'impaginazione semplice dell'ovale, appena movimentata da una lesena, corrisponde all'essenzialità della figura dell'ecclesiastico, scomparso quarantaduenne il 6 agosto 1774. Il tenore dell'epigrafe, che tuttavia potrebbe essere stata aggiunta a posteriori, e la fiacchezza del sembiante inducono a valutare l'ipotesi di un ritratto *in memoriam*, forse commissionato dalla famiglia poco dopo la sua morte; sussistono, in effetti, notevoli analogie con le due versioni dell'immagine dell'abate Giovanni Maria Pezzoli (catt. 97-98), da situarsi oltre la metà del decennio. Il pittoricismo sommerso del volto e dell'abito nero acquista una leggera vigoria in corrispondenza dei paramenti sacri, stoffe preziose dove la materia coloristica, raggrumandosi, prende corpo.

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 292; *Terza mostra* 1966, p. 14; Pallucchini 1995, p. 444.

Ritratto di gentildonna con cane (1770-1775)

III. 87

Olio su tela, cm 107,5 x 89

Iscrizioni: «CONVERSATION / SOI MEME / de Monsieur / [...]» sul volume
Già Londra, mercato antiquario

La tela – caso pressoché unico – ci offre la possibilità di apprezzare l'allineamento di Alessandro Longhi ai canoni della ritrattistica internazionale. Un tempo nella collezione parigina di Pierre Vinçon, nel 1955 si trovava presso la Galerie Pardo nella medesima città; Giuseppe Fiocco, visionandola in quella circostanza, ne assegnò correttamente la paternità al maestro lagunare (Fondazione Cini, Fototeca). Pervenuta nella raccolta di Alberto Bruni Tedeschi, è quindi transitata sul mercato antiquario nel 2007 con l'inverosimile attribuzione alla scuola piemontese della metà del XVIII secolo. Il cortinaggio verde, dal bordo aureo, che si stende nel fondale, sorretto dal cordoncino avvolto intorno alla colonna scanalata a sinistra, funge da quinta alla nobile figura della dama, ritratta in compagnia di un simpatico cagnetto dal cui collare pendono due sonagli. L'arredo dispendioso e insieme essenziale – una sedia con la spalliera scolpita, un tavolo modanato – accentra l'attenzione sulla persona, distolta per un attimo dalla lettura: il volume aperto in bella vista corrisponde a un famoso scritto del marchese Louis-Antoine de Caraccioli più volte ristampato dopo la prima edizione del 1751, *La conversation avec soi-même*, vera e propria guida per scoprire e analizzare l'interiorità. L'effigiata porta un'*andrienne* rossa orlata di pelliccia, una camicia con leggeri merletti nello scollo e alle estremità delle cascate di tessuto delle maniche, un gioiello prezioso, in *pendant* con gli orecchini, a ornamento della chioma riccioluta. L'atteggiarsi della donna, perfino il disporsi delle mani, sono ripresi dall'immagine della regina Maria Leszczyńska, ora a Versailles, dipinta da Jean-Marc Nattier nel 1748 (Renard, 1999, p. 92; ill. 88), che Longhi probabilmente conosceva grazie alla stampa *d'après* eseguita nel 1755 da Jacques-Nicolas Tardieu. L'analogia stilistica ravvisabile con il *Compositore* del museo di Chicago (cat. 57) induce a suggerire una datazione al principio dell'ottavo decennio.

Bibliografia: Sotheby's, London, 21 marzo 2007, n. 59.

Ritratto di giovane donna in costume turco con servo moro (1770-1775)

III. 89

Olio su tela, cm 158 x 117

Eichenzell, Museum Schloss Fasanerie (inv. FAS B 3055)

L'opera, fra le meno conosciute di Alessandro Longhi, comparve nel 1929 alla mostra veneziana sulle arti del Settecento in Italia, prestata dal langravio Federico Carlo d'Assia-Kassel; si trova tuttora presso i suoi discendenti nello Schloss Fasanerie a Eichenzell.

Il raffronto con la coeva *Gentildonna con cane* già in raccolta Bruni Tedeschi (cat. 66) palesa la comune derivazione dal ritratto della regina Maria Leszczyńska, a Versailles, realizzato da Nattier nel 1748. La postura della persona è identica, le uniche varianti riguardano l'introduzione del servo moro, che si affaccia nella stanza recando un vassoio con una tazza di cioccolata, e la semplificazione dello sfondo, con il verde tendaggio accomodato obliquamente nel senso opposto. Una trattenuta lascivia pervade la bionda modella riccioluta, la cui discinta camicia, abbondante nel *décolleté*, quasi ne scopre le grazie femminili. Sul dolce visino arrossato spicca, probabilmente per vezzo, un grande neo, il copricapo con un pennacchio di piume si fregia di alcuni giri di perle, le stesse indossate al collo; l'abito giallo-arancio, guarnito di frange e bordure bianche, richiama anche negli accessori i costumi anatolici, conferendo al quadro un sapore esotico. La tela, infatti, risente della moda per le *turqueries* che si era diffusa nell'Europa intera a partire dal quinto decennio del XVIII secolo, soprattutto per il tramite delle

creazioni di Jean-Étienne Liotard, soprannominato «Le Peintre Turc» per il suo lungo soggiorno a Costantinopoli e per la foggia del vestire (cfr. Rœthlisberger-Loche 2008). Nella Serenissima, i fratelli Guardi compirono nel 1742-1743 alcune scene turchesche per il maresciallo Schulenburg, influenzando altri autori, ad esempio Francesco Maggiotto, cui si deve una tela, nota mediante una stampa di Joseph Wagner, dal titolo *Amusemens [sic!] des turcs* (F. Pesci, in *Tiepolo* 1997, p. 166, n. 68).

Bibliografia: *Il Settecento* 1929, p. 142, n. 6; Fiocco 1929a, p. 567; *Id.* 1929b, p. 37; Moschini 1931, p. 53; *Il Settecento* 1932, fig. 75; Moschini 1932a, p. 120; Byam Shaw 1933, p. 51; M. Siemer, in *Im Lichte Venedigs* 1996, p. 136, n. 49; Schweers 2008, p. 919.

68

Ritratto muliebre (1770-1775)

III. 101

Olio su tela, cm 76 x 61

Veneto, coll. privata

Il ritratto pubblicato da Martini (1982) è, forse, *pendant* della figura virile descritta nella scheda successiva (cat. 69); corrispondono infatti le dimensioni, mentre le posture sono complementari. La donna si staglia contro il fondo scuro, da cui emerge in virtù del chiarore dell'incarnato, dei capelli incipriati e della veste. La tonalità fredda del drappo d'azzurro profondo che avvolge il busto si accorda, con effetto cromatico elegante, alla seta color ghiaccio dell'*andrienne* cosparsa di rametti fioriti in contrappunto e richiamati dal *bouquet* fissato al petto; un profilo di pizzo a tocchi materici ne orna il *décolleté*. La dama vezzosa tiene con la mano sinistra un ventaglio chiuso, al collo porta un filo di perle allacciato con un fiocco ceruleo e ancora fiori ne sottolineano l'acconciatura. Il volto naturale mostra un'espressione affabile, ma lo sguardo che non interpella l'osservatore sembra intensificare la ricerca di una certa elezione aristocratica. Stilisticamente il dipinto si colloca all'inizio degli anni Settanta del Settecento.

Bibliografia: Martini 1982, p. 106 e p. 552 nota 359; *Tesori* 2009, p. 138, n. 59.

69

Ritratto virile (1770-1775)

III. 102

Olio su tela, cm 76 x 61

Veneto, coll. privata

Probabile *pendant* della dama alla scheda precedente (cat. 68), l'effigie virile è stata pubblicata da Martini (1982). Il dipinto è caratterizzato dallo sfondo scuro, sul quale risalta il mezzobusto a tre quarti di un gentiluomo dal profilo un poco affilato, ma di espressione viva e nobile. Drappeggiata in un manto verde smeraldo in accordo tonale con il colore della *velada*, orlata dai consueti decori d'oro ricamati a punta di pennello, alla figura conferiscono luce il candore degli sbuffi – al collo e al polso – della camicia e, soprattutto, l'aderente parrucca incipriata, che distacca con forza il volto animato da un intenso sguardo azzurro. La tela è collocabile al principio dell'ottava decade del XVIII secolo.

Bibliografia: Martini 1982, p. 106 e p. 552 nota 359; *Tesori* 2009, p. 138, n. 58.

70

Ritratto virile (1770-1775)

III. 103

Olio su tela, cm 75 x 60

Veneto, coll. privata

Il dipinto, inedito fino a tempi recenti (2009), sembra far serie con la *Dama* e il *Gentiluomo* pubblicati da Martini (catt. 68-69) per il comune sfondo scuro e le misure quasi identiche. Di grande sobrietà è la presentazione del giovane gentiluomo dai lineamenti definiti e di amabile espressione. I bianchi dello sbuffo della camicia e del manichino, che, con fare sintetico, intravediamo profilati di pizzo, sono usati come fonte luminosa per distaccare il sembiante dal rigore cromatico che caratterizza la tela. La consonanza stilistica con le opere citate del maestro permette di riferire il ritratto alla medesima cronologia.

Bibliografia: Tesori 2009, p. 138, n. 57.

71

Ritratto virile (1770-1775)

III. 104

Olio su tela, cm 78 x 60

Bergamo, coll. privata

Il ritratto è apparso per la prima volta alla mostra sul Settecento veneziano tenutasi a Bergamo nel 1969, con la corretta attribuzione all'artista. Risulta segnalato già nel 1955 in collezione Sestieri a Roma e posteriormente a tale data nella raccolta di Antonio Morassi a Milano (Venezia, Fototeca Morassi; Bologna, Fototeca Zeri).

Il personaggio è presentato con schiettezza, cogliendone il cipiglio e restituendo con verità arguta la pinguedine, le rughe e il gonfiore delle palpebre inferiori. La mano paffuta trattiene un manto grigio-azzurro che contrasta con la calda tonalità prugna della veste da camera foderata di pelliccia, indossata sopra una sottomarsina su cui il pittore indugia appena nella resa degli effetti di marezzatura, per sbuffare nella materia candida delle trine della camicia. Il modellato dell'arto si rivela simile alla condotta anatomica che distingue la mano del *Gentiluomo* di collezione privata (cat. 69) e quella del *Ritratto di ecclesiastico* nelle raccolte veneziane dell'I.R.E. (cat. 72). Il vigoroso sembiante è riferibile alla prima metà dell'ottavo decennio del Settecento.

Bibliografia: Pallucchini 1969, p. n.n.; *Venezia '700* 1969, n. XLII.

72

Ritratto di ecclesiastico (Nicolò Venier?) (1770-1775)

III. 92

Olio su tela, cm 80 x 63

Venezia, coll. I.R.E. (inv. 67)

È un vivo esempio di individuazione fisionomica il ritratto di ecclesiastico che ora si conserva nelle raccolte dell'I.R.E., ma in origine presso il Pio Luogo delle Penitenti, il ricovero sorto nel 1703 per dare asilo alle prostitute pentite senza mezzi di sostentamento. Portato all'attenzione degli studi dalla Bassi (1949), che lo annoverava tra le «opere più suggestive del giovane maestro», proponendo una datazione verso il periodo 1755-1765, il quadro è stato invece riferito da Martini (1982) a un momento non lontano dal 1780 per le presunte «analogie formali» con la *Vecchia con rosario* già in collezione Morassi a Milano (cat. 118). Secondo Ellero (in *IRE: i restauri* 1993) rappresenterebbe non un anonimo cappellano, bensì «l'abate Nicolò Venier, presidente a vita del Pio Luogo delle Penitenti dal 1739, quando subentrò nella carica al defunto abate Paolo Contarini che ne era stato il primo presidente fin dall'inizio e, prima, cofondatore con il cardinale Giovanni Badoer. L'ipotesi è suffragata dalla circostanza che nell'Istituto i ritratti di religiosi erano riservati, esclusivamente, ai fondatori e a persone

che vi avessero esercitato un ufficio».

Sembra possibile far avanzare la cronologia al quinquennio 1770-1775, in considerazione dell'omogeneità stilistica e pittorica sussistente con le effigi dei vescovi Giovanni Benedetto Civran e Andrea Benedetto Ganassoni, rispettivamente del 1770 e del 1774 (catt. 54, 64). Sul fondo verdastro della tela, la figura emerge quasi fosse scolpita, in un insieme cromatico al tempo stesso ricercato e sobrio. Il sembiante ossuto, con l'ombra della barba in evidenza, è analizzato dall'artista con scrupolo naturalistico, anche la mano con la berretta è plasmata con attenzione per la verità anatomica. Un raggio di luce, proveniente da sinistra, rompe la semioscurità in cui si erge con decisione l'ecclesiastico, dando risalto alle modulazioni bianco-grigie della cotta, al disegno d'oro e d'argento, evidenziato con sottili tocchi più chiari, della stola foderata di rosso.

Bibliografia: Bassi 1949, pp. 166-167; *Catalogo dei dipinti* 1955, p. 10; Riccoboni 1963, p. 15 nota 7; Martini 1982, p. 553 nota 365; Pilo 1985, p. 248, n. 75; G. Ellero - G.M. Pilo - S. Lunardon, in *IRE: i restauri* 1993, p. 121; Pallucchini 1995, p. 439; Marcolini 1997, p. 153 nota 35.

73

Ritratto del procuratore Pietro Vettor Pisani (1775-1776)

III. 115

Olio su tela, cm 300 x 205
Venezia, Palazzo Pisani Moretta

Portato alla conoscenza degli studi da Lorenzetti (1942), quando il palazzo era in proprietà Giusti del Giardino, il ritratto ci mostra la penetrante fisionomia di Pietro Vettor Pisani, del ramo di San Polo; l'aristocratico nacque il 30 giugno 1730 e, dopo aver sostenuto i rettorati di Feltre, Bergamo e Brescia, fu eletto alla Procuratia *de ultra* il 5 marzo 1775, celebrando il solenne ingresso il 15 aprile dell'anno seguente (BMCV, *Discendenze patrie*, VI, cc. 90-91, *ad vocem* «Pisani S. Polo»; Gullino 1984, p. 398). Nel quadro l'attenzione si concentra sulla figura del magistrato, infagottata in un robone di porpora con fodera di pelliccia che amplifica coloristicamente il tono di pompa dell'insieme. Il moltiplicarsi delle tinte nello scuro tappeto contraddice l'uniformità delle cromie della spoglia parete curvilinea e del tendone verde, nappato e frangiato d'oro, che sovrasta la ricca poltrona d'intaglio alle spalle del nobile. L'incarnato e la parrucca, fra tanto morbido digradare dalla luce all'ombra, esprimono una certa crudezza d'esecuzione, donando all'arguto sembiante una nota di bonarietà.

L'effigie fu trasportata in incisione da Marco Pitteri, alla cui mano si devono due lastre: quella minore era destinata a ornare una gratulatoria, l'altra a campeggiare nelle Mercerie e nelle zone limitrofe a San Marco nel giorno dell'insediamento alla carica (catt. IT 13-14). L'esecuzione delle stampe è documentata dai libri contabili della famiglia Pisani, che ugualmente registrano gli esborsi per l'immagine su tela: il primo pagamento di 176 lire «al pittor Longhi a conto del ritratto va facendo di sua eccellenza» risale al 31 luglio 1775, seguito da un versamento di 132 lire il 23 novembre (il denaro fu ritirato dal padre) e poi, il 2 aprile 1776, dal saldo di 176 lire, per un totale di 30 zecchini (si veda l'*Appendice I*, docc. 34-35).

Bibliografia: Lorenzetti 1942, pp. XXXIX, LV; Pallucchini 1951-1952, p. 95; Valcanover 1954, p. 36 nota 2; Delogu 1958, p. 293; Pignatti 1959a, p. 16 nota 17; Pallucchini 1960, p. 216; Cionini Visani 1975, p. 12; De Logu-Marinelli 1976, p. 185; Chiappini di Sorio 1983, p. 17; Pallucchini 1995, p. 445; A. Craievich, in *Canova* 2003, p. 124, cat. I.9; Delorenzi 2009a, p. 204.

74

Ritratto del procuratore Pietro Vettor Pisani (1775-1776 ca.)

III. 118

Olio su tela, cm 94 x 70

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 2217)

Il mezzo busto, di cui si ignora la provenienza, è stato rintracciato nei depositi del Museo Correr da Pignatti (1959), che subito vi riconobbe le fattezze del procuratore Pietro Vettor Pisani, palesando tuttavia qualche dubbio circa la sua piena autografia longhiana. La riserva torna nel successivo catalogo della pinacoteca (1960), nel quale il nome di Alessandro si accompagna a un punto interrogativo.

Benché non documentata dalle note di pagamento, l'effigie va ascritta senza remora alla mano dell'artista, rientrando nell'ambito della prassi diffusa di ripetere in formato minore l'immagine ufficiale grande al vero, generalmente con un esiguo scarto temporale; non si può escludere l'ipotesi, a ogni modo, che la tela sia stata eseguita nell'immediato, a breve distanza dalla nomina del patrizio, per consentire all'artista di portare a compimento il lavoro più impegnativo avvalendosi di un modello. La figura, che s'accampa contro un fondo grigiastro, è restituita con naturalezza, veste un robone purpureo rimboccato di pelliccia sul quale spiovano gli anelli incipriati del crine. L'assottigliamento della materia pittorica, a causa dello stato conservativo non ottimale del dipinto, ha levigato le superfici delle stoffe, quasi cancellando l'arabesco creato sulla stola dal taglio alto-basso del velluto, cosicché anche il sembiante risulta privo di sbattimenti chiaroscurali accentuati. L'impostazione della mano che stringe i guanti costituisce un vero e proprio *leitmotiv* all'interno della produzione del maestro, un dettaglio di sapore morelliano assolutamente persuasivo al fine di corroborare la paternità dell'opera.

Bibliografia: Pignatti 1959a, p. 16 nota 17; *Il Museo Correr* 1960, pp. 158-159; Delorenzi 2009a, p. 204 nota 364.

75

Ritratto del medico Giovan Pietro Pellegrini (1775 ca.)

III. 112

Olio su tela, cm 120 x 100

Inscrizioni: «Alex:^{er} Longhi / Pinxit.» in basso a sinistra; «JO: PETRI PELLEGRINI / IN VENETO LICÆO / P.P. ANAT. / HISTORIA ANATOMICA / CORPORIS HUMANI. // DISSERTAT[...] – PRIMA / DE OSSIS / Docturus Ana[...]en / A.O. duplici me[...] / Synthetica modo analitica / difficile opus absolvan[...]» sul volume

Venezia, Ateneo Veneto (inv. 65)

Figlio di un ricco negoziante «di merli biondi» originario del bergamasco, Giovan Pietro Pellegrini nacque a Venezia il 27 gennaio 1732; dopo aver studiato a Vicenza, Bologna e Firenze, fece ritorno nella Serenissima, dove iniziò la sua attività di archiatra. Primario dell'Ospedale dei Mendicanti, altamente stimato per la sua competenza, ebbe in cura facoltosi personaggi dell'aristocrazia cittadina, mancando ai vivi, al termine di una lunga carriera, nel 1816 (Borean 2009a, pp. 285-286). Collezionista appassionato, fin da giovane «amatore delle belle arti e degli artisti», intrattenne rapporti di cordialità con l'incisore Francesco Bartolozzi, con i pittori Pietro Edwards, Jacopo Guarana, Alessandro Longhi, Francesco Maggiotto, Bartolomeo Nazari, Pietro Antonio Novelli e Giuseppe Zais, come apprendiamo dalla dettagliata memoria che il figlio donò nel 1835 a Emmanuele Antonio Cicogna (BMCV, *Mss. Cicogna*, 3195). «Sette od otto», ricordava il biografo, «furono i ritratti che diversi amici vollero fargli per tributargli la loro amicizia, ma i due che andarono a gara di più somigliarlo sono l'uno di Francesco Maggiotto, l'altro del Longhi. Quest'ultimo lo imitò al vivo in un dipinto ad olio vestito in toga di pubblico professore anatomico, ed esiste presso il di lui figlio dottor Giovanni Antonio pur medico ed emerito pubblico professore di anatomia in Venezia»; fra i ritratti, anzi, nessuno si dimostrava pari nella «vera somiglianza a quel del Longhi» (*ibid.*, c. sciolta).

La tela presso l'Ateneo Veneto, già sede della Società di Medicina, cui pervenne nel 1837 per volontà testamentaria di Giovanni Antonio Pellegrini (cfr. G. Pavanello, in *Mebr Licht* 1999), è ricordata *in primis* da Tessier (1882), che vi identificava l'immagine eseguita nel 1787 da Maggiotto. Dell'errore

attributivo, a distanza di anni, se ne avvide Moschini (1932), che la inserì nel catalogo longhiano, senza peraltro dare notizia della siglatura autografa, stranamente finora mai segnalata. Nella composizione dell'opera, il maestro recupera modelli cinque-seicenteschi, affiancando un seggiolone alla figura stante del professionista, ammantato nei paludamenti neri, foderati di pelliccia, distintivi del suo ruolo di incisore di anatomia nel Collegio medico veneziano, docenza ottenuta nel 1764. La mano destra sostiene una lama, l'altra poggia sopra un cranio, cui si affiancano reperti scheletrici dettagliati con realismo; il volume aperto nel mezzo restituisce l'identità del soggetto, la cui effigie sembra potersi datare intorno al 1775 (l'iscrizione sul libro non accenna alla nomina onorifica, di due anni posteriore, a membro della Società Reale di Medicina di Parigi). Nel quadro, contraddistinto da una pennellata densa e disinvolta, emergono «le qualità fondamentali di Alessandro Longhi: sicurezza di rapporti tonali, osservazione del soggetto che non si ferma alla superficie, ma scende nello spirito del personaggio per un'interpretazione sensibile di ogni sfumatura psicologica», secondo l'acuto giudizio della Bassi (in *L'Accademia* 1950, p. 37, n. 10).

Bibliografia: Tessier 1882, p. 301; Moschini 1932a, pp. 137-138; *L'Accademia* 1950, p. 37, n. 10; Pallucchini 1950, p. 171; *Id.* 1951-1952, p. 98; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 293; Pallucchini 1960, p. 217; Valcanover 1962b, col. 687; Zampetti 1973, pp. 58-61; Cionini Visani 1975, p. 12; T. Pignatti, in *Le scuole* 1981, p. 195; Pallucchini 1995, pp. 446-447; G. Pavanello, in *Mehr Licht* 1999, pp. 198-199, n. 117; Traverso 2000, p. 137; Borean 2009a, p. 285.

76

Ritratto del medico Giovan Pietro Pellegrini (1775 ca.)

III. 113

Olio su tela, cm 66 x 51

Già Londra, mercato antiquario

L'effigie, in cui si nota un fare pittorico più liscio e perspicuo, replica il sembiante del medico Giovan Pietro Pellegrini sviluppato, in dimensioni maggiori, nel dipinto dell'Ateneo Veneto (cat. 75). È apparsa a un'asta londinese con l'assegnazione alla cerchia di Alessandro Longhi; il catalogo di vendita riconosce dubitativamente nel personaggio un certo Pietro Barozzi, fissando l'esecuzione dell'opera nel 1742.

Bibliografia: Sotheby's, London, 25 settembre 1996, n. 29.

77

Ritratto di pievano (1776)

III. 128

Olio su tela, cm 94 x 78

Iscrizioni: «Alessandro Longhi pinx. an. 1776» a tergo (sotto la nuova fodera)

Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. 1890, n. 9181)

Un cartellino a tergo (cfr. B. Sani, in *Arte e scienza* 1969) ricorda l'intervento di foderatura della tela eseguito a Venezia nel 1910 dal pittore e collezionista Italo Brass, che ne fece poi dono al museo fiorentino nel 1931. Firma e data situano l'effigie alla metà dell'ottava decade, in un momento cui appartengono numerosi esemplari longhiani equivalenti nello stile e nella definizione della tempra dei soggetti: l'accostamento a prove più tarde di un solo anno, quali i ritratti del vescovo Stefano Domenico Sceriman e dell'abate Antonio Ortica (catt. 78, 81), rende conto dell'omogeneità caratteriale e della coerenza espressiva delle opere che formano il *corpus* dell'artista. Occorre notare, a ogni modo, l'esatta riproposizione dello schema impiegato due lustri addietro nell'immagine del pittore Andrea Urbani (cat. 40), con una inquadratura leggermente più stretta. La parete grigio-verde e la colonna in angolo servono da quinta alla figura grassoccia e placida del religioso, infagotato nella veste nera, il

mantello sulle spalle e il berretto in capo. La tessitura cromatica acquista vigore in corrispondenza della fisionomia rubizza e intensa, del tavolo sul quale poggia la stola, foderata di turchino, con preziosi ricami aurei: ovunque «grande onestà e sostanziosa sobrietà di colore» (Moschini 1932).

Il dipinto immortalava senza dubbio un parroco veneziano, al di sotto della cinquantina, cui non è possibile attribuire una precisa identità. L'analisi del *Protogiornale*, infatti, restituisce per il 1776 i nominativi di sei pievani, ugualmente validi tranne in due casi: Federico Maria Testa, eletto a San Gregorio il 3 febbraio 1775 *m.v.* (46 anni); Bonaventura Rossi, eletto a Santo Stefano Prete il 21 febbraio 1775 *m.v.* (42 anni); Vincenzo Maria Bembo, eletto a Sant'Antonin il 10 aprile 1776 (38 anni); Osvaldo Zen, eletto a San Moisè il 12 aprile (44 anni); Giuseppe Tomado, eletto ai Santi Apostoli il 15 luglio (43 anni); infine Pietro Antonio Colauto, il più anziano, eletto a Santa Sofia il 25 luglio (68 anni).

Bibliografia: Moschini 1932a, pp. 117, 126; Arslan 1943, p. 52; Pallucchini 1951-1952, p. 95; *Portret Wenecki* 1956, pp. 114-115, n. 63; Valcanover 1956c, p. 244; Donzelli 1957, p. 132; Pilo 1957a, p. 48; Delogu 1958, p. 293; Valcanover 1959, p. 27; Pallucchini 1960, p. 126; Valcanover 1962b, col. 687; Martini 1964, p. 125; B. Sani, in *Arte e scienza* 1969, p. 46; *Les Offices* 1971, p. 128, n. 8; Cionini Visani 1975, p. 12; A. Paolucci, in *Gli Uffizi* 1979, p. 337, cat. P888; *Le portrait en Italie* 1982, p. 81, n. 34; Pedrocco 1993b, p. 182; Zennaro 1994, p. 447; Pallucchini 1995, p. 445; S. Bellesi, in *Il Corridoio Vasariano* 2002, p. 133, n. 21.

78

Ritratto di Bartolomeo Ferracina (ante 1777)

III. 114

Olio su tela, cm 120 x 87

Iscrizioni: «Feracina. Novus Archimedes / Alexander Longhi. / Accademicus Venetus. Pinxit» in alto a destra

Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano (inv. Cl. I, n. 253)

Esposto fin dall'apertura del museo negli ambienti settecenteschi di Ca' Rezzonico, il dipinto proviene dalla raccolta di Teodoro Correr. Gli studiosi, seguendo un'intuizione di Moschini (1932), lo hanno costantemente identificato con quel «Ritratto [di] Ferracina del signor Alessandro Longhi, di ragione sua», che figurava tra le molte opere messe in mostra dall'Accademia di Pittura e Scultura in occasione della fiera della *Sensa* del 1777 (Fogolari 1913). Siamo dinanzi a una «redazione certamente più debole» – così scriveva Pallucchini nel 1971 – dell'originale custodito nelle raccolte del Louvre (cat. 2), solo un poco ampliata nella parte superiore; il modello parigino, da sempre oggetto di scarsa attenzione malgrado la sua altissima qualità, coincide con l'immagine che curiosi e devoti poterono ammirare in campo a San Rocco nell'agosto del 1758 (cfr. Haskell-Levey 1958), come per primo ha suggerito Martini (1964). Dal confronto fra le due tele emerge l'impoverimento psicologico del sembiante più tardo, da situarsi quanto a esecuzione nell'ottavo decennio. Il volto scabro è chiaroscurato con durezza di segno, gli strumenti scientifici e la medaglia sul tavolo sono definiti sbrigativamente, alle *nuances* impercettibili si sostituisce, nella *velada*, la stilizzazione tipica della *routine* di una lunga pratica artistica: che il quadro veneziano sia una ripetizione lo dimostra pure la fisionomia invariata del personaggio, i cui lineamenti non sembrano appesantiti dal tempo trascorso. L'ipotesi avanzata da Pedrocco (1998) «di un ritratto “alla memoria”, dipinto probabilmente su commissione ufficiale subito dopo la morte dell'architetto», è priva di validità: l'effigie fu presentata alla *Sensa* nella primavera del 1777, Ferracina passò a miglior vita nel dicembre successivo. L'epigrafe nell'angolo superiore celebra l'artista nel suo ruolo di «Accademicus Venetus» e, insieme, l'ingegnere nativo di Solagna, che Francesco Algarotti (1791, p. 39) aveva definito nel 1756 «Archimede della meccanica».

Bibliografia: *Elenco* 1899, p. 99, n. 70; Bratti 1910, p. 28; Fogolari 1913, p. 391 nota; Damerini 1928, pp. 110, 218; Moschini 1932a, pp. 125-126; *Id.* 1934, p. 467; Lorenzetti 1936, p. 29; *Id.* 1942, p. XXXIX; Donzelli 1957, p. 132; Haskell-Levey 1958, p. 184 nota 28; Pignatti 1959a, p. 11; *Il Museo Correr* 1960,

pp. 147-148; Valcanover 1962b, col. 687; Martini 1964, p. 291 nota 287; Mariacher 1966, p. 17; Martini 1971, p. 34 nota 5; Maggioni 1978, p. 14; Rigon 1978, p. 206, n. 5; Pinto 1979, p. 212; Romanelli-Pedrocco 1986, p. 38; G.L. Fontana, in *I Tiepolo* 1990, pp. 223-224, n. 6.9b; Pallucchini 1995, p. 444; Pedrocco 1998, p. 84; *700 veneziano* 1998, p. 148, n. 68; Rigoni 2003, p. 133.

79

Ritratto del vescovo Stefano Domenico Sceriman (1777)

III. 133

Olio su tela, cm 82 x 64

Iscrizioni: «Biblia / Sacra» sull'etichetta di un volume posto nella libreria; «Alexander Longhi / p. 1777» a tergo

Venezia, coll. privata

L'effigie è stata pubblicata da Martini (1964) e Pedrocco (1993) senza indicazioni circa l'identità del presule. Il rinvenimento di una replica con varianti nell'episcopio di Chioggia (cat. 80) restituisce un nome al personaggio: Stefano Domenico dei conti Sceriman, nato a Venezia nel 1729 in una nobile famiglia di origini armene. Membro dell'Ordine dei Predicatori – il ritratto lo mostra vestito di bianco e di nero –, nel settembre del 1776 fu scelto dal Senato quale vescovo di Caorle, ufficio che mantenne fino alla traslazione nella diocesi clodiense, avvenuta nel 1795. Uomo austero e di vita frugale, si dimostrò generoso verso i poveri, zelante nell'impegno della religione, prodigo nell'ornamento delle chiese della cittadina al limite meridionale della laguna, dove morì nel 1806 (Bonaldo *post* 1878, pp. 1-14; Ritzler-Seffrin 1958, pp. 146, 170).

Ravvicinata nello scorcio, l'immagine bandisce ogni eccesso decorativo per focalizzarsi sul sembiante dell'ecclesiastico, percorso da un moto di interiorità profonda. La libreria si nota appena dietro il cortinaggio, due mitre e il pastorale colmano lo spazio sul lato opposto. Malgrado la convenzionalità del portamento, l'artista giunge all'esternazione piena del carattere mediante la verosimiglianza della fisionomia.

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 292; Pedrocco 1993b, p. 182.

80

Ritratto del vescovo Stefano Domenico Sceriman (1777 ca.)

III. 134

Olio su tela, cm 85,5 x 69

Iscrizioni: «BIBLIA / SACRA» sull'etichetta di un volume posto nella libreria; «SERIMAN» in basso a sinistra

Chioggia, Palazzo Vescovile

Replica di una tela in collezione privata veneziana (cat. 79), l'immagine omette l'inclusione del pastorale, distinguendosi anche per i modi pittorici semplificati, per la stesura a tratti corsiva del pigmento. La cronologia, comunque, dovrebbe attestarsi in prossimità del 1777, certo non al tempo della nomina di Stefano Domenico Sceriman alla diocesi di Chioggia, ratificata dal pontefice nei mesi iniziali del 1795, come ha recentemente suggerito Marangon (2009), senza peraltro formulare ipotesi attributive. Il pregio dell'opera, la cui leggibilità è limitata da alcune ripassature, consiste nella giustapposizione fra il giallo vivo della mitria a fianco del religioso, con ricami floreali argentei lungo i bordi, e il cromatismo sobrio del tendaggio verde, addirittura neutro dell'abito domenicano.

Bibliografia: Marangon 2009, p. 41.

Ritratto dell'abate Antonio Ortica (1777)

III. 127

Olio su tela, cm 61 x 46,5

Iscrizioni: «À Monsieur / Monsieur l'Abbé Antoine Ortica / Secrétaire de S.E. Marin Cavalli / Saint Vital / à Venise» sulla lettera sorretta dall'effigiato; «Alexander Longhi Pin. / A.º 1777» a tergo

Già Milano, mercato antiquario

Il mezzo busto dell'abate, tutto in ghingheri nella sua veste nera dalla quale sfarfalla, appena sotto il colletto azzurro, il candido *jabot* di pizzo della camicia, è confermato nell'autografia longhiana dallo stile e dalla presenza, a tergo, di un'epigrafe recante la firma del maestro e la data 1777. L'indicazione temporale, utile a fissarne con certezza la cronologia, appare ai nostri occhi quasi superflua, stando all'affinità strettissima che lo apparenta al *Ritratto di pievano* degli Uffizi, anteriore solo di un anno, e alle due versioni dell'immagine, questa volta coeva, del vescovo Stefano Domenico Sceriman (catt. 77, 79-80).

La teletta, su cui pochi si sono soffermati, è nota agli studi fin dal contributo monografico di Moschini (1932), quando ancora si trovava nella raccolta Brass di Venezia; alienata nel 1976, è poi giunta presso l'antiquario Orsi di Milano, transitando in ultimo sul mercato artistico della medesima città (2008). Sobria nella partitura cromatica, ravvivata unicamente dal rossore delle labbra, l'effigie abbandona gli schemi ridondanti dell'età barocca, sovente esplicitati anche attraverso la dovizia dell'abbigliamento, orientandosi piuttosto verso una caratterizzazione forte del sembiante che già presagisce gli esiti della pittura di ritratto al chiudersi del secolo. Antonio Ortica è figura tipica del mondo settecentesco, annoverabile fra i molti che, per opportunità o convinzione, abbracciavano i gradi minori dello stato ecclesiastico al fine di garantirsi una placida esistenza. Nato da famiglia benestante originaria di Motta di Livenza (un fratello divenne capitano del reggimento di Treviso, un altro svolse la professione di medico fisico), il religioso si era trasferito nella Serenissima ponendosi al servizio, trentaquattrenne, della nobile famiglia Cavalli di San Vidal a partire dal 6 gennaio 1766; stretto nella mano, il biglietto orgogliosamente ostentato ci rivela l'identità del personaggio e nel contempo determina una posa tanto impacciata da rendere l'opera «sincera e lontana da ogni accademismo» (Moschini 1932). Dettando testamento nel 1795, l'abate Ortica ricordava il suo «indefesso, onorato ed amoroso» impegno presso l'eccellente casa patrizia, dapprima nel ruolo di segretario del nobiluomo Marin Cavalli e precettore del figlio Lunardo, anni dopo, scomparso pure quest'ultimo, di responsabile della direzione degli «affari domestici», incarico che mantenne fino alla morte, sopraggiunta fra le mura del palazzo il 20 settembre 1803 (ASV, *Notarile*, II serie, b. 120, n. 74; ASPV, *Parrocchia di Santo Stefano, Archivio della Parrocchia di San Vidal, Registri dei morti*, 7, p. 188).

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 126; Valcanover 1962b, coll. 686-687; Sotheby Parke Bernet, Firenze, 18 settembre 1976, n. 98; *Catalogo Bolaffi* 1977, p. 61; Sotheby's, Milano, 20 maggio 2008, n. 73.

Ritratto di Giuseppe Barbarigo (1778)

III. 123

Olio su tela, cm 60 x 46,5

Iscrizioni: «DI ANNI 42. Giuseppe Barbarigo» a tergo

Già Venezia, mercato antiquario

La tela, insieme al *pendant* muliebre datato 1778, faceva parte della raccolta Donà dalle Rose, dispersa nel 1934 ma fortunatamente documentata da una campagna fotografica, nonché da un diligente catalogo a cura di Lorenzetti e Planiscig. Nel citarla due anni avanti, Moschini vi riconosceva un esempio tipico della produzione longhiana di registro medio, improntato a «noncuranza» pittorica e scarso scrupolo introspettivo; anche Pallucchini (1995), del resto, ha notato nell'effigie «una certa

secchezza d'impianto» e un inaridirsi della materia cromatica, fattori sminuanti «la caratterizzazione dei tratti psicologici». L'iscrizione a tergo, benché non autografa di Alessandro, identifica chiaramente il personaggio, che corrisponde a quel «nobile signor baron d'Oros Giuseppe Barbarigo di Vincenzo, della parrocchia di San Moisè», presente in qualità di testimone al secondo matrimonio dell'artista, svoltosi nel 1790 (si veda l'*Appendice I*, doc. 41). A un intervento di restauro e ad una probabile foderatura si deve ascrivere la successiva perdita dell'identità del modello: l'opera, già presso l'antiquario veneziano Pietro Scarpa, è stata infatti esibita tra il 2002 e il 2004 come autoritratto di Pietro Longhi, con una datazione, invalidata da semplici note di costume, oscillante entro il quinquennio 1745-1750. Il profilo si staglia contro un fondo scuro, la luce modella il volto dall'espressione compita e fa brillare i volani e i manichini di pizzo della camicia, mentre rapide pennellate danno forma alla *velada* blu, alla sottomarsina rossa con ricami aurei sullo spacco centrale e sugli orli.

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 126; Lorenzetti-Planiscig 1934, p. 28, n. 133; Donzelli 1957, p. 132; Pallucchini 1995, pp. 445-446; *Pittura veneziana* 2002, p. 66; F. Weiland-Pollerberg, in *Venezianische Malerei* 2003, p. 154; *The Arts* 2004, p. 137, n. 105.

83

Ritratto di Teresa Barbarigo (1778)

III. 124

Olio su tela, cm 58 x 45

Iscrizioni: «Teresa Barbarigo / Fece Pitor AL:º Longi / 15 Ag.º 1778» a tergo

Già Venezia, coll. Donà dalle Rose

Non si conosce l'ubicazione attuale del dipinto, che stando all'epigrafe a tergo raffigura la sposa di Giuseppe Barbarigo; l'immagine disponibile, risalente agli anni Trenta, ne evidenzia lo stato conservativo non ottimale, con una *craquelure* accentuata nella parte inferiore. Il ritratto, come il quadro compagno, «è buttato giù senza tanto studio, e n'è venuta una cosa di molto carattere, libera da ogni schema» (Moschini 1932). L'esilità del busto in rosa, ammantato in un drappo che la donna stringe al petto con la mano destra, ha in effetti un bilanciamento nel visino dall'espressione civettuola e insieme determinata, nella massa folta dei capelli riccioluti; la cuffia stesa sul crine è imposta dalla moda, termina con un grande fiocco adornandosi di fiori, probabilmente in materiale serico.

Bibliografia: Moschini 1932a, pp. 126-127; Lorenzetti-Planiscig 1934, p. 28, n. 134; Donzelli 1957, p. 132; Pallucchini 1995, pp. 445-446.

84

Modelletto per il ritratto del cancelliere grande di Chioggia Giacomo Fattorini (1778)

III. 129

Olio su tela, cm 57 x 43

Carzago (Brescia), Fondazione Sorlini

Un tempo in collezione Brass a Venezia, quindi presso l'antiquario milanese Orsi, il ritrattino è giunto all'attenzione degli studi grazie al saggio monografico di Moschini (1932), che vi scorgeva l'immagine «vista con gustosità di colore e con schiettezza» di un anonimo senatore. Espressivamente caricaturato a confronto con gli studi preparatori per le effigi di Francesco Grimani e Antonio Renier (catt. 3-5, 37), il modelletto ha riassunto un'identità grazie a Martini (1982), cui va il merito di averne rintracciato l'identica versione a piena altezza in una raccolta privata della città lagunare (cat. 85).

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 120; *Mostra di pittura* 1941, p. 88, n. 93; Donzelli 1957, p. 132; Pignatti 1959a, p. 14; Martini 1982, p. 553 nota 364; *Pietro Longhi* 1993, n. 22; Pignatti 1993, p. n.n.; Pallucchini 1995, p.

85

Ritratto del cancelliere grande di Chioggia Giacomo Fattorini (1778)

III. 130

Olio su tela, cm 210 x 155

Iscrizioni: «1767. 31. ag. / [Giov]anni Colombo / la ringrazia», «Nobiliss. et Sapiantiss. / Virij Hermolao Grima: / ni Foriu Clodia, et / successoribus» sulle lettere posate sul tavolo; firmato e datato a tergo Venezia, coll. privata

Giacomo Fattorini, fratello minore del canonico Girolamo, di cui conosciamo il ritratto, forse postumo, realizzato da Alessandro Longhi verso il 1774 (cat. 65), scelse di affidarsi all'artista veneziano per celebrare con la realizzazione della tradizionale effigie di rappresentanza la nomina a cancelliere grande di Chioggia, avvenuta alla fine del 1777 (il predecessore, Felice Fortunato Maria Duse, era scomparso il 23 ottobre di quell'anno; Delorenzi 2009a, p. 210 nota 389). La tela, rintracciata in una raccolta privata lagunare da Martini (1982), secondo quanto riferisce lo studioso presenta a tergo la firma e la data 1778.

Nato nella città clodiense nel 1740 (si veda l'albero genealogico in BCC, coll. 48 B 78), il funzionario si mostra in una posa pressoché identica a quella assunta dal senatore Angelo I Memmo, immortalato otto anni addietro, nel dipinto esistente nelle collezioni del Museo Correr (cat. 56). La verosimiglianza della fisionomia deriva da un pennelleggiare pacato che privilegia la modulazione delle tinte, così da evitare contrasti chiaroscurali troppo intensi. La parrucca, meticolosamente disegnata anello per anello, scende soffice sul robone, gareggiando in levità con la fodera di pelo grigio; toni impercettibili di nero definiscono il sacchettino dei guanti, splendido è il gioco dei blu cupi di cui si tinge la stoffa paonazza della toga, abbinandosi al velluto amaranto della stola. La mano destra inanellata fuoriesce da un candido polsino di trina, accenna alle lettere e ai calamai sopra il tavolo, parzialmente coperto da un drappo verde che instaura un *pendant* coloristico con il cortinaggio. La corrispondenza perfetta fra l'opera finita e il modelletto oggi conservato presso la Fondazione Sorlini a Carzago (cat. 84) è segno dell'apprezzamento pieno del committente verso la creazione scaturita dalla fantasia longhiana.

Bibliografia: Martini 1982, p. 106 e p. 553 nota 364; Pallucchini 1995, p. 445; Delorenzi 2009a, p. 203.

86

Ritratto di gastaldo ducale (1778 ca.)

III. 132

Olio su tela, cm 98 x 73

Iscrizioni: «Gastaldus Ducalis», «Ciuis Originarius», «Publicus [...] Not[...]» sui fogli posti sul tavolo Già Genova, coll. Trucchi

La tela, già presente nel 1943 in raccolta Viezzoli a Firenze (Archivio Fotografico del Museo Correr, scatola 78), fu pubblicata tre anni dopo senza commento da Roberto Longhi quale autografo di Pietro; nell'accogliere l'assegnazione, Pignatti (1968) proponeva una cronologia verso il 1764, notandone «la prossimità agli esordi di Alessandro», peraltro già messa in evidenza in occasione della comparsa dell'opera alla rassegna torinese del 1951 sulla moda nell'arte. A parere di Pallucchini (1951) va senza dubbio ascritta al figlio.

Non si può che concordare nel riferimento a quest'ultimo, per la stretta affinità riscontrabile con gli esemplari ritrattistici dell'ottava decade: efficace, a tale proposito, è il paragone con l'immagine del cancelliere grande di Chioggia Giacomo Fattorini, datata 1778 (cat. 85), valido termine per definire la collocazione temporale del dipinto. La figura, che veste un robone ceruleo foderato di pelliccia e porta una stola di velluto rosso, si erge contro un fondo grigio-nero che accentua il soffermarsi della luce

sulla fisionomia di mezza età, inquadrata da una parrucca fitta di riccioli. L'artista indugia sulla definizione dei dettagli, stende il colore morbidamente per dare verità ai tessuti e al vello, lavora di punta per miniare i pizzichi che si scorgono in corrispondenza delle estremità anatomiche. Un guanto e un sacchetto sono stretti in una mano, l'altra è posata sul tavolo, coperto da un drappo vermiglio, nel gesto di riporre una pezzuola bianca. Le iscrizioni sui fogli accartocciati restituiscono se non la precisa identità dell'effigiato, almeno la sua condizione sociale: malgrado l'abito è un cittadino originario, svolge l'importante ufficio di gastaldo ducale, occupandosi quindi dell'esecuzione delle sentenze civili delle magistrature veneziane e della custodia delle scritture della Cancelleria Inferiore.

Bibliografia: Longhi 1946, p. 69, n. 159; *La moda* 1951, p. 76, n. 133; Pallucchini 1951a, p. 220; Pignatti 1968, p. 88; *Id.* 1974, p. 100, n. 181; T. Pignatti, in *Pietro Longhi* 1975, p. n.n.

87

Ritratto del vescovo Alvise Maria Gabriel (1779)

III. 137

Olio su tela

Iscrizioni: «Alessandro Longhi P. 1779» a tergo

Già Venezia, coll. Brass

La memoria del ritratto è affidata unicamente all'immagine riprodotta da Moschini nel saggio monografico su Alessandro Longhi del 1932. Lo studioso si dimostra piuttosto severo nel giudizio, dando risalto alla materialità del prelato, «dal volto di mascherotto», e al tono pomposo dello sfondo, una cortina verde, una lesena scanalata di ordine ionico, simile a «un telone da fotografo di provincia messo dietro a conferire nobiltà». Con dignitoso gestire, l'ecclesiastico posa la berretta su un tavolo dai bordi modanati, già ingombro di un paramento e della mitria, il pastorale figura invece nel piano arretrato, contro una parete sporgente. Il pregio maggiore della tela, nonostante la mediocre qualità della fotografia, doveva risiedere nel lavoro meticoloso che contraddistingue l'alta balza di pizzo della cotta, probabilmente di lino.

Il rinvenimento di una seconda effigie dell'ecclesiastico presso il Palazzo Vescovile di Vicenza (cat. 88) offre il modo di precisarne l'identità nel vescovo Alvise Maria Gabriel, nato a Venezia da famiglia aristocratica il 7 settembre 1727; prima di giungere nel 1779 nella città berica, dove sarebbe poi morto sei anni dopo, fu alla guida della diocesi di Famagosta dal 1758 e poi di quella di Concordia dal 1761 (Ritzler-Sefrin 1958, pp. 178, 212, 441).

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 127; Donzelli 1957, p. 132.

88

Ritratto del vescovo Alvise Maria Gabriel (1779)

III. 138

Olio su tela, cm 100 x 82

Iscrizioni: «ALOYS. MARIA GABRIELIVS MDCCLXXIX.» in alto; «ALOYSIVS / MARIA / GABRIELIVS / EP. VIC.» a destra

Vicenza, Palazzo Vescovile

Finora privo di paternità, il dipinto si rivela esempio tipico della ritrattistica longhiana *d'apparat*, proponendo con immediatezza l'immagine del vescovo vicentino Alvise Maria Gabriel, individuabile grazie alle epigrafi aggiunte a posteriori sulla tela. L'inquadratura stretta consente all'artista di concentrare l'attenzione sul volto del modello, scrutato con verità anatomica e rifinito con meticolosa perizia, tanto da sembrare quasi che i capelli siano tracciati uno alla volta; è notevole il risalto cromatico del cortinaggio verde, su cui ricade una nappa dorata, dell'abbinamento di nero e rosso nella mozzetta. Le uniche variazioni rispetto all'esemplare di formato più grande, un tempo nella raccolta

Brass di Venezia (cat. 87), consistono nell'assenza del pastorale e nella posa del braccio destro, alzato per essere interamente incluso nella finestra. Una copia dell'opera, pressoché identica nelle dimensioni (cm 104 x 84), ma più rigida e semplificata nello sfondo, si trova nel locale Seminario (ill. 139).

Bibliografia: *Storia di Vicenza* 1989, fig. 29.

89

Ritratto dell'abate Giuseppe Chiribiri, detto Cherubini (1779)

III. 135

Olio su tela, cm 83,5 x 65

Iscrizioni: «Fossi [...]» sul foglio; «Ritratto dell'Ab.e / Giuseppe di / Cherubini / Alessandro Longhi / Agosto 1779» a tergo

Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, coll. Mestrovich

Solo segnalata da Martini (1971) e poi data alle stampe da Pedrocco (2001), la tela propone con immediatezza espressiva il semblante di Giuseppe Chiribiri, meglio conosciuto con l'appellativo Cherubini, da lui stesso preferito al cognome tanto in odio (De Michelis 1980, pp. 433-434). Nativo della Giudecca, dove vide la luce nel 1738, l'abate si distinse per una feconda vena poetica, partecipando alla corrente dei granelleschi e stringendo un rapporto di cordialità con i fratelli Carlo e Gasparo Gozzi; le sue pubblicazioni ebbero una buona fortuna editoriale, dalle *Rime piacevoli* (1759) alle *Poesie bernesche* (1767), volumetto, quest'ultimo, che ne contiene un'immagine a stampa su disegno di Alessandro Longhi (cat. IT 8). I due, infatti, erano legati da profonda amicizia, come si desume dalla partecipazione, in qualità di officiante, del «molto reverendo ed eccellente signor Gioseppe dottor Cherubini, giovine di chiesa di San Raffael», al battesimo di un figlio dell'artista, svoltosi nella parrocchia di San Pantalon il 31 luglio 1767 (si veda l'*Appendice I*, doc. 23). Presto il religioso cambiò vita, dedicandosi con più fervore ai sacri uffici; malfermo di salute, scomparve nel 1790.

Il simpatico ritratto si caratterizza per la trasposizione schietta della fisionomia del personaggio, il cui viso arrossato esterna grande cordialità; biondo di capelli, con lo zucchetto in capo, siede a una scrivania nell'atto di sorreggere una penna e un calamaio. La camicia ricca di pizzi e l'elegante abito blu, ricamato d'oro ai bordi, indicano che nel 1779 Giuseppe Cherubini non si era allontanato ancora *in toto* dalle amenità dell'esistenza.

Bibliografia: Martini 1971, p. 34 nota 10; Pedrocco 2001, p. 24.

90

Ritratto di provveditore (1770-1780)

III. 131

Olio su tela, cm 231 x 140 ca.

Venezia, coll. privata

Ieraticamente atteggiata, la nobile figura dell'ufficiale osserva, dall'alto di un terrapieno, le navi alla fonda nello specchio marino sottostante; l'abito rosso, il mantello di sciamito d'oro che ricade mollemente a terra, in più il bastone del comando e il berretto a tozzo, sopra un 'rottame' d'antichità fregiato di un bassorilievo, denotano l'importante carica militare del personaggio, che si direbbe un provveditore.

Esposto nel 1929 alla mostra veneziana sull'arte del Settecento con l'attribuzione inverosimile a Jacopo Amigoni, il dipinto è stato da subito aggiunto al novero degli autografi longhiani grazie a un'intuizione di Fiocco (1929), che lo reputava «gemello» dell'*Antonio Renier* del museo di Padova, del 1765 (cat. 38), concorde pure Arslan (1943); nell'impossibilità di un riscontro diretto, Moschini (1932) si è limitato a farne menzione tra le opere «probabili o almeno possibili» di Alessandro. Dalle vecchie

fotografie di cui disponiamo – la tela, già in collezione Caracciolo di Brienza a Roma, è stata alienata nel 1933 (come Amigoni) e da allora si conserva in una raccolta privata lagunare – si deduce una cronologia più avanzata, nel pieno dell’ottavo decennio, in virtù delle similarità che affiorano dal paragone con i ritratti pressoché coevi del procuratore Pietro Vettor Pisani, del 1775-1776, e del medico Giovan Pietro Pellegrini (catt. 73, 75): quest’ultimo, soprattutto, nell’aria del sembiante e nel *ductus* sciolto rivela analogie di assoluta efficacia. L’attenuarsi del contrasto luministico e il pannelleggiare un poco ruvido mettono in risalto il forte carattere del modello.

Bibliografia: *Il Settecento* 1929, p. 136, n. 8; Fiocco 1929b, pp. 528-529; Moschini 1932a, p. 146; L’Antonina S.A., Roma, 22-27 maggio 1933, n. 342; Arslan 1943, p. 52; Delorenzi 2009a, pp. 205-206.

91

Ritratto di magistrato (1770-1780)

III. 122

Olio su tela
Già Milano, coll. Orsi

La mediocre riproduzione pubblicata senza commento da Martini (1964) rappresenta l’unico riscontro fotografico dell’opera, che immortalava un magistrato veneziano – un «procuratore», sosteneva erroneamente lo studioso – di cui non si conosce l’identità. Il nobile si staglia contro il solito tendaggio, indossa il robone d’ordinanza, foderato di pelliccia, e la stola, si mette in posa vicino a un tavolo sorreggente una lettera e un libro, verosimilmente una commissione ducale. L’affinità palese, soprattutto nell’atteggiarsi della persona, con i ritratti del senatore Angelo I Memmo e del cancelliere grande di Chioggia Giacomo Fattorini, rispettivamente del 1770 e del 1778 (catt. 56-85), suggerisce una datazione, non meglio precisabile, all’ottavo decennio.

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 292.

92

Ritratto di ecclesiastico (1770-1780)

III. 110-111

Olio su tela, cm 115 x 95

Inscrizioni: «CORNEIL A / LAPIDE», «S. GREGORI / MAGNI», «HISTORIA / ECLESIAST.», «NATALIS / ALEXANDRI» sulle etichette dei volumi posti nella libreria
Murano, Museo Vetrario

L’attribuzione ad Alessandro Longhi è sostenibile in base a una fotografia che mostra l’opera, di provenienza ignota, anteriormente al restauro scellerato cui si deve l’alterazione del sembiante; il ricorrere di uno schema familiare all’artista avvalorava il conferimento. Siamo dinanzi all’immagine di un religioso – forse un pievano, come sembrano indicare la cotta e la stola – eseguita nel corso dell’ottavo decennio, datazione suggerita dall’analogia di struttura che sussiste con i ritratti del canonico Matteo Dall’Acqua, del vescovo Andrea Benedetto Ganassoni, dell’abate Giovanni Maria Pezzoli (catt. 62, 64, 97). I volumi disposti sui ripiani della libreria, l’*Historia ecclesiastica* del domenicano Noël Alexandre, gli scritti di san Gregorio Magno e del gesuita Corneille de la Pierre (i titoli presenti su altre etichette sono indecifrabili), non sovengono nel riconoscimento dell’identità dell’ecclesiastico.

Bibliografia: inedito.

93

Ritratto muliebre (1770-1780)

Olio su tela, cm 61 x 50
Già Milano, coll. Poletti

Un positivo conservato nella Fototeca Morassi informa di una perizia di Roberto Longhi (1961) che attribuiva il ritratto di dama e il suo *pendant* maschile (cat. 94) a Francesco Guardi; passati, quindi, sul mercato antiquario inglese (1962) con la medesima attribuzione, venivano esposti ancora come opere guardesche nel 1967 a Torino. Già Martini, tuttavia, nel 1964 assegnava giustamente le effigi ad Alessandro Longhi, mentre nel 1982 lo stesso studioso dava notizia di un vecchio giudizio scritto di Giuseppe Fiocco (1956) che invece avanzava un'attribuzione a Pietro. Non vi è dubbio, comunque, sulla loro appartenenza al catalogo del figlio.

Alessandro coglie con verità i lineamenti privi di grazia dell'attempata dama che, evidentemente nostalgica della primavera della vita, si mostra quasi come una caricatura agghindata alla moda con ostentazione invero superflua. L'abito azzurro, richiamato dalle medesime note cromatiche al collo e al crine, è guarnito da un *bouquet* di peonie e gelsomini appuntato al petto, oltremodo impreziosito da perle, un filo delle quali accompagna anche i fiori aggiunti ai capelli ormai ingrigiti. Lo scollo eccessivo della veste con ampia bordura di trine è moderato da uno scialletto e da un *goliè* parimenti di pizzo. La pittura ruvida suggerisce una datazione del dipinto all'ottavo decennio del Settecento.

Bibliografia: Christie's, London, 23 novembre 1962, n. 71; Martini 1964, p. 291 nota 288; *Giacomo Ceruti* 1967, p. 63, n. 76; Pallucchini 1969, p. n.n.; Martini 1982, p. 106 e p. 552 nota 358; Pallucchini 1995, p. 444.

94

Ritratto virile (1770-1780)

III. 120

Olio su tela, cm 61 x 50
Già Milano, coll. Poletti

Per le vicende critiche e conservative del dipinto si rimanda alla scheda relativa al *pendant* muliebre (cat. 93). La finestra ritrattistica propone con immediatezza e sincerità un sembiante maschile dal volto pingue e cordiale, abbigliato con eleganza. L'incarnato presenta lo stesso fare ruvido del compagno; di grande vivezza ed effetto sicuro è la materia del candido sbuffo della camicia e dei decori preziosi a fiorami della *velada* e della sottomarsina, condotti con una vibrante pennellata di punta. Appartiene naturalmente allo stesso momento cronologico della *Gentildonna* cui si appaia.

Bibliografia: Christie's, London, 23 novembre 1962, n. 70; Martini 1964, p. 291 nota 288; *Giacomo Ceruti* 1967, p. 63, n. 75; Pallucchini 1969, p. n.n.; Martini 1982, p. 106 e p. 552 nota 358; Pallucchini 1995, p. 444.

95

Ritratto virile (1775-1780)

III. 121

Olio su tela, cm 206 x 115
Già Londra, mercato antiquario

Un placido specchio lagunare solcato da imbarcazioni lambisce la riva pietrosa su cui si staglia l'anonimo personaggio effigiato, che un tempo, nella raccolta Brass di Venezia, aveva compagni numerosi altri sembianti immortalati dal medesimo pennello. Solo Morandotti, curatore nel 1941 a Roma di una *Mostra di pittura veneziana del Settecento*, ne assegnava la paternità a Pietro (nel catalogo, si legge: «È un ritratto molto importante poiché ha servito come prototipo al figlio Alessandro per la sua ritrattistica»), contraddicendo l'attribuzione al più giovane dei Longhi, accolta dalla critica tutta, che

per primo Damerini aveva proposto nel 1928.

L'artista, a distanza di anni, recupera lo schema impiegato nel 1769-1770 nelle immagini dei due Memmo, Angelo IV e Angelo I, presso il Museo Correr (catt. 46-56), calando nell'assoluto ambientale uno smisurato pilastro sopra un alto basamento. Quel che interessa del quadro, in cui il signorotto posa in piena figura, è tuttavia il costume, di un'eleganza tanto sobria da indurre a riconoscere nell'uomo un membro agiato del ceto borghese. Il modello – la spada al fianco, vari ammennicoli appesi alla cintura, i guanti in una mano, nell'altra il tricorno – veste un abito completo di seta grigio-azzurra, profilato da fiorellini rosso chiaro; i merli della camicia escono dallo scollo e dai polsini, le *braghe* terminano al ginocchio, più sotto vediamo le calze bianche e ai piedi un paio di scarpe nere con grandi fibbie. La linea dell'indumento, i risvolti ancora larghi della marsina, i riccioloni multipli della parrucca, oltre naturalmente al dato stilistico, suggeriscono una cronologia verso il 1775-1780, peraltro già avanzata da Moschini (1932), che «nell'impasto del volto e nelle palpebre grevi» notava un'effettiva somiglianza con il ritratto del vescovo vicentino Alvisè Maria Gabriel, datato 1779 (cat. 87).

Bibliografia: Damerini 1928, ill. tra le pp. 102-103; Morazzoni 1931, tav. LXIV; Moschini 1932a, p. 137; *Mostra di pittura* 1941, p. 58, n. 56; Poglayen-Neuwall 1942, p. 66; Pallucchini 1951-1952, p. 97; Delogu 1958, p. 293; Pallucchini 1960, p. 217; Pignatti 1968, p. 139; *Id.* 1974, p. 110, n. 368; Cionini Visani 1975, p. 12; Pallucchini 1995, p. 447; Sotheby's, London, 7 luglio 2005, n. 193; Sotheby's, London, 8 dicembre 2005, n. 324.

96

Ritratto di Carlo Aurelio Widmann (1775-1780 ca.)

III. 81-82

Olio su tela, cm 229,2 x 136,6
Venezia, coll. Foscari

L'opera fu acquistata a Venezia nel 1914 da Henry White Cannon (cfr. Richter 1932), che a distanza di un anno ne fece dono al Metropolitan Museum di New York (inv. 15.118); messa in vendita nel 1984, è quindi giunta all'attuale ubicazione.

Damerini (1928), il primo a rammentarla, già la assegnava ad Alessandro Longhi, descrivendola come effigie dell'«Ammiraglio Widmann, [...] ultimo capitano da Mar della Serenissima, tela scomparsa all'estero»; l'attribuzione all'artista veniva poi confermata da Moschini (1932) e parallelamente da Richter, cui si deve un'attenta analisi del quadro. Il blasone nell'angolo inferiore a destra è quello della famiglia Widmann, originaria della Carinzia, aggregata al patriziato lagunare nel 1646. La tela ritrae un suo membro, Carlo Aurelio, nato nel 1750 e scomparso a Corfù nel 1797, che fin dalla giovinezza si era dedicato alla carriera politica e militare, ricoprendo incarichi di sempre maggior prestigio. Nobile di nave dal 1769, fu poi governatore di nave dal 1771, patrono delle navi dal 1777 e capitano dal 1783, provveditore all'Arsenale dal 1791 e inquisitore nel medesimo luogo, per breve tempo, nel 1793, anno in cui fu eletto (17 novembre) al provveditorato generale da Mar. Compose inoltre alcune dissertazioni di argomento marinaresco, quali *La fortificazione universale tanto terrestre che marittima*, la *Nuova teoria dell'arboratura delle navi* o, ancora, *La nave ben manovrata, ossia Trattato di manovra* (cfr. Widmann 1995). Lo stile dell'opera, che fino a pochi decenni or sono mostrava pesanti ridipinture (ill. 81), e l'età del modello suggeriscono una sistemazione temporale tra il 1775 e il 1780, invalidando quella avanzata da Richter, alla fine del secolo, e pure quella troppo precoce di Martini (1964) verso il 1765. Va peraltro notata la stretta analogia tra la mano protesa del nobile e il gesto di Angelo IV (Giovanni) Memmo nel ritratto datato 1769 (cat. 46).

La figura campeggia maestosa fra trofei militari, alcuni stendardi e un obice, accennando alla fortezza che si staglia in lontananza contro un orizzonte aranciato. La levigatezza della pennellata, che tuttavia si sofferma su particolari preziosi come le nappe, le frange dorate, le guarnizioni auree dell'abito e l'impugnatura d'argento del bastone, risalta nell'incarnato e nelle stoffe rese con vivo colorismo della

velada vermiglia e del drappo blu zaffiro.

Magani (1989) sulla base dell'inventario Widmann stilato da Pietro Edwards nel 1808, che registrava un «Ritratto del sig. co. Carlo Widmann, fu generale» opera di «Gaetano Gresler, veronese vivente», attribuiva il dipinto al maestro scaligero; il conferimento è stato a ragione rigettato da Craievich (1997).

Bibliografia: Damerini 1928, p. 114; Richter 1932, pp. 39-44; Moschini 1932a, pp. 145-146; *The Metropolitan Museum* 1940, pp. 294-296; Donzelli 1957, p. 132; Martini 1964, p. 292 nota 290; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 108, 518, 606; *Italian Paintings* 1973, p. 37; *Metropolitan Museum* 1983, p. 147; Christie's, New York, 18 gennaio 1984, n. 111; Magani 1989, pp. 97-98; Craievich 1997, pp. 351-352; Gardner 1998, p. 184.

97

Ritratto dell'abate Giovanni Maria Pezzoli (1775-1780)

III. 109

Olio su tela, cm 202 x 113

Iscrizioni: «[...]GHE», «Biblia / Sacra», «OPERE / del / [...]», «CALINO», «[...] / T. VII.» sulle etichette dei volumi posti nella libreria

Già Venezia, coll. Brass

Il costume e la conformità della posa apparentano tra loro l'abate Antonio Ortica, la cui immagine è ancorata da un'epigrafe al 1777 (cat. 81), e il religioso effigiato a piena altezza in questa tela, che un tempo, come l'altra, risultava in proprietà Brass a Venezia; la bonomia e la vivacità del modello hanno indotto Moschini (1932) all'elogio del «bel risalto della sua campeggiante figura tra i due partiti di verde della tenda e del tappeto». Il personaggio spicca nel mezzo della finestra ritrattistica, interamente agghindato di nero secondo la prerogativa della sua dignità. Gli ordini minori non gli impediscono di partecipare al bel mondo, di adeguarsi alla moda indossando una camicia dai manichini di fine merletto, di portare il tricorno, trattenuto nella mano sinistra con fare cerimonioso, di esibire appesi alla cintura gli ammenicoli necessari alla vita quotidiana del gentiluomo elegante. Nel volto si cela un sorriso sottile, un'espressione di compiacimento tale da farci dubitare che il libro cui si sta dedicando possa corrispondere a un breviario. I tomi sacri – la riproduzione fotografica permette il solo riconoscimento di una Bibbia e di uno scritto del gesuita Cesare Calino – sono relegati sui ripiani dello scaffale nel fondo, una presenza 'obbligata' di cui il nostro sembra non curarsi troppo. La versione del quadro, limitata al busto, che si conserva presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano (cat. 98) ci restituisce l'identità dell'ecclesiastico, l'abate Giovanni Maria Pezzoli.

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 137; *Mostra di pittura* 1941, p. 89, n. 94; Donzelli 1957, p. 132.

98

Ritratto dell'abate Giovanni Maria Pezzoli (1775-1780)

III. 108

Olio su tela, cm 89 x 69

Iscrizioni: «R. AB. JO. / MARIA PEZZOLI» in alto a destra
Milano, Museo Poldi Pezzoli (inv. 184)

Benché agevolmente riconoscibile quale autografo longhiano, il ritratto è oggi catalogato come opera di scuola lombarda dell'ultimo quarto del Settecento, nonostante le passate attribuzioni di Morassi (1932) e Russoli (1955) all'ambito veneto; ci troviamo dinanzi, evidentemente, a una replica in formato minore della tela grande al naturale un tempo nella raccolta Brass di Venezia (cat. 98). L'impaginazione è sobria, affiora la componente umana e individuale del chierico, che posa infilando la mano sinistra sotto la falda della *camisiola*. La luce ha un suo centro nella fisionomia, ma pure modella le stoffe dell'abito nero, un esempio di virtuosismo tecnico nella giustapposizione delle gamme corvine. Nulla

conosciamo della vita di Giovanni Maria Pezzoli, membro di una famiglia di origini bergamasche, la cui effigie – non sembrano esservi dubbi – fu delineata su tela a Venezia intorno alla fine degli anni Settanta; l'abate era fratello di Margherita Pezzoli, ava materna di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, fondatore dell'omonimo museo milanese.

Bibliografia: Bertini 1881, p. 17; *Catalogo* 1902, p. 6; *Catalogo* 1911, p. 9; *Catalogo* 1920, p. 8; Morassi 1932, p. 27; Russoli 1955, p. 232, n. 76; M.T. Balboni - A. Zanni, in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli* 1979, p. 10, n. 1; Natale 1982, p. 107, n. 89; *Il Museo Poldi Pezzoli* 1999, p. 45.

99

Ritratto di ecclesiastico con foglio di musica (1775-1780)

III. 125

Olio su tela
Trieste, coll. privata

Pubblicato nel 1964 da Martini senza commento, il ritratto è caduto in un repentino oblio, mancandone la citazione negli studi successivi dedicati all'artista. Il giudizio sulla qualità pittorica dell'opera rimane in sospeso a motivo della riproduzione modesta fornita dallo studioso, bastante, tuttavia, a rivelare la sicura paternità longhiana. La formulazione spoglia dell'immagine punta a dare risalto al sembiante del religioso, che indirizza lo sguardo vivace verso l'osservatore, sorreggendo nella mano destra uno spartito. Il foglio, unico elemento connotante, sembrerebbe attestarne l'impegno in ambito musicale, forse nella direzione di uno dei molti cori animati all'interno degli ospedali veneziani, celebri in tutta Europa per la loro eccellenza.

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 292.

100

Ritratto di giovane donna con foglio di musica (1775-1780)

III. 126

Olio su tela
Già Venezia, coll. Barbantini

L'immaginetta, ingenua e semplice nella restituzione della fisionomia, si trovava nel 1949 nella raccolta Barbantini di Venezia (Archivio Fotografico del Museo Correr, neg. V 6148); pubblicandola a distanza di tre lustri, Martini ne proponeva una sistemazione cronologica agli inizi dell'attività di Alessandro, rintracciando alcune similitudini, invero inesistenti, con due opere di dubbia autografia in raccolta Manzoli Miari a Roma (catt. A 18-19). Sembra opportuno spostarne la datazione alla seconda metà dell'ottava decade: il confronto con il mezzo busto dell'abate Antonio Ortica, risalente al 1777 (cat. 81), scioglie qualunque riserva, per l'identità dello stile e, soprattutto, dello schema figurativo. La giovane donna è vestita semplicemente, una cuffia ornata da un fiore ne copre i capelli, nella mano stringe un foglio di musica che ci fa conoscere la sua predisposizione al bel canto.

Bibliografia: Martini 1964, p. 290 nota 285.

101

Ritratto di padre Domenico Michele Soranzo (1779-1789)

III. 140

Olio su tela, cm 78 x 62

Inscrizioni: «Diui Thom[...] / Theologia / Dogmatica», «Natalis Alex[...] / Historia Ec[...]» sulle etichette dei volumi posti nella libreria; «Reuer.o [...] / F.ri Domenico Michaeli Superantio / [...]oris [...] Sere.mi Venetum / Ducis D.D. Pauli Raineris / Theologo Ordinario / in Conventu / Venetiis – SS: Io.ís et

Pauli» sulla lettera
Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 2216)

L'individuazione dell'opera, sicuro autografo longhiano, nei depositi del Museo Correr si deve alle ricerche di Pignatti (1959a), che tuttavia non è stato in grado di precisarne la provenienza, mancando qualunque notizia in tal senso negli inventari ottocenteschi. Il religioso effigiato, Domenico Michele Soranzo (per sbaglio finora chiamato «Superanzio»), non apparteneva probabilmente all'omonima famiglia nobile: la sua menzione è assente dalle genealogie aristocratiche, così come dalla *Temì Veneta*, l'agile almanacco che, anno per anno, riportava anche l'elenco degli «ecclesiastici patrizi viventi sì secolari, che regolari». Va respinta la recente proposta di riconoscerne la fisionomia nel domenicano che compare nella celebre tela di Pietro Longhi, del 1761, con la raffigurazione di *Monaci, canonici e frati di Venezia e isole vicine*, conservata presso la Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia (cfr. S. Iannuzzi, in *La sostanza dell'effimero* 2000).

La lettera esibita dal personaggio, oltre a recarne l'identità, segnala l'arco cronologico entro cui porre il compimento del ritratto, accennando all'ufficio di teologo ordinario nel convento dei Santi Giovanni e Paolo ricoperto al tempo del serenissimo Paolo Renier, in carica tra il 1779 e il 1789. Vi è, in effetti, una somiglianza stretta nell'esternazione dell'indole con l'immagine del conte Giuseppe Rusteghello, del 1780 circa, già in raccolta Brass (cat. 109), e ancora maggiori risultano le similarità con il *Giovanni Maria Sasso*, nei depositi del Museo Correr, situabile nel quinquennio 1780-1785 (cat. 125): il dettaglio della mano, quasi identica, scioglie eventuali dubbi circa la datazione. L'artista, nello strutturare il dipinto, ha fatto ricorso allo schema solito che abbina tendaggio e libreria. Il drappo verde stempera il rigore della bicromia dell'abito del frate, il cui volto, caratterizzato dai grandi ed espressivi occhi marroni, assume un tono roseo di intensa verità. L'impegno nello studio della religione è evidenziato dai tomi disposti sullo scaffale, fra i quali si riconoscono la *Summa Theologiae* di San Tommaso e l'*Historia ecclesiastica* del domenicano francese Noël Alexandre.

Bibliografia: Pignatti 1959a, pp. 7-8; *Id.* 1959b, p. 26, n. 12; Valcanover 1959, p. 27; *Il Museo Correr* 1960, pp. 153-155; Mariacher 1966, p. 37; S. Iannuzzi, in *La sostanza dell'effimero* 2000, p. 499.

102

Autoritratto con figura allegorica (la Pittura?) (1780)

III. 141

Olio su tela, cm 59 x 46

Inscrizioni: «Alexander Longhi / pinxit ann. 1780» a tergo, in basso a destra

Già Venezia, coll. privata

Dopo l'esecuzione del *Ragazzo bevitore* nel 1772 (cat. 59), Alessandro tornò a sconfinare nell'ambito della pittura di genere al principio della decade successiva, dando avvio a un impegno che si sarebbe protratto per almeno un lustro. Ne rimane in parte memoria grazie agli studi di Sabalich, erudito dalmata che nel 1913 segnalò l'esistenza di una piccola antologia di sette immagini di carattere, provenienti da una villa di Oltre (in croato Preko, capoluogo dell'isola di Ugliano), già di ragione della famiglia Cattich; all'epoca la serie era smembrata fra le collezioni zaratine di Bianca Giuppani, vedova Cattich, e di Venceslao de Draganich Veranzio.

La dimora di quest'ultimo custodiva la tela in esame, poi approdata a Venezia, forse nella raccolta Guillon (I.R.E., Fondo Tomaso Filippi, inv. TFN2817). Sabalich, descrivendone anche le cromie, identificava il soggetto con un'*Allegoria della pittura*, mentre Pallucchini (1944) vi ha riconosciuto un «ritratto di marito e moglie». Nel mezzo busto maschile in secondo piano, abbigliato di verde, è in effetti agevole individuare la fisionomia di Alessandro, nota mediante la stampa inclusa nel *Compendio* (cat. IC 58; ill. 405) e il quadretto paterno, a Ca' Rezzonico, che lo immortalava accanto all'effigie di un procuratore (Pignatti 1974, p. 104, n. 242; ill. 142): la vena di malinconia percepibile nello sguardo

dell'artista conforta la supposizione che nella giovane donna possano celarsi le sembianze idealizzate della moglie Marina Gaggetta, prematuramente scomparsa nel 1778 (*Appendice I*, doc. 36). Un vezzo di perle con un fermaglio dorato orna i capelli castani della graziosa figura muliebre, che accenna con la mano al pittore, volgendo gli occhi dolci ed espressivi in direzione del riguardante; sopra l'abito bianco indossa una sciarpa striata di giallo, carminio e verde, trattenuta sulla spalla sinistra da un monile prezioso e guarnita, sul lato opposto, da alcuni fiori rossi. L'epigrafe a tergo, in tinta nera, definisce con precisione la cronologia di un esercizio pittorico di datazione altrimenti approssimabile tra ottavo e nono decennio.

Bibliografia: Sabalich 1913, n. 5; Pallucchini 1944, p. 47.

103

Allegoria dell'Architettura e dell'Arte prospettica (1780 ca.)

III. 146

Olio su tela, cm 59 x 46,5

Iscrizioni: «VIGNOLA», «POZZO» sulle etichette dei volumi posti sul tavolo; «Alexander Longhi Pinxit 17[...]» a tergo, in basso a destra

Firenze, coll. privata

La tela apparteneva a una silloge composta da sette 'ritratti capricciosi' un tempo in collezione Cattich a Zara, di cui conosciamo solo alcuni soggetti (catt. 102, 104-105, 118); pervenuta in una raccolta privata fiorentina insieme al *Ragazzo con cane* (cat. 104; l'acquisto fu suggerito da Roberto Longhi, come cortesemente mi segnala l'attuale proprietario), è poi riemersa sul mercato dell'arte di quella città (2005) sotto il nome di Giuseppe Nogari, conferimento se non altro significativo per la precisa identificazione dell'ambito di pertinenza. La firma a tergo, frammentaria già all'epoca di Sabalich (1913), risulta ormai indecifrabile, cosicché si può indicare una cronologia approssimata al 1780.

Il grazioso mezzo busto muliebre indossa una veste blu bordata di pelliccia, forse un mantello rosso, esibisce un'ampia cuffia in tinta con l'abito, ornata da un fiocchetto e da una vaporosa piuma bianca; il vezzo di perle che si intravede nello scollo, le guarnizioni auree del copricapo e della manica conferiscono all'insieme un tocco di preziosità. L'immagine si configura come *Allegoria dell'Architettura e dell'Arte prospettica* sulla base degli oggetti, un matitatoio e un compasso, e dei libri che si scorgono sul tavolo: un tomo corrisponde alla *Perspectiva pictorum et architectorum* di padre Andrea Pozzo, opera di straordinario successo editoriale (ne esiste perfino una traduzione in cinese) pubblicata nel 1693, l'altro al trattato *Le due regole della prospettiva pratica [...] con i comentarij del r.p.m. Egnatio Danti dell'ordine de' Predicatori, matematico dello Studio di Bologna* di Jacopo Barozzi da Vignola, messo sotto i torchi a Roma nel 1583.

Bibliografia: Sabalich 1913, n. 42; Pallucchini 1944, p. 47; Pandolfini, Firenze, 11-12 ottobre 2005, n. 577.

104

Ragazzo con cane (Allegoria della Fedeltà) (1780 ca.)

III. 144

Olio su tela, cm 59 x 46,5

Iscrizioni: «Alexander Longhi Pinxit» a tergo, in basso a sinistra

Già Firenze, mercato antiquario

L'opera faceva serie con altre teste di fantasia, già a Zara, portate all'attenzione degli studi da Sabalich nel 1913 e oggi di ubicazione per lo più ignota (catt. 102-103, 105, 118); passata dalla raccolta dalmata Giuppani-Cattich a quella veneziana di Ferruccio Ferruzzi Balbi (neg. Fiorentini 2773), poi giunta in una collezione privata di Firenze insieme all'*Allegoria dell'Architettura e dell'Arte prospettica* (cat. 103), è

quindi riemersa sul mercato antiquario del capoluogo toscano (2005) con l'assegnazione alla cerchia di Domenico Maggiotto, essendo ormai illeggibile l'epigrafe a tergo recante la firma dell'autore.

Il carattere simbolico della silloge di pertinenza ha suggerito di identificare nella tela un'*Allegoria della Fedeltà*, quantunque non sia necessario rintracciarvi significati metaforici: i 'ritratti capricciosi' tanto in voga nel Settecento possiedono una naturale piacevolezza, allettano lo sguardo con la facilità del soggetto, slegato da contenuti reconditi. È del resto evidente come Alessandro abbia forgiato l'immagine sul modello di un disegno di Giovanni Battista Piazzetta tradotto su rame da Marco Pitteri, semplicemente raffigurante un *Ragazzo con cane* (*L'eredità di Piazzetta* 1996, p. 76, n. 144; ill. 145). Nel dipinto, la vivace espressione del giovane si appaia a un colorismo brioso – grigio-verde il fondo, blu la veste, ruggine il drappo – che risalta grazie al candore dell'ampio colletto, illuminato da un lampo chiarissimo.

Bibliografia: Sabalich 1913, n. 43; Pallucchini 1944, p. 47; Pandolfini, Firenze, 11-12 ottobre 2005, n. 578.

105

Allegoria della Scultura (1780 ca.)

Ill. 143

Olio su tela, cm 58 x 46

Già Roma, mercato antiquario

Riemerso nel 1941 all'asta milanese delle raccolte artistiche della principessa di Walden, quindi transitato a stretto giro sul mercato antiquario romano, il dipinto portava un'attribuzione a Pietro Longhi avvalorata da perizie scritte di Luigi Grassi e Adolfo Venturi. Non sussistono dubbi nel conferimento al catalogo del figlio, tanto più che l'omogeneità dimensionale con le tele presenti a Zara ancora al principio del Novecento (catt. 102-104, 118) induce a riconoscerci una delle tre opere della serie menzionate da Sabalich (1913, p. n.n.) senza specificazione del soggetto.

La giovane briosa e simpatica raffigurata da Alessandro si connota chiaramente come *Allegoria della Scultura*, tiene fra le mani una mazzetta e uno scalpello avvicinando al petto una testa virile marmorea, reminiscenza dello schema soggiacente all'iconografia della *Carità romana*. Qualche eco lontano proviene dalle tante immagini di ragazzini scultori eseguite da Fra' Galgario, ma i raffronti più calzanti si instaurano con i gentili caratteri muliebri più volte fissati da Giuseppe Nogari, anche nella foggia del vestire. L'abito elegante contempla un largo collare di pizzo simile a quelli in voga tra Cinque e Seicento, volutamente all'antica per porre il 'ritratto capriccioso' fuori da ogni epoca; i capelli riccioluti, con un filo di perle a guisa di corona, inquadrano l'amabile espressione della fanciulla, che ben si apparenta al mezzo busto femminile congiunto all'autoritratto dell'artista nel dipinto, già a Zara, datato 1780 (cat. 102).

Bibliografia: Galleria Geri, Milano, 7-9 gennaio 1941, n. 35 *bis*; Palazzo Simonetti S.A., Roma, 15-29 aprile 1941, n. 493.

106

L'apostolo Mattia (1780)

Ill. 151

Olio su tela, cm 350 x 280

Venezia, chiesa di San Pantalon

In carica dal 1770, il pievano Ferdinando Tarma si era preoccupato di abbellire l'interno della chiesa di San Pantalon con una serie di tele raffiguranti gli *Apostoli*, le *Virtù Teologali* e le *Virtù Cardinali*, «quadri tutti di diversi, ma pur distinti pittori», ricordava una cronaca del tempo (ASPV, *Parrocchia di San Pantalon*, reg. intestato «*Serie cronologica di tutti li reverendi sacerdoti della chiesa parrocchiale di San Pantaleone*

raccolta dall'archivio della stessa chiesa e d'altri codici manoscritti nell'anno 1770 per studio ed opera dell'illustre molto reverendo don Domenico Girolamo Maccato I prete titolato, accresciuta poi dal reverendo don Vincenzo Bernardini III prete titolato nel 1795 e continuata dal reverendo don Andrea De Colle II titolato sino al giorno presente. Venezia 1838», p. 52). Fra gli artefici, enumerati dall'abate Moschini (1815), si contano personalità di rilievo quali Jacopo e Vincenzo Guarana, Pietro e Alessandro Longhi (la partecipazione del genitore, tuttavia, è negata da Pignatti 1974, p. 110, nn. 399-400), insieme a maestri di minor prestigio, Giovanni Faccioli, Alessandro Tonioli, Pasquale Manfredi e Nicolò Baldissini.

Il nostro, residente nei confini della parrocchia, intervenne nell'impresa decorativa fra il 1780 e il 1782, compiendo gratuitamente sei dipinti. All'estremo più antico corrispondono i pennacchi con gli apostoli *Mattia* e *Taddeo*, ubicati sull'arcone d'ingresso della terza cappella a destra. L'immagine dell'ultimo seguace di Cristo, chiamato a sostituire Giuda Iscariota, è fissata in un leggero sottinsù nell'atto di indirizzare gli occhi e un braccio verso il cielo, con l'alabarda del martirio nella mano destra; la figura sobria dell'anziano, involuppata in un drappo rosso, esibisce una definizione approssimativa delle forme, restituite con una pennellata liquida che tiene conto della visione in lontananza. I giudizi negativi espressi dalla critica non sono pienamente condivisibili: secondo Moschini (1932), che peraltro riconosce erroneamente nel santo l'apostolo Matteo, si tratta di «una cosa mancata, insincera, come di chi per forza vuol fare dell'*arte sacra*», mentre Pallucchini (1960), estendendo la valutazione anche all'altra tela, parla di opere «fredde ed insignificanti».

Bibliografia: Moschini 1815, II, p. 246; Lorenzetti 1926, p. 534; Damerini 1928, pp. 118, 218; Moschini 1932a, p. 127; Pallucchini 1951-1952, p. 96; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 193; Pallucchini 1960, p. 216; Valcanover 1962b, col. 687; Cionini Visani 1975, p. 12; De Re 1989, p. 769; Flores d'Arcais 1992, p. 278; Salerno 1994, p. 133; Pallucchini 1995, p. 446.

107

L'apostolo Taddeo (1780)

III. 153

Olio su tela, cm 350 x 280

Iscrizioni: «Regente ac flagitante / Re. mō Lud. Ferdinando / Tarma Plebano, et / canonico; Alexander / filius Petri Longhi / anno 1780 gratis pinxit» in basso
Venezia, chiesa di San Pantalon

Il vecchio santo, accompagnato da due paffuti angiolotti con le guance arrossate, per contrapposto alla figura *en pendant* di *Mattia* volge il semblante verso i fedeli nell'aula, comodamente assiso su una nuvola; il libro ne ricorda l'intensa attività di evangelizzazione, la squadra è invece un segno distintivo più tardo che suggerisce il patronato sugli intagliatori in pietra e in legno. L'accordo cromatico fra la veste marrone chiaro e il telo azzurro che ammantava la persona ispira «sobrietà e vigoria» (Moschini 1932), infondendo all'immagine rapidamente tracciata una notevole solidità di impianto. L'iscrizione alla base del pennacchio attesta la gratuità dell'opera longhiana, compiuta nel 1780 durante il piovano di Ferdinando Tarma.

Bibliografia: Moschini 1815, II, p. 246; Lorenzetti 1926, p. 534; Damerini 1928, pp. 118, 218; Moschini 1932a, p. 127; Pallucchini 1951-1952, p. 96; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 193; Pallucchini 1960, p. 216; Valcanover 1962b, col. 687; Cionini Visani 1975, p. 12; De Re 1989, p. 769; Flores d'Arcais 1992, p. 278; Salerno 1994, p. 133; Pallucchini 1995, p. 446.

108

Giustizia (1780)

III. 154

Olio su tela, cm 130 x 240

Iscrizioni: «Regente, et Flagitante R. Tarma / Pleb. Alexander Longhi 1780 pinxit» in basso a sinistra

Venezia, chiesa di San Pantalon

Collocata sulla controfacciata, appena sotto la trabeazione, l'opera fu eseguita contemporaneamente ai pennacchi con gli apostoli *Mattia* e *Taddeo* (catt. 106-107). La figura satura il formato bislungo della tela attraverso lo svolazzo del drappo blu e l'avanzamento della gamba destra, con il piede che sembra sporgere dal dipinto. L'immagine, che Moschini (1932) reputava di «gusto insincero», corrisponde in parte alla descrizione fornita da Cesare Ripa (1645, pp. 246-247) per la *Giustizia divina*: la corona mostra la sua «potenza sopra tutte le potenze del mondo»; l'abito aureo, richiamando lo splendore e la nobiltà del metallo, evoca «l'eccellenza et sublimità della detta Giustizia»; la bilancia indica la «regola [data] a tutte le azioni»; la spada, invece, «de pene de' delinquenti».

Bibliografia: Moschini 1815, II, p. 252; Lorenzetti 1926, p. 536; Damerini 1928, p. 218; Moschini 1932a, p. 127; Pallucchini 1951-1952, p. 96; Donzelli 1957, p. 132; Pallucchini 1960, p. 216; Valcanover 1962b, col. 687; Cionini Visani 1975, p. 12; Salerni 1994, p. 135.

109

Ritratto del conte Giuseppe Rusteghello (1780 ca.)

Ill. 164

Olio su tela, cm 130 x 97

Iscrizioni: «IOSEPHVS. IOANNIS. ANDRAE. [*sic!*] PRIMI / F. RVSTEGHELLO / COMES. DOMO. VENETIIS. / N. V. 10. NOV. M.D.CCXXV / VRBANAS. RVSTICASQVE. RES. CALLET / HAS. AMAT» sul pilastro a destra, in alto

Già Venezia, coll. Brass

«Avendo infeudati alcuni beni posti in villa di Campo Croce», nel 1780 i membri della famiglia Rusteghello, di lontane origini fiorentine, ottennero «dal Senato veneto il titolo di conte», cui seguirono le ascrizioni ai Consigli Nobili di Ceneda, nel 1781, e di Treviso, nel 1802 (Schröder 1830, p. 228). Il conferimento del diploma comitale segna il termine *post quem* – giusta l'epigrafe visibile nel quadro – per fissare la realizzazione del ritratto di Giuseppe Rusteghello, che parrebbe anzi risalire proprio a quel momento, nella duplice volontà di esaltarne la nuova condizione aristocratica e con essa l'illuminata dottrina.

Un vistoso barometro a sifone con ampolla campeggia sulla parete nel fondo, liberata dallo scostarsi del tendone dietro il pilastro laterale recante lo stemma e le generalità dell'effigiato, venuto al mondo nella Serenissima il 20 novembre 1725. Il blasonato georgofilo, propugnatore dell'applicazione dei principi della scienza fisiocratica, posa accanto a un tavolo modanato che, oltre a sorreggerne il tricorno, ospita un libro di argomento agrario e un catastico probabilmente relativo ai beni di famiglia a Campocroce, presso Mirano: le iscrizioni, in minima parte decifrabili, non dicono molto, nella legenda vi è solo falsa scrittura, l'angolo mostra però un putto che stringe la «Scala di pertiche padoane», corroborando l'ipotesi sull'ubicazione dei terreni rilevati. Moschini (1932) giudicava il dipinto «gustoso d'impasto e vivo di colore, specialmente nel rosso dell'abito dai galloni d'oro», nonché «intenso di carattere»; possiamo aggiungere ben modellato, rifinito nei dettagli degli anelli, dei ciondoli appesi alla cintura, dei merletti della camicia, scrutato con abilità nella vigorosa fisionomia, in modo da portare in superficie lo spirito della persona. La collocazione cronologica verso il 1780 è validata dall'età apparente di Giuseppe Rusteghello, cinquantacinque anni, nonché dall'efficace raffronto con l'immagine del capitano Pietro Budinich, opera sicura del 1781 (cat. 111).

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 137; Pallucchini 1951-1952, p. 98; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 293; Pallucchini 1960, p. 217; Valcanover 1962b, col. 687; Martini 1964, p. 126; Cionini Visani 1975, p. 12; Martini 1982, p. 106 e p. 553 nota 365; Pallucchini 1995, p. 447; Plebani 2001, p. 152.

110*Ritratto di don Giuseppe Cimolin, pievano di San Vidal (?) (1781?)*

III. 162

Olio su tela, cm 124,5 x 91
Venezia, chiesa di San Vidal

La tela, uno dei vertici dell'arte di Alessandro Longhi, è rimasta finora negletta malgrado la piena visibilità di cui gode all'interno della chiesa di San Vidal, edificio che peraltro conserva un secondo problematico esemplare di mano del nostro: a lungo, erroneamente, vi si sono riconosciute le fattezze del parroco Giovanni Centoni, scomparso al principio del 1780, mentre sembra verosimile individuarvi don Andrea Francesco Ceselin, in carica dal dicembre del 1787 (cat. 130). La piccola contrada, entro gli estremi citati, ebbe due pastori d'anime, cui va quasi certamente connesso il ritratto in esame: l'anziano don Francesco Caldoni, eletto settantaduenne il 22 marzo 1780, e don Giuseppe Cimolin, succedutogli sessantunenne il 2 gennaio 1781, come si ricava dal *Protogiornale*. Non dovrebbero sussistere dubbi, per semplici questioni anagrafiche, nel conferire al pievano la seconda identità.

Avvolta nell'ombra, cosicché i contorni della veste nera appena si distinguono sullo sfondo rabbiato, la figura trae vigore da un lampo improvviso che irrompe nella stanza ponendo in rilievo le forme anatomiche. La fisionomia è studiata con attenzione, di vera carne paiono sostanzarsi la mano sorreggente il berretto e l'altra posata sul tavolo; sopra il drappo verde marcio spiccano una candida cotta e una stola, sacro paramento in cui si mescolano l'oro dei ricami e il carminio della fodera. L'atteggiarsi della persona e, più in generale, l'insieme compositivo richiamano alla mente i modelli di Giacomo Ceruti, primo fra tutti il ritratto in collezione privata di Pellegrino del Ferro, dipinto dall'artista bresciano a Padova sul finire della quarta decade (Gregori 1982, p. 451, n. 122; ill. 161).

Bibliografia: inedito.

111*Ritratto del capitano Pietro Budinich (1781)*

III. 163

Olio su tela, cm 128 x 95
Iscrizioni: «NUOVA FRANCIA» sulla carta nautica; «Alexander Longhi pinxit año 1781» a tergo
Già Venezia, coll. Brass

La tela fu rinvenuta dalla Coggiola Pittoni (1927) nella raccolta triestina di Antonio Budinich, discendente del ritrattato; a distanza di due anni figurava già nella collezione Brass di Venezia (Fiocco 1929). L'attenta analisi condotta dalla studiosa ha restituito al personaggio, immortalato dal pennello dell'artista nel 1781, un'identità e uno spessore storico. Figlio di un capitano di vascello dimorante a Lussingrande, Pietro Budinich fu ai suoi tempi un famoso marinaio, spintosi fino a lambire le coste del Nuovo Continente. Intrapresa una perigliosa crociera verso le Antille all'epoca della guerra di indipendenza americana sulla checchia *San Domenico*, fu assalito dagli inglesi e portato prigioniero in Giamaica; riuscì a far ritorno in patria, avendo salva la vita e il bastimento, grazie all'aiuto di alcuni connazionali. Nel 1781 ottenne il governo della fregata *Cavalier Angelo* – la nave che vediamo alle sue spalle – e prese di nuovo la rotta atlantica, raggiungendo i lidi settentrionali della «Nuova Francia», regione oggi compresa nel Canada; morì tuttavia durante il viaggio di ritorno. Tutto orgoglioso nel suo abito da ufficiale, con le mostrine alle spalle, l'uomo di mare appunta con fiero cipiglio lo sguardo sull'osservatore, sorreggendo con la mano destra un compasso e una carta nautica indicante l'itinerario seguito in quello che sarebbe stato la sua ultima spedizione. Per la sua cronologia certa, l'opera rappresenta un utile appiglio per scandire il *corpus* longhiano entro la prima metà dell'ottava decade.

Bibliografia: Coggiola Pittoni 1927b, pp. 100-102; Fiocco 1929b, p. 531; Moschini 1932a, p. 128; Lorenzetti

1942, p. XXXIX; Pallucchini 1951-1952, pp. 96-97; Dazzi 1953, p. 181; *Da Caravaggio a Tiepolo* 1954, p. 89, n. 67; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 293; Pignatti 1959a, p. 8; Pallucchini 1960, p. 217; Valcanover 1962b, col. 687; Martini 1964, p. 125; Cessi 1966, p. 37; Cionini Visani 1975, p. 12; Martini 1982, p. 106; Pedrocco 1993b, p. 182; Pallucchini 1995, p. 447; Wilson 1996, p. 636.

112

Ritratto del doge Paolo Renier (1781)

III. 159

Olio su tela, cm 81 x 66

Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 643; cat. 477)

Assurto al principato il 14 gennaio 1779, Paolo Renier scelse quale ritrattista ufficiale il giovane maestro bresciano Ludovico Gallina, che ne ha immortalato il semblante nella grandiosa e ridondante effigie di rappresentanza conservata nel Museo di Padova, di cui si conoscono almeno tre versioni, fra loro identiche, limitate al mezzo busto (Delorenzi 2009a, pp. 213-214). L'aggregazione dell'artista fra i professori dell'Accademia ebbe luogo solo nel 1784, cosicché l'incarico di eseguire l'immagine dogale destinata a ornare le sale del *Fonteghetto* della Farina venne nuovamente affidato ad Alessandro Longhi, che già alcuni anni prima, nel 1767, aveva compiuto il *Ritratto di Alvise IV Mocenigo* (cat. 42). Presa in consegna il 28 aprile 1807 da Pietro Edwards, nel tardo Ottocento la tela è stata confusa con l'esemplare di Fortunato Pasquetti raffigurante il serenissimo Francesco Loredan, per poi essere restituita al catalogo dell'autore da Fogolari (1913) e definitivamente da Moschini (1932).

Ambasciatore alla corte viennese e bailo a Costantinopoli, Paolo Renier, penultimo doge della Repubblica, era nato nel 1710 da Andrea ed Elisabetta Morosini; di orientamento in un primo tempo riformista, passato definitivamente al partito conservatore dopo l'elezione alla suprema carica dello Stato, mancò ai vivi il 13 febbraio 1789, ma la notizia della sua morte fu divulgata a distanza di oltre due settimane per non turbare i festeggiamenti carnevaleschi (BMCV, *Discendenze patrizie*, VI, cc. 221-222, *ad vocem* «Renier San Stae», Da Mosto 1960, pp. 517-531).

Benché il libro cassa dell'Accademia rechi sotto la data del 12 agosto 1779 il pagamento a Pietro Fratin per «due soaze indorate e finto stucco per li ritratti delli dose regnante e del fu serenissimo domino Pietro Grimani» (cfr. Moschini Marconi 1970), lo stesso registro annota in corrispondenza del 23 maggio 1781 il compenso di 66 lire versato ad Alessandro Longhi «per il ritratto del serenissimo Renier doge regnante giusta la Legge»; la conferma della cronologia del dipinto giunge dalla contemporanea spesa di 2 lire e 5 soldi per l'acquisto e la consegna all'artista della «tella imprimida» (*Appendice I*, doc. 38). Un utile riscontro è pure fornito dall'esame stilistico, dall'uniformità d'espressione che lega il volto del principe a quello del capitano Pietro Budinich, effigiato nello stesso 1781 (cat. 111).

Il pittore, nel compimento dell'incarico, non sembra aver fissato dal naturale la fisionomia del Serenissimo, all'evidenza desunta, anche per quanto attiene la posa, dai ritratti in formato minore di Gallina. Quasi nivea nella tonalità, la mozzetta di ermellino copre le spalle del patrizio, aprendosi a mostrare i grandi *peroli* che ne bordano l'orlo e la ricca veste in tessuto d'oro foderata di pelliccia, mentre il volto immobile, inquadrato sotto il corno dalla parrucca riccioluta, ci appare simile a una maschera di porcellana, impressione accresciuta dal forte contrasto con lo sfondo in ombra. Siamo dinanzi a «una rappresentazione idealizzata del personaggio, corrispondente alla sua immagine pubblica» (Nepi Sciré 1995).

Bibliografia: *Catalogo* 1859, p. 48, n. 643; *Catalogo* 1862, p. 51, n. 642; Conti 1895, p. 141; Nani Mocenigo 1898, p. 6; Conti 1900, p. 160; Levi 1900, I, p. CCVIII; Paoletti 1903, p. 140; *Id.* 1911, p. 173; Fogolari 1913, p. 268; Serra 1914, p. 145; *Catalogo* 1924, p. 93; Lorenzetti 1926, p. 651; *Catalogue* 1928, p. 90; Damerini 1928, p. 112; Brosch 1929, p. 355; Moschini 1932a, p. 128; Bassi 1941, p. 67; *Catalogo* 1949, p. 58; Golzio 1950, p. 840; *L'Accademia* 1950, p. 37; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 292; Da Mosto

1960, p. 530; Valcanover 1961b, p. 328; *Id.* 1962b, col. 686; Moschini Marconi 1970, p. 47, n. 97; G. Pavanello, in *Venezia* 1978, p. 49, n. 61; Pinto 1979, p. 212; Romanelli 1982, p. 154; R. Cioffi, in *La révolution française* 1989, p. 32, n. 35; *De gonden schemer* 1991, p. 57; Nepi Sciré 1995, pp. 125-126, n. 77; Aloisi 1997, p. 112; G. Geddo, in *Museo d'Arte* 2000, p. 107, *sub* n. 885; Fisogni 2004, pp. 305, 317 nota 96; Delorenzi 2009a, p. 397, n. 53.

113

Prudenza (1780-1782 ca.)

III. 155

Olio su tela, cm 130 x 240

Venezia, chiesa di San Pantalon

La tela affianca l'immagine della *Giustizia* (cat. 108), figurando dunque sulla parete sinistra dell'aula di San Pantalon, in corrispondenza della prima cappella; l'attribuzione, mancando apparentemente epigrafi, si basa sulla testimonianza dell'abate Moschini (1815), oltre che sull'analisi stilistica. Le similarità riscontrabili con la citata *Virtù* sono notevoli, tanto nella stesura del colore, come nell'atteggiarsi della persona e nello svolgersi del telo rosaceo in aria. Nel dipinto, che non include l'attributo peculiare dello specchio, si mescolano elementi presi dalle varie voci che l'*Iconologia* di Ripa (1645, pp. 508-509) dedica alla *Prudenza*: l'elmo indica la capacità dell'uomo accorto di difendersi da potenziali pericoli; le foglie di moro, pianta che non germoglia prima dell'arrivo del caldo, si riferiscono all'attesa del giusto tempo; la «testa di morto» dimostra la necessità di «guardare il fine et successo delle cose»; la serpe avvolta alla freccia – o meglio «un pesce detto ecneide, ovvero remora, [...] il quale scrive Plinio che attaccandosi alla nave ha forza di fermarla» – ammonisce «che non si deve esser troppo tardo nell'applicarsi al bene conosciuto». L'opera, di palese «derivazione neoclassica» (Moschini 1932), dovrebbe collocarsi tra il 1780 e il 1782, estremo cronologico fornito dalla rappresentazione della *Carità* (cat. 115).

Bibliografia: Moschini 1815, II, p. 251; Lorenzetti 1926, p. 536; Damerini 1928, pp. 118, 218; Moschini 1932a, p. 127; Pallucchini 1951-1952, p. 96; Donzelli 1957, p. 132; Pallucchini 1960, p. 216; Valcanover 1962b, col. 687; Cionini Visani 1975, p. 12; Salerno 1994, p. 135.

114

Le buone opere (1781-1782 ca.)

III. 157

Olio su tela, cm 130 x 240

Iscrizioni: «Alexander Longhi / [...] Re. mo / [...] Tarma / [...] imago» a sinistra; «Mater Oratio» in calce alla stampa appesa alla parete

Venezia, chiesa di San Pantalon

Il ciclo delle sette *Virtù* ornante l'aula della chiesa di San Pantalon si completa con un'iconografia ad esso tematicamente consona, posta in opera intorno al 1781-1782. Ambientata all'interno di una misera dimora, una casa di gente semplice e di sincera devozione, come attesta la stampa popolare appesa alla parete, la scena mostra l'atto di carità portato da un severo ecclesiastico a un infermo, obbligato a giacere nel letto da una malattia; una vecchia avvizzita, dagli abiti umili, allunga la mano per ottenere l'obolo dal generoso benefattore, che stringe nel pugno un sacchetto pieno di denari. L'insieme è caratterizzato da una sobrietà cromatica – toni sbiaditi di grigio, nero, azzurro, marrone e ocre – che valorizza il *pathos* dell'immagine. L'opera, sicuramente la più viva dell'intero ciclo longhiano di San Pantalon, prende vigore dagli inserti ritrattistici finora mai colti dagli studiosi. Nel prete – lo certifica una stampa anteriore al 1803, anno della sua morte (MCV, *Volume Ecclesiastici Veneziani*, 180; ill. 158) – si cela il semblante del parroco Ferdinando Tarma, promotore dell'impresa decorativa, mentre nello spigliato chierichetto è agevole riconoscere, anche in virtù dell'evidente somiglianza, il

figlio tredicenne dell'artista, Pietro Gasparo, che nel settembre del 1780 era stato ammesso al diaconato (si veda l'*Appendice I*, doc. 37).

Bibliografia: Moschini 1815, II, p. 250; Lorenzetti 1926, p. 535; Damerini 1928, pp. 118, 218; Moschini 1932a, pp. 127-128; Pallucchini 1951-1952, p. 96; Donzelli 1957, p. 132; Pallucchini 1960, p. 216; Valcanover 1962b, col. 687; Cionini Visani 1975, p. 12; Salerni 1994, p. 134; Pallucchini 1995, p. 446.

115

Carità (1782)

III. 156

Olio su tela, cm 130 x 240

Iscrizioni: «Regente, et Flagitante / Re.~mo Tarma Plebano / Alexander Longhi gratis / pinxit 1782» in basso a sinistra

Venezia, chiesa di San Pantalon

Posizionata a fianco del presbiterio, verso il lato sinistro dell'aula, l'opera reca l'indicazione cronologica più tarda nell'ambito della silloge sacra approntata da Alessandro Longhi per la chiesa di San Pantalon. Declinando l'immagine secondo uno schema che si riallaccia ad alcune composizioni cignanesche di identica iconografia (cfr. Buscaroli Fabbri 1991, p. 137, n. 24 e p. 148, n. 31), il maestro dispone tre goffi bambini – un quarto è intento a suggerire il latte – intorno alla rubiconda immagine della *Carità*, che sporge il piede fuori dal quadro similmente alla *Giustizia* (cat. 108). La monotonia dell'insieme è spezzata dall'enfasi coloristica delle stoffe tinte di blu e di rosso, tonalità accesa, quest'ultima, che evidenzia la fiammella guizzante sopra il capo della donna, simbolo dell'ardore della Virtù. Il dipinto, a parere di Moschini (1932), si mostrerebbe «vacuo e di maniera».

Bibliografia: Moschini 1815, II, p. 248; Lorenzetti 1926, p. 535; Damerini 1928, pp. 118, 218; Moschini 1932a, p. 127; Pallucchini 1951-1952, p. 96; Donzelli 1957, p. 132; Pallucchini 1960, p. 216; Valcanover 1962b, col. 687; Cionini Visani 1975, p. 12; Salerni 1994, p. 134.

116

Ritratto del provveditore generale da Mar Alvise III (Giorgio) Foscari (1782)

III. 170

Olio su tela

Iscrizioni: «ALVISE II° [sic!] FOSCARI / ANNO 1782» sul basamento a sinistra

Milano, coll. privata

La magniloquenza della rappresentazione non ha impedito di scorgere nell'opera l'esempio massimo del «gusto prosaico» di Alessandro Longhi, ben evidente nella figura goffa e imbambolata del pingue aristocratico (Moschini 1932). Con il progredire degli anni, il maestro insiste sull'aspetto formale, tende a caratterizzare le fisionomie con un naturalismo caricato e 'graffiante', giungendo a risultati di sapore quasi umoristico, alieni però da intenti di critica sociale.

Membro di una famiglia illustre, benché ormai di sostanze non troppo solide, Alvise III (Giorgio) Foscari, del ramo di San Simeon Piccolo, nacque il 3 agosto 1724. La sua carriera, fatta eccezione per alcuni incarichi di minor peso sostenuti a Venezia, si svolse in gran parte sulle acque dell'Adriatico, culminando con la nomina a provveditore generale in Dalmazia e Albania (agosto 1776) e, più tardi, a provveditore generale da Mar. Il nobile, eletto nel gennaio del 1782, lasciò la Dominante alla volta di Corfù nel settembre successivo, cosicché il compimento del quadro si può far cadere tra la primavera e l'estate di quell'anno; non avrebbe più fatto ritorno nella città natale, a causa di una malattia repentina manifestatasi a Cefalonia nei giorni ultimi del dicembre del 1783 (Gullino 1997, pp. 298-299).

Simile nell'impostazione al ritratto del provveditore Antonio Renier presso il museo di Padova (cat.

38), nonché a quello di un anonimo ufficiale dell'esercito in raccolta privata lagunare (cat. 90), il dipinto si allinea ai canoni imposti dalla pompa. Le navi nello sfondo riassumono la vita spesa al servizio dello Stato dal patrizio, che campeggia al centro della finestra con aria un poco sprezzante. Ritroviamo il bassorilievo scolpito, portatore dell'*auctoritas* degli antichi; ritroviamo pure il sontuoso abito rosso e oro, cromia che intona il mantello fermato con grandi *peroli* sulla spalla destra. Una mano è posata con gesto imperioso sul fianco, l'altra trattiene il bastone puntellato sul basamento, non distante dal berretto a tozzo.

Bibliografia: Damerini 1928, pp. 103, 114, 218; Moschini 1932a, pp. 119, 128-137; *Id.* 1932b, p. 779; Pallucchini 1951-1952, p. 97; Delogu 1958, p. 293; Pallucchini 1960, p. 217; Valcanover 1962b, col. 687; Salmann 1963, p. 231, fig. 15; Cionini Visani 1975, p. 12; Martini 1982, p. 106 e p. 553 nota 365; Pallucchini 1995, p. 447; Gardner 2002, p. 126; Delorenzi 2009a, p. 202 nota 360.

117

Ritratto del senatore Alvise II (Pietro) Foscari, già luogotenente generale della Patria del Friuli (1782 ca.)

III. 171

Olio su tela, cm 95,5 x 73

Iscrizioni: «Nobili et Sap:^{ti} Viri / Aloisio Foscari / 2do / Locumtenenti / Patrie Fori Iulij» sulla lettera Venezia, Ca' Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini (inv. 287)

A lungo sul mercato antiquario inglese (una fotografia presso il Getty Research Institute di Los Angeles indica un suo passaggio nella Heim Gallery di Londra, attiva dal 1966 al 1988), l'opera è stata *in primis* illustrata da Martini (1982), che giustamente suggeriva una datazione all'aprirsi della nona decade del Settecento.

Il personaggio effigiato è Alvise II (Pietro) Foscari, fratello del provveditore generale da Mar Alvise III (Giorgio), di cui conosciamo l'immagine a piena altezza dipinta da Alessandro nel 1782 (cat. 116). Tale cronologia sembra valida anche per l'esemplare in esame, caratterizzato dal rosso vivo della toga e dalla restituzione un poco ruvida del sembiante; l'età del nobile, nato il 30 giugno 1723 (BMCV, *Discendenze patriizie*, III, c. 276, *ad vocem* «Foscari S. Simon Piccolo»), si attesta non a caso intorno ai sessant'anni. Una mano stringe la stola arabescata, l'altra è puntata verso il tavolo, ospitante un calamaio e una lettera che esterna le generalità del modello, oltre a ricordarne l'ufficio di luogotenente generale della Patria del Friuli, sostenuto fra l'ottobre del 1765 e il febbraio del 1767 (*La Temi veneta* 1766, p. 138). Il ritratto, dunque, intende celebrare a distanza di tempo la magistratura udinese, l'incarico più rilevante nel *cursus honorum* del patrizio insieme alla responsabilità di provveditore d'armata.

Bibliografia: Martini 1982, p. 553 nota 365; Phillips, London, 7 luglio 1992, n. 34; Phillips, London, 7 dicembre 1993, n. 231; Phillips, London, 7 luglio 1998, n. 212; Martini 2002, p. 184, n. 145; Delorenzi 2009a, p. 203 nota 360.

118

Vecchia con rosario (1785)

III. 147

Olio su tela, cm 60 x 46

Iscrizioni: «Alexander Longhi pinxit anno 1785» a tergo, in basso a destra
Già Milano, coll. Morassi

Il dipinto, che segna l'estremo cronologico più avanzato della piccola antologia di teste di carattere un tempo a Zara (catt. 102-105; cfr. Sabalich 1913), ha goduto di un discreto interesse negli anni centrali dello scorso secolo. Già in collezione Cattich, quindi presso la nobile famiglia Draganich Veranzio, poi

in proprietà privata veneziana (I.R.E., Fondo Tomaso Filippi, inv. TFN2818: casa Guillon?), è infine giunto nella raccolta milanese dello storico dell'arte Antonio Morassi. Nell'indicare la nuova ubicazione, Arslan (1946) dava il quadretto per inedito, mettendo in evidenza la sua natura di «studio, accusante libertà e ricchezza di mezzi pittorici», così come lo scoprirsi di una «disinvoltura rara in Alessandro, sempre un po' accomodato»; la tela, da ultimo, è apparsa a Bordeaux nel 1956 in occasione di un evento espositivo. Le fotografie documentano un restauro, eseguito poco dopo il passaggio a Venezia, che ha leggermente mutato l'orientamento del braccio destro, in origine non del tutto disteso.

Il decrepito sembiante motiva la passata titolazione di *Allegoria della vecchiaia*, efficace nell'esprimere la natura intima dell'immagine, ma comunque sottintesa a ogni rappresentazione di genere legata all'analisi della tarda età. La fisionomia grinzosa è restituita attraverso un pennelleggiare rapido e largo, tanto che pochi colpi bastano al maestro per descrivere la chioma canuta; l'evanescenza dei profili, attenuata solo nella riproduzione delle nere perle del rosario, si unisce a un colorismo robusto, nel rapido giustapporsi della camicia bianca, della veste verdognola e del fazzoletto celeste annodato al collo. L'opera cela la memoria dei numerosi mezzi busti ritraenti attempati personaggi compiuti da Giuseppe Nogari.

Bibliografia: Sabalich 1913, n. 47; Pallucchini 1944, p. 47; Arslan 1946, p. 65; *De Tiepolo à Goya* 1956, p. 11, n. 24; Martini 1982, p. 553 nota 365.

119

Ritratto virile (1785)

III. 176

Olio su tela, cm 100 x 70

Inscrizioni: «1785 / G. P.» sulla coperta del registrino
Venezia, coll. privata

Colto in una posa statica e convenzionale, il modello raffigurato in questa tela fatta conoscere da Pedrocco (1993) dimostra una certa fissità nell'espressione, che l'artista analizza con scarso scrupolo introspettivo. Sul tavolino nell'angolo poggiano un vassoietto con calamai e penne, nonché un registro chiuso da un laccio, probabilmente un libro per annotazioni contabili, sul quale sono segnate due lettere, forse coincidenti con le iniziali dell'anonimo personaggio, e la data 1785. Non si ha difficoltà a individuare nell'opera un esempio caratteristico della produzione longhiana in tono minore, destinata ad assecondare le ambizioni di una committenza borghese sempre più ampia. La figura, nello schema, è perfettamente sovrapponibile al *Ritratto di tappezziere* già in raccolta Brass a Venezia (cat. 139), di poco successivo, ma le analogie si estendono a una serie corposa di tele pertinenti all'intero decennio.

La fisionomia del soggetto, illuminata da un raggio che irrompe dall'alto, rivela un buon plasticismo, la stesura del colore si uniforma nella parrucca aderente, ravvivandosi appena nelle stoffe dell'abito; la *velada* è attillata, su di essa si dispongono grandi bottoni piatti e circolari, che troviamo pure sulle maniche, a bloccare il piccolo risvolto, e sulla sottomarsina. La foggia semplice del costume non esclude qualche vezzo, il cerchietto all'orecchio, l'anello e i ciondoli appesi alla cintura.

Bibliografia: Pedrocco 1993b, p. 182.

120

Ritratto della contessa Maria Ferro Diedo (1785 ca.)

III. 174

Olio su tela

Inscrizioni: «EUREUSES / DE M:^R R: / DEDIÉE A SA / EXCELLENCE / MARIA DIEDO / NÉE
CON:^E FERRO / TOME PREMIER / A – GENEVE» sul volume

Già Venezia, coll. Brosch

L'opera si conosce attraverso una riproduzione fotografica eseguita nel 1913 da Tomaso Filippi (Venezia, I.R.E., inv. TFN2225), che ne segnalava la presenza nella raccolta Brosch di Venezia. L'effigiata, come si desume dall'iscrizione sul volumetto, è la contessa Maria Ferro, sposa dal 1782 di Alvise Diedo, del ramo di San Lorenzo (BMCV, *Discendenze patrizie*, III, cc. 118-119); in base all'appiglio cronologico e all'analisi del costume è possibile situare l'esecuzione del ritratto intorno al 1785.

Elegantemente abbigliata, la nobildonna posa con fare risoluto e superbo dinanzi al pittore, compiaciuta nell'ostentazione del suo rango aristocratico. La sontuosa *andriè*, aderente al busto, si allarga sui fianchi su *panieri* sorretti da gabbie leggere di vimini o stecche di balena, in un trionfo di guarnizioni arricciate che corrono lungo gli orli, anche alle estremità delle corte maniche; lo scollo generoso è evidenziato da una cascata di merli che ricade sul petto, inquadrando il *bouquet* floreale fissato al busto. Due boccoli scendono ai lati del collo, un alto *tuppè* si gonfia invece sul capo, seguendo la moda di Francia, che impone quali ornamenti piume candide appuntate a mo' di pennacchi e gioie vistose ornate di perle. Altri accessori femminili tipici delle classi agiate sono gli anelli, il *polsetto*, ossia il nastro nero che circonda il polso reggendo una placchetta dorata, le *galanterie* appese alla cintura, orologio, fialetta di profumo, stuzzicadenti, scatolina per nei, specchio, accessori tutti di *status symbol* sociale.

Bibliografia: inedito.

121

Ritratto virile (1780-1785 ca.)

III. 167

Olio su tela, cm 63 x 50

Carzago, Fondazione Sorlini

Già presente nella raccolta veneziana di Italo Brass, che riuniva un numero cospicuo di autografi longhiani e di altre prove assegnate al maestro, il dipinto è apparso nel 1999 a una vendita londinese di Sotheby's ed è quindi giunto per acquisto in collezione Sorlini. La scheda di catalogo compilata da Martini (2000), studioso che fin dal 1964 aveva portato l'attenzione sull'opera, allora inedita, prospetta l'identificazione dell'effigiato con Giuseppe Barbarigo, la cui immagine su tela, datata 1778, è tornata recentemente in luce (cat. 82), indicando una cronologia simile, «anno più, anno meno»; l'esito negativo del riscontro fisionomico invalida l'assunto che vuole la coincidenza fra i personaggi, evidentemente suggerita non da un'effettiva somiglianza, quanto piuttosto dall'analogia del costume.

La pennellata compendiaria, nonché la foggia degli abiti e dell'acconciatura, fanno propendere per una collocazione temporale di poco avanzata, circoscrivibile alla prima metà della nona decade, frangente nel quale rientrano alcuni testi persuasivi ai fini di un confronto, ad esempio i ritratti del medico Francesco Pajola, della contessa Maria Ferro Diedo e, ancorato al 1785 da un'iscrizione, di un anonimo gentiluomo (catt. 120, 122). Pronto a indossare il tricorno di feltro trattenuto col braccio destro non appena conclusa la seduta di posa, il soggetto immortalato da Longhi veste secondo i dettami della moda un completo rosso scuro, aderente nella linea, impreziosito dalla profilatura di ricamo a fronde vegetali, ripresa in forma semplificata nei bottoni ricoperti di tessuto. L'evoluzione dell'abbigliamento è segnata da dettagli in apparenza minori, i lembi del colletto della camicia che spuntano sopra la cravatta, i paramani accorciati, ai lati del viso i due riccioloni singoli della parrucca, con il codino raccolto nella piccola busta nera *alla dolfina*, di cui scorgiamo il fiocco. Predomina l'aspetto decorativo, l'espressione imbambolata non tradisce minimamente la psicologia dell'effigiato, colto nella superficialità del dato esteriore.

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 292; Sotheby's, London, 15 aprile 1999, n. 59; E. Martini, in *Dipinti veneti* 2000, p. 284, n. 115.

122

Ritratto del medico Francesco Pajola (1780-1785)

III. 150

Olio su tela, cm 94 x 70,5

Iscrizioni: «ANOTO:^{ie} / TO: I.», «TOM. / II.» sulle etichette dei volumi posti nella libreria; «PARALLELE / DE LA / TAILLE LATÉRALE / DE M.^R LE CAT / AVEC CELLE / DU LITHOTOME CACHE / Memoire lu à l'Académie Royale de Chirurgie» sul volume; «A. Longhi. P.» in basso, sul bordo del tavolo.

Venezia, Ospedale Civile (inv. 90/27)

Il catalogo longhiano annovera, distribuite lungo i decenni, le immagini di tre luminari specializzati in branche distinte della scienza medica: l'anonimo *Flebotomista* della Slovenská Národná Galéria di Bratislava (cat. 21), l'anatomista *Giovan Pietro Pellegrini* dell'Ateneo Veneto (cat. 75) e, infine, il litotomista *Francesco Pajola* dell'Ospedale Civile di Venezia. Il quadro ultimo effigia un archiatra celebre ai suoi tempi per l'abilità chirurgica nell'estrazione dei calcoli, palesata mediante l'esibizione degli strumenti operatori – un *gorget* (sonda scanalata per entrare nella vescica), una pinza, un bisturi, un uretrotomo, un catetere, un dilatatore – e di alcuni volumi di carattere manualistico. Nato nel territorio veronese nel 1741, Francesco Pajola aveva intrapreso il percorso formativo nei nosocomi d'oltralpe, studiando a Parigi, a Montpellier e infine a Rouen, cittadina raggiunta per acquisire il metodo del «taglio della pietra» perfezionato da Claude-Nicolas Le Cat: non è un caso, dunque, che la tela faccia bella mostra del *Parallèle de la taille latérale de Mr. Le Cat, avec celle du lithotome caché*, il trattato del sanitario francese dato alle stampe con i tipi di Amsterdam nel 1766. Un anno dopo l'uscita del compendio medico, Pajola si era trasferito nella Serenissima per tenervi, secondo il desiderio dei governanti, pubbliche lezioni di chirurgia; esperto nella tecnica dell'incisione dell'uretra, tanto da essere chiamato in Germania, Austria e Russia, morì a Venezia nel 1816 (Levi 1835, pp. 119-123).

Solo menzionato da Valcanover (1954, 1961) e poi pubblicato da Pavanello (1998), il ritratto immortala il dottore con semplicità sullo sfondo di una cortina verde e di uno scaffale ospitante libri di anatomia; sul tavolo dinanzi alla figura, fra i vari arnesi del mestiere, si nota un calcolo di grandi dimensioni, attestato eloquente della specializzazione del personaggio, la cui età induce a suggerire una cronologia al quinquennio 1780-1785. La verosimiglianza del sembiante si unisce allo scrupolo nella resa dei dettagli del costume, i due riccioloni della parrucca e il fiocco trattenente il codino, il drappo blu che copre in parte la *velada* nera, i merletti della camicia, il sottile profilo fiorato dello spacco centrale della sottomarsina.

Bibliografia: Valcanover 1954, p. 36 nota 2; *Id.* 1961b, p. 329; Pavanello 1998b, pp. 146-149.

123

Ritratto dell'avvocato Pellegrini (1780-1785)

III. 149

Olio su tela, cm 94 x 71

Iscrizioni: «Pellegrini», «Statuto / Veneto» sulle etichette dei volumi posti nella libreria; «STAMPA / AL TAGLIO.» sul fascicolo in primo piano

Già Venezia, mercato antiquario

La tela è esempio tipico della serialità che a volte caratterizza la produzione di Alessandro Longhi, come si evince dal raffronto con l'immagine del medico Francesco Pajola (cat. 112), utile anche a definire il comune arco cronologico di pertinenza. Il tendaggio verde e le nappe dorate ricadono assumendo la medesima disposizione, i volumi sullo scaffale sono ordinati in identica maniera,

l'atteggiarsi della persona, ugualmente avvolta in un telo blu, è *in toto* sovrapponibile; nell'abito le varianti si limitano al colore della stoffa, intonata sul tabacco chiaro, e alla presenza di ricami vegetali aurei lungo gli spacchi e sui risvolti delle maniche. Un libro nello sfondo dichiara l'identità del modello, un Pellegrini, quello accanto – lo *Statuto veneto*, ossia la raccolta delle leggi della Repubblica – il suo impiego forense, confermato dal fascicolo sul tavolo con l'indicazione «Stampa al taglio»: il *taglio*, ci informa Ferro nel suo *Dizionario del diritto comune e veneto* (1847, p. 775), «è propriamente un giudizio pronunciato dal giudice superiore, col quale si dichiara nulla, e come non pronunciata, la sentenza o atto del giudice inferiore».

Reso noto da un omonimo discendente dell'effigiato (1924) come «Ritratto di Giuseppe D.P.», opera di «Scuola veneziana del XVIII secolo», il dipinto è stato correttamente attribuito all'artista da Martini (1964).

Bibliografia: Pellegrini 1924, p. 94; Martini 1964, p. 292 nota 292; Semenzato, Venezia, 11 dicembre 1994, n. 234.

124

Ritratto muliebre (1780-1785)

III. 148

Olio su tela, cm 94 x 71

Già Venezia, mercato antiquario

L'omogeneità dimensionale e la comune provenienza inducono a considerare l'effigie quale *pendant* dell'*Avvocato Pellegrini* (cat. 123): la tela, forse, immortalava la sposa del principe del foro intorno agli anni 1780-1785, datazione confermata dalla *mise*. Fatta conoscere da Pellegrini (1924), che pure ne era proprietario, come «Ritratto di Morosina D.C.» e riferita alla scuola veneziana del Settecento, è stata ricondotta all'ambito longhiano da Martini (1964), che ne ha poi proposto (1982) un'inverosimile sistemazione temporale verso la metà della settima decade.

La donna, in atteggiamento apparentemente autoritario, indossa un'*andrienne* color melograno chiaro, bordata da un nastro azzurro che al centro del petto forma un bel fiocco; un panno ceruleo in tinta avvolge la persona, dalle maniche e dallo scollo deborda il velo increspato della camicia. Due peonie ornano il *décolleté*, di alcuni fiori, più sopra, si fregia l'alta acconciatura posticcia.

Bibliografia: Pellegrini 1924, p. 93; Martini 1964, p. 292 nota 292; *Id.* 1982, p. 553 nota 360; Semenzato, Venezia, 11 dicembre 1994, n. 235.

125

Ritratto di Giovanni Maria Sasso (1780-1785)

III. 175

Olio su tela, cm 91 x 69,5

Iscrizioni: «Alessandro Longhi Pinxit» a tergo, in basso a destra

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 760)

Il telone grigio-azzurro che serve da sfondo al profilo del personaggio crea un'atmosfera quasi sospesa, nel risalto plastico e coloristico delle forme accentuato dalla luminosità del lampo che irrompe nella scena da sinistra. L'abbandono dello schema logoro sul quale appaiono esemplati numerosi ritratti pertinenti all'attività tarda di Alessandro Longhi è indice – possiamo crederlo – di una sintonia di pensiero tra l'artista e il modello, quel Giovanni Maria Sasso, nato a Venezia all'incirca nel 1735, che nel corso della sua vita fu pittore, restauratore, collezionista e mercante d'arte; sempre a Venezia morì nel 1803, lasciando alle figlie, fra le molte cose, un nucleo cospicuo di dipinti e anche l'effigie longhiana, posta in una piccola anticamera della dimora in contrada di San Geremia (Borean

2009b, p. 301). La tela sarebbe giunta al Museo Correr nel 1865, quale dono di Innocente D'Alessio, di cui Sasso era avo materno.

Accostata a un tavolo, la figura cinge da un braccio all'altro un drappo ceruleo, reso con una pennellata fluida che ben definisce le mazzature seriche della stoffa. Il giallo ocra della sottomarsina, ornata lungo il taglio da un ricamo vegetale aureo, spicca con forza nell'insieme, dando evidenza alla candida camicia aperta sul petto, che si contraddistingue per l'elegante *jabot* e i manichini di pizzo, e ugualmente alla fisionomia intensa, dallo sguardo profondo fissato in un punto lontano fuori dal quadro; due riccioloni contornano il volto, la parrucca ricade alle spalle in un codino trattenuto da un fiocco nero. La mano destra stringe un matitaio, l'altra sorregge una cartella, vicino a un compasso, dalla quale debordano alcune carte disegnate, gli schizzi preparatori per le traduzioni calcografiche destinate a illustrare un'opera mai arrivata ai torchi, la *Venezia pittrice*, in parte già pronta verso il 1785. L'appiglio cronologico e l'età palesata dal soggetto validano una datazione a quel frangente.

Bibliografia: *Elenco* 1899, p. 98, n. 50; Bratti 1910, p. 28; Damerini 1928, p. 218; Moschini 1932a, p. 127; Pallucchini 1951-1952, p. 98; *De Tiepolo à Goya* 1956, p. 12, n. 25; Donzelli 1957, p. 132; Pignatti 1959a, p. 8; Pallucchini 1960, p. 217; *Il Museo Correr* 1960, pp. 147-148; Mariacher 1966, p. 37; *Angelika Kauffmann* 1968, p. 119, n. 327; Orso 1985-1986, p. 51; Flores d'Arcais 1992, p. 279; Pallucchini 1995, p. 451; Borean 2009b, p. 301.

126

Ritratto di magistrato (1780-1785)

III. 160

Olio su tela, cm 130 x 97

Iscrizioni: «STATUTA / VENETA» sull'etichetta sul dorso del volume
Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 810)

La tela, pervenuta al museo nel 1865 tramite il lascito di Emmanuele Antonio Cicogna, fu inizialmente posta nel novero degli anonimi settecenteschi; Moschini (1932), per primo, ne suggerì l'autografia di Alessandro, respinta tuttavia da Brunetti (1955), che vi scorgeva un lavoro di scuola longhiana. Un restauro eseguito negli anni Cinquanta ha consentito a Pignatti (1959) di validarne in pieno la paternità.

Non vi sono elementi per giungere all'identificazione del personaggio raffigurato, un nobile veneziano – forse un senatore, come già suggeriva il catalogo del 1899 – certo impegnato in qualche ufficio di governo: lo testimoniano il libro trattenuto con la mano, nel quale si individua grazie a un'etichetta il codice contenente le leggi della Repubblica, ma soprattutto l'abito di ordinanza, una toga nera, foderata di pelo candido, su cui ricade mollemente dall'omero sinistro la stola accesa di rosso vivo. Poco arguto nella fisionomia, il patrizio si atteggia dignitosamente nella stanza contro un tendone verde, sollevando il piccolo sacchetto che racchiude i guanti. La pennellata è morbida, il colore steso senza asperità, nel massimo impegno per la modulazione dei chiaroscuri, tanto da raggiungere un effetto di verosimiglianza nei tessuti e nel vello; la maschera facciale è definita attentamente, lisciata come fosse di cera. Per la strettissima affinità riscontrabile con il ritratto del doge Paolo Renier, compiuto su commissione dell'Accademia nel 1781 (cat. 112), la cronologia dell'opera si colloca nel lustro che va dal 1780 al 1785.

Bibliografia: *Elenco* 1899, p. 99, n. 67; Moschini 1932a, p. 146; Brunetti 1955, p. 26; Pignatti 1959a, pp. 13-14; *Il Museo Correr* 1960, pp. 149-150; Romanelli 1984, p. 28.

127

Ritratto del capitano del Golfo Giovanni Battista Contarini (1787)

III. 173

Olio su tela, cm 211 x 159

Iscrizioni: «JOĀNES BAĪTA / CONTARENUS / ADRIATICI PRÆFECT.^S / MDCCLXXXVII» sul frammento scolpito in basso a destra; «ALEXANDER LONGHI / PINXIT IN VENEZIA AÑO 1787» a tergo

Treviso, Museo Civico «Luigi Bailo» (inv. P 197)

Il ritratto è giunto al museo di Treviso per acquisto nel 1891; come apprendiamo da Cervellini (1933), proveniva «dalla famiglia Avogaro Bampo, che lo aveva ricevuto per eredità, essendo il Contarini bisavolo materno del notaio Gustavo Bampo».

L'uomo d'arme posa dinanzi al pittore nelle vesti di capitano del Golfo, carica sostenuta dal 1781 al 1784 e ricordata dall'epigrafe visibile nel quadro, che tuttavia reca l'anno 1787: a quel tempo, il nobile ricopriva l'ufficio di provveditore d'armata (1785-1789). Le mostrine sulle spalle, la fascia dorata con due nappe cinta in vita, la coccarda sul tricorno, i fiocchi pendenti dal bastone sono le insegne del suo grado, che pure risulta evidenziato dal predominare del rosso di cui si tingono le stoffe della marsina, delle braghe fermate al ginocchio e delle calze, mentre la sola *camisiola* è bianca. La figura, affiancata da un bassorilievo antico, secondo uno schema collaudato domina lo specchio marino dall'alto di un promontorio. Il modello che sottende al quadro è l'effigie di Angelo IV (Giovanni) Memmo, del 1769, presso il Museo Correr (cat. 46): una nave compare laddove in precedenza si ergeva una colonna, ma l'imbarcazione sul lato opposto, con la scialuppa in allontanamento, è ripresa letterale dall'opera di quasi un ventennio anteriore. Pallucchini (1995) ha notato nell'immagine «un'atmosfera nuova. Lo stile longhiano va abbandonando gli effetti di pittoricismo, irrigidendosi in una scrittura piana e senza enfasi, di una sincerità dimessa, che corrisponde al gusto neoclassico ormai trionfante».

Bibliografia: Cervellini 1933, p. 82; *I capolavori* 1946, p. 195, n. 318; Pallucchini 1951-1952, p. 97; Menegazzi 1952, p. 222; *Portret Wenecki* 1956, p. 115, n. 64; Valcanover 1956c, p. 244; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 293; *Guida del Museo* 1959, p. 30; Pallucchini 1960, p. 217; Valcanover 1962b, col. 687; *Il Museo Civico* 1964, p. 129; Martini 1964, p. 125; Levi Pisetzky 1967, tav. 141; Cionini Visani 1975, p. 12; M. Lucco, in *Dipinti e sculture* 1980, tav. LXVII; Manzato 1986, pp. 99-100; Flores d'Arcais 1992, p. 279; Pallucchini 1995, p. 451; Davanzo Poli 2001, fig. 76; Delorenzi 2009a, p. 202 nota 360.

128

Ritratto del vescovo Giuseppe Cosserich Teodosio (1787-1788)

III. 184

Olio su tela, cm 104 x 79

Iscrizioni: «Joseph de Comitiss Cosirich T[...]» sul cartiglio posto sul tavolo; «Alessandro Longhi» nello sfondo

Curzola, Tesoro dell'Abbazia

Originario di Sebenico, Giuseppe Cosserich Teodosio (1722-1802) fu nominato il 28 settembre 1787 alla guida dell'antica diocesi di Curzola, divenendone l'ultimo vescovo prima della soppressione occorsa nel 1828 (Ritzler-Sefrin 1958, p. 190). L'investitura del mandato pastorale coincide verosimilmente con l'esecuzione del ritratto oggi custodito nel Tesoro dell'Abbazia della cittadina dalmata; al principio del secolo da poco trascorso, la tela si trovava ancora presso la famiglia Boschi, un cui antenato, Gregorio, ricopriva l'ufficio di vicario al momento dell'abolizione dell'episcopato.

Le mediocri condizioni del dipinto – malamente «riparato» verso il 1902, come apprendiamo da una nota inventariale (Fazinić 1980, p. 596) – ne hanno determinato in tempi non lontani l'assegnazione generica all'ambito veneziano settecentesco (Lupis 2006), malgrado la presenza di un'epigrafe con il nome di Alessandro Longhi. Le ridipinture, quasi integrali nella porzione inferiore destra, e l'estesa *craquelure* delle vernici, in effetti, sminuiscono la forza espressiva dell'opera, da accogliere tuttavia nel catalogo dell'autore per le analogie compositive sussistenti con altri esemplari sicuri: il tendaggio discostato a esibire una libreria colma di ponderosi volumi di argomento sacro e il tavolo in primo

piano accanto alla figura ricorrono in numerose immagini di esponenti del clero, canonici, abati, semplici pievani e vescovi, ponendone la produzione quasi entro una prospettiva di serialità. Una grande croce pettorale incastonata di pietre dure scende sulla mozzetta, che l'alterazione del pigmento, in origine violaceo, ha reso brunastra, mentre il rocchetto candido esibisce trafori pregevoli di pizzo. Limitata alla sola esteriorità, priva di scrupolo naturalistico, la definizione del sembiante tradisce un aspetto non trascurabile dell'arte longhiana, di particolare evidenza in alcune effigi riconducibili alla tarda attività del maestro.

Bibliografia: Fazinić 1980, pp. 580, 596; Lupis 2006, pp. 122-123.

129

Ritratto di don Sante Giovanni Maria Bonetti, pievano di Santo Stefano Prete (1788)

III. 180

Olio su tela, cm 126 x 93

Iscrizioni: «Sanctes Bonetti / Pleb. S. Steph. / Elect. Die IV Nov. / MDCCLXXXVIII / Alexander / Longhi Pinxit» in basso a destra

Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica (inv. 660/D)

La resa icastica del pastore d'anime e la nobiltà dell'ambientazione pongono il dipinto fra gli esiti più alti della ritrattistica longhiana del penultimo decennio del Settecento. Pubblicato da Martini (1964) quando si trovava in collezione Pesenti del Thei a Venezia, è pervenuto due anni dopo al museo torinese per acquisto dall'antiquario Giovanni Pron. La firma del pittore ne certifica l'evidente autografia, accompagnando la dettagliata iscrizione che restituisce l'identità del religioso: don Sante Giovanni Maria Bonetti (non «Bonelli», come erroneamente si è scritto), nato il 12 agosto 1739 ed eletto dai possidenti di contrada il 4 novembre 1788 al piovano della chiesa di Santo Stefano Prete, *vulgo* San Stin, che sorgeva a poca distanza dal convento dei Frari. La tela fu compiuta nel mese intercorrente fra la nomina e l'ingresso alla parrocchia, svoltosi l'11 dicembre successivo («Gazzetta Urbana Veneta», 100, 13 dicembre 1788, p. 794; *Protogiornale* 1790, p. 30).

L'intensa fisionomia, degna di reggere il confronto con le opere di Giacomo Ceruti (cfr. Testori 1967), si compone di una materia coloristica applicata con fare liscio nelle zone in luce, tendente alla macchia dove appena prevale l'ombra. La nera veste clericale, che pure annovera una mantellina trattenuta da una fettuccia annodata sotto il colletto, esalta per contrasto il biancore della carnagione, staccando fortemente la figura dal contesto in cui è inserita. Il tendone fa coppia con una parete marmorea riquadrata e illusivamente sbrecciata in corrispondenza della lesena, accentua l'abile gioco dei piani evidenziato dal disporsi ora sull'uno, ora sull'altro dei sacri paramenti. Un libro e una stola occupano la mensola alle spalle del curato, una cotta e una seconda stola, miniata con grasso pigmento, poggiano sul tavolo in avanti offrendosi all'osservatore nella loro piena godibilità.

Bibliografia: Martini 1964, p. 125 e p. 292 nota 291; *Giacomo Ceruti* 1967, p. 63, n. 83; *La chronique* 1967, p. 125; Testori 1967, p. 34; Mallè 1970, p. 11; Martini 1971, p. 34 nota 10; *Pittura italiana* 1974, p. 41, n. 39; Pallucchini 1995, p. 451.

130

Ritratto di don Andrea Francesco Ceselin, pievano di San Vidal (?) (1788?)

III. 181

Olio su tela, cm 128 x 94

Iscrizioni: «Synodo / Veneto» sull'etichetta del volume posto sul tavolo

Venezia, chiesa di San Vidal

L'opera, già nella sacrestia di San Vidal, ora esposta in chiesa, è stata segnalata *in primis* da Valcanover (1954); lo studioso, approfondendo le ricerche (1959), ha suggerito di riconoscerci l'immagine di

Giovanni Centoni, eletto al piovato della piccola contrada, trentaquattrenne, il 19 giugno 1749 e scomparso nei mesi iniziali del 1780. L'ipotesi, fatta salva l'ubicazione *ab origine* della tela nel sacro edificio, si fonda semplicemente sulla supposizione di una cronologia verso la metà dell'ottava decade, motivata da presunti «rimandi di stile» al ritratto del vescovo Andrea Benedetto Ganassoni, del 1774, nonché a quello dell'ignoto parroco degli Uffizi, datante al 1776 (catt. 64, 77). Dallo stile, in realtà, si deduce un avanzamento temporale di almeno due lustri, cosicché pare agevole proporre la sovrapposizione tra l'effigie e il quadro «dipinto dal sig. Alessandro Longhi» presentato a San Vidal il 7 gennaio 1788, giorno dell'ingresso del nuovo piovano Andrea Francesco Ceselin, eletto un mese avanti, il 3 dicembre (*Protogiornale* 1789, p. 32; «Gazzetta Urbana Veneta», 3, 9 gennaio 1788, p. 20); l'età, cinquantanove anni, collima con la fisionomia del religioso.

Alcuni volumi si affastellano sui ripiani della libreria accostata alla parete, un altro tomo poggia sul tavolo accanto al calamaio, alla stola dorata cosparsa di fiori, cromaticamente ricca nella sua verosimile matericità. L'accordo delle tinte si equilibra nella massa nera dell'abito talare, che stacca dal fondo grigiastro, nel volto arrossato e vivo del modello.

Bibliografia: Valcanover 1954, p. 36 nota 2; *Id.* 1959, pp. 27-28; *La peinture italienne* 1960, n. 319; Valcanover 1962b, col. 687; *Dal Ricci al Tiepolo* 1969, p. 319, n. 149; *Pittura italiana* 1974, p. 41, n. 38; C. Syre, in *Venedig* 1987, p. 186, n. 70.

131

Ritratto di don Giovanni Piccardi, arciprete della congregazione di San Polo (1789)

III. 185

Olio su tela, cm 98 x 115

Inscrizioni: «S. THOMÆ / AC. / T. I.», «S. AVGVST. / OPERA / T. VIII.», «S. JOAN: / CHRVS. / T. II.» sulle etichette dei volumi posti nella libreria; «Alexander / Longhi. P.» sul basamento del pilastro, in basso a sinistra; «Al Rev. [...] Giov.ⁿⁱ D.^r Piccardi / Arcip.^{te} della Ven.^{da} Congregazione / di San Paolo in / Venezia» sul biglietto sul tavolo

Già Milano, mercato antiquario

L'opera, che Martini (1964) segnalava in collezione Friedenberga a Venezia, ritrae don Giovanni Piccardi, alunno della chiesa di Santa Margherita, dottore in Teologia, protonotario apostolico e, dal 20 marzo 1789, arciprete della Congregazione di San Polo, ufficio mantenuto fino alla morte, occorsa un ventennio dopo (*Protogiornale* 1790, p. 26; Cappelletti 1853, p. 240). Una volta ancora l'artista ricorre al cliché logoro che prevede l'inserimento della figura contro lo sfondo bipartito dalla libreria e dal tendaggio verde. Sul tavolo si affastellano alcune carte e un fascicoletto chiuso da nastri, riferimenti ai titoli onorifici di cui il religioso era stato insignito; poggia inoltre la *mariegola* della congregazione, fregiata sulla coperta dall'immagine di San Paolo, che nella stola intessuta d'oro si appaia all'icona di San Pietro. Nella resa un poco ruvida del sembiante non manca lo scrupolo naturalistico, eppure l'attenzione di Alessandro si concentra sugli abiti, magistralmente riprodotti, come dimostra il difficile gioco dei bianchi della cotta in lino *plissé* arricchita da pizzi. Ne esiste una replica, datata 1797, presso la canonica della chiesa dei Carmini (cat. 143).

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 295; *Id.* 1971, p. 34 e p. 35 nota 12; *Id.* 1982, p. 553 nota 362; Finarte, Milano, 4 dicembre 1989, n. 189; Finarte, Milano, 12 dicembre 1990, n. 318; *Pittura italiana* 1990, n. 175.

132

Ritratto di don Giovanni Paolo Spinelli, pievano di Santa Maria Maddalena (1789-1790)

III. 182

Olio su tela, cm 155 x 122 ca.

Inscrizioni: «Spinelli» sulla base della colonna

Venezia, chiesa di San Geremia, cappella di Santa Veneranda

Fugacemente menzionata per il restauro compiuto nel 1989-1990 a cura della Soprintendenza veneziana, l'opera è stata inclusa fin da principio nel novero degli autografi di Alessandro Longhi; il conferimento, benché non circostanziato, va accolto per l'evidente affinità di stile con le prove tarde del maestro, nelle quali le anatomie risultano spesso definite secondo modalità compendiarie. Il gesticolare delle mani ricalca la soluzione adottata nel ritratto di don Sante Giovanni Maria Bonetti, del 1788 (cat. 129), la compagine ambientale assomma elementi consueti al repertorio longhiano, una colonna su alto piedistallo, un tendaggio verde in aria, una parete adorna di un sottile riquadro. Il gioco dei lumi sottolinea la fisionomia severa e smagrita del religioso, irrobustendo la stesura dei colori a corpo nei tessuti, blu il drappo sul tavolo, rosse le fodere del berretto e della stola miniata d'oro.

Un'epigrafe, alla base del pilastro, chiarisce l'identità dell'effigiato: si tratta di don Giovanni Paolo Spinelli, eletto il 17 novembre 1789, cinquantaquattrenne, al piovato della chiesa di Santa Maria Maddalena; divenuto parroco a San Geremia il 22 maggio 1812, morì nel giorno di Natale del 1821 (*Protogiornale* 1791, p. 24; ASPV, *Parrocchia dei Santi Geremia e Lucia*: G. Vio, *Registro di cose notabili, principia li 4 aprile 1790 sino al presente*, c. n.n., n. 3).

Bibliografia: *Attività della Soprintendenza* 1989-1990, p. 195; Spadavecchia 2001, p. 28.

133

Ritratto di Alessandro Petretini (1780-1790)

III. 166

Olio su tela, cm 87 x 70

Iscrizioni: «Al Nobile Signor / Il Sig.^r Alessandro Petretin / Corfù» sulla lettera sul tavolo
Padova, Musei Civici (inv. 594)

Gli inventari del museo padovano, cui la tela è giunta in dono da Carlotta Parisi (*ante* 1900), non riportano alcuna attribuzione, limitandosi a segnalare la pertinenza all'ambito veneto del XVIII secolo. In occasione della mostra fiorentina sul ritratto del 1911, il quadro fu posto dubitativamente sotto il nome di Pietro Longhi, paternità smentita da Giglioli (1927), propenso a un suo conferimento alla scuola del maestro lagunare, e poi da Arslan (1943) e Pignatti (1968); in favore dell'artista si sono espressi Soulier (1911), Moschetti (1938) e Donzelli (1957), mentre Magani (in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997) ha correttamente prospettato l'assegnazione al figlio.

La lettera sul tavolo identifica l'effigiato con Alessandro Petretini, membro di una nobile e ricca famiglia corcirese. Sappiamo del suo matrimonio con Cremesina Pieri, che gli diede Maria, nata nel 1775, famosa come autrice di operette morali e di storia letteraria, e Spiridione, venuto al mondo nel 1777; dalla prole, comunque, riuscì a trarre poche soddisfazioni, giacché «venne a morte in etade non vecchia, lasciando vedova la sua bellissima e giovanissima donna co' figliuoli di dieci o dodici anni» (Pieri 1850, p. 382). Da includere stilisticamente nel decennio tra il 1780 e il 1790, l'immagine potrebbe connotarsi, se vicina al secondo estremo, quale memoria del coniuge appena scomparso: troverebbe così una ragione la fissità del sembiante, unita a modi pittorici di sapore calligrafico. La figura, che nella posa delle braccia riprende in controparte il *Domenico Pizzamano* delle raccolte civiche veneziane (cat. 135), indossa una *velada* marrone con grandi bottoni bianchi, verdi e gialli, una sottomarsina ocra fregiata lungo gli orli da un motivo vegetale a spighe; i merletti candidi, con ricami a fiori, sono definiti a punta di pennello.

Bibliografia: *Mostra del ritratto* 1911, p. 90, n. 63; Soulier 1911, p. 76; Ronchi 1922, p. 137; O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 220; Moschetti 1938, p. 208; Arslan 1943, p. 63 nota 15; Donzelli 1957, p. 135; Pignatti 1968, p. 136; Pignatti 1974, p. 108, n. 332; F. Magani, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, p. 299, n. 249.

Ritratto virile della famiglia Falier (1780-1790)

III. 169

Olio su tela, cm 100 x 79

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 2084)

Giunta al museo tramite il legato Falier (1936), la tela rimase esposta per qualche tempo a Ca' Rezzonico priva di attribuzione (Lorenzetti 1950); nel sottoporla ad analisi, Pignatti (1959; *Il Museo Correr* 1960) si è dimostrato scettico circa un pieno conferimento ad Alessandro Longhi, assegnandola alla cerchia del maestro. Il raffronto con l'immagine di Domenico Pizzamano (cat. 135), in realtà, fuga eventuali dubbi sull'autografia del ritratto, che palesa le modalità tecniche ed espressive tipiche della sua produzione tarda, in particolare del nono decennio. Se il plasticismo morbido del volto, della parrucca, della mano si riallaccia alle opere della giovinezza, la definizione stereotipata dell'abito ben corrisponde agli esiti dell'età matura: prevale il disegno, le forme si semplificano, il colore è steso a campiture omogenee per esaltare l'aspetto decorativo. Il bastone, il tricorno gallonato, la marsina con l'ampio risvolto lungo lo spacco centrale inquadrano chiaramente il nobile personaggio, abbigliato come il capitano del Golfo Giovanni Battista Contarini (cat. 127), nei ranghi dell'esercito. Nell'effigie si può forse riconoscere Francesco Falier, immortalato nel 1786 da Bernardino Castelli nelle vesti di provveditore generale da Mar (Venezia, Ca' Rezzonico; cfr. *Il Museo Correr* 1960); la coincidenza non perfetta fra i sembianti, tuttavia, induce a valutare l'ipotesi con cautela.

Bibliografia: Lorenzetti 1957, p. 10; Pignatti 1959a, p. 16 nota 8; *Il Museo Correr* 1960, p. 161.

Ritratto di Domenico Pizzamano (1780-1790)

III. 168

Olio su tela, cm 97 x 75

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 1391)

Il 20 aprile 1797, quando il *Liberateur d'Italie* tentò l'ingresso nella laguna di Venezia, innescando l'incidente che Napoleone avrebbe sfruttato per imporre un *ultimatum* alla Serenissima, Domenico Pizzamano si trovava sul ramparo del forte di Sant'Andrea, al Lido, per dirigere le operazioni difensive. Nato a Corfù nel 1748, dove il padre, membro di una famiglia patrizia di medie fortune, ricopriva l'ufficio di provveditore e capitano, inaugurò il proprio *cursus honorum* con l'incarico di conte e capitano a Sebenico nel 1775, per poi assumere, fra l'altro, l'importante reggenza corcirese nel 1783; morì nel dicembre del 1817 (Da Mosto 1912, pp. 5-26).

Il ritratto di Alessandro Longhi, pervenuto al museo nel 1897 quale dono di Luigi Pantoli, che a sua volta lo aveva ricevuto dieci anni addietro per volontà testamentaria di Antonietta Caterina Pizzamano, nipote dell'eroico militare, fu inizialmente esposto al Fondaco dei Turchi con il riferimento generico alla scuola veneta del XVIII secolo (*Elenco* 1899). L'attribuzione al maestro è stata espressa per la prima volta da Pignatti (1959), che proponeva una cronologia verso il 1780, da estendere a un momento di poco successivo, entro il decennio, in considerazione dell'età apparentemente più inoltrata del modello; sul conferimento, respinto da Martini (1964) per supposte «ragioni di stile», ha espresso dubbi anche Pedrocco (in *Una Città e il suo Museo* 1988), secondo cui l'effigie è «opera di un seguace o di un imitatore».

Accanto a un tavolo ospitante un libro, una mappa e una bussola, la figura si erge contro una parete grigio-verde, la spada al fianco, impaludata in una divisa che ne ricorda l'impegno nella marineria veneziana. La fisionomia, contraddistinta dagli intensi occhi azzurri, è restituita con una naturalezza che nell'abito cede il passo alla forzatura disegnativa, nel bel risalto cromatico delle stoffe bianche e rosse, delle guarnizioni dorate, colori che si ripetono pure sul gallone che fregia il copricapo trattenuto

con il braccio. I particolari delle mani, l'una introdotta sotto la *camisiola*, l'altra sorreggente una lettera con falsa scrittura, confermano l'autografia ripetendosi identici, talora in controparte, in numerose tele, ad esempio nei ritratti temporalmente vicini di Giovanni Maria Pezzoli, Domenico Michele Soranzo, Maria Ferro Diedo e Alessandro Petretini (catt. 98, 101, 120, 133).

Bibliografia: *Elenco* 1899, p. 105, n. 74; Da Mosto 1912, p. 25; Pignatti 1959a, p. 8; *Id.* 1959b, pp. 24-25, n. 11; *Il Museo Correr* 1960, pp. 151-152; Martini 1964, p. 292 nota 292; Mariacher 1966, p. 37; F. Pedrocco, in *Una città e il suo Museo* 1988, p. 274, cat. IX.1; Pallucchini 1995, p. 451; F. Zancani, in *Dai dogi agli imperatori* 1997, p. 76, n. 31.

136

Ritratto del marchese Giovanni de Serpos (1780-1790)

III. 177

Olio su tela, cm 114 x 97,5

Iscrizioni: «À Monsieur / M.^r Le Marq[...] – Jean De Serpos / Noble Romain, Chev.^r du Royal / Ordre de S.^t Stanislas de Pologne, / Chambellan du Pape / à Venise» sulla lettera
Già Milano, coll. Orsi

Mercante in «pietre fini» e banchiere di origini armene, il nobile costantinopolitano Giovanni de Serpos aveva preso stabile dimora nella Serenissima fin dalla metà del Settecento (già nel 1757, infatti, risulta proprietario di una villa a Fiesso d'Artico; *Ville venete* 2005, pp. 99-100). La sua notorietà è legata all'impegno profuso in favore dei connazionali, che si tradusse nella pubblicazione, sotto il suo nome, di due opere del sacerdote perastino Giuseppe Marinovich, la *Dissertazione polemico-critica sopra due dubbi di coscienza concernenti gli armeni cattolici sudditi dell'impero ottomano presentata alla Sacra Congregazione di Propaganda* (Venezia 1783) e il *Compendio storico di memorie cronologiche concernenti la religione e la morale della nazione armena suddita dell'impero ottomano* (Venezia 1786).

Il dipinto longhiano, segnalato in raccolta privata (Gregori 1970) e quindi presso l'antiquario milanese Orsi (Martini 1971), appartiene al penultimo decennio del secolo, come si evince dal carattere 'graffiante' della simulazione pittorica, rimarcato da un restauro che ha fatto emergere alcuni pentimenti e l'imprimitura sottostante il colore. L'espressione del volto tradisce l'indole autoritaria dell'uomo, denunciato nel 1780 dal fratello Antonio agli inquisitori di Stato: il marchese – questo il tenore dell'accusa – aveva amministrato la fraterna a esclusivo vantaggio personale, anzi, fattisi «a bel studio trasmetter da Costantinopoli dal quasi per l'età imbecille ora *quondam* Giacomo commun padre» importanti documenti, era passato «senza punto inorridire all'incendio di tutte le carte, sacri monumenti dello stato civile della famiglia Serpos» (ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 1040, fasc. 160). La figura, accanto a un tavolo su cui poggiano un libro e un tricorno, si propone all'osservatore con una certa imperiosità, una mano sul fianco, presso la spada, l'altra allungata così da esibire il biglietto che ne dichiara le generalità. L'artista indugia nella descrizione degli abiti sontuosi, particolareggiati con estrema cura: grandi bottoni aurei ornano i profili della marsina cerulea, lungo i quali si stende una teoria di rametti fioriti; gli stessi decori compaiono nella *camisiola* celeste, terminante nei quarti anteriori con due falde appuntite. Dalla cintura pendono alcuni ammennicoli, una fascia di colore rosso vivo si stende sul busto del personaggio, che ostenta orgoglioso le insegne dell'Ordine di San Stanislao, istituito dal sovrano polacco nel 1765.

Bibliografia: Gregori 1970, p. 11, fig. 6 e p. 12; Martini 1971, p. 34.

137

Ritratto del regatante Iseppo Biscotin (1780-1790)

III. 178

Olio su tela, cm 109 x 82

Iscrizioni: «Fama sona la tromba, e [...] / che Iseppo Biscotin xe sto [...] / e che de' quatro premi vittorioso / le stà perchè le franco del mistier. / Questo non hà mancà del sò dover, / perchè a tal profesion el xe amoroso / se puol ben dir che el sia un valoroso / perchè de guadagnar la bù el pensier. / A fronte dei più bravi, in ogni giostra / questo, non xe de quei che resta in fondo / bensì con qualche premio el vuol far mostra. / Un primo con dò terzi e un bel secondo, / questo ghà in sò poder come el dismostra / Schilla vien chiamà per tutto il Mondo» sul pilastro a sinistra

Già Noventa Padovana, coll. Colonna

Publicata dalla Cappi Bentivegna (1964) sotto il nome di Pietro Longhi e quindi da Martini (1982) come opera del figlio, l'effigie è documentata da una vecchia immagine del Fondo Fiocco (Fondazione Cini, Fototeca), che ne restituisce le misure e l'ubicazione. Le bandiere alle spalle dell'eroe del remo esaltano le molte vittorie e i piazzamenti ottenuti dal personaggio, il regatante Iseppo Biscotin, secondo quanto apprendiamo dal sonetto in vernacolo lagunare visibile sul pilastro nel fondo, sotto la figurazione allegorica della Fama. Il dipinto, che per la pittura sgranata, sommaria, e per l'affinità di stile con altri ritratti, ad esempio quello parimenti tardo del marchese Jean de Serpos (cat. 136), si può collocare nel penultimo decennio del Settecento, ha una rilevanza limitata dal punto di vista artistico, palesando al contrario un notevole interesse per gli studi sul costume: il gondoliere indossa una camicia bianca, veste un farsetto, una succinta casacca con guarnizioni e spilline probabilmente argentate; non rinuncia alla parrucca – si scorgono i due boccoloni laterali –, porta un copricapo ornato da un pennacchio bianco e da un alto frontale con il blasone della nobile famiglia presso cui è impiegato. Lo stemma corrisponde a quello dei Valmarana (Coronelli 1706, p. 104), casata patrizia che ebbe rapporti di committenza con Alessandro a principiare dal termine degli anni Cinquanta (catt. 12; P 2).

Bibliografia: *Abbigliamento e costume* 1964, p. 279; Cappi Bentivegna 1964, p. 66, n. 374; Martini 1982, p. 553 nota 365; Pallucchini 1995, p. 447.

138

Ritratto di maestro di spada (1780-1790)

III. 165

Olio su tela, cm 114 x 96

Iscrizioni: firmato a tergo (sotto la nuova fodera)

Già Torino, coll. Agnelli

Già nella raccolta veneziana del conte Robilant, la tela risulta menzionata *in primis* da Damerini (1928), che vi accennava sottolineando la «straordinaria bravura» di Alessandro Longhi nel condurre l'immagine dello «schermidore». Esposta nella capitale austriaca, presso la Galerie Sanct Lucas, nel 1937, ha registrato numerosi passaggi di proprietà, che conviene rubricare sinteticamente: collezione Paul Isolnay, Vienna; collezione Hermann Eisler, Vienna; Arnold Seligmann, Rey & Co., New York (1944); Mondschein Galleries, New York (1946; foto Witt Library); collezione Frederick Mont, New York (1948; ancora nel 1952); collezione privata, Bergamo (1955); collezione Agnelli, Torino (1957; Fototeca Zeri, ancora nel 1976-1978). Forse sbagliando, Martini (1964) la segnalava in raccolta privata a Milano.

Il *Maestro di spada* – un «torero in costume spagnolo», secondo Morassi (1953) – va senza dubbio annoverato fra i ritratti più efficaci dipinti da Alessandro nel corso della penultima decade del Settecento. Esempio «caratteristico tardo» della sua pittura (Pallucchini 1948), si distingue per la vivacità della fisionomia, colta in una leggera torsione del capo; gli occhi mirano fuori dal quadro un punto lontano, mettendo in risalto l'aspetto quasi eroico del personaggio, in cui permane immutato lo spirito focoso del *nicolotto* Giuseppe Jesso (cat. 52), effigiato due lustri e più addietro. Il baldanzoso spadaccino poggia con imperiosità la mano sinistra guantata sul fianco, muove l'altra, fregiata come di consuetudine da un anello, per indicare le due lame che si incrociano sul tavolo, sopra una coperta di

raggrumato pigmento. Il *ductus* è scioltissimo, il pennello avanza sollecito incurante di dettagliare la figura, trasferendo la funzione espressiva al contrasto fra il tono schiarito del fondale e il profilo scuro dell'abito. Questo contempla una berretta a cupola, una giubba bordata da un'alta guarnizione e, fra gli accessori, un orecchino al lobo, nonché un pendaglio con ammennicoli vari sospeso alla cintura.

Bibliografia: Damerini 1928, p. 114; *Ausstellung* 1937, p. 34, n. 72; *A Gallery* 1948, n. 14; Pallucchini 1948b, p. 173; *Venice 1700-1800* 1952, pp. 37-38, n. 43; Morassi 1953, p. 56; *Mostra del Settecento* 1955, p. 22, n. 49; C. 1955, p. 23; Riccoboni 1955, p. 45; Donzelli 1957, p. 132; Martini 1964, p. 126; Pallucchini 1995, p. 447.

139

Ritratto di tappezziere (1785-1790)

III. 179

Olio su tela, cm 81 x 70

Già Venezia, coll. Brass

Da tempo irreperibile, questa «figura di naturale risalto, impostata assai bene anche coloristicamente» (Moschini 1932), si pone in prossimità del 1790. Con l'avanzare degli anni, lo spettro della committenza di Alessandro è più ampio, i nobili cedono il passo a una serie di individui provenienti dalle fila del popolo e, soprattutto, della borghesia, desiderosi di raggiungere una piena affermazione sociale. Esempio dell'attività in tono minore del nostro, uniformata su un livello medio, l'effigie ci presenta un signore visibilmente compiaciuto dinanzi al cavalletto dell'artista, fiero di tramandare la propria immagine con gli oggetti dell'impegno quotidiano: nella mano destra tiene un metro, sul tavolo, vicino al calamaio, ostenta un compasso e un festoncino di stoffa con guarnizioni e fiocchi, cosicché pare probabile che eserciti la professione di tappezziere. L'essenzialità del ritratto si riassume nel pigmento magro che lascia affiorare la trama della tela in corrispondenza del fondo verdolino, nel tocco spedito che plasma le forme e i contorni, tacendo i particolari. L'attardarsi della cronologia è rivelato dal costume, la marsina blu dotata di colletto, il *gilè* bianco fornito di doppia abbottonatura.

Bibliografia: Moschini 1932a, pp. 138-139; *Mostra di pittura* 1941, p. 92, n. 97; Pallucchini 1951-1952, p. 98; Delogu 1958, p. 293; Pallucchini 1960, p. 217; Valcanover 1962b, col. 687; Cionini Visani 1975, p. 12; Pallucchini 1995, p. 451.

140

Ritratto di don Pietro Pernion, pievano di San Polo (1790)

III. 183

Olio su tela, cm 127 x 91,5

Iscrizioni: «BIBLIA / SACRA / T. I.», «JUS / CANONICUM / T. I.», «JUS / CIVILE. / T. I.», «BIBLIOTECA / PATRUM. / T. I.», «SANTI / PADRI / T. II.» sulle etichette dei volumi posti nella libreria; «PETRUS. PERNION. J. U. DOCTOR. / Marc. Basil. olim. Canon. / Paul. Congreg. Archipresb. / Antea D. Pauli Paræc. integre reg / HUI. DEIP. V. GLOR. DICAT. / PRIMUS FUT. OPT. PAST. / Obiit. XII. Kal. April. An. D. / MDCCCXXIII. Aetat. LXXXIII» a destra

Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, sacrestia

L'epigrafe visibile nello sfondo, su un basamento a sostegno di due lesene, enuncia l'identità dell'ecclesiastico ritratto nella tela, finora sconosciuta, assegnabile all'artista per via di quell'aria di familiarità che lega buona parte delle sue creazioni. L'opera, del resto, si conforma nella struttura all'impianto compositivo soggiacente ad altre prove longhiane, declinando in maniera un poco variata l'abbinamento tipico fra tendone verde e scaffale colmo di volumi. L'effigiato è il quarantottenne don Pietro Pernion, pievano della chiesa di San Polo dal 6 agosto 1790, nonché arciprete dell'omonima congregazione tra il 1809 e la morte, occorsa nel dicembre del 1824; dottore in Teologia e canonico della basilica di San Marco, nel primo Ottocento assunse la cura della nuova parrocchia dei Frari

(*Protogiornale* 1791, p. 24; Cappelletti 1853, p. 240). Il rigore cromatico dell'immagine, in cui dominano i toni del nero, del verde, del marrone, si frantuma in corrispondenza del tavolo ospitante l'almuzia e lo stolone dorato a grandi fiori.

Bibliografia: inedito.

141

Ritratto del cavaliere e procuratore Alvise V (Sebastiano) Mocenigo (1795 ca.)

III. 190

Olio su tela

Già Venezia, Palazzo Mocenigo a San Samuele

Personaggio stravagante e discusso, Alvise V (Sebastiano) Mocenigo fu eletto procuratore di San Marco *de ultra* il 16 marzo 1789, dopo aver invano concorso alle ballottazioni per la nomina al soglio dogale; morì nel novembre del 1795, all'età di sessantanove anni, a distanza di qualche giorno dalla data prevista per l'ingresso solenne alla carica (BMCV, *Discendenze patrizie*, V, cc. 122-123, *ad vocem* «Mocenigo S. Samuel»).

Alessandro, come ci informa la corrispondenza familiare della nobile schiatta, dimostrò un interesse probabilmente subitaneo per l'esecuzione del ritratto del magistrato, facendosi presentare alla di lui sposa Chiara Zen da un benevolo conoscente, Alvise Tiepolo: «egli è il pittor Longhi, figlio del famoso Pietro pittor, distinto nella sua professione, anche questi come il padre ben noto specialmente alla famiglia Mocenigo, del[la] quale quasi per tutto il tempo della sua vita è stato ossequioso servitore» (si veda l'*Appendice I*, doc. 39). La memoria dell'effigie dipinta è tramandata da una vecchia foto d'interno di Palazzo Mocenigo a San Samuel, sufficiente almeno a individuare lo schema impiegato dall'artista, grosso modo simile, ma in controparte, a quello dell'immagine del procuratore Pietro Vettor Pisani (cat. 73): nello sfondo una parete curvilinea, forse con lesene scanalate, a sinistra un tendaggio con nappe e un tavolo, sul lato opposto una poltrona; il patrizio è ritto al centro, i guanti in una mano, l'altra protesa verso la commissione ducale. Pietro Antonio Novelli compose un sonetto *Per il bellissimo ritratto di sua eccellenza Luigi V Sebastian Mocenigo procuratore, dipinto dal celebre signor Alessandro Longhi* (si veda l'*Appendice II*, n. XI). Le due stampe, con la data 1795, intagliate da Giacomo Zatta e da Gaetano Zancon in vista della solenne entrata derivano da un disegno appositamente predisposto dal maestro (catt. IT 16-17).

Bibliografia: Delorenzi 2009a, pp. 206-207.

142

Ritratto di don Antonio Ferrari, pievano di Sant'Agnese (1797)

III. 186

Olio su tela, cm 130 x 95,5

Venezia, chiesa di Santa Maria del Rosario (detta dei Gesuati), sacrestia

Dopo un primo generico accenno di Valcanover (1968), che proponeva correttamente il nome del nostro, l'opera ha goduto di un rinnovato interesse grazie alle indagini di Niero (1979), cui si deve l'identificazione del religioso. Il 10 marzo 1797, a poche settimane dalla caduta della Repubblica, don Antonio Ferrari fu eletto al piovano della chiesa di Sant'Agnese («Gazzetta Urbana Veneta», 21, 15 marzo 1797, p. 172); a causa delle soppressioni ottocentesche, divenne in seguito rettore della neoistituita parrocchia di Santa Maria del Rosario, mantenendo tale carica dal 1810 al 1815.

La figura, nel consueto abito nero, campeggia al centro della scena, dinanzi a un tavolo ospitante una stola con ricami aurei foderata d'azzurro e una cotta trinata lungo gli orli; la mano sinistra richiama l'attenzione sui paramenti sacri, l'altra stringe il berretto. Due lesene binate fronteggiano un pilastro

marmoreo tondeggiate, una cortina di tonalità olivastra si stende a creare il fondale, mentre l'arredo annovera una poltrona coperta di stoffe rossicce. Il pittore, ormai giunto alle ultime battute, sceglie di dare forma a un insieme composito, di attingere al personale repertorio sedimentato in più decenni di attività. La tecnica è rapida e immediata, il colore sembra quasi liquefarsi, creando un effetto di macchia soprattutto nei dettagli anatomici.

Bibliografia: Valcanover 1968b, p. 269; Niero 1979, p. 142; Martini 1982, pp. 106, 553 nota 367; De Re 1989, p. 770; Salerni 1994, p. 76.

143

Ritratto di don Giovanni Piccardi, arciprete della congregazione di San Polo (1797)

III. 187

Olio su tela, cm 102 x 136

Iscrizioni: «HIC / EFFIGIES. / CIRCUM / OPERA / A. MDCCXCVII.» sul pilastro a sinistra, in alto; «S. THOMÆ / AQIN. / T. II.», «S. AVGVST. / OPERA / T. VIII.», «S. JOAN: / CHRVS. / T. II.», «BIBLIA / SACRA» sulle etichette dei volumi posti nella libreria; «Alexander / Longhi P.^{is}» sul basamento del pilastro a sinistra; «A Monsig:^r Reve:^{mo} ed Ecc:^{mo} / Il Sig:^r D. Gio. D.^r Piccardi Prot: Ap:^{co}, / Arci:^{te} della Cong:^{ne} di S. Paolo / Venezia» sul biglietto sul tavolo
Venezia, chiesa di Santa Maria del Carmelo (detta dei Carmini), canonica

Replica di una tela già sul mercato antiquario milanese (cat. 131), il dipinto riporta un'epigrafe che ne colloca l'esecuzione nel 1797, anno cui risale anche il ritratto di don Antonio Ferrari (cat. 142). Identico, salvo piccole varianti, al modello compiuto nel 1789, di dimensioni leggermente minori, si caratterizza per la pennellata più densa e per l'accentuarsi degli sbattimenti chiaroscurali, ottenuti mediante un deciso colorismo. Come sottolineato da Pallucchini (1995), siamo dinanzi a un'immagine «tendente a caratterizzare bonariamente il personaggio, ma che non dice ormai più nulla di nuovo». L'effigie si trovava nella chiesa parrocchiale di Santa Margherita, soppressa nel 1810.

Bibliografia: Valcanover 1961b, p. 327; *Id.* 1962b, col. 687; Martini 1964, p. 126 e p. 292 nota 295; Niero 1965, p. 71; Martini 1971, p. 34 e p. 35 nota 12; *Id.* 1982, p. 106; De Re 1989, p. 770; Salerni 1994, p. 60; Pallucchini 1995, p. 451.

144

Ritratto di bambino con cavalluccio di legno (1790-1800)

III. 192

Olio su tela, cm 74 x 55

Già Venezia, coll. Brass

Descrivendo nel 1928 questo «bimbo racchiuso nei toni tenui delle sete del vestito», Damerini ne attestava per la prima volta l'esistenza nella raccolta Brass di Venezia, che rappresenta peraltro l'ultima ubicazione nota della tela.

In posa nel suo curato abito a righe grigio-celesti, il fanciullo si presenta all'artista con i ninnoli tipici dell'infanzia, un cavalluccio di legno dotato di un fischiello nella coda, sotto il braccio quel che sembra un tamburello, accompagnato dagli immancabili *bussolà*; il tavolo che li sostiene è in miniatura, ma l'ambiente acquista il tono solenne peculiare di tanti quadroni di Alessandro, con un tendaggio verde, due nappe cadenti e una lesena a movimentare la parete di fondo. Il «fare pittorico sciolto da ogni legame disegnativo, anzi piuttosto sfatto» (Moschini 1932), nonché la foggia del costume avvalorano per la tenera immagine una datazione avanzata, nel pieno della decade finale del Settecento. «Nonostante l'aridità dei tempi nuovi, Alessandro Longhi non ha tradito la sua vocazione, conservando un brio ed un'arguzia tutta umana nella rappresentazione del soggetto [...]» (Pallucchini 1960).

Bibliografia: Damerini 1928, p. 114; Moschini 1932a, p. 139; *Mostra di pittura* 1941, p. 93, n. 98; Pallucchini 1951-1952, p. 98; Donzelli 1957, p. 132; Delogu 1958, p. 293; Pallucchini 1960, pp. 217-218; Valcanover 1962b, col. 687; Cessi 1966, p. 37; Cionini Visani 1975, p. 12; Pallucchini 1995, p. 451

145

Ritratto virile (1790-1800)

III. 191

Olio su tela, cm 95 x 71,5

Iscrizioni: «Caro Amico / Siamo intesi; / [...] tenga a mente / Ch'a dispetto de' birbanti / S'ha da stare allegramente: / Ben da bere ci sarà. / [...] tu sei morto / L'uno o l'altra colpirà. / S. Luca, Cap[...]» sul foglio sul tavolo

Piemonte, coll. privata

Il dipinto, pubblicato nel 1964 da Martini quando apparteneva alla collezione Orsi di Milano, e quindi apparso in mostra a Torino nel 1967, va indubbiamente situato nel lembo estremo del XVIII secolo, testimonianza della maniera ultima di Alessandro Longhi. Lo stile asciutto e rinsecchito, la pittura sgranata e rapidissima, la resa anatomica difettosa, specie nella mano in vista, sono chiari indici di una datazione avanzata, certo oltre quella al periodo 1765-1787 suggerita da Martini.

Bastano poche parole per descrivere lo schema soggiacente all'opera, con il solito tendaggio verde nappato e un tavolo, rivestito da un panno vermiglio, su cui posano un calamaio e un foglio con una scrittura fitta solo parzialmente decifrabile. Il signorotto, in completo nero, porta alla cintura gli ammennicoli tipici del tempo, ha una spada al fianco e una penna in mano. L'epigrafe, per quel che si può interpretare, allude alla sapidità della vena letteraria o poetica del personaggio, pronto a colpire tanto con la lama, quanto con la carta e l'inchiostro.

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 292; *Giacomo Ceruti* 1967, p. 62, n. 79.

146

Madonna (1780-1790)

III. 152

Olio su tela, cm 45 x 34

Iscrizioni: firmata a tergo

Venezia, coll. privata

Solo la presenza della firma a tergo, segnalata ma non trascritta da Martini (1982), rende possibile la sicura attribuzione della teletta, di formato ovale, ad Alessandro Longhi, che dimostra di aderire al patetismo consueto alle immagini sacre destinate alla devozione privata: l'inquadratura si concentra sul mezzo busto di Maria, dall'espressione assorta, con le mani giunte al petto. Malgrado la scarsa qualità della riproduzione di cui disponiamo, vi è comunque modo di notare la levigatezza del segno e la buona resa della matericità dei tessuti. Distante nello stile pittorico dalla giovanile *Madonna* custodita presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 47), dovrebbe appartenere a un momento tardo, ovvero al penultimo decennio del secolo, come suggeriva Martini considerandola opera «dell'ultimo tempo di Alessandro».

Bibliografia: Martini 1982, p. 553 nota 367.

147

Il Sacro Cuore di Gesù adorato da san Filippo Neri e san Luigi Gonzaga (ante 1813)

III. 193

Olio su tela, cm 146 x 92

Iscrizioni: «Fu' fatta da fratelli dell'oratorio e fu dipinta da me Alessandro Longhi / Accademico pitor [...]» a

tergo, in basso
Fossò (Venezia), chiesa parrocchiale, deposito-museo

Il rinvenimento della tela colma in parte l'ampia lacuna nelle conoscenze circa l'attività ultima dell'artista, che apparentemente, sul versante delle effigi, si esaurisce nel 1797. Un indizio sulla datazione dell'immagine sacra risiede nei brevi e preziosi cenni dedicati da Giannantonio Moschini, nel 1815, agli arredi del piccolo oratorio dei Santi Pietro e Paolo a Castello: «La tavola dell'altare [...], con il Cuore di Gesù adorato dai santi Filippo Neri e Luigi Gonzaga, è opera recentissima di Alessandro Longhi». La morte di questi, nel novembre del 1813, segna il termine *ante quem* per la cronologia, mentre il primo estremo è chiarito da un documento d'archivio, l'«Inventario generale d'ogni genere de' mobili ad uso di tutti gli ufficii dell'Ospitale dei Santi Pietro e Paolo incontrati e revisti il primo agosto 1807», nel quale l'opera non è citata fra gli ornamenti della cappella (ASV, *Ospedali e luoghi pii diversi*, b. 639, fasc. intestato «Inventario», cc. n.n.). Il mutare della destinazione d'uso del complesso ospedaliero ha causato la dispersione delle suppellettili cultuali (cfr. Semi 1983, p. 78-82).

Ignoriamo quando la pala longhiana sia giunta nella chiesa di San Bartolomeo a Fossò, dove rimase fino al 1957, anno in cui fu trasferita nel nuovo edificio parrocchiale. Nel portarla all'attenzione degli studi in occasione del restauro della pieve settecentesca, Salmaso e Tiozzo (2005) non hanno individuato la relazione con il perduto dipinto veneziano, supponendo anzi un'origine locale, a motivo della sagra paesana dedicata a san Luigi; l'altra venerabile figura, peraltro, è stata confusa con san Gaetano. La tela, in pessime condizioni, è riconoscibile solo per via della firma a tergo, nonostante alcuni dettagli – si veda la mano di san Luigi, identica a quella di don Antonio Ferrari, immortalato nel 1797 (cat. 147) – nascondano la cifra stilistica dell'autore; piatta nelle cromie e sgraziata nelle forme, sembra vagamente ispirarsi agli esempi di Pietro Antonio Novelli.

Bibliografia: Moschini 1815, I, p. 25; Salmaso 2005, p. 18; Tiozzo 2005, p. 41.

VI.2. *Dipinti attribuiti*

A 1

Ritratto del conte Galliano Lechi

III. 196

Pastello su carta, cm 48 x 36
Brescia, coll. privata

L'opera, che potrebbe costituire un raro esempio dell'attività longhiana nell'ambito del pastello, si avvicina nella composizione alle prove giovanili dell'autore, assegnabili dunque al periodo di passaggio fra sesto e settimo decennio. Il riferimento ad Alessandro non trova riscontro negli inventari ottocenteschi della raccolta bresciana del conte Teodoro Lechi, da cui il ritratto proviene; se ne ricava, tuttavia, il nome del personaggio, Galliano Lechi (1739-1797), effigiato ancora bambino, meno che quindicenne. La conferma dell'identità del soggetto crea un ostacolo all'attribuzione al nostro, facendo cadere l'esecuzione dell'immagine verso il 1750-1752.

Bibliografia: *I quadri* 1968, p. 198, n. 186; A.M. Zuccotti Falconi - G. Lechi, in *Napoleone Bonaparte* 1998, pp. 154-156, cat. II.151 (A. Longhi).

A 2

Giovane donna con moretta e ventaglio

III. 208

Olio su tela, cm 53 x 42,5
Budapest, Museo di Belle Arti (inv. 90.3)

Il dipinto, riferito ad Alessandro Longhi e posto, quanto a cronologia, tra il 1760 e il 1765, proviene dalla Galleria dei Collezionisti d'Arte di Budapest (1990). Il medesimo soggetto – la modella è sempre la stessa giovane donna – si ripropone con minime varianti in altri sei tele (una seconda versione nel Museo di Belle Arti di Budapest; Dublino, National Gallery of Ireland; già Londra, mercato antiquario; Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco; Regno Unito, coll. Richter, cm 74 x 57, documentata da una fotografia della Witt Library di Londra - ill. 213; ubicazione ignota, ma già presso l'antiquario J. Leger & Son di New York-Londra-Bruxelles), la cui attribuzione pare comunque dubbia. Il carattere stilistico delle opere induce a suggerirne il conferimento a Domenico Maggiotto o Giuseppe Nogari, specialisti nell'ambito delle teste di carattere.

Bibliografia: Z. Dobos, in «*Té évszázadok kegyence*» 1996, p. 76, n. 2 (A. Longhi); Z. Dobos, in *Da Raffaello a Goya* 2004, p. 171, n. 82.

A 3

Giovane donna con bauta e tricorno

III. 209

Olio su tela, cm 54 x 44
Budapest, Museo di Belle Arti (inv. 95.2)

La tela, giunta in dono al museo nel 1995 dagli eredi di M.J. Habboda, è considerata autografa di Alessandro Longhi, cronologicamente prossima al quinquennio 1760-1765. Per ulteriori ragguagli sulla serie di appartenenza, si veda cat. A 2.

Bibliografia: *La chronique* 1996, p. 85, n. 340 (A. Longhi); Z. Dobos, in «*Te évszázadok kegyence*» 1996, p. 76, n. 1; Tátrai 1996, p. 102; Z. Dobos, in *Da Raffaello a Goya* 2004, p. 171, n. 81.

A 4

Ritratto dell'arciprete Carlo Gatti

III. 200

Olio su tela, cm 123 x 95

Inscrizioni: «CAROLUS. GATTI. QUADRUVII / ARCHIPRESBITER. POST. ADIU / DICATUM. COMMUNITATI. JUSPA / TRONATUS. PRIMUS. ELECTUS. / DIE. 12. MARTII. 1785» sulla tabella, in alto a destra

Codroipo, canonica

L'opera, citata da Martini (1971) come autografo longhiano, si presenta in condizioni tanto precarie, a causa di danni bellici, da impedire la formulazione di un giudizio. Da quel che rimane si può notare una certa affinità con alcuni ritratti dipinti da Alessandro alla fine del nono decennio.

Bibliografia: Martini 1971, p. 34 nota 10 (A. Longhi).

A 5

Giovane donna con bauta, ventaglio e tricorno

III. 210

Olio su tela, cm 52,7 x 42,8

Dublino, National Gallery of Ireland (inv. 1814)

Proveniente da una collezione privata irlandese (1967), la tela fa gruppo con altre immagini muliebri in costume carnevalesco attribuite ad Alessandro Longhi; i cataloghi museali suggeriscono tale assegnazione in modo dubitativo. Per ulteriori ragguagli, si veda cat. A 2.

Bibliografia: *La chronique* 1968, p. 112, n. 408 (A. Longhi); *The National Gallery* 1968, p. 596 (A. Longhi, attr.); *Illustrated Summary Catalogue* 1981, p. 98; *Later Italian Paintings* 1986, p. 370.

A 6

Ritratto di pievano

III. 201

Olio su tela, cm 146 x 112,5

Ferrara, Fondazione Cavallini Sgarbi

Sembrerebbe da identificare con l'opera esposta a Schaffhausen, Amsterdam e Bruxelles nel 1953, che Pallucchini giudicava «difficilmente» di mano di Alessandro. In effetti, malgrado l'impostazione appaia simile a quella di numerosi ritratti di pievani compiuti dal maestro veneziano, il colorismo pastelloso e le iridescenze delle stoffe dell'abito clericale si distanziano dalla sua maniera solita, rendendone dubbia la paternità.

Bibliografia: *500 Jahre* 1953, p. 48, n. 113 (A. Longhi); *De Venetiaanse Meesters* 1953, p. 39, n. 55; *La peinture venitienne* 1953, p. 37, n. 51; Pallucchini 1953, p. 198 (A. Longhi?); Sotheby's, London, 26 aprile 2001, n. 109 (A. Longhi, attr.); *La ricerca dell'identità* 2003, p. 282, n. 67 (A. Longhi).

A 7

Ritratto di giovane donna

III. 197

Olio su tela, cm 100 x 80

Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. 1890, n. 3573)

Già nella collezione Artelli di Trieste, la tela fu acquistata per gli Uffizi nel 1911 dopo la sua comparsa, sotto il nome di Alessandro Longhi, alla mostra fiorentina del ritratto italiano svoltasi in quell'anno. Moschini (1932), nel saggio pionieristico dedicato al pittore, ne accoglieva di buon grado l'attribuzione, proponendone una cronologia verso il 1770; il riferimento, pur con qualche incertezza, sussiste tutt'oggi. Dubbi, a ogni modo, sono stati espressi da Damerini (1928), che definisce il dipinto «slavato ed impoverito come una evocazione ottocentesca dell'ultimo Settecento», da Arslan (1943), propenso a scorgervi la mano del «consumato maestro di palazzo Grassi», anche per le affinità di costume, e da Pavanello (1986), che lo ritiene «un “pastiche” di gusto settecentesco veneziano databile al secondo Ottocento».

Bibliografia: Mostra del ritratto 1911, p. 87, n. 48 (A. Longhi); Tarchiani 1911, p. 91; Nugent 1912, p. 77; O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 216; Damerini 1928, p. 115 (A. Longhi?); Moschini 1932a, p. 145 (A. Longhi); *Exposition* 1935, p. 112, n. 243; Goering 1936, p. 25; Arslan 1943, p. 63 (maestro degli affreschi di Palazzo Grassi, ovvero M. Morlaiter); *La moda* 1951, p. 77, n. 134 (A. Longhi); Pallucchini 1951a, p. 220; *Abbigliamento e costume* 1964, p. 302; Cappi Bentivegna 1964, pp. 73-74, n. 413; A. Paolucci, in *Gli Uffizi* 1979, p. 338, cat. P889; Pinto 1979, p. 212; Caneva 1983, p. 186 e p. 190, fig. 6 (A. Longhi, attr.); Pavanello 1986, p. 150 nota 14 (anonimo, seconda metà sec. XIX).

A 8

Ritratto di ecclesiastico

III. 199

Olio su rame, cm 16,5 x 11
Già Genova, mercato antiquario

L'assegnazione della miniatura ad Alessandro Longhi non è in pieno convincente. L'effigiato, tuttavia, ha un'aria familiare, mostrando una notevole somiglianza con un religioso immortalato nel 1761 dal padre nella famosa tela *Monaci, canonici e frati di Venezia ed isole vicine* della Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia (cfr. A. Drigo, in *Pietro Longhi* 1993, pp. 164-166, n. 76): dovrebbe corrispondere al canonico regolare agostiniano di San Salvatore, raffigurato al centro della scena con il tricorno in mano.

Bibliografia: Pandolfini, Firenze, 9 maggio 2006, n. 374 (A. Longhi, attr.); Wannenes, Genova, 24 febbraio 2009, n. 83 (A. Longhi).

A 9

Giovane donna con bauta e tricorno

III. 212

Olio su tela, cm 55,5 x 43,5
Già Londra, mercato antiquario

L'opera, che nel 1962 si trovava presso l'antiquario veneziano Anacleto Frezzati, entrò a distanza di un anno nella raccolta di George Encil alle Bahamas, per poi transitare sul mercato artistico londinese nel 1990; Pallucchini (in *Experience and Adventures* 1989), certo dell'autografia longhiana, ne proponeva una datazione al decennio 1760-1770. Per ulteriori ragguagli sulla serie cui il dipinto appartiene, si veda cat. A 2.

Bibliografia: *Tesori d'arte* 1962, p. 22, n. 43 (A. Longhi); R. Pallucchini, in *Experience and Adventures* 1989, p. 32; Sotheby's, London, 12 dicembre 1990, n. 54.

A 10

Ritratto del vescovo Giovanni Bragadin

III. 203

Olio su tela, cm 53 x 41,7

Iscrizioni: «Pietro Longhi» sulla tela di foderatura
Già Londra, mercato antiquario

Apparsa a un'asta londinese di Christie (1988) con il riferimento alla cerchia di Pietro Longhi, l'opera era già stata considerata autografa di Alessandro da Martini (1964), situabile verso il 1758: vi è infatti raffigurato Giovanni Bragadin, eletto al patriarcato il 13 novembre di quell'anno e immortalato dal pittore in una tela, perduta, trasposta in incisione da Marco Pitteri per il solenne ingresso (cat. IT 2). Il sembiante che ci presenta la stampa, tuttavia, dimostra un'età ben maggiore rispetto a quella espressa dal dipinto, nel quale il religioso, nato nel 1699, porta gli abiti di vescovo di Verona, dignità conseguita nel 1733 e mantenuta fino alla traslazione a Venezia. Sorge per conseguenza qualche dubbio circa l'assegnazione del ritratto, che in base all'aspetto ancora giovanile del prelado non parrebbe collocarsi posteriormente al 1750. Il giudizio va a ogni modo sospeso nell'impossibilità di un riscontro sull'opera.

Bibliografia: Martini 1964, p. 291 nota 287 (A. Longhi); Christie's, London, 22 luglio 1988, n. 123 (P. Longhi, cerchia); Delorenzi 2009a, p. 197 nota 342 (A. Longhi).

A 11

Ritratto muliebre con bauta e tricorno

III. 211

Olio su tela, cm 80 x 68

Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco (inv. 77)

Proveniente dal legato Francesco Ponti (1895), il dipinto ha mantenuto per molti anni l'attribuzione ad Alessandro Longhi, sulla quale concordano, fra gli altri, Moschini (1932) e Pallucchini (1995). Nel recente catalogo del museo (2000) viene assegnato a un anonimo maestro veneto attivo fra il settimo e l'ottavo decennio del XVIII secolo. Per ulteriori ragguagli sulla serie cui appartiene, si veda cat. A 2.

Bibliografia: Vicenzi [1915], p. 17, n. 77 (A. Longhi); *Mostra della pittura* 1922, p. 116, n. 587; Nugent 1925, p. 200; Vicenzi [1926], p. 18, n. 77; Brosch 1929, p. 355; Moschini 1932a, p. 145; *Guida* 1957, p. 83; L. Laureati, in *Un Museo da scoprire* 1993, p. 110, n. 54 (pittore veneto, seconda metà sec. XVIII); Pallucchini 1995, p. 442 (A. Longhi); J. Stoppa, in *Museo d'Arte* 2000, pp. 286-287, n. 1058 (pittore veneto, settimo-ottavo decennio sec. XVIII).

A 12

Ritratto di ecclesiastico

III. 202

Olio su tela, cm 78 x 64

Già Milano, mercato antiquario

Pubblicato da Martini (1964) quando ancora apparteneva alla collezione di Giovanni Testori, dovrebbe situarsi, secondo il parere dello studioso, alla fine del sesto decennio, per la tecnica sfumata che ricorda l'arte di Giuseppe Nogari. L'attribuzione ad Alessandro non pare in assoluto certa, tanto più che le opere riferibili ai suoi esordi palesano caratteri stilistici molto distanti da quella in esame.

Bibliografia: Martini 1964, pp. 125, 291 nota 286 (A. Longhi); *Id.* 1971, p. 30; Finarte, Milano, 29 aprile 1980, n. 115; *Catalogo Bolaffi* 1980, p. 60.

A 13*Ritratto di Bartolomeo Ferracina*

III. 205

Olio su tela, cm 125 x 91

Iscrizioni: «Feracina. Novus Archimedes / Alexander Longhi / Accademicus Venetus Pinxit.» in alto a destra

Già Milano, mercato antiquario

Il ritratto dell'ingegnere bassanese, in tutto identico all'esemplare conservato a Ca' Rezzonico (forse anche per quanto riguarda l'epigrafe), si trovava nel 1978 presso l'antiquario Orsi di Milano. La pessima riproduzione disponibile toglie la possibilità di formulare un giudizio sull'opera.

Bibliografia: *Notable Works* 1978, tav. IV (A. Longhi).**A 14***Ritratto di regatante*

III. 221

Olio su tela, cm 84 x 67,5

Iscrizioni: «TERZO», «[...]NDA» sulle bandiere

Già New York, coll. De Navarro

La tela, esposta a Milano nel 1964, era accompagnata da un parere scritto di Giuseppe Fiocco (1960), propenso a scorgervi una «tipica opera di Alessandro Longhi». Il giudizio, in occasione della mostra, veniva confermato da Pallucchini, che rilevando l'interesse dell'autore per i «motivi della vita quotidiana», considerava il dipinto come «uno degli esempi più gustosi e vivaci di questa sua vena». Nel farne breve menzione, Martini (1964) lo diceva datato 1782. Nonostante il modellato delle mani e gli spunti cromatici – grigio lo sfondo, color senape con righe vermiglie la casacca, verdi e rosse le bandiere – ricordino la maniera longhiana, la fissità del sembiante, rigido nel profilo, induce ad accogliere l'attribuzione con cautela.

Bibliografia: *Arte europea* 1964, pp. 34-35 (A. Longhi); Martini 1964, p. 292 nota 294.**A 15***Ritratto di giovane uomo in abito blu*

III. 215

Olio su tela, cm 63 x 52 (con cornice)

Roma, coll. Manzoli Miari

Il ritratto, già nella raccolta Miari di Padova, appartiene a una serie di cinque tele pubblicate nel 1963 da Riccoboni con l'attribuzione al giovane Alessandro Longhi, sostenuta in seguito anche da Martini (1964, 1982). Diverso il parere di Pallucchini (1995), secondo cui i dipinti risultano incompatibili con lo stile dell'artista.

Bibliografia: Riccoboni 1963, pp. 12-13 (A. Longhi); Martini 1964, pp. 125, 290 nota 285; *Id.* 1982, pp. 105, 552 note 355-356; De Re 1989, p. 769; Pallucchini 1995, p. 435 (non A. Longhi).**A 16***Ritratto di giovane uomo in abito rosso*

III. 216

Olio su tela, cm 63 x 52 (con cornice)

Roma, coll. Manzoli Miari

Si veda cat. A 15.

Bibliografia: Riccoboni 1963, pp. 12-13 (A. Longhi); Martini 1964, pp. 125, 290 nota 285; Pallucchini 1995, p. 435 (non A. Longhi).

A 17

Ritratto di giovane uomo in abito scarlato

III. 217

Olio su tela, cm 63 x 52 (con cornice)

Roma, coll. Manzoli Miari

Il personaggio è stato identificato dubitativamente da Riccoboni (1963) con il pittore Jacopo Guarana; il confronto con la stampa longhiana esclude tale ipotesi. Si veda inoltre cat. A 15.

Bibliografia: Riccoboni 1963, pp. 12-13 (A. Longhi); Martini 1964, pp. 125, 290 nota 285; *Id.* 1971, pp. 30, 34 nota 4; Pallucchini 1995, p. 435 (non A. Longhi).

A 18

Ritratto di dama anziana

III. 218

Olio su tela, cm 63 x 52 (con cornice)

Roma, coll. Manzoli Miari

Si veda cat. A 15.

Bibliografia: Riccoboni 1963, pp. 12-13 (A. Longhi); Martini 1964, pp. 125, 290 nota 285; *Id.* 1971, pp. 30, 34 nota 4; Pallucchini 1995, p. 435 (non A. Longhi).

A 19

Ragazza con grappolo d'uva

III. 219

Olio su tela, cm 63 x 52 (con cornice)

Roma, coll. Manzoli Miari

Riccoboni (1963) e Martini (1964, 1982) hanno riscontrato nell'opera un chiaro influsso dell'arte di Nogari. Si veda inoltre cat. A 15.

Bibliografia: Riccoboni 1963, pp. 12-13 (A. Longhi); Martini 1964, pp. 125, 290 nota 285; *Id.* 1982, pp. 105, 552 nota 356; De Re 1989, p. 769; Pallucchini 1995, p. 435 (non A. Longhi).

A 20

Ritratto di Giacomo Casanova (?)

III. 206

Olio su tela

Roma, coll. Monis

L'impossibilità di una visione diretta dell'opera non consente di formulare un giudizio sicuro sulla sua autografia, che sembrerebbe però da escludere, benché avallata da Arslan (1943). Le vicende del ritratto, assegnato ad Alessandro Longhi sulla base di memorie familiari, sono narrate da Ver Heyden de Lancey (1934) e Vèze (in Casanova 1935): la tela, rimasta presso il pittore, sarebbe stata da questi donata a un membro della famiglia Gritti, noto per la licenziosità dei comportamenti; giunse quindi a Treviso nella raccolta di Francesco Antonio Gritti, zio materno dell'avvocato romano Ugo Monis, che la ottenne in eredità dalla sorella del nobile, Maria Gritti Rizzi, deceduta nel 1887. La presenza di

Casanova a Venezia dal 1774 al 1783 pone in quegli anni, secondo i citati studiosi, l'esecuzione dell'effigie. L'identificazione del personaggio è tutt'altro che certa, come evidenzia Bernier (1977).

Bibliografia: Ver Heyden de Lancey 1934, pp. 100-101 (A. Longhi); R. Vèze, in Casanova 1935, p. XXXVI; Arslan 1943, p. 63 nota 15; Bernier 1977, p. 14.

A 21

Ritratto di ecclesiastico

III. 226

Olio su tela
Veneto, coll. privata

Secondo Pedrocco (1993), l'effigie apparterebbe alla tarda attività di Alessandro Longhi, in un momento successivo al 1785. L'attribuzione va considerata dubbia a motivo della modesta qualità dell'opera, rigida e scorretta nell'impostazione anatomica della mano.

Bibliografia: Pedrocco 1993b, p. 182 (A. Longhi).

A 22

Ritratto di regatante

III. 222

Olio su tela, cm 102 x 83
Iscrizioni: «PRI[...]» sulla bandiera in primo piano
Venezia, coll. Bassanin

Definito da Martini (1964) «robusto» e «assai prossimo [...] come fattura e tempo» al *Ritratto di regatante* già in coll. De Navarro a New York (cat. A 14), il dipinto esibisce in alto a sinistra un'iscrizione non leggibile attraverso la riproduzione fotografica, tanto mediocre da impedire di accogliere con sicurezza l'attribuzione ad Alessandro Longhi.

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 294 (A. Longhi).

A 23

San Francesco di Sales

III. 224

Olio su tela, cm 97 x 78
Venezia, coll. I.R.E. (inv. 41)

Proviene dall'Istituto delle Penitenti; pubblicato da Martini (1982) come «Ritratto di vescovo», raffigura in realtà san Francesco di Sales. L'assegnazione ad Alessandro Longhi, mantenuta anche da Pilo (1985), sembra priva di fondamento. L'esiguità delle tele di soggetto sacro riferibili all'artista, tuttavia, induce a conservare l'opera nel novero delle dubbie.

Bibliografia: Martini 1982, p. 553 nota 363 (A. Longhi); Pilo 1985, p. 248, n. 76.

A 24

Ritratto muliebre

III. 220

Olio su tela, cm 67 x 52
Iscrizioni: «CATERINA CORRER» in alto a sinistra
Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 769)

La tela, proveniente dalla raccolta di Teodoro Correr (1830), è stata riscoperta nei depositi del museo veneziano da Pignatti (1959), giustamente cauto nell'assegnarne l'autografia ad Alessandro Longhi. Vi è una discrepanza fra gli abiti di foggia cinquecentesca indossati dalla donna, che un'iscrizione identifica con una certa «Caterina Correr», e lo stile della pittura, all'evidenza più tardo, risolvibile attraverso l'ipotesi di una copia. L'opera, tuttavia, difetta di quella spigliatezza che di consueto caratterizza gli originali del maestro, benché «gli occhi larghi e pungenti, i tipici luminelli sulle pupille, la stesura magretta ma pastosa delle pennellate» (*id.*) sembrino adattarsi ai suoi modi.

Bibliografia: Pignatti 1959a, pp. 10-11 (A. Longhi?); *Il Museo Correr* 1960, pp. 160-161 (A. Longhi, modi).

A 25

Ritratto virile

III. 198

Acquerello e *gonache* su avorio applicato su cartoncino, cm 5,6 x 4,1
Venezia, Museo Correr (inv. Cl. II, n. 464)

La paternità della miniatura è stata «ipoteticamente» riferita ad Alessandro Longhi da Favilla e Rugolo (2007), a motivo della «gioivialità» dell'immagine e della «scioltezza del tratto». Non essendo attualmente note altre effigi in piccolo dell'autore, l'assegnazione rimane per il momento in sospeso.

Bibliografia: *Guida* 1881, p. 60, n. 4.16 (anonimo sec. XVIII); *Guida* 1885, p. 88, n. 4.16; *Elenco* 1899, p. 111, n. 187; Favilla-Rugolo 2007, p. 57, n. 23 (A. Longhi, attr.).

A 26

Ritratto di pittore

III. 204

Olio su tela, cm 147 x 125
Venezia, coll. Rossi

L'opera, fino al 1974 almeno presso l'antiquario milanese Orsi, è stata giudicata da Martini (1982) quale autoritratto dell'artista, ipotesi che torna anche nel profilo longhiano steso da Pallucchini (1995). Il riscontro fisionomico parrebbe escludere tale possibilità, e del resto l'effigiato porta una decorazione di cui mancano notizie nel caso di Alessandro. Lo stile riconduce al nostro, nel pieno dell'ottavo decennio, ma vi sono elementi, ad esempio lo sgraziato ritrattino muliebre abbozzato dal pittore, che inducono a mantenere una certa cautela in merito all'assegnazione.

Bibliografia: *Notable Works* 1971, tav. XLV (A. Longhi); *Tesori d'arte* 1974, p. n.n.; Martini 1982, p. 553 nota 360; De Re 1989, p. 769; Pallucchini 1995, p. 442.

A 27

Ritratto di papa Pio VI Braschi

III. 225

Olio su tela, cm 76,3 x 61,5
Venezia, coll. privata

La modesta levatura dell'opera, rigida e inespressiva, ne rende alquanto dubbio il conferimento al catalogo longhiano proposto da Pedrocco (1993).

Bibliografia: Pedrocco 1993b, p. 182 (A. Longhi).

A 28*Ritratto di patrizio veneziano*

Olio su tela
Già Venezia, Ca' Dario

La tela, di cui si ignora l'attuale ubicazione, è stata assegnata ad Alessandro Longhi senza ulteriori commenti o indicazioni circa l'identità del personaggio, che indossa l'abito tipico dei patrizi veneziani, composto da una toga di panno nero con fodera di pelliccia, da una cintura ornata da elementi in argento e da una stola, sempre corvina, posata sull'omero sinistro. Malgrado non sia possibile esprimere una valutazione definitiva sulla base della mediocre riproduzione fotografica di corredo, va comunque riscontrata l'evidente affinità a opere databili tra il settimo e l'ottavo decennio.

Bibliografia: Terzuoli Marcello 1985, p. 81 (A. Longhi).

A 29*Ritratto di provveditore*

III. 223

Olio su tela, cm 91 x 72
Già Venezia, mercato antiquario

Assegnato all'artista sulla base di un parere di Giuseppe Maria Pilo (1982), il ritratto mostra effettivamente uno spiccato carattere longhiano; al contempo, tuttavia, si distanzia dalle opere di autografia certa per la rigidità del segno e per la scarsa introspezione del sembiante. La tela, che raffigura un ufficiale veneziano, forse un provveditore, si colloca tra l'ottavo e il nono decennio del Settecento. Il giudizio resta sospeso nell'impossibilità di un riscontro diretto.

Bibliografia: Semenzato, Venezia, 25 aprile 1982, n. 132 (A. Longhi).

A 30*Ritratto di Giovanni Battista Colledan*

III. 207

Olio su tela, cm 93 x 69
Iscrizioni: «Al Sig.^r Zan Batista / Colledan / Venezia» sulla lettera
Già Vienna, mercato antiquario

L'attribuzione dell'opera ad Alessandro Longhi non sembra totalmente da escludere, considerando le affinità riscontrabili con un *Ritratto virile*, datato 1785, in collezione privata veneziana (cat. 119). L'impossibilità di un riscontro diretto non consente di sciogliere i dubbi circa l'autografia del dipinto.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 7 giugno 2000, n. 204 (A. Longhi, attr.).

A 31*Giovane donna con bauta, tricorno e ventaglio*

III. 214

Olio su tela
Ubicazione ignota

Già presso il commerciante d'arte J. Leger & Son, con sedi a New York, Londra e Bruxelles. Per ulteriori ragguagli sulla serie cui appartiene, si veda cat. A 2.

Bibliografia: *Old Masters* 1929, p. XLI (A. Longhi).

VI.3. *Dipinti perduti*

P 1

Via Crucis

Dalmazia

Secondo l'abate Moschini sarebbe stata eseguita «per una chiesa di Dalmazia» (foglio ms. inserito fra le pp. 84-85 del terzo tomo dell'opera *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*; esemplare conservato in BSPV, Ms. 109).

P 2

Ritratto del senatore Prospero Valmarana (1764)

Tripoli, consolato veneto

Nel 1764, dopo aver stipulato un accordo di pace con i governanti di Tripoli, la Repubblica inviò nella città magrebina il conte Giuseppe Ballovich in qualità di console. Questi, secondo Pietro Gradenigo, che scriveva il 21 ottobre di quell'anno, «portò seco li ritratti e del ministro sudetto [Chagi Abdurahman Agà] e quello del senatore Valmarana, usciti dal penello di Alessandro di Pietro Longhi, il quale seppe anche inciderli in rame, onde dispensarne stampati» (BMCV, *Notatori Gradenigo*, XII, c. 75v). Conosciamo solo l'immagine del diplomatico tripolino, di cui esiste appunto la traduzione incisoria (catt. 30; I 24); di Prospero Valmarana è invece nota un'effigie precedente, eseguita nel 1759, allorquando ricopriva la carica di avogadore di Comun (cat. 12).

Bibliografia: *Notizie d'arte* 1942, p. 112.

P 3-5

Ritratti di Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese (1770-1771)

Venezia, Accademia di Pittura, Scultura e Architettura al Fonteghetto della Farina

Nel dicembre del 1770, Alessandro Longhi ebbe l'incarico dall'Accademia veneziana di eseguire quattro effigi «de' valenti professori antichi» al fine di ornare la sede dell'istituto al *Fonteghetto* della Farina; l'artista fu compensato per il lavoro al principio dell'aprile successivo. Oltre alle immagini di Bassano, Tintoretto e Veronese, la serie includeva anche un ritratto di Tiziano, da identificarsi con un'opera in collezione privata trevigiana (cat. 58). È probabile che i sembianti, come nel caso del Vecellio, siano stati desunti dalle incisioni poste a illustrazione de *Le maraviglie dell'arte* di Claudio Ridolfi.

Bibliografia: Fogolari 1913, p. 268; *L'Accademia* 1950, p. 37.

P 6

Ritratto di Domenico Fossati (ante 1784)

Venezia, casa di Pierangelo Fossati a San Rocco

Domenico Fossati, figlio dell'architetto Giorgio, fu pittore e scenografo; morì quarantunenne nel 1784 a causa della caduta da un'impalcatura elevata per l'esecuzione di alcune quadrature ad affresco in Palazzo Contarini alla Madonna dell'Orto (Palumbo Fossati 1970, pp. 115-128). La tela, un «ritratto al naturale dipinto da Alessandro Longhi», si trovava fino al 1827 presso Pierangelo Fossati, nipote dell'artista (Cicogna 1827; 1835).

Bibliografia: Cicogna 1827, p. 269; *Id.* 1835, p. 201.

P 7

Ritratto di fra' Carlo Lodoli (ante 1761?)

Venezia, casa di Pietro Moscheni

Conosciamo il ritratto grazie alla stampa eseguita nel 1787 da Pietro Vitali (cat. IT 15) e alla successiva menzione di Andrea Memmo (1788), che precisa l'identità del committente e lascia intendere – non sappiamo se a ragione – che il rame ricalchi fedelmente la tela, anche nell'apparato decorativo: «Io non istarò ad esaminare se per semplice ornamento del ritratto stesso l'abbia creduto opportuno l'ab. Longhi che lo fece, o se Pietro Moscheni negoziante in Venezia non senza molti lumi, molto ingegno e molto gusto, e di lui [Carlo Lodoli] amicissimo, il quale l'ordinò per sé, l'abbia giudicato adattabile al di lui modo di pensare, anzi accorderò senza difficoltà che il padre stesso ne fosse il suggeritore». Non coincide con il dipinto già posseduto dal nobiluomo e oggi conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 31).

Bibliografia: Memmo 1788, p. 32.

P 8

Ritratto di don Francesco Scudieri, pievano dell'Angelo Raffaele (1757)

Venezia, chiesa dell'Angelo Raffaele

Diffusi probabilmente in foglio volante e quindi stampati nella gratulatoria longhiana del 1770, gli endecasillabi di Carlo Goldoni *Del ritratto di un pievano esposto in occasione d'ingresso* commemorano l'insediamento di don Francesco Scudieri alla parrocchia dell'Angelo Raffaele; l'elezione del religioso, nato a San Basseggio il 15 marzo 1709, risale al 19 ottobre 1757 (*Protogiornale* 1759, p. 179). Lo «SCUDIERY pievano amabile» era immortalato in un «ritratto somigliantissimo», opera «del valentissimo prudente giovane del LONGHI figlio, non men del padre singolarissimo».

Bibliografia: C. Goldoni, in *Poesie* 1770, pp. XIII-XVI; C. Ortolani, in *Opere complete* 1938, pp. 311-314.

P 9

Ritratto di don Giuseppe Giusti, pievano dell'Angelo Raffaele (1788)

Venezia, chiesa dell'Angelo Raffaele

Don Giuseppe Giusti, nato nella contrada di San Nicolò il 9 febbraio 1738 *m.v.* ed eletto al piovano della chiesa dell'Angelo Raffaele il 21 febbraio 1787 *m.v.* (*Protogiornale* 1789, p. 32), prese possesso del sacro ufficio il 7 aprile successivo. La «Gazzetta Urbana Veneta», nel descrivere la cerimonia, accenna all'effigie dipinta del sacerdote indicandone l'autografia: «Somigliantissimo fu il suo ritratto, fatto dal celebre pennello del sig. Ales. Longhi».

Bibliografia: «Gazzetta Urbana Veneta», 29, 9 aprile 1788, p. 230.

P 10*Ritratto di don Carlo Minio, pievano di San Geminiano (1766)*

Venezia, chiesa di San Geminiano

Eletto al piovano della chiesa di San Geminiano il 12 giugno 1766, don Carlo Minio era nato nella medesima contrada il 31 agosto 1714 (*Protogiornale* 1767, p. 51). La cerimonia d'ingresso al sacro ufficio, svoltasi l'11 agosto 1766, è brevemente ricordata dal senatore Pietro Gradenigo, che scriveva: «Le supellettili esposte e massime le pitture furono altamente contemplate, non che il di lui ritratto uscito dal penello di Alessandro Longhi».

Bibliografia: *Notizie d'arte* 1942, p. 143.

P 11*Ritratto di don Francesco Domenico Borin, pievano di San Giovanni in Oleo (1764)*

Venezia, chiesa di San Giovanni in Oleo (San Giovanni Novo)

La gratulatoria del 1770 raccoglie il sonetto *Del ritratto di un piovano esposto in occasion d'ingresso*, con il quale il conte Orazio degli Arrighi-Landini aveva celebrato, quattro anni prima, la viva immagine del «pio Borini» dipinta da Alessandro Longhi. Nato nella parrocchia di Sant'Eufemia il 1° settembre 1709, Francesco Domenico Borin fu eletto al piovano di San Giovanni in Oleo il 22 luglio 1764 (*Protogiornale* 1765, p. 48).

Bibliografia: O. degli Arrighi-Landini, in *Poesie* 1770, p. XVII; C. Ortolani, in *Opere complete* 1938, p. 316.

P 12*Pala dell'altare di San Vincenzo (ante 1796)*

Venezia, chiesa di San Leonardo

L'esistenza dell'opera è nota solo attraverso il breve cenno che si rinviene nell'edizione aggiornata al 1797 (ma la licenza di stampa reca la data 24 maggio 1796) del volume *Della pittura veneziana* di Anton Maria Zanetti: «L'altare di S. Vincenzo è di Alessandro Longhi». Gli arredi sacri della chiesa di San Leonardo andarono totalmente dispersi nel 1807 in seguito alla chiusura al culto dell'edificio, adibito a deposito di carbone (Zorzi 1972).

L'assenza di documentazione d'archivio non consente di stabilire una cronologia precisa per la pala, che tuttavia potrebbe situarsi nel nono decennio. La ristampa del 1792 del *Forastiero illuminato*, infatti, ci informa dello stato decrepito della pieve, «resa cadente per l'antichità» e perciò «in questi ultimi anni riedificata quasi del tutto a spese di [Giovanni Battista] Adami, gittator di caratteri, nella forma moderna» (pp. 254-255). Benché la notizia non compaia nella precedente edizione del 1784, è probabile che all'epoca i restauri si fossero già conclusi, dal momento che la decorazione del soffitto, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, venne portata a termine da Giambattista Canal proprio in quell'anno (Bratti 1930, p. 15).

Bibliografia: *Della pittura veneziana* 1797, II, p. 107; Zorzi 1972, II, p. 512.

P 13*Ritratto di Federico II di Prussia (?) (1764)*

Venezia, coll. Bonomo Algarotti

Il senatore Pietro Gradenigo, in data 18 dicembre 1764, riferisce del «vero ritratto in primaria figura di Carlo Federico III, valoroso e memorando re di Prussia vivente et elettore», dipinto da Alessandro Longhi «d'ordine del conte Bonomo Algarotti» (BMCV, *Notatori Gradenigo*, XII, c. 101r). Si tratta probabilmente di un errore circa l'identità dell'effigiato, dal momento che il regno di Prussia, fra il 1740 e il 1786, fu governato da Federico II il Grande.

Bibliografia: *Notizie d'arte* 1942, p. 112.

P 14

Ritratto del procuratore Ludovico Manin (1764)

Venezia, Palazzo Manin

Il 6 aprile 1764, Pietro Longhi riscosse la somma di 36 zecchini, anche a nome del figlio Alessandro, «per li due ritratti di sua eccellenza procurator dipinti per il medemo eccellentissimo» (*Appendice I*, doc. 15). L'immagine a figura intera, eseguita dal padre e firmata a tergo «P: Longhi F. 1764», si conserva presso i Musei Civici di Udine, mentre la seconda effigie, probabilmente a mezzo busto, risulta al momento irreperibile. L'opera è documentata dal rame che Carlo Orsolini incise per il solenne ingresso del magistrato, sul quale è apposta l'iscrizione «Alles. Longhi Pinxit» (cat. IT 5).

P 15

Ritratto della procuratoressa Paolina Gambarà Pisani

Venezia, Palazzo Pisani a Santo Stefano

Gli inventari di Palazzo Pisani a Santo Stefano, compilati nel 1809 da Pietro Edwards, fanno menzione di un «Ritratto in mezza figura di sua eccellenza procuratessa» riferito alla mano di Alessandro Longhi: non sussiste dubbio alcuno nell'identificare la nobildonna con Paolina Gambarà, immortalata insieme al consorte, il procuratore Almorò III Alvise, nel grandioso *Ritratto della famiglia Pisani* conservato presso le Gallerie dell'Accademia (cat. 9). Il documento registra pure la tela longhiana effigiante il fratello minore del patrizio, Almorò IV Giovanni Francesco (cat. 28), rimasto però sempre celibe.

Bibliografia: Gallo 1945, p. 141; *Gli inventari* 2006, pp. 125, 134, 141, 148; Delorenzi 2009a, p. 202 nota 357.

P 16

Ritratto del procuratore Sebastiano Venier (1762)

Venezia, Palazzo Venier ai Gesuiti

L'esistenza dell'opera è attestata dalla stampa celebrativa incisa da Carlo Orsolini nel 1762, recante l'indicazione «Alle. Longi Pinx.» (cat. IT 3).

P 17

Ritratto del cancelliere grande Giovanni Girolamo Zuccato (1772)

Venezia, Palazzo Zuccato

Nato a Venezia nel 1726, Giovanni Girolamo Zuccato ricoprì la carica di residente a Londra tra il 1761 e il 1764, per poi essere eletto al cancellierato l'8 marzo 1772. Come ci informa Pietro

Gradenigo, nel giorno del solenne ingresso, svoltosi il 31 agosto successivo, l'imponente apparato effimero innalzato dall'architetto Michele Beltrame sul ponte dei baretteri ospitò il «maestoso quadro, con vagamente intagliata e dorata soaza, sopra il quale Alessandro Longhi, mai abbastanza lodato, delineò al naturale la sembianza del Zuccato, facendolo comparire vestito con il purpureo manto, vivamente espresso in ogni sua parte, talmente che appagò sufficientemente l'occhio di chi conobbe la verità dell'esperimentato penello» (BMCV, *Notatori Gradenigo*, XXXIV, cc. 48v-49r). La nota contabile delle spese sostenute per la cerimonia registra il pagamento di 660 lire «a Alessandro Longhi pitor del ritratto» (*Appendice I*, doc. 32).

Bibliografia: *Notizie d'arte* 1942, p. 226.

P 18

«Penello» processionale (1769)

Venezia, Scuola Grande di San Teodoro

Il 10 agosto 1769, il capitolo generale della Scuola Grande di San Teodoro approvò il pagamento di 493 lire «al signor Allessandro Longhi pittor» quale compenso per la realizzazione di «un penello di tela a pitura» impiegato «per le funtioni ugnole ed accompagnar li morti a sepoltura», così da sostituire il vecchio stendardo «tutto lacero et indecoroso»; la commissione dell'opera era stata affidata all'artista in seguito a una *parte* presa il 4 giugno precedente (*Appendice I*, doc. 25). Il gonfalone, forse rapidamente deperito, fu rinnovato nel 1787 da Vincenzo Guarana (Gallo 1961-1962, p. 485).

Bibliografia: Gallo 1961-1962, p. 485.

P 19

Vergine Addolorata (1764)

Venezia, traghetto a Sant'Aponal, capitello

I confratelli del Tragheto di San Beneto, come si evince dall'annotazione registrata nella relativa mariegola in data 17 aprile 1764, avevano «fato far la Vergine Adolorata nel nostro chapitelo dala parte di San Aponal dal signor Alesandro Longi pittor» (*Appendice I*, doc. 16).

Bibliografia: Vio 2004, p. 355.

P 20-22

Tre dipinti (teste di carattere?)

Zara, coll. Bianca Giuppani vedova Cattich

Segnalati da Sabalich (1913) senza indicazione del soggetto, facevano parte di una serie di teste di carattere, firmate a tergo (per gli esemplari noti, si rimanda a catt. 102-104, 118).

Bibliografia: Sabalich 1913, p. n.n.

P 23

Ritratto di Gioacchino Cocchi (1757)

Ubicazione ignota

Il dipinto, prima opera documentabile di Alessandro Longhi, è menzionato da Pietro Gradenigo in data 24 maggio 1757 (BMCV, *Notatori Gradenigo*, IV, c. 22r): «Si vide esposto sopra la facciata di S. Geminiano un bel quadro istoriato dal celebre penello di Francesco Tiepoletto di Gio. Batta Tiepolo figliolo, rappresentante il vero ritratto di Gioachino Cocchi, insigne et attuale maestro di coro delle figliole del Pio Ospitale degl'Incurabili (corrigere, non del Tiepoletto, ma di Alessandro di Pietro Longhi chierico)». Per la biografia del personaggio, si rimanda a Meloncelli 1982, pp. 468-472.

Bibliografia: Notizie d'arte 1942, p. 30.

P 24-44

Autoritratto e ritratti di Jacopo Amigoni, Giuseppe Angeli, Nicolò Bambini, Giuseppe Camerata, Fabio Canal, Giambettino Cignaroli, Jacopo Guarana, Gregorio Lazzarini, Pietro Longhi, Domenico Maggiotto, Jacopo Marieschi, Antonio Marinetti, Giuseppe Nogari, Pietro Antonio Novelli, Giovanni Battista Pittoni, Francesco Polazzo, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Tiepolo, Gaetano Zompini, Antonio Zucchi (1758-1762)

Ubicazione ignota

Le tele appartenevano alla serie incisa per la *Raccolta di ritratti* del 1760, con l'eccezione dell'immagine di Giambettino Cignaroli, predisposta invece per il *Compendio* (1762). La Coggiola Pittoni (1927a, p. 22) suggeriva di riconoscere nell'effigie eseguita al chiudersi del sesto decennio l'opera ricordata da Pietro Gradenigo il 18 agosto 1765: «Fu esposto al pubblico il ritratto del famoso pittore storico Giacomo Guarana vivente, dipinto già dal penello di Alessandro Longhi, giovine di 31 anno, osservando li precetti dell'arte e della pubblica Accademia di Pittura istituita dal Senato, che così si avvalora senza spesa privata» (BMCV, *Notatori Gradenigo*, XIV, c. 64r; *Notizie d'arte* 1942, p. 122). L'unico attestato dell'esistenza del ritratto di Gaetano Zompini è fornito da una stampa incisa dall'artista (cat. I 22), ma mai inclusa nel *Compendio*.

P 45

Ritratto del patriarca Giovanni Bragadin (1758-1759)

Ubicazione ignota

Dipinta fra il 1758 e il 1759, l'effigie è documentata da una stampa di Marco Pitteri (cat. IT 2). Verosimilmente grande al naturale, non sembra da riconoscere nella teletta raffigurante il religioso già sul mercato antiquario inglese (cat. A 10). Nella sacrestia della chiesa veneziana di Santa Maria in Val Verde, detta della Misericordia, fra le opere raccolte nel primo Ottocento dall'abate Pietro Pianton si trovava pure «un vivo ritratto del patriarca Bragadino, opera di Alessandro Longhi» (Paoletti 1840, p. 23; menzionato pure da Lecomte 1844, p. 496, e in *Venezia* 1847, II/2, p. 289).

P 46

Ritratto di un locandiere (1760)

Ubicazione ignota

La tela fu esposta il 16 agosto 1760 in occasione della festa di San Rocco e attirò l'attenzione di molti per via delle cinque differenti tonalità di bianco impiegate dall'artista. È ricordata sia da Gasparo Gozzi nella «Gazzetta Veneta» (il breve saggio è trascritto nell'*Appendice II*, n. XII), sia da Pietro Gradenigo (BMCV, *Notatori Gradenigo*, VI, c. 53r).

Bibliografia: «Gazzetta Veneta», 55, 13 agosto 1760; *Notizie d'arte* 1942, pp. 59-60.

P 47

Ritratto di Luisa Bergalli Gozzi (1762)

Ubicazione ignota

L'esistenza di un'immagine su tela sembrerebbe attestata dall'acquaforte compiuta dal maestro veneziano, che reca l'iscrizione «Alexander Longhi Pict. et scul.» (cat. 23). Il 31 agosto 1762, in effetti, il senatore Pietro Gradenigo annotava: «Va alle stampe il vero ritratto della signora Luisa Bergale, virtuosa poetessa veneziana e moglie dell'erudito signor conte Gasparo Gozzi, nella di lei età attuale dipinto ed inciso da Alessandro Longhi» (BMCV, *Notatori Gradenigo*, IX, c. 46r).

Bibliografia: *Notizie d'arte* 1942, p. 91.

P 48

Ritratto di Francesco Grisellini (1762)

Ubicazione ignota

L'esistenza della tela è nota grazie a un appunto del senatore Pietro Gradenigo risalente al 26 dicembre 1762: «Alessandro Longhi nella Piazza di S. Marco per svisceratezza e giubilo fece vedere oggi la vera effigie del sudetto Grisellini, parto del di lui felice penello» (BMCV, *Notatori Gradenigo*, IX, c. 114r). Figura poliedrica di cartografo, botanico, storico, commediografo, scrittore, Francesco Grisellini (1717-1787) era all'epoca in grande auge per l'impegno, accanto a Giustino Menescardi, nella realizzazione delle nuove mappe destinate alla Sala dello Scudo in Palazzo Ducale, iniziativa promossa da Marco Foscarini. Ignoriamo la sorte del ritratto, non identificabile fra quelli senza nome stando al confronto con l'immagine di profilo – all'età di 64 anni – che si osserva nell'antiporta incisa da Jacopo Leonardis per il volumetto dello stesso Grisellini, *Del genio di f. Paolo Sarpi*, edito a Venezia nel 1785. La tela longhiana non coincide, come invece supposto da Gallo (1943, p. 83 nota 2) e dalla Urban (2001, p. 513), con quella segnalata nel primo Ottocento presso un senatore di Milano, in realtà un autoritratto (BMCV, *Mss. Cicogna*, 3374, c. 3661/1-5).

Bibliografia: Coggiola Pittoni 1927a, p. 20; *Notizie d'arte* 1942, p. 96.

P 49

Ritratti «di alcune signore» (ante 1770)

Ubicazione ignota

Non meglio identificabili, sono elogiati in un sonetto di Girolamo Garganego.

Bibliografia: G. Garganego, in *Poesie* 1770, p. X.

P 50

Ritratto «di una intera famiglia» (ante 1770)

Ubicazione ignota

All'opera, che riuniva i membri della famiglia «in una sola tela», è dedicato un sonetto di Girolamo Garganego. Non sembra identificabile con i ritratti di gruppo eseguiti per i Pisani di Santo Stefano

(catt. 9-10).

Bibliografia: G. Garganego, in *Poesie 1770*, p. XI.

P 51

Ritratto di un pievano (ante 1770)

Ubicazione ignota

I versi di Girolamo Garganego non chiariscono l'identità del religioso.

Bibliografia: G. Garganego, in *Poesie 1770*, p. XII.

P 52

Ritratto di don Bonaventura Furlanetto, detto Musin (1771)

Ubicazione ignota

Celebre compositore di musica sacra nella Venezia del secondo Settecento, Bonaventura Furlanetto (1738-1817) fu immortalato da Longhi nel 1771. La sua effigie, come apprendiamo dai diari di Pietro Gradenigo, venne esposta il 16 agosto di quell'anno a San Rocco, dove «si viddero alquante pitture di moderni et antichi auttori li più rinomati, et fra questi si contradistinse il penello di Alessandro Longhi affacciando il ritratto del reverendo don Bonaventura Furlanetto, detto *Musin*, maestro del pio Ospitale della Pietà, che in ieri meritò gl'applausi nella chiesa della Celestia, et in oggi sopra maestoso et vago palco ottenne elogi nel tempio di San Rocco. Questo sacerdote si fece delineare dal celebre pittore come sedente ad un tavolino in atto di comporre in musica, et vicino un libro aperto dove si leggono li seguenti versi latini: *Barbara mors ingrata / Melos invade, occide / sed innocentes vide / sed bonis veniam da*» (BMCV, *Notatori Gradenigo*, XXX, c. 20r).

Bibliografia: *Notizie d'arte* 1942, p. 212.

P 53

Ritratto del patriarca Federico Giovanelli (post 1776)

Ubicazione ignota

Figlio di Giovanni Paolo e di Giulia Maria Calbo, Federico Maria Giovanelli nacque il 26 dicembre 1728. Prelato domestico e cameriere segreto di papa Clemente XIII, il 12 luglio 1773 ricevette la nomina a vescovo di Chioggia; eletto al patriarcato di Venezia il 5 gennaio 1776, celebrò il solenne ingresso il 2 settembre successivo. Morì il 10 gennaio 1800 (Dal Borgo 2000, pp. 436-438). L'unica memoria del ritratto è affidata a un breve appunto di G. Moschini (foglio ms. inserito fra le pp. 84-85 del terzo tomo dell'opera *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*; esemplare conservato in BSPV, Ms. 109).

P 54

Ritratto di don Antonio Violin, arciprete di Malamocco (post 1791)

Ubicazione ignota

La tela è ricordata dall'abate Moschini (foglio ms. inserito fra le pp. 84-85 del terzo tomo dell'opera

Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni; esemplare conservato in BSPV, Ms. 109), che menziona un altro ritratto del religioso, arciprete di Malamocco dal 1791 al 1808, fra i dipinti eseguiti da Bernardino Castelli (1810, p. 26 nota c).

P 55

Ritratto di papa Pio VII Chiaramonti (1800 ca.)

Ubicazione ignota

Pio VII, al secolo Barnaba Chiaramonti, fu eletto al pontificato il 14 marzo 1800 dal conclave riunito nel monastero veneziano di San Giorgio Maggiore; molti artisti locali ne realizzarono il ritratto, in particolare Bernardino Castelli, Giovanni Battista De Rubeis e Teodoro Matteini (Delorenzi 2009b, p. 96). L'effigie longhiana è ricordata unicamente da G. Moschini (foglio ms. inserito fra le pp. 84-85 del terzo tomo dell'opera *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*; esemplare conservato in BSPV, Ms. 109).

P 56

Ritratto del patriarca Ludovico Flangini (post 1801)

Ubicazione ignota

Nato a Venezia nel 1733, Ludovico Flangini si avviò dapprima alla carriera politica, abbracciando tardivamente lo stato ecclesiastico. Ottenuta la porpora cardinalizia nel 1789, fu eletto patriarca di Venezia il 23 dicembre 1801; il sopraggiungere della morte interruppe il suo episcopato il 29 febbraio 1804 (Preto 1997, pp. 288-290). L'unica memoria del ritratto è affidata a un breve appunto di G. Moschini (foglio ms. inserito fra le pp. 84-85 del terzo tomo dell'opera *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*; esemplare conservato in BSPV, Ms. 109).

P 57-58

Due ritratti

Ubicazione ignota

Erano inclusi in un lotto di quadri ceduto il 20 marzo 1810 dal Demanio a un certo Pietro Orlandi per la somma di 100 lire; non è chiara la provenienza, per uno forse la Scuola dei luganegheri a San Basilio, per l'altro la Scuola della Misericordia.

Bibliografia: Zorzi 1972, I, p. 119.

VI.4. Dipinti di attribuzione incerta o non condivisa¹

R 1

Ritratto di giovane donna

Olio su tela, cm 102 x 81

Già Amburgo, mercato antiquario

Bibliografia: Stahl e K., Hamburg, 27 novembre 2010, n. 4 (A. Longhi, attr.).



R 2

Ritratto di principessa

Olio su tela, cm 108 x 80

Già Amsterdam, mercato antiquario

Già nella collezione Stuart di Amsterdam, pare piuttosto accostabile ai modi di Jacopo Amigoni.

Bibliografia: De Vries, Amsterdam, 16 dicembre 1930, n. 26 (A. Longhi).



R 3

Ritratto di Bartolomeo Ferracina

Olio su tela, cm 58 x 44

Iscrizioni: «ITA[...]» sul globo nell'angolo inferiore a destra

Bassano del Grappa, Museo Civico (inv. 89)

Donata al museo nel 1865 da Emilio Sernagiotto e assegnata ad Alessandro Longhi da Brentari (1881), la tela ha mantenuto nel tempo il riferimento all'artista malgrado le incertezze espresse da Giglioli (1927), che la definiva «troppo debole cosa» per un'attribuzione certa, e il severo giudizio di Moschini (1932), escludente *in toto* l'autografia longhiana per questo ritratto «duro e mediocre». Gli estensori del catalogo della pinacoteca bassanese (1978) e Rigon, in un contributo sull'iconografia del celebre ingegnere apparso nel medesimo anno, accolgono con forti dubbi il nome del maestro veneziano, ponendo in evidenza lo scarso pregio dell'opera, datata intorno al 1755. Il rinvenimento di un'effigie di Bartolomeo Ferracina firmata e datata «Antonius Dusi Fecit 1768», eseguita nell'occasione di un suo soggiorno a Brescia allo scopo di rilasciare un parere sulla ricostruzione della copertura della Loggia (Anelli 1984, pp. 15-17), palesa la corretta paternità del dipinto di Bassano, una replica o forse una copia dell'originale conservato in collezione privata (Robecchi 1986); dovrebbe trattarsi, a ogni modo, di un frammento, poiché la mano e la porzione di mappamondo visibili nella sezione inferiore, coperte da vecchie ridipinture e riportate in luce da un restauro nel 1978, coincidono perfettamente con la più ampia composizione del prototipo, che mostra il personaggio, nuovo Archimede, nell'atto di sollevare un globo terrestre poggiato su una leva.

Bibliografia: Brentari 1881, p. 144 (A. Longhi); Gerola 1906, p. 23; Chiarelli 1909, p. 95; *Mostra del ritratto* 1911, p. 87, n. 49; Brosch 1929, p. 355; O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 216 (A. Longhi, attr.); Damerini 1928, p. 110 (A. Longhi); Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi); Tua 1932, p. 41, n. 85 (A. Longhi, attr.);



¹ Non si sono prese in considerazione le opere riferite a imitatori, all'ambito o alla cerchia di Alessandro Longhi.

Passamani 1975, p. 69, n. 135; *Il Museo Civico* 1978, pp. 71-72; Rigon 1978, pp. 203-204, n. 2; Robecchi 1986, p. 48 nota 15 (A. Dusi).

R 4

Ritratto del marchese Terzaghi

Olio su tela
Bergamo, coll. Baratta

La tela è probabilmente di scuola lombarda. Secondo Bassi-Rathgeb (1952) raffigurerebbe «il marchese Terzaghi d'origine bergamasca in toga di senatore veneto [*sic!*]».

Bibliografia: Bassi-Rathgeb 1952, p. 27 (A. Longhi).



R 5

Ritratto virile

Olio su tela, cm 52 x 49
Bergamo, coll. privata

Assegnato ad Alessandro Longhi nell'ampio regesto delle opere pittoriche presenti nelle collezioni private bergamasche, il ritratto va piuttosto ricondotto all'ambito lombardo per l'accentuata caratterizzazione fisionomica ed espressiva del volto, attestandosi cronologicamente entro la metà del Settecento. L'abbigliamento indossato dal personaggio, marsina, sottomarsina e fazzoletto al collo, esclude la possibilità di riconoscerlo un «magistrato», come invece proposto nella didascalia a corredo dell'immagine.

Bibliografia: *Collezioni private* 1983, fig. 1375 (A. Longhi, attr.).



R 6

Ritratto di giovane ecclesiastico

Olio su tela, cm 47 x 37,5
Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

Acquistato nel 1971, proviene dalla collezione Raimondi. Il riferimento dubitativo ad Alessandro Longhi suggerito da Arcangeli (cfr. Varignana 1972) si è ultimamente tramutato in un'assegnazione certa al maestro veneziano, cui tuttavia il dipinto non pertiene. Sembra piuttosto accostabile ai modi di Sebastiano Ceccarini.

Bibliografia: Varignana 1972, p. 393, n. 81 (A. Longhi?); B. Secci, in *Il ritratto* 2001, pp. 160-161, n. 14 (A. Longhi); S. Barchiesi, in *Le collezioni d'arte* 2005, p. 164.



R 7

Ritratto del procuratore Pietro Pisani

Olio su tela, cm 130 x 101
Iscrizioni: «ALEX. CONT. / EQVES AC D.M.P. / 1766» a destra
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (inv. P25n2)

Presente nella raccolta di Charles Heliot Norton almeno dal 1881, la tela fu da questi donata a Isabella Stewart Gardner nel 1902. A lungo riferita ad Alessandro Longhi, malgrado Moschini (1932) vi avesse riconosciuto i modi tipici di un pittore del primo Settecento, è stata successivamente attribuita a Pietro Uberti (Moretti 1971); l'ultimo catalogo del museo (1974), non accogliendo tale assegnazione, ne assegna genericamente l'esecuzione ad anonimo veneziano del XVIII secolo. Nel nobile, grazie a una stampa, è possibile riconoscere il procuratore Pietro



Pisani, eletto nel 1701 e ritratto nell'occasione da Nicolò Cassana (Delorenzi 2009a).

Bibliografia: *The Isabella Stewart Gardner Museum* 1931, pp. 201-202 (A. Longhi); Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi); *The Isabella Stewart Gardner Museum* 1935, p. 204 (A. Longhi); Moretti 1971, pp. 52-53 (P. Uberti); Fredericksen-Zeri 1972, pp. 108, 512, 563 (A. Longhi, attr.); *European and American Paintings* 1974, pp. 280-281 (pittore veneziano, sec. XVIII); Delorenzi 2009a, p. 150 (N. Cassana).

R 8

Ritratto virile in abito marrone

Olio su tela, cm 66,7 x 50,5

Boston, Museum of Fine Arts (inv. 17.589)

La tela è pervenuta al museo di Boston nel 1917 quale dono di Denman Waldo Ross. L'attribuzione ad Alessandro, che sostituisce un precedente riferimento al padre, si deve a Riccoboni (1963), che ne proponeva il confronto con un ritratto virile già in collezione Miari a Padova (cat. A 15). Il nome dell'artista, scartato da Pignatti (1968) e da Fredericksen-Zeri (1972), è invece presente nell'ultimo catalogo dell'istituzione culturale americana. L'effigie, a ogni modo, esula dall'ambito longhiano.

Bibliografia: *Museum of Fine Arts* 1921, pp. 14-15, n. 30 (P. Longhi, attr.); *Summary Catalogue* 1955, p. 38 (P. Longhi); Riccoboni 1963, p. 14 (A. Longhi); Pignatti 1968, p. 132 (non A. Longhi); Fredericksen-Zeri 1972, pp. 229, 529, 564 (pittore italiano, sec. XVIII); *European Paintings* 1985, p. 169 (A. Longhi, attr.).



R 9

Ritratto muliebre

Olio su tela, cm 119 x 98

Brema, Kunsthalle (inv. 940-1966/22)

La tela, esposta a Berlino (1925) e a Venezia (1929) sotto il nome di Alessandro Longhi, apparteneva alla raccolta di Richard von Kühlmann. Dopo un successivo passaggio nella collezione berlinese di C.F.E. Schmidt, in data anteriore al secondo conflitto mondiale (Schwarz 2004), è giunta nella disponibilità dello Stato; si trova al museo di Brema dal 1966. Benché di qualità sostenuta, il ritratto palesa modi estranei al linguaggio longhiano, accostandosi invece nello stile e nella posa, con richiami anche letterali, alle opere di Sebastiano Ceccarini.

Bibliografia: *Gemälde Alter Meister* 1925, p. 38, n. 220 (A. Longhi); *Il Settecento* 1929, p. 82, n. 16; *Bildkunst* 1971, p. 155, n. 318; *Das Bildnis* 1977, p. 39, n. 31; Schweers 1982, p. 573; *Katalog der Gemälde* 1990, pp. 205-206; Schweers 1994, p. 1116; Schwarz 2004, p. 158, n. XXIV/42 e p. 393; Schweers 2008, p. 919.



R 10

Scena carnevalesca

Olio su tela, cm 61 x 42

Già Budapest, mercato antiquario

Bibliografia: Ernst Museum, Budapest, 30 aprile 1928, n. 319 (A. Longhi).



R 11*Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 78,1 x 62,8

Cambridge (Mass.), The Fogg Art Museum (inv. 43.117)

Assegnato in un primo tempo a Pietro Longhi, il ritratto si trovava nel 1926 presso Scott and Flowes a New York, per poi passare al gallerista londinese Knoedler (Witt Library) e quindi a Grenville L. Winthrop, che nel 1943 lo legò al Fogg Art Museum di Cambridge; non sembra veritiera l'ipotesi di identificare nell'effigiata una dama della famiglia d'Este. Il conferimento al catalogo di Alessandro, proposto da Fredericksen e Zeri (1972), è smentito dal dato stilistico.

Bibliografia: *Italian Painting* 1943, p. 46 (P. Longhi); Frankfurter 1944, p. 15; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 108, 532, 568 (A. Longhi, attr.); Bowron 1990, p. 116.

**R 12***Ritratto di Francesco Grimani*

Olio su tela

Già Carate Brianza (Monza-Brianza), coll. privata

Pubblicato dalla Levi Pisetzky (1967) con l'attribuzione ad Alessandro Longhi e un riferimento cronologico verso il 1750, il dipinto è stato in seguito giustamente restituito alla mano di Ludovico Gallina; fin da subito vi si sono riconosciute le sembianze di Francesco Grimani, immortalato peraltro da Longhi nelle vesti di provveditore generale da Mar in una tela servita da modello, per quanto riguarda i soli lineamenti somatici, alla presente effigie. Il ritratto fu commissionato nel 1780 dai Pubblici Deputati di Brescia per commemorare il lascito alla città di una spada d'oro stabilito in sede testamentaria dal nobile veneziano, che vi aveva ricoperto l'ufficio podestarile dal 1760 al 1764 (Fisogni 2004, pp. 330-331).

Bibliografia: Levi Pisetzky 1967, tav. 120 (A. Longhi, attr.); C. Geddo, in *Museo d'Arte* 2000, p. 107, *sub* n. 885 (L. Gallina, attr.); Fisogni 2004, pp. 354-355, n. 23 (L. Gallina); Delorenzi 2009a, pp. 214-215.

**R 13***Ritratto di giovane donna*

Olio su tela, cm 80 x 60

Iscrizioni: «CLOTTILDE» in alto a destra

Cerreto Guidi (Firenze), Museo Storico della Caccia e del Territorio (inv. Bardini 118)

Inedita fino al 2001, l'effigie ha inizialmente ricevuto la duplice attribuzione a Pietro o Alessandro Longhi, poi sciolta in favore del solo figlio da Pannitteri (in *Miroir du temps* e *Ospiti inattesi* 2006) sulla base di confronti inappropriati. Non vi sono ragioni per far rientrare il dipinto nell'ambito veneto.

Bibliografia: N. Spano, in *Riflessi di una Galleria* 2001, p. 60, n. 23 (P. o A. Longhi); M. Pannitteri, in *Miroir du temps* 2006, p. 200, n. 74 (A. Longhi); M. Pannitteri, in *Ospiti inattesi* 2006, p. 90, n. 29a.



R 14*Ritratto virile seduto*

Olio su tela, cm 90,2 x 71,1

Claremont, Pomona College Museum of Art (inv. P61.1.10; inv. Kress 1265)

Già nella raccolta fiorentina Contini Bonacossi, quindi acquistato nel 1941 da Samuel H. Kress, si trova dal 1961 presso il museo del Pomona College di Claremont, in California. Da situare, quanto a cronologia, verso la metà del Settecento, presenta caratteri stilistici lontani dall'arte di Alessandro Longhi, cui è tuttora attribuito.

Bibliografia: List 1962, p. 190 (A. Longhi, attr.); Fredericksen-Zeri 1972, pp. 108, 521, 573, 664; Rusk Shapley 1973, p. 137.

**R 15***Ritratto del procuratore Almorò Barbaro*

Olio su tela, cm 239,5 x 163

Darmstadt, Hessischen Landesmuseum (inv. GK 633)

Menzionato per la prima volta come «opera del Longhi» da Fontana (1845-1863), quando ancora si trovava a Palazzo Barbaro, il dipinto è successivamente pervenuto nella raccolta di Maximilian e Doris von Heyl a Darmstadt, per poi comparire nel 1930 sul mercato antiquario monacense con il riferimento ad Alessandro Longhi. Acquisito dal museo di Darmstadt, solo recentemente (1997) è stato ricondotto alla mano di Fortunato Pasquetti grazie al confronto con la stampa ufficiale, recante in calce il nome del pittore, eseguita nel 1750 da Carlo Orsolini per il solenne ingresso dell'effigiato, il procuratore Ermolao Barbaro (Delorenzi 2009a, p. 329, cat. PSM 78).

Bibliografia: Fontana 1845-1863 (ed. 1967), p. 173 (Longhi); Fontana 1865, p. 184; Helbing, München, 28-29 ottobre 1930, n. 128 (A. Longhi); Schweers 1982, p. 573; *Id.* 1994, p. 1116; *Die Gemälde* 1997, pp. 140-141 (F. Pasquetti); Schweers 2008, p. 919 (A. Longhi); Delorenzi 2009a, p. 182 (F. Pasquetti).

**R 16***Ritratto virile*

Olio su tela, cm 81,5 x 61

Edimburgo, National Gallery of Scotland (inv. NG 1638)

Già nella raccolta di Sir Kenneth Matheson, alienata a Londra nel 1918, e quindi nella collezione di Sir Claude Phillips, il dipinto è pervenuto nel 1924 alla National Gallery di Edimburgo per lascito testamentario. Scartata la primitiva attribuzione a Longhi, a partire dal 1957 la tela è stata ricondotta a un imitatore del maestro veneziano, ipotesi giustamente messa in dubbio da Pignatti (comunicazione scritta, marzo 1975); il successivo catalogo museale del 1978 ne assegna la paternità, ma forse ancora a torto, a un pittore italiano del XVIII secolo.

Bibliografia: Christie's, London, 26 luglio 1918, n. 155 (A. Longhi); *Catalogue* 1929b, p. 160; *Catalogue* 1946, p. 218; *Catalogue* 1957, p. 150 (A. Longhi, maniera); *Shorter Catalogue* 1970, p. 126 (A. Longhi, imitatore); Wright 1976, p. 120; *Italian and Spanish Paintings* 1978, pp. 65-66 (pittore italiano, sec. XVIII); *Italian and Spanish Paintings* 1993, pp. 87-88; *Concise Catalogue* 1997, p. 181.



R 17*Ritratto virile*

Olio su tela, cm 97 x 78

Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. 1890, n. 9989)

Già nella collezione milanese di Augusto Lurati e in seguito nella raccolta Contini Bonacossi di Firenze, l'opera è giunta agli Uffizi anteriormente al secondo conflitto mondiale; trafugata dall'esercito tedesco, fu recuperata in Germania nel 1953. L'attribuzione ad Alessandro Longhi, risalente alla vendita Lurati (1931), è stata ribadita senza ragione ancora in tempi recenti (Zennaro 1994). L'abito e il bastone sorretto dal personaggio non corrispondono alle vesti ufficiali veneziane.

Bibliografia. Galleria Lurati, Milano, 9-13 novembre 1931, n. 43 (A. Longhi); G. Agostini, in *L'opera ritrovata* 1984, p. 188, n. 113; Zennaro 1994, p. 459.

**R 18***Ritratto di donna anziana con due bambine*

Olio su tela, cm 97 x 72

Firenze, Museo Stibbert (inv. 14271)

Il dipinto è stato impropriamente avvicinato ai modi di Alessandro Longhi nel catalogo del museo.

Bibliografia. *Il Museo Stibbert* 1974, p. 76, n. 640 (A. Longhi?).

**R 19***Ritratto di giovane uomo*

Olio su tela, cm 87 x 71

Firenze, coll. Pozzolini

L'attribuzione ad Alessandro Longhi, formulata in occasione della mostra fiorentina sul ritratto del 1911, è stata giustamente respinta da Moschini (1932).

Bibliografia. *Mostra del ritratto* 1911, p. 86, n. 46 (A. Longhi?); Nugent 1912, p. 77 (A. Longhi); O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 217 (A. Longhi, attr.); Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi).

**R 20***Ritratto muliebre con bauta e tricorno*

Pastello su carta, cm 48 x 38

Firenze, coll. privata

L'opera, anche per la tecnica, non risponde alle modalità espressive tipiche di Alessandro Longhi. Dovrebbe appartenere all'ambito veneziano del Settecento.

Bibliografia. *Mostra di pittura* 1941, p. 86, n. 91 (A. Longhi).



R 21*Ritratto virile*

Olio su cartone, cm 41 x 33,2
 Firenze, coll. privata

L'effigie, attribuita ad Alessandro Longhi, palesa una sensibilità non distante dagli esiti coevi della pittura romana.

Bibliografia: Giglioli 1950, p. 270 (A. Longhi, attr.).

**R 22***Ritratto virile in abito giallo*

Olio su tela, cm 94 x 72
 Firenze, coll. privata

Già in collezione Viezzoli a Genova, la tela è poi passata a una raccolta particolare di Firenze, come gentilmente mi segnala Sergio Marinelli. Resa nota nel 1951 nell'ambito di un'esposizione dedicata all'analisi di cinque secoli di moda attraverso la pittura, vi si coglieva il forte «influsso dei maestri inglesi, in grado insolito in Alessandro Longhi», proponendo una cronologia tarda, verso il 1790. L'immagine, che non risponde allo stile dell'autore, potrebbe realmente appartenere alla scuola d'oltremarica.

Bibliografia: Brizio 1951, p. 7 (A. Longhi); *La moda* 1951, p. 7 e p. 77, n. 135; Pallucchini 1951a, p. 220.

**R 23***Maestro con scolaro*

Olio su tela
 Firenze, coll. privata

Reso noto da Martini (1964) come autoritratto di Pietro Longhi con scolaro, a giudizio di Pignatti (1968) «sembrerebbe piuttosto da avvicinare agli inizi di Alessandro». L'attribuzione a entrambi gli artisti sembra da escludere.

Bibliografia: Martini 1964, p. 263 (P. Longhi); Pignatti 1968, p. 133 (A. Longhi?); *Id.* 1974, p. 109, n. 344.

**R 24***Ritratto del compositore Nicolò Jommelli*

Olio su tela, cm 48 x 36
Iscrizioni: «PARTE / SCENA II / [...] / SCE[...]» sul libretto
 Già Firenze, mercato antiquario

L'effigie, nella quale si è sempre identificato Carlo Goldoni, fu pubblicata nel 1907 da Molmenti con l'attribuzione ad Alessandro Longhi, recepita da Moschini (1932) e dalla critica successiva; già nella raccolta Brass di Venezia, è apparsa sul mercato antiquario fiorentino nel 1976. Pedrocco, in un primo tempo dubbioso sull'autografia dell'opera (in *Fanti e denari* 1989), ne ha poi riferito la paternità a un anonimo veneto del Settecento per le «qualità evidentemente troppo povere della pittura» (1993), respingendo a ragione anche l'ipotesi di Pilo (1957), che proponeva di riconoscere nel dipinto il ritratto compiuto dall'artista nel 1762, poco prima della partenza del commediografo per Parigi. Il personaggio raffigurato nella tela, in realtà, non è Goldoni, bensì il compositore aversano Nicolò Jommelli (1714-1774), il cui pingue sembiante è documentato dall'immagine eseguita da Giuseppe Bonito nel 1764 e oggi conservata presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli (una copia si trova nella quadreria del Museo Internazionale e Biblioteca della



Musica di Bologna; cfr. Spinosa 1986, p. 169, n. 296). Il musicista soggiornò a Venezia nel 1745-1746 come maestro di cappella presso l'Ospedale degli Incurabili e più brevemente intorno al 1750; Romagnoli 2004, pp. 555-565.

Bibliografia: Molmenti 1907, ill. tra le pp. 114-115 (A. Longhi); Moschini 1932a, p. 146; *Mostra di pittura* 1941, p. 91, n. 96; Poglayen-Neuwall 1942, p. 66; Pilo 1957a, pp. 47-48; *Id.* 1957b, pp. 27-28 e pp. 51-52, n. 15; *Id.* 1957c, pp. 47-48; *Il Museo Correr* 1960, p. 145 (A. Longhi?); Pilo 1960, p. 862 (A. Longhi); Sotheby Parke Bernet, Firenze, 6-7 aprile 1976, n. 122; F. Pedrocco, in *Fanti e denari* 1989, p. 180 (A. Longhi?); Pedrocco 1993a, p. 76 (pittore veneto, sec. XVIII).

R 25

Ritratto di Andrea Memmo

Olio su tela, cm 97 x 78

Già Firenze, mercato antiquario

L'opera apparteneva alla raccolta del conte Andrea di Robilant in Palazzo Mocenigo a San Samuele, ed è stata alienata nel 1933 con un'assegnazione ad Alessandro Longhi suggerita da Giuseppe Fiocco. Benché di ispirazione longhiana, il dipinto non pare ascrivibile al maestro veneziano, almeno a giudicare dalla cattiva riproduzione illustrante il catalogo di vendita; nell'effigiato, genericamente identificato con un procuratore, si può invece riconoscere Andrea Memmo (1729-1793), ritratto intorno ai cinquant'anni, la cui figlia Lucia si era legata in matrimonio ad Alvise I Mocenigo.

Bibliografia: Galleria Bellini, Firenze, 22-27 maggio 1933, n. 122 (A. Longhi).



R 26

Ritratto di Maria Vittoria Meneghel

Olio su tela, cm 118 x 79

Inscrizioni: «MARIA VITTORIA MENEG[...] / ÆTATIS SUÆ AN. V» in alto a destra

Già Firenze, mercato antiquario

Considerata da Moschini «dubbia e se mai tarda» (1932), l'opera è stata assegnata a Pietro Longhi nel 1941, per poi riapparire sul mercato antiquario sotto il nome di Alessandro. Si trovava in precedenza nella collezione Brass di Venezia.

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 146 (A. Longhi?); *Mostra di pittura* 1941, p. 57, n. 55 (P. Longhi); Pignatti 1968, p. 139 (non P. Longhi); Pignatti 1974, p. 108, n. 327; Sotheby's, Firenze, 6-7 aprile 1976, n. 123 (A. Longhi, attr.).



R 27

Ritratto virile

Olio su tela, cm 129 x 93

Già Firenze, mercato antiquario

Bibliografia: Semenzato, Firenze, 5-6 ottobre 1973, n. 253 (A. Longhi, attr.).



R 28*Ritratto di giovane moro con pipa*

Olio su tela, cm 75 x 65
Francia, coll. privata

L'opera, esposta a Bordeaux nel 1960, dovrebbe coincidere con quella esibita cinque anni prima a Zurigo. Riferita a Pietro Longhi da Argan e Brandi, è stata invece assegnata al figlio da Fiocco e Pallucchini; entrambe le proposte non sono valide.



Bibliografia: Schönheit 1955, p. 44, n. 195 (P. Longhi); *L'Europe* 1960, pp. 43-44, n. 80 (A. Longhi).

R 29*Saltimbanchi davanti a Palazzo Ducale*

Olio su tela, cm 59,5 x 72,4
Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut (inv. 1529)

Acquistata nel 1915 dalla Carl Schaub'sche Stiftung come opera di Pietro Longhi, attribuzione tuttora mantenuta, benché dubitativamente, la tela è stata attribuita al figlio da Fiocco (1929). Secondo Pignatti (1968) va riferita a un seguace del Maestro del Ridotto.



Bibliografia: Fiocco 1929c, p. 67 (A. Longhi); Lorenzetti 1942, p. XXXVII; Riccoboni 1963, p. 15 nota 11 (A. Longhi); Pignatti 1968, p. 133 (Maestro del Ridotto, seguace); Pignatti 1974, p. 105, n. 275; *Verzeichnis* 1987, p. 62 (P. Longhi); Brinkmann-Sander 1997, p. 33 (P. Longhi?).

R 30*Ritratto di giovane donna*

Olio su tela, cm 48,8 x 38,5
Gazzada (Varese), coll. Cagnola

Esposto a Milano nel 1910 come opera di Giandomenico Tiepolo, attribuzione condivisa pure da Malagutti (1972), il ritratto è stato incluso nel catalogo di Alessandro Longhi a partire dalla mostra fiorentina del 1911, senza trovare concordi Moschini (1932) e Ciardi (1965). L'autografia è stata precisata anni dopo da Fossaluzza (in *Lorenzo Tiepolo* 1997), cui si deve il conferimento della tela a Lorenzo Tiepolo; potrebbe raffigurare Orsetta, sorella dell'artista.



Bibliografia: *Mostra di ritratti* 1910, p. 72, n. 10 (G.D. Tiepolo); *Mostra del ritratto* 1911, p. 88, n. 56 (A. Longhi?); Nugent 1912, p. 77 (A. Longhi); O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 217 (A. Longhi, attr.); Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi); Ciardi 1965, p. 74, n. 94 (pittore veneziano, metà sec. XVIII); Malagutti 1972, p. 225 (G.D. Tiepolo); G. Fossaluzza, in *Lorenzo Tiepolo* 1997, p. 84 (L. Tiepolo); Pedrocco 1997, p. 25; G. Fossaluzza, in *La collezione Cagnola* 1998, pp. 237-239, n. 91; J. Redondo Cuesta, in *Lorenzo Tiepolo* 1999, p. 132, n. 27.

R 31*Ritratto di giovane uomo*

Olio su tela, cm 53 x 42,5
Gazzada (Varese), coll. Cagnola

Prima di giungere nella raccolta di Guido Cagnola, il ritratto apparteneva alla collezione Constabili. Esposto a Firenze nel 1911 con l'attribuzione dubitativa ad Alessandro Longhi, respinta *in toto* da Moschini (1932), è stato poi assegnato a un anonimo pittore veneto settecentesco da Ciardi (1965). Riconoscendovi affinità di



carattere e di stile con alcune opere del nostro, Fossaluzza (in *La collezione Cagnola* 1998) ne ha in ultimo proposto l'assegnazione all'ambito longhiano, da cui sembra tuttavia esulare per la levigatezza degli incarnati e per il taglio dell'immagine.

Bibliografia: *Mostra del ritratto* 1911, p. 88, n. 55 (A. Longhi?); Nugent 1912, p. 77 (A. Longhi); O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 217 (A. Longhi, attr.); Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi); Ciardi 1965, pp. 74-75, n. 95 (pittore veneto, metà sec. XVIII); G. Fossaluzza, in *La collezione Cagnola* 1998, pp. 235-236, n. 90 (A. Longhi, ambito).

R 32

Ritratto di giovane uomo con lettera

Olio su tela, cm 80 x 55

Già Genova, mercato antiquario

Apparteneva alla raccolta genovese di Marcello Tozzi; l'autografia longhiana va esclusa.

Bibliografia: Galleria Geri, Genova, 2 - 5 febbraio 1920, n. 39 (A. Longhi).



R 33

Ritratto di monaco benedettino

Olio su tela, cm 98 x 80

Già Genova, mercato antiquario

Transitato a Vienna da Dorotheum con l'attribuzione ad Alessandro Longhi (2005) e poi al padre Pietro (2008), il dipinto sembra piuttosto riferibile a Giacomo Ceruti, come suggerisce il confronto con il *Ritratto di Pellegrino del Ferro* in raccolta privata (Gregori 1982, p. 451, n. 122).

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 21 giugno 2005, n. 193 (A. Longhi, attr.); Dorotheum, Wien, 11 dicembre 2008, n. 368 (P. Longhi, attr.); Wannenes, Genova, 30 novembre 2010, n. 142 (A. Longhi, attr.).



R 34

Ritratto virile

Olio su tela, cm 52 x 36

Già Genova, mercato antiquario

Bibliografia: Wannenes, Genova, 4 dicembre 2007, n. 56 (A. Longhi, attr.).



R 35

Consacrazione di un vescovo (?)

Olio su tela, cm 77 x 104

Già Genova, mercato antiquario

Bibliografia: Cambi, Genova, 24-27 febbraio 2009, n. 303 (A. Longhi, attr.).



R 36*Ritratto di bambino con cane*

Olio su tela, cm 79 x 59

Già Genova, mercato antiquario

Bibliografia: Boetto, Genova, 22 febbraio 2010, n. 304 (A. Longhi, attr.).

**R 37***Ritratto virile*

Olio su tela, cm 90 x 72

Già Ginevra, mercato antiquario

Bibliografia: Moos, Genève, 26-27 novembre 1937, n. 18 (A. Longhi); Moos, Genève, 10 novembre 1945, n. 18.

**R 38-39***Ritratto virile e Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 80,5 x 58,5 ciascuno

Hannover, Niedersächsischen Landesgalerie (invv. PAM 749-750)

Le due tele, già nella raccolta von Goldammer di Francoforte (1911) e quindi presso l'antiquario A. Haas, sono giunte per acquisto al museo di Hannover nel 1925, con un riferimento attributivo, che non pare del tutto infondato, al ritrattista di origini danesi Johann Georg Ziesenis il Giovane (1716-1776). L'erronea assegnazione ad Alessandro Longhi si deve a un giudizio formulato da Giuseppe Fiocco nel 1926 sulla base di riproduzioni fotografiche.



Bibliografia: Dorner 1927, p. 29 (solo *Ritratto muliebre*; A. Longhi); *Meisterwerke* 1927, p. 27 (A. Longhi); *Katalog* 1930, p. 45, nn. 74-75; *Katalog* 1954, p. 81, nn. 163-164; *Verzeichnis* 1980, p. 61; Schweers 1982, p. 573; *Verzeichnis* 1989, p. 72; Schweers 1994, p. 1116; *Niedersächsischen Landesmuseum* 1995, pp. 89-90, nn. 50-51; Schweers 2008, p. 919.

R 40*Ragazza con spartito musicale*

Olio su tela, cm 67 x 49,5

Già Imbersago (Lecco), mercato antiquario

L'attribuzione ad Alessandro Longhi è infondata. Pare piuttosto opera di Francesco Zugno, come rivela il confronto con un *Ritratto di donna al tombolo*, in collezione privata veneziana, reso noto da Martini (1964, p. 276 nota 263).

Bibliografia: Semenzato, Imbersago (Lecco), 19-21 maggio 2001, n. 2110 (A. Longhi).



R 41*Ritratto virile con violino*

Olio su tela, cm 90 x 66
Italia, coll. privata

Esposto nel 1991 ad Amsterdam sotto il nome di Alessandro Longhi, con una datazione all'ottavo decennio del XVIII secolo, differisce totalmente dai modi dell'artista.

Bibliografia: *De gouden schemer* 1991, p. 108 (A. Longhi).

**R 42***Maschere veneziane*

Olio su tela, cm 30 x 23
Italia, coll. privata

La mediocre teletta è stata assegnata alla mano di Alessandro Longhi, con una datazione intorno al 1772-1775, per la presunta «bonaria arguzia» che la contraddistinguerebbe dalle scene un poco fredde e compassate dipinte da Michelangelo Morlaiter sulle pareti dello scalone di Palazzo Grassi. La scadente qualità dell'opera, forse anche riferibile al XIX secolo, impedisce qualunque ipotesi attributiva.

Bibliografia: Pellacani 2000, pp. 206-208 (A. Longhi).

**R 43***Ritratto virile in abito rosso*

Olio su tela, cm 61 x 48
La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia (inv. 66)

Resa nota quale opera di Alessandro Longhi (1941), l'immagine è stata inclusa nel catalogo di Pietro successivamente al suo ingresso nella raccolta di Amedeo Lia, donata dal collezionista alla città di La Spezia. All'attribuzione, che non convince in pieno, secondo Zeri (1997) concorrerebbero «sia l'intonazione psicologica del ritrattato, sia la tecnica e lo stile».

Bibliografia: *Mostra del Settecento* 1941, p. 46, n. 49 (A. Longhi); F. Zeri, in *La Spezia* 1997, p. 174, n. 74 (P. Longhi); *Id.*, in *Venezia. Capolavori* 2006, p. 183, n. 135.

**R 44***Ritratto virile*

Olio su tela, cm 91,5 x 66
Inscrizioni: «Giornal / L. P.» sull'etichetta sulla coperta del volume
Lawrence (Kansas), Spencer Museum of Art (inv. 1969.1)

Segnalato fin dal 1941 presso la Drey Gallery di New York, il ritratto è pervenuto nel 1969 tramite acquisto alla sede attuale; nel personaggio, per lungo tempo, si è erroneamente ravvisato il semblante di Gasparo Gozzi. L'assegnazione tradizionale ad Alessandro Longhi, messa in dubbio già da Morassi (1953), va decisamente esclusa per ragioni stilistiche, tanto più che l'opera risulta oggi attribuita, sia pure con un punto interrogativo, al napoletano Gaspare Traversi (*Repertorio* 2003).

Bibliografia: *Exhibition* 1941, p. 20, n. 60 (A. Longhi); *A Loan Exhibition* 1951, n. 8, *Venice 1700-1800* 1952, p. 37, n. 42; Morassi 1953, p. 56 (A. Longhi?); *Venetian Paintings* 1961, p. 19, n. 22 (A. Longhi); *Recent Gifts* 1969, p. 55; Elsen 1969-1970, p. 216; *From the Collection* 1971, n. 115; *Repertorio* 2003, p. 259, cat. R164 (G. Traversi?).



R 45*Ritratto del procuratore Bartolomeo III Gradenigo*

Olio su tela, cm 226 x 160

Inscrizioni: «Procuratore Mocenigo» a tergo

Leeds, Harewood House Trust, Collection Earl of Harewood

L'opera si trovava nel 1910 presso la Galleria Sangiorgi di Roma sotto il nome di Alessandro Longhi, ribadito un anno dopo da Borenius in seguito al suo ingresso nella raccolta Harris di Londra; è poi giunta nella collezione dell'Earl of Harewood verso il 1924. L'attribuzione, respinta da Moschini (1932), è stata mutata in favore di Pietro Uberti da Moretti (1971). La tela, che raffigura Bartolomeo III Gradenigo, eletto procuratore nel 1703, si deve in realtà alla mano di Nicolò Cassana (Delorenzi 2009).



Bibliografia: *Catalogue* 1910, n. 13 (A. Longhi); *Exhibition* 1911, p. 63, n. 92 (scuola veneziana, metà sec. XVIII); Borenius 1911, p. 151 (A. Longhi); Borenius 1915, p. 181; *Catalogue of a Loan Exhibition* 1924, p. 12, n. 25; Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi); Borenius 1936, pp. 17-18, n. 37 (A. Longhi); Moretti 1971, pp. 53-54 (P. Uberti); Delorenzi 2009a, pp. 150-151, 308 (N. Cassana).

R 46*Ritratto virile*

Olio su tela, cm 68,3 x 55,6

Già Londra, mercato antiquario

Venduto all'asta nel 1933 come ritratto di Carlo Goldoni, proveniva dalla collezione dell'Earl of Egmont. Non si deve alla mano di Alessandro Longhi.

Bibliografia: Christie's, London, 24 febbraio 1933, n. 125 (A. Longhi).

**R 47***Ritratto di giovane donna*

Olio su tela, cm 23,5 x 18,4

Già Londra, mercato antiquario

La teletta era in vendita nel 1936 presso Agnew & Son a Londra.

Bibliografia: Granville Fell 1936, p. 362 (A. Longhi).

**R 48***Ritratto muliebre con ventaglio e cagnolino*

Olio su rame, cm 37 x 28

Già Londra, mercato antiquario

Esposto nel 1946 presso la Koetser Gallery di Londra, proveniva dalla raccolta Fairfax-Lucy. Non corrisponde ai modi dell'artista.

Bibliografia: A.G. 1946, p. 46 (A. Longhi).



R 49*Moretta*

Olio su tela, cm 54,5 x 43,5
Già Londra, mercato antiquario

Pubblicato come opera longhiana nel 1962, quando ancora apparteneva a una raccolta privata veneziana, sulla base di un parere scritto di Fiocco, il dipinto è in seguito giunto nella collezione di George Encil a Freeport (Bahamas); spetta a Pallucchini (1989) il merito di avervi riconosciuto un'espressione tipica dell'arte di Felice Boscarati. Una tela pressoché identica nell'iconografia si conserva in raccolta privata veronese (Perini 1998, p. 141).

Bibliografia: *Giovinetta mascherata* 1962, p. XXVI (A. Longhi); R. Pallucchini, in *Experience and Adventures* 1989, p. 34 (F. Boscarati); Sotheby's, London, 12 dicembre 1990, n. 200; Perini 1998, pp. 140-141.

**R 50***Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 90,2 x 59,7
Già Londra, mercato antiquario

Bibliografia: Christie's, London, 14 dicembre 1962, n. 66 (A. Longhi).

**R 51***Ritratto di giovane donna con tricorno e bauta*

Olio su tela, cm 43 x 34,3
Già Londra, mercato antiquario

La tela non rientra nella produzione pittorica di Alessandro Longhi; è forse transitata una prima volta presso la Koetser Gallery nel novembre del 1959.

Bibliografia: Sotheby's, London, 21 marzo 1973, n. 61 (scuola veneziana, sec. XVIII); *Autumn Exhibition* 1973, n. 25 (A. Longhi).

**R 52***Ritratto muliebre con ventaglio*

Olio su tela, cm 100 x 76,5
Già Londra, mercato antiquario

Bibliografia: Sotheby's, London, 8 novembre 1978, n. 2 (A. Longhi).



R 53*Beata*

Olio su tela, cm 41 x 32
Già Londra, mercato antiquario

Bibliografia: Finarte, Milano, 31 maggio 1994, n. 203 (A. Longhi); Sotheby's, London, 17 aprile 1996, n. 113.

**R 54***Ritratto virile*

Olio su tela, cm 100,5 x 75,5
Già Londra, mercato antiquario

La tela, proveniente dall'Italia (1945-1946 ca.), è accompagnata da un parere scritto di Giuseppe Fiocco che ne attesta l'attribuzione ad Alessandro Longhi; il riferimento è immotivato e, forse, deriva all'identificazione del personaggio con Carlo Goldoni.

Bibliografia: Christie's, London, 8 dicembre 1995, n. 84 (A. Longhi); Christie's, London, 1° novembre 1996, n. 77.

**R 55***Scena galante*

Olio su tela
Già Londra, mercato antiquario

Già presso l'antiquario londinese De Beer; il riferimento all'artista è proposto in un inserto pubblicitario (ritaglio da rivista non identificata; Londra, Witt Library).

**R 56-57***Scena carnevalesca e Scena galante*

Olio su tela, cm 63 x 116 ciascuno
Già Lucerna, mercato antiquario

Bibliografia: Gloggner, Luzern, 5 novembre 2005, nn. 82-83 (A. Longhi, attr.).

**R 58***Ritratto di giovane cantante*

Olio su tela, cm 45 x 38
Milano, Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 2243)

Esposto a Firenze nel 1911 sotto il nome di Alessandro Longhi, apparteneva alla raccolta Giovanelli di Venezia. Dopo l'ingresso nelle collezioni della Pinacoteca di Brera (1932), ha mantenuto a lungo l'attribuzione all'artista, in ultimo variata con un improbabile riferimento a Francesco Zugno.

Bibliografia: *Mostra del ritratto* 1911, p. 88, n. 53 (A. Longhi?); Nugent 1912, p. 77 (A. Longhi); O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 217 (A. Longhi, attr.); Brosch 1929, pp. 355-356 (A. Longhi); Moschini 1932, p. 147 (A. Longhi, attr.); *Mostra d'arte* 1932, p. 22, n. 1 (A. Longhi); *Catalogo* 1935, p. 55; *La Regia Pinacoteca* 1942, p. 38 (A. Longhi attr.); *Catalogo* 1950, p. 131; *Catalogo* 1966, p. 129 (A. Longhi?); *Pinacoteca* 1977, p. 117 (F. Zugno); *Brera* 1980, p. 103; A.M. Spiazzi, in *Pinacoteca di Brera* 1990, p. 281, n. 163 (F. Zugno, attr.).



R 59*Fanciulla dormiente*

Olio su tela
Milano, coll. Albertini

La tela, attribuita ad Alessandro Longhi da Modigliani (1924-1925), è stata espunta dal catalogo dell'artista già da Moschini (1932).

Bibliografia: Modigliani 1924-1925, ill. p. 36 (A. Longhi, attr.); Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi).

**R 60***Ritratto di Giambattista Biffi*

Olio su tela, cm 101,5 x 130
Milano, coll. Borletti

Già nella raccolta del marchese Sommi Picenardi di Cremona, dove era giunta per via ereditaria, la tela è passata più volte all'asta con l'assegnazione ad Alessandro Longhi (1969, 1972); in ultimo, a motivo di una presunta vicinanza agli affreschi dello scalone di Palazzo Grassi, è stata riferita a Michelangelo Morlaiter (1983).

Bibliografia: Christie's, London, 28 marzo 1969, n. 76 (A. Longhi); Sotheby's, Firenze, 12-13 ottobre 1972, n. 221; *Catalogo Bolaffi* 1974, p. 69; Gallerie Salomon Agostoni Algranti, Milano, 27 ottobre 1983, n. 17 (M. Morlaiter, attr.); Capra 1999, p. 31.

**R 61***Ritratto di ecclesiastico*

Olio su tela, cm 119 x 86
Milano, coll. privata

La tela, assegnata all'artista quando si trovava nella raccolta Dal Zotto di Venezia, è stata riconosciuta nel 1927 da Roberto Longhi quale autografo di Giacomo Ceruti.

Bibliografia: *Mostra del ritratto* 1911, p. 87, n. 47 (A. Longhi); Marangoni 1911, p. 25 (non A. Longhi); Tarchiani 1911, p. 91 (A. Longhi); Nugent 1912, p. 77; O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 217 (scuola veneziana, sec. XVIII); Longhi 1927, p. 167 nota 62 (G. Ceruti); Delogu 1931a, p. 313; Delogu 1931b, p. 206 nota 3; Scrinzi 1935, p. 17; *Cinque pittori* 1943, pp. 110-111, n. 83; Briganti 1943, p. 201; Arslan 1947-1948, p. 53 nota 16; Golzio 1950, p. 784; *I pittori della realtà* 1953, pp. 68-69, n. 126; Pignatti 1953, p. 277; Testori 1954, p. 28; Ferro 1966, tav. V; *Giacomo Ceruti* 1967, p. 49, n. 22; Testori 1967, pp. 29, 34; *Aspetti della pittura* 1968, p. n.n, n. 3; Finarte, Milano, 16 dicembre 1971, n. 16; Tellini Perina 1971, p. 78; *Catalogo Bolaffi* 1974, p. 48; Spinelli 1978, p. 32; Gregori 1982, p. 430, n. 40; F. Frangi, in *Giacomo Ceruti* 1987, p. 172, n. 14; Gardner 2002, p. 8.

**R 62***Ritratto di giovane monaca*

Olio su tela, cm 48 x 42
Milano, coll. privata

Il ritratto apparteneva nel XIX secolo alla raccolta Bignami di Milano, dove recava un riferimento a Murillo, già respinto nel 1901 da Luca Beltrami (comunicazione scritta). Approdato in seguito nella collezione delle sorelle Elisa ed Eugenia Angiolini, fu esposto alla mostra fiorentina del 1911 con l'attribuzione dubitativa ad Alessandro Longhi, non considerata pienamente convincente da Giglioli (1927), che propendeva piuttosto per un imitatore del



maestro veneziano. L'inclusione della tela nel *corpus* pittorico di Giacomo Ceruti, con una datazione tra la fine del quinto e l'aprirsi del sesto decennio del Settecento, si deve alla Gregori (1982) ed è stata confermata anche da Frangi (in *Giacomo Ceruti* 1987).

Bibliografia: *Mostra del ritratto* 1911, p. 88, n. 54 (A. Longhi?); Nugent 1912, p. 77 (A. Longhi); O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 217 (A. Longhi, attr.); Gregori 1982, p. 469, n. 220 (G. Ceruti); Anelli 1987, p. 62; F. Frangi, in *Giacomo Ceruti* 1987, pp. 192-193, n. 78; Gardner 1998, p. 36.

R 63

Cavalcata di papa Clemente XIII Rezzonico

Olio su tela, cm 217 x 153
Milano, coll. privata

Già nella raccolta Foscarini a Venezia. Pubblicato come autografo longhiano da Damerini (1928), che ne riscontrava la derivazione da una stampa, fu considerato «probabile opera di collaborazione» da Moschini (1932), propenso a non escludere *in toto* l'intervento dell'artista. Non vi sono ragioni per conservare il riferimento, scartato pure in occasione di una recente mostra (2008) in favore dell'assegnazione a un anonimo maestro settecentesco.

Bibliografia: Damerini 1928, pp. 101, 103-104, 218 (A. Longhi); Brosch 1929, p. 355; Moschini 1932a, p. 146 (A. Longhi e collaboratore); Salmann 1963, p. 231, fig. 14; Noè 1980, p. 235 (A. Longhi?); Gardner 2002, p. 126 (A. Longhi); R. Pancheri, in *Clemente XIII* 2008, pp. 116-118, n. 58 (anonimo, sec. XVIII).



R 64

Ritratto di giovane donna con fiori e ventaglio

Olio su tela, cm 92 x 73
Milano, coll. privata

Figurava nel 1947 alla *Mostra d'arte antica delle raccolte private veneziane*, curata da Riccoboni, sotto il nome di Alessandro Longhi; a distanza di alcuni anni (1959), rivedendo la precedente posizione, lo studioso ne spostava la paternità a Pietro. Secondo Pignatti (1968) apparterebbe all'ambito amigoniano.

Bibliografia: *Pittura veneta* 1947, p. 52, n. 138 (A. Longhi); Riccoboni 1959, p. 205 (P. Longhi); Pignatti 1968, p. 135 (J. Amigoni, ambito); *Id.* 1974, p. 109, n. 355.



R 65

Ritratto di musicista

Olio su tela
Milano, coll. privata

Pubblicato come autografo longhiano sul calendario del 1965 della ditta Alfieri e Lacroix di Milano (Londra, Witt Library), va escluso dal catalogo dell'artista.



R 66*Ritratto di ecclesiastico*

Olio su tela, cm 132 x 96
Milano, coll. privata

La tela è stata riferita da Martini (1982) all'attività estrema di Alessandro Longhi, nel pieno dell'ultimo decennio del Settecento. Il realismo del volto, al limite del grottesco, e la ruvidezza della pittura non consentono di accogliere l'attribuzione.

Bibliografia: Martini 1982, p. 106 (A. Longhi).

**R 67***Ritratto virile con cane*

Pastello su carta
Già Milano, coll. Crespi

Il pastello, di cui si ignora l'attuale ubicazione, fu accostato ad Alessandro Longhi da Gamba (1924), sulla base non di elementi stilistici, bensì di una certa prossimità dell'«espressione fisionomica» ai ritratti dell'artista. In precedenza ascritto a Giovanni Battista Tiepolo, a partire da Mayer (1925) è stato unanimemente inserito fra le prove autografe del figlio Lorenzo, poco prima del trasferimento in Spagna all'inizio del settimo decennio.

Bibliografia: Gamba 1924, p. 552 (A. Longhi); Mayer 1925, p. 413 (L. Tiepolo); Morassi 1965, col. 921; Precerutti-Garberi 1967, p. 50; *Mostra del Tiepolo* 1971, pp. 185 e 188, n. 92; Pedrocchi 1997, p. 25; *Id.* 1999, p. 29.

**R 68***Ritratto di giovane donna con cappello*

Olio su tela
Già Milano, coll. Crespi

L'assegnazione ad Alessandro Longhi, proposta da Modigliani (1924-1925), è stata ribadita nel 1929 in occasione della mostra veneziana sul Settecento in Italia; Moschini (1932) ne ha giustamente escluso l'autografia.

Bibliografia: Modigliani 1924-1925, ill. p. 48 (A. Longhi); *Il Settecento* 1929, p. 39, n. 14; *Il Settecento* 1932, fig. 73 (A. Longhi, maniera); Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi).

**R 69***Ritratto di novizia*

Olio su tela, cm 96 x 81

Inscrizioni: «ALEXANDER LONGHI / Pinxit. / MARIA / TERESA / Di añ. 22 Anno / 1771» a destra

Già Milano, coll. Pini

La presenza di un'iscrizione, palesemente apocrifa, a mo' di firma, ha indotto più studiosi (W. Arslan, L. Coletti, G. Fiocco, A. Morassi, U. Nebbia, R. Pallucchini, A. Riccoboni) ad accogliere il ritratto nel catalogo longhiano, garantendone l'autografia con perizie scritte negli anni 1943-1945. La tela, rigida e statica nell'espressione, è stata pubblicata da Arslan (1946) e da Pallucchini (1960); anche quest'ultimo, tuttavia, non facendone menzione nel testo dato alle stampe, postumo, nel 1995, ha evidentemente rigettato l'attribuzione.

Bibliografia: *Ritratto di monaca* [1945-1946]; Arslan 1946, p. 65 (A. Longhi); Pallucchini 1951-1952, pp. 94-95; Delogu 1958, p. 293; Pallucchini 1960, p. 215; *Collezioni private* 1962, p. 175; Cionini Visani 1975, p. 12; De



Re 1989, p. 779; Wilson 1996, p. 636.

R 70

Ritratto del cavaliere e procuratore Antonio I Cappello

Olio su tela, cm 106 x 79

Già Milano, coll. Schulenbert

Esposto presso la Galerie Caspari di Monaco di Baviera nel 1930 sotto il nome di Alessandro Longhi, il dipinto è in seguito pervenuto nella raccolta di Marzell von Nemes, per poi giungere sul mercato antiquario londinese inizialmente con l'attribuzione al padre Pietro (Cooling Galleries, 1940); passato da Christie's nel 1962, in data imprecisata è entrato nella collezione Asta di Venezia e quindi nella raccolta Schulenbert di Milano, ultima ubicazione nota. Spetta a Pavanello (2001) la restituzione del ritratto a Martino de Boni, nonché l'identificazione del personaggio con Antonio I Cappello, eletto procuratore nel 1793. In precedenza vi si riconosceva l'effigie di «Antonio Cornaro».

Bibliografia: *Italienische Malerei* 1930, p.n.n., n. 13 (A. Longhi); Helbing, München, 2 novembre 1933, n. 128; *Antonio Cornaro* 1940, copertina (P. Longhi); Christie's, London, 23 novembre 1962, n. 138 (A. Longhi); Pavanello 2001, p. 167 (M. De Boni); Delorenzi 2009a, pp. 238-239.



R 71

Ritratto del procuratore Giovanni Benedetto Giovanelli

Olio su tela, cm 74 x 54

Già Milano, mercato antiquario

Da sempre riconosciuta come autografo di Giuseppe Angeli sulla scorta dell'iscrizione in calce al ritratto a stampa del patrizio, Giovanni Benedetto Giovanelli, eletto alla dignità procuratoria nel 1779, l'effigie è apparsa sul mercato antiquario (1986), priva di identificazione, sotto il nome di Alessandro Longhi.

Bibliografia: *Mostra del ritratto* 1911, p. 77, n. 2 (G. Angeli); O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 208; Finarte, Milano, 25 febbraio 1986, n. 37 (A. Longhi); Pallucchini 1995, II, p. 170 (G. Angeli); Delorenzi 2009a, p. 209.



R 72

Ritratto virile con tabacchiera

Olio su tela, cm 83 x 65

Già Milano, mercato antiquario

Già nella raccolta Brass di Venezia, la tela è menzionata da Damerini (1928) e Moschini (1932), entrambi propensi a confermare l'autografia longhiana; il riferimento al pittore, da escludere per ragioni di incompatibilità stilistica, è stato mantenuto in occasione del passaggio dell'opera sul mercato antiquario milanese (1977).

Bibliografia: Damerini 1928, p. 114 (A. Longhi); Moschini 1932a, p. 146; Finarte, Milano, 18 ottobre 1977, n. 23; *Catalogo Bolaffi* 1980, p. 60.



R 73-74*Scuola di cucito e Scuola di ragazzi*

Olio su tela, cm 80 x 113 ciascuno
Già Milano, mercato antiquario

Già nella raccolta del duca Carlo Vitagliano di Napoli, derivano da originali di Giuseppe Bonito. La *scuola di cucito* copia una tela in collezione privata londinese (C. Beddington, in *Capolavori in festa* 1997, pp. 185-189, n. 1.29), mentre la *Scuola di ragazzi* riprende un dipinto transitato sul mercato antiquario parigino (Tajan, Paris, 17 giugno 1997, n. 15).

Bibliografia: Galleria Geri, Milano, 18-26 marzo 1929, nn. 535-536 (A. Longhi).

**R 75***Ritratto di catecumeno*

Olio su tela, cm 80 x 64
Già Milano, mercato antiquario

Il ritratto, presentato a Venezia nel 1929 sotto il nome di Alessandro Longhi, apparteneva all'epoca alla raccolta Gatti Casazza; «opera incerta» secondo Moschini (1932), è stato poi esposto a Milano nel 1955 come autografo di Pietro. Recensendo il catalogo della mostra, Riccoboni ne proponeva l'assegnazione a Giulio Carpioni, mentre C. e Pallucchini, nel medesimo anno, suggerivano il nome di Giovanni Antonio Pellegrini. Passato in collezione privata torinese, fu scelto nel 1967 da Mallé e Testori per figurare alla rassegna incentrata sulla ritrattistica di Giacomo Ceruti e altri pittori coevi dell'Italia settentrionale: gli studiosi la riferivano con cautela a un anonimo veneto del XVIII secolo, per poi riscontrarne correttamente nel corpo della scheda la prossimità ai modi di Jacopo Amigoni.

Bibliografia: *Il Settecento* 1929, p. 142, n. 9 (A. Longhi); Fiocco 1929b, p. 531; Moschini 1932a, p. 146 (A. Longhi?); *Mostra del Settecento* 1955, p. 22, n. 50 (P. Longhi); C. 1955, p. 23 (G.A. Pellegrini); Pallucchini 1955a, p. 265; Riccoboni 1955 (G. Carpioni); *Giacomo Ceruti* 1967, p. 64, n. 90 (pittore veneto, sec. XVIII); Christie's, Milano, 24 novembre 2010, n. 77 (scuola francese, sec. XVIII).

**R 76***Ritratto di ecclesiastico*

Olio su tela, cm 54,5 x 50
Già Milano, mercato antiquario

L'opera, un tempo nella raccolta Brass di Venezia, è comparsa sul mercato antiquario fiorentino nel 1976 e poi su quello milanese nel 1981; finora unanimemente attribuita ad Alessandro Longhi sulla scorta del giudizio di Moschini (1932), che definiva il ritratto «veramente pieno di carattere, con molta finezza psicologica [...]», non appartiene in realtà all'artista. La stesura piatta e le scorrettezze anatomiche ne trasferiscono la paternità a un anonimo maestro del tardo Settecento, se non addirittura attivo al principio del XIX secolo.

Bibliografia: Moschini 1932, p. 125 (A. Longhi); *Mostra di pittura* 1941, p. 90, n. 95; Poglayen-Neuwall 1942, p. 66; Pallucchini 1951-1952, p. 94; *Id.* 1960, p. 215; Cionini Visani 1975, p. 12; Sotheby's, Firenze, 22-23 ottobre 1976, n. 11; Finarte, Milano, 21 maggio 1981, n. 26; Sestieri 1988, p. 169; Pallucchini 1995, p. 444.



R 77*Ritratto di giovane donna con cane*

Olio su tela, cm 85 x 68

Già Milano, mercato antiquario

Bibliografia: Galleria Geri, Milano, 26 novembre - 1° dicembre 1934, n. 145 (A. Longhi).

**R 78***Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 87 x 67

Già Milano, mercato antiquario

L'effigie, in cui si identificava erroneamente Rosalba Carriera, è apparsa nel 1937 alla vendita della collezione Mendoza di Milano sotto il nome di Alessandro Longhi. Come già notava Federico Zeri, segnalandone la presenza presso l'antiquario Bellesi di Londra, si tratta di un'opera tipicissima di Sebastiano Ceccarini (Fototeca Zeri).

Bibliografia: Botta 1936, p. 25 e tav. LXXVI (A. Longhi); Galleria Pesaro, Milano, 25-29 gennaio 1937, n. 40.

**R 79***Ritratto di giovane donna*

Olio su tela, cm 87 x 70

Già Milano, mercato antiquario

Il dipinto, che nel 1940 apparteneva a una raccolta privata di San Remo, è stato pubblicato sulla rivista «Emporium» come autografo di Alessandro Longhi, per poi passare a distanza di un anno sul mercato antiquario milanese. Il nome dell'artista, malgrado le perizie a favore dell'attribuzione di Giuseppe Fiocco, Adolfo Venturi e Amedeo Porcella, va scartato in ragione della rigidità del sembiante e dell'evidente incompatibilità stilistica con le tele longhiane.

Bibliografia: *Collezioni private* 1940, p. 12 (A. Longhi); Galleria Guglielmi, Milano, 24-27 novembre 1941, n. 34.

**R 80***Ritratto virile con tricorno sotto il braccio*

Olio su tela, cm 97 x 72,5

Già Milano, mercato antiquario

L'attribuzione ad Alessandro Longhi formulata nel 1963 in sede d'asta non è credibile; sostituisce un precedente riferimento (1942) a un anonimo maestro inglese del XVIII secolo.

Bibliografia: *Mostra del paesaggio* 1942, p. 14, n. 82 (pittore inglese, inizio sec. XVIII); Finarte, Milano, 12-13 marzo 1963, n. 129 (A. Longhi, attr.).



R 81*Ritratto di giovane uomo*

Olio su tela

Già Milano, mercato antiquario

L'opera si trovava nel 1964 presso la Galleria Bagutta di Milano sotto il nome di Alessandro Longhi (ritaglio di catalogo; Firenze, Kunsthistorisches Institut, Fototeca). Non appartiene al catalogo dell'artista.

**R 82***Ritratto del regatante Alessandro Tarchi*

Olio su tela, cm 108 x 95,3

Iscrizioni: «ALESSANDRO / TARCHI» in basso a destra

Già Milano, mercato antiquario

Il riferimento del quadro ad Alessandro Longhi, escluso dall'analisi stilistica, si deve soltanto alla venezianità del soggetto.



Bibliografia: Alessandro Orsi 1965, p. XLIV (A. Longhi).

R 83-84*Ritratto virile e Ritratto muliebre*

Olio su tela, rispettivamente cm 88 x 69,5 e cm 88 x 70,5

Già Milano, mercato antiquario

Benché le due tele presentino qualche motivo di pregio, in particolare il ritratto virile, l'assegnazione ad Alessandro Longhi non è accettabile.



Bibliografia: Finarte, Milano, 18 aprile 1972, n. 42 (A. Longhi).

R 85*Ritratto virile*

Olio su tela, cm 98 x 74

Già Milano, mercato antiquario

La tela, proveniente da una raccolta privata lombarda, discorda dai modi di Alessandro Longhi. Faceva *pendant* con due ritratti apparsi una seconda volta sul mercato antiquario nel 1977, ma a Venezia, con la stessa attribuzione.

Bibliografia: Finarte, Milano, 17 ottobre 1972, n. 22 (A. Longhi); *Catalogo Bolaffi* 1974, p. 69.

**R 86***Ritratto di ecclesiastico*

Olio su tela, cm 24 x 19

Già Milano, mercato antiquario

Bibliografia: Finarte, Milano, 29 aprile 1980, n. 90 (A. Longhi); *Catalogo Bolaffi* 1980, p. 60.



R 87*Ritratto di ecclesiastico con libro*

Olio su tela, cm 84 x 66,5
Già Milano, mercato antiquario

Proveniente dalla raccolta Brass di Venezia, è stato attribuito in sede d'asta ad Alessandro Longhi (1994) e poi a un suo anonimo seguace (2008).

Bibliografia: Sotheby's, Milano, 8-9 giugno 1994, n. 10 (A. Longhi, attr.); Sotheby's, Milano, 17 novembre 2008, n. 85 (A. Longhi, seguace).

**R 88-89***Ritratto di Antonio Brunelli Bonetti e Ritratto di Livia Maffei Brunelli Bonetti*

Olio su tela, cm 73 x 55 ciascuno
Inscrizioni: «Antonio Brunelli Bonetti / Nato 6 gennaio 1746 / Morto 18 febbraio 1820» sul telaio del primo
Già Milano, mercato antiquario

Le due tele, risalenti all'ottavo/nono decennio del Settecento, piuttosto che lo stile di Alessandro Longhi, cui sono state attribuite da Succi (comunicazione scritta), rammentano in senso largo quello di Pietro.

Bibliografia: Semenzato, Venezia, 28 marzo 1999, n. 87 (A. Longhi, attr.); Semenzato, Venezia, 5 novembre 2000, n. 400 (A. Longhi); Finarte Semenzato, Venezia, 11 marzo 2007, n. 346; Porro & C., Milano, 21 ottobre 2009, n. 8.

**R 90***Ritratto virile*

Olio su tela, cm 64,5 x 53,5
Già Milano, mercato antiquario

Bibliografia: Sotheby's, Milano, 1° giugno 2005, n. 108 (A. Longhi).

**R 91***Ritratto virile*

Olio su tela, cm 76,5 x 57
Già Milano, mercato antiquario

Bibliografia: Christie's, Milano, 29 novembre 2006, n. 6 (A. Longhi).



R 92*Ritratto di bambino*

Olio su tela, cm 76 x 63

Già Milano, mercato antiquario

Bibliografia: Porro & C., Milano, 6 giugno 2007, n. 78 (A. Longhi).

**R 93-94***Ritratto virile e Ritratto muliebre*

Olio su tela, rispettivamente cm 95 x 72 e cm 96 x 72

Già Milano, mercato antiquario

Le due tele provengono da una raccolta privata bellunese.

Bibliografia: Finarte, Milano, 4-5 giugno 2008, nn. 431-432 (A. Longhi, attr.); Finarte, Milano, 25 febbraio 2009, nn. 310, 312.

**R 95-96***Venditori di stampe*

Olio su tela, cm 37 x 27,5 ciascuno

Già Milano, mercato antiquario

L'assegnazione al pittore delle due telette, già in raccolta privata bresciana, è priva di fondamento.

Bibliografia: Finarte, Milano, 29 settembre 2009, n. 203 (A. Longhi).

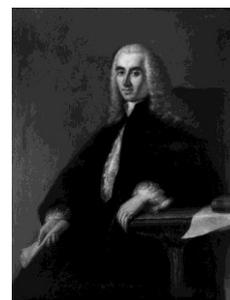
**R 97***Ritratto virile*

Oli su tela, cm 112 x 90

Già Milano, mercato antiquario

Transitato ad aste milanesi con l'attribuzione ad Alessandro Longhi, il dipinto è in realtà ascrivibile alla mano di Fortunato Pasquetti, come si evince dal confronto con un'opera certa, il *Ritratto di Giuseppe Antonio Costantini*, per il quale, in passato, si è ugualmente proposta l'autografia longhiana (cat. R 224).

Bibliografia: Il Ponte Casa d'Aste, Milano, 16 giugno 2010, n. 652 (A. Longhi, attr.); Il Ponte Casa d'Aste, Milano, 25 novembre 2010, n. 872.

**R 98***Ritratto di giovane donna con manicotto*

Olio su tela, cm 81,6 x 63,5

Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts (inv. 23.88)

Proviene dalla raccolta Paolini di Roma; al museo di Minneapolis dal 1923 attraverso il Dunwoody Fund. Manca qualunque connessione con lo stile di Alessandro Longhi.

Bibliografia: *The Gentleman* 1924, p. 4 (A. Longhi); *Handbook* 1926, p. 39; *Venetian Painting* 1936, p. 26, n. 16.



R 99*Ritratto della famiglia Sartorio*

Olio su tela, cm 91,5 x 72
 Modena, Museo Civico (inv. 191)

Giunto al museo nel 1904 per lascito del conte Luigi Alberto Gandini, il dipinto è stato esposto a Modena (1906) e a Firenze (1922) come opera di Alessandro Longhi, per poi essere presentato a Venezia, nel 1929, quale prova di un anonimo maestro settecentesco; Pallucchini (1960) vi scorgeva la mano di un autore di ambito longhiano. L'assegnazione a Nathaniel Dance (1735-1811) proposta da Fiocco nel 1929, considerata valida anche da Busiri Vici (1965), è mutata nel recente catalogo della pinacoteca (2005) in favore di un pittore inglese della seconda metà del Settecento.



Bibliografia: *Catalogo dell'esposizione* 1906, p. 23, n. 364 (A. Longhi); *Mostra della pittura* 1922, p. 116, n. 590; Nugent 1925, p. 225; *La pittura italiana* 1924, tav. 170 (anonimo veneziano, sec. XVIII); Brosch 1929, p. 355 (A. Longhi); *Il Settecento* 1929, p. 39, n. 15 (anonimo, sec. XVIII); Fiocco 1929a, p. 566 (N. Dance); *Id.* 1929b, p. 35; Moschini 1932a, p. 146; Pallucchini 1960, p. 191 (maestro longhiano); Busiri Vici 1965, pp. 389-390 (N. Dance); Levi Pisetzky 1967, tav. 74; G. Damen, in *I dipinti antichi* 2005, pp. 195-196, n. 176 (pittore inglese, seconda metà sec. XVIII).

R 100*Ritratto virile*

Olio su tela, cm 120 x 89
Iscrizioni: «[ENC]ICLOPEDIA / [...]» sul volume sul tavolo
 Monaco di Baviera, coll. Toni Stadler

Bibliografia: *Italienische Malerei* 1935, p. 12, n. 113 (A. Longhi).

**R 101***Ritratto del cardinale Giovanni Francesco Barbarigo*

Olio su tela, cm 74 x 62
 Già Monaco di Baviera, mercato antiquario

La tela, apparsa sul mercato antiquario tedesco con un riferimento ad Alessandro Longhi (1937), apparteneva alla raccolta di Theodor Stroeyer a Norimberga; è agevole il riconoscimento nel prelado di Giovanni Francesco Barbarigo, vescovo di Padova insignito della porpora cardinalizia nel 1719. L'opera risale verosimilmente alla terza decade del XVIII secolo.



Bibliografia: Böhler, München, 28 ottobre 1937, n. 218 (A. Longhi).

R 102*Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 97 x 78
 Già Monaco di Baviera, mercato antiquario

Non è opera di Alessandro Longhi; sembra dubbia l'identificazione dell'effigiata, proposta nel 2008, con Caterina II di Russia.

Bibliografia: Finarte, Milano, 27 novembre 2002, n. 109 (A. Longhi); Hampel, München, 19 settembre 2008, n. 288 (A. Longhi, attr.).



R 103*Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 84 x 63

Già Monaco di Baviera, mercato antiquario

Il ritratto, durante i vari passaggi sul mercato antiquario, ha sempre mantenuto un'attribuzione immotivata ad Alessandro Longhi. Pare piuttosto riferibile all'ambito di Sebastiano Ceccarini.



Bibliografia: Cambi, Genova, 22-24 settembre 2004, n. 1452 (A. Longhi); Cambi, Genova, 24-25 febbraio 2005, n. 543; Farsetti, Prato, 4-5 novembre 2005, n. 682 (A. Longhi, attr.); Porro & C., Milano, 23 novembre 2006, n. 206 (A. Longhi, cerchia); Hampel, München, 17 settembre 2010, n. 4 (A. Longhi, attr.).

R 104*Ritratto del procuratore Bartolomeo III Gradenigo*

Olio su tela, cm 245 x 164

Già Monte Carlo, mercato antiquario

Presentato come autografo di Alessandro Longhi alla mostra di arte italiana svoltasi ad Amsterdam nel 1934, il dipinto apparteneva all'epoca alla raccolta di J. Goudstikker; la coincidenza dimensionale e la descrizione presente in catalogo ne consentono l'identificazione con una tela ricomparsa nel 1983 sul mercato antiquario monegasco sotto il nome di Pietro Uberti, che si è in realtà rivelata copia ottocentesca del *Ritratto del procuratore Bartolomeo III Gradenigo*, eseguito nel 1704 da Nicolò Cassana e oggi custodito nella collezione dell'Earl of Harewood (Delorenzi 2009a).



Bibliografia: *Italiaansche kunst* 1934, p. 77, n. 186 (A. Longhi); Sotheby Parke Bernet, Monte Carlo, 26 giugno 1983, n. 440 (P. Uberti); Delorenzi 2009a, p. 151 (N. Cassana, copia da).

R 105*Ritratto del procuratore Bartolomeo VI (Vincenzo) Gradenigo*

Olio su tela, cm 245 x 164

Già Monte Carlo, mercato antiquario

L'opera ha condiviso le sorti della tela precedente, figurando dapprima nella collezione olandese di J. Goudstikker e quindi passando in asta nel principato di Monaco nel 1983 con l'attribuzione a Pietro Uberti. Il rinvenimento di un'immagine presso la Fototeca Zeri di Bologna (inv. 128055) ci consente di identificare il personaggio con il procuratore Bartolomeo VI (Vincenzo) Gradenigo, eletto alla cospicua carica nel 1717; si tratta verosimilmente di una copia del ritratto ufficiale, al momento irreperibile, tradotto a stampa con l'enigmatica indicazione di paternità «G:E:S: pinx:» (Delorenzi 2009a, p. 317, cat. PSM 46).



Bibliografia: *Italiaansche kunst* 1934, p. 77, n. 187 (A. Longhi); Sotheby Parke Bernet, Monte Carlo, 26 giugno 1983, n. 441 (P. Uberti).

R 106*Ritratto di giovane uomo*

Olio su tela, cm 43 x 37

Narbonne, Musée d'Art et d'Histoire (inv. 875-2-3)

Giunto al museo quale dono di M. Chaber nel 1875, il ritratto mantiene tuttora una vecchia attribuzione ad Alessandro Longhi; la foggia dell'abbigliamento indica una



cronologia entro la metà del Settecento.

Bibliografia: Fil 1877, p. 59, n. 249 (A. Longhi?); Berthomieu 1923, p. 117, n. 426 (A. Longhi, attr.); Lepage 2009, p. 219, n. 603.

R 107

Ritratto di musicista

Olio su tela, cm 106,7 x 97,8
New York, Brooklyn Museum (inv. 17.36)

La tela fu donata al museo nel 1917 da Augustus Healy come opera di Alessandro Longhi, attribuzione oggi sostituita da un generico riferimento alla scuola napoletana del Settecento. Nel personaggio effigiato, erroneamente, si sono a lungo intraviste le fattezze di Franz Joseph Haydn.



Bibliografia: *Museum Notes* 1917, p. 170 (A. Longhi); Muller 1932, pp. 284, 295; *Composer Portraits* 1954, p. 7, n. 7a; Lenneberg 1963-1964, pp. 64-66.

R 108-109

Ritratto virile e Ritratto muliebre con bambino

Olio su tela, cm 110 x 81,2 ciascuno
Già New York, mercato antiquario

Riferiti in un primo tempo ad Alessandro Longhi (*ante* 1930), i due ritratti sono stati assegnati a Giacomo Ceruti sulla base di una perizia di Giuseppe Fiocco (1931); l'attribuzione non sembra essere stata recepita dalla Gregori, che ne omette la citazione nella monografia dedicata all'artista nel 1982. Negli effigiati si è soliti riconoscere membri della famiglia Ricciardi di Bergamo.



Bibliografia: *Pinacoteca di Villa Geri ante* 1930, p. n.n. (A. Longhi); Galleria Pesaro, Milano, 11 novembre 1931, nn. 201-202 (G. Ceruti, attr.); Galleria Geri, Milano, 30 aprile-10 maggio 1934, n. 103A-B (G. Ceruti); Galleria Geri, Milano, 17-23 dicembre 1934, n. 36; *Abbigliamento e costume* 1964, p. 281 (solo *Ritratto muliebre*; scuola lombarda, sec. XVIII); Cappi Bentivegna 1964, pp. 66-67, n. 376 (solo *Ritratto muliebre*); Christie's, New York, 10 gennaio 1980, n. 282 (G. Ceruti).

R 110

Ritratto virile con lettera

Olio su tela, cm 65,7 x 54,4
Già New York, mercato antiquario

Già in raccolta DeBoer ad Amsterdam, quindi presso il gallerista J.H. Weitzner a New York (1936) e poi nella collezione Ernest Wadsworth Longfellow, il dipinto è pervenuto nel 1940 tramite scambio al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 40.722), che lo ha alienato a un'asta di Sotheby nel 1990. L'attribuzione originaria a Pietro Longhi, condivisa anche da Martini (1964), è stata mutata in favore del figlio nel catalogo museale del 1955; secondo Pignatti (1968) sarebbe «opera evidente di Alessandro Longhi, verso il 1780». Non vi sono in realtà appigli per sostenere il riferimento al nostro, tanto più che la pennellata e l'approccio alla fisionomia differiscono dai suoi modi tipici.



Bibliografia: *Venetian Painting* 1936, p. 27, n. 21 (P. Longhi); *Summary Catalogue* 1955, p. 38 (A. Longhi); Martini 1964, p. 263 nota 244 (P. Longhi); Pignatti 1968, p. 132 (A. Longhi); Fredericksen-Zeri 1972, pp. 108, 529, 565; Pignatti 1974, p. 109, n. 361; *European Paintings* 1985, p. 169; Sotheby's, New York, 11 ottobre 1990, n. 6.

R 111*Ritratto di giovane donna con ventaglio e moretta*

Olio su tela, cm 71 x 53

Già New York, mercato antiquario

Appartenente alla scuola veneziana del Settecento, la tela è stata invece riferita ad Alessandro Longhi in occasione del passaggio a un'asta americana sulla base di un parere scritto di Giuseppe Fiocco (6 luglio 1954).

Bibliografia: Parke-Bernet Galleries, New York, 3 novembre 1954, n. 36 (A. Longhi).

**R 112***Ritratto di giovane uomo con corazzina*

Olio su tela, cm 91 x 72,5

Già New York, mercato antiquario

Il ritratto, già presso la William Rockhill Nelson Gallery of Art di Kansas City (inv. 51.57), era in passato attribuito ad Alessandro Longhi; al momento dell'alienazione (1986), è stato considerato come opera di scuola. Non sembra appartenere all'ambito veneziano.

Bibliografia: *Handbook* 1959, p. 262 (A. Longhi, attr.); Fredericksen-Zeri 1972, pp. 108, 529, 589; *Handbook* 1973, p. 260; Christie's, New York, 15 gennaio 1986, n. 63 (A. Longhi, scuola di); Christie's, New York, 4 giugno 1986, n. 4.

**R 113***Ritratto di pittore*

Olio su tela, cm 95,2 x 68,6

Iscrizioni. «A L» in basso a sinistra; «1788» in posizione imprecisata

Già New York, mercato antiquario

Proveniente dalle raccolte H. Rogers Benjamin (1955) e G.B. Cromwell (1988) di New York, il ritratto è stato esposto nel 1989 presso la Galleria Piero Corsini nella medesima città. L'attribuzione ad Alessandro Longhi, suggerita agli estensori del catalogo di vendita dalla presenza della sigla «A L», va esclusa a motivo dello scarso spessore psicologico dell'effigie e dell'incongruenza con i modi tardi dell'artista; è comunque prossimo, nel carattere, alle effigi di sua mano.

Bibliografia: *Important Old Master Paintings* 1989, pp. 114-117, n. 22 (A. Longhi).

**R 114***Ritratto di magistrato veneziano*

Olio su tela, cm 206,2 x 128,4

Già New York, mercato antiquario

La tela, nella quale si è erroneamente identificato un «cardinale», è passata con l'attribuzione ad Alessandro Longhi sul mercato antiquario statunitense. L'impossibilità di una visione diretta e la qualità scarsa della riproduzione fotografica presente nel catalogo d'asta impediscono di giungere a una proposta attributiva convincente. L'effigiato, un patrizio veneziano investito di una carica politica non identificabile, apparteneva forse alla famiglia Grimani, come lascerebbe intuire lo stemma al centro della coperta del volume – una commissione da cui pende un sigillo – appoggiato sulla *consolle* di esuberante fattura barocca.



Bibliografia: Christie's, New York, 30 maggio 1990, n. 78 (A. Longhi, attr.).

R 115

Ritratto virile

Olio su tela, cm 98 x 71

Già New York, mercato antiquario

Bibliografia: Sotheby's, New York, 14 marzo 1990, n. 89 (A. Longhi, attr.).



R 116

Ritratto di Sophie Dorothea Thiele

Pastello su carta, cm 52 x 41

Già New York, mercato antiquario

Nel ritratto, inizialmente assegnato alla mano di Alessandro Longhi con la titolazione generica «Portrait de femme» (1993), va in realtà ravvisata una copia dal pastello di Anton Raphael Mengs raffigurante Sophie Dorothea Thiele che si conserva presso la Gemäldegalerie di Dresda (Roettgen 1999).



Bibliografia: Sotheby's, Monaco, 2 luglio 1993, n. 216 (A. Longhi); Christie's, New York, 30 gennaio 1998, n. 251 (A.R. Mengs); Roettgen 1999, I, p. 331 (A.R. Mengs, copia da).

R 117

Ritratto di bambina con uccellino

Olio su tela, cm 104,8 x 80,7

Già New York, mercato antiquario

Già sul mercato antiquario americano (New York, Newhouses Galleries, 1950), quindi in collezione privata; riferita in sede d'asta nel 1996 ad Alessandro Longhi, spetta invece a Sebastiano Ceccarini (Cleri 2000). La bambina viene generalmente identificata con Maria Luisa di Parma.



Bibliografia: Sotheby's, New York, 16 maggio 1996, n. 76 (A. Longhi); Cleri 2000, p. 37 nota 39 (S. Ceccarini); Christie's, New York, 26 gennaio 2005, n. 31.

R 118

Ritratto di provveditore veneziano

Olio su tela, cm 148,6 x 122

Norfolk (Virginia), Chrysler Museum of Art (inv. 71.677)

Già nella raccolta Liechtenstein di Vienna, è stato a lungo assegnato alternativamente a Pietro o ad Alessandro Longhi. Si tratta in realtà di un'opera tipica di Fortunato Pasquetti (Delorenzi 2009), nome suggerito da Pignatti fin dal 1968.



Bibliografia: *Katalog* 1885, p. 32, n. 221 (P. Longhi); *Mostra del ritratto* 1911, p. 89, n. 58 (P. Longhi); Rusconi 1911, p. 32; Soulier 1911, p. 76 (A. Longhi); Tarchiani 1911, p. 91; Nugent 1912, p. 77 (P. Longhi); O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 220 (P. Longhi, attr.); Ravà 1927, p. 200 (A. Longhi); Moschini 1932a, p. 147 (non A. Longhi); *Age of Elegance* 1959, p. 54, n. 191; *Venetian Paintings* 1961, p. 19, n. 21; *La Farge* 1961, p. 59; *Italian Renaissance* 1967, p. 78, n. 71; Pignatti 1968, p. 135 (F. Pasquetti, modi); Pignatti 1974, p. 109, n. 337;

Delorenzi 2009a, p. 183 (F. Pasquetti).

R 119

Ritratto di Melchiorre Cesarotti

Olio su tela, cm 71 x 55

Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti

Bibliografia: Checchi-Gaudenzio-Grossato 1961, p. 533 (A. Longhi?).



R 120

Ritratto di Francesco Antonio Callegari

Olio su tela, cm 48,4 x 36

Inscrizioni: «FRAC. ANTO. CALEGARI / EGGREGIO. RICERCATORE / DEL NUM:º ARMONICO / VENETO.» in alto a destra

Padova, Basilica del Santo, Biblioteca

La teletta raffigura Francesco Antonio Callegari (1656-1742), maestro di cappella prima al Santo di Padova e in seguito, dal 1727, della basilica veneziana dei Frari. L'assegnazione ad Alessandro Longhi è smentita dalla modestia di mezzi e d'espressione dell'opera, non imputabile a un'eventuale cronologia tarda.

Bibliografia: E.M. Dal Pozzolo, in *Basilica del Santo* 1995, pp. 196-197, n. 159 (A. Longhi).



R 121

Ritratto di regatante

Olio su tela, cm 101 x 72

Padova, coll. Banca Antonveneta

La tela è giunta alla Banca Antoniana nel 1994 dalla collezione portogruarese di Francesco Trivellato. Il nome di Alessandro Longhi è all'evidenza incongruo.

Bibliografia: L. Moretti, in *La collezione d'arte* 2006, p. 110, n. 43 (A. Longhi); L. Moretti, in *Un patrimonio* 2009, p. 130, n. 43.



R 122

Ritratto muliebre con orologio

Olio su tela, cm 142 x 122 ciascuno

Inscrizioni: «E NOBIS / OCTO / FLVERE» sul cartiglio dell'orologio

Padova, Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Già nella raccolta Brass di Venezia, l'opera è passata anteriormente al 1962 nella collezione Pini di Milano; si trova presso la Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo dal 1976. L'assegnazione tradizionale ad Alessandro Longhi, mantenuta per alcuni decenni, è stata giustamente posta in dubbio da Pancheri (in *La misura del tempo* 2005), che ha suggerito il nome di Nazario Nazari.

Bibliografia: *Il Settecento* 1929, p. 142, n. 5 (A. Longhi); *Il Settecento* 1932, fig. 74; Moschini 1932a, p. 146; *Exposition* 1935, p. 112, n. 242; Venturi 1952-1953, p. 208; Donzelli 1957, p. 132; *Collezioni private* 1962, p. 173; Semenzato, Soligo (TV), 11-14 giugno 1976, n. 615; F. Rigon, in *Da Buonconsiglio a Fattori* 1996, p. 51; R. Pancheri, in *La misura del tempo* 2005, p. 656, cat. R21 (N. Nazari); S. Barchiesi, in *Le collezioni d'arte* 2006, p. 104.



R 123*Ritratto virile con turbante*

Olio su tela, cm 142 x 122

Padova, Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Il ritratto, che forma *pendant* con la tela precedente, ne ha condiviso le vicende critiche.

Bibliografia: *Mostra della pittura* 1922, p. 116, n. 589 (A. Longhi); *La pittura italiana* 1924, p. 184; Nugent 1925, p. 133; Damerini 1928, p. 114; *Il Settecento* 1929, p. 142, n. 4; Fiocco 1929a, p. 567; Moschini 1932a, p. 146; *Seconda mostra* 1934, p. 64; Venturi 1952-1953, p. 207; *Collezioni private* 1962, p. 173; Semenzato, Soligo (TV), 11-14 giugno 1976, n. 616; R. Pancheri, in *La misura del tempo* 2005, pp. 656-657, cat. R21 (N. Nazari); S. Barchiesi, in *Le collezioni d'arte* 2006, p. 104.

**R 124***Ritratto di giovane donna*

Olio su rame, cm 6,6 x 5

Parigi, coll. privata

Già nella collezione Broglio di Parigi, la miniatura è stata alienata nel 1974 con l'attribuzione ad Alessandro Longhi; in favore del padre si è invece espresso Martini, sia nel catalogo di una mostra da lui curata nella capitale francese nel 1978, sia nel volume sulla pittura veneta del Settecento dato alle stampe nel 1982. Lo scarso spessore psicologico del ritrattino induce piuttosto ad assegnarne l'esecuzione all'ambito longhiano.

Bibliografia: Ader-Picard-Tajan e Champetier de Ribes, Paris, 20 marzo 1974, n. 37 (A. Longhi, attr.); *Venise* 1978, p. n.n. (P. Longhi); Martini 1982, p. 545 nota 324.

**R 125***Ritratto di Giovanni Grassi, capitano e podestà di Brescia*

Olio su tela

Iscrizioni: «IOANNES. GRASSI. PRAEFECTVS. / ET. PRO. PRAETOR. BRIX. / AVCTA. ANNONA. / PROVINCIAM. SERVAVIT. / ANNO M.DCC.LXXXIII. / AGRI. BRIXIENSIS. / TRIBVNI.» a sinistra

Già Parigi, coll. Lazzaroni

L'opera, riferita ad Alessandro Longhi quando si trovava nella raccolta parigina del barone Michele Lazzaroni, fu selezionata tra il 1940 e il 1944 dalle autorità tedesche in vista della creazione del Führermuseum di Linz (Schwarz 2004). Vi è raffigurato Giovanni Grassi, nato il 25 agosto 1738, nel ruolo di capitano e podestà di Brescia (Romanelli 1986, pp. 40, 48), e risulta databile con certezza al 1783 grazie all'epigrafe alle spalle del magistrato. L'autore del dipinto va riconosciuto in Vincenzo Guarana sulla base dell'analisi stilistica e del confronto con altre prove certe del pittore (cfr. Delorenzi 2009a, pp. 220-223).

Bibliografia: Romanelli 1986, p. 48 (anonimo); Schwarz 2004, p. 322, n. XVII/40 (A. Longhi).



R 126*Ritratto muliebre*

Olio su tela 116 x 88

Già Parigi, mercato antiquario

Non è opera di Alessandro Longhi; proviene dalla collezione Victor **Guibert** (castello di Cabrières).

Bibliografia: Palais Galliera, Paris, 8 dicembre 1964, n. (A. Longhi, attr.).

**R 127-128***Ritratti di Leone Verospi e della consorte*

Olio su tela, rispettivamente cm 74,5 x 58 e cm 76,5 x 60,5

Già Parigi, mercato antiquario

I ritratti, per i quali va esclusa l'autografia longhiana, sono databili entro il quarto decennio del Settecento.

Bibliografia: Ader-Picard-Tajan, Paris, 28 marzo 1979, n. 184 (A. Longhi, attr.); Ader-Picard-Tajan, Paris, 18 marzo 1980, n. 32.

**R 129***Ritratto di giovane uomo con libro*

Olio su tela

Già Parigi, mercato antiquario

Bibliografia: Hôtel Drouot, Paris, 13 maggio 1985, n. 37 (A. Longhi, attr.).

**R 130***Ritratto virile*

Pastello su carta, cm 63 x 78

Già Parigi, mercato antiquario

Il riferimento ad Alessandro Longhi, proposto in occasione del passaggio dell'opera sul mercato antiquario monegasco (1987), non è sostenibile, come pure la successiva attribuzione al padre Pietro (2002). Il personaggio è stato in un primo tempo identificato con Gaetano de Mobili.

Bibliografia: Sotheby's, Monaco, 21 giugno 1987, n. 568 (A. Longhi); Delvaux, Paris, 19 dicembre 2002, n. 93 (P. Longhi, attr.).

**R 131***Ritratto muliebre*

Olio su carta, cm 30 x 23,5

Già Parigi, mercato antiquario

Il ritratto raffigura forse una dama della famiglia Mocenigo, come suggerito in sede d'asta; la provenienza veneziana dell'opera ne ha determinato l'erroneo conferimento ad Alessandro Longhi.

Bibliografia: Beaussant-Lefèvre, Paris, 29 aprile 1994, n. 17 (A. Longhi); Beaussant-Lefèvre, Paris, 12 maggio



1995, n. 74; Beussant-Lefèvre, Paris, 27 febbraio 1996, n. 36.

R 132

Ritratto di Carlo Broschi, detto Farinelli

Olio su tela, cm 78 x 58,5

Già Parigi, mercato antiquario

Venduto a un'asta parigina di Tajan (2002) con l'attribuzione ad Alessandro Longhi, senza che il personaggio venisse riconosciuto, il dipinto è stato correttamente assegnato dalla Scarpa (2003) a Jacopo Amigoni, più volte chiamato a ritrarre il celebre virtuoso Farinelli.



Bibliografia: Tajan, Paris, 22 marzo 2002, n. 10 (A. Longhi, attr.); Scarpa 2003, p. 167 (J. Amigoni).

R 133

Ritratto di giovane nobile

Olio su rame, cm 11,5 x 8,5

Già Parigi, mercato antiquario

La vivace miniatura, che non presenta i caratteri stilistici di Alessandro Longhi, sembra cadere entro la metà del secolo.



Bibliografia: Tajan, Paris, 15 dicembre 2006, n. 32 (A. Longhi, attr.).

R 134

Un poeta che declama i suoi versi

Olio su tela, cm 47,5 x 63

Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery (inv. LL 3526)

La tela, tradotta su rame a mezzotinto da William James Ward con il titolo *Garrick in the Green Room* e illustrata nel 1829 da George Daniel in un apposito opuscolo, era all'epoca riconosciuta come opera certa di William Hogarth, attribuzione che ha visto unanime la critica fino al sesto decennio del Novecento, con la sola eccezione di Nichols (in *Anecdotes* 1833), propenso invece a scorgervi la mano di un artista francese con alterazioni allo scopo di adattare l'immagine al gusto britannico. È possibile ricostruire i passaggi di proprietà del dipinto a partire dalla fine del XVIII secolo: presente sul mercato antiquario di Bristol, fu acquistato dal libraio Wheatly, quindi dagli agenti letterari Hurst e Robinson e poi dallo storico George Walter Southgate (1833); venduto all'asta, giunse dopo qualche tempo nella collezione di Samuel Addington, alienata alla sua morte presso Christie's (1886), in seguito pervenne a un certo J.E. Reiss attraverso Agnew, riemerse a un'asta di Sotheby's (1927), infine fu ceduta dal mercante d'arte Giuseppe Bellesi a J. Croal Thomson e da questi ai Trustees della Lady Lever Art Gallery nel 1929. La tradizione, riferita da Daniel (1829), vuole che la scena raffiguri il celebre attore teatrale David Garrick durante una recita nella Green Room del Drury Lane di Londra, circondato da personaggi altrettanto celebri delle scene inglesi.



Il Museo Correr di Venezia possiede un foglio (cat. DA 18), segnalato per la prima volta da Byam Shaw nel 1933, che Watson ha identificato a distanza di alcuni anni (1964) con il disegno preparatorio dell'opera a Port Sunlight, da cui differisce solo in minimi dettagli; l'esemplare grafico, siglato «Longhi» e posto sotto il nome di Alessandro per via del preponderante impiego, su una traccia a matita nera, di penna e acquarello, tecniche non consuete a Pietro, ha indotto lo studioso ad assegnare al più giovane artista anche la prova pittorica: ipotesi rigettata da Pignatti (1968; 1974) e dal catalogo della Lady Lever Art Gallery (1983) in favore dell'autografia paterna. È agevole, in effetti, riscontrare i modi tipici di telette eseguite dal genitore in una fase avanzata, nel pieno dell'ottavo decennio, quali *I letterati in biblioteca* già in collezione d'Atri a Parigi, *Gli avvocati* in raccolta privata padovana e *Gli usurai* già in collezione Barozzi a Venezia (Pignatti 1974, pp.

103-104, nn. 218, 225, 236).

Meno nota è la tesi di Walch (1970) che – pur mantenendo acriticamente il riferimento ad Alessandro – considera attendibile la vecchia memoria secondo cui l'uomo in abito verde dalla posa oratoria, additato dalla figura allegorica della Fama, andrebbe identificato con Garrick, avvalorando la sovrapposizione attraverso il confronto con i due ritratti dell'attore compiuti nel 1764, durante il suo soggiorno in Italia, da Pompeo Batoni e Angelica Kauffmann, l'uno all'Ashmolean Museum di Oxford, l'altro presso il Marchese di Exeter a Burghley House. L'istrione, in primavera, era giunto a Parma, dove il duca Filippo I di Borbone gli aveva chiesto un saggio di recitazione inglese, che interpretò dinanzi a una platea ristretta annoverante Edward Duca di York, John I Conte Spencer e la consorte Georgiana; lo spadino che si intravede sotto la sedia, accanto alle maschere e ai volumi, può effettivamente riferirsi all'episodio declamatorio, in quanto strumento allusivo all'opera recitata nell'occasione, il *Macbeth*. Prima di tornare in patria nel giugno, Garrick si era recato nella Serenissima, dove forse aveva conosciuto Pietro Longhi, il pittore che meglio di ogni altro poteva approssimarsi al gusto delle *conversation pieces* tipiche di Hogarth.

Bibliografia: Daniel 1829 (W. Hogarth); *Anecdotes* 1833, p. 314 (scuola francese, XVIII secolo?); Southgate, London, 21-28 giugno 1833, n. 1393 (W. Hogarth); Christie's, London, 22 maggio 1886, n. 80; Dobson 1902, pp. 151, 233; *Id.* 1907, pp. 174, 212, 282; Sotheby's, London, 14 dicembre 1927, n. 52; *Current Art Notes* 1929, p. 123; *An Exhibition* 1957, p. 15, n. 23 (con bibl. precedente); Watson 1964, pp. 18-20 (A. Longhi); *Life in XVIII Century* 1966, pp. 21-22, n. 26; *Venetian Baroque* 1967, p. 26, n. 33; Pignatti 1968, pp. 95-96 (P. Longhi); Walch 1970, pp. 527-531 (A. Longhi); Pignatti 1974, p. 103, n. 230 (P. Longhi); *Catalogue* 1983, pp. 13-14.

R 135

Ritratto muliebre

Olio su tela, cm 76 x 62

Già Prato, mercato antiquario

Bibliografia: Farsetti, Prato, 23 ottobre 1993, n. 124 (A. Longhi).



R 136

Ritratto del vescovo Antonio Luovich

Olio su tela

Prčanj, pinacoteca parrocchiale

Il dipinto è stato pubblicato nel 1961 da Prijateli con l'attribuzione ad Alessandro Longhi, già sostenuta due anni addietro da Giuseppe Fiocco in una comunicazione scritta al parroco di Prčanj. L'opera, come giustamente asserito da Tomić (1999), spetta invece a Bernardino Castelli.

Bibliografia: Moschini 1810, p. 25 nota c (B. Castelli); Prijatelj 1961, p. 228 (A. Longhi); *Id.* 1982, p. 862; Tomić 1999, p. 107 (B. Castelli).



R 137

Ritratto di profilo del vescovo Antonio Luovich

Olio su tela

Prčanj, pinacoteca parrocchiale

Resa nota da Prijatelj (1961) sotto il nome di Alessandro Longhi, l'effigie è stata in seguito ricondotta alla mano di Bernardino Castelli (Tomić 1999) per via stilistica e per la menzione nella biografia del pittore compilata nel 1810 dall'abate Moschini.

Bibliografia: Moschini 1810, p. 25 nota c (B. Castelli); Prijatelj 1961, p. 228 (A. Longhi); *Id.* 1982, p. 862; Tomić 1999, p. 107 (B. Castelli).



R 138-139*Ritratti di due giovani donne in costume orientale*

Olio su tela
 Roma, coll. Clerici

Bibliografia: Berdoy 1964, p. 26 (A. Longhi, attr.).

**R 140***Ritratto di Paolo Veronese*

Olio su tela, cm 63 x 52 (con cornice)
 Roma, coll. Manzoli Miari

Segnalata da Riccoboni nel 1963 insieme ad altri ritrattini provenienti dalla raccolta Miari de' Cumani di Padova, l'opera riprende l'autoritratto di Paolo Veronese che compare nelle *Nozze di Cana* oggi al Louvre, ma fino al 1797 nel refettorio del monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia. Non vi sono motivi per mantenere la tela nel novero degli autografi di Alessandro Longhi.

Bibliografia: Riccoboni 1963, pp. 12-13 (A. Longhi); Martini 1964, p. 290 nota 285.

**R 141***Ritratto virile con cane*

Olio su tela, cm 95 x 73
Inscrizioni: «S. V.» sul collare del cane
 Roma, coll. privata

Una perizia di Adolfo Venturi sosteneva nel 1941 il riferimento della tela ad Alessandro Longhi, dando al personaggio il nome di Sebastiano Venier a motivo delle iniziali sul collare del cane. I contatti con l'arte francese e con Amigoni che già all'epoca si riscontravano (Poglayen-Neuwall 1942) avvalorano la sottrazione dell'opera al corpus longhiano.

Bibliografia: *Mostra di pittura* 1941, p. 87, n. 92 (A. Longhi); Poglayen-Neuwall 1942, p. 66.

**R 142***Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 80 x 65
 Già Roma, mercato antiquario

Il ritratto, proveniente dalla collezione Binetti di Venezia, non appartiene al catalogo dell'artista.

Bibliografia: Galleria Sangiorgi, Roma, 24 marzo 1892 (A. Longhi).



R 143-144*Ritratto virile e Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 80 x 74 ciascuno
Già Roma, mercato antiquario

Benché poco giudicabili attraverso le vecchie immagini, i due dipinti non rientrano nella produzione di Alessandro Longhi.

Bibliografia: Galleria Sangiorgi, Roma, 11-18 aprile 1910, n. 57 (A. Longhi); *Catalogue* 1913, n. 44.

**R 145***Ritratto del procuratore Giorgio Pisani*

Olio su tela, cm 233 x 151

Inscrizioni: «1780 / 8 / marzo» sul quadrante dell'orologio; «Capitolar del Colleggio de XII» sul dorso del volume sul tavolo

Già Roma, mercato antiquario

Il ritratto, già presso l'antiquario veneziano Antonio Salvadori, fu esposto a Roma nel 1911 con il riferimento ad Alessandro Longhi; come tale è successivamente transitato sul mercato antiquario capitolino (1975). Spetta in realtà alla mano del veronese Felice Boscarati, il cui nome compare in calce alla stampa intagliata nel 1780 da Marco Pitteri in occasione del solenne ingresso di Giorgio Pisani alla dignità procuratoria (Delorenzi 2009).

Bibliografia: *Guida illustrata* 1911, p. 24 (A. Longhi); Christie's, Roma, 18 dicembre 1975, n. 60; *Catalogo Bolaffi* 1977, p. 61; Delorenzi 2009a, p. 217 (F. Boscarati).

**R 146***Ritratto di Laura Guiccioli*

Olio su tela, cm 95 x 78

Già Roma, mercato antiquario

Non è possibile accogliere l'attribuzione ad Alessandro Longhi formulata al momento della vendita. La tela, che si colloca tra l'ottavo e il nono decennio del Settecento, stando al catalogo d'asta raffigurerebbe la nobildonna imolese Laura Guiccioli.

Bibliografia: L'Antonina, Roma, 15-28 aprile 1937, n. 393 (A. Longhi, attr.).

**R 147***Ritratto virile con fucile e tricorno*

Olio su tela, cm 93 x 73

Già Roma, mercato antiquario

Già nella raccolta romana di Armando Brasini, l'opera faceva *pendant* con un *Ritratto virile in abito rosso*, non illustrato, pure attribuito ad Alessandro Longhi (cat. NR 27). Il nome dell'artista, a ogni modo, va escluso per incompatibilità stilistiche.

Bibliografia: L'Antonina, Roma, 24 maggio - 2 giugno 1937, n. 229 (A. Longhi, attr.).



R 148*Ritratto di magistrato*

Olio su tela, cm 223 x 144
Già Roma, mercato antiquario

Proviene dalla raccolta Labia di Roma. L'opera, resa nota da Martini (1964) con l'assegnazione a Pietro Uberti, ha mantenuto tale riferimento attributivo in occasione di un recente passaggio sul mercato antiquario (2009); per due volte, tuttavia, è apparsa all'asta sotto il nome di Alessandro Longhi (1985, 1987), escluso da semplici ragioni di costume.

Bibliografia: Martini 1964, p. 277 nota 268 (P. Uberti); Christie's, Roma, 5 dicembre 1985, n. 144 (A. Longhi); Christie's, Roma, 15 dicembre 1987, n. 253; Finarte, Roma, 17 dicembre 2009, n. 852 (P. Uberti).

**R 149***Ritratto di giovane uomo con tricorno*

Olio su tela, cm 59,5 x 44
Già Roma, mercato antiquario

L'erronea attribuzione ad Alessandro Longhi si deve a una perizia di Giuliano Briganti.

Bibliografia: Christie-Manson & Woods S.A., Roma, 15 ottobre 1970, n. 16 (A. Longhi); Babuino, Roma, 8-11 giugno 2010, n. 124 (P. Longhi).

**R 150***Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 58 x 48
Già Roma, mercato antiquario

Bibliografia: Christie's, Roma, 8 marzo 1990, n. 149 (A. Longhi).

**R 151***Ritratto di musicista*

Olio su tela, cm 39,5 x 32,5
Già Roma, mercato antiquario

Già assegnato alla cerchia di Pietro Longhi, poi riferito al figlio Alessandro dall'antiquario romano Lampronti. Non pertiene ai due artisti.

Bibliografia: Christie's, London, 11 dicembre 1992, n. 405 (P. Longhi, cerchia); *Dipinti antichi* 2002, p. 13 (A. Longhi).

**R 152***Ritratto di giovane religioso*

Olio su tela, cm 71 x 55
Iscrizioni: «CANDID / ATVS / RECTOR» sul dorso del volume
Già Roma, mercato antiquario

Bibliografia: Finarte, Roma, 20-21 marzo 2001, n. 374 (A. Longhi?).



R 153*Ballo in maschera*

Olio su tela, cm 83,8 x 99,1

San Francisco, California Palace of the Legion of Honor (inv. 1952.62)

Dono di Lily Carstairs (1952), il dipinto è stato inizialmente ricondotto ad Alessandro Longhi; Fredericksen-Zeri (1972) ne hanno assegnato l'esecuzione a un anonimo seguace del padre Pietro.



Bibliografia: *Accessions* 1953, p. 152 (A. Longhi); Fredericksen-Zeri 1972, p. 108 (P. Longhi, seguace).

R 154*Ritratto di musicista con cornamusa*

Olio su tela, cm 90,5 x 70,5

San Pietroburgo, Ermitage (inv. ГЭ 5386)

Giunto al museo per acquisto dalla collezione Yusupov nel 1925, il ritratto è stato in un primo tempo assegnato ad Alessandro Longhi. Viene oggi ricondotto a Lorenzo Tiepolo, nome suggerito in primis da D.V. Shelest (comunicazione orale, 1982).



Bibliografia: *Catalogue* 1958, p. 122 (A. Longhi); *Catalogue* 1976, p. 106; *Catalogue* 1992, p. 319, n. 244 (L. Tiepolo).

R 155*Ritratto di coniugi*

Olio su tela, cm 61 x 49

Già Siena, mercato antiquario

Già presso la Galleria Saena Vetus di Siena.

Bibliografia: «Gazzetta antiquaria» (ottobre 1969), inserto pubblicitario (A. Longhi).

**R 156***Ritratto di papa Pio VII Chiaramonti*

Olio su carta applicata su tela, cm 25 x 20

Già Soriano nel Cimino (Viterbo), mercato antiquario

Bibliografia: Semenzato, Soriano nel Cimino (VT), 10-12 novembre 1978, n. 960 (A. Longhi).

**R 157-158***Ritratto di papa Clemente XIII Rezzonico e Ritratto del cardinale Carlo Rezzonico*

Olio su tela, cm 76 x 62,5 ciascuno

Iscrizioni: «CARLO REZZONICO CREATO / P.^{cc} CLEMENTE XIII» in alto a destra, sul primo; «CARLO REZZONICO / NIPOTE DI SVA [...] S.R.E. CARDI= / NAL» in alto a destra, sul secondo

Summaga (Venezia), Canonica



Le due tele, assegnate senza motivo all'artista da Bergamini (1996; 2003), paiono in realtà copie modeste da prototipi aulici eseguiti nell'*Urbe*; i Rezzonico detenevano il titolo di abati commendatari di Summaga.

Bibliografia: Bergamini 1996, p. 40 (A. Longhi); *Id.* 2003, p. 49.

R 159

Ritratto virile con libri

Olio su tela, cm 102 x 90

Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art (inv. 65.165)

Il ritratto, già nella raccolta De Amici di Milano, alienata nel 1889, poi in collezione Crespi, quindi presso l'antiquario Frederick Mont di New York, è pervenuto al museo nel 1965 quale dono di Edward Drummond Libbey. L'identificazione tradizionale del personaggio con Giacomo Casanova è priva di valore, così come il riferimento ad Alessandro Longhi, mantenuto nell'ultimo catalogo della galleria americana (1976); il nome del pittore, suggerito da Ferdinando Bologna in una comunicazione scritta nel 1963, è stato accolto da Hermann Voss (lettera, 1964). Contrastanti i successivi giudizi degli studiosi: opera di anonimo napoletano della cerchia di Giuseppe Bonito (A.S. Ciechanowiecki, lettera, 1975; M. Chiarini, lettera, 1975); di artista influenzato da Nicola Grassi (T. Pignatti, lettera, 1974); di anonimo veneziano (M. Levey, lettera, 1975).



Bibliografia: Sambon (Sale dell'Impresa), Milano, 14 marzo 1889, n. 12 (P. Longhi); *Accessions* 1966, p. 168 (A. Longhi); *La chronique* 1966, p. 57, n. 221; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 108, 511, 641; *The Toledo Museum* 1976, p. 98.

R 160

Ritratto muliebre con tricorno, bauta e ventaglio

Olio su tela, cm 27 x 22

Toulouse, Fondation Bemberg (inv. 1028)

L'opera, già assegnata alla cerchia di Pietro Longhi, proviene dall'antiquario veneziano Frezzati (Fondazione Cini, Fototeca, Fondo Fiocco); di modesta qualità, non appartiene al catalogo del pittore.



Bibliografia: Cros 2000, p. 54 (A. Longhi).

R 161

Il cantiniere

Olio su tela, cm 178 x 112

Trieste, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Fu Roberto Longhi, nel 1953, a individuare l'autore dell'opera in Alessandro, con una proposta subito accolta da Giuliano Briganti e poi da tutta la critica successiva; lo Stato ne fece acquisto nel 1955 dalla collezione Mentasti di Venezia e la conferì alla Galleria Nazionale di Trieste. Stupisce il perdurare dell'attribuzione, incomprensibile e mai invero circostanziata, considerando che fin da principio si notava nella tela «un indubbio rapporto col realismo popolare del Cerruti» (*Catalogo della mostra* 1953), senza trarne la naturale conclusione, ovvero la sua evidente pertinenza se non al catalogo di quest'ultimo, almeno all'ambito lombardo. Pallucchini, che pure in un primo tempo pubblicò il dipinto sotto il nome del nostro (1960), non ne fa menzione nell'ampio profilo longhiano dato alle stampe nel 1995, con un silenzio davvero eloquente.



Bibliografia: *Catalogo della mostra* 1953, n. 19 (A. Longhi); Pallucchini 1960, p. 217; *Collezioni private* 1962, p. 175; *I maestri della pittura* 1973, p. 112, n. 39; Ghilardi 1974, p. 97; W. Klainscek, in *Tesori di Praga* 1996, p. 232, n. 76; Wilson 1996, p. 636; Aloisi 1997, p. 112.

R 162-163*Il salotto della cortigiana e La dichiarazione d'amore*

Olio su tela, cm 66 x 54 ciascuno
 Già Trieste, coll. Alessi

Bibliografia: *Mostra di pittura* 1942, nn. 78-79 (A. Longhi).

**R 164***Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 83 x 66
 Già Trieste, mercato antiquario

Dapprima riferito alla cerchia di Alessandro Longhi, è stato poi assegnato impropriamente al maestro sulla base di una perizia di Dario Succi.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 5 giugno 2002, n. 14 (A. Longhi, cerchia); Stadion, Trieste, 18-19 maggio 2006, n. 421 (A. Longhi, attr.).

**R 165***Ritratto di fanciullo*

Olio su tela, cm 48,5 x 38,5
Iscrizioni: «17[...]» sotto l'ovale a destra
 Udine, coll. privata

Già attribuito a Pietro Longhi, si trovava al principio del Novecento in collezione Sonino (Venezia, Museo Correr, Archivio Fotografico). L'attribuzione impropria ad Alessandro Longhi va corretta con il riferimento dell'opera a Sebastiano Ceccarini per l'assoluta identità di stile riscontrabile con tele sicure dell'artista (Cleri 1992, p. 99, n. 35; M. Paraventi, in *I sensi e le virtù* 2000, p. 88, n. 47).

Bibliografia: Aloisi 1997, pp. 111-114 (A. Longhi).

**R 166***Ritratto del cardinale Daniele Dolfin*

Olio su tela, cm 127 x 100
Iscrizioni: «DANIEL / PRESBYTER CARDI.^{LIS} / PATRIARCHA AQUILEJEN.» in alto a destra
 Varmo (Udine), chiesa di San Lorenzo Martire

Reso noto da Gover (1978) con l'attribuzione dubitativa ad Alessandro Longhi, il ritratto dell'ultimo patriarca di Aquileia è stato poi ascritto a un anonimo friulano del Settecento (F. Metz, in *Patriarchi* 2000) e al pittore Giuseppe Buzzi da San Daniele (P. Goi, in *Più vivo del vero* 2003); in ultimo, Bergamini (2005) ne ha riferito l'esecuzione a Giovanni Domenico Ruggeri, essendo documentata l'esistenza di un'effigie del prelado compiuta dall'artista – non più *in loco* – nella cappella della Casa dei Padri Lazzaristi di Udine.

Bibliografia: Gover 1978, p. 31 (A. Longhi?); Gover 1999, pp. 95-97; F. Metz, in *Patriarchi* 2000, pp. 406-407 (pittore friulano, sec. XVIII); P. Goi, in *Più vivo del vero* 2003, p. 146, n. 24 (G. Buzzi?); Bergamini 2005, pp. 221-222 (G.D. Ruggeri).



R 167*Ritratto di Apostolo Zeno*

Olio su tela

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

La tela, rammentata come opera longhiana nel volume *Venezia e le sue lagune* (1847), rientra invero nel novero della produzione di Bartolomeo Nazari, cui veniva assegnata già da Jacopo Morelli nel 1785 (per errore, nel testo l'artista è chiamato Giuseppe, ma il rame in antiporta riprodotto l'effigie è correttamente siglato «Barth. Nazari pinx.»). Nel catalogo del maestro bergamasco compilato da Noris (1982) manca *in toto* la menzione del dipinto.

Bibliografia: Morelli 1785, p. XIV (B. Nazari); Negri 1816, p. 390; *Venezia* 1847, II/2, p. 358 (A. Longhi); *La Biblioteca Marciana* 1906, p. 105 (B. Nazari).

**R 168***Ritratto del frate domenicano Vincenzo Patuzzi*

Olio su tela, cm 97 x 82

Inscrizioni: «[...] / Vincentius Patuzzi / [...] Pietate et / Doctrina clarus» sulla lettera sul tavolo

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

L'opera, certo non di mano di Alessandro Longhi, appartiene piuttosto all'ambito di Bartolomeo Nazari.

Bibliografia: Merkel 2001, p. 98 (A. Longhi).

**R 169-170***Ritratto virile e Ritratto muliebre*

Olio su tela, rispettivamente cm 94 x 73 e cm 94 x 87

Venezia, Ca' d'Oro, Galleria Giorgio Franchetti (invv. CGF 57-58)

Menzionati in ultimo dalla Moschini Marconi (1992) come opere di scuola veneziana del Settecento, i due ritratti sono stati attribuiti ad Alessandro Longhi da Gamba (1916), seguito dalla critica successiva, con la sola eccezione di Moschini (1932). I dipinti, in verità, vanno ascritti con certezza alla mano di Anton Graff (1736-1813), pittore di origini svizzere a lungo attivo in Germania, per l'assoluta coincidenza di stile che sussiste con le numerose prove che ne compongono il catalogo (cfr. Berckenhagen 1967).

Bibliografia: Gamba 1916, p. 333 (A. Longhi); *Venise* 1919, p. 18, nn. 50-51; Damerini 1928, p. 218; Brosch 1929, p. 356; Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi); Richter 1932, p. 44 (A. Longhi); Fogolari 1936, pp. 13-14; Moschini 1948, p. 122; Fogolari 1950, p. 14 (A. Longhi, attr.); Moschini Marconi 1992, p. 106 (scuola veneziana, sec. XVIII).



R 171*Ritratto di Marcantonio Michiel*

Olio su tela, cm 129 x 100

Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano (inv. Cl. I, n. 2150)

Riferito da Lorenzetti (1926) e Damerini (1928) ad Alessandro Longhi, il ritratto è da tempo riconosciuto quale autografo di Francesco Gallimberti (Lorenzetti-Planiscig 1934); è giunto ai Musei Civici Veneziani per acquisto dalla raccolta Donà dalle Rose (1938).



Bibliografia: Lorenzetti 1926, p. 410 (A. Longhi, attr.); Damerini 1928, pp. 114, 218 (A. Longhi); Lorenzetti-Planiscig 1934, p. 33 (F. Gallimberti); Pallucchini 1951-52, II, p. 89; Brunetti 1955, p. 26; Donzelli 1957, p. 132 (A. Longhi); *Il Museo Correr* 1960, pp. 83-84 (F. Gallimberti); Delorenzi 2009a, p. 220.

R 172*Ritratto di magistrato con puttino*

Olio su tela, cm 128 x 96

Venezia, coll. Cassa di Risparmio

L'opera, già presso il Monte di Pietà a Palazzo Corner della Regina, è stata pubblicata sotto il nome di Pietro Longhi da Bratti (1910), che identificava il nobile, senza tuttavia offrire notizie circostanziate, con Zaccaria Vallaresso. A partire dalla menzione nel testo di Damerini sui pittori veneziani del Settecento (1928), il riferimento è mutato in favore di Alessandro, artista cui la tela viene ancora oggi assegnata. Se ne può in realtà escludere l'attribuzione per ragioni di incompatibilità stilistica.



Bibliografia: Bratti 1910, p. 26 (P. Longhi); Damerini 1928, p. 218 (A. Longhi); *Il Settecento* 1929, p. 142, n. 7; *Il Settecento* 1932, fig. 78; Donzelli 1957, p. 132; Pignatti 1959a, p. 14; *La Cassa di Risparmio* 2004, pp. 25, 83; S. Barchiesi, in *Le collezioni d'arte* 2006, p. 200.

R 173*Ritratto di Carlo Goldoni*

Olio su tavola ovale, cm 62 x 43

Iscrizioni: «Goldoni / Avvocato / veneto» sulla coperta del volume

Venezia, coll. Cassa di Risparmio

Pubblicata da Pedrocco nel 1989, la tela è entrata a distanza di un anno nelle raccolte dell'istituto bancario veneziano; un restauro svolto nel 1987 ha eliminato parzialmente l'iscrizione apocrifia «A. Longhi pinxit» che appariva sulla coperta del volume. L'effigie, per stile e tecnica esecutiva, si allontana in misura notevole dalla maniera tipica dell'autore, palesandosi quale copia della stampa di Marco Pitteri, su disegno di Lorenzo Tiepolo, che compare in antiporta al primo tomo delle *Commedie* goldoniane edito da Giambattista Pasquali nel 1761. Secondo Pavanello (1998) si tratterebbe di un'opera «alla Bressanin, databile alla fine dell'Ottocento».



Bibliografia: F. Pedrocco, in *Fanti e denari* 1989, pp. 179-180, n. 148 (A. Longhi); Pedrocco 1993a, p. 70; Pedrocco 1993b, pp. 181-182; F. Pedrocco, in *Lorenzo Tiepolo* 1997, p. 70; Pavanello 1998b, p. 150 nota 5 (anonimo, fine sec. XIX); *La Cassa di Risparmio* 2004, pp. 119-120 (A. Longhi); S. Barchiesi, in *Le collezioni d'arte* 2006, p. 202.

R 174*Ritratto virile con libro*

Olio su tela, cm 88 x 71
Venezia, coll. Forti

Resa nota da Martini (1964), senza indicazioni circa una possibile cronologia, la tela riecheggia soltanto i modi di Alessandro Longhi, discostandosi tecnicamente dagli autografi del maestro.

Bibliografia: Martini 1964, pp. 126, 292 nota 293 (A. Longhi); Martini 1971, p. 30.

**R 175***Ritratto del procuratore Antonio Barbarigo*

Olio su tela, cm 190 x 135
Venezia, coll. Scarpa

Già in collezione Donà dalle Rose, è opera di Pietro Uberti.

Bibliografia: *Il Settecento* 1929, p. 136, n. 7 (A. Longhi); Lorenzetti-Planiscig 1934, p. 186, n. 1247 (anonimo, sec. XVIII); Martini 1982, p. 488 nota 145 (P. Uberti); Magani 1995, p. 82, n. 12 (A. Bellucci); *Antichità Pietro Scarpa* 2003, p. 34 (J.C. Loth); Favilla-Rugolo 2003, pp. 88-89 nota 6 (P. Uberti); Delorenzi 2009a, pp. 162-163.

**R 176***Ritratto del doge Alvise III (Sebastiano) Mocenigo*

Olio su tela, cm 110 x 125 ca.
Venezia, Isola di San Lazzaro, Congregazione armena mechtarista

Identificato genericamente come «doge Mocenigo», il ritratto raffigura il serenissimo Alvise III (Sebastiano), in carica dal 1722 al 1732. L'attribuzione recente ad Alessandro Longhi va scartata per ragioni di cronologia e stile; possibile copia da un originale perduto di Pietro Uberti.

Bibliografia: *Soprintendenza Speciale* 2002, p. 270 (A. Longhi); *Dall'Ararat a San Lazzaro* 2007, p. 183; Delorenzi 2009a, p. 385, n. 11 (P. Uberti, copia?).

**R 177***Ritratto del doge Marco Foscarini*

Olio su tela, cm 126 x 94
Iscrizioni: «RITRATTO DEL SERENISSIMO DOGE MARCO FOSCARINI 1763» a tergo
Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 230)

Proveniente dal lascito Foscarini (1853), è opera di Nazario Nazari.

Bibliografia: *Elenco* 1899, p. 97, n. 46 (A. Longhi); Bratti 1910, p. 28; Lorenzetti 1926, p. 671; Damerini 1928, pp. 112, 218; Brosch 1929, p. 355; Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi); Golzio 1950, p. 840 (A. Longhi); Brunetti 1955, p. 28 (A. Longhi, attr.); Donzelli 1957, p. 132 (A. Longhi); *Il Museo Correr* 1960, pp. 264-266 (N. Nazari); Noris 1982, p. 273, n. 3 (N. Nazari); Romanelli 1982, p. 156, fig. 144 (N. Nazari?); *Id.* 1984, p. 31; Pallucchini 1995, p. 455 (N. Nazari); Aloisi 1997, p. 112 (A. Longhi); F. Zancani, in *Dai dogi agli imperatori* 1997, p. 71, n. 13 (N. Nazari, attr.); Delorenzi 2009a, p. 392, n. 37 (N. Nazari).



R 178*Ritratto di giovane donna con Crocefisso*

Olio su tela, cm 95 x 78

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 960)

La tela, di provenienza Correr, è stata in ultimo riferita dubitativamente a Giuseppe Nogari.

Bibliografia: Elenco 1899, p. 97, n. 31 (A. Longhi, maniera di); Bratti 1910, p. 28 (A. Longhi); Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi); *Il Museo Correr* 1960, pp. 270-271 (G. Nogari?).

**R 179***Ritratto virile della famiglia Angeli*

Olio su tela, cm 80 x 62

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 1697)

Bibliografia: Bratti 1910, p. 28 (A. Longhi).

**R 180***Ritratto virile della famiglia Angeli*

Olio su tela, cm 81 x 63,5

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 1698)

Bibliografia: Bratti 1910, p. 28 (A. Longhi).

**R 181***Ritratto del procuratore Giovanni Battista III (Alessandro) Albrizzi*

Olio su tela

Venezia, Palazzo Albrizzi

Incluso da Moschini (1932) tra le opere longhiane «probabili o almeno possibili», il mezzo busto appartiene invero al catalogo ritrattistico di Vincenzo Guarana; l'immagine è stata sviluppata in grande in un dipinto conservato nella medesima raccolta (Delorenzi 2009a, p. 221).

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 146 (A. Longhi); Rubin de Cervin Albrizzi 1964, p. 46; Delorenzi 2009a, p. 221 nota 442 (V. Guarana).

**R 182***Ritratto dell'avogadore Lorenzo Contarini*

Olio su tela, cm 170 x 110

Iscrizioni: «LAU. CON.» a destra, sotto lo stemma

Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scigno

Attribuito dubitativamente all'artista da Zanotto (1853), il dipinto viene schedato da Franzoi (1982) come opera di anonimo del Settecento; non è al momento possibile stabilirne la reale autografia. Lorenzo Contarini fu avogadore di Comun per sette volte fra il 1733 e il 1751 (ASV, *Segretario alle voci, Elezioni Maggiore Consiglio*, reg. 27, cc. 5v-6r; *ibid.*, reg. 28, cc. 5v-6r).



Bibliografia: Zanotto 1853, p. 11 (A. Longhi?); Franzoi 1982, p. 400, n. 556 (anonimo, metà sec. XVIII).

R 183

Scene di ricevimento

Affreschi

Venezia, Palazzo Grassi, scalone

L'attribuzione degli affreschi è oscillata per molto tempo fra Pietro e Alessandro Longhi, malgrado le precise indicazioni fornite da Moschini (1806) in un breve profilo su Michelangelo Morlaiter: «in casa Grassi con Francesco Zanchi, che dipinse l'architettura, egli à dipinto lo scalone ed altre opere vi fece». La *vexata quaestio* circa la paternità delle decorazioni, forse riprese nell'Ottocento da Eliseo Sala, è stata accuratamente riassunta da Pavanello (1986).



Bibliografia: Moschini 1806, III, p. 83 (M. Morlaiter, F. Zanchi); Symonds 1890, pp. 356-357 (P. Longhi); Berenson 1894, p. 104; Ravà 1909, pp. 41-42; Soulier 1911, p. 76; Lapauze 1922, p. 7 (A. Longhi); Ravà 1923, p. 16 (P. Longhi); Fogolari 1924-1925, ill. p. 8; Fiocco 1925, p. 22 (A. Longhi?); Lorenzetti 1926, p. 599; Damerini 1927, pp. 105 ss. (M. Morlaiter); Fiocco 1927b, pp. 222-230; Ravà 1927, p. 199 (P. Longhi); Damerini 1928, p. 55 (M. Morlaiter); Fiocco 1929a, p. 562 (A. Longhi); *Id.* 1929b, p. 528; *Id.* 1929c, p. 67; Pevsner 1929, p. 78 (non A. Longhi); Moschini 1931, p. 53; Morazzoni 1931, tavv. XLVII-XLVIII (G. Morlaiter); Moschini 1932a, pp. 139-140 (non A. Longhi); Arslan 1943, pp. 62-63; Golzio 1950, p. 840 (A. Longhi); Fiocco 1953, p. 55 (G. Ceruti, M. Morlaiter, F. Zanchi); Delogu 1958, pp. 194, 293-296 (pittore pseudo veneziano e pseudo settecentesco); Griseri 1958, p. 1082 (G. Ceruti); Pallucchini 1960, p. 233 (M. Morlaiter); *Abbigliamento e costume* 1964, p. 285 (M. Morlaiter); Cappi Bentivegna 1964, pp. 67-68, n. 381; Pavanello 1986, pp. 120-140 (con ulteriore bibliografia).

R 184

Ritratto di Caterina Contarini Querini

Olio su tela, cm 24 x 19

Venezia, Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia (inv. 125/60)

L'attribuzione del modesto ritratto ad Alessandro Longhi è sostenuta solo da Lorenzetti (1926); nel catalogo della Pinacoteca (1979) figura come opera di anonimo della metà del Settecento.



Bibliografia: *Catalogo* 1926, p. 35, n. 15 (scuola veneta, sec. XVIII); Lorenzetti 1926, p. 356 (A. Longhi, attr.); *Itinerario* 1946, p. 28, n. 15 (scuola veneta, sec. XVIII); *Catalogo della Pinacoteca* 1979, p. 85, n. 172.

R 185

Ritratto del provveditore generale in Dalmazia e Albania Andrea Querini

Olio su tela, cm 242 x 164

Venezia, Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia (inv. 87/13)

Attribuito in passato ai due Longhi, nonché a Bernardino Castelli, è opera sicura e documentata di Vincenzo Guarana.



Bibliografia: Bratti 1910, p. 26 (P. Longhi); *Venise* 1919, p. 18, n. 49 (A. Longhi); De Miomandre 1919, p. 22; *Mostra della pittura* 1922, p. 116, n. 585; Nugent 1925, p. 376; *Catalogo* 1926, p. 46, n. 1 (P. Longhi); Lorenzetti 1926, p. 356 (P. Longhi?); Moschini 1932a, p. 146 (non A. Longhi); *Itinerario* 1946, p. 30, n. 4 (P. Longhi); Pignatti 1950, p. 218 (B. Castelli); Donzelli 1957, p. 60 (B. Castelli); Pignatti 1968, p. 140; Pignatti 1974, p. 109, n. 338; *Catalogo della Pinacoteca* 1979, p. 103, n. 277; Delorenzi 2009a, p. 221 (V. Guarana); T. Bottecchia, in *Museo Querini Stampalia* 2010, p. 145 (B. Castelli).

R 186*Ritratto di Daniele IV (Girolamo) Dolfin*

Olio su tela, cm 233 x 160

Inscrizioni: «Nob: et Sapienti / Viro Danieli / Delphino 4° / Provisori / Generali / Maris» sulla lettera

Venezia, Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia (inv. 220/260)

Proviene da Ca' Dolfin a San Pantalon (1854). A lungo attribuito ad Alessandro Longhi, il ritratto è stato riconosciuto da Ivanoff (1954) quale opera di Francesco Zugno; non ha invece avuto seguito la proposta di Pignatti (1950), che vi scorgeva la mano di Giovanni Raggi.



Bibliografia: *Catalogo* 1872, p. 21 (P. Longhi); Berenson 1894, p. 104; Bratti 1910, p. 26; *Venise* 1919, p. 20, n. 73; *Mostra della pittura* 1922, p. 116, n. 584 (A. Longhi); Dolfin 1924, pp. 187, 331 (P. Longhi); Nugent 1925, p. 376 (A. Longhi); *Catalogo* 1926, p. 16, n. 7; Lorenzetti 1926, p. 353 (A. Longhi, attr.); Damerini 1928, pp. 114, 218 (A. Longhi); Brosch 1929, p. 355; *Il Settecento italiano* 1929, p. 136, n. 3; Fiocco 1929b, p. 529 (A. Longhi); *A Commemorative Catalogue* 1931, p. 183, n. 543; Moschini 1931, p. 53; Moschini 1932a, p. 146 (A. Longhi?); Lorenzetti 1942, p. XXXIX (A. Longhi); *Itinerario* 1946, p. 31, n. 4; Golzio 1950, p. 840; Pignatti 1950, pp. 216-217 (G. Raggi); Dazzi 1953, pp. 178, 180-181 (A. Longhi); Ivanoff 1954a, pp. 268-271 (F. Zugno); Ivanoff 1954c, p. 77; Donzelli 1957, pp. 132, 270 (A. Longhi o F. Zugno); Delogu 1958, p. 194 (A. Longhi); Griseri 1958, p. 1082; Pilo 1958-1959, p. 349 e p. 368, n. 73 (F. Zugno); Valcanover 1961b, p. 328; De Logu-Marinelli 1976, p. 185 (A. Longhi); *Catalogo della Pinacoteca* 1979, pp. 87-88, n. 176 (F. Zugno); Merkel 1979, p. 22; Aloisi 1997, p. 112 (A. Longhi); Pallucchini 1995, pp. 208-209 (F. Zugno); E. Martinelli Pedrocco, in *Splendori* 1996, p. 207, n. 109; T. Bottecchia, in *Museo Querini Stampalia* 2010, p. 151.

R 187*Ritratto del procuratore Gerardo Sagredo*

Olio su tela, cm 238 x 159

Venezia, coll. privata

Esposto a Firenze nel 1911 come «Senatore Barbarigo», fu riconosciuto quale autografo di Pietro Uberti già da Lorenzetti-Planiscig (1934). Apparteneva un tempo alla collezione Donà dalle Rose.



Bibliografia: *Mostra del ritratto* 1911, p. 88, n. 52 (A. Longhi); Rusconi 1911, p. 28; Tarchiani 1911, p. 91; Nugent 1912, p. 77; O.H. Giglioli, in *Il ritratto italiano* 1927, p. 217 (A. Longhi, attr.); Lorenzetti-Planiscig, p. 32, n. 163 (P. Uberti); *Abbigliamento e costume* 1964, p. 268; Cappi Bentivegna 1964, pp. 64-65, n. 363; Pallucchini 1994, p. 236; Gardner 2002, p. 59 (A. Longhi); Favilla-Rugolo 2003, p. 88 (P. Uberti); Mazza 2004, p. 15; Delorenzi 2009a, p. 166.

R 188*Ritratto di giovane donna con moretta*

Olio su tela, cm 53 x 43

Venezia, coll. privata

L'opera, riferita all'artista da Fiocco, nel 1930 si trovava presso la Galleria Louis Morant di Londra; nel segnalargli in collezione privata veneziana, Riccoboni (1959) la includeva nel catalogo di Pietro, nome però respinto da Pignatti (1968). Esula dal novero degli autografi dei due pittori.



Bibliografia: *Paintings* 1930, inserto pubblicitario (A. Longhi); Riccoboni 1959, p. 202 (P. Longhi); Pignatti 1968, p. 139 (non P. Longhi); *Id.* 1974, p. 110, n. 374.

R 189*Ritratto del cavaliere e procuratore Tommaso Querini*

Olio su tela
Venezia, coll. privata

Assegnata dubitativamente ad Alessandro Longhi, la tela è in realtà opera di Fortunato Pasquetti. Raffigura il procuratore Tommaso Querini, eletto alla carica nel 1760 (Delorenzi 2009).

Bibliografia: Romei-Tosini 1995, p. 21, n. 13 (A. Longhi?); Delorenzi 2009a, p. 183 (F. Pasquetti).

**R 190***Ritratto di giovane donna alla spinetta*

Olio su tela, cm 93 x 68
Già Venezia, coll. Barnabò

Ragioni stilistiche inducono a espungere l'opera dal catalogo longhiano, cui è stata conferita da Pallucchini nel 1951-1952; lo studioso, in un secondo tempo (1995), ha proposto di identificare l'effigiata con la celebre mezzosoprano portoghese Luisa Todi, più volte a Venezia alla fine del XVIII secolo, ma il riscontro iconografico nega tale ipotesi. La Levi Pisetsky (1967) dà conto di un'attribuzione a Francesco Guardi.

Bibliografia: Pallucchini 1951-1952, p. 94 (A. Longhi); Delogu 1958, p. 293; Pallucchini 1960, p. 215; *Abbigliamento e costume* 1964, p. 312; Cappi Bentivegna 1964, pp. 75-76, n. 426; Levi Pisetsky 1967, tav. 58 (F. Guardi); Cionini Visani 1975, p. 12 (A. Longhi); De Re 1989, p. 770; *De gouden schemer* 1991, pp. 105-108; Pallucchini 1995, p. 442.

**R 191***Ritratto muliebre*

Olio su tela
Già Venezia, coll. Barozzi

Pubblicando il ritratto, Morazzoni (1931) ne ha assegnato la paternità ad Alessandro Longhi; precisi riscontri stilistici, tuttavia, inducono a suggerire il nome di Bartolomeo Nazari.

Bibliografia: Morazzoni 1931, tav. LV (A. Longhi).

**R 192***Ritratto di Antonio Zucchi*

Olio su tela, cm 99 x 74
Iscrizioni: «Al Sig.^r Antonio / Zucchi Banch[...] / Venezia» sulla lettera
Già Venezia, coll. Brass

Illustrato da Ravà nella monografia su Pietro Longhi come opera dell'artista (1923), il ritratto è stato invece riferito al figlio da Morazzoni (1931); è improbabile l'assegnazione a Giovanni Battista Lampi proposta da Pignatti (1968), che va piuttosto mutata in favore di un anonimo veneziano del secondo Settecento.

Bibliografia: Ravà 1923, tav. 121 (P. Longhi); Morazzoni 1931, tav. LXVIII (A. Longhi); Pignatti 1968, p. 139 (G.B. Lampi, attr.); Pignatti 1974, p. 110, n. 369.



R 193*Ritratto virile con bauta e tricorno*

Olio su tela, cm 73 x 56

Già Venezia, coll. Brass

Publicato da Fogolari (1924-1925) senza commento, il dipinto è stato successivamente confermato all'autore per due volte nell'occasione di eventi espositivi (1937; 1941). La modellazione dell'anatomia e, più in generale, lo stile dell'opera discordano dai modi di Alessandro Longhi.



Bibliografia: Fogolari 1924-1925, ill. p. 3 (A. Longhi); *Feste e maschere* 1937, p. 53, n. 13; *Mostra di pittura* 1941, p. 85, n. 90.

R 194*Ritratto del cavaliere e procuratore Andrea Memmo*

Olio su tela

Già Venezia, coll. Caragiani

Secondo Martini (1982) il ritratto sarebbe «tipico» di Alessandro Longhi. Non vi è in realtà dubbio sull'autografia dell'opera, che spetta ad Angelica Kauffmann, documentata dal suo brogliaccio al maggio del 1786 (*La «Memoria delle pitture»*, p. 35) e dalla stampa derivatane per il solenne ingresso del magistrato alla dignità procuratoria (Delorenzi 2009a, pp. 343-344, cat. PSM 111).



Bibliografia: Molmenti 1914, tav. fronte p. 124 (A. Kauffmann); Martini 1982, p. 553 nota 365 (A. Longhi); Delorenzi 2009a, pp. 235-236 (A. Kauffmann).

R 195*Ritratto del conte Carlo Roncalli*

Olio su tela

Già Venezia, coll. Pellegrini

È forse opera di ambito lombardo.

Bibliografia: Pellegrini 1924, p. 217 (A. Longhi).

**R 196***Ritratto di Andrea de Canonici*

Olio su tela

Già Venezia, coll. Pellegrini

Bibliografia: Pellegrini 1924, p. 119 (A. Longhi?).



R 197*Ritratto muliebre*

Olio su tela
Già Venezia, coll. Pellegrini

Bibliografia: Pellegrini 1924, p. 54 (A. Longhi).

**R 198***Ritratto del provveditore generale in Dalmazia e Albania Jacopo Boldù*

Olio su tela
Già Venezia, coll. Salvadori

Già presso l'antiquario Anacleto Frezzati di Venezia, dove passava sotto il nome di Alessandro Longhi (1962), il ritratto è poi giunto in collezione Salvadori. Si deve a Martini (1982) la corretta assegnazione dell'opera a Fortunato Pasquetti.

Bibliografia: Tesori d'arte 1962, p. 41, n. 296 (A. Longhi); Martini 1982, p. 551 nota 348 (F. Pasquetti); Delorenzi 2009a, p. 182.

**R 199***Giovane in costume polacco*

Olio su tela, cm 32 x 30
Venezia, coll. Vitale

La teletta, evidentemente una testa di carattere, pare piuttosto assimilabile nelle modalità espressive all'ambito di Nazari.

Bibliografia: Riccoboni 1963, pp. 13-14 (A. Longhi).

**R 200***Ritratto virile in ovale*

Olio su tela
Già Venezia, coll. privata

Esibita a Venezia nel 1947 come autografo di Alessandro Longhi, riferimento accolto pure da Muraro, la tela si distanzia in realtà dalla maniera dell'artista, approssimandosi invece nello stile a Giuseppe Bazzani.

Bibliografia: Quattrocento pitture 1947, p. 12, n. 78 (A. Longhi); Muraro 1947, p. 10.

**R 201***Ritratto di giovane donna*

Olio su tela, cm 104 x 76
Già Venezia, mercato antiquario

In vendita presso l'editore Ongania, nel cui negozio in Piazza San Marco si trovava un'esposizione permanente di dipinti e oggetti d'arte, il ritratto è estraneo ai modi di Alessandro Longhi.

Bibliografia: Catalogue 1912-1913, n. 127 (A. Longhi).



R 202*Ritratto di Giuseppe Grimani*

Olio su tela, cm 99 x 80

Iscrizioni: «Al Diletto Sig. / Giuseppe K.^r Grimani / eletto Console in / Bavaria» sulla lettera

Già Venezia, mercato antiquario

Erroneamente assegnato ad Alessandro Longhi, il dipinto si trovava in collezione de Beistegui a Palazzo Labia.

Bibliografia: Finarte e M. Rheims - P. Rheims, Venezia, 6-10 aprile 1964, n. 57 (A. Longhi, attr.).

**R 203***Ritratto di ecclesiastico*

Olio su tela, cm 180 x 105

Iscrizioni: «S. August[...] // Doctores / Splendor [...]» sul libro

Già Venezia, mercato antiquario

La tela, già nella raccolta milanese di Giovanni Testori, è stata pubblicata come autografo longhiano da Martini (1964), che vi notava reminiscenze del discepolato presso Nogari e «leggeri riflessi tiepoleschi, ogni tanto visibili nelle opere di Alessandro» (Martini 1964, p. 291 nota 286). Il ritratto, in realtà, si discosta dalla maniera tipica di Alessandro, rammentando piuttosto lo stile di Bernardino Castelli.

Bibliografia: Martini 1964, p. 291 nota 286 (A. Longhi); *Giacomo Ceruti* 1967, p. 62, n. 77; Christie's, New York, 31 gennaio 1997, n. 176; Christie's, New York, 25 novembre 1998, n. 26; Doyle, New York, 27 gennaio 1999, n. 141; Finarte, Milano, 27 marzo 2002, n. 125; San Marco, Venezia, 15 ottobre 2006, n. 7; Finarte Semenzato, Venezia, 27 novembre 2007, n. 77.

**R 204***Ritratto di frate domenicano*

Olio su tela, cm 95 x 80

Già Venezia, mercato antiquario

L'opera, già in collezione Sessegolo a Venezia, è estranea ai modi di Alessandro Longhi.

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 292 (A. Longhi); Finarte, Venezia, 12 dicembre 2009, n. 281.

**R 205***Ritratto di pittore nello studio*

Olio su tela, cm 73 x 59

Già Venezia, mercato antiquario

Pubblicato da Pignatti (1968) con l'attribuzione a Charles Joseph Flipart quando si trovava presso l'antiquario Cailleux a Parigi, il dipinto è stato più volte assegnato ad Alessandro Longhi in sede d'asta.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 136 (C.J. Flipart); Pignatti 1974, p. 110, n. 379; Pallucchini 1995, p. 396 (non C.J. Flipart); Kohn, Paris, 29 aprile 1998, n. 16 (C.J. Flipart); Anaf, Lyon, 7 febbraio 1999, n. 88; Porro & C., Milano, 9 novembre 2005, n. 179 (A. Longhi); Finarte Semenzato, Venezia, 5 ottobre 2006, n. 197 (A. Longhi, attr.); Finarte Semenzato, Venezia, 20 maggio 2007, n. 431 (A. Longhi).



R 206*Ritratto di bambino*

Olio su tela, cm 107,5 x 77

Già Venezia, mercato antiquario

Il dipinto, già presso l'antiquario milanese Tullio Silva sotto il nome di Pietro Longhi (1969), è stato assegnato al figlio Alessandro in occasione di un successivo passaggio all'asta a Venezia, con perizia di Plinio Calore (1985). A tali attribuzioni, palesemente errate, è possibile sostituire un riferimento all'ambito di Francesco Guardi per le evidenti analogie che legano l'opera al *Ritratto di bambino della famiglia Gradenigo con colomba* della collezione Seligmann di New York (Morassi 1973, I, p. 349, n. 218).



Bibliografia: Sesta biennale 1969, p. 462 (P. Longhi); Semenzato, Venezia, 31 marzo 1985, n. 70 (A. Longhi, attr.).

R 207*Ritratto virile con manto rosso*

Olio su tela, cm 98 x 74

Già Venezia, mercato antiquario

Fino al 1972 in collezione privata lombarda, poi a Palazzo Contarini Michiel a Venezia, con i cui arredi è stato alienato nel 1977. L'attribuzione ad Alessandro Longhi è priva di validità.

Bibliografia: Finarte, Milano, 17 ottobre 1972, n. 23 (A. Longhi); *Catalogo Bolaffi* 1974, p. 69; Semenzato, Venezia, 7-9 ottobre 1977, n. 1009.

**R 208***Ritratto virile con fiori, tabacchiera e tricorno sotto il braccio*

Olio su tela, cm 98 x 74

Già Venezia, mercato antiquario

Fino al 1972 in collezione privata lombarda, poi a Palazzo Contarini Michiel a Venezia, con i cui arredi è stato alienato nel 1977. L'attribuzione ad Alessandro Longhi è priva di validità.

Bibliografia: Finarte, Milano, 17 ottobre 1972, n. 20 (A. Longhi); *Catalogo Bolaffi* 1974, p. 69; Semenzato, Venezia, 7-9 ottobre 1977, n. 1010.

**R 209***Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 81,5 x 65,5

Già Venezia, mercato antiquario

L'opera manca dei caratteri tipici delle prove longhiane, palesando al contrario notevoli affinità all'ambito napoletano, con richiami ai modi di Giuseppe Bonito, artista cui è stato in ultimo riferito.

Bibliografia: Semenzato, Venezia, 3-4 ottobre 1981, n. 253 (A. Longhi); Semenzato, Venezia, 12 luglio 1990, n. 376 (G. Bonito).



R 210-211*Ritratto virile e Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 84 x 62 ciascuno
Già Venezia, mercato antiquario

I cataloghi d'asta riferiscono di un'attribuzione tradizionale, benché palesemente inesatta, ad Alessandro Longhi; già in collezione Salom.



Bibliografia: Semenzato, Venezia, 7-8 dicembre 1982, nn. 616-617 (A. Longhi, attr.); Semenzato, Venezia, 13 maggio 1990, nn. 12-13.

R 212*Ritratto del regatante Giovanni Bratti*

Olio su tela, cm 112 x 85

Iscrizioni: «GIOVANNI BRATTI» in alto a sinistra; «SECONDO», «[PRI]MO», «[PRIM]O», «[TER]ZO», «[SECON]DO», «TERZO» sulle bandiere dietro l'effigiato; «SFIDA» sulla bandiera sul tavolo

Già Venezia, mercato antiquario

L'opera rientra in una serie nutrita di tele settecentesche raffiguranti vincitori di regate, in buona parte riferibili ad artisti di modesta levatura. Anche il presente ritratto, assegnato ad Alessandro Longhi in sede d'asta (1985), va piuttosto ricondotto a un anonimo veneziano del XVIII secolo.



Bibliografia: Semenzato, Venezia, 31 marzo 1985, n. 64 (A. Longhi); *Catalogo della pittura* 1985, p. 212; L. Moretti, in *La collezione d'arte* 2006, p. 110, sub n. 43.

R 213*Ritratto di Enrico Wanton*

Olio su tela, cm 57 x 43

Iscrizioni: «Enricus Wanton Anglius» in alto a destra

Già Venezia, mercato antiquario

L'assegnazione ad Alessandro Longhi formulata da Pignatti e Pedrocchi (comunicazione scritta), accolta in sede d'asta nel 1993, è palesemente errata, considerando la durezza del segno e l'incompatibilità con lo stile dell'artista. Il personaggio, in un primo tempo identificato con il pittore inglese Henry Walton, potrebbe invece corrispondere al protagonista del noto romanzo di Zaccaria Sceriman dal titolo *Viaggi di Enrico Wanton*, edito a Venezia nel 1749.



Bibliografia: Finarte, Milano, 19 ottobre 1993, n. 44 (A. Longhi); Sotheby's, Milano, 15 giugno 1995, n. 737 (A. Longhi, attr.); Finarte, Milano, 22 dicembre 1998, n. 1654; Stadion, Trieste, 18-19 maggio 2006, n. 423; San Marco, Venezia, 1° luglio 2007, n. 49.

R 214*Ritratto di giovane donna*

Olio su tela, cm 61 x 49

Già Venezia, mercato antiquario

Bibliografia: Semenzato, Venezia, 17 dicembre 2000, n. 129 (A. Longhi, attr.).



R 215*Ritratto del doge Alvise IV (Giovanni) Mocenigo*

Olio su tela, cm 95,5 x 77

Già Venezia, mercato antiquario

Passata recentemente all'asta sotto il nome di Alessandro Longhi, sulla base di una *expertise* di Piero Torriti, l'effigie è in realtà una versione a mezzo busto del ritratto al naturale del doge dipinto nel 1764 da Nazario Nazari (Delorenzi 2009a, pp. 193-194), al cui esiguo catalogo va dunque ascritto.



Bibliografia: Finarte, Venezia, 12 dicembre 2009, n. 280 (A. Longhi).

R 216*Ritratto di coniugi*

Olio su carta incollata su tavola, cm 15,5 x 20,5

Iscrizioni: «Ritratto espressivo nel maggior grado di Vito Marcello P.V. Opera di Alessandro Longhi» a tergo
Verona, Museo di Castelvecchio (inv. 1744)

Pervenuto al museo nel 1852 dalla collezione di Giulio Pompei, il doppio ritratto ambientato in un interno è assegnato ad Alessandro Longhi da un'iscrizione a tergo, considerata valida da Trecca (1912). L'opera, che oggi si presenta in condizioni precarie di conservazione, va sicuramente esclusa dal catalogo dell'artista e piuttosto assegnata a un anonimo, forse veneto, del XVIII secolo.



Bibliografia: Trecca 1912, p. 139 (A. Longhi); Brosch 1929, p. 356.

R 217*Il rinoceronte*

Olio su tela, cm 55,5 x 72

Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, coll. Banca Intesa Sanpaolo

Prima di giungere nelle raccolte dell'istituto bancario, il dipinto apparteneva alla collezione Salom; viene oggi riferito alla cerchia di Pietro Longhi, artista cui fu invece ascritto senza esitazioni da Ravà nel 1909.

L'attribuzione ad Alessandro, accolta da una parte della critica, si deve a Fiocco (1929), ma non trova riscontro in ambito stilistico. Sgarbi (1982) ha proposto dubitativamente il nome di Lorenzo Tiepolo.



Bibliografia: Ravà 1909, p. 85 (P. Longhi); *Mostra della pittura* 1922, p. 118, n. 603; Ravà 1923, p. 57; Nugent 1925, p. 195; *Il Settecento* 1929, p. 134, n. 27; Fiocco 1929a, pp. 562, 568 (A. Longhi); *Id.* 1929b, pp. 527-528; *Id.* 1929c, p. 67; Ojetti 1930, p. 258 (non A. Longhi); Moschini 1932a, p. 111 (P. Longhi?); Goering 1936, p. 25 (A. Longhi); Lorenzetti 1942, p. XXXVII (A. Longhi?); *Pittura veneta* 1947, p. 46, n. 106 (P. Longhi); Moschini 1956b, p. 54 (P. Longhi, seguace); Pallucchini 1960, p. 190; Riccoboni 1963, p. 15 nota 11 (A. Longhi); Pignatti 1968, p. 137 (P. Longhi?); Semenzato, Venezia, 8 dicembre 1981, n. 67/I; Sgarbi 1982, p. 36, n. 9 (L. Tiepolo?); *Tesori d'arte* 1995, p. 170, n. 291 (P. Longhi, cerchia); *Raccolte d'arte* 1996, p. 57, n. 39.

R 218*Ritratto virile*

Olio su tela, cm 55 x 43

Vicenza, Palazzo Thiene, coll. Banca Popolare di Vicenza

L'opera, nella raccolta bancaria dal 1959, proviene dalla collezione Luigi Gasparini di Bassano del Grappa. L'attribuzione al giovane Alessandro Longhi, recentemente confermata (2001), si deve a Magagnato, che nel 1966 suggerì inoltre di riconoscere nel personaggio le sembianze di Sebastiano Ricci. Nella tela non si riscontrano gli stilemi tipici del linguaggio dell'artista.

Bibliografia: Magagnato 1966, fig. 181 (A. Longhi); P. Gaudioso, in *La Pinacoteca di Palazzo Thiene* 2001, pp. 139-141, n. 50.

**R 219***Ritratto virile*

Olio su tela, cm 73 x 58

Già Vienna, mercato antiquario

Comparso sul mercato antiquario con l'erroneo riferimento ad Alessandro Longhi, proveniva dalla raccolta viennese di Alois Moch.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 18 dicembre 1923, n. 9 (A. Longhi); Dorotheum, Wien, 6-7 marzo 1924, n. 66.

**R 220***Ritratto di ufficiale*

Olio su tela, cm 142 x 110

Già Vienna, mercato antiquario

Il ritratto è stato erroneamente assegnato ad Alessandro Longhi sulla base di un parere di Nemetz; ne esiste un'altra redazione, con varianti, presso il Credito Valtellinese, riferita a Louis Tocqué (*Tesori d'arte* 1995, p. 203, n. 361). L'identità del personaggio è incerta: l'asta viennese proponeva il nome del conte Maximilian Ulysses von Browne, mentre il catalogo delle opere d'arte degli istituti bancari lombardi suggerisce di riconoscerci Charles Louis Auguste Fouquet duca di Belle Isle.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 15-18 marzo 1961 (A. Longhi).

**R 221***Ritratto di Tommaso Verona*

Olio su tela

Inscrizioni: «Al Sig. / Sig. Tomaso Verona quond. / Francesco / Venezia», e «Mese 16 / aprile / Ano 1805» sulle lettere

Già Vienna, mercato antiquario

La temperie culturale ottocentesca di cui l'opera si sostanzia esclude l'intervento di Alessandro Longhi, solito ad altre modalità espressive; inoltre, non se ne conoscono ritratti posteriori al 1797.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 18 ottobre 1994, n. 265 (A. Longhi, attr.).



R 222*Ritratto di bambina*

Olio su tela, cm 82,5 x 61,5
Già Vienna, mercato antiquario

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 24 marzo 1999, n. 70 (A. Longhi, attr.).

**R 223***Ritratto di cardinale*

Olio su tela, cm 97 x 77
Già Vienna, mercato antiquario

Nel prelato si sono riconosciute a torto le fattezze del cardinale Angelo Maria Querini; la presunta origine veneziana dell'opera ha determinato l'assegnazione erronea ad Alessandro Longhi.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 9 giugno 1999, n. 92 (A. Longhi, attr.).

**R 224***Ritratto di Giuseppe Antonio Costantini*

Olio su tela, cm 130 x 96
Iscrizioni: «JOSEPH ANT. COSTANTINI / VENET: ANNO LXX» sul foglio
Già Vienna, mercato antiquario

La tela, proveniente da una collezione aristocratica austriaca, è comparsa sul mercato antiquario viennese (2005) con l'attribuzione ad Alessandro Longhi; l'analisi stilistica e il sicuro riscontro fornito da una stampa *d'après* ne certificano, al contrario, la paternità di Fortunato Pasquetti, celebre ritrattista veneziano attivo nei decenni centrali del XVIII secolo.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 14 aprile 2005, n. 294 (A. Longhi, attr.); Delorenzi 2009a, p. 181 (F. Pasquetti).

**R 225***Giovane donna con bauta e tricorno*

Olio su tela, cm 62,2 x 49,3
Washington, National Gallery of Art (inv. 1952.5.77; inv. Kress 1537)

Già in collezione Lamperti a Milano (1917), quindi nelle raccolte Pisa (1937) e Brass; passato alla Schaeffer Gallery di New York, fu acquistato nel 1948 da Samuel H. Kress e donato alla National Gallery di Washington nel 1952. È opera di Giovanni Battista Tiepolo, sebbene in tempi recenti sia stato avanzato il nome del figlio Lorenzo.

Bibliografia: Galleria Geri, Milano, 23 aprile - 2 maggio 1917, n. 536 (P. Longhi); *Catalogo della raccolta* 1937, p. 90, n. 749 (A. Longhi); Borenius 1939, p. 193 (G.B. Tiepolo); Gemin-Pedrocco 1993, p. 479, n. 505 (con bibliografia precedente); Mariuz 1999, p. 89 (L. Tiepolo); Úbeda de los Cobos 1999, p. 55 (L. Tiepolo?).



R 226*Il rinoceronte*

Olio su tela
Ubicazione ignota

Pubblicato da Fiocco nel 1929 come autografo di Alessandro Longhi, il dipinto è stato invece avvicinato ai modi di Gramiccia da Pignatti (1968).



Bibliografia: Fiocco 1929c, tav. 87a (A. Longhi); Riccoboni 1963, p. 15 nota 11; Pignatti 1968, p. 137 (L. Gramiccia, modi); *Id.* 1974, p. 107, *sub* n. 312.

R 227*Ritratto di giovane donna con libro*

Olio su tela, cm 83 x 64
Ubicazione ignota

L'attribuzione all'artista è stata suggerita da Morandotti (in *Mostra del Settecento* 1941), che scorgeva peraltro nella tela «l'influenza del Tiepolo». A distanza di un anno, il dipinto veniva riferito a Rosalba Carriera.



Bibliografia: *Mostra del Settecento* 1941, p. 45, n. 48 (A. Longhi); *Mostra di pittura* 1942, n. 80 (R. Carriera).

R 228*Ritratto virile con lettera*

Olio su tela, cm 104 x 83
Ubicazione ignota

Bibliografia: *Mostra del paesaggio* 1942, p. 7, n. 25 (A. Longhi).

**R 229***Ritratto virile*

Olio su tela
Ubicazione ignota

Il catalogo dell'esposizione del 1947 annoverante l'effigie fra le opere in mostra reca sia il nome di Alessandro Longhi, nel testo, sia quello di Pietro, per errore, nella didascalia dell'immagine; la tela, che Pignatti (1968) ha escluso dal novero degli autografi del pittore, esibisce caratteri non dissimili dalla produzione ritrattistica di Giovanni Battista Lampi.



Bibliografia: *Quattrocento pitture* 1947, p. 47, n. 450 (A. o P. Longhi); Pignatti 1968, p. 141 (non P. Longhi); Pignatti 1974, p. 110, n. 367.

R 230

Ritratto muliebre

Olio su tela, cm 87,3 x 102,5

Ubicazione ignota

L'opera è apparsa sotto il nome di Alessandro Longhi probabilmente sul mercato antiquario americano. Un ritaglio con l'immagine, preso da una rivista non identificata, si conserva alla Witt Library di Londra.



VI.5. *Dipinti, segnalati dalla critica moderna, non rintracciati*

NR 1

Ritratto di giovane donna

Bergamo, coll. Carlo Ceresa

Bibliografia: *Mostra della pittura* 1922, p. 116, n. 588 (A. Longhi).

NR 2

Ritratto di regatante

Bologna, coll. privata

Bibliografia: Martini 1964, p. 292 nota 294 (A. Longhi).

NR 3

Ritratto del maresciallo Johann Matthias von der Schulenburg

Olio su tela, cm 44 x 32,5

Già Dignano d'Istria, Municipio

Antonio Alisi, che vide il dipinto, poi disperso, al principio dello scorso secolo, ne ha dato la seguente descrizione: «Ritratto del generale veneziano Schulenberg d'intorno al 1720. Nel 1910 ebbi occasione di intrattenermi dinanzi questo piccolo dipinto [...] con Arduino Colasanti, al quale, come a me, esso fece l'impressione d'un'opera di Alessandro Longhi. È certamente una bellissima pittura [...]». Semplici ragioni cronologiche inducono a ritenere l'attribuzione infondata.

Bibliografia: Alisi 1997, p. 73 (A. Longhi).

NR 4

Ritratto virile a figura intera

Olio su tela, cm 45 x 38

Già Firenze, mercato antiquario

Il dipinto, proveniente dalla raccolta modenese degli eredi di Luigi Giusti, è descritto come «Ritratto di patrizio veneto».

Bibliografia: Casa di vendite «Arte Antica e Moderna» (Alfredo Geri), Firenze, 18-20 maggio 1914, n. 37 (A. Longhi).

NR 5

Ritratto virile

Olio su tela, cm 120 x 88

Già Firenze, mercato antiquario

Già nella raccolta Elia Volpi di Firenze, è descritto come «Portrait de gentilhomme à mi-buste».

Bibliografia: Jandolo & Tavazzi, Firenze, 25 aprile - 3 maggio 1910, n. 490 (A. Longhi).

NR 6

Ritratto virile

Olio su tela, cm 93 x 74
Già Firenze, mercato antiquario

Forse proveniente dalla raccolta Brass, è descritto nel catalogo come «Ritratto di uomo, in piedi a mezza figura, con una giacca marrone sopra un panciotto d'argento, in testa una parrucca incipriata».

Bibliografia: Sotheby Parke Bernet, Firenze, 6-7 aprile 1976, n. 124 (A. Longhi, attr.).

NR 7

Ritratto virile

Olio su tela, cm 72 x 60
Genova, coll. Gianese

Esposto a Genova nel 1947, è ricordato nella recensione alla mostra compilata da Sandra Marconi, che lo definisce «cosa un po' misera e vuota anche se con qualche bello spunto cromatico nelle vesti [...]».

Bibliografia: Mostra della pittura 1947, p. 111, n. 151 (A. Longhi); Marconi 1947, p. 237.

NR 8

Ritratto di Girolamo di San Casciano

Olio su tela incollata su tavola, cm 92,3 x 72,1
Già Londra, mercato antiquario

Proveniente dalla collezione Lee Malone di New York, il dipinto raffigura il personaggio a mezzo busto, con un abito ricamato a motivi floreali, nell'atto di prendere una lettera da un tavolo.

Bibliografia: Christie's, London, 9 aprile 1965, n. 79 (A. Longhi); Christie's, London, 11 febbraio 1966, n. 174.

NR 9

Ritratto di magistrato con stola d'oro

Olio su tela, cm 123,2 x 99
Già Londra, mercato antiquario

La tela apparteneva alla raccolta di C. Heber-Percy.

Bibliografia: Christie's, London, 26 luglio 1968, n. 100 (A. Longhi).

NR 10

La commedia dell'arte

Olio su tela, cm 80 x 97,7
Già Londra, mercato antiquario

Bibliografia: Christie's, London, 9 febbraio 1973, n. 114 (A. Longhi).

NR 11

Ritratto virile

Olio su tela, cm 108 x 83
Già Milano, mercato antiquario

L'opera è inclusa nel catalogo d'asta della collezione Carlo Zen.

Bibliografia: Impresa di Vendite Luigi Battistelli, Milano, 12-14 dicembre 1911, n. 124 (A. Longhi).

NR 12

Ritratto muliebre

Olio su tela, cm 102 x 76
Già Milano, mercato antiquario

Il dipinto apparteneva alla raccolta della principessa di Walden; la riproduzione, benché segnalata, è in realtà assente nel catalogo d'asta.

Bibliografia: Galleria Geri, Milano, 7-9 gennaio 1941, n. 108 (A. Longhi).

NR 13

Ritratto muliebre

Olio su tela, cm 110 x 88
Già Milano, mercato antiquario

L'opera è stata esposta per la vendita presso la Galleria Schettini di Milano.

Bibliografia: *Dipinti antichi* 1954, n. 27 (A. Longhi, attr.); R. 1954, p. 42.

NR 14

Ritratto di un bambino della famiglia Sagredo

Olio su tela, cm 47 x 37
Già Milano, mercato antiquario

La tela si trovava presso l'antiquario Alessandro Orsi di Milano.

Bibliografia: *Mostra Nazionale* 1960, p. 23 (A. Longhi).

NR 15

Ritratto virile

Olio su tela, cm 105 x 82
Già Milano, mercato antiquario

Bibliografia: Finarte, Milano, 5 dicembre 1978, n. 86 (A. Longhi, attr.).

NR 16*Ritratto di giovane ecclesiastico*

Olio su rame, cm 15 x 10 (ovale)

Già Milano, mercato antiquario

Bibliografia: Finarte, Milano, 27 novembre 1984, n. 117 (A. Longhi, attr.).

NR 17*Ritratto virile*

Olio su tela, cm 81 x 64

Già Milano, mercato antiquario

Bibliografia: Finarte, Milano, 13 novembre 1985, n. 208 (A. Longhi, attr.).

NR 18*Ritratto muliebre*

Olio su tela, cm 62 x 46

Monaco di Baviera, coll. privata

Bibliografia: *Italienische Malerei* 1935, p. 12, n. 114 (A. Longhi).

NR 19*Dama con maschera*

Già New York, mercato antiquario

In vendita presso la galleria Parke Bernet di New York nel 1954.

Bibliografia: *Bollettino* 1955, p. 154 (A. Longhi).

NR 20*Ritratto di artista*

Olio su tela, cm 93,6 x 68,3

Già New York, mercato antiquario

Bibliografia: Doyle, New York, 8 febbraio 1989, n. 66 (A. Longhi, attr.).

NR 21*Ritratto muliebre con maschera*

Olio su tela, cm 70,8 x 53,1

Già New York, mercato antiquario

Bibliografia: Doyle, New York, 24 maggio 1989, n. 57 (A. Longhi).

NR 22-23*Due ritratti di bambini della famiglia Nani Mocenigo*

Padova, Palazzo Nani Mocenigo

In una saletta al primo piano del palazzo sono ricordati «due bei ritratti di giovanetti a mezza figura della famiglia Nani-Mocenigo, attribuiti ad Alessandro Longhi: uno senza copricapo e avente un falcone sulla mano guantata; l'altro con copricapo vestito alla orientale e armato di sciabola, nello sfondo fuori della finestra una galea».

Bibliografia: Checchi-Gaudenzio-Grossato 1961, p. 489 (A. Longhi, attr.).

NR 24

Ritratto di ecclesiastico

Olio su tela, cm 60 x 50

Già Parigi, mercato antiquario

Bibliografia: Tajan, Paris, 26 marzo 1996, n. 139 (A. Longhi, attr.).

NR 25

Ritratto di geografo seduto in poltrona

Olio su tela, cm 100 x 75

Già Roma, Galleria di Palazzo Corsini (inv. 1927)

Acquisito dalla Galleria nel 1926 e concesso in deposito all'Istituto Luce dall'anno successivo, risulta segnalato per l'ultima volta nel 1938. Se ne ignora l'attuale ubicazione.

Bibliografia: L. Mochi Onori, in *Galleria Nazionale* 2008, p. 247 (A. Longhi?).

NR 26

Scena di famiglia

Olio su tela, cm 174 x 128

Già Roma, mercato antiquario

L'assegnazione dell'opera è stata proposta nel catalogo di vendita da Ettore Sestieri.

Bibliografia: L'Antonina, Roma, 16-23 gennaio 1935, n. 169 (A. Longhi).

NR 27

Ritratto virile in abito rosso

Olio su tela, cm 93 x 73

Già Roma, mercato antiquario

Già nella raccolta romana di Armando Brasini, l'opera faceva *pendant* con un *Ritratto virile con fucile e tricorno* (cat. R 147) pure attribuito ad Alessandro Longhi, ma invero da respingere.

Bibliografia: L'Antonina, Roma, 24 maggio - 2 giugno 1937, n. 230 (A. Longhi, attr.).

NR 28

Ritratto virile con lettera

Olio su tela, cm 106 x 82
Già Roma, mercato antiquario

Bibliografia: Christie's, Roma, 23 febbraio 1978, n. 81 (A. Longhi, attr.).

NR 29

Ritratto di ecclesiastico

Olio su tela, cm 44 x 35
Già Roma, mercato antiquario

Bibliografia: Finarte, Roma, 28 aprile 1981, n. 81 (A. Longhi, attr.).

NR 30

Ritratto di Jacopo Riccati

Pastello su carta, mm 100 x 70
Inscrizioni: «A. Longhi» in basso a sinistra
Treviso, coll. Liberali

Segnalato da Cervellini (1933) in casa Liberali a Treviso, sarebbe l'originale da cui Innocente Alessandri trasse nel 1765 la stampa destinata all'edizione livornese delle opere di Jacopo Riccati (cat. IT 6). Non va esclusa, piuttosto, l'ipotesi di una copia.

Bibliografia: Cervellini 1933, p. 146, n. 323 (A. Longhi).

NR 31

Ritratto

Trieste, coll. Oreste Basilio

Bibliografia: *Catalogo illustrato* 1925, p. 30, n. 62 (A. Longhi).

NR 32

Ritratto di un senatore

Venezia, coll. conte Alberto Balbi Valier

L'attribuzione ad Alessandro Longhi, formulata in occasione della mostra veneziana del 1929 sul Settecento in Italia, è stata respinta già da Fiocco per la difformità di stile con le opere certe dell'artista.

Bibliografia: *Il Settecento* 1929, p. 136, n. 6 (A. Longhi); Fiocco 1929b, p. 529 (non A. Longhi).

NR 33

Ritratto di donna anziana

Venezia, coll. Brass

Esposto a Firenze nel 1922 come opera di Alessandro Longhi, è assegnato due anni dopo dalla Nugent a Pietro: l'anziana è effigiata «con piacevole brio, non senza una leggera nota canzonatoria sul volto incartapecorito e rugoso, sotto la cuffia di merletti bianchi, ornata di nastri rosa, mentre il manto nero che le cinge le spalle scompare, quasi dimesso, tra lo sfavillio dei diamanti e delle perle, e il

ventaglio par doversi agitare da un momento all'altro [...]».

Bibliografia: *Mostra della pittura* 1922, p. 118, n. 608 (A. Longhi); Nugent 1925, p. 161 (P. Longhi).

NR 34

Ritratto virile con cambiale

Venezia, coll. Brass

Esposto nel 1922 a Firenze sotto il nome di Pietro Longhi, è descritto dalla Nugent (1925) come «pomposo ritratto di *Un banchiere* [...] rubicondo e ben pasciuto, dalla velada azzurra e dal panciotto aureo rabescato a fiorami». Secondo Moschini (1932) sarebbe invece «opera certa del periodo avanzato» di Alessandro.

Bibliografia: *Mostra della pittura* 1922, p. 118, n. 610 (P. Longhi); Nugent 1925, p. 225; Moschini 1932a, p. 146 (A. Longhi).

NR 35

Ritratto di prelato

Venezia, coll. Brass

Annoverato da Moschini (1932) fra le opere «probabili o almeno possibili» di Alessandro Longhi.

Bibliografia: *Il Settecento* 1929, p. 142, n. 8 (A. Longhi); Ojetti 1930, p. 258; Moschini 1932a, p. 146.

NR 36

Ritratto di dottore in veste nera

Venezia, coll. Brass

Il dipinto è inserito nell'elenco delle opere «probabili o almeno possibili» di Alessandro Longhi compilato da Moschini (1932), che lo definisce «tardo».

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 146 (A. Longhi).

NR 37

Ritratto di pittore nel suo studio

Venezia, coll. Brass

Moschini (1932) lo definiva «con elementi di A.L. ma tuttavia dubbio»; è probabile corrisponda con una delle due tele di soggetto simile rintracciate (catt. A 26; R 205).

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 146 (A. Longhi?).

NR 38

Ritratto

Venezia, coll. Costantino Canella

Bibliografia: Gardner 1998, p. 116, n. 592 (A. Longhi).

NR 39*Ritratto muliebre della famiglia Dandolo Duodo*

Venezia, coll. Curtis

Bibliografia: Mostra della pittura 1922, p. 116, n. 592 (A. Longhi).

NR 40*Ritratto muliebre*

Venezia, coll. privata

L'opera è descritta dalla Nugent (1925) come ritratto muliebre «dal volto intelligente, che domina il bel contrasto di colori tra il vitino violetta, la sottana gialla e il drappo azzurro».

Bibliografia: Mostra della pittura 1922, p. 116, n. 591 (A. Longhi); Nugent 1925, pp. 133-134.

NR 41*Ritratto virile in piedi*

Olio su tela, cm 57,5 x 43,5

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. I, n. 484)

Proveniente dalla raccolta di Teodoro Correr, la teletta risulta al momento irreperibile.

Bibliografia: Elenco 1899, p. 77, n. 183 (A. Longhi).

NR 42*Ritratti di casa Barbarigo*

Venezia, Palazzo Albrizzi

Bibliografia: Lorenzetti 1926, p. 578 (A. Longhi, attr.); Damerini 1928, pp. 114, 218 (A. Longhi); Donzelli 1957, p. 132 (A. Longhi, attr.).

NR 43*Ritratto di don Giovanni Domenico Ravizza, pievano della chiesa di San Lio*

Venezia, Palazzo Manin

L'opera è citata come «Ritratto del parroco Domenico Ravizza, autore Alessandro Longhi» in un foglio volante, stampato a Venezia nel 1864 dalla tipografia Rizzi, con l'elenco di numerosi dipinti in vendita «nel palazzo dell'ultimo doge Manin». L'indicazione dell'identità dell'effigiato e dell'esecutore della tela è tanto precisa da far supporre l'esistenza di un'epigrafe, annoverante forse la firma dell'artista. Giovanni Domenico Ravizza, nato il 7 settembre 1725 nella contrada di San Marcuola, fu eletto pievano della chiesa di San Lio il 22 luglio 1782 (*Protogiornale* 1783, p. 24).

Bibliografia: Quadri vendibili 1864.

NR 44*Ritratto di vescovo*

Già Venezia, coll. Donà dalle Rose

La tela è menzionata da Donzelli, che tuttavia fornisce un elenco di opere longhiane con errori e imprecisioni.

Bibliografia: Donzelli 1957, p. 132 (A. Longhi).

NR 45

Ritratto muliebre della famiglia Erizzo

Già Venezia, Palazzo Erizzo alla Maddalena

Tra le varie opere presenti nel palazzo, Fontana (1845-1863) fa menzione del ritratto «di una Erizzo di Alessandro Longhi».

Bibliografia: Fontana 1845-1863 (ed. 1967), p. 146 (A. Longhi); Gardner 1998, p. 88.

NR 46

Ritratto virile

Vienna, coll. privata

Il ritratto era noto a Moschini attraverso una riproduzione fotografica mostratagli dal pittore e collezionista Italo Brass; lo studioso, propenso ad accogliere l'attribuzione ad Alessandro Longhi, riferiva dell'eventualità, proposta da alcuni, di potervi riconoscere il sembiante di Wolfgang Amadeus Mozart.

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 139 (A. Longhi).

NR 47

Ritratto virile (Carlo Goldoni?)

Olio su tela, cm 98,7 x 79,5

Già Zurigo, mercato antiquario

Bibliografia: Koller, Zürich, 22 maggio 1973, n. 2990A (A. Longhi, attr.).

NR 48

Ritratto di medico

Ubicazione ignota

Appartenente a una raccolta privata, non coincide con i ritratti longhiani al momento noti. È ricordato come «una figura di medico vestito di nero e di bianco accordata in una vibrazione fredda e argentea con un ambiente metallico al quale dà un lieve calore il verde smorto di una spalliera di poltrona».

Bibliografia: Damerini 1928, p. 114 (A. Longhi).

NR 49

Ritratto di sacerdote

Ubicazione ignota

L'opera, «una figura vigorosa di sacerdote in piedi a lato di un tavolo su cui sono i libri della religione», non è individuabile con certezza fra quelle oggi note.

Bibliografia: Damerini 1928, p. 114 (A. Longhi).

NR 50

Ritratto muliebre

Ubicazione ignota

Segnalato in collezione privata, raffigura «un busto di dama pallida, dalla bocca tumida, audacemente scollata».

Bibliografia: Damerini 1928, p. 114 (A. Longhi).

NR 51

Ritratto virile

Olio su tela, cm 63 x 50

Ubicazione ignota

Bibliografia: *Mostra del Settecento* 1941, p. 46, n. 50 (A. Longhi).

NR 52

Ritratto del dottor Jacopo Vitastella

Miniatura, mm 95 x 75

Iscrizioni: firma (?) e data «1766»

Ubicazione ignota

Bibliografia: *Mostra del paesaggio* 1942, p. 8, n. 28 (A. Longhi).

NR 53

Ritratto virile a figura intera

Olio su tela, cm 215 x 118

Ubicazione ignota

Si può ipotizzare, a motivo della prossimità dimensionale, l'identificazione dell'opera con il *Ritratto virile in abito azzurro* all'epoca nella raccolta Brass di Venezia (cat. 95).

Bibliografia: *Mostra del paesaggio* 1942, pp. 7-8, n. 26 (A. Longhi).

NR 54

Ritratto muliebre in ovale

Olio su tela, cm 82 x 60

Ubicazione ignota

Nel dipinto, irreperibile, si sono intraviste «influenze tiepolesche».

Bibliografia: *Mostra del paesaggio* 1942, p. 8, n. 27 (A. Longhi).

NR 55-56

Due ritratti muliebri con maschera

Olio su tela, cm 71 x 53

Ubicazione ignota

Le due tele, *en pendant*, sono considerate opere mature dell'artista, da situarsi verso il 1780-1790.

Bibliografia: Mostra del paesaggio 1942, p. 8, nn. 29-30 (A. Longhi).

NR 57

Ritratto dei signori Amtstracht

Olio su tela

Ubicazione ignota

La tela fu selezionata tra il 1940 e il 1944 dalle autorità tedesche in vista della creazione del Führermuseum di Linz.

Bibliografia: Schwarz 2004, p. 308, n. X/41 (A. Longhi).

VI.6. *Disegni autografi*

D 1

San Girolamo in preghiera

III. 227

Matita nera e rossa, penna, pennello e inchiostro seppia su carta, mm 205 x 160

Iscrizioni: «A. Longhi» in basso a sinistra

Già Monaco di Baviera, mercato antiquario

Benché noto a Giuseppe Fiocco, che si espresse favorevolmente in merito all'autografia longhiana, come dichiara il catalogo della vendita Faber svoltasi a Monaco di Baviera nel 1966, il disegno non è mai giunto all'attenzione della critica, pur costituendo l'unico esemplare certo dell'opera disegnativa dell'artista. Già nella raccolta di I.O. Wessner (1851-1921) a San Gallo, in Svizzera, presenta in basso la firma di Alessandro, con le iniziali tipicamente legate a monogramma, in guisa analoga alle sottoscrizioni visibili in due stampe, la *Madonna addolorata* e il *Giovane disegnatore* (catt. I 12, 26); il *ductus* della siglatura, comunque, si apparenta nella forma alle epigrafi in calce a numerose incisioni del *peintre-graveur*.

Non sfugge, anche a un'osservazione rapida, l'ascendente tiepolesco che pervade il foglio, da considerare a tutta evidenza un esercizio giovanile, magari in vista di una traduzione su rame poi non concretata. Il santo eremita giace al centro della scena, ambientata in un paesaggio essenziale, tutto preso dall'adorazione del crocifisso, con la pietra in mano per battersi il petto e, immancabile, il leone ammansito alle spalle. La sezione inferiore della prova grafica si mostra più definita, mentre l'angelo in cielo con la tromba evidenza, nelle varianti che si colgono della posa, un processo ideativo maggiormente contrastato. Al disegno di base a matita si sovrappongono tratti a penna volti a rafforzare i contorni delle figure, abilmente chiaroscurate ad acquerello.

Bibliografia: Faber, München, 17 maggio 1966, n. 148.

VI.7. Disegni attribuiti

DA 1

Studi di vacche

III. 231

Gessetto nero, penna, pennello e inchiostro grigio, mm 240 x 370
Bassano del Grappa, Museo Civico (Disegni Riva, 270)

Il foglio, che presso il museo bassanese è ancora inventariato come opera di anonimo del XIX secolo, viene citato per la prima volta da Valcanover (1956) quale studio preparatorio per *Le filatrici* di Pietro Longhi, tela conservata nella Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia. Secondo Pignatti (1968) sarebbe invece da porre in relazione con la stampa che Alessandro Longhi trasse dal dipinto paterno (cat. I 3); la critica successiva ha accolto quest'ultima ipotesi. L'analogia fra incisione e disegno nella posa dell'animale schizzato a destra, al cui collo si nota però un giogo, induce a non escludere totalmente l'intervento dell'artista, benché l'immagine sia orientata in entrambi i casi nello stesso senso.

Bibliografia: Valcanover 1956a, p. 24 nota 1 (P. Longhi); Pignatti 1968, p. 110 (A. Longhi); *Id.* 1974, p. 91, sub n. 61; *Catalogo della Pinacoteca* 1979, p. 88, sub n. 178; A. Drigo, in *Pietro Longhi* 1993, p. 76, sub n. 39; *Cento scene* 1995, p. 38, sub n. 5.

DA 2

Ritratto virile

III. 232

Matita nera su carta bianca ingiallita, mm 185 x 137
Firenze, Fondazione Roberto Longhi (inv. 44/D)

La scheda relativa all'opera presente nel catalogo della raccolta fiorentina (1971) non esita a porre il disegno nell'orbita longhiana. L'attribuzione, anzi, viene meglio circostanziata con il riferimento ad Alessandro, in virtù della specializzazione ritrattistica di questi e dell'affinità ravvisata sia con le effigi dei pittori incise per il *Compendio*, sia con altre sue tele, ad esempio *l'Almorò II Pisani* del Museo di Belluno (cat. 10). Se qualche relazione esiste, in realtà, occorre guardare a un momento più avanzato, verso la fine degli anni Sessanta, a testi visuali come il *Ritratto del doge Alvise IV (Giovanni) Mocenigo*, del 1767, e il *Ritratto di Angelo IV Memmo*, datato 1769 (catt. 42, 46). La sopra menzionata scheda fa giustamente risalire a un'unica mano il compimento dell'immagine di ragazzo già presso Colnaghi a Londra (cat. DA 4).

Bibliografia: *La collezione* 1971, tav. 192 (A. Longhi).

DA 3

Ritratto virile

III. 233

Matita nera su carta bianca, mm 178 x 127
Già Londra, Colnaghi

Non dissimile nel *modus operandi* ad altri fogli di tema ritrattistico assegnati ad Alessandro Longhi (catt. DA 2, 4-7), l'esemplare è apparso nel 1952 sul mercato antiquario di Londra sotto il nome del maestro veneziano; nell'effigiato si identificavano all'epoca, senza però motivo, le fattezze del compositore

Domenico Cimarosa. Cronologicamente parrebbe situarsi intorno alle decadi finali del Settecento per le affinità espressive con il *Domenico Pizzamano* del Museo Correr e con l'anonimo personaggio maschile immortalato nel 1785 in una tela di raccolta privata (catt. 119-135).

Bibliografia: Exhibition 1952, n. 71 (A. Longhi).

DA 4

Ritratto di ragazzo

III. 234

Matita nera su carta bianca, mm 184 x 142

Iscrizioni: «Ochi neri capelli / color rubicondo» in alto a destra

Già Londra, Colnaghi

Prossimo agli esiti ritrattistici raggiunti da Alessandro Longhi all'inizio della sua attività, il disegno si accomuna nella vivacità espressiva all'immagine di *Almorò II Pisani*, frammento di un più ampio telero dipinto nel 1758-1759 (cat. 10). La restituzione veridica del sembiante è conseguita per il tramite di un segno delicato e preciso, tale da richiamare l'intervento di una mano già esperta. L'epigrafe, con le indicazioni relative al colore degli occhi e dei capelli, si apparenta a quelle che Pietro Longhi poneva di abitudine accanto ai suoi studi dal naturale. Il foglio condivide la provenienza londinese con altri quattro ritratti stilisticamente vicini (catt. DA 3, 5-7).

Bibliografia: Exhibition 1955, n. 5 (A. Longhi); *La collezione* 1971, *sub* tav. 192.

DA 5

Ritratto virile

III. 236

Matita nera su carta, mm 240 x 170

Iscrizioni: «Longhi» in basso a sinistra

Già Londra, coll. Hesse

La paternità del disegno è stata assegnata ad Alessandro Longhi per via dell'iscrizione ottocentesca a penna, in basso, che ne reca il nome. Il personaggio, con il busto quasi frontale e la testa fissata in una leggera torsione, palesa ai nostri occhi un sembiante vigoroso e intenso nell'espressione, ombreggiato da una tenue sfumatura a matita che rende la verità dei lineamenti. Dovrebbe collocarsi tra il settimo e l'ottavo decennio del XVIII secolo.

Bibliografia: Visi e figure 1970, p. 98, n. 59.

DA 6

Ritratto muliebre

III. 237

Matita nera su carta, mm 234 x 173

Iscrizioni: «ochii neri capelli castagni / chiari» in alto a destra; «Longhi» in basso a sinistra

Già Londra, coll. Hesse

Il disegno, compagno del precedente, ci mostra l'immagine di una donna verso i quarant'anni, con un abito elegante guarnito di trine e preziosi ornamenti. Identiche sono le modalità esecutive, pochi tratti per definire i contorni, leggeri segni paralleli nella capigliatura, uno sfumato digradante nell'intensità per il chiaroscuro. Nell'angolo superiore destro si nota un'iscrizione, coincidente anche nella grafia, a quella visibile sul foglio con il *Ritratto di ragazzo* già presso Colnaghi a Londra (cat. DA 4).

Bibliografia: Visi e figure 1970, p. 98, n. 60

DA 7*Ritratto virile*

III. 235

Matita nera su carta, mm 183 x 143

Già Londra, mercato antiquario

Proviene dalla collezione C.R. Rudolf, alienata a un'asta londinese nel 1977. All'interno del gruppo omogeneo di effigi riferite dubitativamente ad Alessandro Longhi (catt. DA 2-6), il ritratto si differenzia per la minore carica espressiva, forse a motivo della posa sforzata assunta dal personaggio. Il disegno va fatto rientrare nell'ultimo quarto del XVIII secolo.

Bibliografia: Sotheby's, London, 19 maggio 1977, n. 150 (A. Longhi, attr.).

DA 8

Studi di un ritratto di ecclesiastico, di una mano e del panneggio di una figura inginocchiata (recto) e Studi di un ritratto virile (verso)

III. 238-239

Matita nera, carboncino e gessetto bianco su carta bianca, mm 370 x 490

Iscrizioni: «33 - 41» sul *recto*, in basso a destra

Milano, coll. privata

Reso noto da Pedrocco nel 1993, il disegno è considerato dal medesimo «esempio sicuro della grafica di Alessandro», pertinente agli anni iniziali della sua attività. Lo studioso collega gli schizzi sul *recto* al processo ideativo del *Ritratto di Giovanni Battista Piazzetta*, custodito presso i Musei Civici Veneziani (cat. 19), la cui datazione cade fra il 1758 e il 1760; esiste in effetti un'analogia nelle modalità con cui il sembiante è fissato, ma non un rapporto diretto, dal momento che il mezzo busto colto in quattro diverse pose rappresenta all'evidenza un ecclesiastico. Gli abbozzi sul *verso* del foglio si palesano al contrario maldestri e di scarso vigore espressivo, anche laddove il volto dell'anziano personaggio maschile è scrutato a distanza ravvicinata. La figura inginocchiata, accanto alle già citate immagini del religioso, sembra improntata ad altra sensibilità in ragione del buon chiaroscuro e della resa puntuale del panneggio.

Bibliografia: Pedrocco 1993b, pp. 182-183 (A. Longhi).

DA 9*Ritratto di magistrato*

III. 240

Carboncino e gessetto bianco su carta bruna, mm 331 x 221

Iscrizioni: «Longi f.» in basso a sinistra

New York, Pierpont Morgan Library (inv. IV, 142)

L'opera, acquistata da J. Pierpont Morgan nel 1910, proveniva dalla raccolta londinese di C. Fairfax Murray. La sicura pertinenza longhiana trova conferma nel dato tecnico e nell'iscrizione visibile in basso, forse però non autografa. Il disegno risulta costantemente attribuito a Pietro, fin dalla sua pubblicazione nel 1912; l'unica voce discordante è quella di Moschini, che nel 1956 vi ha intravisto la mano di Alessandro per certe somiglianze stilistiche e di segno con le figure dipinte nel *Ritratto della famiglia Pisani*, ora alle Gallerie dell'Accademia (cat. 9).

Bibliografia: Murray 1912, n. 142 (P. Longhi); Tiepolo 1938, n. 58; Benesch 1947, p. 36, n. 47; Pallucchini 1948a, p. 158; Moschini 1956b, p. 56 (A. Longhi); Pignatti 1968, p. 119 (P. Longhi); *Drawings* 1971, p. 74, n. 174.

DA 10*Ritratto di giovane uomo*

III. 243

Gessetto nero su carta, mm 106 x 86

Iscrizioni: «Longhi» in basso a destra, a matita

Venezia, Fondazione Giorgio Cini (inv. 30471)

Già nella collezione di Giuseppe Fiocco, l'effigie rappresenta in ordine di tempo l'ultima assegnazione al modesto *corpus* grafico di Alessandro. La scheda compilata da Pedrocco nel 2005 evidenzia la qualità tecnica con cui è resa l'immagine, fissata dal naturale in vista di una trasposizione su tela, secondo modalità espressive che lo studioso ritiene non dissimili da quelle sottese al *Ritratto di Francesco Zugno*, dipinto entro il 1760 (cat. 20). L'unico raffronto volto a corroborare l'ipotesi attributiva è instaurato con il disegno raffigurante un *Giovane ecclesiastico*, di paternità non sicura, nelle raccolte del Museo Correr (cat. DA 11).

Bibliografia: F. Pedrocco, in *I disegni del Professore* 2005, pp. 263-264, n. 427 (A. Longhi).

DA 11*Ritratto di giovane ecclesiastico*

III. 244

Carboncino e gessetto bianco su carta giallina, mm 272 x 210

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 500, *recto*)

L'esemplare, incluso nel fondo Correr (1830), è stato dapprima posto sotto il nome di Pietro Longhi; mutando opinione, nel catalogo ragionato dei fondi grafici del museo, Pignatti (1987) lo ha ricondotto al figlio in ragione della vicinanza ai suoi «supposti modi». Benché manchi un preciso rapporto con le opere dell'artista oggi note, si preferisce mantenere per cautela l'attribuzione.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 123 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 173, n. 1122; Pedrocco 1993b, p. 183.

DA 12*Abito e mano*

III. 245

Carboncino e gessetto bianco su carta giallina, mm 259 x 195

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 500, *verso*)

Incollato a tergo del supporto cartaceo recante il precedente disegno, lo studio è inizialmente rientrato nel novero degli autografi di Pietro Longhi. In un secondo momento, Pignatti (1987) ne ha trasferito la paternità ad Alessandro, cogliendovi un eco delle pose dei suoi ritratti. Il catalogo dei fondi grafici del Museo Correr porta ancora la titolazione inesatta «Toga di senatore».

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 123 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 173, n. 1122; Pedrocco 1993b, p. 183.

DA 13*Dama con due gentiluomini, gentiluomo in atto di scrivere, busto virile*

III. 242

Carboncino e gessetto bianco su carta giallina, mm 282 x 422

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 503, *verso*)

Finora unanimemente ricondotto alla mano di Pietro Longhi, il foglio veniva descritto da Lazari

(1859), quanto al soggetto, come «Dama corteggiata da due giovani, uomo che scrive». Pignatti (1987) lo assegnava al principio dell'ottavo decennio, senza possibilità di ulteriori precisazioni cronologiche in assenza di un esemplare pittorico corrispondente nell'iconografia. Il gruppo di figure a sinistra e il personaggio seduto intento a scrivere, in realtà, sono ripresi alla lettera, con una minima variante, in una stampa poco nota siglata «Aless. Longhi del.» fungente da antiporta a un volumetto edito nel 1768 (cat. IT 9). L'artista, nel comporre la scena, potrebbe aver attinto a un disegno paterno, ma nemmeno va esclusa l'ipotesi di un'elaborazione autonoma; in questo secondo caso, vi sarebbe una completa mimesi con la tecnica di Pietro.

Bibliografia: Lazari 1859, p. 27, n. 69 (P. Longhi); Pignatti 1968, p. 123; *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 151, n. 1091.

DA 14

Due figure in costume antico

III. 246

Matita nera, pennello e inchiostro seppia su carta giallina, mm 435 x 280
Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 575, *recto*)

Pur se graficamente modesto, il disegno è rifinito con un'acquerellatura che può ricordare la composizione, unica opera su carta sicura di Alessandro Longhi, con *San Girolamo in preghiera* (Cat. D 1). Le due figure all'antica, rigide e impacciate, potrebbero rapportarsi a un esercizio di copia o al tentativo di creare una scena istoriata.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 129 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 172, n. 1120.

DA 15

Testa e braccio

III. 247

Matita nera su carta giallina, mm 260 x 417
Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 575, *verso*)

La tecnica impiegata nell'esecuzione del disegno, secondo Pignatti (1987), sarebbe caratteristica del presunto stile grafico di Alessandro. L'esemplare esibisce un volto, forse maschile, scorciato dal basso e un avambraccio atteggiato in una posa oratoria. L'ombreggiatura è resa sia attraverso un leggero sfumato, sia con rapidi tratti paralleli a matita.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 129 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 172, n. 1120.

DA 16

Nudo virile

III. 249

Carboncino e gessetto bianco su carta marrone, mm 432 x 286
Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 576, *recto*)

Il foglio è stato riferito da Pignatti (1987) agli esordi dell'attività di Alessandro Longhi in ragione del carattere accademico dello studio, un «tipico disegno da modello». Le incertezze riscontrabili nella restituzione di alcuni particolari anatomici e la prossimità tecnica agli originali del padre potrebbero rappresentare elementi a favore dell'attribuzione.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 129 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 171, n. 1119.

DA 17*Testa di giovane donna e mano*

III. 250

Matita nera e gessetto bianco su carta marrone, mm 407 x 265

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 576, *verso*)

La dolcezza dei lineamenti femminili e la posa della mano, appena abbozzata, lasciano credere che il disegno possa riferirsi a un'immagine della Madonna, non distante da quella compiuta su tela da Alessandro Longhi, verosimilmente nel settimo decennio, ora presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 47). Il delicato sembante, inoltre, si ricollega ad alcuni prototipi di Giuseppe Nogari.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 129 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 171, n. 1119.

DA 18*Un poeta che declama i suoi versi*

III. 252

Matita nera, penna e pennello inchiostro seppia su carta bianca, mm 345 x 417

Iscrizioni: «Longhi» in basso a destra

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 577)

Il disegno corrisponde a una tela eseguita da Pietro Longhi, oggi conservata presso la Lady Lever Art Gallery di Port Sunlight (cat. R 134; ill. 253), che forse rappresenta una recita dell'attore David Garrick tenutasi a Parma nel 1764; le varianti sono minime, limitate nell'esemplare grafico all'assenza del cane, in basso a destra, nonché della maschera e dello spadino sotto la sedia dell'istrione. L'attribuzione del foglio ad Alessandro Longhi, per via della tecnica esecutiva inconsueta al genitore, si deve a Shaw (1933), ma non è stata presa nella giusta considerazione fino alla scoperta, per merito di Watson (1964), del rapporto esistente con l'opera inglese. La critica successiva ha accolto il riferimento al giovane artista della prova su carta, ponendo quindi l'accento sul suo carattere non di studio preparatorio, bensì di derivazione dal quadro.

Bibliografia: Shaw 1933, p. 62 (A. Longhi); *Eighteenth-Century Venetian Drawings* 1963, p. 43, n. 56; *Disegni veneti* 1964, p. 47, n. 56; Muraro 1964, p. 168; Watson 1964, pp. 17, 20; *Eighteenth-Century Venetian Drawings* 1965, p. 22, n. 62; Pignatti 1965a, p. 210; *Id.* 1968, p. 129; *Von Ricci zu Canova* 1973, p. 28, n. 74; T. Pignatti, in *Disegni antichi* 1987, p. 168, n. 1113.

DA 19*Due teste*

III. 248

Carboncino e gessetto bianco su carta marrone, mm 278 x 435

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 578, *recto*)

I «modi accademici di un principiante» che emergono dall'analisi del foglio non sarebbero lontani dalla maniera tipica della fase operativa iniziale di Alessandro Longhi (Pignatti, in *Disegni antichi* 1987). L'una in controparte rispetto all'altra, le due teste, di cui sfugge la precisa natura, forse maschile, sono declinate secondo un repertorio espressivo variato. Le fisionomie sono rese con segni rapidi a carboncino alternati a rari passaggi di gessetto bianco.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 129 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 172, n. 1121.

DA 20*Testa di giovane donna e braccio*

III. 251

Matita nera e gessetto bianco su carta marrone, mm 412 x 262

Iscrizioni: «Cignani» in basso a destraVenezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 578, *verso*)

Benché faccia parte del nucleo grafico longhiano acquistato da Teodoro Correr, il disegno reca in basso un'iscrizione a penna del XIX secolo che ne attesta il vecchio riferimento a Carlo Cignani. Prossimo nella tecnica ad altri esemplari assegnati ad Alessandro, dimostra una scarsa abilità nella definizione dell'anatomia del viso pingue della giovane donna. Rientra forse nell'ambito degli studi accademici.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 129 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 172, n. 1121.

DA 21*Ritratto di papa Benedetto XIII Orsini*

III. 254

Carboncino, matita nera e gessetto bianco su carta marrone incollata su cartoncino, mm 420 x 297

Iscrizioni: «1788 / N L (?)» al centro a sinistra

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 579)

La provenienza dal fondo Correr (1830) ha per primo indotto Shaw, nel 1933, ad attribuire il disegno ad Alessandro Longhi, anche per la presenza di un'iscrizione a gessetto rosso, poco leggibile, interpretata come firma dell'artista. L'esemplare è considerato da Pignatti (1987) «studio attento, ma assai esitante», non lontano «dal grafismo ipotizzabile in un Alessandro ai primi tentativi ritrattistici». L'effigiato, non un cardinale o un vecchio prete come finora proposto, è il sommo pontefice Benedetto XIII, sul soglio papale dal 1724 al 1730; le fattezze del religioso sono certo riprese da una stampa.

Bibliografia: Shaw 1933, p. 62 nota 43 (A. Longhi); Pignatti 1968, p. 129; *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 170, n. 1118.

DA 22*Ritratto del doge Marco Corner*

III. 255

Carboncino e gessetto bianco su carta marrone incollata su cartoncino, mm 373 x 273

Iscrizioni: «residua, rebelantis cretae / funditus extinxi» sul cartiglio

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 580)

L'assegnazione del foglio ad Alessandro Longhi risale al 1968 ed è stata mantenuta nel più recente catalogo dei fondi grafici del Museo Correr (1987); qualificandolo come esercizio «molto elementare» e «incerto», Pignatti ne ha ipotizzato la desunzione, «a scopo di studio», da un prototipo pittorico non identificato, al punto da titolarlo genericamente «Doge con cartiglio». Il disegno, in realtà, copia la porzione destra di una tela dipinta da Domenico Tintoretto per il fregio del Maggior Consiglio, con la sola aggiunta del pilastro nello sfondo, e propone l'immagine del doge Marco Corner, ripetendo perfino l'iscrizione da cui è accompagnata.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 130 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 170, n. 1117.

DA 23*Ritratto del doge Francesco Morosini*

III. 256

Carboncino e gessetto bianco su carta grigia incollata su cartoncino, mm 269 x 205

Iscrizioni: «Francesco morosini generale della S.^{ma} Republi[...] / conquistator della morea il suo corpo in S. Stefano» in basso

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 581)

Appartenente al gruppo di fogli longhiani di provenienza Correr (1830), l'esemplare si distingue per la delicatezza del tratto e per l'uso accorto in abbinamento di carboncino e gessetto bianco, con risultati assai prossimi alla grafica di Pietro. Il riferimento al più giovane artista si è basato sia sul soggetto del disegno, un ritratto, benché *in memoriam*, del Peloponnesiaco, sia sul morbido sfumato delle superfici da ricondurre, secondo Pignatti (1987), all'insegnamento di Giuseppe Nogari, abile pastellista.

Bibliografia: *Eighteenth-Century Venetian Drawings* 1963, p. 43, n. 57 (A. Longhi); Shaw 1964, p. 178; *Disegni veneti* 1964, p. 47, n. 57; *Eighteenth-Century Venetian Drawings* 1965, p. 23, n. 63; Pignatti 1968, p. 130; *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 169, n. 1114; A. Dorigato, in *Disegni veneziani* 1990, p. 94, n. 27; Pedrocco 1993b, p. 183.

DA 24*Ritratto di vecchio con berretto*

III. 257

Matita nera e sanguigna su carta marrone incollata su cartoncino, mm 303 x 205

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 582)

L'assegnazione ad Alessandro Longhi, ribadita senza commento in due occasioni da Pignatti (1968; 1987), non è del tutto certa, basandosi sostanzialmente sull'appartenenza del disegno al gruppo di prove grafiche paterne acquisite da Teodoro Correr direttamente dal nostro. Nel volto dell'anziano personaggio si palesa il tentativo di una ricerca fisionomica approfondita, non tale però da sciogliere i dubbi circa il conferimento del foglio alla fase giovanile dell'attività dell'artista.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 130 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 169, n. 1115.

DA 25*Testa di vecchia*

III. 258

Carboncino, gessetto bianco e sanguigna su carta marrone, mm 241 x 183

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 583, *recto*)

Preso evidentemente dal vero, il sembiante scarno dell'anziana donna ritratta, quasi frontale, con gli occhi dall'espressione vivace, può corrispondere ai modi tipici della fase iniziale di Alessandro, come emergono da numerosi dipinti eseguiti entro i primi anni Sessanta. La «sfumatura pastellosa» notata da Pignatti (1987) andrebbe in tal caso ricondotta all'ascendente che l'arte di Nogari ha esercitato sul giovane maestro.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 130 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 169, n. 1116.

DA 26*Testa di giovane uomo*

III. 259

Carboncino e gessetto bianco su carta marrone, mm 241 x 183

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 583, *verso*)

L'immagine frammentaria esibisce il primo piano di un giovane volto maschile, con lo sguardo intenso fissato in direzione dell'osservatore; la foggia della parrucca ne colloca l'esecuzione in un momento avanzato della seconda metà del XVIII secolo. Il segno leggero, che appena accenna il chiaroscuro, è indice della sensibilità verso una modulazione delicata delle luci e delle ombre. Non sembra troppo distante dagli esiti della ritrattistica longhiana tra settimo e ottavo decennio.

Bibliografia: Pignatti 1968, p. 130 (A. Longhi); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 169, n. 1116.

VI.8. Disegni di attribuzione incerta o non condivisa

DR 1

Dama alla spinetta e tre cavalieri

Carboncino, penna, inchiostro e acquerello bistro, mm 250 x 374
Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts (inv. B 41)

Forse in origine nella collezione Wallace, poi entrato nella raccolta Cavendish Bentinck, il disegno è stato acquisito nel 1938 dal Barber Institute di Birmingham. L'assegnazione ad Alessandro Longhi risale al 1929, quando Dodgson, seguendo un suggerimento di von Hadeln, vi riscontrò modalità espressive distinte da quelle peculiari della grafica di Pietro, cui il disegno era stato in precedenza attribuito. Negli anni successivi, a partire da Shaw (1933), si è più volte riproposto il nome del genitore, con l'eccezione di Arslan (1954), propenso a scorgervi un gusto «affine al Bison», e di Stock (in *Disegni veneti* 1980), sostenitore dell'appartenenza del foglio al ricco catalogo di Pietro Antonio Novelli. L'autografia longhiana, tanto del padre, come del figlio, è stata respinta da Pallucchini (1951).



Bibliografia: *Exhibition* 1911, p. 65, n. 98 (P. Longhi); Dodgson 1929, pp. 25-26 (A. Longhi); Shaw 1933, pp. 60-62 (P. Longhi); *Eighteenth Century* 1951, p. 24, n. 63; Pallucchini 1951b, p. 213 (non P. o A. Longhi); *Catalogue* 1952, p. 164 (P. Longhi); Arslan 1954, p. 294 nota 2 (G.B. Bison, affine); Sutton 1979, p. 13 (P. Longhi); *Disegni veneti* 1980, pp. 79-80, n. 124 (P.A. Novelli); Pedrocco 1993b, p. 185 nota 11 (non P. Longhi).

DR 2

Allegoria della Speranza e Amore fanciullo

Penna, pennello, inchiostro bruno e grigio su carta, mm 147 x 116
Già Brema, mercato antiquario

L'assegnazione ad Alessandro Longhi, avanzata in forma dubitativa in sede d'asta (2003), risulta totalmente priva di fondamento. Il disegno ha fatto parte della raccolta del pittore Sigmund Landsinger a Monaco di Baviera, riunita nell'ultimo quarto dell'Ottocento, e poi della collezione di Arnold Blome a Brema.



Bibliografia: Bolland & Marotz, Bremen, 28 giugno 2003, n. 583 (A. Longhi, attr.).

DR 3

Ritratto virile seduto con domestico e servo moro (recto) e Due ritratti virili con parrucca (verso)

Carboncino, penna, pennello, inchiostro seppia (*recto*) e gessetto nero (*verso*) su carta, mm 280 x 190

Iscrizioni: «A. Temotteo» a tergo
Brno, Moravská Galerie (inv. B 2528)

Già presso l'antiquario Schön-Szász di Vienna, nel 1927 il disegno pervenne nella raccolta di Arnold Skutezky a Brno, dove rimase fino al 1938, anno in cui fu acquistato dal locale Landesmuseum, per poi giungere nel 1961 alla sede odierna. Pubblicato fin dal 1933 quale opera di Alessandro Longhi, il disegno ha mantenuto a lungo tale attribuzione, supportata dall'accostamento a un esemplare non autografo, la *Dama alla spinetta con tre cavalieri* della collezione Cavendish Bentinck, ora al Barber Institute di Birmingham (cat. DR 1). È ugualmente inesatto il successivo riferimento al padre Pietro (*Benátská kresba* 1989), mutato in ultimo con l'assegnazione del foglio, non ancora persuasiva, alla mano di Giovanni Antonio Pellegrini (*Disegno veneto* 2003).



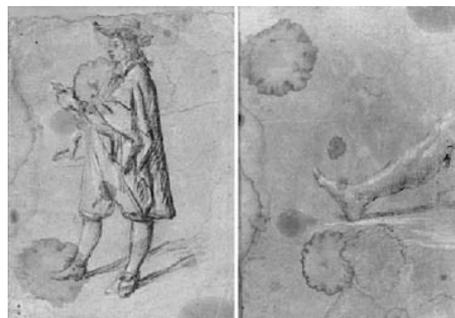
Bibliografia: *Das Portrait* 1933, p. 20, n. 211 (A. Longhi); *Italská renesanční* 1969, p. 26, n. 62; *Benátská kresba* 1989, p. 37, n. 15 (P. Longhi); *Disegno veneto* 2003, p. 72, n. 32 (G.A. Pellegrini).

DR 4

Figura virile (recto) e Gamba destra (verso)

Gessetto nero e bianco su carta grigio-azzurra sbiadita, mm 292 x 216

Cambridge (Mass.), The Fogg Art Museum, Charles A. Loeser Collection (inv. 1932.318)



Al momento dell'ingresso in Museo (1932), il disegno recava la generica assegnazione a «Longhi», in seguito puntualizzata con il riferimento a Pietro (Tiepolo 1938) per l'analogia tecnica con le sue prove grafiche. Il nome del figlio è stato avanzato da Mongan e Sachs (in *Drawings* 1946), propensi a cogliervi uno studio giovanile in relazione all'abate che figura nel *Ritratto della famiglia Pisani* (cat. 9); dubbi sull'ipotesi attributiva sono invece espressi da Pallucchini (1949), mentre Pignatti (1968) considera l'accostamento probabile. La paternità longhiana dell'esemplare, sul cui verso compare uno studio anatomico, non ha elementi validi di supporto, tanto più che l'abito indossato dal personaggio, certo non una veste clericale, rimanda ai costumi olandesi del XVII secolo.

Bibliografia: Tiepolo 1938, n. 59 (P. Longhi); *Drawings* 1946, I, pp. 164-165, n. 326 (A. Longhi); Pallucchini 1949, p. 173 (A. Longhi?); Comstock 1955, p. 278; Pignatti 1968, p. 129.

DR 5

Ritratto della contessa Teresa di Castelbarco Simonetta

Penna e inchiostro bruno su carta, mm 267 x 178

Iscrizioni: «Contessa Simonetta Milanese» in basso

Londra, coll. sir Brinsley Ford



Già nella raccolta del principe Trivulzio, il ritrattino è stato attribuito in sede d'asta a Gian Domenico Tiepolo (1937), per poi approdare in collezione Brinsley Ford ed essere presentato in due occasioni espositive (1946 e 1951) come opera di Alessandro Longhi. Un successivo riferimento orale a Pietro Antonio Novelli non ha impedito a Russell (1997) di giungere alla corretta definizione dell'autografia del foglio, che spetta a Rosalba Carriera e raffigura la nobildonna milanese Teresa di Castelbarco, di cui sono ben documentati i rapporti con la pastellista (cfr. Sani 2007).

Bibliografia: Sotheby's, London, 13 luglio 1937, n. 14 (G.D. Tiepolo); *Exhibition* 1946, p. 28, n. 135 (A. Longhi, attr.); *Eighteenth Century* 1951, p. 22, n. 56 (A. Longhi); Russell 1997, p. 197 (R. Carriera); F. Russel, in *The Ford Collection* 1998, p. 165, cat. RBF94; Sani 2007, pp. 299-301, n. 334.

DR 6

Figura virile stante, cuoco e testa

Gessetto nero, penna e inchiostro bruno su carta, mm 268 x 202

Iscrizioni: «P.L. Ghezzi», «Alessandro Longhi» in basso, sul supporto

Già Londra, mercato antiquario



Presentato a Berlino nel 1932 come opera di Pier Leone Ghezzi, cui Alessandro Longhi avrebbe aggiunto, senza una precisa motivazione, la figura del cuoco e la testa caricaturata maschile, il disegno è stato riferito al solo maestro romano in occasione di una vendita londinese di Sotheby's nel 1977. L'autografia longhiana è insostenibile, mentre risulta evidente la compresenza di due mani distinte.

Bibliografia: *Zweites Verzeichnis* 1932, p. n.n. (P.L. Ghezzi e A. Longhi); Sotheby's, London, 4 luglio 1977, n. 120

(P.L. Ghezzi).

DR 7

Ritratto di giovane donna

Gessetto nero e bianco su carta grigia, mm 290 x 211

Già Londra, mercato antiquario

Risulta attribuito ad Alessandro Longhi a partire dal 1950, quando si trovava presso l'antiquario londinese H.M. Calmann. Fu esposto un anno dopo nell'occasione di una mostra itinerante fra la capitale inglese e Birmingham; Pallucchini, nel recensire il catalogo a cura di Watson, si mostrava giustamente non concorde nel riferimento. Ancora nel 1957, in sede d'asta, passava sotto il nome del maestro veneziano.



Bibliografia: Calmann 1950, n. 7 (A. Longhi); *Eighteenth Century* 1951, p. 22, n. 54; Pallucchini 1951b, p. 213 (non A. Longhi); Sotheby's, London, 26 giugno 1957, n. 9 (A. Longhi).

DR 8

Ritratto virile

Olio su carta, cm 33 x 26,7

Già Londra, mercato antiquario

L'opera, dapprima esibita da Colnaghi e in seguito presso l'antiquario David Villiers, è stata dubitativamente assegnata ad Alessandro Longhi, dal cui catalogo va certo espunta. Vi si sono intravisti echi della pittura romana intorno al 1775.



Bibliografia: *Exhibition* 1950, n. 15 (A. Longhi, attr.); *European Masters* 1954, p. 161, n. 586 (A. Longhi).

DR 9

Suonatore di viola

Carboncino e biacca su carta azzurra, mm 264 x 183

Già Londra, mercato antiquario

Già sul mercato dell'arte londinese (Faerber & Maison), è stato erroneamente riferito ad Alessandro Longhi forse per la vaga affinità alla grafica di Pietro, cui comunque non pertiene.



Bibliografia: Frohlich-Bume 1971, p. 431 (A. Longhi).

DR 10

Giovane donna seduta (recto) e Figura virile e putti (verso)

Gessetto nero e bianco (*recto*) e gessetto nero (*verso*) su carta beige, mm 291 x 225

Già Londra, mercato antiquario

Attribuito alla cerchia di Pietro Longhi nel catalogo della vendita londinese della raccolta Rudolf (1977), il disegno è stato ricondotto ad Alessandro in un'asta successiva di Sotheby's (1994); pur conoscendone solo la riproduzione del *recto*, non vi sono dubbi nell'escludere nettamente il nome del maestro veneziano.



Bibliografia: Sotheby's, London, 19 maggio 1977, n. 155 (P. Longhi, cerchia); Sotheby's, London, 18 aprile 1994, n. 137 (A. Longhi).

DR 11*Ritratto virile*

Carboncino e gessetto bianco su carta grigia, mm 310 x 240
Milano, Biblioteca Ambrosiana (Cod. F 234 inf. n. 715)

Proveniente dalla raccolta Fagnani, il disegno è giunto all'Ambrosiana nel 1841. Nel pubblicarlo, Ruggeri (in *Disegni veneti* 1976) notava una certa somiglianza, invero assente, con Carlo Goldoni, traendone lo spunto per l'assegnazione dubitativa ad Alessandro Longhi, nell'impossibilità di sostenere il nome di Pietro per ragioni di incompatibilità stilistica. I confronti avanzati dallo studioso con il ritrattone su tela della famiglia Pisani e con il foglio del Museo Correr recante l'immagine di Francesco Morosini non persuadono circa il riferimento dell'effigie al giovane artista. La datazione dell'esemplare grafico dovrebbe cadere nel terzo quarto del Settecento.

Bibliografia: *Disegni veneti* 1976, pp. 40-41, n. 52 (A. Longhi?); Birke-Kertész 1997, p. 2219.

**DR 12***Elefante*

Matita rossa su carta ingiallita, mm 129 x 93

Iscrizioni: «Longhi Alessandro» a tergo, scritta moderna a matita
Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni (inv. 3922 – A/P/1445)

Il foglio, proveniente dalla raccolta Morelli, è stato pubblicato in un primo tempo come opera di Alessandro Longhi sulla base di un'iscrizione moderna a tergo (*I disegni* 1988); non esistono, in realtà, elementi a favore di tale attribuzione, tanto più che la Rodeschini Galati (in *Giovanni Morelli* 1994) ne ha perfino messo in dubbio l'appartenenza all'ambito veneto, proponendo il riferimento generico a un anonimo del XVIII secolo.

Bibliografia: *I disegni* 1988, p. 266, n. 38 (A. Longhi); M.C. Rodeschini Galati, in *Giovanni Morelli* 1994, p. 241, n. III.184 (anonimo, sec. XVIII).

**DR 13***Ritratto virile con cane (recto) e Studi anatomici maschili (verso)*

Gessetto nero, pennello, inchiostro bistro (*recto*) e gessetto nero (*verso*) su carta, mm 292 x 224

Iscrizioni: «Sig.^r Mio V. [...]» a tergo, a penna
New York, Pierpont Morgan Library (inv. 1993.102)

Dopo vari passaggi in raccolte private e sul mercato antiquario (Giovanni Piancastelli, Roma; Edward e Mary Brandegee, Boston; Silberman Gallery, New York), il foglio è pervenuto alla sede attuale nel 1993 per dono di Janos Scholz, cui risultava appartenere già nel 1947. Mantiene ancora l'erronea attribuzione ad Alessandro Longhi proposta in quell'anno da Benesch e giustamente messa in dubbio da Pallucchini (1948). L'edificio nello sfondo, identificabile con Castel Sant'Angelo, pone l'esemplare grafico nell'ambito della ritrattistica romana di gusto internazionale.

Bibliografia: Benesch 1947, p. 36, n. 46 (A. Longhi); Pallucchini 1948a, p. 158 (non A. Longhi); T. Pignatti, in *Disegni antichi* 1987, p. 168, *sub* n. 1113 (A. Longhi?).



DR 14*Ritratto di giovane uomo*

Gessetto nero e bianco su carta grigio-azzurra, mm 279 x 222
 Già New York, mercato antiquario

L'assegnazione ad Alessandro Longhi compare nel catalogo di una mostra organizzata della Schab Gallery di New York nel 1974, ma non risulta condivisibile per il mancato riscontro stilistico con le opere dell'autore e per la datazione del disegno, da situarsi entro la metà del secolo; desta perplessità anche il riferimento alla scuola veneta settecentesca proposto in occasione del successivo passaggio del foglio sul mercato antiquario (1986).

Bibliografia: *Master Drawings* 1974, p. 42, n. 25 (A. Longhi); Sotheby's, New York, 16 gennaio 1986, n. 197 (scuola veneziana, sec. XVIII).

**DR 15***Ritratto di Francesco Casanova (?)*

Gessetto nero e bianco su carta grigio-azzurra, mm 265 x 195
 Già Parigi, coll. Ver Heyden de Lancey

Già nella collezione S.L. van Looy di Amsterdam, il disegno è comparso nel 1928 sul mercato antiquario della città olandese come autografo di Alessandro Longhi; reso noto nel 1934 da Ver Heyden de Lancey, che ne era anche proprietario, rappresenterebbe il pittore Francesco Casanova, fratello del celebre avventuriero settecentesco. Non vi sono elementi a sostegno dell'attribuzione, tanto più che il taglio stesso dell'immagine induce a considerare l'eventualità di un autoritratto.

Bibliografia: De Vries, Amsterdam, 26-27 giugno 1928, n. 163 (A. Longhi); Moschini 1932a, p. 140 nota 1; Ver Heyden de Lancey 1934, p. 102; Pedrocchi 1993b, p. 185 nota 11 (non A. Longhi).

**DR 16***Ritratto virile*

Gessetto nero e bianco su carta grigia, mm 255 x 195
 Già Parigi, mercato antiquario

Non vi è alcuna concordanza con lo stile ritrattistico di Alessandro Longhi, dal cui catalogo va espunto l'esemplare grafico in esame, che sembra piuttosto pertinente alla scuola francese. Un'iscrizione ottocentesca a tergo, menzionata nel catalogo di vendita (*Dessins originaux* 1973), ne assegna del resto l'autografia a François de Troy.

Bibliografia: *Dessins originaux* 1973, p. 9, n. 15 (A. Longhi)

**DR 17***Ritratto virile con sfondo di alberi*

Gessetto nero e bianco su carta grigia, mm 260 x 200
 Già Parigi, mercato antiquario

L'attribuzione ad Alessandro Longhi è contestuale al riferimento all'artista del disegno precedente, che si deve alla medesima mano; l'analisi stilistica indirizza verso l'ambito francese, con una cronologia intorno alla metà del Settecento.

Bibliografia: *Dessins originaux* 1973, p. 9, n. 16 (A. Longhi).

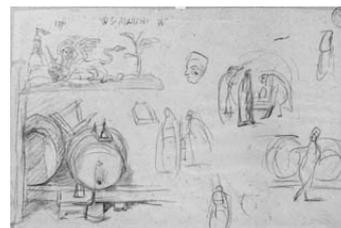


DR 18*La cantina «al Leone di San Marco»*

Carboncino e gessetto bianco su carta giallina incollata su cartoncino, mm 275 x 422

Iscrizioni: «1700 – W S. MARCHO W» in alto a sinistra; «PAX / TIBI / MAR / CE – [...]» sul volume sorretto dal leone

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 584)



Il disegno, di provenienza Correr (1830), porta un'intitolazione suggerita da Pignatti nel 1963, contestualmente al riferimento dubitativo ad Alessandro Longhi per via della cattiva lettura della data visibile nella parte superiore del foglio, in un primo tempo interpretata come «1790». Schizzo rapido e mediocre, se confermato al figlio avrebbe rivestito, a giudizio dello studioso, un interesse particolare quale raro esempio della sua grafica, in un momento di «stretta imitazione paterna» (*Disegni veneti* 1964). Benché nettamente inferiore nella definizione delle figure e nella scioltezza del tratto agli altri studi conservati presso il Museo Correr, è stato accolto fra gli autografi di Pietro, con una cronologia che si attesta nella fase estrema dell'attività del pittore.

Bibliografia: *Eighteenth-Century Venetian Drawings* 1963, p. 43, n. 58 (A. Longhi?); Pignatti 1963, p. 245; *Disegni veneti* 1964, p. 48, n. 58; *Eighteenth-Century Venetian Drawings* 1965, p. 23, n. 64; Pignatti 1968, p. 130 (A. Longhi, attr.); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, pp. 141-142, n. 1076 (P. Longhi).

DR 19*Testa di ragazzo*

Carboncino e gessetto bianco su carta marrone, mm 275 x 200

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 1633)

Il foglio, di provenienza Correr (1830), è stato riprodotto per la prima volta come opera di Alessandro Longhi da Shaw (1933), che vi riscontrava un ascendente tiepolesco. Pur ignorando tale posizione critica, Pignatti (1968) lo ha inserito fra gli esemplari attribuiti e, in un secondo tempo (1987), ne ha ipotizzato l'appartenenza alla fase iniziale dell'attività dell'artista, ancora sotto l'influsso di Nogari. Non vi è motivo alcuno, in realtà, per mantenere il disegno fra i presunti esercizi grafici longhiani. Nel giovane volto, stranamente, si sono sempre ravvisate fattezze femminili.



Bibliografia: Shaw 1933, p. 60 nota 42 (A. Longhi); Pignatti 1968, p. 130 (A. Longhi, attr.); *Id.*, in *Disegni antichi* 1987, p. 174, n. 1123.

DR 20*Nudo virile*

Sanguigna su carta marroncina, mm 580 x 440

Venezia, Museo Correr (inv. Cl. III, n. 5399)

La proposta di Pignatti (1987), secondo cui l'esercizio di studio del nudo «potrebbe costituire un giovanile saggio accademico» dell'artista, è infondata e si basa unicamente sulla fuorviante registrazione inventariale del foglio, di provenienza Molin (1885), sotto il nome di «Antonio Longhi».



Bibliografia: T. Pignatti, in *Disegni antichi* 1987, p. 174, n. 1124 (A. Longhi, attr.).

DR 21*Ritratto virile*

Carboncino con lumeggiature di biacca su carta grigia, mm 249 x 194
Vienna, Albertina (inv. 23243)

Stix e Fröhlich-Bum (in *Beschreibender Katalog* 1926), a due anni dall'acquisto del disegno presso la Galerie Recht, furono i primi ad assegnarne l'esecuzione ad Alessandro Longhi, suggerendo di identificare il personaggio con un «cavaliere»; il riferimento all'artista, mantenuto da Benesch (in *Disegni veneti* 1961), figura ancora nel recente catalogo dei fondi grafici dell'Albertina (Birke-Kertész 1997). Probabilmente autografo secondo Pignatti (1968), è stato al contrario respinto da Fiocco (1961), che valutava la possibilità di un'attribuzione a Jacopo Amigoni. Il foglio, come si evince dalla tecnica e dal dato di costume, è sicuramente riferibile alle decadi iniziali del Settecento.



Bibliografia: *Beschreibender Katalog* 1926, p. 176, n. 394 (A. Longhi); *Disegni veneti* 1961, p. 79, n. 120; Fiocco 1961, p. 320 (J. Amigoni); Pignatti 1968, p. 130 (A. Longhi?); Knab 1972, p. 99 (A. Longhi); Birke-Kertész 1997, p. 2219.

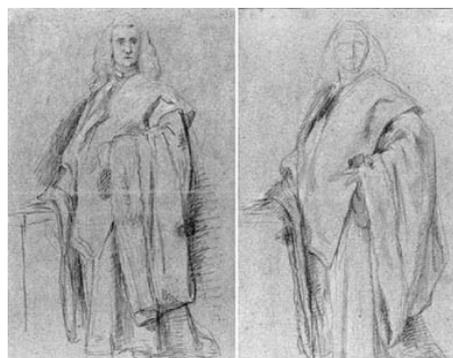
DR 22*Ritratto di magistrato (recto e verso)*

Gessetto nero e bianco su carta grigio-azzurra, mm 396 x 250

Iscrizioni: «32» in alto a destra (*recto*)

Washington, National Gallery of Art (inv. 1977.16.1)

Proviene dall'Andrew W. Mellon Fund (1977). L'assegnazione attuale del disegno, inizialmente riferito ad Alessandro, oscilla fra i due Longhi, padre e figlio. La resa grafica dell'effigie e lo stile ritrattistico escludono i nomi di entrambi gli autori.



Bibliografia: *Donors* 1978, p. 28 (A. Longhi); *The Poetry of Light* 2006, p. 14 (A. o P. Longhi).

VI.9. Disegni, segnalati dalla critica moderna, non rintracciati

DNR 1

Maschere della commedia dell'arte

Penna e inchiostro bistro su carta, mm 209 x 152
Già New York, Schaeffer Galleries

Bibliografia: *Drawings* 1948, n. 7 (A. Longhi).

DNR 2

Il teatro dei burattini

Penna, inchiostro e acquerello su carta, mm 190 x 235
Regno Unito, coll. J. Grassi

Bibliografia: *Exhibition* 1940, n. 142 (A. Longhi).

DNR 3

Ritratto muliebre in atto di cucire

Matita nera su carta, mm 289 x 197
Iscrizioni: «Nob. Sig.^{ra} Elena Bara»
Regno Unito, coll. Alister Mathews

Bibliografia: *Life in XVIII Century* 1966, p. 22, n. 27 (A. Longhi).

DNR 4

Ritratto muliebre

Gessetto nero e bianco su carta grigia, mm 463 x 336
Iscrizioni: «A. Longhi Venezia» in posizione imprecisata
Regno Unito, coll. John Witt

L'effigiata, con il mezzo busto orientato verso destra, indossa un cappello di paglia. L'attribuzione del disegno, a giudizio di Pallucchini (1951), non risulta convincente.

Bibliografia: *Eighteenth Century* 1951, p. 22, n. 53 (A. Longhi); Pallucchini 1951b, p. 213 (non A. Longhi).

DNR 5

Due ritratti

Matita nera su carta
Venezia, coll. Oreste Licudis

I due fogli sono menzionati da Moschini (1932), che li ricorda siglati «col nome del Longhi».

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 140 nota 1 (A. Longhi).

VI.10. *Incisioni*¹

I 1

Il ballo rustico

Ill. 260-261

Acquafornte, mm 370 x 275

Iscrizioni: «P. Longhi» nell'inciso, in alto a destra; «Alessandro / Longhi in.» nell'inciso, sulla bottiglia in basso a sinistra

Collocazioni: GNSR, FC 76609 (I/2); MCV, Stampe Correr 462 (II/2)

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta dell'iscrizione «P[ietro L]onghi inu: et pin – Alessandro Filius del. et Sculp» sul margine inferiore.

Il foglio, per l'immediatezza del linguaggio incisivo, si rivela quale primizia dell'attività calcografica di Alessandro Longhi e va dunque situato in un momento di poco anteriore al 1760; riproduce la tela paterna che oggi si conserva presso l'Art Institute di Chicago, un tempo in collezione Papadopoli a Venezia (Pignatti 1974, p. 91, n. 67; ill. 262). Con carattere, l'artista trasfonde nell'acquafornte un sentimento personale, pur nella rigorosa fedeltà al modello: «il gruppo delle donne rustiche si stacca con brio luministico dal resto della composizione, delineata con un tratto scorrevole che s'infittisce nelle vesti del suonatore in primo piano tinte di un nero vellutato attraverso le cui fratture si fanno strada bianche pulsazioni» (Succi 1983).

Bibliografia: Nagler 1839, p. 37; Heller 1850, p. 406; Le Blanc 1856, p. 568; Andresen 1873, p. 79; Gina 1879, p. 133, n. 5; De Vesme 1906, p. 465; Ravà 1909, p. 149; *Id.* 1923, tav. 150; *Mostra degli incisori* 1941, p. 51, n. 157; Pittaluga 1952, p. 119, 204, n. 102; Pignatti 1968, p. 86; *Id.* 1974, p. 91, *sub* n. 67; Da Tos 1976, p. 50, n. 164; Succi 1983a, p. 218 e pp. 221-222, n. 267; *El Settecento* 1990, p. 366; Milesi 2002, p. 318.

I 2

Il venditore di fritole

Ill. 263

Acquafornte, mm 368 x 273

Iscrizioni: «Per Piouan / di San Pantalon / Pre Piero» nell'inciso, in alto al centro; «P. Longhi» nell'inciso, in alto a destra; «AL» nell'inciso, a destra sotto il leone marciano

Collocazioni: GNSR, FC 76610; MCV, Stampe Correr 4869

La stampa è in rapporto con un dipinto paterno (ill. 264) ultimamente transitato sul mercato antiquario britannico (Christie's, London, 5 luglio 2007, n. 17; già L'Aja, Rijksdienst Beeldende Kunst), che l'iscrizione 'elettorale' nello sfondo consente di datare a un'epoca anteriore al 1752; Alessandro, forse per conferire un tocco di familiarità alla scena, ha sostituito nell'epigrafe l'indicazione della parrocchia di Santa Maria Formosa con quella di San Pantalon. Non sussistono dubbi nel collocare la prova agli inizi dell'attività calcografica dell'artista, alla ricerca di modalità espressive formalmente

¹ L'ordine seguito nella catalogazione delle stampe, nella difficoltà di identificare una corretta sequenza cronologica, è il seguente: soggetti paterni, soggetti sacri, opere accademiche, teste, ritratti, soggetti vari. Nelle schede si indicano il titolo, la datazione (dove sicura), la tecnica, le dimensioni dell'impronta del rame (in millimetri, antepoendo l'altezza alla larghezza), le iscrizioni, le collocazioni degli esemplari consultati, la bibliografia.

compiute. Il bagaglio lessicale palesato dall'incisione si rivela a tratti acerbo, nasconde un fare ingenuo, nell'alternanza di luce e ombra, nei contorni delle figure, nei segni graffiati di getto sulla lastra.

L'unico esemplare integro si trova presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma; il Museo Correr possiede un'impressione frammentaria lungo i margini, riparata in antico attraverso l'applicazione su un foglio di riuso appartenente al *Compendio* (la biografia di Giuseppe Angeli).

Bibliografia: Gina 1879, p. 133, n. 6; Pignatti 1968, p. 93; *Id.* 1974, p. 91, *sub* n. 65; Succi 1983a, p. 218; Marini 1994, p. 426; B. Aikema, in *Italian Paintings* 1997, p. 93, *sub* n. 99; Milesi 2002, p. 318.

I 3

Le filatrici (1763 ca.)

III. 266

Acquaforte, mm 461 x 369

Iscrizioni: «Nella sua bella, e vaga Filatrice / L'amator Pastorel fissa lo sguardo, // E colto in cuor dell'amoroso dardo, / Delle ferite sue gode felice.» in basso; «Petrus Longhi inv. et pinx. – Alexand. Filius del. et inc. C.P.E.S.» sul margine inferiore

Collocazioni: MCV, Stampe Correr 5932 (I/2), Stampe Molin gr. 1901 (II/2)

I stato: come descritto.

II stato: variazione dell'epigrafe sul margine inferiore, che ora recita «Petrus Longhi inv. et pinx. ejusdem Filius inc. – Appo. Wagner Ven:^a C.P.E.S.».

Il compimento di una nuova serie di stampe tratte da soggetti paterni si colloca a distanza di qualche tempo dalla lavorazione dei rami con *Il ballo rustico* e *Il venditore di fritole* (catt. I 1-2), nei quali il bagaglio tecnico di Alessandro risulta meno vario e affinato. La silloge di otto pezzi, che alterna in pari quantità scene di taglio verticale e orizzontale, viene in genere datata tra il 1760 (Pignatti 1968) e la metà della decade (Succi 1983a, p. 224). È ora possibile precisarne la cronologia in un momento corrispondente o di poco anteriore al 1763: le incisioni raffiguranti il *Gondoliere che danza con una giovane donna*, *Il moretto saltimbanco*, *Il Ridotto* e *Il cavadenti* (catt. I 5-6, 9-10), infatti, sono ricordate in una lettera inviata il 26 ottobre di quell'anno ai compilatori di un opuscolo erudito tedesco, la *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, e quindi pubblicata nel 1764 (p. 373). Due rare impressioni dei rami con *Le filatrici* e *Il moretto saltimbanco* attestano l'esistenza – finora mai riscontrata – di uno stato che precede l'apposizione sulle lastre dell'*excudit* di Joseph Wagner, egli stesso intagliatore e proprietario di una famosa bottega «da santi» nelle Mercerie.

Il foglio in esame deriva dal dipinto di Pietro Longhi che oggi si conserva presso la Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia (Pignatti 1974, p. 91, n. 61).

Bibliografia: Gina 1879, p. 133, n. 4; Pittaluga 1952, pp. 120-121, 204, n. 105; Pignatti 1968, p. 110; *Id.* 1974, p. 91, *sub* n. 61; Succi 1983a, p. 218; *Una Venezia di carta* 2005, p. 57, n. 52.

I 4

Pastorella addormentata (1763 ca.)

III. 268

Acquaforte

Iscrizioni: «Dorme la bella Villanella; a canto / Tacito e cheto il su' Amator le siede; // Quel, che tal'or Porecchie, e'l cuor le siede / Con dolce Suon, e boschereccio canto.» in basso; «Petrus Longhi inv. et pinx. ejusdem Filius inc. – Appo. Wagner Ven:^a C.P.E.S.» sul margine inferiore

Non è stato possibile reperire nessun esemplare della stampa, che riproduce la tela paterna custodita presso la Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia (Pignatti 1974, p. 91, n. 62).

Bibliografia: Nagler 1839, p. 37, n. 2; Le Blanc 1856, p. 566, n. 30; Andresen 1873, p. 79, n. 2; Pittaluga 1952,

p. 107; Succi 1983a, p. 218; Milesi 2002, p. 318.

I 5

Gondoliere che danza con una giovane donna (1763 ca.)

III. 269

Acquaforte, [mm 435 x 345; da Pittaluga 1952]

Iscrizioni: «Tutta brilla del Core l'allegria / Sul volto a queste Putte Veneziane // Bel vederle a danzare in compagnia / E seco il Barcarolo a far furlane.» in basso; «Petrus Longhi inv. et pinx. ejusdem Filius inc. – Appo Wagner Ven.^a C.P.E.S.» sul margine inferiore

Il dipinto da cui è tratta la stampa, non reperita, si trova presso la Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia (Pignatti 1974, p. 91, n. 70); apparteneva un tempo alla raccolta Donà dalle Rose.

Bibliografia: *Bibliothek* 1764, p. 373; Huber 1800, p. 206; *Id.* 1803, p. 517, n. 2360.2; Ticozzi 1831, p. 345; Nagler 1839, p. 37, n. 6; Moschini *ante* 1840 (ed. 1924), p. 156; De Boni 1840, p. 580; Le Blanc 1856, p. 566, n. 28; Gina 1879, p. 134; Pittaluga 1952, pp. 107, 119, 204, n. 100; Succi 1983a, p. 218; Milesi 2002, p. 318.

I 6

Il moretto saltimbanco (1763 ca.)

III. 271

Acquaforte, mm 455 x 357

Iscrizioni: «W / Per Dose / Sier Fran / Loredan / Padre de / Poueri» nell'inciso, in alto a destra; «O' la gente che quí stassi raccolta / Del Moro a i canti, e a i detti strani intenta; // Muovendo a riso chiunque il mira e ascolta / Della Piazza il trastullo egli diventa.» in basso; «Petrus Longhi inv. et pinx. – Alexand. Filius del. et inc. C.P.E.S.» sul margine inferiore

Collocazioni: MCV, Stampe Molin gr. 1902 (II/2)

I stato come descritto.

II stato variazione dell'epigrafe sul margine inferiore, che ora recita «Petrus Longhi inv. et pinx. ejusdem Filius inc. – Appo. Wagner Ven.^a C.P.E.S.».

La stampa documenta una tela perduta di Pietro Longhi. Un esemplare in primo stato dell'incisione è apparso sul mercato antiquario triestino (Stadion, 18 giugno 2004, n. 754).

Bibliografia: *Bibliothek* 1764, p. 373; Huber 1800, p. 206; *Id.* 1803, p. 517, n. 2360.1; Ticozzi 1831, p. 345; Nagler 1839, p. 37, n. 1; Moschini *ante* 1840 (ed. 1924), p. 156; De Boni 1840, p. 580; Le Blanc 1856, pp. 566-567, n. 31; Andresen 1873, p. 79, n. 1; Gina 1879, p. 133, n. 3; Ravà 1909, p. 50; *Id.* 1923, tav. 151; *Mostra degli incisori* 1941, p. 53, n. 168; Pittaluga 1952, pp. 107, 119, 204, n. 101; Pignatti 1968, p. 143; *Id.* 1974, p. 105, n. 267; *Maestri incisori* 1975, p. 67, n. 437; Succi 1983a, p. 218; A. Dorigato, in *Pietro Longhi* 1993, p. 213, n. 102; Milesi 2002, p. 318; *Una Venezia di carta* 2005, p. 57, n. 51.

I 7

Il casotto del Borgogna (1763 ca.)

III. 272

Acquaforte, mm 402 x 470

Iscrizioni: «Questo / E el Casotto / Del / Borgogna» nell'inciso, in alto a sinistra; «Quanti qui stanno con la bocca aperta / A udir di un Ciurmator gli alti strambotti; // Ma intanto coi compagni egli concerta / Di star allegri a spalle dei merlotti.» in basso; «Petrus Longhi inv. et pinx. ejusdem Filius inc. – Appo. Wagner Ven.^a C.P.E.S.» sul margine inferiore

Collocazioni: GNSR, FN 33987; MCV, Stampe Cicogna 506, Stampe Molin 2007, Volume Stampe B 1/17

Alessandro ha tratto l'incisione da un dipinto paterno già in collezione Salom, ora nella raccolta della Banca Intesa-Sanpaolo a Palazzo Montanari a Vicenza (Sgarbi 1982, p. 20, n. 3). L'unica differenza

apprezzabile fra la tela e la stampa risiede nell'introduzione, in quest'ultima, di due figure mascherate tra il gruppo centrale e il sacerdote.

Bibliografia: Huber 1800, p. 206; *Id.* 1803, p. 517, n. 2361.1; Ticozzi 1831, p. 345; Nagler 1839, p. 37, n. 5; Moschini *ante* 1840 (ed. 1924), p. 156; De Boni 1840, p. 580; Le Blanc 1856, p. 566, n. 29; Gina 1879, p. 133, n. 2; *Mostra degli incisori* 1941, p. 53, n. 169; Pittaluga 1952, pp. 107, 119, 204, n. 103; Pignatti 1968, p. 97; *Id.* 1974, p. 100, *sub* n. 176; Succi 1983a, pp. 218-219 e p. 224, n. 269; *El Settecento* 1990, p. 368; *De gouden schemer* 1991, p. 149; A. Dorigato, in *Pietro Longhi* 1993, p. 212, n. 100; Milesi 2002, p. 318; *Una Venezia di carta* 2005, p. 55, n. 49.

I 8

Il rinoceronte (1763 ca.)

III. 274

Acquaforte, mm 401 x 470

Iscrizioni: «Il gran Rinoceronte qui si vede, / Dall'Africa condotto in sto contorno; // E della Belva Smisurata in fede, / Del suo naso cornuto eccovi il corno.» in basso; «Petrus Longhi inv. et pinx. ejusdem Filius inc. – Appo Wagner Ven:^a C.P.E.S.» sul margine inferiore

Collocazioni: GNSR, FN 33988; MCV, Stampe Molin 2008

Il soggetto raffigurato nella stampa, di cui non si conosce il prototipo dipinto, ricompare in due celebri tele paterne di formato verticale, l'una nel Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico, l'altra nella National Gallery di Londra (Pignatti 1974, p. 92, nn. 78-79).

Bibliografia: Gina 1879, p. 133, n. 7; *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 167; Pittaluga 1952, p. 107; Pignatti 1968, p. 101; *Venezia* 1973, n. 120; Pignatti 1974, p. 92, *sub* n. 78; *Pictures* 1978, n. 156; Succi 1983a, p. 218; *De gouden schemer* 1991, p. 149; A. Dorigato, in *Pietro Longhi* 1993, pp. 211-212, n. 99; Aspinwall-Gensini 1997, p. 40, n. 88; Milesi 2002, p. 318; *Una Venezia di carta* 2005, p. 54, n. 47; G. Marini, in *Passion and Commerce* 2007, p. 252, n. 72.

I 9

Il Ridotto (1763 ca.)

III. 276

Acquaforte, mm 403 x 471

Iscrizioni: «Chi cerca, chi passeggia e chi desidera, / Chi dorme, e chi si scalda senza fuoco, // Chi crede di arricchirsi, e non considera, / Che resta senza un soldo al fin del giuoco.» in basso; «Petrus Longhi inv. et pinxit. ejusdem Filius inc. – Appo. Wagner Ven:^a C.P.E.S.» sul margine inferiore

Collocazioni: GNSR, FN 33985; MCV, Stampe Molin 2009, Volume Stampe B 1/16

La stampa, che porta anche il titolo di «Mascherata veneziana», deriva da un dipinto già in collezione Salom, ora nella raccolta della Banca Intesa-Sanpaolo a Palazzo Montanari a Vicenza (Sgarbi 1982, p. 32, n. 8). L'autografia dell'opera su tela è dibattuta.

Bibliografia: *Bibliothek* 1764, p. 373; Huber 1800, p. 206; *Id.* 1803, pp. 517-518, n. 2361.2; Ticozzi 1831, p. 345; Moschini *ante* 1840 (ed. 1924), p. 156; De Boni 1840, p. 580; Gina 1879, p. 132, n. 1 e p. 134; *Mostra degli incisori* 1941, p. 51, n. 155; Pittaluga 1952, pp. 107, 120, 204, n. 104; Pignatti 1968, p. 97; *Id.* 1974, p. 96, *sub* n. 128; Succi 1983a, pp. 218-219 e pp. 222-223, n. 268; *El Settecento* 1990, p. 366; *De gouden schemer* 1991, p. 153; A. Dorigato, in *Pietro Longhi* 1993, pp. 212-213, n. 101; Milesi 2002, p. 318; *Una Venezia di carta* 2005, p. 54, n. 48; G. Marini, in *Passion and Commerce* 2007, p. 250, n. 71.

I 10

Il cavadenti (1763 ca.)

III. 278

Acquaforte, mm 400 x 466

Iscrizioni: «W – W / Per Dose / Sier Franc.º / L.ⁿ Padre de / Poueri» nell'inciso, sulla colonna a sinistra; «W – W / Per Piouan / Pre Franc.º / Comperato / Poueri» nell'inciso, in alto a destra; «Siori se volè farve sgramolar, / Son qua pronto de tutti alla richiesta, // Nessun de mi se puol mai Lamentar, / Che l'abbia manda via senza la testa.» in basso; «Petrus Longhi inv. et pinx. ejusdem Filius inc. – Appo. Wagner Ven:ª C.P.E.S.» sul margine inferiore

Collocazioni: GNSR, FN 33986; MCV, Stampe Cicogna 503, Stampe Molin 2010

Non esiste una corrispondenza precisa fra la stampa e i dipinti di Pietro Longhi oggi noti; il medesimo soggetto, sempre in orizzontale, è raffigurato su una tela che si conserva presso la Pinacoteca di Brera a Milano (Pignatti 1974, p. 90, n. 52; ill. 279).

Bibliografia: *Bibliothek* 1764, p. 373; Gina 1879, p. 133, n. 8; Pignatti 1968, p. 92; *Venezia* 1973, n. 121; Pignatti 1974, p. 90, *sub* n. 52; U. Ruggeri, in *Pinacoteca di Brera* 1990, p. 155, *sub* n. 81; *De gouden schemer* 1991, p. 149; A. Dorigato, in *Pietro Longhi* 1993, p. 211, n. 98; *Una Venezia di carta* 2005, p. 56, n. 50.

I 11

Sacra Famiglia con sant'Anna, san Gioacchino e san Giovanni Battista

III. 282

Acquaforte, mm 205 x 150

Iscrizioni: «Longhi.» in basso a destra

Collocazioni: BNFP, SNR-3 (Longhi, Alexandre)

Il reperimento del foglio, di cui si ignorava l'esistenza, arricchisce di un nuovo soggetto la limitata produzione incisoria longhiana di tematica sacra. L'intaglio, firmato con il solo soprannome, manca di finitezza esecutiva, dimostrandosi anzi acerbo e malamente ombreggiato, come si ha soprattutto modo di riscontrare nel sovrapporsi delle figure di Giuseppe e Gioacchino. I contorni tremuli, la rigidità delle forme, il tratteggio monotono inducono a suggerire una datazione precoce, entro gli anni Cinquanta, dal momento che le stampe di cui si compone la *Raccolta di ritratti* (1760) palesano un lessico più studiato e preciso.

I 12

Madonna addolorata

III. 283

Acquaforte, mm 127 x 91

Iscrizioni: «Stabat Mater dolorosa.» sul cartiglio; «Longhi sc.» sul cartiglio, in basso a destra

Collocazioni: BML, inv. 1866-47-740

La stampa, reperita da Marini (1994), si conosce in un solo esemplare. Fin da subito, lo studioso ne ha rilevato il carattere di copia, in controparte, da un rarissimo intaglio giovanile di Giandomenico Tiepolo, datante al 1744-1745, comparso per la prima volta sul mercato antiquario londinese nel 1975 (*Giandomenico Tiepolo* 1988, p. 98, n. 3; il rametto è firmato «D. Tiepolo fecit»). Alessandro, che ripete anche il cartiglio, mutando però l'iscrizione originale «ORA PRO NOBIS / B. VIRGO DOLOROSISSIMA», si dimostra capace di declinare l'immagine secondo la specificità del suo linguaggio acquafortistico: l'esperazione dei lumi avviene mediante il forte contrasto fra le zone in ombra e il biancore del foglio; al tratteggio orizzontale, nel fondo, si sostituisce una serie di linee irraggianti dall'aureola della Madre di Cristo. La datazione dovrebbe cadere intorno al 1760.

Bibliografia: Marini 1994, pp. 425-426.

I 13

Adorazione dei Magi

Acquafornte, [mm 436 x 274; da Pittaluga 1952]

Iscrizioni: «A. Longhi Inv. et Sc.» in basso a sinistra

Segnalando per la prima volta l'intaglio, la Pittaluga (1752) ne indicava la presenza nelle raccolte del Museo Correr, fornendo inoltre le misure del rame; le verifiche condotte nello schedario e negli inventari ottocenteschi escludono tale ubicazione. È possibile che la studiosa sia incorsa in uno sbaglio, dal momento che l'immagine esistente presso l'Archivio Fotografico del museo (neg. M3284) venne tratta nel 1941, in previsione della *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, quasi certamente da un raro esemplare in collezione privata. L'interesse della stampa, che sembra non finita, risiede nell'aulico modello cui Alessandro si è ispirato, la celebre aquafornte di Giovanni Battista Tiepolo illustrante la medesima iconografia (*Giambattista Tiepolo* 1986, p. 152, n. 69; ill. 281).

La scena risulta semplificata nell'ambientazione e nel numero dei personaggi; diverse, inoltre, sono le modalità espressive cui l'artista ricorre nell'interpretare l'episodio evangelico: si perde «il solare senso scintillante, quasi crepitante, del foglio tiepolesco», in favore di «un largo gioco di piani graduati con dolcezza» e di un'analisi ravvicinata delle figure, avvolte «in una luminosità diffusa, non senza ombre, ma con pacati passaggi» (Pittaluga 1952).

Bibliografia: Pittaluga 1952, pp. 107, 112-117, 204, n. 96; Succi 1983a, p. 218; Marini 1994, p. 426; Milesi 2002, p. 318.

I 14

Adorazione dei pastori (1761 ca.)

III. 286-287

Acquafornte, mm 252 x 187

Iscrizioni: «Adoration de l'Enfant Jesus par les Bergers dans la Crèche.» in basso; «a Venise gravé par Alexand. Longhi.» sul margine inferiore, a destra

Collocazioni: BNFP, SNR-3 (Longhi, Alexandre) (II/2)

La scena sacra, benché enumerata in alcuni repertori ottocenteschi, è rimasta finora sconosciuta agli studiosi; fa evidentemente coppia con il *Sant'Antonio Abate tormentato dai demoni* (cat. I 15), di cui condivide la datazione e la lingua, il francese, adottata per le epigrafi in calce. Gli intagli di Rembrandt sono il palese modello cui Alessandro ha guardato, tentando di imitarne la leggerezza del segno e il variare sapiente dei toni, dai neri più intensi al bianco luminoso del supporto cartaceo intatto. L'esemplare che si conserva presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, proveniente dalla raccolta di Dominique Vivant Denon (inoltre proprietario di un'impressione del *Pitagora filosofo*), è stampato su un foglio di riuso, un frammento del ritratto di Pietro Longhi inciso per il *Compendio*. La seconda aquafornte reperita, in collezione privata veneziana, documenta uno stato anteriore a quello della prova parigina, confermando l'impegno del giovane maestro nel raggiungere per passi gradualmente l'eccellenza tecnica.

Bibliografia: Zani 1820, p. 50; Duchesne 1826, p. 56, n. 210; Nagler 1839, p. 37, n. 4; Le Blanc 1856, p. 566, n. 1.

I 15

Sant'Antonio Abate tormentato dai demoni (1761)

III. 288

Acquafornte, mm 255 x 188

Iscrizioni: «1761» in alto a sinistra, nell'inciso; «Saint Antoine Abbé tourmenté par les Demons.» in basso; «gravé par Alex. Longhi» sul margine inferiore, a destra

Collocazioni: MCP, inv. 3877; MCV, Stampe Correr 4387

Il foglio, datato 1761, si ispira a una teletta paterna di analogo soggetto conservata presso la Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia (Pignatti 1974, p. 99, n. 171; ill. 289). La postura del santo e l'ambientazione in un antro roccioso ricompaiono nel rame di Alessandro, che aggiorna la scena attraverso l'inserimento di un numero maggiore di demoni, esseri malefici simili a ingenuie caricature. Lo stacco forte tra il biancore delle parti in luce e i neri setosi delle ombre accentua il tono drammatico e concitato dell'immagine. Il repertorio dell'artista dimostra una ricchezza lessicale sempre più ampia, ben evidente nella capacità di dare risalto ai contrasti chiaroscurali.

Bibliografia: *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 166; Pittaluga 1952, pp. 107, 112, 204, n. 95; Robinson 1967, p. 192; Pignatti 1968, p. 116; *Id.* 1974, p. 99, *sub* n. 171; Cionini Visani 1975, p. 13; Succi 1983a, pp. 219-220, n. 264; Milesi 2002, p. 318.

I 16

La Pittura e il Merito (1762 ca.)

III. 292

Acquaforte, mm 435 x 277

Iscrizioni: «LA PITTURA, E IL MERITO / Dedicata all'Illmo Sig:^r Giouanni Vdnij / Console di S: M: Il Re d'Inghilterra appresso la / Seren:^{ma} Republica di Venezia» in basso; «Alexander Longhi pin. et inc.» sul margine inferiore, a sinistra

Collocazioni: MCV, Stampe Correr 3075-3076, Stampe P.D. 3226

Alessandro, accolto nel novero dei professori dell'Accademia veneziana di Pittura e Scultura nel 1759, consegnò il *morcean de reception* (cat. 26) richiesto dallo statuto verso il 1762 o in un momento di poco anteriore, provvedendo con celerità alla sua trasposizione acquafortistica; la tela è ricordata per la prima volta da Zanetti (1771, p. 485), ma senza dubbio appartiene ai momenti iniziali dell'attività dell'artista, in ragione del forte ascendente di Rembrandt che vi si scorge. Un utile termine cronologico è offerto dalla dedica a John Udny, console britannico presso la Serenissima nel 1761-1762 e poi nel 1773-1775. Rispetto al dipinto, la stampa introduce alcune varianti nello sfondo, dove appare un quadro su cavalletto con l'autoritratto del giovane Longhi, simile nella posa di profilo a quello realizzato per il *Compendio* (cat. IC 58). L'effetto misurato del chiaroscuro valorizza la scena, nella quale il brillare della luce esalta l'atmosfera notturna di rembrandtiana memoria.

Bibliografia: Nagler 1839, p. 37, n. 7; Le Blanc 1856, p. 566, n. 2; *Mostra degli incisori* 1941, p. 51, n. 156; Pittaluga 1952, pp. 107, 117, 204, n. 97; Cionini Visani 1975, p. 13; Succi 1983a, p. 218 e p. 220, n. 265; *El Settecento* 1990, p. 364; Marini 1994, p. 426; Pallucchini 1995, pp. 438-439; Aspinwall-Gensini 1997, p. 40, n. 89; Boorsch 1997, p. 28; Milesi 2002, p. 318.

I 17

Pitagora filosofo (1763)

III. 291

Acquaforte, mm 431 x 268

Iscrizioni: «PITAGORA FILOSOFO / Dipinto da Pietro Longhi per l'Accademia di Pittura, / e Scultura di Venezia Dedicato al celebre Giuseppe Nogari / Presidente della medema.» in basso; «Alexander Longhi Filius inc.» sul margine inferiore, a sinistra

Collocazioni: BNF, SNR-3 (Longhi, Alexandre); MCV, Stampe Correr 3077, Stampe Gherro 1462, Stampe P.D. 834

La cronologia dell'incisione, menzionata per la prima volta in un testo risalente all'ottobre del 1763 (*Bibliothek* 1764), è circoscrivibile a un arco temporale limitato: Pietro Longhi, infatti, consegnò all'Accademia il dipinto con il *Pitagora filosofo* (Pignatti 1974, p. 99, n. 172; ill. 290) dopo aver ricevuto la tela, insieme all'ingiunzione di completarla entro sei mesi, il 14 novembre 1762; Giuseppe Nogari, presidente dell'istituto veneziano e dedicatario del rame, passò invece a miglior vita il 3 giugno 1763.

Nella stampa emerge chiara l'ammirazione di Alessandro per le acqueforti di Rembrandt, la cui influenza si estende ad altri esercizi calcografici di sua mano. Il *peintre-graveur* dà vigore all'immagine introducendovi «una vibrata funzione luministica che ha il centro focale nelle grandi pagine bianche», ma che pure si trasferisce tutt'intorno «ora per passaggi graduati, ora per stacchi dai chiari agli scuri», cosicché la scena può presentarsi ai nostri occhi «misteriosa e intelligente», perfetta nella tecnica e nella restituzione dell'originale paterno (Pittaluga 1952).

Bibliografia: *Bibliothek* 1764, p. 373; Zanetti 1771, p. 560; Huber 1800, p. 206; Huber 1803, p. 517, n. 2359; Duchesne 1826, p. 56, n. 210; Ticozzi 1831, p. 345; Nagler 1839, p. 37, n. 3; Moschini *ante* 1840 (ed. 1924), p. 156; De Boni 1840, p. 580; Le Blanc 1856, p. 566, n. 3; Gina 1879, pp. 133-134; Ravà 1909, p. 36; Ravà 1923, p. 13; Pittaluga 1952, pp. 107, 117-119, 204, n. 99; Robinson 1967, p. 192; Pignatti 1968, p. 107; *Id.* 1974, p. 99, *sub* n. 172; Cionini Visani 1975, p. 13; Succi 1983a, pp. 218-219 e pp. 220-221, n. 266; *El Settecento* 1990, p. 364; Milesi 2002, p. 318; Kowalczyk 2002, p. 365; *Ead.* 2003, p. 70.

I 18

Testa di uomo con grandi baffi

III. 294

Acquaforse, mm 186 x 143

Iscrizioni: «A.L.» in basso a sinistra

Collocazioni: FMRC, inv. IO1669

Finora mai rintracciata, la serie di quattro teste di vecchi barbuti all'orientale (catt. I 18-21) rappresenta una notevole aggiunta al *corpus* acquafortistico del nostro. Le stampe sono pervenute alla Fondazione Biblioteca Morcelli - Pinacoteca Repossi di Chiari attraverso il legato del senatore Ferdinando Cavalli (1888), nativo della cittadina lombarda, che preferì invece lasciare i dipinti, fra i quali l'effigie longhiana del provveditore generale Antonio Renier (cat. 38), al Museo Civico di Padova. L'importanza dei rami, situabili in virtù della perizia esecutiva dopo il 1760, consiste nella perfetta ripetizione in controparte di altrettante prove incisive di Giovanni Benedetto Castiglione, la cui fortuna va misurata nel quadro più ampio della moda rembrandtiana largamente diffusa nella Venezia del Settecento. La *suite* originale dei «grandi ritratti», compiuta dal Grechetto poco prima della metà del XVII secolo, annovera cinque soggetti (*L'opera incisa* 1982, pp. 133-140, nn. 41-45; ill. 295-296, 298, 301), per l'ultimo dei quali, la *Testa in ombra di un uomo visto di fronte*, manca in apparenza la trascrizione di mano di Alessandro.

I 19

Testa di vecchio con barba e copricapo orientale

III. 297

Acquaforse, mm 195 x 149

Iscrizioni: «A. Longhi. / veneziano» in alto a sinistra; «A» in basso a destra

Collocazioni: FMRC, inv. IO1670

I 20

Testa di vecchio con grande barba

III. 299

Acquaforse, mm 194 x 151

Iscrizioni: «A. Longhi / Veneziano» in alto a destra; «A» in basso a destra

Collocazioni: FMRC, inv. IO1671

I 21

Testa di vecchio con barba e fiocco sulla fronte

III. 300

Acquaforse, mm 194 x 149

Iscrizioni: «A Longhi / veniziano» in alto a destra; «A» in basso a sinistra

Collocazioni: FMRC, inv. IO1672

I 22

Ritratto di Gaetano Zompini

III. 304

Acquaforse, mm 193 x 150

Iscrizioni: «Cajetanus Zompin Pictor.» in basso, al centro; «Alexand. Longhi pinx. et Scul.» sul margine inferiore, a destra

Collocazioni: MCV, Volume Stampe C 13

L'unica impressione del ritratto di cui si abbia notizia è reperibile presso il Gabinetto Disegni e Stampe del Museo Correr, inserita in funzione di antiporta in un esemplare della seconda edizione (1785) dell'opera *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, la silloge incisoria data in luce nel 1753 da Gaetano Zompini (1700-1778), pittore e aquafortista nativo di Nervesa, borgo della Marca Trevigiana. Il mezzo busto deriva da un dipinto, perduto, che lo stesso Longhi eseguì verso il 1758-1759, per poi trasportarlo su rame verosimilmente entro il 1760, così da includerlo nella *Raccolta di ritratti*. La stampa, messa a confronto con le altre effigi degli artisti settecenteschi, documenta uno stato intermedio fra il primo e il secondo, dopo l'esecuzione delle sottili profilature intorno all'ovale, ma prima dell'inserimento del numero romano; la cornice che inquadra l'immagine è in primo stato.

Bibliografia: Succi 1983a, p. 227, *sub* n. 270.

I 23

Ritratto di Luisa Bergalli Gozzi (1762)

III. 302

Acquaforse, [mm 255 x 178]

Iscrizioni: «Aloysia Bergalli Comitissa Gozzi / Veneta / Inter Arcades Irminda Partenides» sulla tabella; «Alexander Longhi Pict. et Scul. D.D.D.» sul basamento, in basso a destra

Collocazioni: MCV, Stampe Correr 3334

I caratteri stilistici dell'incisione tradiscono una stretta affinità con le tavole poste a decoro del *Compendio*, avvalorando la cronologia restituita dai *Notatori* del senatore Pietro Gradenigo, che il 31 agosto 1762 ricordava: «Va alle stampe il vero ritratto della signora Luisa Bergalle, virtuosa poetessa veneziana e moglie dell'erudito signor conte Gasparo Gozzi, nella di lei età attuale dipinto ed inciso da Alessandro Longhi» (*Notizie d'arte* 1942, p. 91). La finestra ellittica si imposta sopra un basamento, circondata allusivamente da un calamaio e da volumi, a mostrarci il mezzo busto di Luisa Bergalli (1703-1779), scrittrice e poetessa arcadica con il nome di Irminda Partenide, sposa nel 1738 del conte Carlo Gozzi (Mutini 1967, pp. 63-68). Tecnicamente preciso nell'intaglio, l'artista propone il sembiante laureato della colta dama veneziana secondo uno schema che rammenta i modelli di Rosalba Carriera, quale affiora anche in alcune prove dipinte negli anni prossimi al 1760 (catt. 8, 23, 33-34).

Bibliografia: *Notizie d'arte* 1942, p. 91; Bassi 1944, p. 46; *Ead.* 1949, p. 166; Pittaluga 1952, pp. 107, 112; Succi 1983a, p. 218.

I 24

Ritratto di Chagì Abdurahman Agà (1764)

III. 293

Acquaforse, mm 438 x 276

Iscrizioni: «A S.^a Exc.^a / Il Sig.^r Co: / Prosp. Val- / mar.^{na} Sav.^o alla / Merc. De più. della / S. Rep. di Venezia» nell'inciso, sulla lettera; «Chagì Abdurahman Agà Inviato Plenipotenziario / alla Serenissima Repubblica di Venezia per il Trattato / di Pace colla Reggenza di Tripoli di Barbaria segnato / il dì primo Luglio MDCCLXIV» in basso; «Alexand. Longhi pinx. & incid. C.P.E.S.» sul margine inferiore, a sinistra

Collocazioni: RBM, RI m 1-3; MCV, Stampe Correr 3698, Stampe Gherro 1733, Stampe P.D. 921

Il rame, che riprende nella foggia le stampe raffiguranti *La Pittura e il Merito* e *il Pitagora filosofo* (catt. I 16-17), traduce fedelmente e nello stesso senso il dipinto che Alessandro eseguì nel 1764, forse su commissione del senatore e savio alla Mercanzia Prospero Valmarana, per immortalare Chagì Abdurahman Agà, inviato presso la Serenissima dal bèy di Tripoli allo scopo di intavolare una trattativa di pace (cat. 30). Il biancore del copricapo richiama l'attenzione sul sembiante dell'individuo, in un insieme condotto con maestria e modulato per il tramite di un'abilissima variazione dei toni. Non pare condivisibile il giudizio sminuente della Pittaluga (1952), secondo cui «il desiderio del caratteristico ha preso la mano all'incisore e lo ha indotto a insistere esteriormente sui particolari esotici della fisionomia e del costume, grevemente abbondando nei neri: con risultato di virtuosismo tecnico, e niente più».

Bibliografia: Pittaluga 1952, pp. 107, 112; Martini 1971, p. 33; Pallucchini 1995, p. 440.

I 25

Ritratto di Pietro Longhi (1766)

III. 305

Acquaforte, mm 455 x 364

Iscrizioni: «PETRUS LONGHI VENETUS / In quavis ratione pingendi Egregius / in parvis vero imaginibus exprimendis / Excellentissimus: sicut novis, et peregrinis inven- / tis ubique clarus. In publica Patrię pictoria / academia probatus Magister» sul basamento, al centro; «Venetiis anno 1766 / C.P.E.S.» sul basamento, in basso a destra

Collocazioni: MCV, Ritratti Gherro 258

Il foglio, noto in un unico esemplare e pubblicato per la prima volta da Ravà nel 1909 senza indicazione di autografia, è stato conferito per via stilistica al nostro da Pallucchini, che lo scelse per figurare alla mostra veneziana del 1941 sugli incisori veneti del Settecento. La Pittaluga (1952), concorde nell'attribuzione, ha evidenziato la magniloquenza della stampa in paragone all'effigie inclusa nel *Compendio* (cat. IC 34), improntata a un grado maggiore di familiarità: «si direbbe che Alessandro abbia voluto, questa volta, gareggiare con gli aulici incisori professionisti e dare anch'egli l'equivalente inciso dei ritratti di gala dipinti» (p. 112). L'inquadratura ovale che incornicia il mezzo busto è come una finestra, il drappo che avvolge l'artista, sessantacinquenne, si sparge sul davanzale affiancato da tavolozza e pennelli; l'elogio di Pietro Longhi scolpito sul basamento ne evidenzia l'abilità nel dipingere piccole figure e il magistero svolto in seno all'Accademia veneziana di Pittura e Scultura.

Bibliografia: Ravà 1909, pp. 25, 36; *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 158; Pittaluga 1952, pp. 107, 109-112, 204, n. 94; Pignatti 1968, p. 143; *Id.* 1974, p. 105, n. 263.

I 26

Ragazzo disegnatore

III. 285

Acquaforte, mm 127 x 80

Iscrizioni: «Altro diletto che imparar non trovo. – A Longhi» sul margine inferiore

Collocazioni: BPP, Raccolta Ortalli, inv. 36237, MCV, Volume Stampe XIX/118

La stampina, di cui si conoscono due esemplari, è finora sfuggita agli studiosi della grafica longhiana,

né risulta citata nei repertori tradizionali. Entrambe le impressioni rintracciate mostrano uno stato di lavorazione della lastra parziale, essendo evidente l'incompletezza dell'intaglio soprattutto nel margine inferiore e sul fianco sinistro del giovane raffigurato. L'epigrafe in esergo, accompagnata dalla firma, conferisce al foglio un carattere quasi autobiografico: il giovane seduto, con il volto nascosto da un cappello a larga falda, è un artista, ha un matitatoio in mano ed è intento a disegnare. Sembra inoltre meditabondo, tanto più che in basso si scorge in abbozzo un cranio, sovrapposto a un altro reperto osseo. La tecnica un poco incerta fa propendere per una sistemazione cronologica al principio dell'attività calcografica del maestro.

VI.11. *Incisioni per il Compendio*¹

IC 1

Frontespizio (prima edizione)

III. 309

Acquaforse, mm 383 x 287

Iscrizioni: «COMPENDIO / DELLE VITE / DE' PITTORI VENEZIANI ISTORICI / PIÙ RINOMATI DEL PRESENTE SECOLO / CON SUOI RITRATTI TRATTI DAL NATURALE / DELINEATI ED INCISI / DA ALESSANDRO LONGHI VENEZIANO / VENEZIA appresso l'Autore MDCCLXII / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio dell'Eccellentissimo Senato.» al centro

Stato unico: fra il titolo e le note editoriali è presente una composizione allegorica.

IC 2

Dedica con stemma della famiglia Pisani

III. 312

Acquaforse, mm 370 x 279

Iscrizioni: «A SUA ECCELENZA / IL SIG:^r GIO: FRANCESCO PISANI / Senator Ampliss:^{mo} e Mecenate Splendid:^{mo} / delle Arti Liberali. / Alessandro Longhi Pitt: e scul: D.D.D.» sulla tabella in basso

I stato: come descritto. Lo stemma, che poggia sul basamento con l'epigrafe, è sormontato da una corona e reca intorno trofei militari e figurazioni allegoriche.

II stato: aggiunta del numero in cifre romane «II» in basso a sinistra, sul basamento.

Bibliografia: *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 159

IC 3

Dedica

III. 313

Acquaforse, mm 378 x 283

Iscrizioni: «Eccellenza / L'Onore, che dall'Ecc.^a Vostra mi si donò di dipingere l'Il- / stre Vostra Famiglia, mi aprì la strada vantaggiosa di farmi cono- / scer al mondo nella mia verde età, e acquistar di Ritrattista il / buon concetto. Vedendomi per tanto sempre più animato dalle conti / nue occasioni, incontrate pel buon nome acquistato in congiuntura / per me si felice mi do il coraggio di presentar all'Ecc.^a Vra. la serie di / Ritratti di Pittori Veneziani, che fiorirono a' giorni nostri da me di- / pinti ed intagliati, cominciando da Nicolò Bambini, e proseguendo / co' più rinomati, che in oggi vivono. Compiacendosi per / tanto di accettare questo picciol tributo, debole porzione di / quella maggior riconoscenza, a cui mi obbligano i doveri / della mia gratitudine; supplirà V.E. accettanto colla sua / innata benignità il mio bon cuore, e con prof.^{mo} osseq.^o mi rassegno / Di V.E. / Umiliss. divotiss. e obligatiss. Serv. / Alessand. Longhi.» all'interno della cornice; «Longi» sul margine inferiore a sinistra

I stato: come descritto. Il testo è racchiuso all'interno di una fastosa cornice con figurazioni allegoriche.

II stato: aggiunta del numero in cifre romane «II» in basso a sinistra.

¹ Il catalogo è strutturato secondo l'ordine in cui le stampe compaiono nei volumi in prima edizione; seguono, alla fine, i rami presenti negli esemplari in seconda edizione.

IC 4

Proemio (prima edizione)

III. 314

Acquafornte, mm 378 x 285

Iscrizioni: «Il genio, ch'ho mai sempre nodrito nell'animo di corrispon- / dere con alcun segno di gratitudine a' Famosi Pittori / viventi, fu il motivo, che indussemi all'impresa del- / la presente Opera, contenente i Ritratti loro; che, ol- / tre d'averli dipinti sopra la tela, gli ho voluti alla / maniera pittoresca, intagliar anco in rame, accioc- / chè via maggiormente si riconosca quanto ricca, / e feconda di ottimi ingegni sia stata sempre questa / Inclita Dominante, principalmente in questo glorioso / secolo, nel quale dalla munificenza dell'Ecc:mo Senato, / fu istituita una pubblica Accademia, di cui ognuno se / ne possa prevalere, per divenire eccellente nella no- / bil Arte della Pittura (avuta già in sommo pregio da' più / felici Monarchi de' tempi scorsi) che ne diverrà, me- / diante la direzione de' migliori Maestri, estratti dal nu- / mero degli Accademici; del qual fregio con mia con- / fusione, per la mia giovanile età, vedendomi onorato, / mi s'accresce l'indispensabile obbligazione di corris- / pondere colle mie opere, a maggior decoro ed augu- / mento della scuola di questa Patria.» all'interno della cornice

I stato: come descritto. Il testo è racchiuso all'interno di una ricca cornice con figurazioni allegoriche; in basso, al centro, è presente un'ulteriore immagine allegorica con due trombe incrociate, una corona d'alloro e volatili.

II stato: aggiunta del numero in cifre romane «III» sul margine inferiore a sinistra. L'immagine allegorica in basso, al centro, è sostituita da un finalino inciso su lastra a parte (cat. IC 9).

IC 5

Cornice per i ritratti (A)

III. 311, 316

Acquafornte, mm 371 x 278

Iscrizioni: «RACCOLTA DI RITRATTI / DE' PITTORI VENEZIANI ISTORICI / PIÙ RINOMATI DE' NOSTRI GIORNI / DIPINTI ET INTAGLIATI ALL'ACQUAFORTE / DA / ALESSANDRO LONGHI / VENEZIANO. / ANNO MDCCLX» nel riquadro centrale; «Longhi» sul margine inferiore a sinistra

I stato: come descritto. La tavola è stata impiegata quale frontespizio della *Raccolta di ritratti* del 1760.

II stato: aggiunta del numero in cifre romane «III» in basso a destra, sul basamento.

Bibliografia: Succi 1983a, pp. 226-227, n. 270.

IC 6

Cornice per i ritratti (B)

III. 317

Acquafornte, mm 383 x 288

Stato unico: priva di iscrizioni, la cornice ripropone il disegno della precedente, con l'unica variante della tavolozza al centro del basamento, orientata in senso opposto.

IC 7

Cornice per le biografie (A)

III. 320

Acquafornte, mm 388 x 283

Stato unico: priva di iscrizioni, la cornice esibisce figurazioni allegoriche.

IC 8

Cornice per le biografie (B)

Acquafornte, mm 399 x 290 III. 321

Stato unico: priva di iscrizioni, la cornice ripropone con minime varianti il disegno della precedente.

IC 9

Finalino con tromba e ramo di quercia (A)

Acquafornte, mm 24 x 94

III. 322

IC 10

Finalino con cartouche, corona d'alloro, ramo di quercia, tavolozza e bastone (B)

Acquafornte, mm 45 x 92

III. 327

IC 11

Finalino con cartouche, ramo di quercia, serpente e maschera (C)

Acquafornte, mm 63 x 95

III. 330

IC 12

Ritratto di Nicolò Bambini

Acquafornte, mm 196 x 148

Iscrizioni: «Nicolaus Bambini Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et sculp.» sul margine inferiore, a destra

III. 356-358

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «I» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «8».

Nella realizzazione dell'immagine, Alessandro si è probabilmente servito di un autoritratto oggi ignoto.

Bibliografia: Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 13

Biografia di Nicolò Bambini

Acquafornte, mm 385 x 281 (I stato); mm 313 x 210 (dal II stato)

Iscrizioni: «Niccolò Bambini, nato in Venezia da Civili ed Onesti Genitori; istruito fu ne' suoi primi anni nella / Lingua Latina, che formandoli un genio di esprimere Favolosi pensieri, ed osservando i nostri Pittori antichi, / lo invogliò a seguirli, trovandosi un Maestro che fù il / Mazzoni, il quale amorosamente assistillo, ed in breve tempo osservaronsi da lui dipinti in molte Case Particolarizie, varj soffitti ad olio, di Poetiche bizzarre invenzioni, così graziosamente coloriti, che formosi un così alto concetto appresso la Nobiltà, che gareggiava ognuno, per possedere qualche sua opera. Vengono altresì / decorate moltissime Chiese da' suoi quadri nobilmente / dipinti, fra i quali una Tavola di Altare, che vedesi nella Chiesa di S. Stefano di Venezia, dove stà espressa la Nascita di Nostra Signora. Finalmente servendo il Pubblico co' suoi virtuosi lavori, fu decorato da Sua Serenità col titolo di Cavaliere. Visse sino agli anni 74 in buona salute, e fù seppellito in S. Simeone Profeta in Venezia l'an.º 1736.» all'interno della cornice

III. 318

- I stato: come descritto. La lastra è unica per il testo e la cornice con figurazioni allegoriche. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
- II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Niccolò Bambini, nato in Venezia da Civili ed One- / sti Genitori; istruito fu ne' suoi primi anni nella / Lingua Latina, che formandoli un genio di esprime- / re Favolosi pensieri, ed osservando i nostri Pittori antichi, / lo invogliò a seguirli, trovandosi un Maestro che fu il / Mazzoni, il quale amorosamente assistillo, ed in bre- / ve tempo osservaronsi da lui dipinti in molte Case Pa- / trizie, varj soffitti ad olio, di Poetiche bizzarre invenzi- / oni, così graziosamente coloriti, che formossi un così al- / to concetto appresso la Nobiltà, che gareggiava ogn' / uno, per possedere qualche sua opera. Vengono altresì / decorate moltissime Chiese da suoi quadri nobilmente / dipinti, fra i quali una Tavola di Altare, che vedesi nel- / la Chiesa di S. Stefano di Venezia, dove sta espressa la Na- / scita di Nostra Signora. Finalmente servendo il Pubbli- / co co' suoi virtuosi lavori, fu decorato da Sua Serenità / col titolo di Cavaliere. Visse sino agli anni 74 in buona / salute, e fu seppellito in S. Simeone Profeta in Venezia l'an.º 1736.»
- III stato: riduzione delle dimensioni del rame, che ora include il solo testo e un'immagine allegorica in basso al centro.
- IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «7» in basso a destra.

IC 14

Ritratto di Sebastiano Ricci

Ill. 359-360

Acquaforte, mm 195 x 148

Iscrizioni: «Sebastianus Ricci Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et sculp.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
- II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «II» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
- III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «10»; bisellatura del rame.

Il dipinto, irreperibile, eseguito da Alessandro e poi tradotto su rame si ispira ai numerosi ritratti calcografici di Sebastiano Ricci, dimostrandosi a ogni modo originale.

Bibliografia: Huber 1800, p. 206; De Angelis 1813, p. 90; Andresen 1873, p. 79, n. 4; *Venice* 1967, n. 36; *Pictures* 1978, n. 155; Succi 1983a, p. 225 nota 2 e p. 227, n. 271.

IC 15

Biografia di Sebastiano Ricci

Acquaforte, mm 310 x 208

Iscrizioni: «In Situazione amena di Belluno, Città deliziosa del / D.º Ven.^{to} nacque il bello spirito di Sebastiano Ricci, il / quale emulando il famoso Tiziano, che pure ebbe ori- / gine in quelle parti, si portò a Venezia, e quasi senza / Maestro posesi a disegnare; ma, con più genio dipingen- / do, copriva tele grandissime in poco tempo; ed avendo su- / blime fantasia rendevasi particolare. Ma non contento di / questa sua facilità portosi a Bologna per correggersi, e / farsi esatto; cosa che non era per riuscir malagevole al / suo talento. Ritornò in Venezia, e dipinse un quadro nel- / la Chiesa di S. Cosmo della Giudecca, dove si vede, con / quantità di figure, espressa l'Arca del Testamento; e / conoscesi in questo l'estratto di tutte le Scuole. Da piacer / anche il vedere l'altro pezzo di quadro, con Mosè, che / fa scaturire l'acqua dal Sasso: magnifica invenzione, / e vago colorire Per tal maniera conobbesi sempre Se- / bastiano Ricci. Visse alla grande in una Proc.^a di S. Mar- / co; e dopo aver girata parte dell'Europa morì felicem.^e / in Venezia. Fù sepolto in S. Mosè d'età d'Anni 73. del 1734.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

- II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «In Situazione amena di Belluno, Città deliziosa del / D.^o Ven.^{to} nacque il bello spirito di Sebastiano Ricci, il / quale emulando il famoso Tiziano, che pure ebbe ori- / gine in quelle parti, si portò a Venezia, e quasi senza / Maestro posesi a disegnar; ma, con più genio dipingen- / do, copriva tele grandissime in poco tempo; ed avendo su- / blime fantasia rendevasi particolare. Ma non contento di / questa sua facilità portossi a Bologna per correggersi, e / farsi esatto; cosa che non era per riuscir malagevole al / suo talento. Ritornò in Venezia, e dipinse un quadro nel- / la Chiesa di S. Cosmo della Giudecca, dove si vede, con / quantità di figure, espressa l'Arca del Testamento; e / conoscesi in questo l'estratto di tutte le Scuole. Dà piacer / anche il vedere l'altro pezzo di quadro, con Mosè, che / fa scaturire l'acqua dal Sasso; magnifica invenzione, / e vago colorire Per tal maniera conobbesi sempre Se- / bastiano Ricci. Visse alla grande in una Proc.^a di S Mar- / co; e dopo aver girata parte dell'Europa morì felicem.^e / in Venezia. Fu sepolto in S. Mosè d'età d'Anni 73. del 1734.»
- III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
- IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «9» in basso a destra.

IC 16

Ritratto di Gregorio Lazzarini

Ill. 361-362

Acquaforte, mm 193 x 147

Iscrizioni: «Gregorius Lazarini Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et sculp.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
- II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «III» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
- III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «12».

L'abate Moschini (in Da Canal, ed. 1809) riferiva come Alessandro avesse desunto l'immagine «da un ritratto che di sé si fece il Lazzarini, e che esisteva in privata famiglia».

Bibliografia: G. Moschini, in Da Canal, ed. 1809, p. XLIII; Morazzoni 1943, p. 192; *Incisori veneti* 1968, p. 44, n. 102; Succi 1983a, p. 225 nota 2 e p. 227, n. 272.

IC 17

Biografia di Gregorio Lazzarini

Ill. 319

Acquaforte, mm 388 x 282 (I stato); mm 312 x 212 (dal II stato)

Iscrizioni: «Ebbe i suoi natali Gregorio Lazarini in una Villa / poco discosta da Venezia chiamata Villa Buona; / educato con semplicità, ad altro non attendeva, benche / in puerile età, che a disegnar qualche Pastore, o Villanel / la; argomento efficace della sua natural inclinazione alla / Pittura. Fù mandato a Venezia, e tanto faticossi, e / studiò il naturale, che arrivò ad essere un Pittore / il più esatto de' nostri giorni; sempre infaticabile, / accompagnato da una modestia indicibile. Ebbe mol- / tissime commissioni, le quali perfettamente eseguite, / lo fecero arrivare al grado di Maestro; e di fatti in / breve aprì Scuola, ed allevò molti Scolari, e frà gli / altri il nostro famoso Gio: Battà Tiepolo. Sono arri- / cchiti molti Palazzi, e Chiese dal suo Penello, e frà / le altre sue opere, in S. Pietro di Castello, vedesi il S.^{to} / Patriarca Lorenzo Giustiniani, che dispensa a' Poveri / la Limosina. Pensamento mirabile, esattezza di dise- / gno, forza di colorito, che star possono a fronte del- / le Scuole di Roma, e Bologna. Di tanto gloriasi la Scu- / ola Veneziana nel Secolo presente. Morì d'Ani 78 del 1735» all'interno della cornice

- I stato: come descritto. La lastra è unica per il testo e la cornice con figurazioni allegoriche. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

- II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni (accenti e doppie): «Ebbe i suoi natali Gregorio Lazarini in una Villa / poco discosta da Venezia chiamata Villa Buona; / educato con semplicità, ad altro non attendeva, benchè / in puerile età, che a disegnare qualche Pastore, o Villanel / la; argomento efficace della sua natural inclinazione alla / Pittura. Fu mandato a Venezia, e tanto faticossi, e / studiò il naturale, che arrivò ad essere un Pittore / il più esatto de' nostri giorni; sempre infaticabile, / accompagnato da una modestia indicibile. Ebbe mol- / tissime commissioni, le quali perfettamente eseguite, / lo fecero arrivare al grado di Maestro; e di fatti in / breve aprì Scuola, ed allevò molti Scolari, e fra gli / altri il nostro famoso Gio: Batta Tiepolo. Sono arric- / chiti molti Palazzi, e Chiese dal suo Pennello, e fra / le altre sue opere, in S. Pietro di Castello, vedesi il S.^{to} / Patriarca Lorenzo Giustiniani, che dispensa a' Poveri / la Limosina. Pensamento mirabile, esattezza di disse- / gno, forza di colorito, che star possono a fronte del- / le Scuole di Roma, e Bologna. Di tanto gloriasi la Scuo- / la Veneziana nel Secolo presente. Morì d'Ani 78 del 1735».
- III stato: riduzione delle dimensioni del rame, che ora include il solo testo e un'immagine allegorica in basso al centro.
- IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «11» in basso a destra.

IC 18

Ritratto di Giovanni Battista Piazzetta

Ill. 365-366

Acquaforse, mm 195 x 147

Iscrizioni: «Ioan: Baptã. Piazzetta Pictor.» in basso al centro; «Alexan: Longhi pinx. et sculp.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
- II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «IV» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
- III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «16».

Il dipinto corrispondente, preso da una stampa di Pitteri, si conserva presso il Museo Correr (cat. 19).

Bibliografia: Huber 1800, p. 206; De Angelis 1813, p. 90; Andresen 1873, p. 79, n. 6; *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 161; Morazzoni 1943, p. 192; Bassi 1944, p. 46; Pittaluga 1952, p. 109 e p. 203, n. 91; Succi 1983a, p. 225 nota 2 e pp. 227-228, n. 274; Buzzanca 1986, p. 94, n. 155.

IC 19

Biografia di Giovanni Battista Piazzetta

Acquaforse, mm 313 x 206

Iscrizioni: «Nacque Gio: Batta Piazzetta in Venezia, e / stette sotto la educazione del Padre, fino che gli ri- / trovò Maestro, che l'incaminò nella Pittura, quale / fù Antonio Molinari. Ben presto di distinse fra gl'al- / tri; ma desideroso di vedere la Scuola di Bologna, / e udendo commendare il famoso Guercino da Cento, vol- / le co' gl'occhi proprj certificarsi del pregio del suo pe- / nello, del quale invaghito, e del suo colorire forte, e lu- / minoso, osservati i più celebri di quella Città; ritornò in / Patria; e seguendo a dipingere serio, con lume solivo, / contraposto da tinta robusta, che faceva stupire gl'os- / servatori; e con questa sua maniera particolare acqui- / stò tal concetto, che le sue opere venivano pagate a / caro prezzo; E frà tante sue fatture si vede la decola- / zione di S. Gio: Batta, dipinta in S. Ant' di Padova, tri- / onfar di sei Competitori, i più celebri de' nostri tempi. / Sortì eziandio un'abilità mirabile nel disegnar in Carte / Teste al naturale, potendosi in ciò chiamar unico. E co- / me onorato da tutte le Scuole, fù anche prescelto per pri- / mo direttore della Pubblica Accademia di Pittura, e Scoltura, / eretta in Venezia nel 1750. Morì celebratissimo d'anni 71. / E fu sepolto alla Fava l'anno 1754.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
- II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Nacque Gio: Batta Piazzetta in Venezia, e / stette sotto la educazione del Padre, fino che gli ri- / trovò Maestro, che l'incaminò nella Pittura, quale / fù Antonio Molinari. Ben presto di distinse fra gli al- / tri; ma desideroso di vedere la Scuola di Bologna, / e udendo commendare il famoso Guercino da Cento, vol- / le co' gli occhi proprj certificarsi del pregio del suo pen- / nello, del quale invaghito, e del suo colorire forte, e lu- / minoso, osservati i più celebri di quella Città; ritornò in / Patria; e seguendo a dipingere serio, con lume solivo, / contraposto da tinta robusta, che faceva stupire gli os- / servatori; e con questa sua maniera particolare acqui- / stò tal concetto, che le sue opere venivano pagate a / caro prezzo; E fra tante sue fatture si vede la decolla- / zione di S. Gio: Batta, dipinta in S. Ant' di Padova, tri- / onfar di sei Competitori, i più celebri de' nostri tempi. / Sortì eziandio un'abilità mirabile nel disegnar in Carte / Teste al naturale, potendosi in ciò chiamar unico. E co- / me onorato da tutte le Scuole, fu anche prescelto per pri- / mo direttore della Pubblica Accademia di Pittura, e Scoltura, / eretta in Venezia nel 1750. Morì celebratissimo d'anni 71. / E fu sepolto alla Fava l'anno 1754.»
- III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
- IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «15» in basso a destra.

Bibliografia: *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 160.

IC 20

Ritratto di Giovanni Battista Tiepolo

Ill. 367-368

Acquaforte, mm 195 x 148

Iscrizioni: «Ioan. Bapta Tiepolo Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
- II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «V» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
- III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «18»; bisellatura del rame.

Il ritratto, compiuto sicuramente dal vero, esprime la fisionomia di Giovanni Battista Tiepolo intorno all'età di 63 anni.

Bibliografia: Huber 1800, p. 206; De Angelis 1813, p. 90; *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 162; Bassi 1944, p. 46; Pittaluga 1952, p. 109 e p. 203, n. 92; Succi 1983a, p. 225 nota 2 e p. 229, n. 278; Aspinwall-Gensini 1997, p. 40, n. 91.

IC 21

Biografia di Giovanni Battista Tiepolo

Acquaforte, mm 311 x 206

Iscrizioni: «Gio: Batta Tiepolo ebbe origine in Venezia, e / come si suol dire, nacque Pittore, e ben si compren- / de dall'opere sue si ad oglio, come meravigliosamente a / fresco. Fù della Scuola del Lazzarini; ma il sublime suo / talento fece, che ben presto staccatosi dallo stile del / Maestro, si formò una maniera Paolesca, come ben si / rileva in molte Chiese adorne delle sue bell'opere a / fresco, di Soffitti magnifici, trà i quali si ammira / quello nella Chiesa nuova della Pietà; e lasciam giu- / dicare a' professori d'altre Scuole, se a' tempi no- / stri trovasi Frescante simile; quindi è, che desidera- / no possedere delle sue opere anche i Principi della / Germania, e le Regie Corti; per le quali è ripieno / di comissioni. Si trova al presente impiegato per la / Casa Eccell:^{ma} Pisani, dipingendo a fresco la gran Sa- / la del magnifico Palazzo situato nella Villa di Strà. / Si vocifera, che nella presente primavera partirà / per Madrid, ricercato da quel Monarca con istanza / particolare, conducendo seco Gio: Domenico suo

Figlio- / lo, diligentissimo immitatore d'un tanto Padre. Vive fra- / tanto in Patria signorilmente» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Gio: Batta Tiepolo ebbe origine in Venezia, e / come si suol dire, nacque Pittore, e ben si compren- / de dall'opere sue si ad oglio, come meravigliosamente a / fresco. Fu della Scuola del Lazzarini; ma il sublime suo / talento fece, che ben presto staccatosi dallo stile del / Maestro, si formò una maniera Paolesca, come ben si / rileva in molte Chiese adorne delle sue bell'opere a / fresco, di Soffitti magnifici, tra i quali si ammira / quello nella Chiesa nuova della Pietà; e lasciam giu- / dicare a' professori d'altre Scuole, se a' tempi no- / stri trovasi Frescante simile; quindi è, che desidera- / no possedere delle sue opere anche i Principi della / Germania, e le Regie Corti; per le quali è ripieno / di commissioni. Si trova al presente impiegato per la / Casa Eccell:^{ma} Pisani, dipingendo a fresco la gran Sa- / la del magnifico Palazzo situato nella Villa di Strà. / Si vocifera, che nella presente primavera partirà / per Madrid, ricercato da quel Monarca con istanza / particolare, conducendo seco Gio: Domenico suo Figliuo- / lo, diligentissimo Imitatore d'un tanto Padre. Vive fra- / tanto in Patria signorilmente».
III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «17» in basso a destra.

IC 22

Ritratto di Giambettino Cignaroli

Ill. 369-370

Acquaforte, mm 197 x 148

Iscrizioni: «Ioanbetinus Cignaroli Pictor» in basso al centro; «VI» entro la cornice inferiore, a destra; «Alexan. Longhi pinx. et sculp.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
II stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «20»; bisellatura del rame.

Il ritratto è stato inserito nella serie in un secondo momento, come si ricava dal manifesto diffuso da Alessandro il 21 gennaio 1762 *m.v.*: «ma avuta in questi giorni la sorte di conoscer qui il nostro famoso Cignaroli, e potuto anco ritrarlo dal naturale, lo aggiungo altresì, per esser uno de' nostri che con l'opere sue fa maggiormente risplender la nostra bell'arte».

Bibliografia: Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 23

Biografia di Giambettino Cignaroli

Acquaforte, mm 312 x 211

Iscrizioni: «In Verona, illustre Città del Veneto Dominio, nac- / que Gio: Bettino Cignaroli, di cui oggidi risuona la / Fama, del suo eccellente dipingere, per diverse Corti d'Eu- / ropa, donde ebbe molte ordinazioni. S.^a Maestà Cristianis- / sima tiene S. Luigi, e S^{ta} Adelaide. A Madrid, la Regina / Vedova volle una Tavola d'Altare per la regia Capel- / la; la fece, ed ebbe il vanto a concorrenza d'altri fa- / mosi Pittori. S.^a Maestà Imperatrice tiene uno de' suoi / Quadri; come anco S.^a Maestà Czariana, due mezze Figu- / re. Il Re Augusto possiede delle sue opere; e D. Filippo / Duca di Parma e c. a Colorno tiene un Quadro, dov'è es- / pressa l'innocenza. L'Anno scorso, fù 1761, dipinse una / Tavola d'Altare per l'Oratorio de' Padri Filippini, detti / della Fava, di Venezia; e li vien fatto quell'onore, che me- / rita un Pittore così Eccellente. Gloriar si può la Venezi- / ana Scuola d'esser ricca d'Uomini insigni, si ad olio, come / a fresco. Questo Illustre Pittore vive decorosamente, soste- / nendo la nobiltà della Professione; e le sue belle Opere / vengono procacciate da' dilettanti ad ogni prezzo.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
- II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «In Verona, illustre Città del Veneto Dominio, nac- / que Gio: Bettino Cignaroli, di cui oggidì risuona la / Fama, del suo eccellente dipingere, per diverse Corti d'Eu- / ropa, donde ebbe molte ordinazioni. S.^a Maestà Cristianis- / sima tiene S. Luigi, e S.^{ta} Adelaide. A Madrid, la Regina / Vedova volle una Tavola d'Altare per la regia Cappel- / la; la fece, ed ebbe il vanto a concorrenza d'altri fa- / mosi Pittori. S.^a Maestà Imperatrice tiene uno de' suoi / Quadri; come anco S.^a Maestà Czariana, due mezze Figu- / re. Il Re Augusto possiede delle sue opere; e D. Filippo / Duca di Parma e c. a Colorno tiene un Quadro, dov'è es- / pressa l'innocenza. L'Anno scorso, fu 1761, dipinse una / Tavola d'Altare per l'Oratorio de' Padri Filippini, detti / della Fava, di Venezia; e gli vien fatto quell'onore, che me- / rita un Pittore così Eccellente. Gloriar si può la Venezi- / ana Scuola d'esser ricca d'Uomini insigni, si ad olio, come / a fresco. Questo Illustre Pittore vive decorosamente, soste- / nendo la nobiltà della Professione; e le sue belle Opere / vengono procacciate da' dilettanti ad ogni prezzo.»
- III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
- IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «19» in basso a destra.

IC 24

Ritratto di Jacopo Amigoni

Ill. 371-372

Acquaforse, mm 196 x 147

Iscrizioni: «Jacobus. Ammigoni. Pictor.» in basso al centro; «Alexan: Longhi pinx: et sculp.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
- II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «VII» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
- III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «22».

Ignoriamo la fonte iconografica da cui Alessandro ha desunto la fisionomia di Jacopo Amigoni, scomparso a Madrid nel 1752.

Bibliografia: Basan 1789, p. 339; Huber 1800, p. 206; De Angelis 1813, p. 90; Andresen 1873, p. 79, n. 9; Da Tos 1976, p. 50, n. 161; Succi 1983a, p. 225 nota 2 e p. 227, n. 273.

IC 25

Biografia di Jacopo Amigoni

Acquaforse, mm 313 x 208

Iscrizioni: «A' giorni nostri nacque in Venezia Giacompo Ami- / goni, il quale appena ebbe l'uso di ragione, che comin- / ciò a tingere con coloretti sopra carte qualche Imma- / gine; dalchè ben comprender faceva dover riuscire gran / coloritore; ed in fatti crescendo con sì gran genio al co- / lorito, divenne tale. Desideroso poi di viaggiare, fecesi / conoscere in varie Corti d'Europa, stimato da' Principi, / e Principesse; cosichè, oltre i quadri storiati, veniva desi- / derato per li loro proprii Ritratti, così bene dipinti, che / superava la natura. Dopo qualche corso di tempo ri- / tornò in Patria; dove a pena giunto, fù obbligato a di / pingere due Tavole d'Altare per li Padri dell'Ora- / torio, detti della Fava, che sono la Visitazione di N.^a S.^a, / l'altra S. Francesco di Sales con maniera delicatissima / dipinte. Ma desiderandolo Filippo Quinto Re delle Spagne, lo volle alla sua Corte, stimandolo sopra o / gn'altro Pittore. Finalmente morì al servizio di quel / Monarca d'anni 77. del 1752. pieno d'onori, e ricchez- / ze, grazie ben dovute al suo merito.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
- II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni:

«A' Giorni nostri nacque in Venezia Giacomo Ami- / goni, il quale appena ebbe l'uso di ragione, che comin- / ciò a tingere con coloretti sopra carte qualche Imma- / gine, dalchè ben comprender faceva dover riuscire gran / coloritore; ed in fatti crescendo con sì gran genio al co- / lorito, divenne tale. Desideroso poi di viaggiare, fecesi / conoscere in varie Corti d'Europa, stimato da' Principi, / e Principesse; cosicchè, oltre i quadri storiati, veniva desi- / derato per li loro proprii Ritratti, così bene dipinti, che / superava la natura. Dopo qualche corso di tempo ri- / tornò in Patria; dove appena giunto, fù obbligato a di / pingere due Tavole d'Altare per li Padri dell'Ora- / torio, detti della Fava, che sono la Visitazione di N^a S^a, / l'altra S. Francesco di Sales con maniera delicatissima / dipinte. Ma desiderandolo Filippo Quinto Re delle Spagne, lo volle alla sua Corte, stimandolo sopra o / gn'altro Pittore. Finalmente morì al servizio di quel / Monarca d'anni 77. del 1752. pieno d'onori, e ricchez- / ze, grazie ben dovute al suo merito.»

III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.

IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «21» in basso a destra.

IC 26

Ritratto di Giovanni Battista Pittoni

III. 373-374

Acquaforte, mm 195 x 146

Inscrizioni: «Ioan. Bapta Pittoni Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «VIII» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «24»; bisellatura del rame.

Giovanni Battista Pittoni fu effigiato *ad vivum* da Alessandro all'età di circa 72 anni.

Bibliografia: Andresen 1873, p. 79, n. 7; *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 163; Zava Boccazzi 1979, p. 108; Succi 1983a, p. 225 nota 2; Buzzanca 1986, p. 94, n. 156; *Mostra di incisioni* 2002, p. 48, n. 30.

IC 27

Biografia di Giovanni Battista Pittoni

Acquaforte, mm 312 x 211

Inscrizioni: «Gio: Batta Pittoni di Venezia ebbe i primi eru- / dimenti nella Pittura da suo Zio, che fù Pittor di bu- / on nome; ma il Giovane di talento più sublime, e di spi- / rito più vivace, non di ciò intieramente sodisfatto, si / mise ad osservare i più valorosi Pittori, che seco lui / fiorivano, e ne estrasse una maniera da Storico Eccel- / lente; bizzarro ne' suoi vestiti ed ornamenti, che daño / sommo piacere nel contemplar i suoi Quadri, come si / vede in uno grande in S. Cosmo della Giudecca, dove / egregiamente espresse il miracolo di Gesù Cristo nel- / la moltiplicazione del pane, che fece in una deserta / solitudine, quando con cinque soli, e due pesci satol- / lò cinque mila persone; delchè, facendo la Fama giusti- / zia al suo merito, si sparse in guisa, che ebbe l'onore / di servire la Corte di Spagna non solo, ma molt'altre / d'Europa ancora. Vive con decoro nel suo portamento / in questa Serenis:^{ma} Dom:^{te}, di genio solitario però, ma / non senza indefessa applicazione alla Pittura; godendo, / trà queste sue virtuose fatiche, quella tranquillità di / spirito, che non proverebbe nelle più civili radunan- / ze. Così di presente qui nella Patria passa lieto i suoi giorni.» al centro

I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Gio: Batta Pittoni di Venezia ebbe i primi eru- / dimenti nella Pittura dal suo Zio, che fu Pittor di bu- / on nome; ma il Giovane di talento più sublime, e di spi- / rito più vivace, non di ciò intieramente sodisfatto, si / mise ad osservare i più valorosi Pittori, che seco lui

/ fiorivano, e ne estrasse una maniera da Storico Eccel- / lente; bizzarro ne' suoi vestiti ed ornamenti, che danno / sommo piacere nel contemplar i suoi Quadri, come si / vede in uno grande in S. Cosmo della Giudecca, dove / egregiamente espresse il miracolo di Gesù Cristo nel- / la moltiplicazione del pane, che fece in una deserta / solitudine, quando con cinque soli p.ⁿⁱ, e due pesci satol- / lò cinque mila persone; delchè, facendo la Fama giusti- / zia al suo merito, si sparse in guisa, che ebbe l'onore / di servire la Corte di Spagna non solo, ma molt'altre / d'Europa ancora. Vive con decoro nel suo portamento / in questa Serenis:^{ma} Dom:^{te}, di genio solitario però, ma / non senza indefessa applicazione alla Pittura; godendo, / tra queste sue virtuose fatiche, quella tranquillità di / spirito, che non proverebbe nelle più civili radunan- / ze. Così di presente qui nella Patria passa lieto i suoi giorni.»

III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.

IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «23» in basso a destra.

IC 28

Ritratto di Gaspare Diziani

Ill. 375-376

Acquaforte, mm 192 x 145

Iscrizioni: «Gaspar Diziani Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «IX» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «26»; bisellatura del rame.

Il prototipo dipinto da cui deriva l'incisione è recentemente tornato alla luce sul mercato antiquario milanese (cat. 17).

Bibliografia: Andresen 1873, p. 79, n. 8; Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 29

Biografia di Gaspare Diziani

Acquaforte, mm 313 x 207

Iscrizioni: «Nel dolce clima, dov'è situata la Città di Bellu- / no, madre d'ingegni sublimi, specialm:^{te} Pittori, che oltre / Sebastiano, e Marco Rizzi, produsse anco Gasparo / Diziani, che inclinando alla pittura con genio parti- / colare di distinguersi in tal arte; e lasciar della Scuo- / la Veneziana, e di sestesso buon nome; si mise a stu- / diare sotto la direzione di Gregorio Lazarini; e conce- / puti nella propria idea tutti i buoni fondamenti del- / la professione; in guisa di pieno torrente, dilatò la sua / spiritosa fantasia, con inventare, e colorire, coprendo te- / le grandissime per Chiese, e Palazzi; cosicchè veggonsi / in quelle, ed in questi delle sue opere in quantità. Nel fi- / ore della sua età passò a Roma, dove diede saggio del / suo bel spirito. Fù poi chiamato al Servizio del Re Au- / gusto in Sassonia, dove dimorò qualche anno, dipin- / gendo anco per la Sovrana nella sua Chiesa Reale, do- / ve fù applaudito pel suo vago dipingere. Ritornò po- / scia a Venezia, dove vive tutt'ora con ottima salute, rive- / rito, ed amato, tanto per il suo merito, quanto per la sua natu- / rale affabilità.» al centro

I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Nel dolce clima, dov'è situata la Città di Bellu- / no, madre d'ingegni sublimi, specialm:^{te} Pittori, che oltre / Sebastiano, e Marco Rizzi, produsse anco Gasparo / Diziani, che inclinando alla pittura con genio parti- / colare di distinguersi in tal arte; e lasciar della Scuo- / la Veneziana, e di sestesso buon nome; si mise a stu- / diare sotto la direzione di Gregorio Lazarini; e conce- / puti nella propria idea tutti i buoni fondamenti del- / la

professione; in guisa di pieno torrente, dilatò la sua / spiritosa fantasia, con inventare, e colorire, coprendo te- / le grandissime per Chiese, e Palazzi; cosicchè veggonsi / in quelle, ed in questi delle sue opere in quantità. Nel fi- / ore della sua età passò a Roma, dove diede saggio del / suo bel spirito. Fu poi chiamato al Servizio del Re Au- / gusto in Sassonia, dove dimorò qualche anno, dipin- / gendo anco per la Sovrana nella sua Chiesa Reale, do- / ve fu applaudito pel suo vago dipingere. Ritornò po- / scia a Venezia, dove vive tutt'ora con ottima salute, rive- / rito, ed amato, tanto per il suo merito, quanto per la sua natu- / rale affabilità.».

III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.

IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «25» in basso a destra.

IC 30

Ritratto di Giuseppe Nogari

III. 377-378

Acquafornte, mm 195 x 148

Iscrizioni: «Joseph Nogari Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et sculp.» sul margine inferiore, a destra

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «X» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «28»; bisellatura del rame.

L'immagine di Giuseppe Nogari, ritratto dal discepolo verso i sessant'anni, è tra le più vive del *Compendio*, dimostrando lo stretto rapporto di cordialità esistente fra i due pittori.

Bibliografia: Andresen 1873, p. 79, n. 3; Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 31

Biografia di Giuseppe Nogari

Acquafornte, mm 314 x 208

Iscrizioni: «Feconda anco Gioseppe Nogari il nostro glorioso Seco- / lo, quale istruito da Antonio Balestra, apprese il nobil di / pinger di quello, e con quella vaga maniera nel colorire, / procurò d'accostarsi al naturale, come insegnò con l'eccel- / lenza del suo dipingere, l'immortale Tiziano Veccellio, ba- / se, e fondamento della Scuola Veneziana; ed arrivò ad / esporre al pubblico certe mezze Figure così al verò di- / pinte, che facevano maravigliare li più intendenti pro- / fessori dell'Arte. Fù invitato a Milano dal Marchese Casne- / di, il quale, come suo Mecenate, molto l'onorò. Da di là poi fù / chiamato alla Corte di Torino, dove ebbe molte commis- / sioni Reali, non solo di dette mezze Figure, ma anco di / Quadri Istoriati, che con perizia pari al suo nome ese- / quite, e con tutta la sodisfazione di Sua Maestà, ritornò a / Venezia pieno d'onori; dove proseguendo a dipinger / dipinse, come si vede di recente, una Tavola d'Altare / nella Chiesa de' Frari del B:^{to} Giuseppe da Copertino. / Viene considerato un'eccellente Pittore della nostra / Scuola, e vive con saviezza, e modestia.» al centro

I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Feconda anco Giuseppe Nogari il nostro glorioso Seco- / lo, quale istruito da Antonio Balestra, apprese il nobil di- / pinger di quello, e con quella vaga maniera nel colorire, / procurò d'accostarsi al naturale, come insegnò con l'eccel- / lenza del suo dipingere, l'immortale Tiziano Veccellio, ba- / se, e fondamento della Scuola Veneziana; ed arrivò ad / esporre al pubblico certe mezze Figure così al verò di- / pinte, che facevano maravigliare li più intendenti pro- / fessori dell'Arte. Fù invitato a Milano dal Marchese Casne- / di, il quale, come suo Mecenate, molto l'onorò. Da di là poi fù / chiamato alla Corte di Torino, dove ebbe molte commis- / sioni Reali, non solo di dette mezze Figure,

ma anco di / Quadri Istoriati, che con perizia pari al suo nome ese- / quite, e con tutta la sodisfazione di Sua Maestà, ritornò a / Venezia pieno d'onori; dove proseguendo a dipinger / dipinse, come si vede di recente, una Tavola d'Altare / nella Chiesa de' Frari del B.^{to} Giuseppe da Copertino. / Viene considerato un'eccellente Pittore della nostra / Scuola, e vive con saviezza, e modestia.».

III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.

IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «27» in basso a destra.

IC 32

Ritratto di Giuseppe Camerata

Ill. 379-380

Acquaforte, mm 195 x 147

Iscrizioni: «Joseph Camerata Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XI» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «30»; bisellatura del rame.

Il ritratto, eseguito in un momento di poco anteriore al 1760, mostra le fattezze decrepite di Giuseppe Camerata, scomparso all'età di 86 anni poco prima dell'uscita del *Compendio*, nel gennaio del 1762.

Bibliografia: Salvadori 1982, p. 312 nota 1; Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 33

Biografia di Giuseppe Camerata

Acquaforte, mm 311 x 210

Iscrizioni: «In età d'anni 94 nel 1762 cesse al fato Giuseppe Ca- / merata in Venezia sua Patria. Questo felice Pittore fù Al- / lievo di Gregorio Lazarini; e ben presto prese la maniera / nel dipingere del suo Precettore, e di mano in mano prose / guendo, s'acquistò un buon concetto, per il quale fù stima- / to assai, e specialmente da un Patrizio Veneto della Nobil / Famiglia Miani, che essendo diletantissimo della nobil Ar- / te della Pittura, lo volle presso di se, e lo tenne sino che / visse a titolo di Pittore di Casa. Veggonsi del suo pennello / in molte Chiese Tavole d'Altari, e Quadri laterali, sempre / a concorrenza de' valent'uomini suoi coetanei, ed in parti- / colare in Sant'Eustacchio, tra il Balestra, ed il Bambini, / dove si scorge il miracolo, quando il buon Cavaliere cacci- / ando un gran Cervo, che fuggendo per la foresta sopra un / poggio, gli s'affacciò, fra le cui corna li apparve il Croce- / fisso, per la cui visione convertito, ottenne la palma del / martirio; opera, che ha il suo merito. Visse celibe sin all'età decrepita, da' suoi amorosamente assistito.» al centro

I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «In età d'anni 94 nel 1762 cesse al fato Giuseppe Ca- / merata in Venezia sua Patria. Questo felice Pittore fu Al- / lievo di Gregorio Lazarini; e ben presto prese la maniera / nel dipingere del suo Precettore, e di mano in mano prose / guendo, s'acquistò un buon concetto, per il quale fu stima- / to assai, e specialmente da un Patrizio Veneto della Nobil / Famiglia Miani, che essendo diletantissimo della nobil Ar- / te della Pittura, lo volle presso di se, e lo tenne sino che / visse a titolo di Pittore di Casa. Veggonsi del suo pennello / in molte Chiese Tavole d'Altari, e Quadri laterali, sempre / a concorrenza de' valent'uomini suoi coetanei, ed in parti- / colare in Sant'Eustacchio, tra il Balestra, ed il Bambini, / dove si scorge il miracolo, quando il buon Cavaliere cacci- / ando un gran Cervo, che fuggendo per la foresta sopra un / poggio, gli s'affacciò, fra le cui corna gli apparve il Croce- / fisso, per la cui visione convertito, ottenne la palma del / martirio;

opera, che ha il suo merito. Visse celibe sin all'età decrepita, da' suoi amorosamente assistito.».

III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.

IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «29» in basso a destra.

IC 34

Ritratto di Pietro Longhi

Ill. 381-382

Acquaforte, mm 196 x 148

Iscrizioni: «Petrus Longhi Pictor.» in basso al centro; «Alexand. Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto, ritoccato in più punti, e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XII» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «32»; bisellatura del rame.

È l'unico ritratto di Pietro Longhi sicuramente dipinto dal figlio, che nel 1766 ne riprodusse l'effigie in una seconda stampa, oggi molto rara (cat. I 25).

Bibliografia: Ravà 1923, tav. 148; *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 164; Pignatti 1968, p. 143; Pignatti 1974, p. 105, n. 262; Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 35

Biografia di Pietro Longhi

Acquaforte, mm 313 x 208

Iscrizioni: «Pietro Longhi Veneziano, nato del 1702., aveva suo / Padre gettatore d'Argento a luto, il quale vedendolo / modelare, coltivò la sua inclinazione, e lo invogliò del / disegno. Ebbe poi la buona sorte d'esser assistito da / Antonio Balestra Pittor Veronese rinomatissimo; che do- / po averlo tenuto appresso di se parecchi anni, lo man- / dò a Bologna, raccomandato a Giuseppe Crespi, detto lo / Spagnoletto, famoso Pittore; e dopo alquanti anni di / studio, ritornò a Venezia; ma comprendendo la dificol- / tà di distinguersi nello Storico, mutò pensiero; ed avendo / uno spirito brillante, e bizzarro, posei a dipinger in / certe piccole misure Civili trattenim^{ti}, cioè, Conversazio- / ni, Riduzioni; con ischerzi d'amori, di gelosie; i quali / tratti esattamente dal naturale fecero colpo. Dilatossi / poi con Mascherate, così al vero espresse nei loro natu- / rali andamenti, che sono conosciute anco sotto la Mas- / chera. Che, come strada non cercata, ne calcata da / qualsivoglia tanto antico, quanto moderno Pittore, pi- / acque al sommo; cosichè sono desiderati i suoi quadri da / tutte le Case Patrizie non solo, ma da chiunque fa stima / d'opere singolari; onde ne vengono spediti anco nelle / Corti d'Europa; e perchè vantano lo stesso pregio im- / pressi in carte, sono da' più celebri Intagliatori incise in / rami. Vive in Patria applaudito, ed amato da tutta la V:^{ta} N:^{ta}» al centro

I stato: come descritto.

II stato: Vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Pietro Longhi Veneziano, nato del 1702., aveva suo / Padre gettatore d'Argento a luto, il quale vedendolo / modellare, coltivò la sua inclinazione, e lo invogliò del / disegno. Ebbe poi la buona sorte d'esser assistito da / Antonio Balestra Pittor Veronese rinomatissimo; che do- / po averlo tenuto appresso di se' parecchi anni, lo man- / dò a Bologna, raccomandato a Giuseppe Crespi, detto lo / Spagnoletto, famoso Pittore; e dopo alquanti anni di / studio, ritornò a Venezia; ma comprendendo la dificol- / tà di distinguersi nello Storico, mutò pensiero; ed avendo / uno spirito brillante, e bizzarro, posei a dipinger in / certe piccole misure Civili trattenim^{ti}, cioè, Conversazio- / ni, Riduzioni; con ischerzi d'amori, di gelosie; i quali / tratti esattamente dal naturale fecero colpo. Dilatossi / poi con Mascherate, così al vero espresse nei loro natu- / rali

andamenti, che sono conosciute anco sotto la Mas- / chera. Che, come strada non cercata, ne' calcata da / qualsivoglia tanto antico, quanto moderno Pittore, pi- / acque al sommo; cosicchè sono desiderati i suoi quadri da / tutte le Case Patrizie non solo, ma da chiunque fa stima / d'opere singolari; onde ne vengono spediti anco nelle / Corti d'Europa; e perchè vantano lo stesso pregio im- / pressi in carte, sono da' più celebri Intagliatori incisi in / rami. Vive in Patria applaudito, ed amato da tutta la V:^{ta} N:^{ta}».

III stato: aggiunta del numero in cifre arabe «31» in basso a destra.

IC 36

Ritratto di Giuseppe Angeli

Ill. 383-384

Acquafornte, mm 314 x 209

Iscrizioni: «Joseph Angioli Pictor.» in basso al centro; «Alexan Longhi pinx. et scul» sul margine inferiore, a destra

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XIII» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «34».

Il piazzettesco Giuseppe Angeli è ritratto da Alessandro, al naturale, meno che cinquantenne.

Bibliografia: Andresen 1873, p. 79, n. 5; Da Tos 1976, p. 50, n. 160; Succi 1983a, p. 225 nota 2 e pp. 228-229, n. 276.

IC 37

Biografia di Giuseppe Angeli

Acquafornte, mm 314 x 209

Iscrizioni: «Uno de' primi Discepoli del famoso Piazzetta fù / Gioseppe Angeli, che con le sue operazioni, facendo / il dovuto onore al suo Maestro, acquistossi gran no- / me, e specialmente, conservando esattamente i precet- / ti veri del disegno nelle estremità, come parti che sono / difficili assai, e feriscono a primo tratto gl'occhi de' ri- / guardanti, delle quali è diligentissimo disegnatore, che / sono le Teste, le mani, ed i piedi, come ben si vede nel- / le Chiese, e Case Patrizie di Venezia nelle sue opere in- / tieramente eseguire. Può dirsi che nella Chiesa nuova / della Pietà vi sia veracissimo testimonio del valore di / questo illustre Pittore; mentre, lasciata imperfetta la Ta- / vola dell'Altar maggiore da Gio: Batta Piazzetta, fù / eletto dagl'Eccell:^{mi} Sig:ⁿⁱ Governatori di quel pio Ospitale, / frà tanti altri celebri Pittori, l'Angeli, conosciuto il / più atto ad imitare il carattere del suo Maestro, che in / quest'occasione riuscì a meraviglia. Inventò e dipin- / se egregiamente la Tavola di S. Pietro Orseolo il no- / stro Angeli ancora, e vive in Patria con quel decoro / che è giustam:^{te} dovuto al merito del suo pennello.» al centro

I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Uno de' primi Discepoli del famoso Piazzetta fu / Giuseppe Angeli, che con le sue operazioni, facendo / il dovuto onore al suo Maestro, acquistossi gran no- / me, e specialmente, conservando esattamente i precet- / ti veri del disegno nelle estremità, come parti che sono / difficili assai, e feriscono a primo tratto gli occhi de' ri- / guardanti, delle quali è diligentissimo disegnatore, che / sono le Teste, le mani, ed i piedi, come ben si vede nel- / le Chiese, e Case Patrizie di Venezia nelle sue opere in- / tieramente eseguire. Può dirsi che nella Chiesa nuova / della Pietà vi sia veracissimo testimonio del valore di / questo illustre Pittore; mentre, lasciata imperfetta la Ta- / vola dell'Altar maggiore da Gio: Batta Piazzetta, fu / eletto dagli Eccell:^{mi} Sig:ⁿⁱ Governatori di quel pio Ospitale, / fra tanti altri celebri Pittori, l'Angeli, conosciuto il / più atto ad imitare il carattere del suo Maestro, che in / quest'occasione riuscì a meraviglia. Inventò e dipin- /

se egregiamente la Tavola di S. Pietro Orseolo il no- / stro Angeli ancora, e vive in Patria con quel decoro / che è giustam:^{te} dovuto al merito del suo pennello.».

III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.

IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «33» in basso a destra.

IC 38

Ritratto di Jacopo Guarana

Ill. 385-386

Acquaforte, mm 197 x 148

Iscrizioni: «Iacobus Guarana Pictor.» in basso al centro; «Alexand. Loghi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XVIII» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «36»; bisellatura del rame.

Nota soprattutto per l'attività di frescante, Jacopo Guarana compare nell'immagine all'incirca quarantenne.

Bibliografia: Morazzoni 1943, p. 192; Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 39

Biografia di Jacopo Guarana

Acquaforte, mm 312 x 209

Iscrizioni: «Li 21. Ottobre 1720 nacque Giacomo Guarana / da Civili Genitori, ed avendo genio particolare alla Pit / tura, fù istruito prima da Sebastiano Ricci, poi da Gio: Batta / Tiepolo; ed in breve si scoprì dal suo diligente disegnare / la distinta sua abilità. Quindi postosi a dipinger da per se / con maniera di colorire Cignanesca, di forza, e vaghez- / za sì bella, che piacendo al sommo, ebbe l'onor di ser / vire a Soggetti riguardevoli di Tavole d'Altari, ed al- / tri Quadri in copia. Dipinge ora, per la Corte di Mo- / scovia, in un gran soffitto il Sacrificio d'Ifigenia, che / frà gl'altri, che colà hà spediti, questo è giudicato / opera singolare. Si distingue parimente dipingendo / a fresco, come si vede in Ca Rezzonico un'ammirabi- / le soffitto, dipinto con morbidezza sì tenera, che ad o- / lio meglio non si può dipingere. Così pure in S. Mosè / un Soffitto con la B: Vergine, e Gesù Bambino, con S. An- / tonio in gloria. Dimora in Venezia sua Patria, con fa- / ma distinta, sostenendo il decoro di sì eccel:^{te} Professione» al centro

I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Li 28. Ottobre 1720 nacque Giacomo Guarana / da Civili Genitori, ed avendo genio particolare alla Pit- / tura, fu istruito prima da Sebastiano Ricci, poi da Gio: Batta / Tiepolo; ed in breve si scoprì dal suo diligente disegnar / la distinta sua abilità. Quindi postosi a dipinger da per se / con maniera di colorire Cignanesca, di forza, e vaghez- / za sì bella, che piacendo al sommo, ebbe l'onor di ser- / vire a Soggetti riguardevoli di Tavole d'Altari, ed al- / tri Quadri in copia. Dipinge ora, per la Corte di Mo- / scovia, in un gran soffitto il Sacrificio d'Ifigenia, che / fra gl'altri, che colà ha spediti, questo è giudicato / opera singolare. Si distingue parimente dipingendo / a fresco, come si vede in Ca Rezzonico un'ammirabi- / le soffitto, dipinto con morbidezza sì tenera, che ad o- / lio meglio non si può dipingere. Così pure in S. Mosè / un Soffitto con la B: Vergine, e Gesù Bambino, con S. An- / tonio in gloria. Dimora in Venezia sua Patria, con fa- / ma distinta, sostenendo il decoro di sì eccel:^{te} Professione».

III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.

IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «35» in basso a destra.

IC 40

Ritratto di Francesco Fontebasso

Ill. 387-388

Acquafornte, mm 197 x 146

Iscrizioni: «Franciscus Fontebasso Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx et scul.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XV» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «38».

La tela compiuta da Alessandro in vista della trascrizione incisoria si conserva presso la Galleria Sabauda di Torino (cat. 18).

Bibliografia: Calabi 1931, tav. LXXIX/2; Pittaluga 1952, p. 109 e p. 204, n. 93; Da Tos 1976, p. 50, n. 163; Succi 1983a, p. 225 nota 2 e p. 228, n. 275.

IC 41

Biografia di Francesco Fontebasso

Acquafornte, mm 312 x 207

Iscrizioni: «Francesco Fontebasso Veneziano, nacque in questo Se- / colo; ed avendo inclinazion naturale alla Pittura, si mise / a studiare sotto la disciplina di Sebastiano Rizzi, ed at- / tese con tutta la diligenza ad imitar la maniera del / suo Maestro, come si vede dalle sue egregie operazioni; / e ancorchè qui in Venezia vi sia tanto di scuola, che / basti, perchè potesse riuscir gran Pittore; fu da' suoi / mandato a Roma; dove appresa qualche erudizione / dalle sue Antichità, ritornò alla Patria, ed aprì Scuo- / la; dipingendo ad olio, ed a fresco con facilità si gran- / de, che rende ammirazione; ed avendo la fantasia fe- / conda di partiti, senza mendicar cos'alcuna dal ve- / ro; ma esponendo qualunque concetto con la semplice / immaginazione; pare, che abbia nella propria idea / raccolto tutto ciò, che spetta ad un Pittor di prima / classe. Si ammira da lui dipinta una Tavola d'Altare / in S. Salvatore vicino alla Sacristia, dove vi sono es- / pressi S. Lorenzo Giustiniano con S. Leonardo, ed al- / tri Santi. Trovasi oggidì questo celebre Pittore a Peter- / burgo, dove dipinge per quella Corte, con onore, e stima / grande pari al suo merito.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Francesco Fontebasso Veneziano, nacque in questo Se- / colo; ed avendo inclinazion naturale alla Pittura, si mise / a studiare sotto la disciplina di Sebastiano Rizzi, ed at- / tese con tutta la diligenza ad imitar la maniera del / suo Maestro, come si vede dalle sue egregie operazioni; / e ancorchè qui in Venezia vi sia tanto di scuola, che / basti, perchè potesse riuscir gran Pittore; fu da' suoi / mandato a Roma; dove appresa qualche erudizione / dalle sue Antichità, ritornò alla Patria, ed aprì Scuo- / la; dipingendo ad olio, ed a fresco con facilità si gran- / de, che rende ammirazione; ed avendo la fantasia fe- / conda di partiti, senza mendicar cos'alcuna dal ve- / ro; ma esponendo qualunque concetto con la semplice / immaginazione; pare, che abbia nella propria idea / raccolto tutto ciò, che spetta ad un Pittor di prima / classe. Si ammira da lui dipinta una Tavola d'Altare / in S. Salvatore vicino alla Sacristia, dove vi sono es- / pressi S. Lorenzo Giustiniano con S. Leonardo, ed al- / tri Santi. Trovasi oggidì questo celebre Pittore a Peter- / burgo, dove dipinge per quella Corte, con onore, e stima / grande pari al suo merito.»
III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «37» in basso a destra.

IC 42

Ritratto di Domenico Fedeli, detto Maggiotto

Ill. 389-390

Acquaforse, mm 195 x 148

Iscrizioni: «Dominicus Magiotto Pictor.» in basso al centro; «Alexan: Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto, parallelamente alla raschiatura di alcuni segni sull'abito; aggiunta di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XVI» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «40»; bisellatura del rame.

L'acquaforse riproduce le fattezze di Domenico Maggiotto, allievo di Piazzetta, intorno all'età di 47 anni.

Bibliografia: Succi 1983a, p. 225 nota 2 e p. 229, n. 277; Buzzanca 1986, p. 94, n. 157.

IC 43

Biografia di Domenico Fedeli, detto Maggiotto

Acquaforse, mm 315 x 208

Iscrizioni: «Dalla Scuola dell'esimio Pittor Gio: Batta Piazzetta / si fece vedere Allievo non inferiore di merito per ab- / bilità, e per imitazione d'un tanto Precettore, di chiun- / que, frà tanti, vanta poter aver luogo a canto di si Ec- / cellente Maestro; e questi è Domenico Maggiotto Veneziano, / che non solo e degno d'annoverarsi frà primi, ma / d'avvantaggio di star con il primo, se dassi, al para / gone. Seguì per molti anni la maniera del Maestro / ma poi, mutato stile, s'applicò ad un modo più va- / go, e luminoso, che reca molto piacere; ond'è che un / Pittor si valente può star a fronte d'ogni celebre Pro- / fessore; e lo approva la Tavola d'Altare da lui dipinta / nella Chiesa nuova della Pietà, con S. Spiridione ed altre / figure; opera veramete degna d'ammirazione. E quin- / di sparsa la fama del suo vago dipinger in molte parti, / gli viene da varj Paesi sì frequenti ordinazioni, dove di / Tavole d'Altari, e dove quadri storiati, che continuam.^{te} / pingendo, vive in Venezia con quella onorevolezza, che / è pari al suo merito, con titolo di Valent'uomo.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Dalla Scuola dell'esimio Pittor Gio: Batta Piazzetta / si fece vedere Allievo non inferiore di merito per a- / bilità, e per imitazione d'un tanto Precettore, di chiun- / que, fra tanti, vanta poter aver luogo a canto di sì Ec- / cellente Maestro; e questi è Domenico Maggiotto Veneziano, / che non solo e degno d'annoverarsi fra primi, ma / d'avvantaggio di star con il primo, se dassi, al para / gone. Seguì per molti anni la maniera del Maestro / ma poi, mutato stile, s'applicò ad un modo più va- / go, e luminoso, che reca molto piacere; ond'è che un / Pittor sì valente può star a fronte d'ogni celebre Pro- / fessore; e lo approva la Tavola d'Altare da lui dipinta / nella Chiesa nuova della Pietà, con S. Spiridione ed altre / figure; opera veramete degna d'ammirazione. E quin- / di sparsa la fama del suo vago dipinger in molte parti, / gli viene da varj Paesi sì frequenti ordinazioni, dove di / Tavole d'Altari, e dove quadri storiati, che continuam.^{te} / pingendo, vive in Venezia con quella onorevolezza, che / è pari al suo merito, con titolo di Valent'uomo.»
III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «39» in basso a destra.

IC 44

Ritratto di Antonio Marinetti, detto il Chiozzotto

Ill. 391-392

Acquaforte, mm 194 x 146

Iscrizioni: «Ant.^{us} Marinetti da Chioza Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XVII» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «42».

All'incirca quarantenne, l'artista chiozzotto è raffigurato a metà del busto in una posa sciolta e naturale.

Bibliografia: Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 45

Biografia di Antonio Marinetti, detto il Chiozzotto

Acquaforte, mm 314 x 213

Iscrizioni: «In Chioggia Città munita della Sereniss:^{ma} Repubbli- / ca di Venezia, nacque Ant.^o Marinetti, detto il Chiozzotto, / che per un genio naturale, che ebbe alla pittura, indusse il Pa- / dre ad introdurlo nella Scuola del famoso Gio: Batta Piazzetta, / e riuscì, affaticandosi, così bene il suo pensiero, che, fra qua- / ti ne allevò quel celebre maestro, fu quello, che imitò più / d'ogn'altro la sua maniera, sì nella forza del colorire, / come d'arditezza dei lumi, e vivacità nei contraposti, come / si vede in una Tavola dipinta nella Chiesa nuova di S. Ge- / remia, nella quale espresse il Crocefisso morto, S. Lorenzo Giu- / stiniano, S.^t Ant.^o di Padova, e S. Gaetano; opera d'uomo in- / signe, e se ne vedrà un'altra simile in breve, per la nuo- / va Chiesa, parimente, della Pietà, ordinata dagli Ecc:^{mi} Sig:ⁿⁱ / Governatori di quel luogo pio, con il Crocefisso agonizzante / S. Lorenzo Giustiniano, S. Francesco di Paola, e S.^t Anto- / nio di Padova. Vive in Venezia con istima d'Uomo va- / loroso, lontano dall'ambizione di gloria godendosi so / lo d'una libertà senza soggezione, attento allo studio, e in- / defesso nelle su' incombenze con tutta la quiete di spirito» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «In Chioggia Città munita della Sereniss:^{ma} Repubbli- / ca di Venezia, nacque Ant.^o Marinetti, detto il Chiozzotto, / che per un genio naturale, che ebbe alla pittura, indusse il Pa- / dre ad introdurlo nella Scuola del famoso Gio: Batta Piazzetta, / e riuscì, affaticandosi, così bene il suo pensiero, che, fra qua- / ti ne allevò quel celebre maestro, fu quello, che imitò più / d'ogn'altro la sua maniera, sì nella forza del colorire, / come d'arditezza dei lumi, e vivacità nei contraposti, come / si vede in una Tavola dipinta nella Chiesa nuova di S. Ge- / remia, diretta dal Celebre Architetto, Aa.^o D. Carlo Corbellini, espr- / imente il Crocefisso S. Lor.^o Giustiniano, S. Ant.^o di Padova, e S. Gaet- / ano, lavoro insigne, a cui simile un'altra comparirà per la nuo- / va Chiesa, parimente, della Pietà, ordinata dagli Ecc:^{mi} Sig:ⁿⁱ / Governatori di quel luogo pio, con il Crocefisso agonizzante / S. Lorenzo Giustiniano, S. Francesco di Paola, e S.^t Anto- / nio di Padova. Vive in Venezia con istima d'Uomo va- / loroso, lontano dall'ambizione di gloria godendosi so / lo d'una libertà senza soggezione, attento allo studio, e in- / defesso nelle su' incombenze con tutta la quiete di spirito».
III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «41» in basso a destra.

IC 46

Ritratto di Fabio Canal

III. 393-394

Acquaforse, mm 197 x 147

Iscrizioni: «Fabius Canal Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et sc.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XVIII» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «44»; bisellatura del rame.

L'effigie propone il vivo semblante di Fabio Canal all'età di circa 60 anni.

Bibliografia: Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 47

Biografia di Fabio Canal

Acquaforse, mm 313 x 210

Iscrizioni: «Del pari col presente Secolo 1703, nacque Fab- / bio Canal, che vivacissimo di spirito, e di non meno / perspicace intelletto, come a prova si vede dal esito / felice, che ne sortì ne' suoi studj; imperochè allettato / dalla fama del nostro Tiepolo Pittore insigne, si volse / con tutto l'affetto alla Pittura, e procurò con tutta la / più efficace istanza l'assistenza di così Eccellente Ma- / estro; e postosi a studiare sotto la sua direzione, acquistò / col progresso del tempo concetto grande sì, ad olio come / a fresco; e s'osserva da lui dipinto nella Chiesa de' S.^{ti} / Appostoli a fresco il soffitto, dove espresse la comunio- / ne di quelli, che in vero è un'opera degna d'ammi- / razione; ad olio poi, frà molt'altre sue fatiche, si vede nel- / la Chiesa delle Monache dell'Umiltà, in una Tavola / d'Altare dipinta Maria Vergine del Rosario, di gusto, / e forza tale, che arrecorda la maniera della Scuola an- / tica. Vive in Venezia sua Patria, carico d'impegni tan- / to ad olio, quanto a fresco, sì per le Chiese, come per le Ca- / se Patrizie.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Del pari col presente Secolo 1703, nacque Fab- / bio Canal, che vivacissimo di spirito, e di non meno / perspicace intelletto, come a prova si vede dall'esito / felice, che ne sortì ne' suoi studj; imperochè allettato / dalla fama del nostro Tiepolo Pittore insigne, si volse / con tutto l'affetto alla Pittura, e procurò con tutta la / più efficace istanza l'assistenza di così Eccellente Ma- / estro; e postosi a studiare sotto la sua direzione, acquistò / col progresso del tempo concetto grande sì ad olio, come / a fresco; e s'osserva da lui dipinto nella Chiesa de' S.^{ti} / Appostoli a fresco il soffitto, dove espresse la comunio- / ne di quelli, che in vero è un'opera degna d'ammi- / razione; ad olio poi, fra molt'altre sue fatiche, si vede nel- / la Chiesa delle Monache dell'Umiltà, in una Tavola / d'Altare dipinta Maria Vergine del Rosario, di gusto, / e forza tale, che arrecorda la maniera della Scuola an- / tica. Vive in Venezia sua Patria, carico d'impegni tan- / to ad olio, quanto a fresco, sì per le Chiese, come per le Ca- / se Patrizie.»
III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «43» in basso a destra.

IC 48

Ritratto di Francesco Zugno

Ill. 395-396

Acquaforse, mm 198 x 146

Iscrizioni: «Franciscus Zugno Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.

- II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XIX» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
- III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «46»; bisellatura del rame.

La stampa deriva da una tela ultimamente sul mercato antiquario milanese (cat. 20).

Bibliografia: Pilo 1958-1959, pp. 325, 373; Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 49

Biografia di Francesco Zugno

Acquaforte, mm 312 x 212

Iscrizioni: «Francesco Zugno nato in Venezia di complessione / che inclina alquanto al malinconico, e costituisce l'Uomo di / genio solitario di gran pensiero, di memoria tenace, guar- / dingo nell'elezione, costante nella sua volontà, e capace di / riuscire in ogn'impresa, dove si ricerchi diligenza nell'ope / rare. Fissò, tra mille oggetti, che s'appresentano ne' pri- / mi anni alla gioventù, l'occhio alla Pittura, godendo som- / mamente nel contemplare le opere de' nostri antichi Pit- / tori, ed in particolare quelle di Paolo Veronese. Il Padre, / conosciuta la sua inclinazione, secondò il suo pensiero, / raccomandandolo al valoroso Pittore Gio: Batta Tiepolo, / che, essendo diretto da sì eccellente Maestro, s'invaghì / tanto di quella sua maniera, che con tutta la possibile / diligenza tentò d'imitarla; come si vede nella Tavola del / l'Altar maggiore in S. Silvestro, dove espresse il detto S.^{to}, / Quadro di gran composizione, dipinto con bravura, ed / armonia di tinte. Dipinge anco a fresco egregiamente, come / si vede in molte Case Patrizie. Vive in Venezia, ed assi- / ste a' suoi Scolari con amore impareggiabile.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
- II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Francesco Zugno nato in Venezia di complessione, / che inclina alquanto al malinconico, e costituisce l'Uomo di / genio solitario di gran pensiero, di memoria tenace, guar- / dingo nell'elezione, costante nella sua volontà, e capace di / riuscire in ogn'impresa, dove si ricerchi diligenza nell'ope / rare. Fissò, tra mille oggetti, che s'appresentano ne' pri- / mi anni alla gioventù, l'occhio alla Pittura, godendo som- / mamente nel contemplare le opere de' nostri antichi Pit- / tori, ed in particolare quelle di Paolo Veronese. Il Padre, / conosciuta la sua inclinazione, secondò il suo pensiero, / raccomandandolo al valoroso Pittore Gio: Batta Tiepolo, / che, essendo diretto da sì eccellente Maestro, s'invaghì / tanto di quella sua maniera, che con tutta la possibile / diligenza tentò d'imitarla; come si vede nella Tavola del- / l'Altar maggiore in S. Silvestro, dove espresse il detto S.^{to}, / Quadro di gran composizione, dipinto con bravura, ed / armonia di tinte. Dipinge anco a fresco egregiamente, come / si vede in molte Case Patrizie. Vive in Venezia, ed assi- / ste a' suoi Scolari con amore impareggiabile.»
- III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
- IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «45» in basso a destra.

IC 50

Ritratto di Francesco Polazzo

Ill. 397-398

Acquaforte, mm 197 x 150

Iscrizioni: «Franciscus Polazzo Pictor.» in basso al centro; «XX» entro la cornice inferiore, in basso a destra; «Alexand. Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
- II stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «48»; bisellatura del rame.

L'effigie sembrerebbe derivare da un dipinto di Bartolomeo Nazari, un olio su carta frammentario oggi conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo, noto soprattutto grazie alla trasposizione su rame curata da Pietro Monaco (cfr. F. Baccanelli, in *Fra' Galgario* 2008, p. 140, n. 46). L'artista ritratto morì a Venezia nel 1752.

Bibliografia: Succi 1983a, p. 225 nota 2; De Rossi 2004, p. 298

IC 51

Biografia di Francesco Polazzo

Acquaforte, mm 311 x 214

Iscrizioni: «Francesco Polazzo Veneziano, per il genio che ebbe alla / Pittura sin dalla prima età, si può dir, che sia nato Pittore, / perchè a pena giunto agl'anni tra la puerizia, e l'adole- / scenza, affissando gli occhi alle maniere de' più insi- / gni Maestri s'invaghì di quella del Piazzetta, e nel co- / lorire, di quella di Sebastian Ricci, e tra questi due Po- / li di sì nobil Arte, si fece una maniera da se, che assai pi- / acque; e si vede di lui, nella Chiesa de' Servi in Venezia u- / na Tavola d'Altare, che rappresenta la B.V., ed altri Santi / dell'Ordine Servita, tutti vestiti di nero, senza confusione, / variando con tant'arte le stesse tinte, che è una meraviglia, / ed'un impegno da valente Professore; che come tale, / molte Case Patrizie bramarono delle sue pitture, tanto / ne fecero stima; ed in particolare la Nobil Famiglia / Baglioni, che più d'ogn'altra l'onorò, con farlo su- / o domestico. Morì in Venezia in età d'anni settanta, / e fu sepolto in S. Marcuola nell'anno 1753.» al centro

I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Francesco Polazzo Veneziano, per il genio che ebbe alla / Pittura sin dalla prima età, si può dir, che sia nato Pittore, / perchè appena giunto agli anni tra la puerizia, e l'adole- / scenza, affissando gli occhi alle maniere de' più insi- / gni Maestri s'invaghì di quella del Piazzetta, e nel co- / lorire, di quella di Sebastian Ricci, e tra questi due Po- / li di sì nobil Arte, si fece una maniera da se' che assai pi- / acque; e si vede di lui, nella Chiesa de' Servi in Venezia u- / na Tavola d'Altare, che rappresenta la B.V., ed altri Santi / dell'Ordine Servita, tutti vestiti di nero, senza confusione, / variando con tant'arte le stesse tinte, che è una meraviglia, / ed'un impegno da valente Professore; che come tale, / molte Case Patrizie bramarono delle sue pitture, tanto / ne fecero stima; ed in particolare la Nobil Famiglia / Baglioni, che più d'ogn'altra l'onorò, con farlo di / sè domestico. Morì in Venezia in età d'anni settanta, / e fu sepolto in S. Marcuola nell'anno 1753.»

III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.

IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «47» in basso a destra.

IC 52

Ritratto di Antonio Zucchi

Ill. 399-400

Acquaforte, mm 196 x 148

Iscrizioni: «Antonius Zucchi Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et sc.» sul margine inferiore, a destra

I stato: come descritto.

II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XXI» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «50»; bisellatura del rame.

L'artista fu ritratto tra il 1758 e il 1759, all'età di circa 33 anni, prima della sua partenza al seguito di Robert Adam e Charles-Louis Clérissseau per un lungo viaggio in Italia.

Bibliografia: Andresen 1873, p. 79, n. 10; Succi 1983a, p. 225 nota 2.

IC 53

Biografia di Antonio Zucchi

Acquaforte, mm 311 x 213

Iscrizioni: «Antonio Zucchi nacque in Venezia del 1726. da Fran.^{co} / Celebre Incisor in rame, che conoscendo esser bene che in / una Famiglia vi siano varie applicazioni, da Economo pru- / dente le suggerì la Pittura, e fù tosto dal Figlio abbracciato / il suo volere; e postosi a disegnare, si scoprì d'un'abilità tut- / ta spirito; e considerando esser necessario al Pittore lo stu- / dio d'Architettura, e Prospettiva, vi s'applicò con tutt'il / fervore; e sotto la direzione di Fontebasso si mise a dipinge- / re; ma poi ottenuta l'amicizia del nostro rinomato Amigo- / ni, e l'ingresso nella di lui Scuola, con ogni diligenza cercò / imitare quel suo vago colorire, come s'osserva in S. Giobbe / di Venezia in una Tavola d'Altare con S. Bonaventura, S. Pie- / tro d'Alcantara, ed altre S.^{te} Francescane, dipinta con tant'ar- / te, che s'acquistò nome di valente Pittore. Viaggia al pre- / sente in compagnia d'un celebre Architetto Francese, e / d'un dilettante Inglese, per osservar, nelle Città più fa- / mose d'Italia, come Roma, Napoli, ed altre, ciò che vi si / trova di più raro sì antico, come moderno, tanto d'Ar- / chitettura, Scoltura, e Pittura, quanto altri famosi avanzi / d'Antichità.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Antonio Zucchi nacque in Venezia del 1726. da Fran.^{co} / Celebre Incisor in rame, che conoscendo esser bene che in / una Famiglia vi siano varie applicazioni, da Economo pru- / dente le suggerì la Pittura, e fù tosto dal Figlio abbracciato / il suo volere; e postosi a disegnare, si scoprì d'un'abilità tut- / ta spirito; e considerando esser necessario al Pittore lo stu- / dio dell'Architettura, e Prospettiva, vi s'applicò con tutt'il / fervore; e sotto la direzione di Fontebasso si mise a dipinge- / re; ma poi ottenuta l'amicizia del nostro rinomato Amigo- / ni, e l'ingresso nella di lui Scuola, con ogni diligenza cercò / imitare quel suo vago colorire, come s'osserva in S. Giobbe / di Venezia in una Tavola d'Altare con S. Bonaventura, S. Pie- / tro d'Alcantara, ed altre S.^{te} Francescane, dipinta con tant'ar- / te, che s'acquistò nome di valente Pittore. Viaggia al pre- / sente in compagnia d'un celebre Architetto Francese, e / d'un dilettante Inglese, per osservare, nelle Città più fa- / mose d'Italia, come Roma, Napoli, ed altre, ciò che vi si / trova di più raro sì antico, come moderno, tanto d'Ar- / chitettura, Scoltura, e Pittura, quanto altri famosi avanzi / d'Antichità.»
III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «49» in basso a destra.

IC 54

Ritratto di Jacopo Marieschi

III. 401-402

Acquaforte, mm 196 x 147

Iscrizioni: «Iacobus Marieschi Pictor.» in basso al centro; «Alexand. Longhi pinx et scul.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XXII» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «52»; bisellatura del rame.

Omonimo del vedutista, Jacopo Marieschi è immortalato poco meno che cinquantenne.

Bibliografia: Andresen 1873, p. 79, n. 11; Morazzoni 1943, p. 192; Succi 1983a, p. 225 nota 2; Buzzanca 1986, p. 94, n. 158; Penzo 2002, p. 209; *Una Venezia di carta* 2005, p. 53, n. 46.

IC 55

Biografia di Jacopo Marieschi

Acquafornte, mm 313 x 211

Iscrizioni: «L'Anno undecimo del Secolo corrente nacque Giacomo / Marieschi, che fu educato da' suoi Genitori con quella ci- / viltà pari al loro essere; ed ancorchè avesse l'Arte del Padre, / che per lo più suole dai Figli esercitarsi; nondimeno fu la / sciato in arbitrio di eleggersi quella professione, che più le / aggradiva, e si elesse, presago di segnalarsi, la Pittura; ed eb- / be scielto a suo genio per direttore Gasparo Diziani, sotto / la cui disciplina infervorito, e nello studio indefesso s'ac- / quistò nome pari al proprio merito; e si vede, oltre mol- / lte sue opere date in pubblica luce, nella Scuola di S. / Giovanni Evangelista in un gran Quadro laterale, la Ce- / na del Redentore con li suoi Apostoli; opera degna di / lode; come è ancora il Soffitto dipinto ad olio, con tan- / ta forza, e vaghezza di tinte, che conviene ammirarlo, e / giudicarlo opera di valoroso Pittore. Vive in Venezia / sua Patria con portamento civile, e proprio, adattato / al decoro della Professione.» al centro

I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.

II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «L'Anno undecimo del Secolo corrente nacque Giacomo / Mareschi, che fu educato da' suoi Genitori con quella ci- / viltà pari al loro essere; ed ancorchè avesse l'Arte del Padre, / che per lo più suole dai Figli esercitarsi; nondimeno fu la- / sciato in arbitrio di eleggersi quella professione, che più le / aggradiva, e si elesse, presago di segnalarsi, la Pittura; ed eb- / be scielto a suo genio per direttore Gasparo Diziani, sotto / la cui disciplina infervorito, e nello studio indefesso s'ac- / quistò nome pari al proprio merito; e si vede, oltre mol- / lte sue opere date in pubblica luce, nella Scuola di S. / Giovanni Evangelista in un gran Quadro laterale, la Ce- / na del Redentore con li suoi Appostoli; opera degna di / lode; come è ancora il Soffitto dipinto ad olio, con tan- / ta forza, e vaghezza di tinte, che conviene ammirarlo, e / giudicarlo opera di valoroso Pittore. Vive in Venezia / sua Patria con portamento civile, e proprio, adattato / al decoro della Professione.»

III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.

IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «51» in basso a destra.

IC 56

Ritratto di Pietro Antonio Novelli

Ill. 403-404

Acquafornte, mm 196 x 149

Iscrizioni: «Petrus Antonius Novelli Pictor.» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et scul.» sul margine inferiore, a destra

I stato: come descritto.

II stato: consistenti integrazioni di segni incisi al ritratto e aggiunta di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XXIII» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).

III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «54»; bisellatura del rame.

Alessandro effigia l'amico Novelli *ad vivum* intorno ai trent'anni; non conosciamo il ritratto su tela da cui deriva l'incisione.

Bibliografia: Succi 1983a, p. 225 nota 2; Favilla-Rugolo 2006, p. 73.

IC 57

Biografia di Pietro Antonio Novelli

Acquafornte, mm 312 x 209

Iscrizioni: «Pietro Novelli nostro Veneziano nacque nel 1728 discen / dente da nobil Famiglia Trivigiana spinto da un genio natu- / rale alla Pittura studiò con incessanti vigilie e fatiche assistito per / i lumi

grandi dell'Arte dal Sig.^r D. Pietro Toni Sacerdote Moda- / nese suo Zio, Uomo di somma intelligenza, del quale conserva / la felice, e grata memoria. riuscì adunque d'una maniera ed a- / bilità singolare, come si vede a S. Fosca in una Tavola d Altare di- / pinto S. Giuseppe con gloria d Angioli di tanta vaghezza che / non v'è occhio che non s'appaghi, ancorchè non sia di tal ar- / te intelligente; effetto del Disegno, e d'una ben accordata ar- / monia; come pure in tante opere d'impegno, che di lui si son / vedute, e si vedono. Va adorno ancora d'un Estro Poetico, / per il quale spesso ebbe compagne le Muse si nello scrive- / re, che nel suono. Vive in Venezia intento solo allo stu- / dio e all'acquisto della Virtù.» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
 II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Pietro Novelli nostro Veneziano nacque nel 1728, discen- / dente da nobil Famiglia Trivigiana; Spinto da un genio natu- / rale alla Pittura studiò con incessanti vigilie e fatiche assistito per / i lumi grandi dell'Arte dal Sig.^r D. Pietro Toni Sacerdote Moda- / nese suo Zio, Uomo di somma intelligenza, del quale conserva / la felice, e grata memoria: riuscì adunque d'una maniera ed a- / bilità singolare, come si vede a S. Fosca in una Tavola d Altare di- / pinto S. Giuseppe con gloria d'Angioli di tanta vaghezza, che / non v'è occhio che non s'appaghi, ancorchè non sia di tal ar- / te intelligente; effetto del Disegno, e d'una ben accordata ar- / monia; come pure in tante opere d'impegno, che di lui si son / vedute, e si vedono. Va adorno ancora d'un Estro Poetico, / per il quale spesso ebbe compagne le Muse si nello scrive- / re, che nel suono. Vive in Venezia intento solo allo stu- / dio e all'acquisto della Virtù».
 III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
 IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «53» in basso a destra.

IC 58

Autoritratto di Alessandro Longhi

Ill. 405-406

Acquaforte, mm 196 x 147

Iscrizioni: «Alexander Longhi Pictor.» in basso al centro; «pinx. et sc.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
 II stato: aggiunta di qualche segno inciso al ritratto e di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «XXIV» entro la cornice inferiore, in basso a destra; bisellatura del rame (angolo inferiore sinistro).
 III stato: pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «56»; bisellatura del rame.

Non conosciamo l'autoritratto su tela da cui deriva l'incisione; Alessandro vi si rappresenta all'età di circa 27 anni.

Bibliografia: *Mostra degli incisori* 1941, p. 52, n. 165; Pittaluga p. 109 e 1952, p. 203, n. 90; Succi 1983a, p. 225 nota 2; Aspinnwall-Gensini 1997, p. 40, n. 90.

IC 59

Biografia di Alessandro Longhi

Acquaforte, mm 312 x 211

Iscrizioni: «Alessandro Longhi nacque in Venezia l'anno 1733 / da Pietro ingegnoso Pittore, e come erede, che per lo / più sono i Figliuoli della idea de' Genitori, portò fin / dall'utero materno un'estro pittoresco; che conosciu- / ta la sua innata inclinazione, pensò bene il Padre rac- / comandarlo alla direzione di Giuseppe Nogari, conoscen / do, che averebbe appresi li più necesarj precetti dell'Arte, si nel / disegnare, come del colorire; ed applicando a quella / vaga maniera s'accinse ben presto a dipinger dal na- / turale; ed esponendo in pubblico molti ritratti, s'acquistò / in età giovenile buon concetto e fama; perloche ebbe / dall'Eccel.^{ma} Casa Pisani di S. Stefano ordinazione di dipin- / ger tutta la Nobil Famiglia al naturale, e cominciando / dal Serenissimo, proseguire tutta la serie sino i Fanciulli / di S. E.

Procurator Luigi, tutto espresso in due gran tele. / Dilettasi ancora d'incider in rame alla pittoresca, come / vedrassi in breve i Ritratti d'alcuni Pittori Veneziani uscir / alla luce; impiegandovi quell'ore, che dovrebbe applicar / a ricrearsi dalle fatiche de' suoi pennelli. Vive in Patria / amato da' Professori» al centro

- I stato: come descritto. In basso vi è un finalino inciso su lastra a parte.
II stato: vengono reincise le prime due lettere della biografia, cui si apportano leggere correzioni: «Alessandro Longhi nacque in Venezia l'anno 1733 / da Pietro ingegnoso Pittore, e come erede, che per lo / più sono i Figliuoli della idea de' Genitori, portò fin / dall'utero materno un'estro pittoresco; che conosciu- / ta la sua innata inclinazione, pensò bene il Padre rac- / comandarlo alla direzione di Giuseppe Nogari, conoscen- / do, che avrebbe appresi li più necesarj precetti dell'Arte, sì nel / disegnare, come nel colorire; ed applicando a quella / vaga maniera s'accinse ben presto a dipinger dal na- / turale; ed esponendo in pubblico molti ritratti, s'acquistò / in età giovanile buon concetto e fama; perlochè ebbe / dall'Eccel:^{ma} Casa Pisani di S. Stefano ordinazione di dipin- / ger tutta la Nobil Famiglia al naturale, e cominciando / dal Serenissimo, proseguire tutta la serie sino i Fanciulli / di S. E. Procurator Luigi, tutto espresso in due gran tele. / Dilettasi ancora d'incider in rame alla pittoresca, come / vedrassi in breve i Ritratti d'alcuni Pittori Veneziani uscir / alla luce; impiegandovi quell'ore, che dovrebbe applicar / a ricrearsi dalle fatiche de' suoi pennelli. Vive in Patria / amato da' Professori».
- III stato: aggiunta di un'immagine allegorica in basso al centro.
IV stato: aggiunta del numero in cifre arabe «55» in basso a destra.

IC 60

Privilegio (prima edizione)

Ill. 324-325

Acquaforte, mm 384 x 288

Iscrizioni: «MARCUS FOSCARENUS Dei Gratia Dux Venetiarum etc. Universis, et Singu- / lis notum facimus hodie in Concilio nostro Rogatorum captam fuisse Partem tenoris infra- / scripti, videlicet. Sopra le istanze, che ci furono fatte da Alessandro Longhi siamo discesi / a permettergli la Stampa nello Stato della Opera intitolata Compendio delle Vite de' / Pittori più rinomati del presente secolo, con suoi Ritratti tratti dal naturale, delineati, / ed incisi da Alessandro Longhi Veneziano, ed a concedere a lui solo, o a chi avrà ca- / usa da lui, ad esclusione d'ogn'altro, il Privileggio per anni dieci da intendersi princi- / piati dal giorno del presente della stampa, e vendita del libro medesimo tanto in questa Cit- / tà, quanto in qualunque altro luogo dello Stato nostro, a condizione, che sia impresso / in buona carta, bel margine, e diligenti correzioni da essere proddotti nel Mag.^{to} de' / Riformatori dello Studio di Padova in riscontro li primi, susseguenti, ed ultimi fo- / gli, e che siano presentate nelle pubbliche Librerie di Venezia e di Padova le solite Copie. / Resta perciò a' Stampatori tutti, Librari, ed a qualsisia altra Persona, così della / sud:^{ta}, come di qualunque altra Città del Dominio nostro, che causa, o facoltà non aves- / se da esso Alessandro Longhi, proibito il vendere per detti anni li stessi libri in poca, / molta quantità, il farne seguire le ristampe in estero Stato, anche con l'abusiva edizio- / ne di Venezia, e l'introdurle nello Stato sotto pena della perdita degli esemplari, e di Du- / cati cinquecento da essere applicati un terzo all'Accusatore, un'altro terzo alla Accade- / mia de' Nobili alla Zuecca, giusta il Decreto 23 Febbrao 1746. ed il rimanente al Pri- / vileggiato. Sotto le medesime pene sia pure vietato ad ognuno per li riferiti anni die- / ci di contrafare li libri sudetti in qualsivoglia loro parte sotto pretesto di restrizione, cor- / rezione, aggiunta, o mutazione di titolo. Per il che comettemo al Deputato alle estra- / zione de' libri dalla Dogana di non licenziare dalla medesima, o d'altro luogo, / ov'esistessero, quelli, che non fossero corrispondenti agli esibiti, dovendo intendersi tutti / perduti e confiscati, ed incorso il trasgressore nelle pene, come sopra. A chiara inte- / ligenza di ogn'uno volemo in oltre, che nel principio, o nel fine de' Libri predetti sia / in aggiunta delle solite licenze registrata la presente, come stà, e giace. / Quare auctoritate hujus Concilii mandamus omnibus, ut ita exequi debeant / Datae in nostro Ducali Palatio Die Secunda Septembris Indictione Unde- / cima M D C C L X I I / 1762. 5 Settembre / GI' Illustriss: et Eccellentiss: Signori Riformatori dello Stu- / dio di Padova anno concesso il riferito Privileggio al so- / pradetto Alessandro Longhi per le accennate Vite, e Ritratti al / numero di vintiquattro giusta il Decreto 2 Sett:^{bre} corrente. / Sebastian Iustinian Rif. / Alvise Mocenigo 4° Cav.^r Proc. Rif. / Polo Renier Rif. / Giacomo Zuccato Segr.^o» all'interno della cornice; «Pax / tibi / Marce // Evan- / gelista / meus» sul libro sorretto dal leone

- I stato: come descritto. Il testo è racchiuso all'interno di una cornice con figurazioni allegoriche.
 II stato: rilavorazione della parte inferiore della cornice (aggiunta di linee parallele sulla superficie marina, totale re-incisione del leone marciano).

IC 61

Frontespizio (seconda edizione)

III. 310

Acquaforte, mm 310 x 212

Iscrizioni: «COMPENDIO / DELLE VITE / DE' PITTORI VENEZIANI ISTORICI / PIÙ RINOMATI DEL PRESENTE SECOLO / CON SUOI RITRATTI TRATTI DAL NATURALE / DELINEATI ED INCISI / DA ALESSANDRO LONGHI VENEZIANO / Aggiuntovi tre brevi trattati di Pittura / VENEZIA appresso l'Autore MDCCLXII / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio dell'Eccell.^{mo} Senato.» al centro

- I stato: come descritto. Fra il titolo e le note editoriali è presente una composizione allegorica.
 II stato: aggiunta del numero in cifre arabe «1» nell'angolo inferiore a destra.

IC 62

Privilegio (seconda edizione)

III. 326

Acquaforte, mm 318 x 208

Iscrizioni: «MARCUS FOSCARENUS Dei Gratia Dux Venetiarum etc. Universis, et Singulis notum facimus hodie in Concilio nostro Rogatorum captam fuisse Partem tenoris infra scripti, videlicet. Sopra le istanze, che ci furono fatte da Alessandro Longhi siamo discesi / a permettergli la Stampa nello Stato della Opera intitolata Compendio delle Vite de' / Pittori più rinomati del presente secolo, con suoi Ritratti tratti dal naturale, delineati / ed incisi da Alessandro Longhi Veneziano, ed a concedere a lui solo, o a chi avrà ca- / usa da lui, ad esclusione d'ogn'altro, il Privileggio per anni dieci da intendersi principi- / piati dal giorno del presente della stampa, e vendita del libro medesimo tanto in questa Città, / quanto in qualunque altro luogo dello Stato nostro a condizione che sia impresso in / buona carta, bel margine, e diligenti correzioni da essere proddotti nel Mag.^{to} de' / Riformatori dello Studio di Padova in riscontro li primi, susseguenti, ed ultimi fogli / e che siano presentate nelle pubbliche Librerie di Venezia e di Padova le solite Copie. / Resta perciò a' Stampatori tutti, Librari, ed a qualsisia altra Persona, così della sud:^{ta} / come di qualunque altra Città del Dominio nostro, che causa, o facoltà non avesse da / esso Alessandro Longhi, proibito il vendere per detti anni li stessi libri in poca o molta qu- / antità, il farne seguire le ristampe in estero Stato anche con l'abusiva edizione di / Venezia, e l'introdurle nello Stato sotto pena della perdita degli esemplari e di Ducati cin- / quecento da essere applicati un terzo all'Accusatore, un altro terzo alla Accademia de' / Nobili alla Zuecca, giusta il Decreto 23 Febbraro 1746. ed il rimanente al Privileggiato. Sotto / le medesime pene sia pure vietato ad ognuno per li riferiti anni dieci di contrafare / li libri sudetti in qualsivoglia loro parte sotto pretesto di restrizione, corezione ag- / giunta o mutazione di titolo. Per il che comettimo al Deputato alle estrazione / de' libri dalla Dogana di non licenziare dalla medesima o d'altro luogo ov' / esistessero, quelli che non fossero corrispondenti agli esibiti, dovendo intendersi tutti / perduti e confiscati ed incorso il trasgressore nelle pene, come sopra. A chiara / intelligenza di ogn'uno volemo in oltre che nel principio o nel fine de' Libri / predetti sia in aggiunta delle solite licenze registrata la presente, come stà, e / giace. / Quare auctoritate hujus Concilii mandamus omnibus, ut ita exequi debeant / Datae in nostro Ducali Palatio Die Secunda Septembris Indictione Unde- / cima M D C C L X I I / 1762. 5 Settembre / Gl'Illustriss: et Excellentiss: Signori Riformatori dello Studio di Padova anno concesso il riferito Privileggio al so- / pradetto Alessandro Longhi per le accennate Vite e Ritratti / al numero di vintiquattro giusta il Decreto 2 Sett:^{bre} corrente. / Sebastian Iustinian Rif. / Alvise Mocenigo 4^o Cav.^r Proc. Rif. / Polo Renier Rif. / Giacomo Zuccato Segr.^o» al centro

- I stato: come descritto.
 II stato: aggiunta del numero in cifre arabe «2» nell'angolo inferiore a destra.

IC 63

Proemio (seconda edizione)

III. 315

Acquaforse, mm 318 x 212

Iscrizioni: «Il genio, ch'ho mai sempre nodrito nell'animo di cor- / rispondere con alcun segno di gratitudine a' Famosi / Pittori viventi, fu, il motivo, che indussemi all'impresa del- / la presente Opera, contenente i Ritratti loro; che, ol- / tre d'averli dipinti sopra la tela, gli ho voluti alla / maniera pittoresca, intagliar anco in rame, acciochè / via maggiormente si riconosca quanto ricca, e fecon- / da di ottimi ingegni sia stata sempre questa Inclita / Dominante, principalmente in questo glorioso secolo, nel / quale dala munificenza dell'Ecc:mo Senato fu istituita / una pubblica Accademia, di cui ognuno se ne possa / prevalere, per divenire eccellente nella nobil Arte / della Pittura (avuta già in sommo pregio da' più fe- / lici Monarchi de' tempi scorsi) che ne diverrà, mediante / la direzione de' migliori Maestri, estratti dal numero / degli Accademici; del qual fregio con mia confusione, / per la mia giovanile età, vedendomi onorato, mi s'ac- / cresce l'indispensabile obbligazione di corrispondere colle / mie opere, a maggior decoro ed augumento della / scuola di questa Patria.» al centro

I stato: come descritto. Sotto il testo, al centro, è incisa una composizione allegorica.

II stato: aggiunta del numero in cifre arabe «3» sul margine inferiore a destra.

IC 64

Trattato sul disegno

III. 328

Acquaforse, mm 325 x 216

Iscrizioni: «TRATTATO I / Dell' Dissegno. / Quanto sia necessario al Pittore il trattare indefessamente con / sommo Studio il Dissegno vediamo ne i classici Maestri della no- / stra Scola Veneziana, sino ad'ora brevemente commendati; da / loro si vede, che lo Studioso deve dissegnare con ragione il vivo, / ma con quello che noi diciamo gusto delle cose, cioè di prender il / Naturale con quella mossa, e grazia propria dell'Arte, che discerne / il bello, e lascia il cattivo, ne che solo deve cercare che il contorno / sia esattissimo, ma che la macchia prudoca un ottimo effetto con / morbidezza, ardire non affettato, e maestria di mezze tinte, perchè l' / esercizio del Dissegno deve appoggiarsi, doppo le belle forme de / i Greci, a gli accidenti e flessuosità del naturale, per ciò è sempre / pronta l'assistenza de Pittori nell'Accademia sì nobilmente eretta / del Nudo, mentre non basta immitar superficialmente le parti, ma / bisogna intenderne l'effetto conservando l'unità del carattere, e la / proporzione, per la quale s'hà da avere il compasso negli occhi / e non nelle mani. stantecchè la sola diligenza opera alla cieca, / quando non è accompagnata da una naturale attività di in- / tendere che conduce al vero possesso del Dissegno.» al centro

I stato: come descritto. Sotto il testo, al centro, è incisa una composizione allegorica.

II stato: aggiunta del numero in cifre arabe «4» sul margine inferiore a destra.

IC 65

Trattato sul colorito

III. 329

Acquaforse, mm 325 x 215

Iscrizioni: «TRATTATO II / Del Colorito. / Chi possiede il diletto della Pittura vede chiaramente che / i nostri Pittori anno un particolar spirito nel colorire, qual si / chiama di maniera non pero, lontano dalla Verità, e che con / tocco di penello pronto e gustoso si forma tutto il bello che può / far la diligenza, la qual franchezza quando non viene dal / Cielo non si può acquistare con la sola fatica. Lo scopo princip- / ale del Colorito è l'immitar il Naturale, ma ciò non basta per chi / studia, mentre nella Verità non si vede l'Arte del maneggiar le / tinte, e il penello. resta da osservare come i valent'uomini anno / dipinto le cose: tutti dipingono il vero, e pure tutti anno una div- / ersa maniera. gran studio poi è quello di dare il Colorito conveni- / ente a quella cosa che si esprime, e di accordar una dregradata / distribuzione delle tinte, così il saper sporcarle a suo luogo in quisa / però che tutte le partecipazioni di una tinta con l'altra abbino un / bel sapore. così quanto difficili sieno i contraposti, sì del lume, piaz- / zoso che della forza, e quanto importi il tener pastoso il Quadro, e / che formi un bel rilievo, considerando che il Colorito è bello quando / s'accosta al naturale, e che inamora l'occhio degli

intendenti / con l'armonia.» al centro

- I stato: come descritto. Sotto il testo, al centro, è incisa una composizione allegorica.
II stato: aggiunta del numero in cifre arabe «5» sul margine inferiore a destra.

IC 66

Trattato sull'invenzione

Ill. 331

Acquaforte, mm 325 x 215

Iscrizioni: «TRATTATO III / Dell'Invenzione. / Nello spirito dell'Invenzione che in tante egregie opere / si vede molto v'è da osservare per destar la fantasia feconda / e vivace onde produrre i propri Originali. / per dir qualche / cosa anche intorno a ciò si rifletta, che il Pittore letta che ab= / bia bene la Storia / deve cercare che il tutto tenda al Soggetto / principale onde tutte l'altre cose sieno accessori di quello. / per inv= / entar bene certo è che pria di tutto non si deve pensare pez= / zo per pezzo dell'opera, ma / alla massa universale onde riesca / un gran partito di lume, poi mettersi a studiare minutamente sul= / le parti dell'Embrione, che i gruppi anno da piramidare con / posizione disugualmente artificiosa, che le / cose anno da giovare, e / rendersi buon effetto una per l'altra: così e necessario lo studio / della / Prospettiva, senza la quale non si può degradar le figure, / sì ne i laterali, che ne i Soffitti ma come ch'è / la Pittura non / si può restringere in precetti, perche tanti sarebbero quanti / sono i diversi pensamenti, / e imprese della fantasia creatrice, fac= / cio punto avendo io laconicamente servito con questi il Sig:^r / Alessandro Longhi, qual doppio aver dipinti questi Ritratti / con l'egregio suo penello formò questa / serie per l'estimazio= / ne ch'egli hà de i Virtuosi, e per onor della Patria.» al centro

- I stato: come descritto. Sotto il testo, al centro, è incisa una composizione allegorica.
II stato: aggiunta del numero in cifre arabe «6» sul margine inferiore a destra.

IC 67

Biografia di Antonio Balestra

Acquaforte, mm 313 x 209

Iscrizioni: «Si ramenta nelle presenti Vite de' Pittori il / famoso Antonio Balestra il quale decorò la scuol- / la / Veneziana con l'opere sue distinte. Ebbe egli / li primi rudimenti dal Cav. Bellucci Veneziano; / passò / poi a Roma nella scuola del celebre Carlo / Maratti, ed unindo lo studio di Raffaello e di altri / Eccellenti Maestri riuscì in breve sì distinto, che aq- / uistò il premio del Disegno nella pubblica Acca- / demia di Roma a competenza di molti. Ritornò poi / in Venezia, ove impegnato fu in moltissime / decorose / operazioni, le quali sparse sono in parecchie Chiese, / e Case Patrizie. Non lascio di / mentovare un Quadro / famoso da lui dipinto nella Scuola Grande della Ca- / rità rappresentante la / nascita del Bambino Gesù, / opera, la quale viene considerata delle più distinte / del medesimo Autore. / Non pose in obbligo di comuni- / care ad altri il suo talento, ma bensì fu sollecito in / allevare molti / scolari sì in Venezia che in Verona / e tuttora sussiste di lui la memoria, che venera eter- / namente di / sì celebre Pittore.» al centro

- I stato: come descritto. In basso è presente un'immagine allegorica.
II stato: aggiunta del numero in cifre arabe «13» in basso a destra.

IC 68

Ritratto di Antonio Balestra

Ill. 363-364

Acquaforte, mm 195 x 148

Iscrizioni: «Antonius Balestra Pictor» in basso al centro; «Alexan. Longhi pinx. et sculp.» sul margine inferiore, a destra

- I stato: come descritto.
II stato: aggiunta di sottili cornici mistilinee intorno all'ovale; aggiunta del numero in cifre romane «III» entro la cornice inferiore, in basso a destra; aggiunta del numero «4» sul margine

III stato: inferiore a sinistra.
pesanti ritocchi al ritratto e allo sfondo; sostituzione della cifra romana con il numero «14».

La tela corrispondente all'acquaforte si trova in collezione privata veneziana (cat. 16).

Bibliografia. Huber 1800, p. 206; De Angelis 1813, p. 90; Da Tos 1976, p. 50, n. 162; Succi 1983a, p. 225 nota 2.

VI.12. *Incisioni attribuite*

IA 1

Ritratto muliebre con miniatura

III. 303

Rame, mm 120 x 74

Collocazioni: MCV, Cl. XXXIII, n. 72.

La stampa, di cui non si conoscono impressioni, è stata recentemente attribuita ad Alessandro Longhi da Favilla e Rugolo (2007). Malgrado il taglio dell'immagine possa corrispondere allo stile dell'artista, non sembra tuttavia di scorgere l'intervento diretto nell'opera di incisione.

Bibliografia: Favilla-Rugolo 2007, p. 18.

VI.13. *Incisioni perdute*

IP 1

Paesaggi

Mancano altre notizie di queste prove incisorie, menzionate soltanto nella seconda edizione del *Dictionnaire* di Basan (1789) come «Plusieurs petits paysages à l'eau-forte».

Bibliografia: Basan 1789, p. 339.

VI.14. *Incisioni d'après*

IT 1

F. Magnini (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto del vescovo Nicolò Antonio Giustinian* (1757)

III. 2

Acquaforte e bulino, mm 150 x 105

Iscrizioni: «Alesa. Longi, del. – F. Magnini sc.» sul margine inferiore

L'incisione funge da antiporta al primo volume dell'opera *De' Costumi de' primitivi cristiani libri tre*, compilata dal frate domenicano Tommaso Maria Mamachi, teologo casanatense, e pubblicata a Venezia nel 1757 presso Giammaria Lazzaroni e Domenico Tabacco, seconda edizione dopo quella romana del 1753-1754. La presenza dello stemma familiare nel mezzo del basamento conferma l'identificazione dell'effigiato con Nicolò Antonio Giustinian (1712-1796), dedicatario della dissertazione erudita; membro dell'ordine benedettino, fu vescovo di Torcello dal 1753 al 1759, quando assunse la guida della diocesi di Verona, mantenuta fino alla nomina, nel dicembre del 1772, all'episcopato di Padova (Ederle-Cervato 2001, pp. 119-120). Il ritratto, incisivo e alquanto caratterizzato nella fisionomia, è il primo esempio noto dell'attività di Alessandro Longhi.

Bibliografia: Davoli 2006, p. 44, n. 20070.

IT 2

Marco Pitteri (da Alessandro Longhi), *Ritratto del patriarca Giovanni Bragadin* (1758-1759)

III. 35

Bulino, mm 418 x 309

Iscrizioni: «JOANNES – BRAGADENUS / VENETIARUM – PATRIARCHA / DALMATIÆ – QUE PRIMAS / ELECTUS DIE – XIII NOVEMBRIS / MDCC – LVIII.» sul basamento; «Abbas Longhi Pinx. – Pitteri incid.» sul margine inferiore

Giovanni Bragadin (1699-1775) fu nominato patriarca di Venezia il 13 novembre 1758, celebrando il solenne ingresso alla prelatura il 12 febbraio successivo; a partire dal 1733, aveva retto per venticinque anni la diocesi di Verona (BMCV, *Discendenze patrizie*, II, cc. 91-92, *ad vocem* «Bragadin S. Cassan»; Niero 1961, pp. 146-149; Pignatelli 1971, pp. 678-680). L'effigie eseguita da Alessandro Longhi, che forse si può identificare con quella presente alla metà del XIX secolo nella sacrestia della chiesa veneziana della Misericordia, non è al momento reperibile (cat. P 45).

Bibliografia: Huber 1793, p. 122; Moschini *ante* 1840 (ed. 1924), p. 95; Nagler 1841, p. 395, n. 8; Cicogna 1842, p. 289, n. 115; Le Blanc 1888, p. 212, n. 94; Ravà 1922, p. 23, n. 183; Bouvy 1925, p. 3, n. 3; Singer 1930, p. 50, n. 9475; Moschini 1932a, p. 147; *Mostra degli incisori* 1941, p. 93, n. 438; Mauroner 1944, p. 10; McComb 1950, p. 15, n. 8; Succi 1983c, pp. 315-316, n. 393; Pallucchini 1995, p. 435; S. Marinelli, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 278-279, *sub* n. 224; Delorenzi 2009a, p. 369, cat. P 7.

IT 3

Carlo Orsolini (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Sebastiano Venier* (1762)

III. 44

Bulino, mm 435 x 296

Iscrizioni: «SEBASTIANUS – VENERIUS / DIVI MARCI – PROCURATOR / ANNO – MDCCLXII» sul basamento; «Alle. Longi Pinx. – Car. Orsolini Sculp.» in basso

Unica documentazione della tela compiuta da Alessandro Longhi, la stampa ritrae Sebastiano Venier nel ruolo di procuratore di San Marco *de supra*, carica cui fu eletto il 4 giugno 1762 in sostituzione del doge Marco Foscarini; il solenne ingresso ebbe luogo il 13 settembre successivo. Il patrizio, nato il 27 giugno 1717 da Nicolò e Alba Contarini, ricoprì anche le podestarie di Chioggia e Bergamo (BMCV, *Discendenze patrizie*, VII, cc. 121-122, *ad vocem* «Venier ai Gesuiti»; «Gazzetta Veneta», 51, sabato 18 settembre 1762).

Bibliografia: Moschini *ante* 1840 (ed. 1924), p. 87; Moschini 1932a, p. 147; Delorenzi 2009a, p. 336, cat. PSM 93.

IT 4

Anonimo (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani* (1763)

III. 53

Acquaforte e bulino, [mm 334 x 238]

Inscrizioni: «Aless: Longhi pin: et del:» sul margine inferiore, a sinistra

L'effigie, che riproduce con lievi varianti nello sfondo la tela longhiana già nel palazzo nobiliare a Santo Stefano, oggi custodita in collezione privata (cat. 28), adorna la gratulatoria *Componimenti poetici per l'ingresso solenne alla dignità di procuratore di San Marco per merito di s.e. il signor Gian Francesco Pisani*, Venezia, Giovanni Battista Albrizzi, 1763. L'incisione è stata erroneamente attribuita in passato a Francesco Bartolozzi (De Vesme-Calabi 1928) e allo stesso Longhi (*Mostra degli incisori* 1941), cui invece si deve la predisposizione del disegno poi tradotto su rame.

Bibliografia: De Vesme-Calabi 1928, p. 246, n. 888; *Il Settecento italiano* 1929, p. 195, n. 126; Moschini 1932a, p. 147; *Mostra degli incisori* 1941, p. 105, n. 526; Morazzoni 1943, pp. 82, 277; Succi 1983a, p. 218; *Francesco Bartolozzi* 1995, p. 15; Pettoello 2005, p. 20 e p. 246, *sub* n. 324; Delorenzi 2009a, p. 337, cat. PSM 95.

IT 5

Carlo Orsolini (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Ludovico Manin* (1764)

III. 55

Bulino, mm 531 x 377

Inscrizioni: «LVDOVICVS – MANINVS / DIVI MARCI – PROCVRATOR / ANNO – MDCCLXIII» sul basamento; «Car: Orsolini del: et Sculp: – Alles. Longhi Pinxit» sul margine inferiore

Prima di giungere al dogado nel 1789, Ludovico Manin aveva conseguito la dignità procuratoria *de ultra* il 25 novembre 1763, prendendone solennemente possesso il 30 aprile successivo. Nato il 23 giugno 1726 da Ludovico e Maria Basadonna, nel corso della sua lunga carriera politica ricoprì anche gli uffici di capitano a Vicenza e a Verona, nonché di podestà a Brescia (BMCV, *Discendenze patrizie*, IV, c. 282; *ivi*, *Notatori Gradenigo*, XI, cc. 83v-84r; Raines 2007, pp. 46-49). La stampa di Carlo Orsolini e la ricevuta di pagamento (*Appendice I*, doc. 15) segnalano l'esistenza di un ritratto del patrizio, verosimilmente a mezzo busto, compiuto da Alessandro Longhi; al momento conosciamo solo l'effigie grande al naturale, presente nella raccolta dei Musei Civici di Udine, firmata dal padre Pietro (G. Bergamini, in *La Galleria* 2003, p. 124, n. 92).

Bibliografia: Moschini 1932a, p. 147; Gallo 1941, p. 46; *Notizie d'arte* 1942, p. 107; Pignatti 1968, p. 98; *Id.* 1974, p. 100, *sub* n. 179; Da Tos 1976, p. 57, n. 227; Succi 1983b, p. 262; G. Bergamini, in *Giambattista Tiepolo* 1996, p. 210, *sub* n. 38; Raines 1997, pp. 70-71; G. Bergamini, in *La Galleria* 2003, p. 124, *sub* n. 92; *Id.*, in *Più vivo del vero* 2003, p. 142, *sub* n. 22; Delorenzi 2009a, pp. 337-338, cat. PSM 96.

IT 6

Innocente Alessandri (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto del conte Jacopo Riccati* (1765)

III. 73

Acquaforte e bulino, mm 234 x 189

Iscrizioni: «JACOPO CO: RICCATI.» sul basamento; «Alexander Longhi deln. – Innocens Alessandri Sculp. Venetiis» sul basamento, in basso

Il ritratto postumo apre il quarto volume delle *Opere* di Jacopo Riccati (1676-1754), pubblicato a Lucca dall'editore Rocchi nel 1765; in seguito, comparirà anche nell'opuscolo di G.B. Marzari, *Elogio di Jacopo co. Riccati pronunciato nella grand'aula del Regio Liceo del Tagliamento per il riaprimiento degli studi il 15 novembre 1812*, Treviso 1813. Un calamaio, alcuni libri, un mappamondo, un compasso e un foglio con figure geometriche, oggetti posati sopra il basamento recante il nome dell'effigiato, ne evocano l'erudizione e l'impegno negli studi di argomento scientifico-matematico. L'immagine del nobile, inscritta entro un ovale celato in parte da un tendaggio, corrisponde alla descrizione fornita dal biografo Cristoforo di Rovero (1765, p. LVII): «Avea il corpo ben fatto in ogni parte, e in tutto il complesso quadrato e maestoso; l'aspetto signorile e grave; e la fisionomia riflessiva, manifestamente indicante che animavalo uno spirito di meditazione. Era di faccia gioviale, ben colorita e piena, e d'occhi vivaci, quantunque nel destro di questi presbita fosse, come diceva egli medesimo, a somiglianza di Pier Gassendo, e di cui leggesi avergli la Natura posti in fronte due occhi dissimili».

Bibliografia: *Mostra degli incisori* 1941, p. 47, n. 132; Michieli 1942-1943, p. 572.

IT 7

Andrea Rossi (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto di Carlo Gozzzi* (1765 ca.)

III. 74

Bulino, mm 152 x 105

Iscrizioni: «ET QU'IMPORTE A NOS VERS / QUE PERRIN LES ADMIRE? / QUE L'AUTEUR DU JONAS / S'EMPRESSE POUR LES LIRE? / Boileau Ep. VII.» sul basamento; «Alessandro Longhi del. – Andrea Rossi inc.» sul basamento, in basso

Non si conosce, al momento, la destinazione del rame, verosimilmente approntato per l'illustrazione libraria (un esemplare si trova in MCV, *Ritratti Cicogna*, 348). L'immagine, tratta da una prova grafica di Alessandro Longhi, raffigura il celebre poeta e letterato Carlo Gozzzi (1720-1806) con gli attributi peculiari del mestiere, un libro e una penna; la citazione francese, i versi 87-88 dell'*Épître VII à Monsieur Racine* di Nicolas Boileau, sembrerebbe manifestare la noncuranza dello scrittore nei confronti dei giudizi avversi della 'fazione' goldoniana. L'età apparente del personaggio e il confronto con la più tarda effigie intagliata da Giuseppe Zuliani, su disegno di Antonio Bertoldi, per il primo volume delle *Opere del co. Carlo Gozzzi*, dato alle stampe a Venezia per il Colombani nel 1772, inducono ad avanzare una cronologia che si attesta verso la metà del settimo decennio.

Bibliografia: Riat 1899, p. 238, n. 18929.3; Tua 1932, p. 103, n. 115.

IT 8

Antonio Baratti (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto di Giuseppe Chiribiri, detto Cherubini* (1767)

III. 136

Acquaforte, [mm 187 x 128]

Iscrizioni: «Otia corpus alunt, animus quoque pascitur illis / Ovid.» sul basamento; «Aless. Longhi del. – Baratti s.» sul margine inferiore

Due volumi, una corona d'alloro e l'epigrafe esaltante l'*otium* quale ricreazione delle forze del corpo e

dello spirito, presa dalle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio, accompagnano il mezzo busto di Giuseppe Chiribiri anteposto al frontespizio del volumetto *Poesie bernesche dell'autore dei miei pensieri*, edito a Venezia da Antonio Graziosi nel 1767. Ammantato in un drappo, il personaggio è vivacemente caratterizzato nell'espressione del volto, che ne restituisce lo spirito bonario e faceto; all'epoca quasi trentenne, sarà nuovamente ritratto da Alessandro Longhi a distanza di oltre una decade, nel 1779, in una tela conservata nella raccolta Mestrovich presso il Museo del Settecento Veneziano a Ca' Rezzonico (cat. 89).

Bibliografia: Alpagò Novello 1939-1940, pp. 576, 597; Morazzoni, 1943, p. 253; De Michelis 1980, p. 433; Pedrocchi 2001, p. 24.

IT 9

Anonimo (su disegno di Alessandro Longhi), *Dama e gentiluomini in un giardino* (1768)

III. 241

Acquaforte, [mm 162 x 107]

Iscrizioni: «Aless. Longhi del.» sotto il riquadro, a destra; «Tu Passi; Io Scrivo» in basso

Nel 1768, a distanza di un anno dall'incisione del *Ritratto di Giuseppe Chiribiri*, l'artista collabora nuovamente con l'editore veneziano Antonio Graziosi fornendo il disegno preparatorio per l'antiporta di un libello anonimo intitolato *Capricci*. La dedicatoria definisce l'opuscolo «una raccoltina di quadri sopra il costume» incentrata sulla «pittura de' caratteri», palesando una particolare affinità, nei termini generali almeno, alla produzione artistica di Pietro Longhi. L'epigrafe sotto la vignetta figurata allude al contenuto del volumetto, che la prefazione *A chi passa* contribuisce a chiarire: «Questo è un libro che l'autore l'ha composto guardando *chi passa*. [...] *Chi passa* è amante della novità. Il libro è pieno di novità, di novelle. Le novelle si raccontano per passare il tempo. Il libro è un *passatempo*». L'immagine, un vero e proprio *unicum* iconografico all'interno del catalogo di Alessandro, ambienta in un giardino all'italiana il passeggio di una damina con due gentiluomini galanti, mentre un quarto personaggio, seduto accanto a una roccia, osserva la scena e annota su un quaderno i suoi pensieri. Le figure, con una lieve variante, sono prese da un foglio conservato al Museo Correr fra le prove grafiche paterne (cat. DA 13).

Bibliografia: Passano 1878, p. 133; Morazzoni, 1943, p. 220; Lanckorońska 1950, p. 33, n. 51.

IT 10

Giuseppe Carlo Zucchi (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto di Giandomenico Bassaglia* (1767-1770 ca.)

III. 75

Acquaforte e bulino, mm 168 x 117

Iscrizioni: «GIANDOMENICO BASSAGLIA / SCRITTORE D'ARITMETICA.» sul basamento; «Aless. Longhi dis. – Gius. Zucchi Scol.» sul margine inferiore

La stampa, rintracciata come foglio sciolto (MCV, *Ritratti Gherro*, 108), si colloca probabilmente in corrispondenza della pubblicazione in due volumi dell'opera *Abaco, ovvero pratica generale dell'aritmetica del fu celebre Girolamo Pietro Cortinovis, da suo nipote e discepolo Giovan Domenico Bassaglia veneto ampliato e diviso in tredici trattati* (Venezia, Giovan Maria Bassaglia, 1767-1770); le dimensioni limitate, anzi, inducono a supporre la destinazione libraria. Elegantemente abbigliato, con una marsina dagli ampi risvolti, lo studioso di scienze matematiche si affaccia da un'incorniciatura che crea l'illusione della profondità; fresco nel volto, assume dinanzi all'osservatore un atteggiamento di apparente disinvoltura, con la penna in mano e uno scartafaccio su cui annotare i risultati delle speculazioni teoriche. Poco si conosce della vita di Giandomenico Bassaglia, rapito da morte prematura in data anteriore al 1782.

IT 11

Giuseppe Carlo Zucchi (su disegno di Alessandro Longhi, da Fortunato Pasquetti),
Ritratto dell'abate Mechitar (1769-1770 ca.)

III. 194

Acquafornte e bulino, mm 383 x 254

Iscrizioni: «MECHITAR de PETRO á Sebaste, in- – ter Armenios Monastici Ordinis S. An- / tonii Abbatis Restitutor, Scientiarum – Auctor, et Abbas primus: atque Cœno- / bii in Insula S. Lazari Venetiis Fundator. – Obiit V. Calend. Maii, an. 1749. ætat. suæ 74.» sul basamento; «Fort. Pasquetti pinx. Alex. Longhi del. – Ioseph Zucchi incidit Venetiis» sul basamento, in basso

Seduto a un tavolo, con la penna in mano, sullo sfondo di una libreria e di un tendaggio, l'abate Mechitar volge orgoglioso gli occhi al riguardante, ostentando sicurezza e dignità intellettuale. A differenza del prototipo dipinto, eseguito da Fortunato Pasquetti verso il 1744, la stampa introduce alcune varianti nell'ambientazione e, soprattutto, nell'aggiunta di alcuni oggetti sul drappo damascato in primo piano: messa in disparte la pianta del cenobio insulare fondato dal religioso, compagno libri, carte manoscritte, una riga e un compasso, in allusione agli interessi scientifici evidenziati anche dall'epigrafe, che si legge ripetuta in lingua armena. Sulla base delle ricerche svolte da Rizzi (1977), la cronologia dell'incisione dovrebbe attestarsi al 1769-1770, quando è documentata la presenza dell'intagliatore Giuseppe Carlo Zucchi nel convento di San Lazzaro.

Bibliografia: Rizzi 1976-1977, p. 329; *Id.* 1977, pp. 9-11; Delorenzi 2009a, p. 375, cat. PNA 6.

IT 12

Giuliano Zuliani (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto del predicatore cappuccino Alfonso Maria Scaruffi* (1774-1782)

III. 94

Acquafornte e bulino, mm 190 x 152

Iscrizioni: «R. P. ALPHUNSUS SCARUFFI CONCIONATOR CAPPUCCINUS a REGIO PROVINCIE LOMBARDE An. 52» sulla cornice dell'ovale; «Achilles Comes Crispi Patritius Regensis, et Ferrariensis / D. D. D.» sotto l'ovale; «Ale. Longi del. – G. Zuliani sc.» in basso

Nativo di Reggio Emilia, il cappuccino Alfonso Maria Scaruffi (1722-1801) si distinse per la veemente oratoria nella predicazione, che lo portò a calcare, nel corso degli anni, i pergami di numerose città dell'Italia centro-settentrionale, Roma, Urbino, Modena, Padova e altre ancora (Manzini 1878). L'editore veneziano Antonio Zatta diede alle stampe, nel 1782, il volume *Panegirici sacri e ragionamenti morali del reverendissimo padre Alfonso Maria Scaruffi da Reggio predicator cappuccino*, nel quale l'incisione con il ritratto del religioso figura in antiporta; la pubblicazione dell'opera fu patrocinata dal conte Girolamo Crispi, il cui padre Achille, scomparso in quel medesimo anno, risulta essere il dedicante del rame. L'epigrafe, nel segnalare l'età cinquantaduenne dell'ecclesiastico, dai lineamenti facciali molto pronunciati, colloca con tutta probabilità l'intervento di Alessandro Longhi nel 1774.

Bibliografia: Manzini 1878, p. 609.

IT 13

Marco Pitteri (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Pietro Vettor Pisani* (1775-1776)

III. 116

Bulino, mm 497 x 361

Iscrizioni: «PETRUS VICTOR – PISANI / DIVI MARCI – PROCURATOR / ANNO – MDCCLXXVI» sul cartiglio; «Alexander Longi pinx – Marcus Pitteri sculp.» sul margine inferiore

La stampa illustra il dipinto di Alessandro Longhi, che tuttora si conserva nel palazzo a San Polo, eseguito nell'occasione dell'ingresso solenne di Pietro Vettor Pisani alla dignità di procuratore di San

Marco *de ultra* (cat. 37). Le carte contabili documentano i pagamenti all'incisore Marco Pitteri, fra il 31 luglio 1775 e il 4 maggio 1776, per un totale di 106 zecchini, comprensivi della lavorazione di un rame minore destinato alla gratulatoria e della «stampatura di due mille ritratti grandi» (*Appendice I*, docc. 34-35).

Bibliografia: Moschini *ante* 1840 (ed. 1924), p. 96; Cicogna 1842, p. 290, n. 152; Ravà 1922, p. 25, n. 224; Moschini 1932a, p. 147; *Mostra degli incisori* 1941, p. 94, n. 443; McComb 1950, p. 17, n. 49; Pallucchini 1951-1952, p. 95; *Il Museo Correr* 1960, p. 159; Da Tos 1976, p. 61, n. 245; Pallucchini 1995, p. 445; Delorenzi 2009a, p. 340, n. 103.

IT 14

Marco Pitteri (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Pietro Vettor Pisani* (1775-1776)

III. 117

Bulino, mm 223 x 154

Iscrizioni: «Alexander Longhi pin. – Marcus Pitteri del et scul» in basso

Il rame compare nella gratulatoria di Gaspare Gozzi, *A sua eccellenza il nobile uomo Pietro Vettor Pisani nel giorno del suo solenne ingr.o alla dignità di procuratore di S. Marco. Orazione [...]*, Venezia, Giovanni Battista Albrizzi, 1775; è una seconda versione, in formato ridotto, dell'effigie dipinta da Alessandro Longhi, con disegno predisposto dall'incisore.

Bibliografia: Gamba 1824, p. XVI; Cicogna 1842, p. 290, n. 153, Ravà 1922, p. 25, n. 225; Morazzoni 1943, pp. 278-279; McComb 1950, p. 10 e p. 17, n. 50; Da Tos 1976, p. 61, n. 246; Pettoello 2005, p. 20 e p. 282, *sub* n. 374; Delorenzi 2009a, pp. 340-341, n. 104.

IT 15

Pietro Vitali (da Alessandro Longhi), *Ritratto di Carlo Lodoli* (1787)

III. 51

Acquaforte e bulino, mm 267 x 190

Iscrizioni: «DEVONSI UNIR. E FABRICA E RAGIONE. – E SIA FUNZION LA RAPPRESENTAZIONE» nell'inciso, sulla cornice; «UT / ERUAS / ET / DESTRU / AS» nell'inciso, sulla tabella in basso a sinistra; «UT / PLAN / TES, ET / ÆDIFI / CES.» nell'inciso, sulla tabella in basso a destra; «Ant. Longhi pinx. – P. Vitali sculp.» sotto il riquadro; «F Carlo de Co:^{ti} Lodoli Veneziano / Forse / Il Socrate Architetto» in basso

L'immagine deriva da un ritratto, non più reperibile, che il negoziante veneziano Pietro Moscheni aveva commissionato ad Alessandro Longhi per serbare un ricordo dell'amico religioso (cat. 7); incisa da Pietro Vitali, con l'indicazione errata del nome dell'autore del dipinto, fu quindi inserita in antiporta al volume *Apologhi immaginati e sol estemporaneamente in voce esposti agli amici suoi dal fu fra' Carlo de' conti Lodoli*, pubblicato nel 1787 dai Remondini di Bassano in occasione dell'ingresso di Andrea Memmo alla carica procuratoria. L'epigrafe che corre intorno alla cornice, decorata da squadre, righe, compassi, un matitaio, fogli recanti schizzi geometrici e la pianta di un edificio, riassume la dottrina di Lodoli, costituendo inoltre una duplice citazione da Vitruvio (*De Architectura*, I, I, 1 e IV, II, 5): la pratica architettonica nasce dall'attuazione del binomio esperienza-razioicinio e deve rifuggire la rappresentazione di ciò che manca della possibilità di essere in verità, o meglio in funzione, secondo la terminologia adottata dal frate. Le tabelle in basso, ai lati dell'effigie, riportano invece una menzione biblica, tratta dal libro di Geremia (I, 10), che opportunamente adeguata nel significato alla concezione teorica lodoliana pone in evidenza la necessità di sradicare e distruggere i pregiudizi in modo da guadagnare il vero nel momento della fase costruttiva.

Bibliografia: Comolli 1792, p. 84 nota a; *Mostra degli incisori* 1941, p. 112, n. 567; *Gallerie dell'Accademia* 1970, p. 45, *sub* n. 94; *Vitali, Pietro Marco* 1976, p. 354; G. Pavanello, in *Venezia* 1978, p. 18, *sub* n. 12; Rykwert

1982, p. 117; Nepi Sciré 1991, p. 281, *sub* n. 173; F. Magani, in *Il Neoclassicismo* 2002, p. 446, *sub* cat. VI.10; Cellauro 2006, pp. 43, 46.

IT 16

Giacomo Zatta (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto del cavaliere e procuratore Alvise V (Sebastiano) Mocenigo* (1795)

III. 188

Granito e bulino, mm 460 x 353

Iscrizioni: «ALOYSIUS V. SEBAS= – TIANUS MOCENICUS / EQUES, AC DIVI – MARCI PROCURATOR» sul basamento; «Alessandro Longhi delin.^t – Giacomo Zatta sculp.^t 1795.» sul margine inferiore

La stampa fu eseguita nel 1795 per il solenne ingresso del procuratore Alvise V (Sebastiano) Mocenigo, che non ebbe luogo a causa della morte del patrizio. Malgrado l'indicazione dell'epigrafe in calce al rame, Alessandro Longhi è autore anche dell'immagine celebrativa su tela, già conservata nel palazzo avito a San Samuel (cat. 141).

Bibliografia: Martini 2000, p. 98 e p. 102 nota 14; Delorenzi 2009a, p. 347, cat. PSM 117.

IT 17

Gaetano Zancon (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto del cavaliere e procuratore Alvise V (Sebastiano) Mocenigo* (1795)

III. 189

Granito e bulino, mm 310 x 231

Iscrizioni: «A. Longhi del. – G. Zancon inc.» nell'ovale, in basso; «Num quaeris Procerem Mocenicum respicis; an ne, / Urbs Venetum, Civem respicis ecce. Salus» sul basamento

L'incisione deriva dal disegno che Alessandro Longhi approntò per la trasposizione su rame, in formato maggiore, compiuta da Giacomo Zatta; verosimilmente coeva, era forse destinata a una gratulatoria o a un foglio volante.

Bibliografia: Martini 2000, p. 102 nota 14; Delorenzi 2009a, p. 347, cat. PSM 118.

IT 18

Luigi Boscolo (da Alessandro Longhi), *Ritratto di Carlo Goldoni* (1858-1859)

III. 195

Acquaforte e bulino, mm 310 x 230

Iscrizioni: «A. Longhi dip.^e – L. Boscolo dis.^o e inc.^o» sotto il ritratto; «C. GOLDONI / ritratto inedito / Opera premiata dalla Accademia di belle Arti in Venezia / pel concorso Priuli» in basso

L'intagliatore in rame Luigi Boscolo, desideroso di partecipare al concorso stabilito dal conte Nicolò Priuli con lo scopo di premiare tre opere – una scultura, un dipinto e un'incisione – raffiguranti personaggi ed episodi gloriosi della storia veneta mai da altri illustrati, nel maggio del 1858 prese una «copia a matita in forma piccola» dell'effigie di Carlo Goldoni custodita nella raccolta di Emmanuele Antonio Cicogna e quindi giunta nelle collezioni civiche veneziane (cat. 1); il ritratto, gratificato dalla commissione accademica giudicante, suscitò un'ottima impressione nell'erudito, che nei suoi diari, in data 20 novembre 1859, annotò come l'artista avesse «veramente eseguito bene il disegno e l'incisione che pare un acquerello» (BMCV, *Mss. Cicogna*, 2846, «Scartabello, Ossia Diario scritto in fretta e senza alcuno studio da me Emmanuel Cicogna Veneziano», III, pp. 6473-6474, 6563).

Bibliografia: Paoletti 1864, p. 7; Galanti 1882, p. 473 e p. 577 nota 4; Spinelli 1884, p. 8; *Guida* 1885, p. 2, n. 20; De Gubernatis 1889, p. 70; Bratti 1907, p. n.n.; *Boscolo, Luigi* 1910, p. 393; *Catalogo generale* 1912, p.

27; Singer 1931, p. 52, n. 33408; Pilo 1957a, p. 49 nota 4; *Id.* 1957c, p. 45 nota 6; Comanducci 1962, I, p. 240; *Boscolo, Luigi* 1972, p. 252; Reato 1993, p. 184; Davoli 1996, p. 104, n. 5142.

Illustrazioni



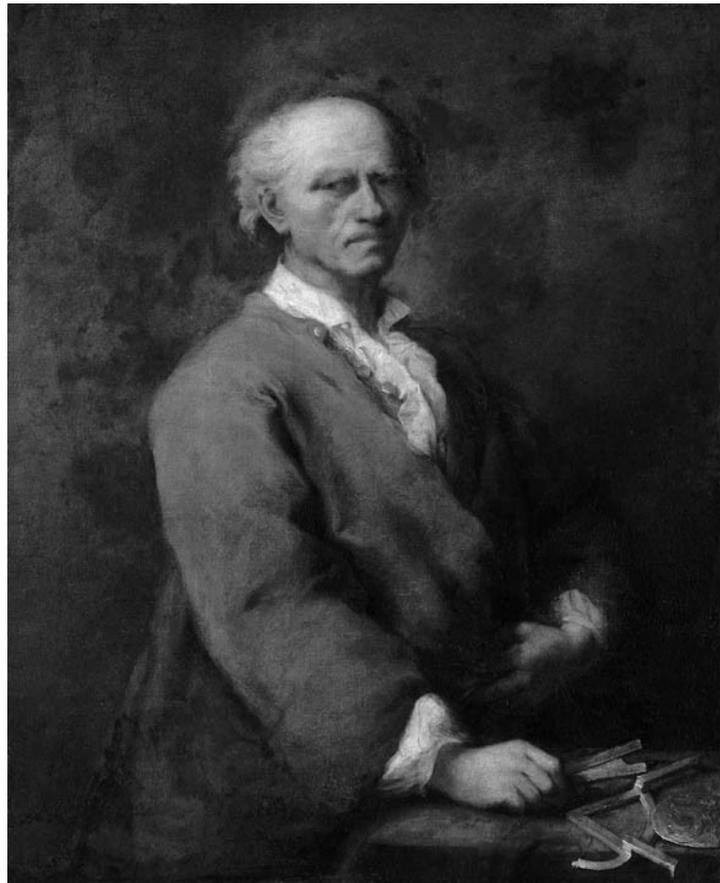
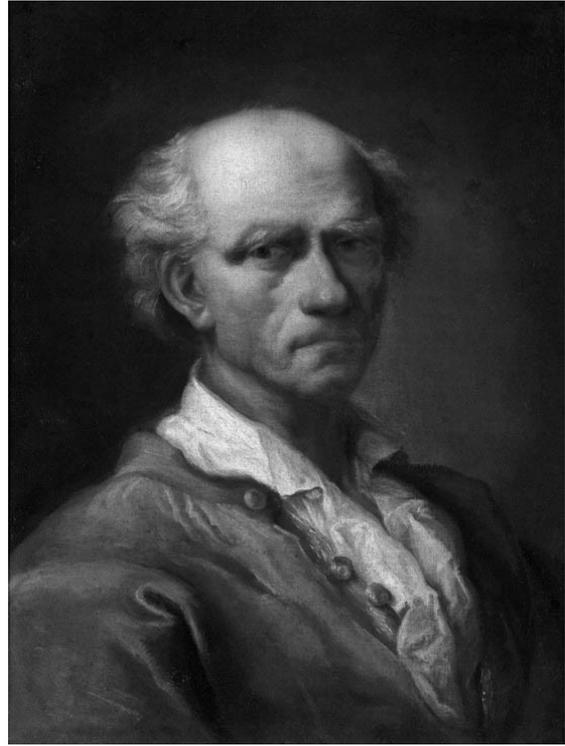
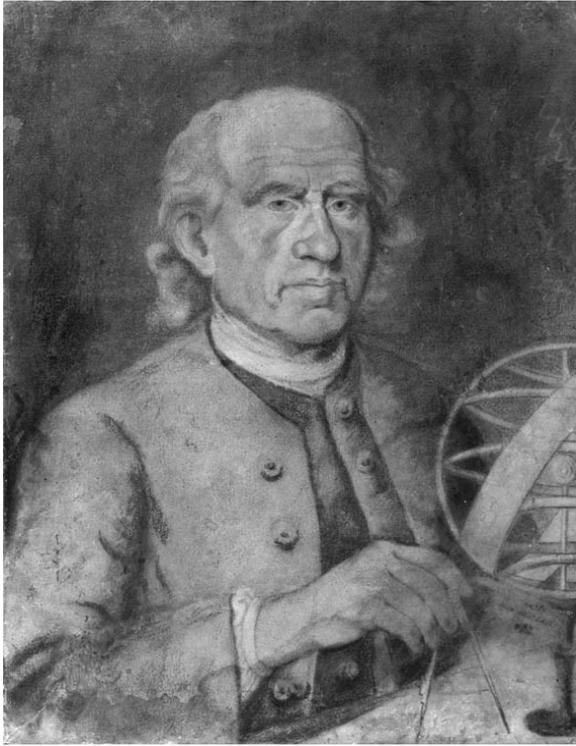
- Ill. 1 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Carlo Goldoni*. Venezia, Casa Goldoni, Istituto di Studi Teatrali.
Ill. 2 - F. Magnini (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto del vescovo Nicolò Antonio Giustinian*, incisione.
Ill. 3 - Giuseppe Nogari, *Ritratto del ballottino Giovanni Leoni*. Ubicazione ignota.



- Ill. 4 - Alessandro Longhi, *Modelletto per il ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani*. Carzago (Brescia), Fondazione Sorlini.
- Ill. 5 - Alessandro Longhi, *Modelletto per il ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani*. Carzago (Brescia), Fondazione Sorlini.
- Ill. 6 - Alessandro Longhi, *Modelletto per il ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani*. Già Londra, mercato antiquario.



- Ill. 7 - Alessandro Longhi, *Ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani*. Venezia, coll. Sorlini.
Ill. 8 - Bartolomeo Nazari, *Ritratto del provveditore generale da Mar Giorgio Grimani*. Venezia, coll. Sorlini.
Ill. 9 - Alessandro Longhi, *Ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Grimani*. Già Berlino, mercato antiquario.



Ill. 10 - Maria Domenica Scanferla, *Ritratto di Bartolomeo Ferracina*, pastello. Bassano del Grappa, Museo Civico.

Ill. 11 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Bartolomeo Ferracina*. Venezia, coll. privata.

Ill. 12 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Bartolomeo Ferracina*. Parigi, Musée du Louvre.



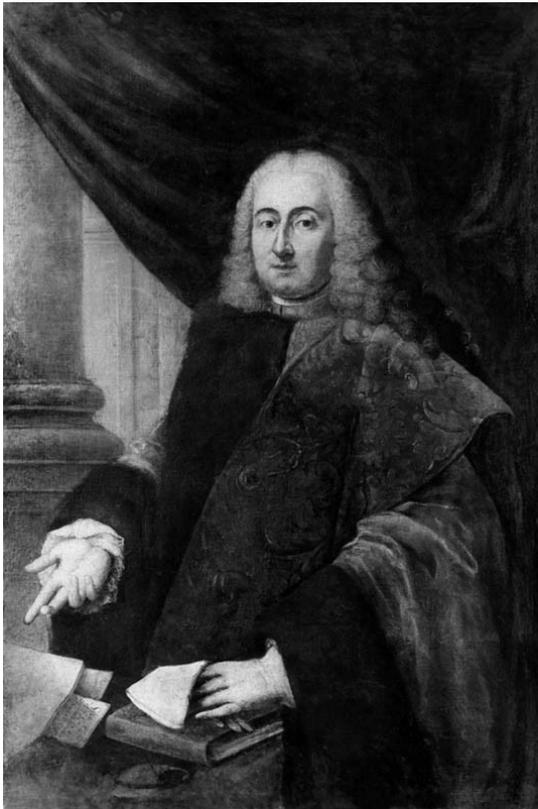
- Ill. 13 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Matilde Bentivoglio Erizzo*. Già Parigi, mercato antiquario.
Ill. 14 - Rosalba Carriera, *Ritratto di Isabella Correr*, pastello. Venezia, coll. privata.
Ill. 15 - Alessandro Longhi, *Ritratto di giovane donna*. Chicago, The Art Institute.
Ill. 16 - Rosalba Carriera (attribuito), *Ritratto di giovane donna*, pastello. Già Venezia, coll. Giovanelli.



Ill. 17 - Alessandro Longhi, *Ritratto della famiglia del procuratore Almorò III (Alvise) Pisani*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Ill. 18 - Carlo Orsolini, *Ritratto del procuratore Almorò III (Alvise) Pisani*, incisione.

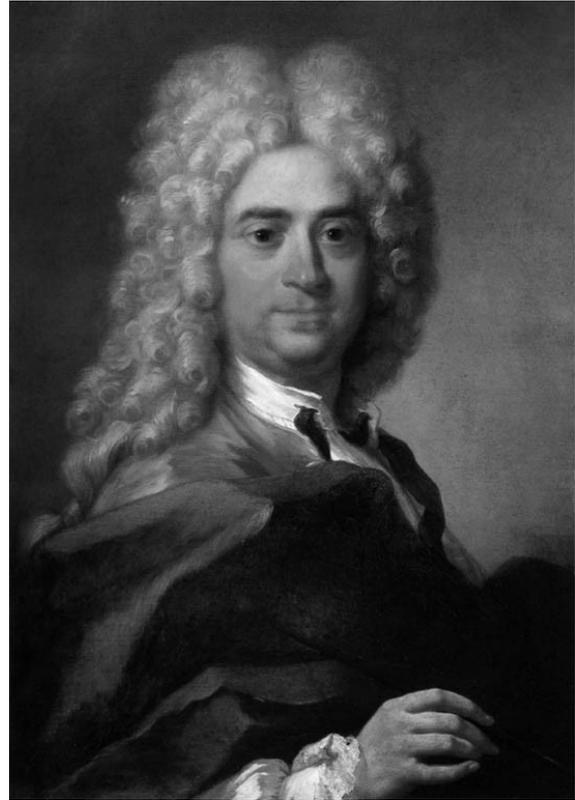
Ill. 19 - Giovanni Volpato (su disegno di Francesco Bartolozzi), *Ritratto del procuratore Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani*, incisione.



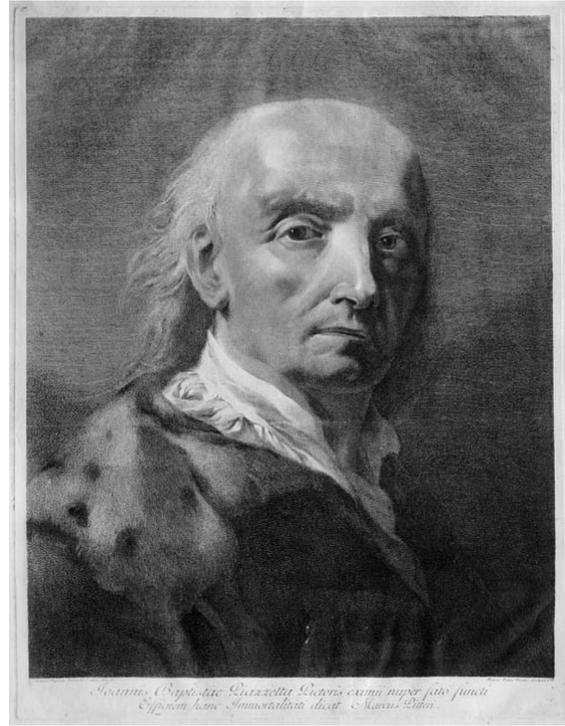
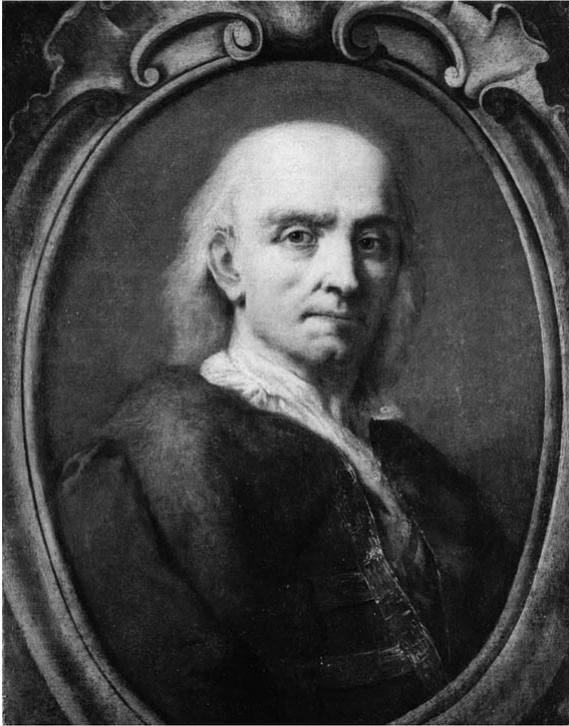
Ill. 20 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Almorò II Pisani*, stato *ante* restauro. Belluno, Museo Civico.

Ill. 21 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Almorò II Pisani*, stato attuale. Belluno, Museo Civico.

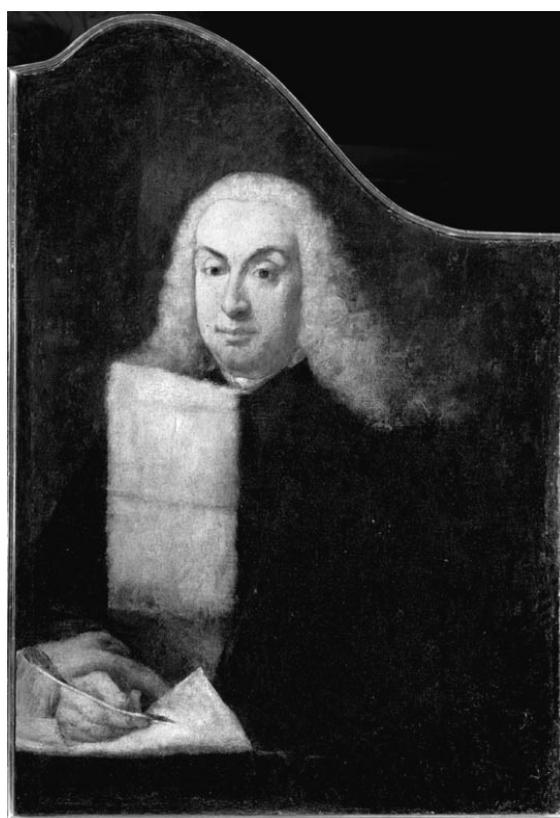
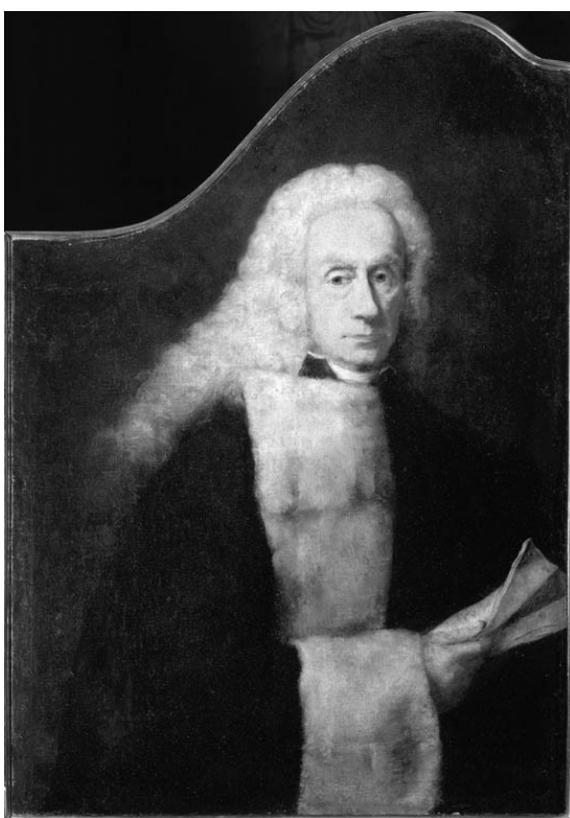
Ill. 22 - Alessandro Longhi, *Ritratto del conte Annibale Gambara, podestà e vicecapitano di Padova*. Già Zoppola (Pordenone), Castello.



- Ill. 23 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Antonio Balestra*. Venezia, coll. privata.
Ill. 24 - Antonio Balestra, *Autoritratto*. Firenze, Galleria degli Uffizi.
Ill. 25 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Gaspare Diziani*. Già Milano, mercato antiquario.
Ill. 26 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Francesco Fontebasso*. Torino, Galleria Sabauda.



- Ill. 27 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Giovanni Battista Piazzetta*. Venezia, Museo Correr.
Ill. 28 - Marco Pitteri (da Giovanni Battista Piazzetta), *Ritratto di Giovanni Battista Piazzetta*, incisione.
Ill. 29 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Francesco Zugno*. Già Milano, mercato antiquario.
Ill. 30 - Alessandro Longhi, *Ritratto di medico*. Bratislava, Slovenská Národná Galéria.



Ill. 31 - Alessandro Longhi, *Ritratto degli avogadori Alvisè Renier, Vincenzo Donà e Prospero Valmarana*. Venezia, Palazzo Ducale.

Ill. 32 - Alessandro Longhi, *Ritratto di notaro*. Venezia, Palazzo Ducale.

Ill. 33 - Alessandro Longhi, *Ritratto di notaro*. Venezia, Palazzo Ducale.



- Ill. 34 - Giuseppe Nogari, *Ritratto del procuratore Alessandro Zen*. Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi.
- Ill. 35 - Marco Pitteri (da Alessandro Longhi), *Ritratto del patriarca Giovanni Bragadin*, incisione.
- Ill. 36 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Giulio Contarini da Mula*. Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi.



- Ill. 37 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Tommaso Temanza*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
Ill. 38 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Caterina Penza*. Londra, National Gallery.
Ill. 39 - Alessandro Longhi, *Ritratto di giovane donna*. Venezia, Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia.
Ill. 40 - Rosalba Carriera, *Ritratto di Elisabetta Algarotti Dandolo*, pastello. Coll. privata.



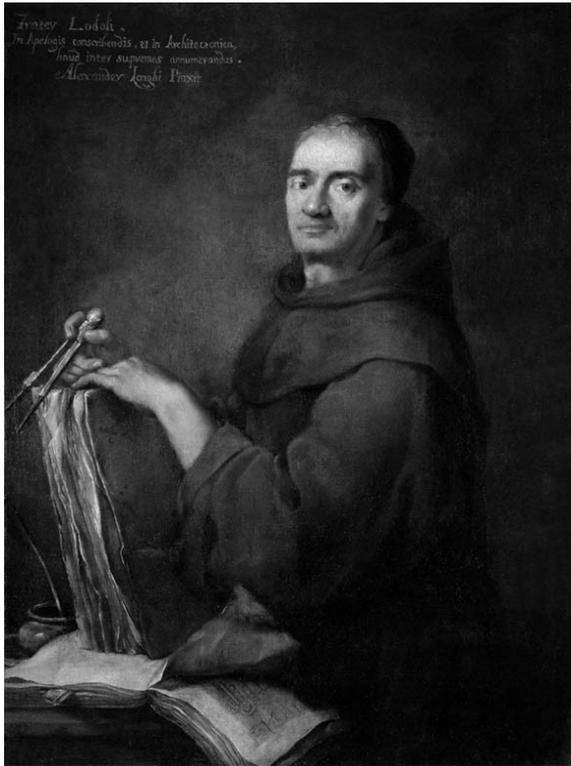
- Ill. 44 - Carlo Orsolini (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Sebastiano Venier*, incisione.
Ill. 45 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Giovan Alberto de' Grandi*. Chioggia, Cattedrale, sacrestia.
Ill. 46 - Alessandro Longhi, *Ritratto del cavaliere e procuratore Francesco I Morosini*. Già Budapest, coll. Hatvany.



Ill. 47 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Jacopo Linussio*. Tolmezzo, coll. Linussio.

Ill. 48 - Nicola Grassi, *Ritratto di Jacopo Linussio*. Tolmezzo, Museo Carnico Gortani.

Ill. 49 - Alessandro Longhi, *La Pittura e il Merito*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



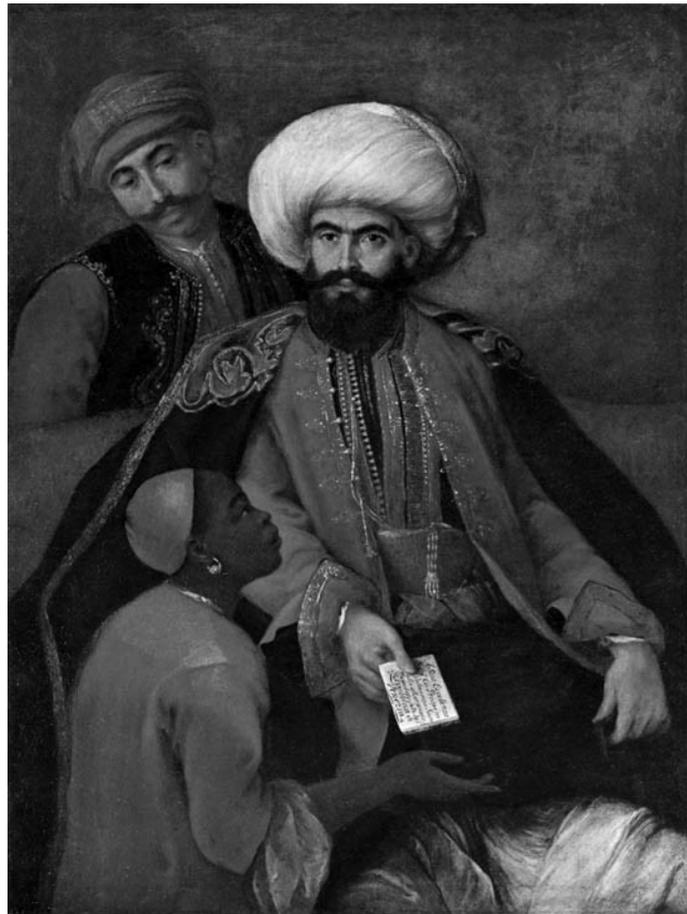
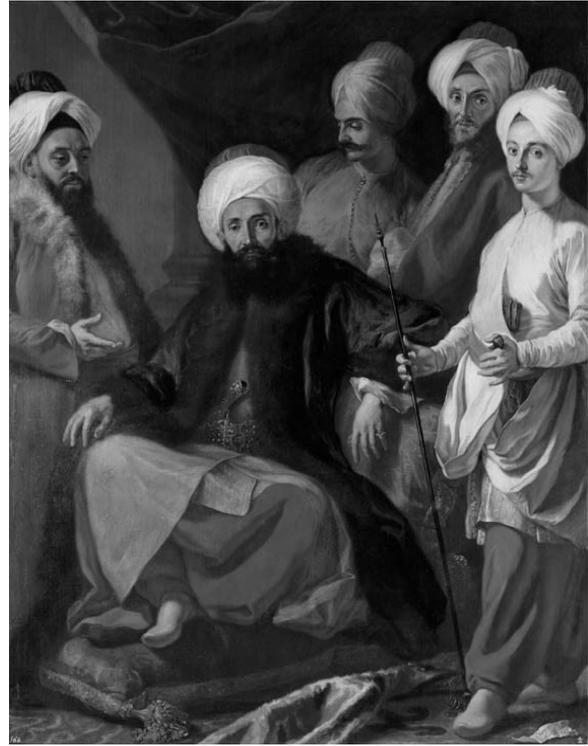
- Ill. 50 - Alessandro Longhi, *Ritratto di fra' Carlo Lodoli*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
 Ill. 51 - Pietro Vitali (da Alessandro Longhi), *Ritratto di fra' Carlo Lodoli*, incisione.
 Ill. 52 - Alessandro Longhi, *Modelletto per ritratto di magistrato*. Già Milano, mercato antiquario.



Ill. 53 - Anonimo (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani*, incisione.

Ill. 54 - Alessandro Longhi, *Ritratto del procuratore Almorò IV (Giovanni Francesco) Pisani*. Venezia, coll. privata.

Ill. 55 - Carlo Orsolini (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Ludovico Manin*, incisione.



Ill. 56 - Giuseppe Bonito, *L'ambasciata tripolina alla corte di Napoli*. Già Londra, mercato antiquario.

Ill. 57 - Giuseppe Bonito, *L'ambasciata turca alla corte di Napoli*. Madrid, Prado.

Ill. 58 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Chagà Abdurahman Agà*. Parigi, coll. privata.



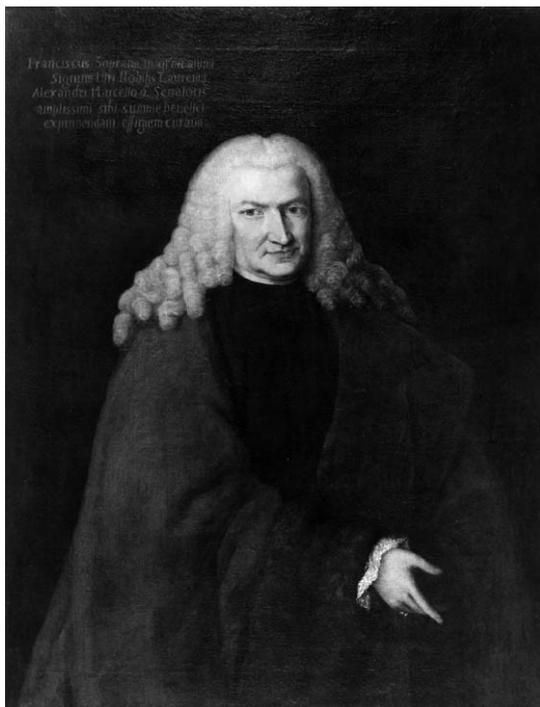
- Ill. 59 - Alessandro Longhi, *Modelletto per il ritratto del provveditore generale in Dalmazia e Albania Antonio Renier*. Carzago (Brescia), Fondazione Sorlini.
- Ill. 60 - Alessandro Longhi, *Ritratto del provveditore generale in Dalmazia e Albania Antonio Renier*. Padova, Museo Civico.
- Ill. 61 - Alessandro Longhi, *Ritratto del provveditore generale in Dalmazia e Albania Antonio Renier*. Già Venezia, coll. privata.



Ill. 62 - Alessandro Longhi, *Ritratto del cancelliere grande Giovanni Colombo*. Venezia, coll. privata.

Ill. 63 - Alessandro Longhi, *Ritratto del cavaliere e procuratore Nicolò Erizzo*. Verona, Fondazione Miniscalchi Erizzo.

Ill. 64 - Alessandro Longhi, *Ritratto del doge Alvise IV (Giovanni) Mocenigo*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



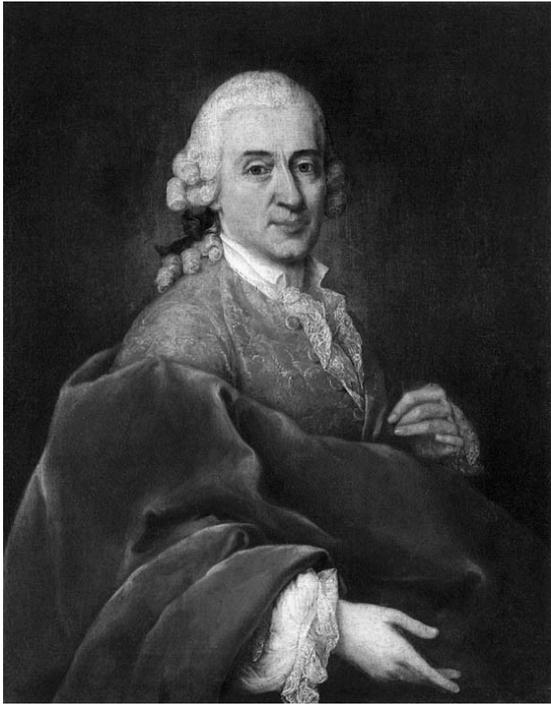
Ill. 65 - Alessandro Longhi, *Ritratto del senatore Lorenzo Alessandro II Marcello*. Già North Myrms Park (Regno Unito), coll. Burns.

Ill. 66 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Antonio van Axel*. Già Venezia, coll. Loredan.

Ill. 67 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Andrea Urbani*. Mestre, coll. Urbani de Gheltof.



- Ill. 68 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Filippo Jesso*. Ubicazione ignota.
Ill. 69 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Giuseppe Jesso*. Già Zurigo, mercato antiquario.
Ill. 70 - Anonimo, *Ritratto di Patella, capo dei castellani*. Già Venezia, mercato antiquario.
Ill. 71 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Ubicazione ignota.



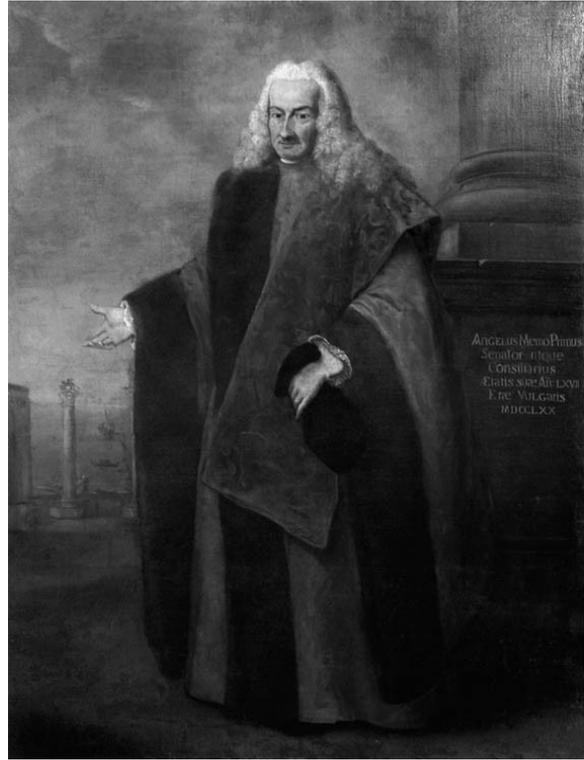
- Ill. 72 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Abano Terme, Pinacoteca Civica al Montirone, coll. Roberto Bassi-Rathgeb.
- Ill. 73 - Innocente Alessandri (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto del conte Jacopo Riccati*, incisione.
- Ill. 74 - Andrea Rossi (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto di Carlo Gozzi*, incisione.
- Ill. 75 - Giuseppe Carlo Zucchi (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto di Giandomenico Bassaglia*, incisione.



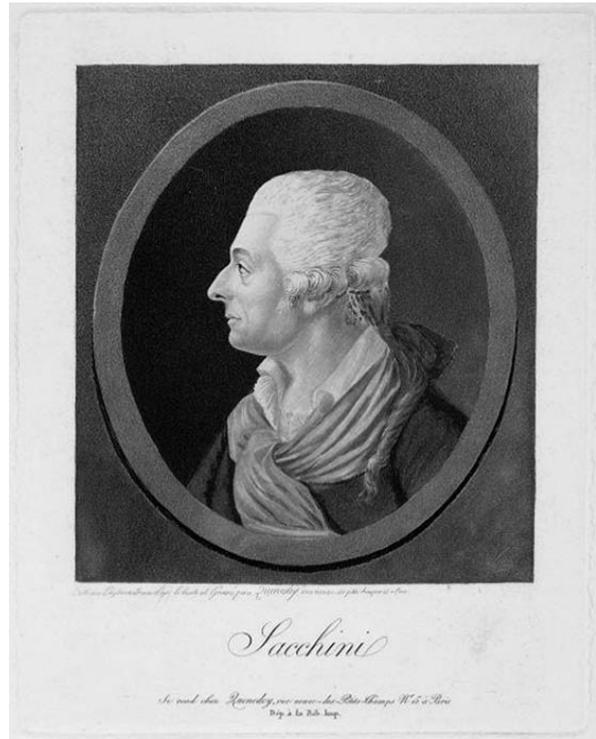
Ill. 76 - Alessandro Longhi, *Ritratto di pievano*. Già Venezia, mercato antiquario.

Ill. 77 - Alessandro Longhi, *Madonna*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Ill. 78 - Alessandro Longhi, *Visitazione*. Trieste, chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo.



- Ill. 79 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Angelo IV (Giovanni) Memmo*. Venezia, Museo Correr.
 Ill. 80 - Alessandro Longhi, *Ritratto del senatore Angelo I Memmo*. Venezia, Museo Correr.
 Ill. 81 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Carlo Aurelio Widmann*, stato ante restauro. Venezia, coll. Foscari.
 Ill. 82 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Carlo Aurelio Widmann*, stato attuale. Venezia, coll. Foscari.



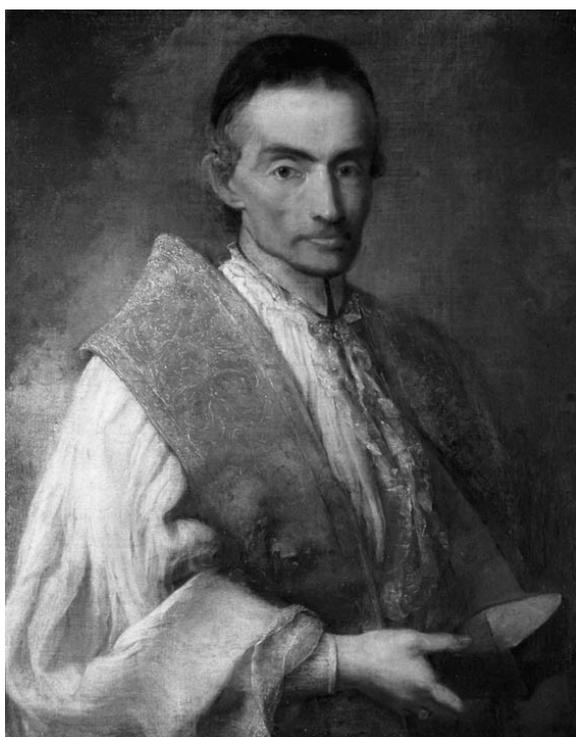
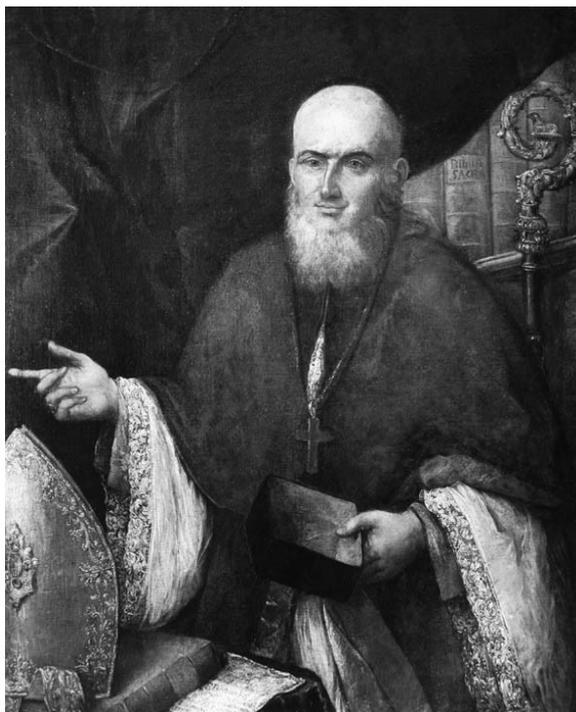
- Ill. 83 - Alessandro Longhi, *Ritratto di compositore (Antonio Sacchini?)*. Chicago, The Art Institute, Charles H. and Mary F.S. Worcester Fund.
- Ill. 84 - Edme Quenedey, *Ritratto di Antonio Sacchini*, incisione.
- Ill. 85 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Tiziano Vecellio*. Treviso, coll. privata.
- Ill. 86 - Giovanni Giorgi, *Ritratto di Tiziano Vecellio*, incisione.



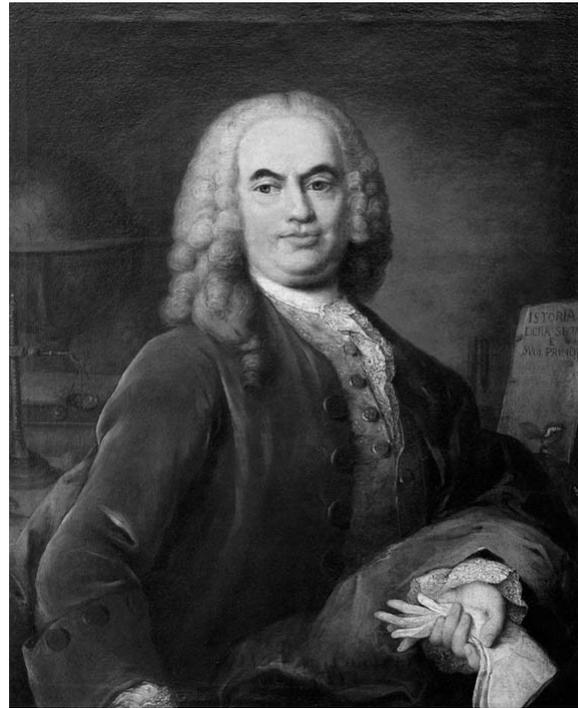
Ill. 87 - Alessandro Longhi, *Ritratto di gentildonna con cane*. Già Londra, mercato antiquario.

Ill. 88 - Jean-Marc Nattier, *Ritratto della regina Maria Leszczyńska*. Versailles, Musée National du Château.

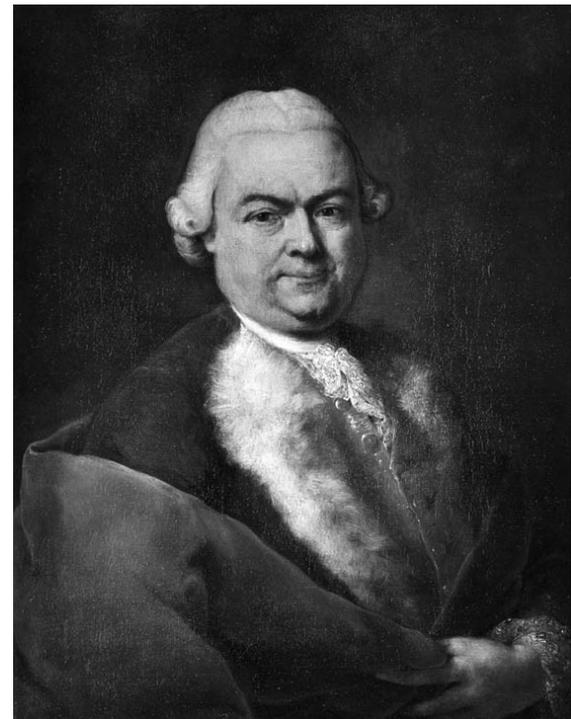
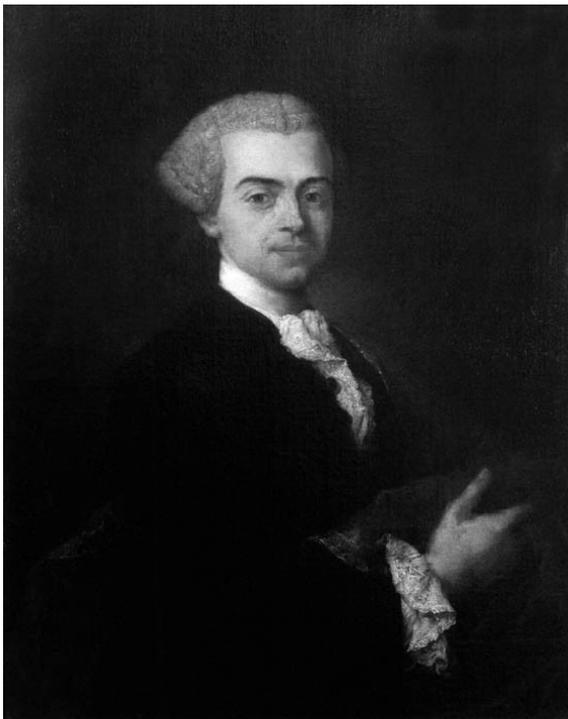
Ill. 89 - Alessandro Longhi, *Ritratto di giovane donna in costume turco con servo moro*. Eichenzell, Museum Schloss Fasanerie.



- Ill. 90 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Giovanni Benedetto Civrán*. Chioggia, Palazzo Vescovile.
Ill. 91 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Bernardo Bocchini*. Treviso, Museo Civico «Luigi Bailo».
Ill. 92 - Alessandro Longhi, *Ritratto di ecclesiastico (Nicolò Venier?)*. Venezia, coll. I.R.E.



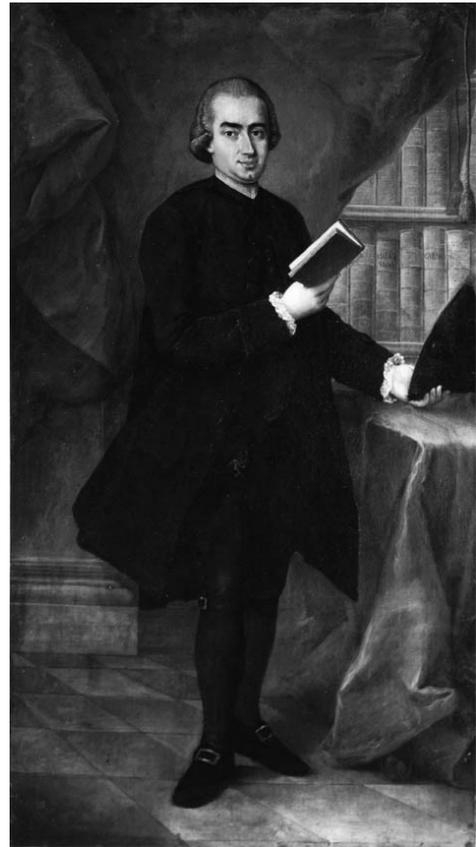
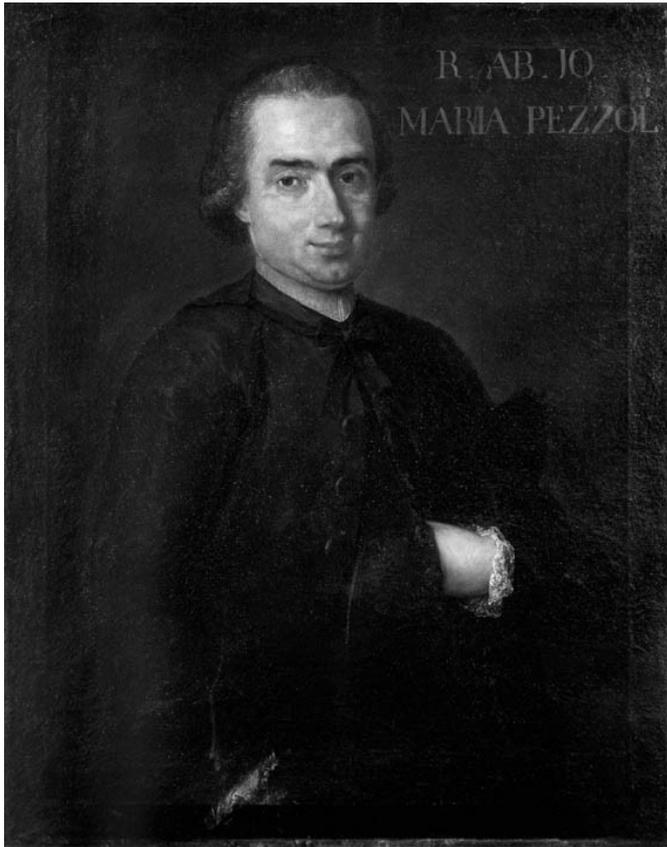
- Ill. 97 - Alessandro Longhi, *Ragazzo bevitore*. Lombardia, coll. privata.
Ill. 98 - Anonimo, *Ritratto di Antonio Zanon*, incisione.
Ill. 99 - William Hogarth, *Ritratto di William Jones*. Londra, National Portrait Gallery.
Ill. 100 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Antonio Zanon*. Fagagna (Udine), coll. privata.



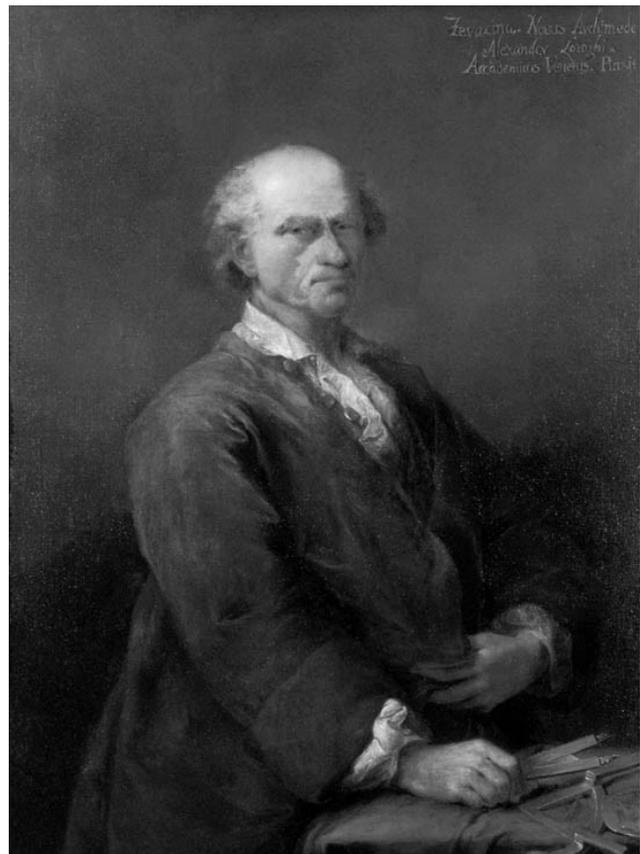
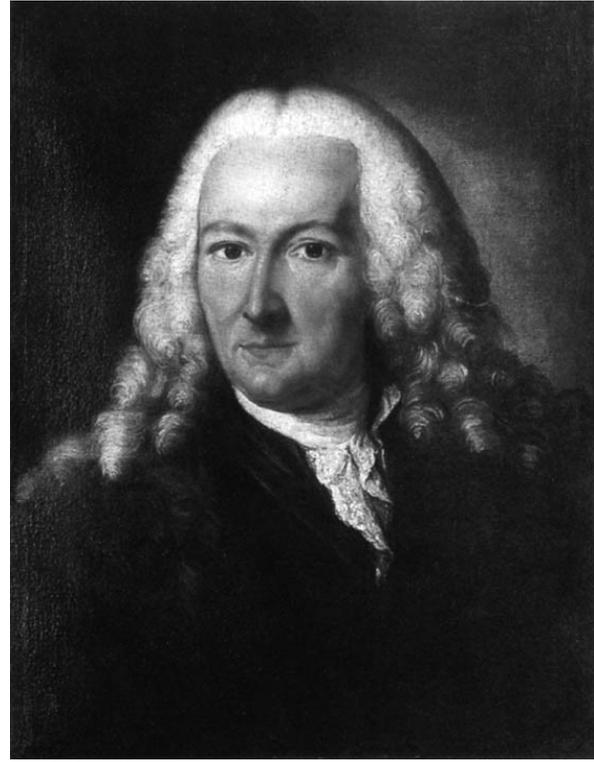
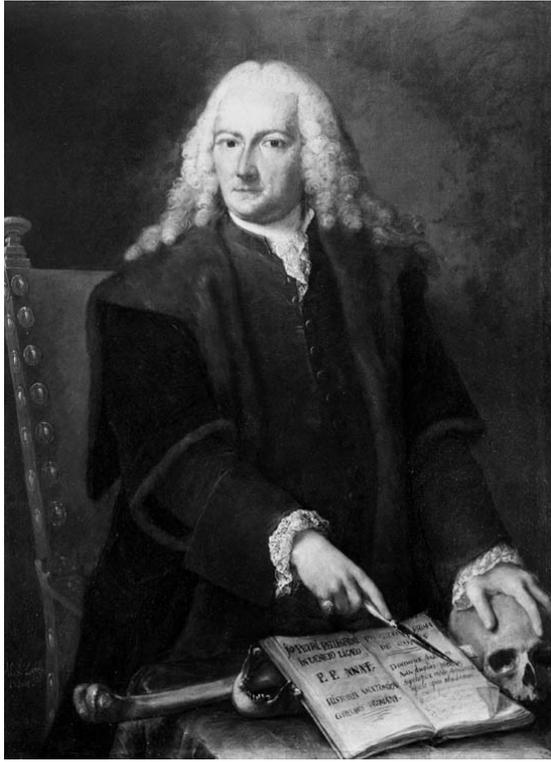
- Ill. 101 - Alessandro Longhi, *Ritratto muliebre*. Veneto, coll. privata.
Ill. 102 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Veneto, coll. privata.
Ill. 103 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Veneto, coll. privata.
Ill. 104 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Bergamo, coll. privata.



- Ill. 105 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Andrea Benedetto Ganassoni*. Feltre, Seminario Vescovile.
Ill. 106 - Pietro Longhi, *Ritratto del vescovo Andrea Benedetto Ganassoni*. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano.
Ill. 107 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Giovanni Morosini*. Verona, Museo Canoniale.



- Ill. 108 - Alessandro Longhi, *Ritratto dell'abate Giovanni Maria Pezzoli*. Milano, Museo Poldi Pezzoli.
Ill. 109 - Alessandro Longhi, *Ritratto dell'abate Giovanni Maria Pezzoli*. Già Venezia, coll. Brass.
Ill. 110 - Alessandro Longhi, *Ritratto di ecclesiastico*, stato ante restauro. Murano, Museo Vetrario.
Ill. 111 - Alessandro Longhi, *Ritratto di ecclesiastico*, stato attuale. Murano, Museo Vetrario.



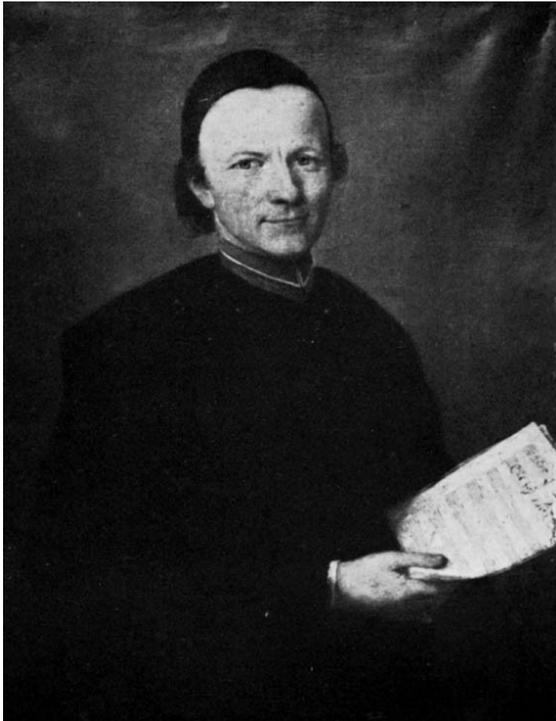
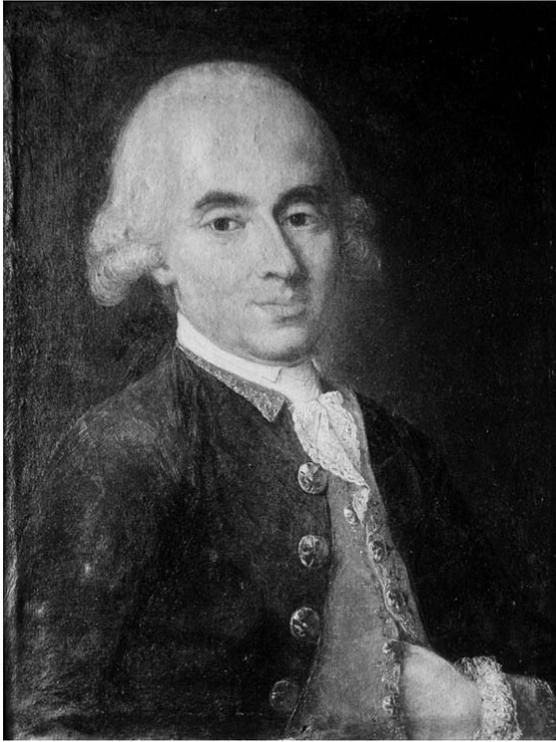
- Ill. 112 - Alessandro Longhi, *Ritratto del medico Giovan Pietro Pellegrini*. Venezia, Ateneo Veneto.
Ill. 113 - Alessandro Longhi, *Ritratto del medico Giovan Pietro Pellegrini*. Già Londra, mercato antiquario.
Ill. 114 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Bartolomeo Ferracina*. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano.



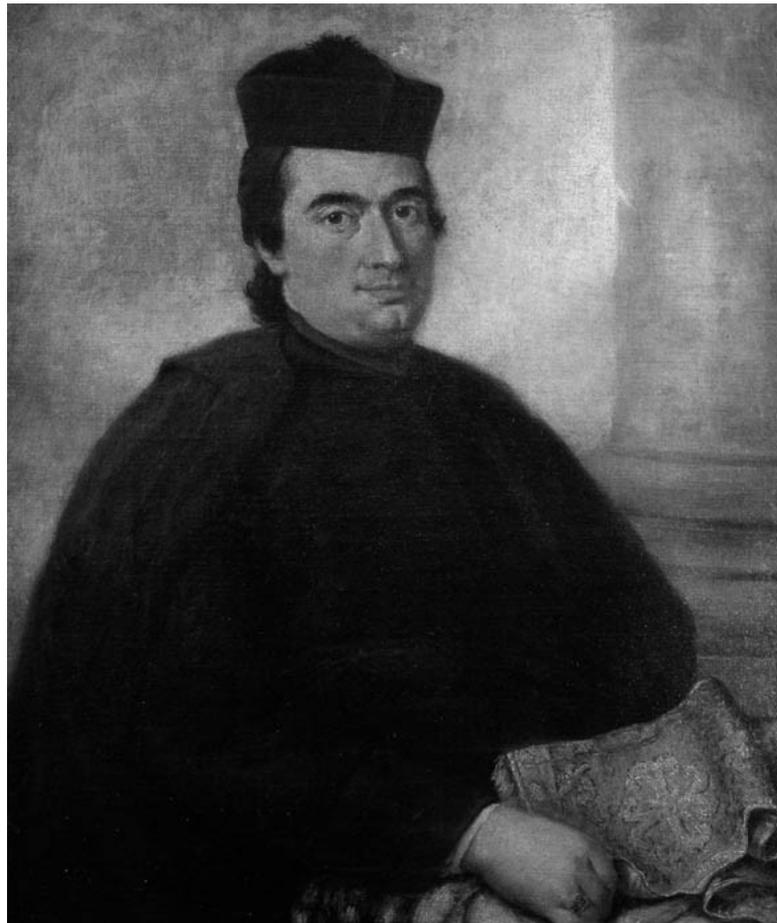
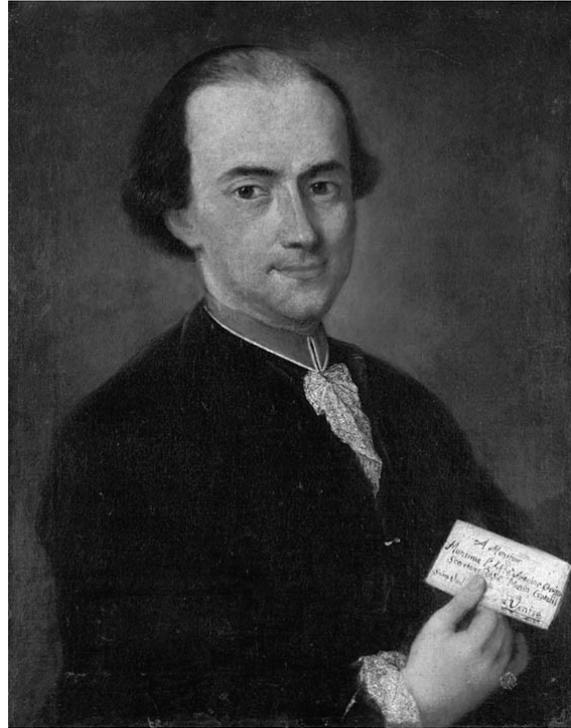
- Ill. 115 - Alessandro Longhi, *Ritratto del procuratore Pietro Vettor Pisani*. Venezia, Palazzo Pisani Moretta.
 Ill. 116 - Marco Pitteri (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Pietro Vettor Pisani*, incisione.
 Ill. 117 - Marco Pitteri (da Alessandro Longhi), *Ritratto del procuratore Pietro Vettor Pisani*, incisione.
 Ill. 118 - Alessandro Longhi, *Ritratto del procuratore Pietro Vettor Pisani*. Venezia, Museo Correr.



- Ill. 119 - Alessandro Longhi, *Ritratto muliebre*. Già Milano, coll. Poletti.
Ill. 120 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Già Milano, coll. Poletti.
Ill. 121 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Già Londra, mercato antiquario.
Ill. 122 - Alessandro Longhi, *Ritratto di magistrato*. Già Milano, coll. Orsi.



- Ill. 123 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Giuseppe Barbarigo*. Già Venezia, mercato antiquario.
Ill. 124 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Teresa Barbarigo*. Già Venezia, coll. Donà dalle Rose.
Ill. 125 - Alessandro Longhi, *Ritratto di ecclesiastico con foglio di musica*. Trieste, coll. privata.



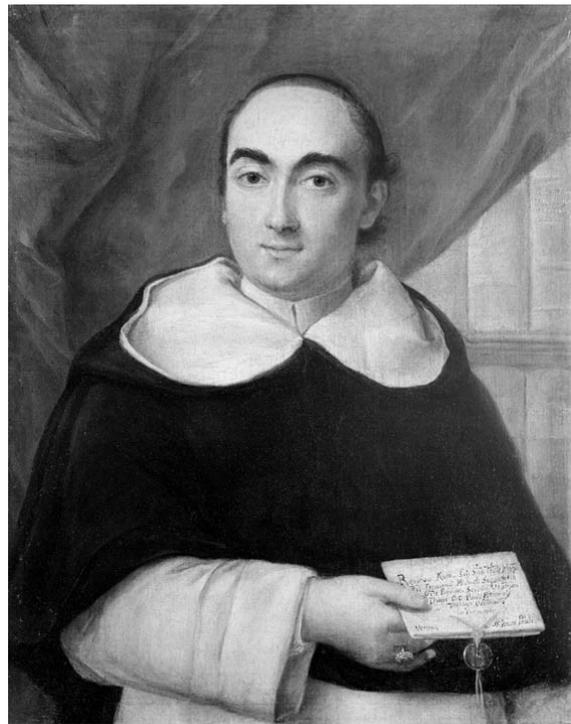
- Ill. 126 - Alessandro Longhi, *Ritratto di giovane donna con foglio di musica*. Già Venezia, coll. Barbantini.
Ill. 127 - Alessandro Longhi, *Ritratto dell'abate Antonio Ortica*. Già Milano, mercato antiquario.
Ill. 128 - Alessandro Longhi, *Ritratto di pievano*. Firenze, Uffizi.



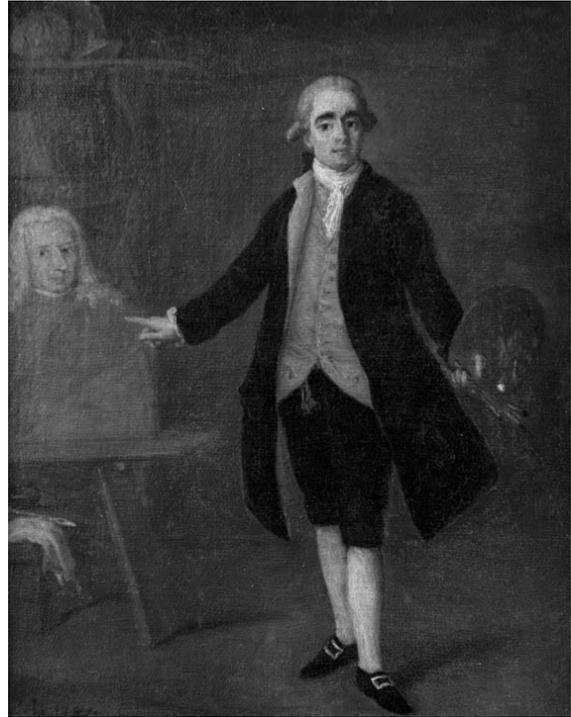
- Ill. 129 - Alessandro Longhi, *Modelletto per il ritratto del cancelliere grande di Chioggia Giacomo Fattorini*. Carzago (Brescia), Fondazione Sorlini.
- Ill. 130 - Alessandro Longhi, *Ritratto del cancelliere grande di Chioggia Giacomo Fattorini*. Venezia, coll. privata.
- Ill. 131 - Alessandro Longhi, *Ritratto di provveditore*. Venezia, coll. privata.
- Ill. 132 - Alessandro Longhi, *Ritratto di gastaldo ducale*. Già Genova, coll. Trucchi.



- Ill. 133 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Stefano Domenico Sceriman*. Venezia, coll. privata.
Ill. 134 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Stefano Domenico Sceriman*. Chioggia, Palazzo Vescovile.
Ill. 135 - Alessandro Longhi, *Ritratto dell'abate Giuseppe Chiribiri, detto Cherubini*. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, coll. Mestrovich.
Ill. 136 - Antonio Baratti (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto dell'abate Giuseppe Chiribiri, detto Cherubini*, incisione.



- Ill. 137 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Aloys Maria Gabriel*. Già Venezia, coll. Brass.
 Ill. 138 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Aloys Maria Gabriel*. Vicenza, Palazzo Vescovile.
 Ill. 139 - Alessandro Longhi (copia da), *Ritratto del vescovo Aloys Maria Gabriel*. Vicenza, Seminario.
 Ill. 140 - Alessandro Longhi, *Ritratto di padre Domenico Michele Soranzo*. Venezia, Museo Correr.



- Ill. 141 - Alessandro Longhi, *Autoritratto con figura allegorica (la Pittura?)*. Già Venezia, coll. privata.
Ill. 142 - Pietro Longhi, *Il pittore nello studio (Alessandro Longhi dipinge il ritratto del procuratore Sebastiano Venier)*.
Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano.
Ill. 143 - Alessandro Longhi, *Allegoria della Scultura*. Già Roma, mercato antiquario.



- Ill. 144 - Alessandro Longhi, *Ragazzo con cane* (*Allegoria della Fedeltà*). Già Firenze, mercato antiquario.
Ill. 145 - Marco Pitteri (su disegno di Giovanni Battista Piazzetta), *Ragazzo con cane*, incisione.
Ill. 146 - Alessandro Longhi, *Allegoria dell'Architettura e dell'Arte prospettica*. Firenze, coll. privata.
Ill. 147 - Alessandro Longhi, *Vecchia con rosario*. Già Milano, coll. Morassi.



Ill. 148 - Alessandro Longhi, *Ritratto muliebre*. Già Venezia, mercato antiquario.

Ill. 149 - Alessandro Longhi, *Ritratto dell'avvocato Pellegrini*. Già Venezia, mercato antiquario.

Ill. 150 - Alessandro Longhi, *Ritratto del medico Francesco Pajola*. Venezia, Ospedale Civile.



Ill. 151 - Alessandro Longhi, *L'apostolo Mattia*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

Ill. 152 - Alessandro Longhi, *Madonna*. Venezia, coll. privata.

Ill. 153 - Alessandro Longhi, *L'apostolo Taddeo*. Venezia, chiesa di San Pantalon.



Ill. 154 - Alessandro Longhi, *Giustizia*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

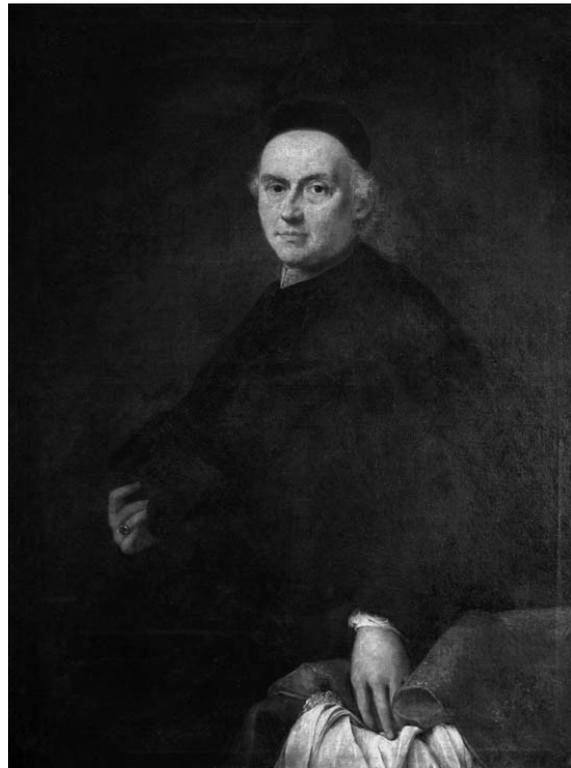
Ill. 155 - Alessandro Longhi, *Prudenza*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

Ill. 156 - Alessandro Longhi, *Carità*. Venezia, chiesa di San Pantalon.



Ill. 157 - Alessandro Longhi, *Le buone opere*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

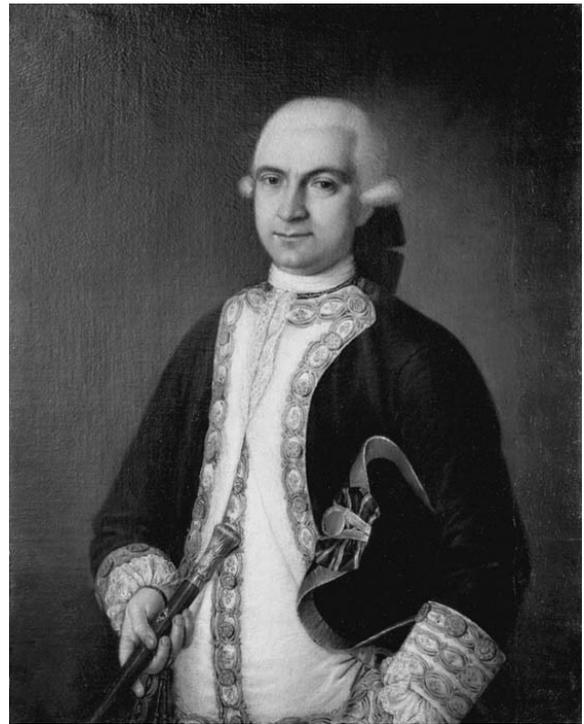
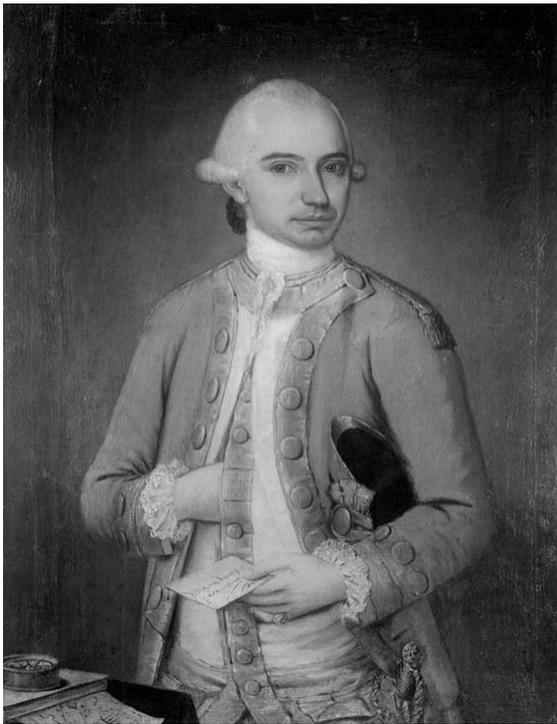
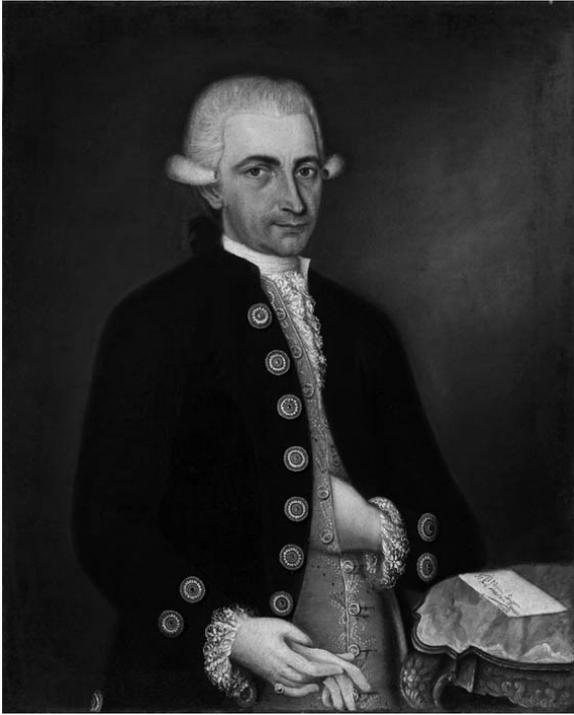
Ill. 158 - Anonimo, *Ritratto di don Ferdinando Tarma, pievano di San Pantalon*, incisione.



- Ill. 159 - Alessandro Longhi, *Ritratto del doge Paolo Renier*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
Ill. 160 - Alessandro Longhi, *Ritratto di magistrato*. Venezia, Museo Correr.
Ill. 161 - Giacomo Ceruti, *Ritratto di Pellegrino del Ferro*. Ubicazione ignota.
Ill. 162 - Alessandro Longhi, *Ritratto di don Giuseppe Cimolin, pievano di San Vidal (?)*. Venezia, chiesa San Vidal.



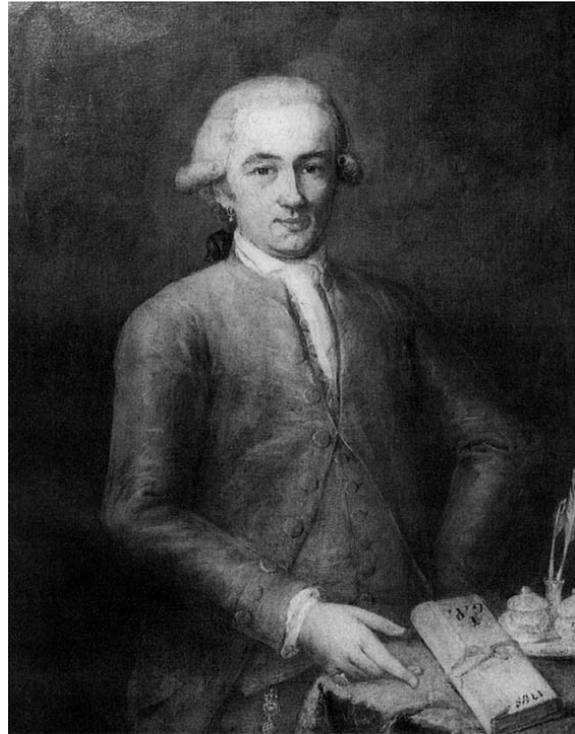
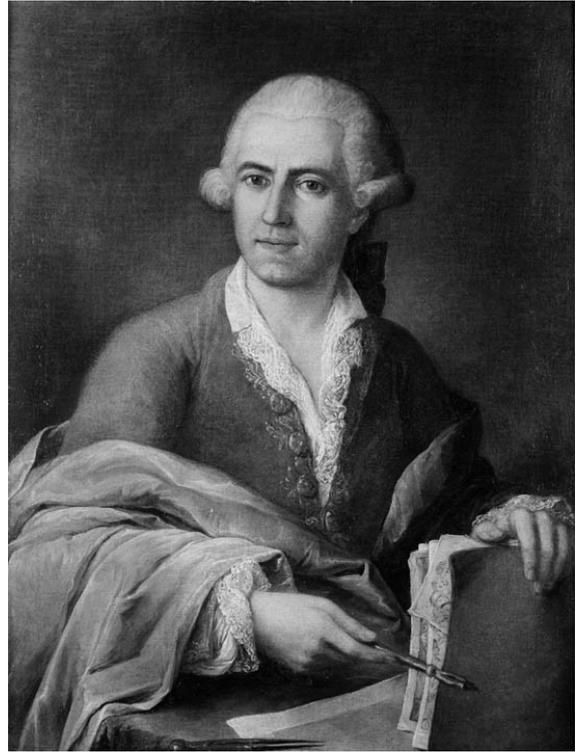
- Ill. 163 - Alessandro Longhi, *Ritratto del capitano Pietro Budinich*. Già Venezia, coll. Brass.
Ill. 164 - Alessandro Longhi, *Ritratto del conte Giuseppe Rusteghello*. Già Venezia, coll. Brass.
Ill. 165 - Alessandro Longhi, *Ritratto di maestro di spada*. Già Torino, coll. Agnelli.



- Ill. 166 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Alessandro Petretti*. Padova, Museo Civico.
Ill. 167 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Carzago (Brescia), Fondazione Sorlini.
Ill. 168 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Domenico Pizzamano*. Venezia, Museo Correr.
Ill. 169 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile della famiglia Falier*. Venezia, Museo Correr.



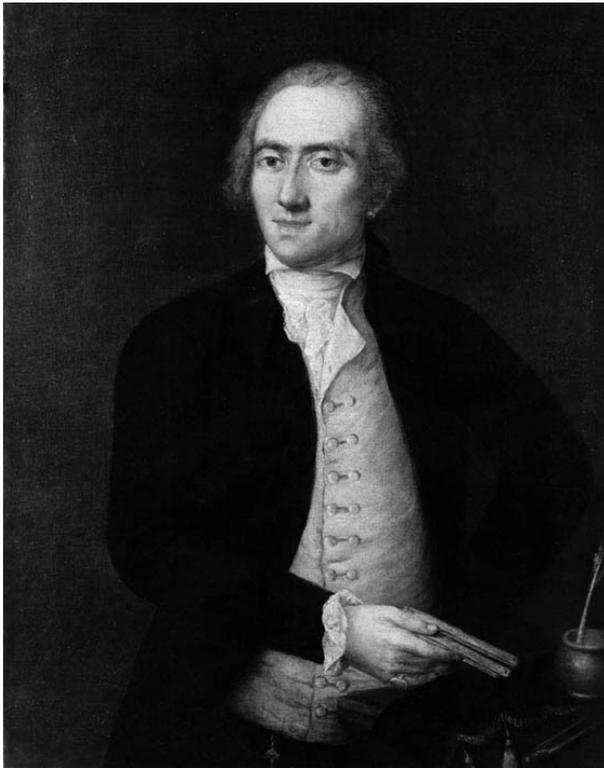
- Ill. 170 - Alessandro Longhi, *Ritratto del provveditore generale da Mar Alvisi III (Giorgio) Foscari*. Milano, coll. privata.
- Ill. 171 - Alessandro Longhi, *Ritratto del senatore Alvisi II (Pietro) Foscari, già luogotenente generale della Patria del Friuli*. Venezia, Ca' Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini.
- Ill. 172 - Bernardino Castelli, *Ritratto del provveditore generale da Mar Francesco Falier*. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano.
- Ill. 173 - Alessandro Longhi, *Ritratto del capitano del Golfo Giovanni Battista Contarini*. Treviso, Museo Civico «Luigi Bailo».



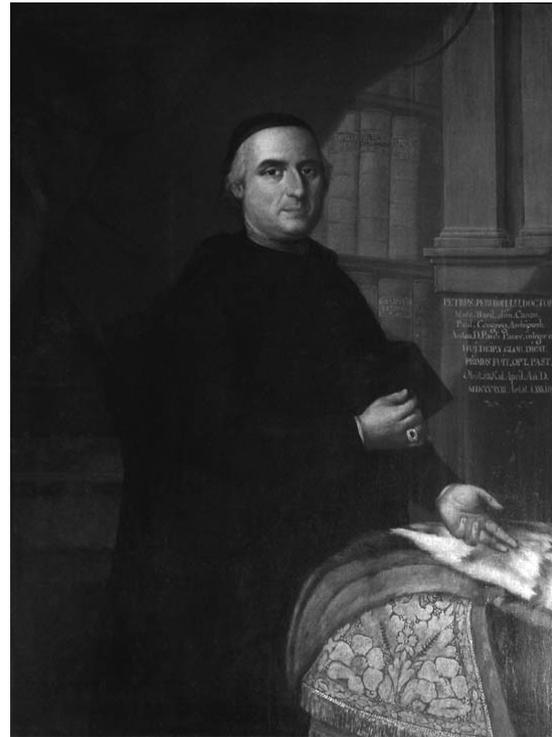
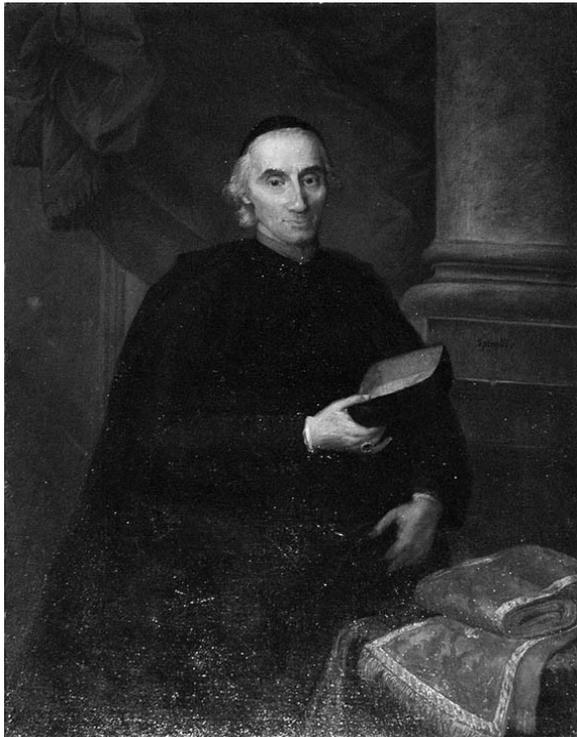
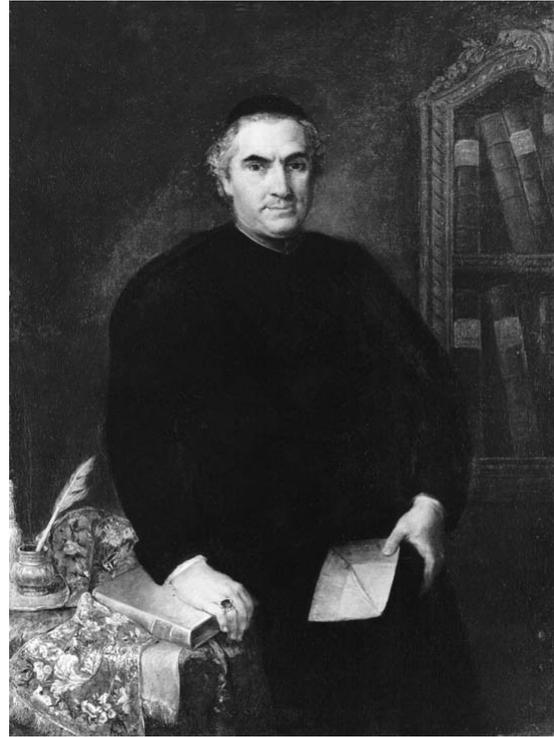
Ill. 174 - Alessandro Longhi, *Ritratto della contessa Maria Ferro Diedo*. Già Venezia, coll. Brosch.

Ill. 175 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Giovanni Maria Sasso*. Venezia, Museo Correr.

Ill. 176 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Venezia, coll. privata.



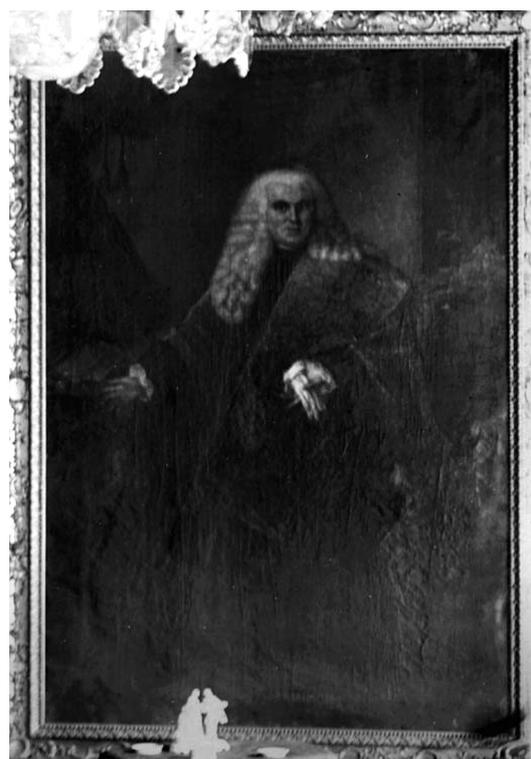
- Ill. 177 - Alessandro Longhi, *Ritratto del marchese Giovanni de Serpos*. Già Milano, coll. Orsi.
Ill. 178 - Alessandro Longhi, *Ritratto del regatante Iseppo Biscotin*. Già Noventa Padovana, coll. Colonna.
Ill. 179 - Alessandro Longhi, *Ritratto di tappezziere*. Già Venezia, coll. Brass.



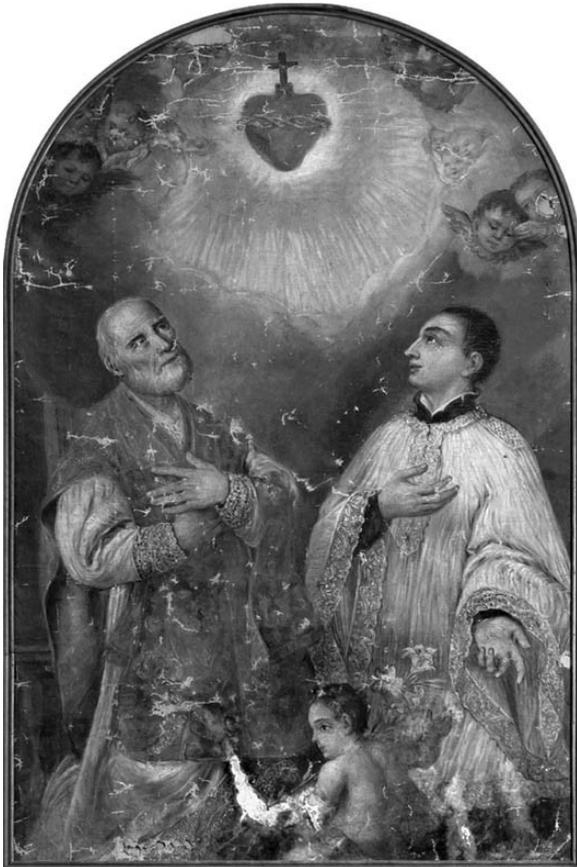
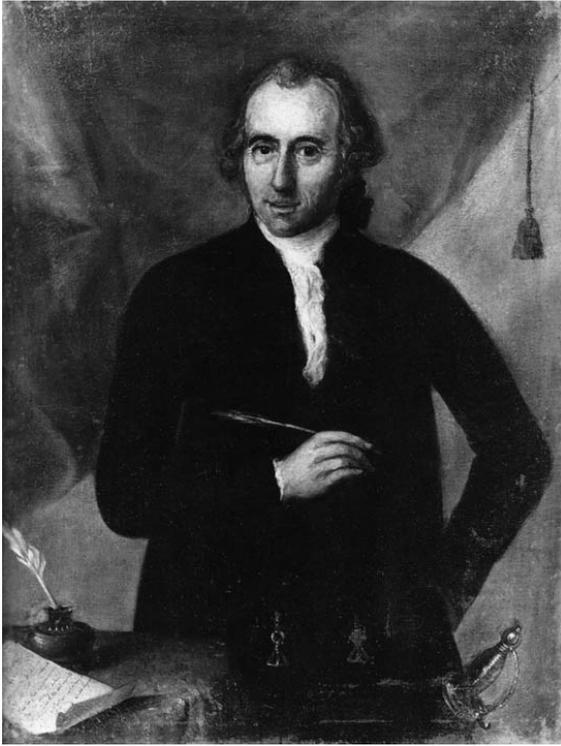
- Ill. 180 - Alessandro Longhi, *Ritratto di don Sante Giovanni Maria Bonetti, pievano di Santo Stefano Prete*. Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica.
- Ill. 181 - Alessandro Longhi, *Ritratto di don Andrea Francesco Ceselin, pievano di San Vidal (?)*. Venezia, chiesa di San Vidal.
- Ill. 182 - Alessandro Longhi, *Ritratto di don Giovanni Paolo Spinelli, pievano di Santa Maria Maddalena*. Venezia, chiesa di San Geremia, cappella di Santa Veneranda.
- Ill. 183 - Alessandro Longhi, *Ritratto di don Pietro Pernion, pievano di San Polo*. Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, sacrestia.



- Ill. 184 - Alessandro Longhi, *Ritratto del vescovo Giuseppe Cossarich Teodosio*. Curzola, Tesoro dell'Abbazia.
Ill. 185 - Alessandro Longhi, *Ritratto di don Giovanni Piccardi, arciprete della congregazione di San Polo*. Già Milano, mercato antiquario.
Ill. 186 - Alessandro Longhi, *Ritratto di don Antonio Ferrari, pievano di Sant'Agnese*. Venezia, chiesa di Santa Maria del Rosario (detta dei Gesuati), sacrestia.
Ill. 187 - Alessandro Longhi, *Ritratto di don Giovanni Piccardi, arciprete della congregazione di San Polo*. Venezia, chiesa di Santa Maria del Carmelo (detta dei Carmini), canonica.



- Ill. 188 - Giacomo Zatta (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto del cavaliere e procuratore Alvise V (Sebastiano) Mocenigo*, incisione.
- Ill. 189 - Gaetano Zancon (su disegno di Alessandro Longhi), *Ritratto del cavaliere e procuratore Alvise V (Sebastiano) Mocenigo*, incisione.
- Ill. 190 - Alessandro Longhi, *Ritratto del cavaliere e procuratore Alvise V (Sebastiano) Mocenigo*. Già Venezia, Palazzo Mocenigo a San Samuele.



Ill. 191 - Alessandro Longhi, *Ritratto virile*. Piemonte, coll. privata.

Ill. 192 - Alessandro Longhi, *Ritratto di bambino con cavalluccio di legno*. Già Venezia, coll. Brass.

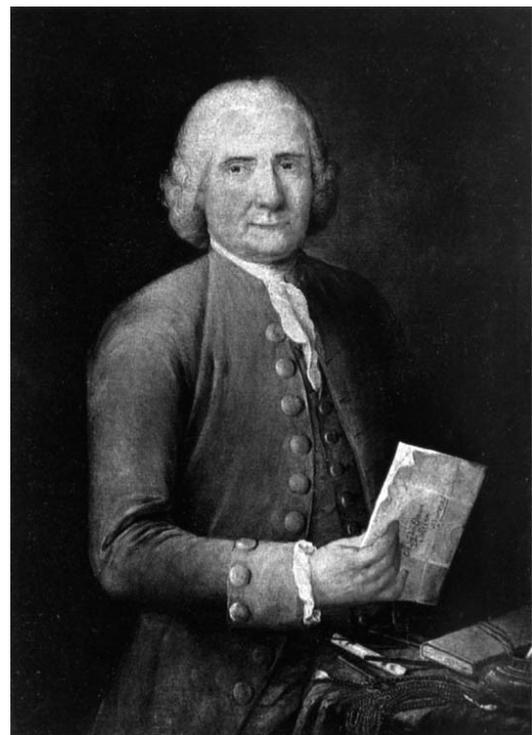
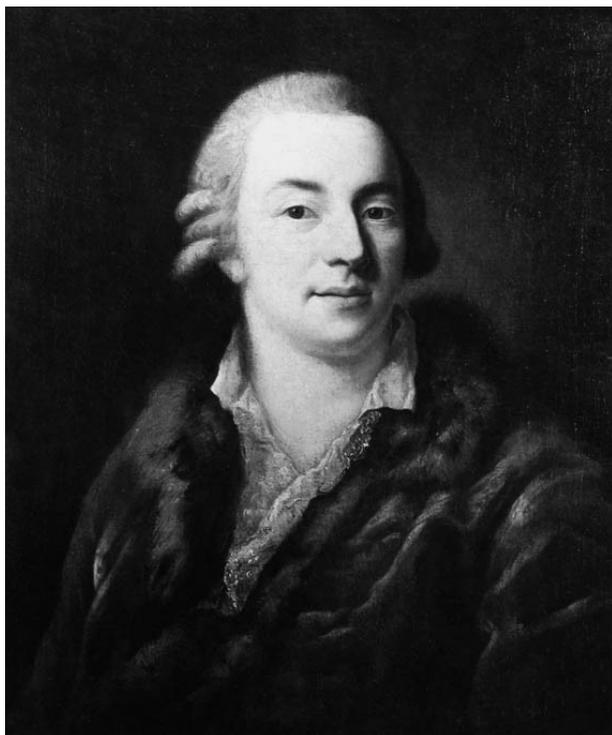
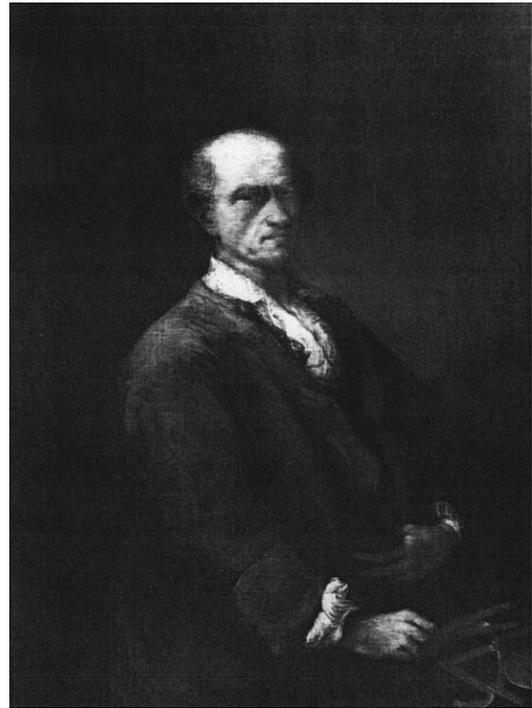
Ill. 193 - Alessandro Longhi, *Il Sacro Cuore di Gesù adorato da san Filippo Neri e san Luigi Gonzaga*. Fossò (Venezia), chiesa parrocchiale, deposito-museo.



- Ill. 196 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto del conte Galliano Lechi*. Brescia, coll. privata.
Ill. 197 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di giovane donna*. Firenze, Galleria degli Uffizi.
Ill. 198 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto virile*. Venezia, Museo Correr.
Ill. 199 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di ecclesiastico*. Già Genova, mercato antiquario.



- Ill. 200 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto dell'arciprete Carlo Gatti*. Codroipo, canonica.
Ill. 201 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di pievano*. Ferrara, Fondazione Cavallini Sgarbi.
Ill. 202 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di ecclesiastico*. Già Milano, mercato antiquario.
Ill. 203 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto del vescovo Giovanni Bragadin*. Già Londra, mercato antiquario.



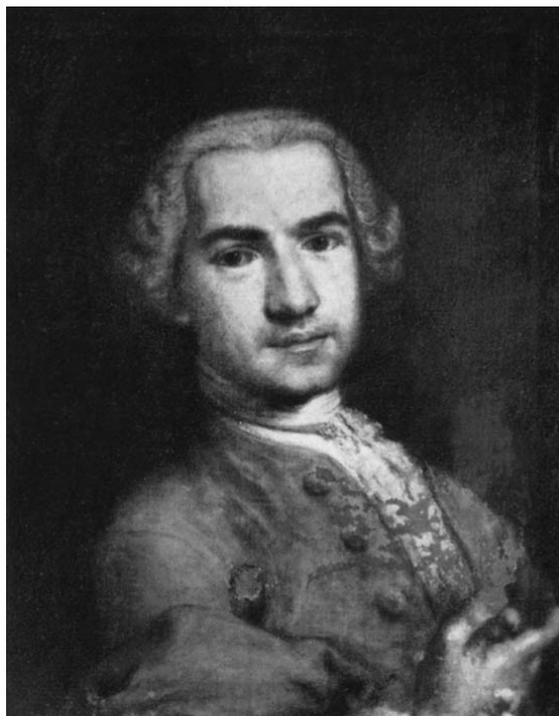
- Ill. 204 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di pittore*. Venezia, coll. Rossi.
Ill. 205 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di Bartolomeo Ferracina*. Già Milano, mercato antiquario.
Ill. 206 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di Giacomo Casanova (?)*. Roma, coll. Monis.
Ill. 207 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di Giovanni Battista Colledan*. Già Vienna, mercato antiquario.



- Ill. 208 - Alessandro Longhi (attribuito), *Giovane donna con moretta e ventaglio*. Budapest, Museo di Belle Arti.
Ill. 209 - Alessandro Longhi (attribuito), *Giovane donna con bauta e tricorno*. Budapest, Museo di Belle Arti.
Ill. 210 - Alessandro Longhi (attribuito), *Giovane donna con bauta, ventaglio e tricorno*. Dublino, National Gallery of Ireland.
Ill. 211 - Alessandro Longhi (attribuito), *Giovane donna con bauta e tricorno*. Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.



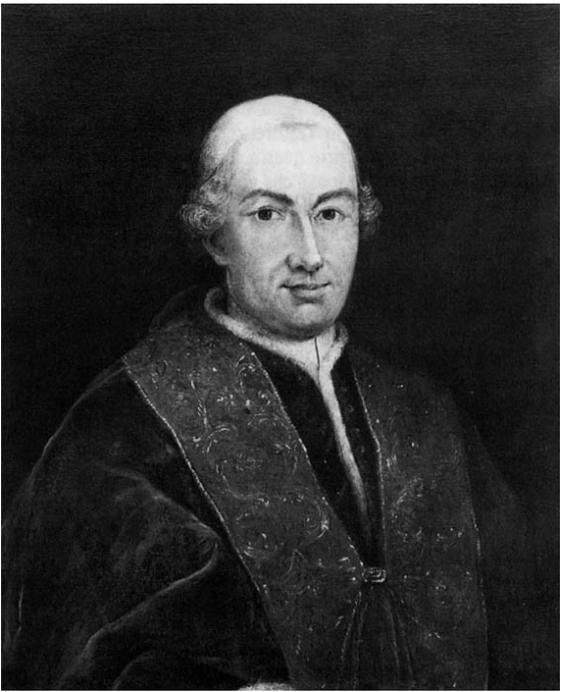
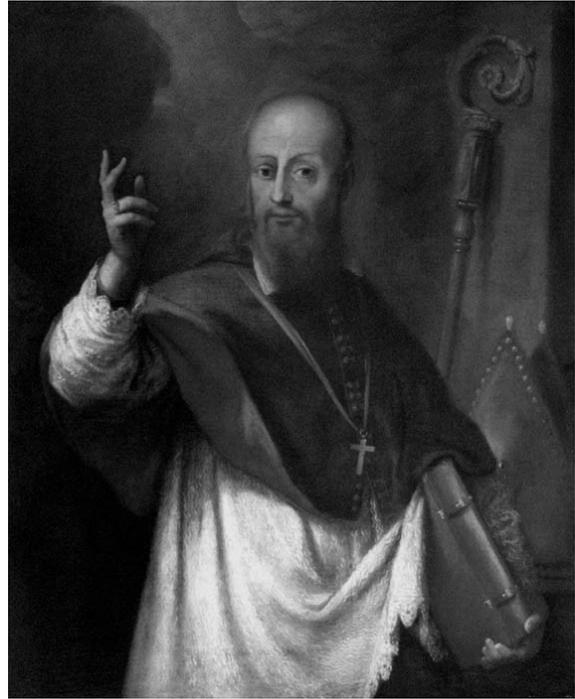
- Ill. 212 - Alessandro Longhi (attribuito), *Giovane donna con bauta e tricorno*. Già Londra, mercato antiquario.
Ill. 213 - Alessandro Longhi (attribuito), *Giovane donna con bauta e tricorno*. Regno Unito, coll. Richter.
Ill. 214 - Alessandro Longhi (attribuito), *Giovane donna con bauta, tricorno e ventaglio*. Ubicazione ignota.



- Ill. 215 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di giovane uomo in abito blu*. Roma, coll. Manzoli Miari.
Ill. 216 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di giovane uomo in abito rosso*. Roma, coll. Manzoli Miari.
Ill. 217 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di giovane uomo in abito scarlatto*. Roma, coll. Manzoli Miari.
Ill. 218 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di dama anziana*. Roma, coll. Manzoli Miari.



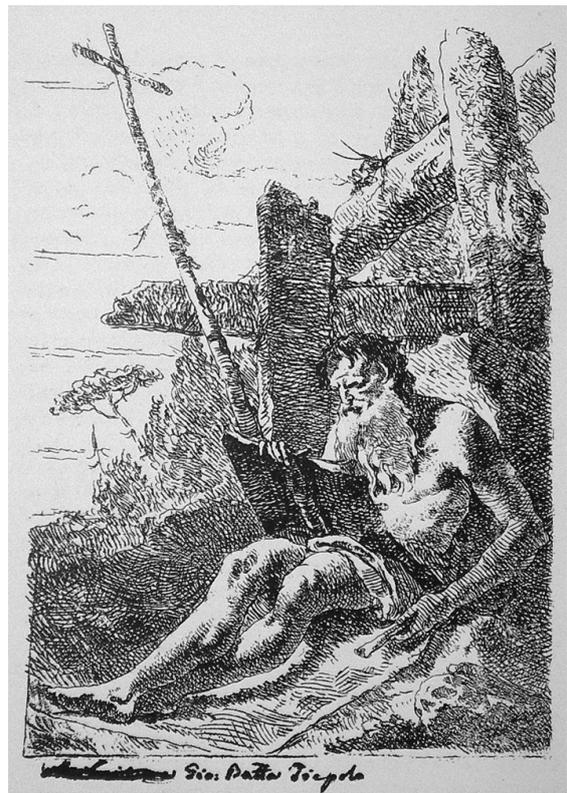
- Ill. 219 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ragazza con grappolo d'uva*. Roma, coll. Manzoli Miari.
Ill. 220 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto muliebre*. Venezia, Museo Correr.
Ill. 221 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di regatante*. Già New York, coll. De Navarro.
Ill. 222 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di regatante*. Venezia, coll. Bassanin.



- Ill. 223 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di provveditore*. Già Venezia, mercato antiquario.
Ill. 224 - Alessandro Longhi (attribuito), *San Francesco di Sales*. Venezia, coll. I.R.E.
Ill. 225 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di papa Pio VI Braschi*. Venezia, coll. privata.
Ill. 226 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di ecclesiastico*. Veneto, coll. privata.



Ill. 227 - Alessandro Longhi, *San Girolamo in preghiera*, disegno. Già Monaco di Baviera, mercato antiquario.



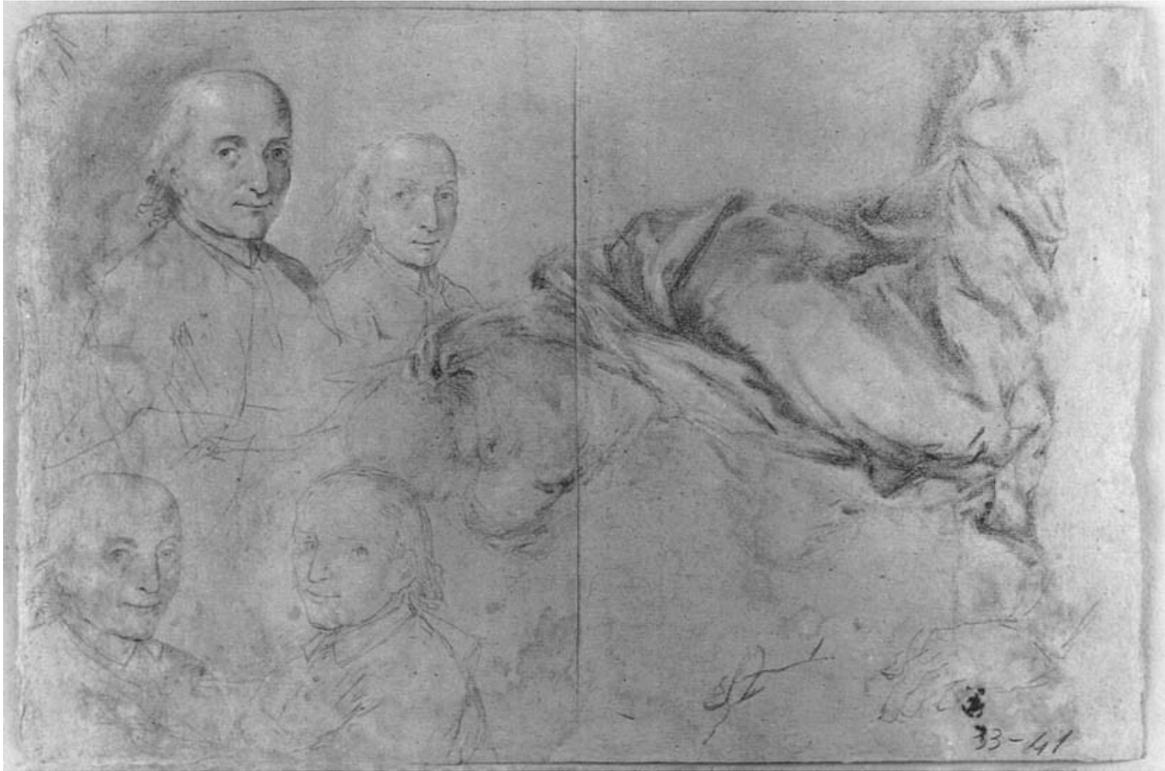
- Ill. 228 - Giovanni Battista Tiepolo, *San Girolamo in preghiera*, disegno. Trieste, Museo Sartorio.
Ill. 229 - Giovanni Battista Tiepolo, *San Girolamo in preghiera*, disegno. Bassano del Grappa, Museo Civico.
Ill. 230 - Anonimo tiepolesco, *San Girolamo in preghiera*, incisione.



- Ill. 231 - Alessandro Longhi (attribuito), *Studi di vacche*, disegno. Bassano del Grappa, Museo Civico.
Ill. 232 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto virile*, disegno. Firenze, Fondazione Roberto Longhi.
Ill. 233 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto virile*, disegno. Già Londra, Colnaghi.



- Ill. 234 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di ragazzo*, disegno. Già Londra, Colnaghi.
Ill. 235 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto virile*, disegno. Già Londra, mercato antiquario.
Ill. 236 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto virile*, disegno. Già Londra, coll. Hesse.
Ill. 237 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto muliebre*, disegno. Già Londra, coll. Hesse.



- Ill. 238 - Alessandro Longhi (attribuito), *Studi di un ritratto di ecclesiastico, di una mano e del panneggio di una figura inginocchiata*, disegno. Milano, coll. privata.
- Ill. 239 - Alessandro Longhi (attribuito), *Studi di un ritratto virile*, disegno. Milano, coll. privata.



- Ill. 240 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di magistrato*, disegno. New York, Pierpont Morgan Library.
 Ill. 241 - Anonimo (su disegno di Alessandro Longhi), *Dama e gentiluomini in un giardino*, incisione.
 Ill. 242 - Alessandro Longhi (attribuito), *Dama con due gentiluomini, gentiluomo in atto di scrivere, busto virile*, disegno. Venezia, Museo Correr.



- Ill. 243 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di giovane uomo*, disegno. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.
Ill. 244 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di giovane ecclesiastico*, disegno. Venezia, Museo Correr.
Ill. 245 - Alessandro Longhi (attribuito), *Abito e mano*, disegno. Venezia, Museo Correr.
Ill. 246 - Alessandro Longhi (attribuito), *Due figure in costume antico*, disegno. Venezia, Museo Correr.



- Ill. 247 - Alessandro Longhi (attribuito), *Testa e braccio*, disegno. Venezia, Museo Correr.
Ill. 248 - Alessandro Longhi (attribuito), *Due teste*, disegno. Venezia, Museo Correr.



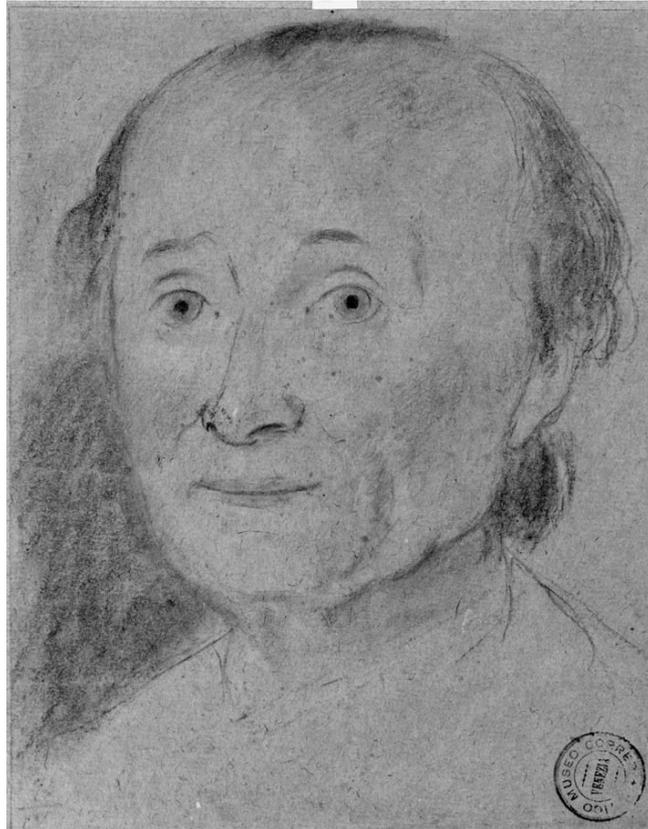
- Ill. 249 - Alessandro Longhi (attribuito), *Nudo virile*, disegno. Venezia, Museo Correr.
Ill. 250 - Alessandro Longhi (attribuito), *Testa di giovane donna e mano*, disegno. Venezia, Museo Correr.
Ill. 251 - Alessandro Longhi (attribuito), *Testa di giovane donna e braccio*, disegno. Venezia, Museo Correr.



Ill. 252 - Alessandro Longhi (attribuito), *Un poeta che declama i suoi versi*, disegno. Venezia, Museo Correr.
Ill. 253 - Pietro Longhi, *Un poeta che declama i suoi versi*. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.



- Ill. 254 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di papa Benedetto XIII Orsini*, disegno. Venezia, Museo Correr.
- Ill. 255 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto del doge Marco Corner*, disegno. Venezia, Museo Correr.
- Ill. 256 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto del doge Francesco Morosini*, disegno. Venezia, Museo Correr.
- Ill. 257 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto di vecchio con berretto*, disegno. Venezia, Museo Correr.

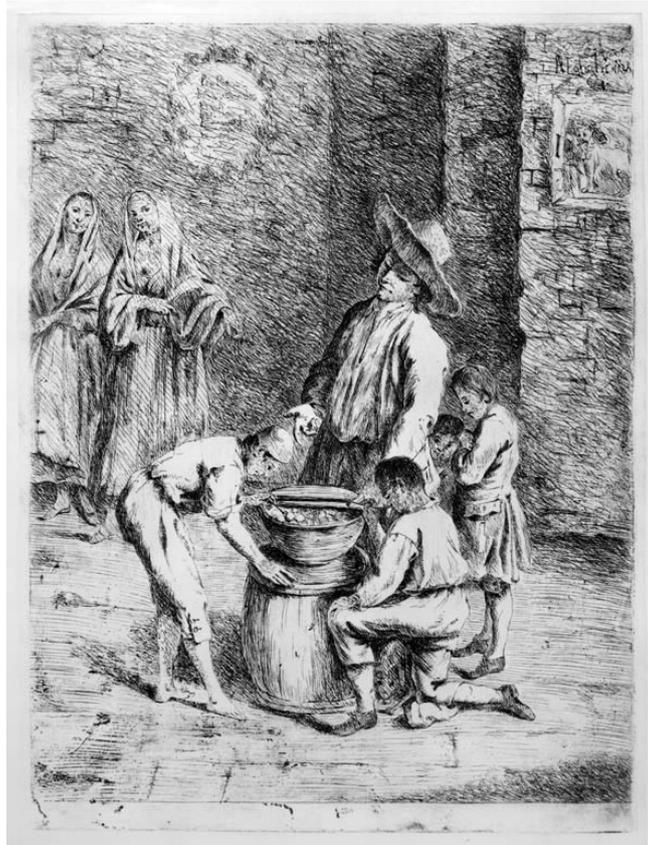


Ill. 258 - Alessandro Longhi (attribuito), *Testa di vecchia*, disegno. Venezia, Museo Correr.

Ill. 259 - Alessandro Longhi (attribuito), *Testa di giovane uomo*, disegno. Venezia, Museo Correr.



- Ill. 260 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Il ballo rustico*, I stato, incisione.
 Ill. 261 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Il ballo rustico*, II stato, incisione.
 Ill. 262 - Pietro Longhi, *Il ballo rustico*. Chicago, The Art Institute.



Ill. 263 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Venditore di fritole*, incisione.
Ill. 264 - Pietro Longhi, *Venditore di fritole*. Già Londra, mercato antiquario.



- Ill. 265 - Pietro Longhi, *Le filatrici*. Venezia, Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia.
- Ill. 266 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Le filatrici*, I stato, incisione.
- Ill. 267 - Pietro Longhi, *Pastorella addormentata*. Venezia, Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia.
- Ill. 268 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Pastorella addormentata*, incisione.



- Ill. 269 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Gondoliere che danza con una giovane donna*, incisione.
- Ill. 270 - Pietro Longhi, *Gondoliere che danza con una giovane donna*. Venezia, Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia.
- Ill. 271 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Il moretto saltimbanco*, II stato, incisione.



Ill. 272 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Il casotto del Borgogna*, incisione.

Ill. 273 - Pietro Longhi, *Il casotto del Borgogna*. Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, coll. Banca Intesa-Sanpaolo.



Ill. 274 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Il rinoceronte*, incisione.

Ill. 275 - Pietro Longhi, *Il rinoceronte*. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano.



Ill. 276 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Il Ridotto*, incisione.

Ill. 277 - Pietro Longhi, *Il Ridotto*. Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, coll. Banca Intesa-Sanpaolo.



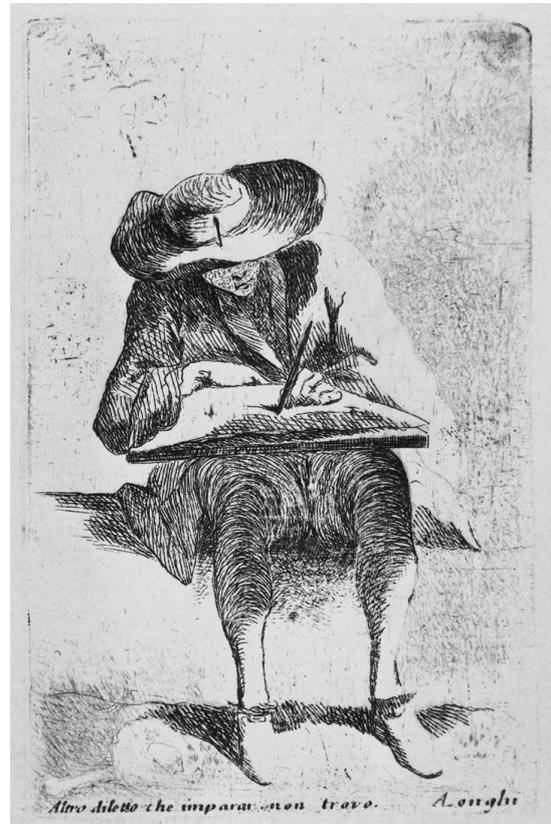
Ill. 278 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Il cavadenti*, incisione.
 Ill. 279 - Pietro Longhi, *Il cavadenti*. Milano, Pinacoteca di Brera.



Ill. 280 - Alessandro Longhi, *Adorazione dei Magi*, incisione.

Ill. 281 - Giovanni Battista Tiepolo, *Adorazione dei Magi*, incisione.

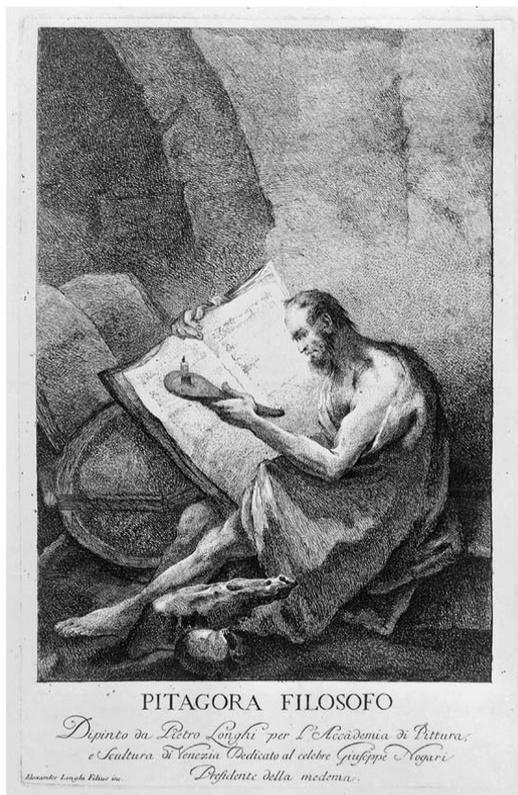
Ill. 282 - Alessandro Longhi, *Sacra Famiglia con sant'Anna, san Giacobino e san Giovanni Battista*, incisione.



- III. 283 - Alessandro Longhi, *Madonna addolorata*, incisione.
- III. 284 - Giandomenico Tiepolo, *Madonna addolorata*, incisione.
- III. 285 - Alessandro Longhi, *Ragazzo disegnatore*, incisione.



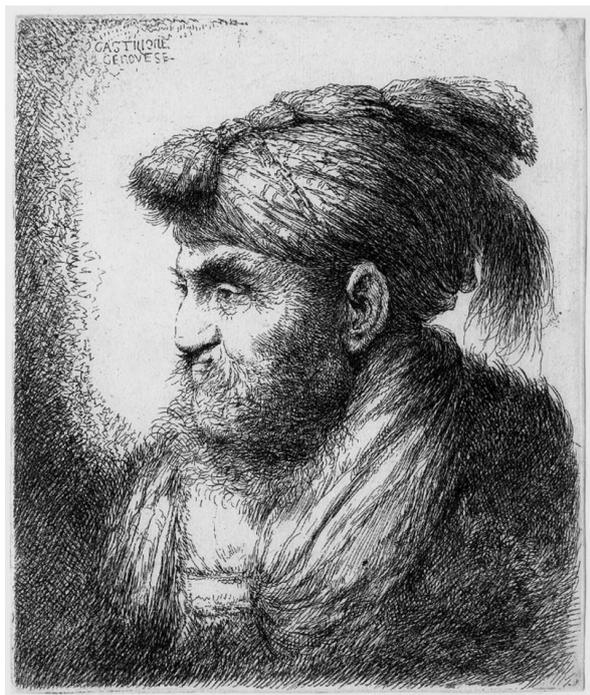
- Ill. 286 - Alessandro Longhi, *Adorazione dei pastori*, I stato, incisione.
 Ill. 287 - Alessandro Longhi, *Adorazione dei pastori*, II stato, incisione.
 Ill. 288 - Alessandro Longhi, *Sant'Antonio Abate tormentato dai demoni*, incisione.
 Ill. 289 - Pietro Longhi, *Sant'Antonio Abate tormentato dai demoni*. Venezia, Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia.



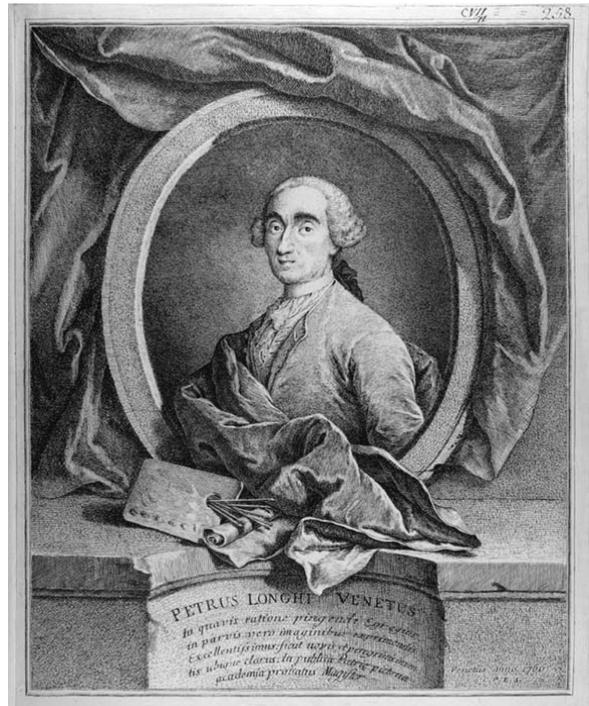
- III. 290 - Pietro Longhi, *Pitagora filosofo*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- III. 291 - Alessandro Longhi (da Pietro Longhi), *Pitagora filosofo*, incisione.
- III. 292 - Alessandro Longhi, *La Pittura e il Merito*, incisione.
- III. 293 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Chagi Abdurahman Aga*, incisione.



- Ill. 294 - Alessandro Longhi (da Giovanni Benedetto Castiglione), *Testa di uomo con grandi baffi*, incisione.
Ill. 295 - Giovanni Benedetto Castiglione, *Testa di uomo con grandi baffi*, incisione.
Ill. 296 - Giovanni Benedetto Castiglione, *Testa di vecchio con barba e copricapo orientale*, incisione.
Ill. 297 - Alessandro Longhi (da Giovanni Benedetto Castiglione), *Testa di vecchio con barba e copricapo orientale*, incisione.



- Ill. 298 - Giovanni Benedetto Castiglione, *Testa di vecchio con grande barba*, incisione.
Ill. 299 - Alessandro Longhi (da Giovanni Benedetto Castiglione), *Testa di vecchio con grande barba*, incisione.
Ill. 300 - Alessandro Longhi (da Giovanni Benedetto Castiglione), *Testa di vecchio con barba e fiocco sulla fronte*, incisione.
Ill. 301 - Giovanni Benedetto Castiglione, *Testa di vecchio con barba e fiocco sulla fronte*, incisione.



- III. 302 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Luisa Bergalli Gozzi*, incisione.
- III. 303 - Alessandro Longhi (attribuito), *Ritratto muliebre con miniatura*, incisione.
- III. 304 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Gaetano Zompini*, incisione.
- III. 305 - Alessandro Longhi, *Ritratto di Pietro Longhi*, incisione.

AGLI AMATORI
E
MECENATI DELLA PITTURA
ALESSANDRO LONGHI
VENEZIANO.



Corgendo io che nel presente Secolo si fa gran stima della Nobil Arte della Pittura, ed essendo arricchita d' Eccellenti Professori, mi sono involgiato di dipingerli dal naturale, poi inciderli in rame alla Pittoresca; ed aveva stabilito il numero di 23. Pittori Storici, dal Pubblico conosciuti per Uomini celebri: Ma avuta in questi giorni la sorte di conoscer qui il nostro famoso Cignaroli, e potuto anco ritrarlo dal naturale, lo aggiungo altresì, per esser uno de' nostri, che con l'opere sue fa maggiormente risplendere la nostra bell' Arte.

Ho procurato poi trovar chi stendesse le loro vite in compendio, che faranno parimente intagliate, e stampate in rame in Carta Imperiale, ed esattamente eseguite.

Quindi ho creduto opportuno, per facilitarne la spesa, darli al Pubblico per via di Società, e darne avviso col presente progetto.

Ogni mese adunque infallibilmente si consegneranno alli Signori Associati due Ritratti con il ristretto della loro vita pel solo esborso di Lire 4. Veneziane; e tutto il corpo legato con politezza costerà tre Zecchini, attesa la giunta di cinque altri rami, fatta recentemente.

Chiunque per tanto vorrà iscriversi all'associazione, dovrà far capo alla mia abitazione, al Ponte della Scuola di S. Rocco, ove potrà far scelta ancora d'altre mie Opere a suo piacimento.

Mi corre fra tanto l'obbligo di ringraziare molti Soggetti, che a quest' ora si sono sottoscritti, dandomi a dividere l'universale aggradimento.

Venezia li 21. Gennaio 1762. M. V.

AGLI AMATORI
E
MECENATI DELLA PITTURA
ALESSANDRO LONGHI
PITTORE VENEZIANO.



A somma estimazione, in cui truovasi nel presente Secolo l' Arte nobile della Pittura, d' eccellenti Professori arricchita, m' involgiò di dipingerli dal naturale, e poscia d' inciderli in rame alla Pittoresca. Da prima io m' era determinato a ritrarre venti tre Pittori Storici, considerati dal Pubblico per Uomini celebri, ma avendo ultimamente avuta la buona sorte di qui conoscer il famoso nostro CIGNAROLI ho voluto dipingere anch' esso dal naturale, ed aggiungerlo ai sopradetti, giacché questa bell' Arte per le Opere di lui vieppiù risplende.

Ho in oltre stimato bene di far estendere da esperto Scrittore le loro Vite in compendio, colle quali, co' Ritratti, e coll' aggiunta di altre quattro Tavole, il tutto inciso e stampato in rame, e con begli Ornati all' intorno di cadaun foglio di Carta imperiale per maggiore abbellimento dell' Opera, si è formato un Volume, che farà con politezza legato.

Il prezzo di questo Libro è di tre Zecchini Veneziani, e però quelli che si disporranno a farne l'acquisto, avran la bontà di far capo alla mia abitazione al Ponte della Scuola Grande di San Rocco.

Venezia addì 21. Agosto 1764.

A V I S
D' ALEXANDRE LONGHI
PEINTRE VENITIEN.



L' Art noble de la Peinture étant, tres estimé dans le Siècle courant, où il est enrichi d' excellens Maîtres, m' a fait naître l' envie de les peindre d' après nature, & ensuite de les graver en taille douce d' une façon bizarre. Je m' étois d' abord fixé au nombre de vingt trois Peintres d' Histoire, que le Public reconnoit pour des Hommes célèbres; mais comme j' ai eu en dernier lieu le bonheur de connoître ici notre fameux CIGNAROLI, j' ai voulu aussi faire son portrait, & l' ajoûter aux susdits, puisque ce bel Art reluit de plus en plus par les ouvrages de ce Peintre.

J' ai eu soin de choisir un habile Auteur, qui a écrit en abrégé leurs Vies. J' en ai formé un Volume in-folio impérial, & outre les 24. Portraits, dont je viens de parler, il contient autres quatre Planches, le tout étant imprimé & gravé en cuivre, & chaque feuille ornée alentour, afin que cet Ouvrage soit encore mieux embellie.

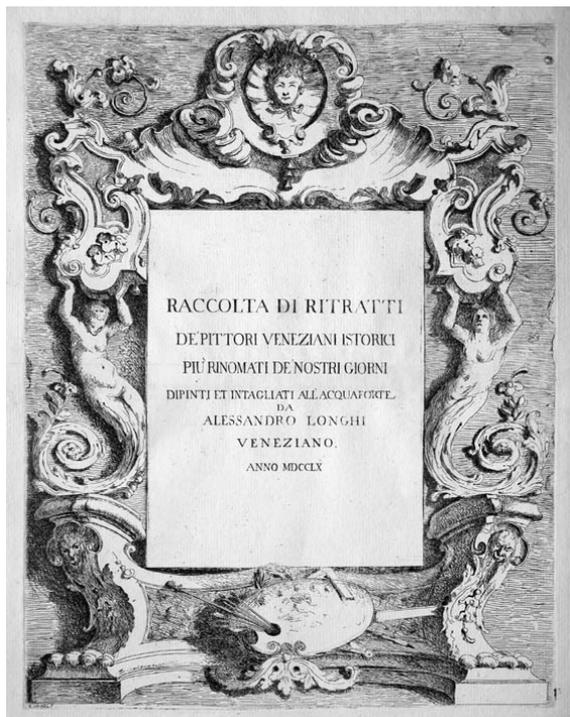
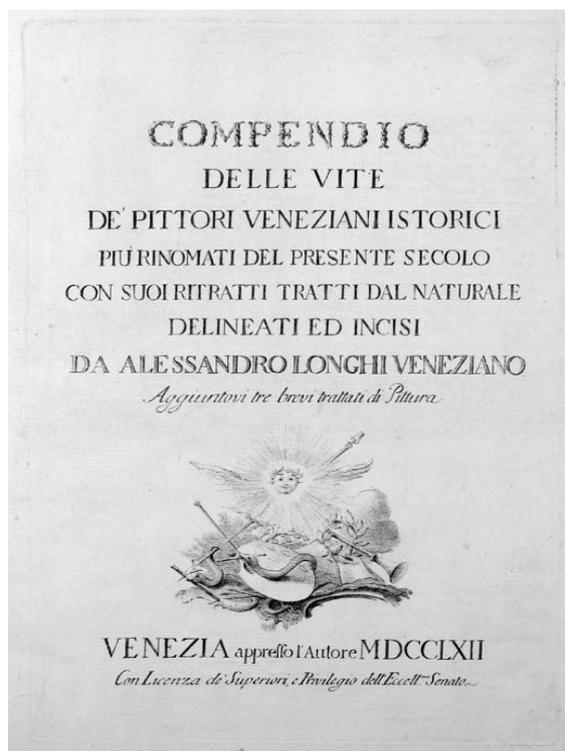
Il sera proprement relié, & on le payera trois sequins Venitiens. Ceux qui aimeront de l' acquérir, auront la bonté de s' adresser à mon logis près du Pont de la Grande Ecole de Saint Roch.

à Venise le 22. Septembre 1764.

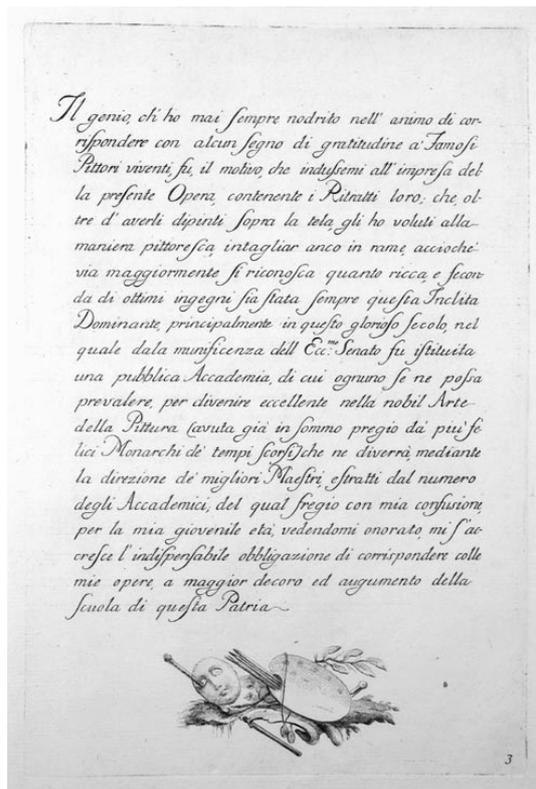
Ill. 306 - Avviso di Alessandro Longhi per il *Compendio*, 21 gennaio 1762 *m.v.*

Ill. 307 - Avviso di Alessandro Longhi per il *Compendio*, 21 agosto 1764.

Ill. 308 - Avviso di Alessandro Longhi per il *Compendio*, 22 settembre 1764.



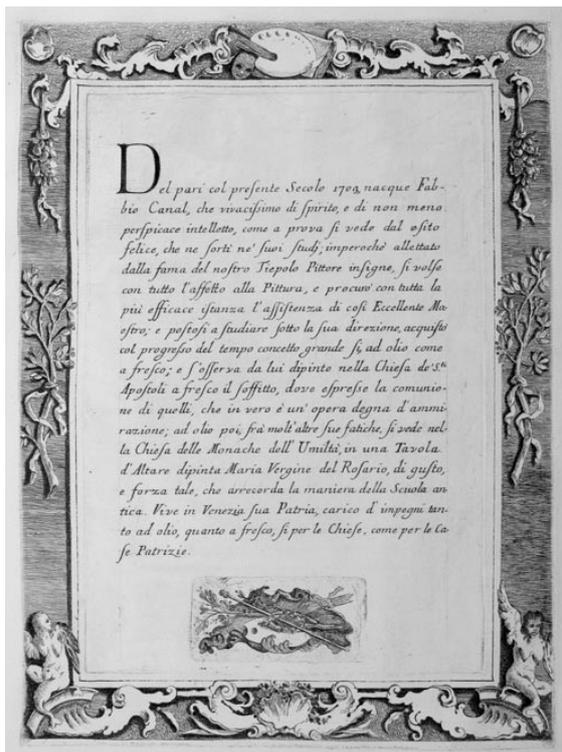
- Ill. 309 - *Frontespizio*, prima edizione, incisione (dal *Compendio*).
 Ill. 310 - *Frontespizio*, seconda edizione, I stato, incisione (dal *Compendio*).
 Ill. 311 - *Frontespizio* della *Raccolta di ritratti*, incisione.



- III. 312 - Dedicazione con stemma della famiglia Pisani, I stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 313 - Dedicazione, II stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 314 - *Proemio*, prima edizione, I stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 315 - *Proemio*, seconda edizione, II stato, incisione (dal *Compendio*).



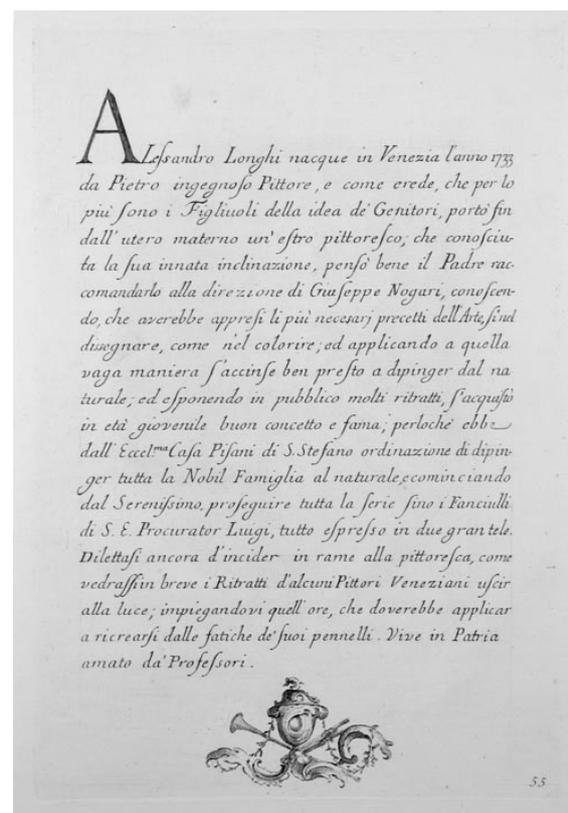
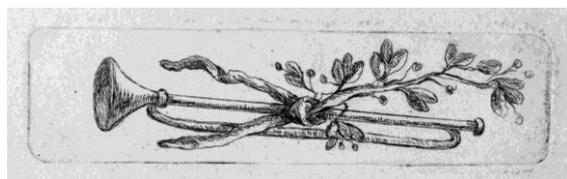
- III. 316 - Cornice per i ritratti (A), II stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 317 - Cornice per i ritratti (B), incisione (dal *Compendio*).
- III. 318 - Biografia di Nicolò Bambini, I stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 319 - Biografia di Gregorio Lazzarini, I stato, incisione (dal *Compendio*).



Del pari col presente Secolo 1708, nacque Fabio Canal, che vivacissimo di spirito, e di non meno perspicace intelletto, come a prova si vede dal ostio felice, che ne sortì ne' suoi studi; imperochè allattato dalla fama del nostro Trepolo Pittore insigne, si volse con tutto l'affetto alla Pittura, e procurò con tutta la più efficace istanza l'assistenza di così Eccellente Maestro, e professò a studiare sotto la sua direzione, acquisì col progresso del tempo concetto grande sì ad olio come a fresco; e s'offerza da lui dipinto nella Chiesa de' SS. Apostoli a fresco il soffitto, dove espresse la comunione di quelli, che in vero è un' opera degna d'ammirazione; ad olio poi, fra molti altre sue fatiche, si vede nella Chiesa delle Monache dell' Umiltà, in una Tavola d'Altare dipinta Maria Vergine del Rosario, di gusto, e forza tale, che arrecorda la maniera della Scuola antica. Vive in Venezia sua Patria, carico d'impegni tanto ad olio, quanto a fresco, sì per le Chiese, come per le Case Patrizie.



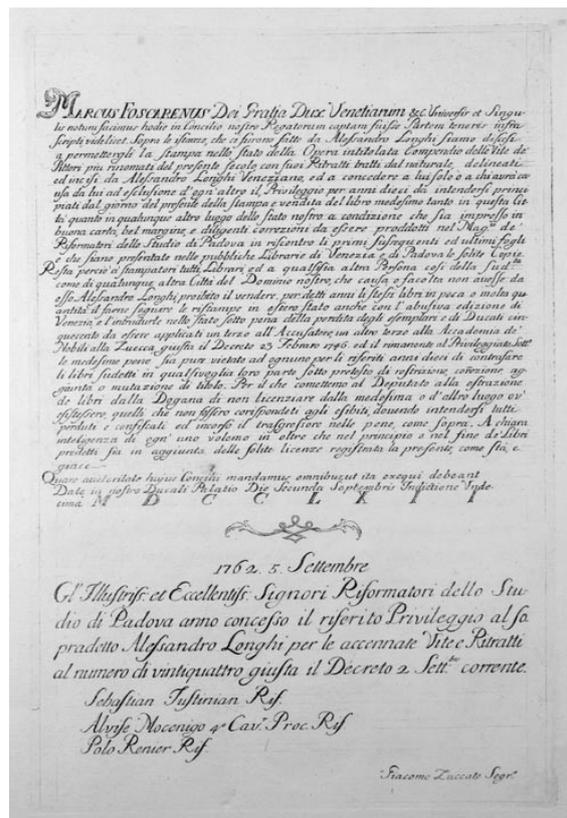
Del pari col presente Secolo 1708, nacque Fabio Canal, che vivacissimo di spirito, e di non meno perspicace intelletto, come a prova si vede dall' ostio felice, che ne sortì ne' suoi studi; imperochè allattato dalla fama del nostro Trepolo Pittore insigne, si volse con tutto l'affetto alla Pittura, e procurò con tutta la più efficace istanza l'assistenza di così Eccellente Maestro, e professò a studiare sotto la sua direzione, acquisì col progresso del tempo concetto grande sì ad olio, come a fresco; e s'offerza da lui dipinto nella Chiesa de' SS. Apostoli a fresco il soffitto, dove espresse la comunione di quelli, che in vero è un' opera degna d'ammirazione; ad olio poi, fra molti altre sue fatiche, si vede nella Chiesa delle Monache dell' Umiltà, in una Tavola d'Altare dipinta Maria Vergine del Rosario, di gusto, e forza tale, che arrecorda la maniera della Scuola antica. Vive in Venezia sua Patria, carico d'impegni tanto ad olio, quanto a fresco, sì per le Chiese, come per le Case Patrizie.



Amo Casa Pisani di S. Stefano ordinazione di dipinger tutta la Nobil Famiglia al naturale; e cominciando dal Serenissimo, proseguire tutta la serie sino i Fanciulli di S. E. Procurator Luigi, tutto espresso in due gran teli. Dilettafi ancora d'incider in rame alla pittoreasca, come vedrassi in breve i Ritratti d'alcuni Pittori Veneziani uscir alla luce; impiegandovi quell' ore, che doverebbe applicar a ricrearsi dalle fatiche de' suoi pennelli. Vive in Patria amato da' Professori.



- Ill. 320 - Cornice per le biografie (A), incisione (dal *Compendio*).
- Ill. 321 - Cornice per le biografie (B), incisione (dal *Compendio*).
- Ill. 322 - Finalino (A), incisione (dal *Compendio*).
- Ill. 323 - Biografia di Alessandro Longhi, IV stato, incisione (dal *Compendio*).



- III. 324 - *Privilegio*, prima edizione, I stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 325 - *Privilegio*, prima edizione, II stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 326 - *Privilegio*, seconda edizione, I stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 327 - *Finalino* (B), incisione (dal *Compendio*).

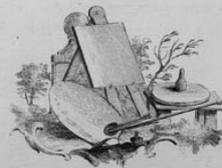
TRATTATO I Dell' Disegno.

Quanto sia necessario al Pittore il trattare indefessamente un sommo Santo il Disegno vediamo ne i classici Maestri della nostra Scuola Veneziana sino ad ora brevemente commendati, chiaro si vede che lo Studioso deve disegnare con ragione il vivo, ma con quello che noi diciamo gusto delle cose, cioè di prender il Naturale con quella misura, e grazia propria dell'Arte, che discerne il bello, e lascia il cattivo, ne che solo deve cercare che il contorno sia castissimo, ma che la macchia produca un ottimo effetto con morbidezza, ardore non offittato, e maestria di mezzè tinte, perchè l'esercizio del Disegno deve appoggiarsi, doppo le belle forme de' Freci, a gli accidenti e sfuosità del naturale, per ciò è sempre pronta l'assistenza de' Pittori nell'Accademia si nobilmente eretta del Nudo, mentre non basta imitar superficialmente le parti, ma bisogna intendere l'effetto conservando l'unità del carattere, e la proporzione, per la quale s'ha da avere il compasso negli occhi, e non nelle mani, stantechè la sola diligenza opera alla cieca, quando non è accompagnata da una naturale attività di intendere che conduce al vero possesso del Disegno.



TRATTATO II Del Colorito.

Chi possiede il diletto della Pittura vede chiaramente che i nostri Pittori anno un particolar spirito nel colorire, qual si chiama di maniera non poco, lontano dalla Verità, e che con tocco di pennello pronto e giusto si forma tutto il bello che può far la diligenza, la qual franchezza quando non viene dal Cielo non si può acquistare con la sola fatica. Lo scopo principale del Colorito è l'imitar il Naturale, ma ciò non basta per che studia, mentre nella Verità non si vede l'Arte del maneggiar le tinte, e il pennello resta da osservare come i valenti uomini anno dipinto le cose: tutti dipingono il vero, e pure tutti anno una diversa maniera, gran studio poi è quello di dare il Colorito conveniente a quella cosa che si esprime e di accordar una degradata distribuzione delle tinte, così il saper sponere a suo luogo in quisa però che tutte le partecipazioni di una tinta con l'altra abbiano un bel sapore. così quanto difficili sieno i contrapposti, si del lume picevo che della forza, e quanto importi il tener pastoso il Quadro e che formi un bel rilievo, considerandolo che il Colorito è bello quanto è acosto al naturale, e che unamora l'occhio degli intendenti con l'armonia.

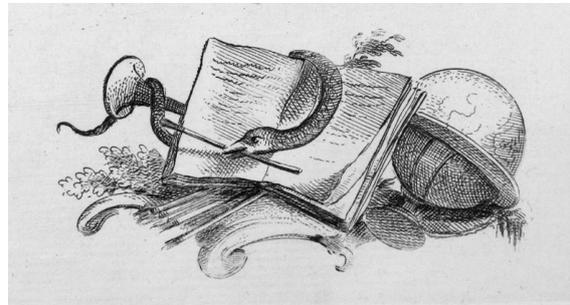
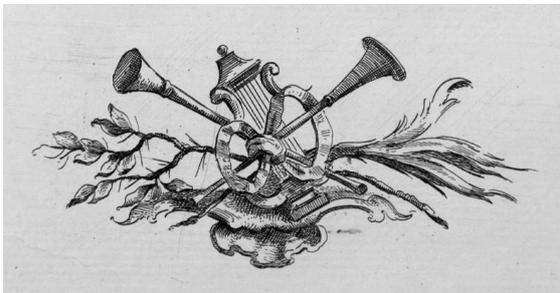
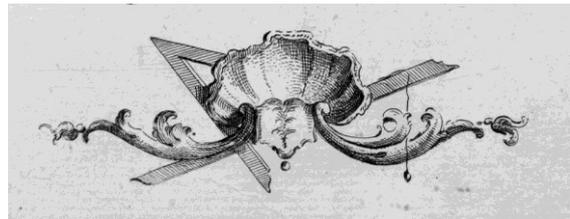
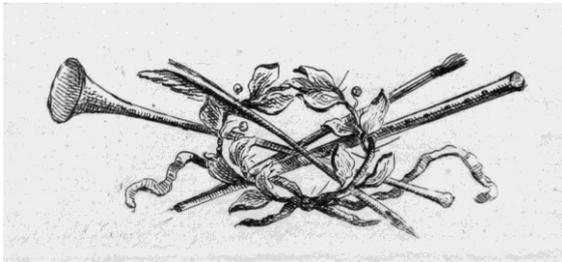
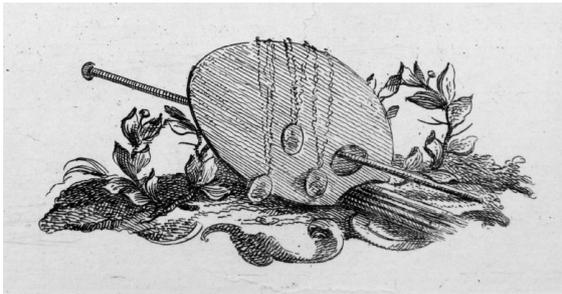
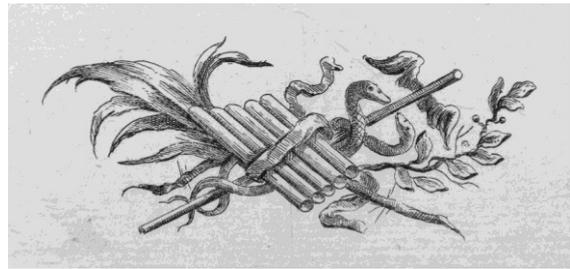
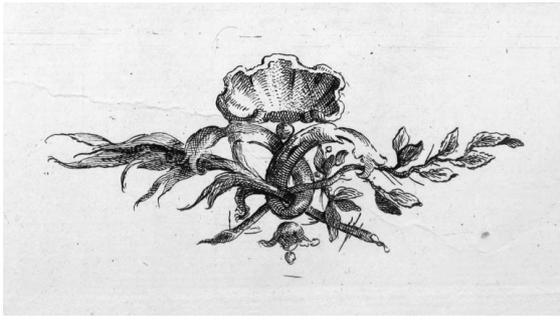


TRATTATO III Dell' Invenzione.

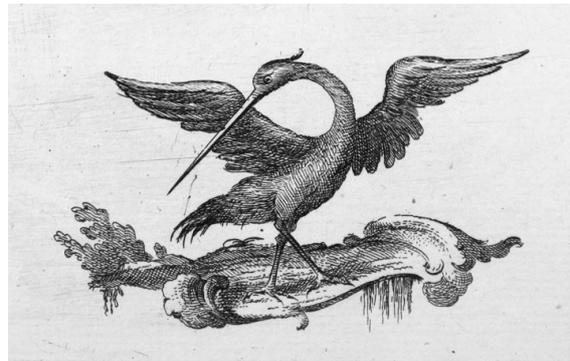
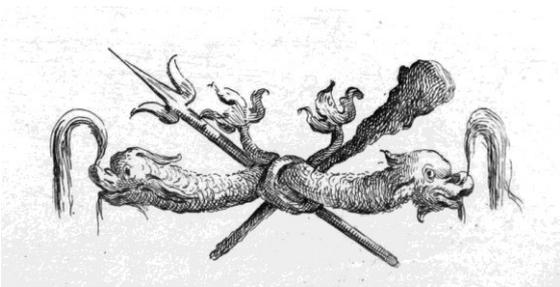
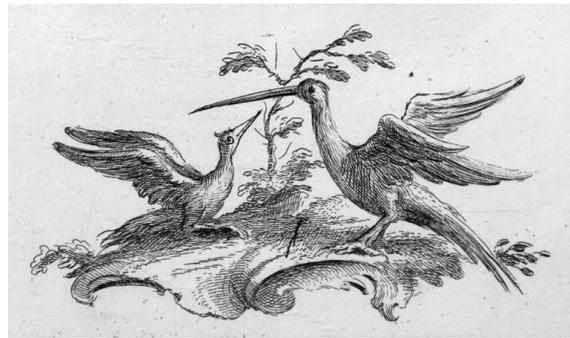
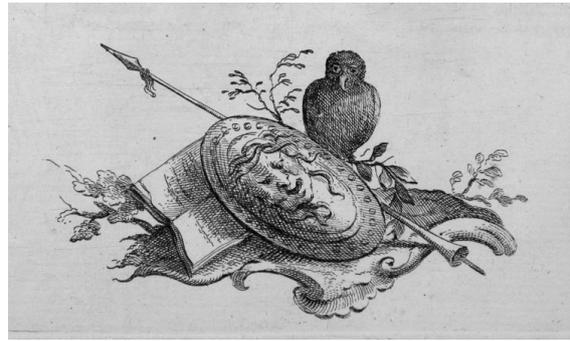
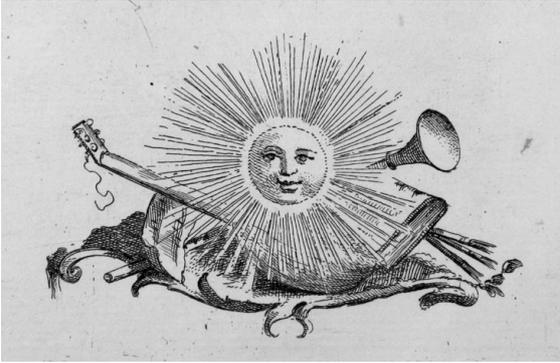
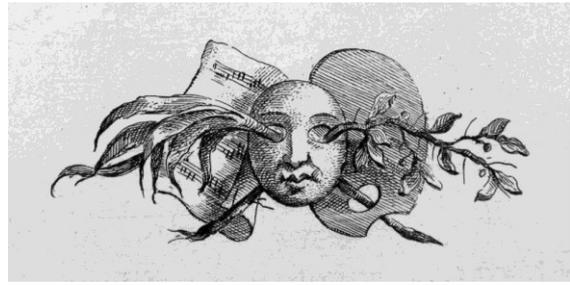
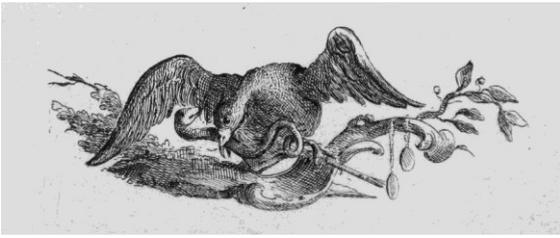
Nello Spirito dell' Invenzione che in tante egregie opere si vale molto v'è da osservare per destar la fantasia seconda e vivace onde produrre i propri Originali per dir qualche cosa anche intorno a ciò si rifletta che il Pittore letter che abbia bene la Storia deve cercare che il tutto tenda al Soggetto principale onde tutte l'altre cose sieno accessori di quello, per inventar bene certo è che pria di tutto non si deve pensare pezzo per pezzo dell' opera, ma alla massa universale onde ricerca un gran partito di lume poi mettersi a studiare minutamente sulle parti dell' Embrione, che i gruppi anno da piramidare con posizione disugualmente attiva, che le cose anno da giovare, e rendersi bene effetto una per l'altra: così è necessario lo studio della Prospettiva, senza la quale non si può degnar le figure, si ne i laterali che ne i Soffitti ma come che la Pittura non si può restringere in precetti, perchè tanti sarebbero quanti sono i diversi pensamenti e imprese della fantasia creativa, per ciò punto avendo io laconicamente scritto con questi il Sig. Alessandro Longhi, qual doppo aver dipinto questi Trattati con l'egregio suo pennello formò questa serie per l'ultima ragione ch'egli ha de' i Virtuosi e per onor della Patria.



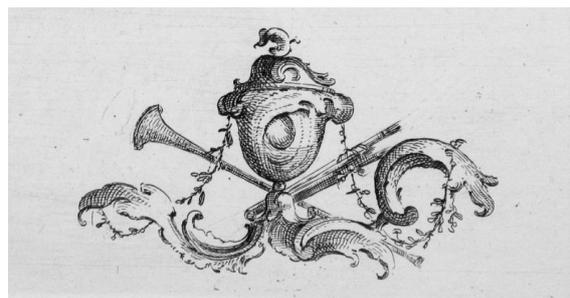
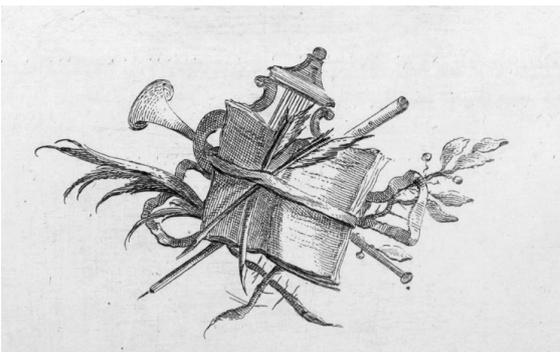
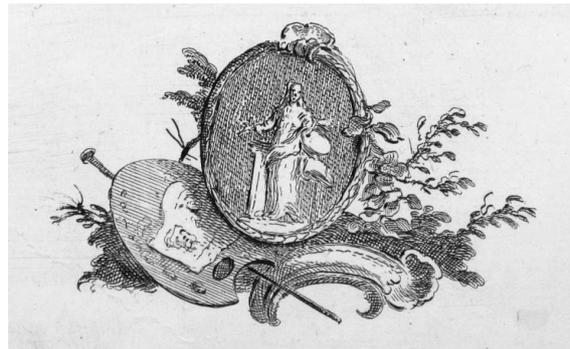
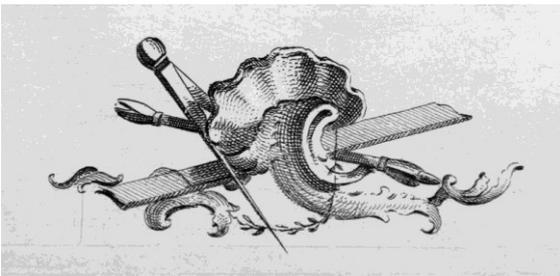
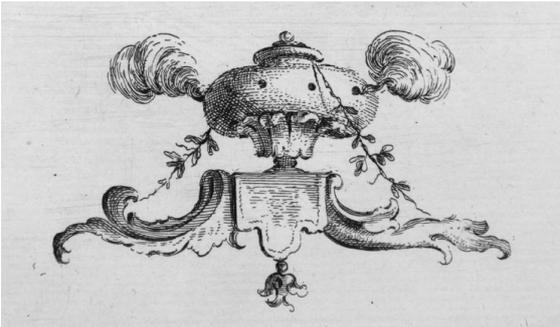
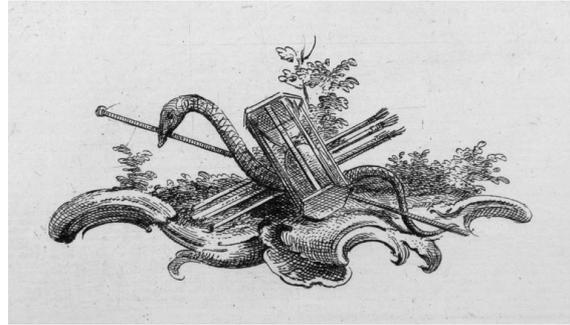
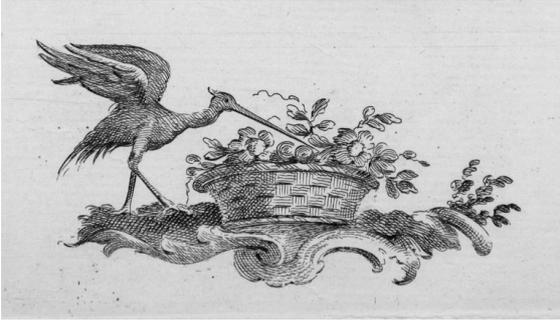
- III. 328 - Trattato sul disegno, I stato, incisione (dal Compendio).
- III. 329 - Trattato sul colorito, I stato, incisione (dal Compendio).
- III. 330 - Finalino (C), incisione (dal Compendio).
- III. 331 - Trattato sull'invenzione, I stato, incisione (dal Compendio).



III. 332-339 - *Finalini delle biografie di Nicolò Bambini, Sebastiano Ricci, Gregorio Lazzarini, Antonio Balestra, Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Tiepolo, Giambettino Cignaroli, Jacopo Amigoni, incisioni (dal Compendio).*



III. 340-347 - Finalini delle biografie di Giovanni Battista Pittoni, Gaspare Diziani, Giuseppe Nogari, Giuseppe Camerata, Giuseppe Angeli, Jacopo Guarana, Francesco Fontebasso, Domenico Maggiotto, incisioni (dal Compendio).



III. 348-355 - Finalini delle biografie di Antonio Marinetti, Fabio Canal, Francesco Zugno, Francesco Polazzo, Antonio Zucchi, Jacopo Marieschi, Pietro Antonio Novelli, Alessandro Longhi, incisioni (dal Compendio).



- Ill. 356 - *Ritratto di Nicolò Bambini, I stato, incisione (dal Compendio).*
Ill. 357 - *Ritratto di Nicolò Bambini, II stato, incisione (dal Compendio).*
Ill. 358 - *Ritratto di Nicolò Bambini, III stato, incisione (dal Compendio).*



- III. 359 - *Ritratto di Sebastiano Ricci, I stato, incisione (dal Compendio).*
III. 360 - *Ritratto di Sebastiano Ricci, II stato, incisione (dal Compendio).*
III. 361 - *Ritratto di Gregorio Lazzarini, I stato, incisione (dal Compendio).*
III. 362 - *Ritratto di Gregorio Lazzarini, II stato, incisione (dal Compendio).*



- III. 363 - *Ritratto di Antonio Balestra, I stato, incisione (dal Compendio).*
III. 364 - *Ritratto di Antonio Balestra, II stato, incisione (dal Compendio).*
III. 365 - *Ritratto di Giovanni Battista Piazzetta, I stato, incisione (dal Compendio).*
III. 366 - *Ritratto di Giovanni Battista Piazzetta, II stato, incisione (dal Compendio).*



- III. 367 - *Ritratto di Giovanni Battista Tiepolo, I stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 368 - *Ritratto di Giovanni Battista Tiepolo, II stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 369 - *Ritratto di Giambettino Cignaroli, I stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 370 - *Ritratto di Giambettino Cignaroli, II stato, incisione (dal Compendio).*



- Ill. 371 - Ritratto di Jacopo Amigoni, I stato, incisione (dal *Compendio*).
Ill. 372 - Ritratto di Jacopo Amigoni, II stato, incisione (dal *Compendio*).
Ill. 373 - Ritratto di Giovanni Battista Pittoni, I stato, incisione (dal *Compendio*).
Ill. 374 - Ritratto di Giovanni Battista Pittoni, II stato, incisione (dal *Compendio*).



- III. 375 - *Ritratto di Gaspare Diziani, I stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 376 - *Ritratto di Gaspare Diziani, II stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 377 - *Ritratto di Giuseppe Nogari, I stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 378 - *Ritratto di Giuseppe Nogari, II stato, incisione (dal Compendio).*



- III. 379 - *Ritratto di Giuseppe Camerata, I stato, incisione (dal Compendio).*
III. 380 - *Ritratto di Giuseppe Camerata, II stato, incisione (dal Compendio).*
III. 381 - *Ritratto di Pietro Longhi, I stato, incisione (dal Compendio).*
III. 382 - *Ritratto di Pietro Longhi, II stato, incisione (dal Compendio).*



- III. 383 - *Ritratto di Giuseppe Angeli, I stato, incisione (dal Compendio).*
III. 384 - *Ritratto di Giuseppe Angeli, II stato, incisione (dal Compendio).*
III. 385 - *Ritratto di Jacopo Guarana, I stato, incisione (dal Compendio).*
III. 386 - *Ritratto di Jacopo Guarana, II stato, incisione (dal Compendio).*



- III. 387 - *Ritratto di Francesco Fontebasso, I stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 388 - *Ritratto di Francesco Fontebasso, II stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 389 - *Ritratto di Domenico Fedeli, detto Magiotto, I stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 390 - *Ritratto di Domenico Fedeli, detto Magiotto, II stato, incisione (dal Compendio).*



- III. 391 - *Ritratto di Antonio Marinetti, detto il Chiozzotto, I stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 392 - *Ritratto di Antonio Marinetti, detto il Chiozzotto, II stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 393 - *Ritratto di Fabio Canal, I stato, incisione (dal Compendio).*
 III. 394 - *Ritratto di Fabio Canal, II stato, incisione (dal Compendio).*



- III. 395 - Ritratto di Francesco Zugno, I stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 396 - Ritratto di Francesco Zugno, II stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 397 - Ritratto di Francesco Polazzo, I stato, incisione (dal *Compendio*).
- III. 398 - Ritratto di Francesco Polazzo, II stato, incisione (dal *Compendio*).



- III. 399 - *Ritratto di Antonio Zucchi, I stato, incisione (dal Compendio).*
- III. 400 - *Ritratto di Antonio Zucchi, II stato, incisione (dal Compendio).*
- III. 401 - *Ritratto di Jacopo Marieschi, I stato, incisione (dal Compendio).*
- III. 402 - *Ritratto di Jacopo Marieschi, II stato, incisione (dal Compendio).*



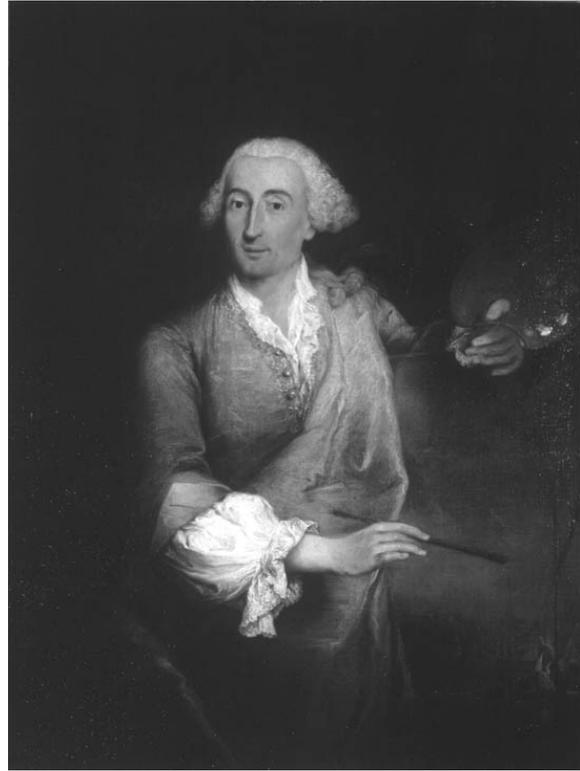
- III. 403 - *Ritratto di Pietro Antonio Novelli, I stato, incisione (dal Compendio).*
- III. 404 - *Ritratto di Pietro Antonio Novelli, II stato, incisione (dal Compendio).*
- III. 405 - *Autoritratto di Alessandro Longhi, I stato, incisione (dal Compendio).*
- III. 406 - *Autoritratto di Alessandro Longhi, II stato, incisione (dal Compendio).*



Ill. 407 - Pietro Longhi, *Ritratto del procuratore Ludovico Manin*, stato *ante* restauro. Udine, Musei Civici, Galleria d'Arte Antica.

Ill. 408 - Pietro Longhi, *Ritratto del procuratore Ludovico Manin*, stato attuale. Udine, Musei Civici, Galleria d'Arte Antica.

Ill. 409 - Pietro Longhi, *Ritratto di magistrato*. Già Venezia, coll. Salvadori.

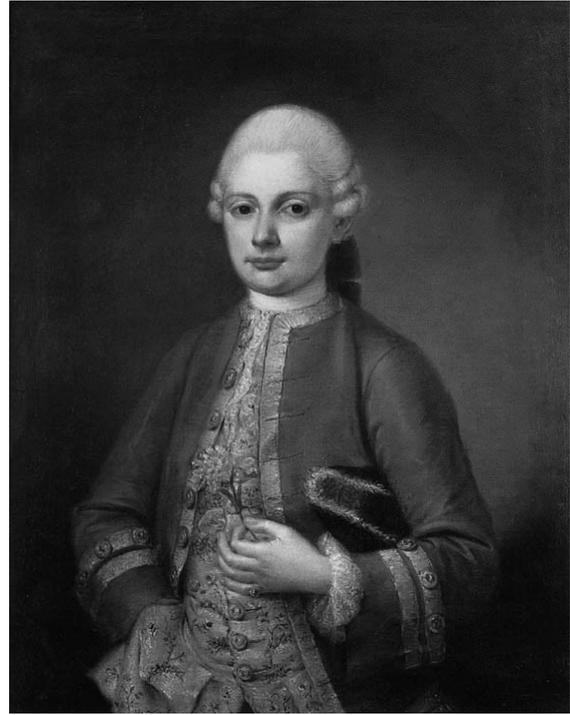


Ill. 410 - Pietro Longhi, *Ritratto virile*. Stati Uniti, coll. privata.

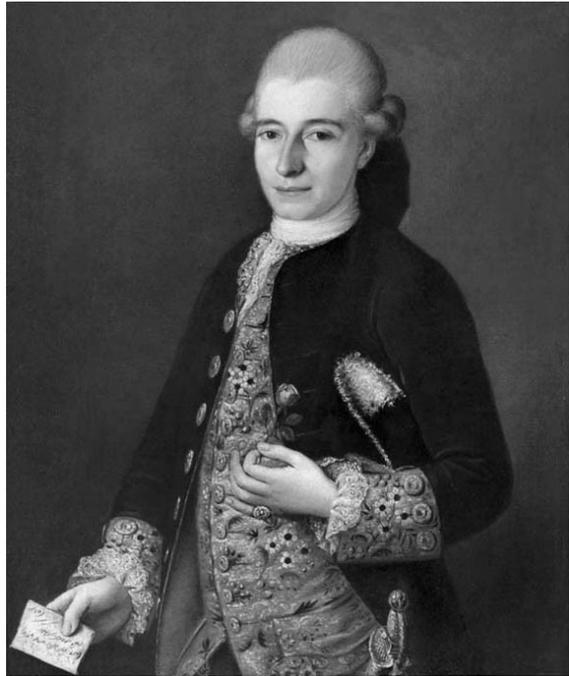
Ill. 411 - Pietro Longhi, *Ritratto di Francesco Guardi*. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano.

Ill. 412 - Giovanni Grevembroch, *Dragomanno*, disegno. Venezia, Museo Correr.

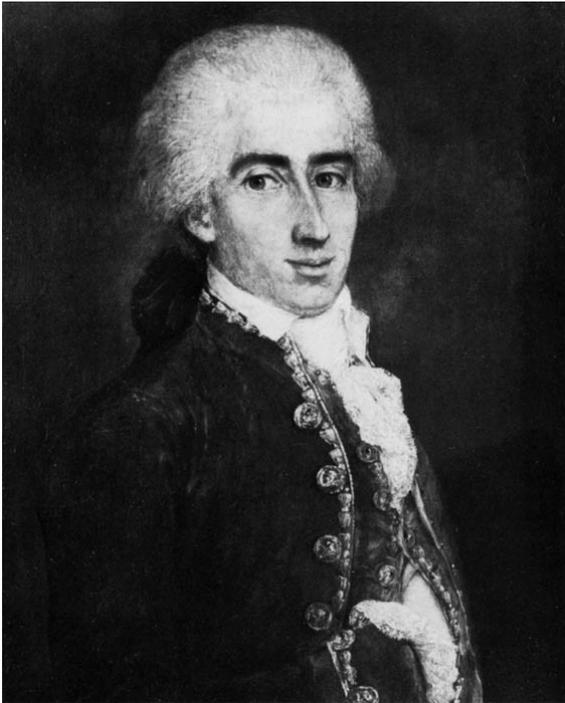
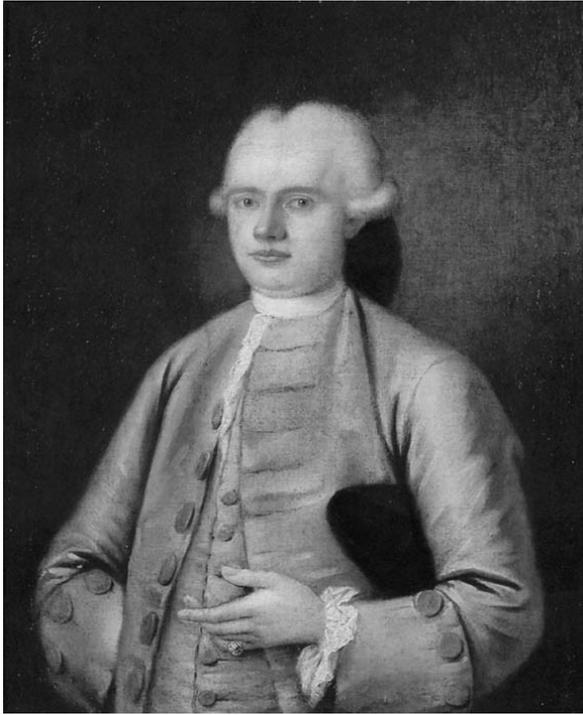
Ill. 413 - Pietro Longhi, *Ritratto di dragomanno*. Già Milano, mercato antiquario.



- Ill. 414 - Pietro Longhi, *Ritratto di Matilde da Ponte Querini*. Parigi, Musée du Louvre.
Ill. 415 - Pietro Longhi, *Ritratto di Stefano Querini*. Già Monaco, mercato antiquario.
Ill. 416 - Pietro Longhi, *Ritratto di Marina Querini Benzoni*. Già Venezia, coll. Charmet Padoan.
Ill. 417 - Pietro Longhi, *Ritratto di giovane donna della famiglia Querini*. Milano, coll. privata.



- Ill. 418 - Pietro Longhi, *Ritratto di giovane donna della famiglia Petretтини*. Padova, Museo Civico.
Ill. 419 - Pietro Longhi, *Ritratto di donna anziana della famiglia Petretтини*. Padova, Museo Civico.
Ill. 420 - Pietro Longhi, *Ritratto di bambina con cane*. Già Milano, coll. Crespi.
Ill. 421 - Pietro Longhi, *Ritratto virile*. Treviso, Museo Civico «Luigi Bailo».



- Ill. 422 - Pietro Longhi, *Ritratto virile*. Già Milano, coll. Orsi.
Ill. 423 - Pietro Longhi, *Ritratto di ragazzo con astrolabio*. Milano, coll. privata.
Ill. 424 - Pietro Longhi, *Ritratto virile*. Già Milano, mercato antiquario.
Ill. 425 - Pietro Longhi, *Ritratto muliebre*. Già Milano, mercato antiquario.

Documenti

Doc. 1¹

12 giugno - 10 luglio 1733, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Zulian, Registri dei battesimi*, 9, p. 102.

Adì 10 detto [luglio 1733]

Fu battezzato dal reverendo padre Giacomo Carletti sagrestano, *de licentia* di me piovan Zampironi, un fio del signor Pietro Falca detto Longhi pittor *quondam* Alessandro e della signora Cattarina *quondam* Alvise Rizzi giugali, nato li 12 giugno passato; li pose nome Alessandro Antonio. Tene alla fonte il spettabile Domenico Cotelli carrier da Roma *quondam* Gaspare, sta a San Cassan. Comare Pasqua Nodarini Albini di Sant'Anzolo.

Doc. 2²

3 agosto 1746, Venezia

ASV, *Procuratia de supra*, reg. 155, cc. 30v-31r.

Adì 3 agosto 1746

Il serenissimo principe, monsignor illustrissimo primicerio e gli eccellentissimi procuratori ridotti in camera di sua serenità per devenir all'elezione de' figlioli da porsi nel Seminario Ducale hanno terminato di far l'elezione.

Quali per ordine di età doveranno entrare in Seminario, colle condizioni tutte et obbligazioni espresse dalle terminazioni 1617 18 dicembre, 23 aprile 1698 e 1708 8 luglio, con obbligo quando usciranno dal Seminario stesso di andar immediate a servir la chiesa di San Marco per anni cinque almeno, oltre altre chiese della città.

[...]

Messer Nicolò Venier [nominò]

Alessandro di Piero Falca detto Longhi, nato 1733 12 giugno a San Giuliano.

[...]

Doc. 3³

21 maggio 1748, Venezia

ASV, *Procuratia de supra*, b. 157, processo 323, fasc. 3, «Seminario. Registro costituiti. Incomincia 21 marzo 1731, termina 22 novembre 1796», c. [14r].

Elezione fatta li 3 agosto 1746

[...]

Alessandro di Piero Falca detto Longhi, nominato da messer Nicolò Venier, nato 1733 12 giugno.

¹ Pubblicato da Moschini 1956, p. 59.

² Pubblicato parzialmente da Vio 1993, p. 164.

³ Pubblicato parzialmente *ibid.*

1748 21 maggio

Costituito domino Pietro Longhi, e rinuncia alla contrascritta nomina come se fatta non fosse. Io Pietro Longhi affermo.

[...]

Doc. 4⁴

26 agosto 1759, Venezia

AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 1 «Libro riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755, 5 febbraio *usque* 1772, 29 marzo», c. 11r.

Detto [26 agosto 1759]

Il spettabile signor pressidente attuale e consiglieri dell'Accademia di Pittura e Scoltura riflesso avendo esser nel decorso tempo decessi a miglior vita due delli accademici proffessori, domino Bortolo Nazzari e domino Giovanni Battista Crosato, cosiché resta sminuito il numero delli 36 prescritto dalle Leggi, e ponderato avendo al rimpiazzamento de' medesimi, presi tutti li lumi necessarii et occorrenti rispetto alla qualità e valore de' proffessori di pittura in questa Dominante abitanti, hanno unanimi e concordi prescielti li signori domino Alessandro Longhi e domino Giorgio Giacoboni, quali restano prodotti al corpo accademico perché devenga con li loro voti all'elezione et admissione de' medesimi.

E però va parte che manda il spettabile signor Giovanni Battista Pittoni pressidente attuale per l'elezione et admissione di domino Alessandro Longhi, e va con la pluralità de' voti.

Per domino Alessandro Longhi

Bianche de sì - n. 15

Verdi de no - n. 1

Admesso et eletto non ballotando il padre del controscritto

Va parte che manda il spettabile signor pressidente *ut supra* con la pluralità de' voti.

Per domino Giorgio Giacoboni

Bianche de sì - n. 14

Verdi de no - n. 3

Admesso et eletto

Giovanni Battista Pittoni pressidente

Giuseppe Nogari consigliere

Pietro Longhi sindaco

Doc. 5⁵

17 luglio - 13 settembre 1759, Venezia

ASPV, *Curia patriarcale, Sezione antica, Contraddizioni matrimoniali*, reg. 7, c. 8v.

Addì 17 detto [luglio 1759]

Alessandro Longhi figlio di Pietro fu contradetto dal molto reverendo don Antonio Martello, suddiacono titolato di San Pantalon, disse a nome del sopradetto signor Pietro Longhi, padre del sudetto Alessandro, della parrocchia di San Pantalon al ponteselo di San Rocco.

Die 13 septembris 1759

Supradictus reverendus dominus Antonius Martello se removit a supradicta contradictione, presentibus Curiae cursoribus testibus.

⁴ Citato da Fogolari 1913, p. 266 e pubblicato parzialmente ne *L'Accademia* 1950, p. 37.

⁵ Citato da Moretti 1993, pp. 249-250.

Doc. 6⁶

13 settembre 1759, Venezia

ASPV, *Curia patriarcale, Sezione antica, Examina matrimoniorum*, b. 256, c. 576v.

Die 13 septembris 1759

Coram nos comparuit Alexander Antonius filius Petri Falca dicto Longhi venetus, aetatis annorum 26 completorum et instetit se admitti ad probandum articulum infrascriptum videlicet.

Ch'esso Alessandro Falca e Marina Francesca Girolama figlia di Carlo Gagietta, veneta, d'anni 18, dalla loro nascita sin al presente hanno dimorato in Venezia, e sono liberi e sciolti d'altri impegni di matrimonio, ambidue della parrocchia di San Pantaleon.

Obtinuit

Illicò

Examinatus fuit Franciscus Stecbini quondam Hierolami, venetus, annorum 56, de parochia Sancti Samuelis (agente delli signori Mantoani), testis inductus, citatus, monitus et iuratus, prout tactis iuravit et

Int.^s An ad examen accesserit sponte vel requisitus

R. Sono venuto ad istanza d'Alessandro Falca e di Marina Gagietta per attestare la loro libertà, quali non hanno impedimento alcuno per maritarsi assieme.

Int.^s An cognoscat dictos contrabentes, et quantus, a quanto tempore, qua occasione

R. Li conosco tutti due da puttelli in su; lo sposo perch'è mio nipote, e la sposa perché abita vicina alla casa di detto mio nipote, ed ambidue li ho sempre praticati, né mai sono partiti da Venezia.

Int.^s An dicti contrabentes matrimonium aut alias sponsalia contraxerint

R. Negò.

Int.^s De causa scientiae

R. Avendoli conosciuti e praticati familiarmente so quanto deposi, e se fosse al contrario io lo saprei.

Ad generalia v.v.v. confirmavit et subscripsit

Francesco Stechini affermo

Petrus Pellegrini quondam Victoris, venetus, annorum 61, de parochia Sancti Pantaleonis (orefice), testis inductus, citatus, monitus et iuratus, prout tactis iuravit et

Int.^s An ad examen accesserit sponte vel requisitus

R. Son qua venuto ad istanza d'Alessandro Falca e di Marina Gagietta per attestare la loro libertà, non avendo impedimento alcuno per maritarsi assieme.

Int.^s An cognoscat dictos contrabentes, et quantus, a quanto tempore, qua occasione

R. Li conosco tutti due; lo sposo da 12 anni e la sposa da puttella in su, perché abitano nella mia stessa parrocchia vicini alla mia casa.

Int.^s An dicti contrabentes matrimonium aut alias sponsalia contraxerint

R. Negò.

Int.^s De causa scientiae

R. Per le ragioni e cause addotte so che si mantennero sempre liberi e se fosse altrimenti io lo saprei.

Ad generalia v.v.v. confirmavit et subscripsit

Io Piero Pelegrini afermo quanto sopra

⁶ Citato *ibid.*, p. 250.

Doc. 7⁷

30 settembre 1759, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pantalon, Registri dei matrimoni*, 5, p. 474.

Addi 30 detto [settembre 1759]

La signora Marina Francesca Gerolama figlia di domino Carlo Gaggieta ed il signor Alessandro Antonio figlio del signor Pietro Falca detto Longo, ambi nostri parrocchiani veneti, contrassero matrimonio *per verba de presenti iuxta S.C.T.* alla presenza del molto reverendo signor don Antonio Martello suddetto titolato e sagrestano *de licentia parochi*, dispensate le solite pubblicazioni da monsignor reverendissimo don Giovanni Crucis vicario generale, come appar da fede in filza. *Testes* Vincenzo Bernardini nostro cherico ed il signor Marco Pitteri *quondam* Marino, incisor in rame, della parrocchia di San Cassiano, e nello stesso giorno furono benedetti alla santa messa nella nostra chiesa per il molto reverendo sudetto.

Doc. 8⁸

5 dicembre 1759, Rovigo

BACR, *Memorie accademiche*, n. 2, fasc. 1759 (V a).

5 dicembre 1759

Ra[d]unatasi l'Accademia previa le formalità dalle Leggi ordinate v'intervennero gl'infrascritti signori accademici

Carlo Girolamo Silvestri principe

Abate dottor Isidoro Campanari censore ordinario

Abate Pietro Bertaglia censore ordinario

Canonico Lodovico Campo segretario

Canonico Marco Antonio Campagnella presidente alla Economia

Canonico Girolamo Biscaccia cassiere

Canonico Celeste Valiero

Dottor Gianpaolo Rosetta Ferrari

Dottor Giuseppe Marangoni

Dottor Gianalvise Naselli

Canonico Agostino Rossi

Con parte di quest'adunanza del di 11 marzo dell'anno scorso, stabilita la massima di far eseguire da celebre pennello i due ritratti degli eccellentissimi signori cavalier Alessandro Zeno procurator di San Marco e Giulio Contarini da Mula munificentissimi protettori dell'Accademia, ed essendosi il primo dipinto dal signor Giuseppe Nogari, ed avuto riscontro che siasi terminato il secondo dal signor Alessandro Longhi rinomato pittor veneto, e questo per il prezzo convenuto di lire duecento e tredici.

Va parte posta dai presidenti alla Economia di dar loro la facoltà di far esborsare dal cassiere al signor canonico Lodovico Campo segretario nostro la somma suriferita, onde con essa si adempia alla spesa di quanto importa il ritratto medesimo, come si è praticato in adempimento del primo.

Sia proposta all'Accademia per la sua approvazione

Marco Antonio canonico Campagnella pressidente all'Economia

Francesco Antonio Paoli pressidente all'Economia

Letta alla ra[d]unanza fu vinta con voti

pro' 11 contro -

⁷ Citato da Moretti 1993, p. 250 e Vio 1993, p. 163.

⁸ Citato da Ruggeri 1972, pp. 105-106, *sub* n. 81.

Doc. 9

20 gennaio 1762, Venezia
ASPV, *Parrocchia di San Pantalon, Registri dei morti*, 12, p. 76.

Adì 20 detto [gennaio 1761 *m.v.*]

Cattarina, figlia del signor Alessandro Longhi, nata questa mattina all'ore 18, ricevuta l'acqua dalla comare Anzola Oltramonti di San Barnaba puoco doppo spirò; al pontesel di San Rocco. Sarà sepolta P.Z.

Doc. 10⁹

12 agosto 1762, Venezia
ASV, *Senato Terra*, f. 2361, alla data 2 settembre 1762, c. n.n.

Copia

Serenissimo Principe

A piè del trono augusto di Vostra Serenità mi prostro io Alessandro Longhi suddito di questo Serenissimo Dominio, che mosso da genio particolare di dare alla luce i più celebri pittori che nel secolo presente con decoro della patria ed ammirazione degli esteri in questa Serenissima Dominante fiorirono, ne feci scelta di 24, dei quali oltre averne incisi in rame i ritratti, aggiunti ancora in compendio le loro vite. Ma perché sopra la base delle mie fatiche altri non ardiscano di ristamparli, imploro umilissimamente da Vostra Serenità la grazia del privilegio esclusivo solito concedersi dalla regia munificenza in tali occorrenze, che della grazia *etc.*

1762, 12 agosto in Collegio

Che sia rimessa a Savi

Consiglieri

Girolamo Gradenigo, Filippo Balbi, Antonio Condulmer, Prospero Valmarana, Ferrigo Venier, Marc'Antonio Venier

40 civil vecchia

Illicò

d'ordine li Riformatori dello Studio di Padova informi giusto le leggi

Marco Gradenigo
Pubblico notaro

Doc. 11

30 agosto 1762, Venezia
ASV, *Senato Terra*, f. 2361, alla data 2 settembre 1762, c. n.n.

Serenissimo principe

Si è proposto Alessandro Longhi suddito di Vostra Signoria di onorare la memoria de' più celebri pittori del secolo presente egualmente sudditi, che o per la idea vivace e pronta, o per la esattezza del disegno e per la forza del colorito e della imitazione della natura, meritavano stima e con le opere loro acquistarono giusto credito presso le forastiere nazioni.

Quindi disegnò di tali valenti uomini al numero di 24 li loro ritratti, l'incise in rame ed aggiunse parimenti inciso in rame il compendio della vita rispettivamente di cadauno con ornati e freggi, onde rendere l'opra più singolare e decente: ed è sua intenzione di produrla adesso alle stampe. Ma per ciò eseguire senza danno proprio, supplicò da Vostra Signoria e dall'Eccellenze Vostre la grazia di un privativo privilegio, per cui assicurare l'interesse proprio per tal conto soggetto a non indifferenti spese.

Sopra la qual supplica onorati noi della commissione d'informare, e riputando degna del supplicato riscritto

⁹ Citato da Gallo 1941, p. 31.

l'opra, ch'è nuova, dell'umile ricorrente, anche per animare sempre più la industria di chi si esercita in una tal arte, aggiungeremo che il periodo degli anni dieci è il solito concedersi nei casi di consimili privilegi, e che la concessione per legge è soggetta anche alli voti dell'Eccellente Collegio. Grazie

Il magistrato dei riformatori dello Studio di Padova, li 30 agosto 1762

Sebastian Iustinian reformator

Alvise Mocenigo 4^o cavalier reformator

Doc. 12¹⁰

2 settembre 1762, Venezia

ASV, *Senato Terra*, f. 2361, alla data, c. n.n.

1762, 2 settembre in Pregadi

Atteso quanto espongono li riformatori nostri dello Studio di Padova sia permesso ad Alessandro Longhi suddito il privativo privilegio per anni dieci per la stampa delli vintiquattro ritratti de' più celebri pittori del secolo presente egualmente sudditi, con il compendio della loro vita, il tutto dal suplicante Longhi inciso decentemente in rame, demandandosi a' riformatori medesimi la facoltà di rilasciargli il privilegio riferito giusta l'approvata formula; con che, traendo premio la industria del ricorrente, venga ad animarsi quella degli altri che esercitano tale professione, e produrre opere nuove e degne di approvazione.

[De sì] 83

[De no] 2

[Non sinceri] 1

1762, primo settembre in Collegio

[De sì] 20

[De no] 4 [va con li] 2/3

[Non sinceri] 1

Giacomo Zuccato segretario

Doc. 13¹¹

22 ottobre 1763, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pantalon*, *Registri dei battesimi*, 10, p. 553.

Addì 22 detto [ottobre 1763]

Catterina Maria, figlia del signor Alessandro del signor Pietro Longhi pittor et della signora Marina sua consorte, stanno al pontesello di San Rocco, nata li 19 cadente. Compare il signor Marco *quondam* Marin Pitteri incisor in rame, della parrocchia di San Cassan; la comare Anzola Oltramonti della parrocchia di San Barnaba. Battezzata per il molto reverendo signor domino Antonio Martello terzo prete titolato e sagrestano.

Doc. 14

1^o novembre 1763, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pantalon*, *Registri dei morti*, 12, p. 119.

¹⁰ Citato *ibid.*

¹¹ Citato da Vio 1993, p. 164.

Adì primo novembre [1763]

Cattarina, figlia del signor Alessandro Longhi, de giorni 13 da spasimo sempre spirò la notte scorsa ale ore 10; al pontesel di San Rocco. La comare Anzola Oltramonti di contrà di San Barnaba. Sarà sepolta P.C.

Doc. 15¹²

6 aprile 1764, Venezia

BCU, *Ms. Manin*, 1548, fasc. di spese per il solenne ingresso del procuratore Ludovico Manin, n. 9.

Adì 6 aprile 1764

Ricevo io Pietro Longhi, a nome di mio figlio Alessandro Longhi, cechini numero trenta sei, e questi per li due ritrati di sua eccellenza procurator dipinti per il medemo eccellentissimo.

Con che mi soscrivo

Pietro Longhi

Doc. 16¹³

17 aprile 1764, Venezia

ASV, *Milizia da Mar*, b. 873, *Mariogola del Traghetto a San Beneto*, c. 4v.

Adì 17 aprile 1764

Chon lasenso deli qui scriti fratelli si ha fato far la Vergine Adolorata nel nostro chapitelo dala parte di San Aponal dal signor Alesandro Longi pittor esendo gastaldo Angelo Sagramora.

Marcho pelanda chonpagno

Bernardo Zemelo chonpagno

Zuane Storiazo sindicho

Paolo Soti deto Zemelo sindico

Piero Costantini schrivan

[...]

Doc. 17

4 maggio 1765, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pantalon*, *Registri dei battesimi*, 10, p. 572.

Addì 4 detto [maggio 1765]

Pietro Filippo, figlio del signor Alessandro Longhi del signor Pietro pittor e della signora Marina sua consorte, stanno al pontesello di San Rocco, nato il primo stante. Compare il nobil homo ser Prospero conte Valmarana fu de ser conte Triffon della parrocchia di San Canciano; la comare Anzola Oltramonti della parrocchia di San Barnaba. Battezzato per il molto reverendo signor domino Giovanni Zorzetti sagrestano.

Doc. 18

25 marzo 1766, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pantalon*, *Registri dei morti*, 12, p. 153.

Adì 25 detto [marzo 1766]

Pietro, figlio del signor Alessandro Longhi, de mesi 11 incirca da spasimo sempre spirò oggi all'ore 13 nella

¹² Citato da Muraro 1971-1972, p. 45 e Frank 1996, p. 200 nota 99; pubblicato da Delorenzi 2009a, p. 412, doc. 17.

¹³ Pubblicato parzialmente da Vio 2004, p. 355.

far il ritratto del Serenissimo regnante, venghi allo stesso somministrata la tela et affidatogli il ritratto del serenissimo Foscari dipinto dal signor Fortunato Pasquetti, come desidera.

Doc. 23¹⁵

31 luglio 1767, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pantalon, Registri dei battesimi*, 11, p. 17.

Addì 31 detto [luglio 1767]

Pietro Gasparo, figlio del signor Alessandro Longhi del signor Pietro pittor e della signora Marina Gaglietta sua consorte, stanno al pontesel di San Rocco, nato li 28 cadente. Compare il nobil uomo ser Zuanne de ser Andrea Querini della parrocchia di Santa Maria Formosa; la comare Anzola Oltramonti della parrocchia di San Barnaba. Battezzato per il molto reverendo ed eccellente signor Giuseppe dottor Cherubini, giovine di chiesa di San Raffael, *de licentia parochi*.

Doc. 24¹⁶

1° dicembre 1767, Venezia

BMCV, *Mss. P.D. (c)*, 909, «Nota di spese fatte nell'incontro del procuratore Erizzo», cc. 1-3.

Ristretto delle spese fatte dal nobil homo eccellenza Nicolò Erizzo kavalier e procuratore di San Marco nel giorno del suo ingresso seguito li primo dicembre 1767.

[...]

Stampe e ritratti

A Carlo Orsolini per l'incisione del ritratto in rame	£	1320:-
A Giuseppe [<i>sic!</i>] Longhi pitor per il ritratto in pitura grande	£	660:-
A Antonio Pedante intagliador per la soaza d'intaglio	£	806:-
A Domenico Sartori per doratura della sudetta	£	900:-
[...]		
	£	7744:-

Doc. 25¹⁷

4 giugno 1769, Venezia

ASV, *Scuola Grande di San Teodoro*, b. 68 (*ex b. 73*), *Parti de' capitoli della Scuola*, 1764-1770, fasc. 130, c. n.n.

1769, 4 giugno

Si ridussero nell'Albergo della veneranda Scola di San Teodoro gli infrascritti signori sette delegati per versare sopra affari di Scola, e furono li seguenti:

Spettabile domino Giuseppe Maria Piantoni guardian grande
domino Iseppo Bognolo sindaco
domino Iseppo Zini sindaco
domino Pietro Bianchi diffensor
domino Giovanni dal Bianco diffensor
domino Anzolo Maria Sabioni vicario
domino Bonaventura Capitanio guardian di matin
domino Antonio Maria Buffetti cancellier

¹⁵ Citato da Vio 1993, p. 163.

¹⁶ Pubblicato da Favilla-Rugolo 2003, pp. 100-101, doc. 8, e Delorenzi 2009a, pp. 412-413, doc. 19.

¹⁷ Citato da Gallo 1961-1962, p. 485.

Fu proposto dal sudetto spettabile guardian grande di fare un penello di tela a pittura da farsi dal pittor Alessandro Longhi, quale servirà per le funzioni ugnole ed accompagnar li morti a sepoltura tanto delli fratelli patroni, quanto de sfadighenti, con la spesa di cechini d'oro n.º 16 per il pittor, e con quel più che occorrerà per il tappizier, indorador, marzer et altro. Fu posta la ballotazione per la detta facitura del penello, et ebbero

de sì n.º	5:-	
		Presa
de no n.º	-:-	

[...]

Doc. 26¹⁸

10 agosto 1769, Venezia

ASV, *Scuola Grande di San Teodoro*, b. 68 (ex b. 73), *Parti de' capitoli della Scuola*, 1764-1770, fasc. 131, c. n.n.

Adi 10 agosto 1769

In capitolo generale della veneranda Scuola Grande di San Teodoro

Con parte delli signori sette delegati del dì 4 giugno prossimo passato fu preso che, attrovandosi il penello di Scola (quale serve per le funzioni ugnole e per la sepoltura de' morti) tutto lacero et indecoroso, ne sia fatto uno di nuovo a pittura con la spesa di zecchini d'oro n.º 16, e con quel di più che occorrer potesse per tapezier, indorador e marzer.

Dall'instancabile diligenza del spettabile guardian grande fu data esecuzione all'opera, et ordinando al signor Alessandro Longhi pittor la facitura del detto penello, fu prontamente dallo stesso eseguito, per il quale occorse la spesa in tutto come sopra di £ 493:-

E perciò va parte, che manda il spettabile guardian grande con li suoi sindici, che dal presente general capitolo vengano approvate le sudette £ 493:- spese per il sudetto penello tra il pittor, tapezzier, indorador, intagiador e marzer, il tutto come appare nelle polize degli stessi. E la presente passata che sia doverà essere rassegnata al magistrato eccellentissimo de' signori inquisitori e revisori sopra le Scuole Grandi per la sua approvazione, e va con li due terzi.

Per la parte	Bianche de sì n.º	42	
			Presa
	Verdi de no n.º	2	

Doc. 27¹⁹

19 agosto 1769, Venezia

ASV, *Scuola Grande di San Teodoro*, b. 23 (ex b. 28), «Inventario delle consegne da guardian a guardian e del giovine di cancello», 1762-1797, c. n.n.

Laus Deo Mariae adi 4 aprile 1762, San Teodoro

Inventario de' mobili et altro consegnati a Domenico Belaudis giovine di cancello sotto il spettabile signor Sebastian Angelini guardian grande dell'anno 1761, e prima

[...]

In salla da basso

[...]

57. Quadri diversi piccoli e grandi istoriati n.º 30

furono venduti li 19 agosto 1769 al signor Alessandro Longhi, giusto 6 agosto 1758

¹⁸ Citato *ibid.*

¹⁹ Citato *ibid.*, p. 484.

Doc. 28

11 ottobre 1769, Venezia
ASPV, *Parrocchia di San Pantalon, Registri dei battesimi*, 11, p. 40.

Addi 11 ottobre 1769

Catterina Maria, figlia del signor Alessandro di Pietro Longhi pittor e della signora Marina Gaggietta sua consorte, stanno al pontesel di San Rocco, nata li 6 stante. Compare il signor Giosepe Maria *quondam* Michiel Piantoni, raggionato, della parrocchia di San Boldo; la comare Anzola Oltramonti della contrà di San Barnaba. Battezzata dall'eccellente signor domino Bortolameo Maria dottor Piantoni, patrimoniato, *de licentia parochi*.

Doc. 29

18 ottobre 1769, Venezia
ASPV, *Parrocchia di San Pantalon, Registri dei morti*, 12, p. 211.

Adi 18 detto [ottobre 1769]

Cattarina Maria, figlia del signor Alessandro Longhi, de giorni sette da spasimo sempre spirò ieri sera all'ore quattro. La comare Anzola Oltramonti di San Barnaba; sta al ponte di San Rocco. Sarà sepolta P.C. agli Ogni Santi.

Doc. 30²⁰

1° dicembre 1770, Venezia
AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 1, «Libro riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755, 5 febbraio *usque* 1772, 29 marzo», c. 72r.

Addi primo dicembre 1770

Dovendosi giusto il prescritto dalle leggi procurare l'effigie de' valenti professori antichi che decorarono la veneta scuola, fra quali contansi li famosi auttori Paolo Veronese, Tizian, Tintoretto e Bassan, fu perciò in relazione al suespoto ordinato che dal spettabile signor Alessandro Longhi academico nostro restino dipinti in tela di ... li sunnominati ritratti, e consegnati all'Accademia nostra, per cui dovranno essergli dal cassier nostro academico regalati ducati dodeci per poter provvedere li colori per li ritratti stessi; dovendo perciò esser dal cancellier nostro levato il mandato per li necessari registri, a cauzione del maneggio del detto spettabile cassier.

Giuseppe Angeli presidente

Doc. 31

1° aprile 1771, Venezia
AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 6, «Libro cassa Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura dall'anno 1754, 4 dicembre *usque* 1784, 18 ottobre», c. 43r.

Detto [1° aprile 1771]

Per contati a domino Alessandro Longhi per recognizione delli quattro ritratti di Paolo, Tizian, Bassan e Tintoreto, ducati dodeci effettivi per telle e colori giusto l'atto del spettabile presidente primo dicembre 1770 e mandato in filza n. 18, sono lire nonantasei

96:-

²⁰ Parzialmente pubblicato da Fogolari 1913, p. 268; precisazioni cronologiche ne *L'Accademia* 1950, p. 37.

Doc. 32²¹

Senza data (1772), Venezia

BMCV, *Mss. P.D. (c)*, 909, fasc. di spese per il solenne ingresso del cancelliere grande Giovanni Girolamo Zuccato, cc. n.n.

Spese fatte per l'ingresso di sua eccellenza cancellier grande Zuccato.

[...]		
Simile a Carlo Orsolini incisor di rame	£	29:-
Simile a Alessandro Longhi pitore del ritratto	£	660:-
[...]		
Simile Girolamo Calalo per soaza d'intaglio e sua indoradura, intaglio e barcha	£	1738:-
[...]		
Simile per tela per il quadro del Longhi	£	26:-
[...]		

Doc. 33

25 aprile 1773, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pantalon, Registri dei morti*, 12, p. 278.

Adi 25 detto [aprile 1773]

Zuane, figlio del signor Alessandro Longhi, tosto nato volò al cielo la notte scorsa avuta l'acqua dalla comare Anna Zignola di San Gian Degolà; sta al pontesello di San Rocco. Sarà sepolto per carità.

Doc. 34²²

31 luglio 1775, Venezia

BMCV, *Archivio Lazara Pisani Zusto*, reg. 309, «Quaderno segnato E, principia 1774, termina 31 luglio 1775», c. 165.

Laus Deo Mariæ 1775, Venetia

Spese del ingresso di sua eccellenza procurator padron [Pietro Vettor Pisani]. Devono dar

31 luglio 1775

[...]		
[Cassa] £ 176:- contati al pittor Longhi a conto del ritratto va facendo di sua eccellenza sudetto, come ricever n.º 377 [...]	£	176:-
Detta £ 220:- contati a Frattin intagliador a conto della soaza va facendo per poner il ritratto di sua eccellenza, come ricever n.º 378 [...]	£	220:-
Detta £ 220:- contati a Marco Pitteri incisor di rami a conto dell'incisione va facendo nel rame per li ritratti di sua eccellenza, come ricever n.º 379 [...]	£	220:-
[...]		
Detta £ 28:- contati a Concolo a San Polo per una tela imprimida serve per far il ritratto di sua eccellenza, come poliza n.º 394 [...]	£	28:-
	£	2960:10

²¹ Pubblicato da Delorenzi 2009a, pp. 413-414, doc. 20.

²² Pubblicato *ibid.*, p. 416, doc. 27

Doc. 35²³

Agosto 1775 - giugno 1776, Venezia

BMCV, *Archivio Lazara Pisani Zusto*, reg. 310, «Quaderno fidecommissio e specialità del nobil homo messer Pietro Vettor Pisani procurator padron, comincia 1775, termina 1784», cc. 125-126.

Laus Deo Mariae adi primo agosto 1775

Spese dell'ingresso del nobil homo messer Pietro Vettor Pisani procurator padron. Devono dar

[...]		
11 detto [agosto]. Cassa £ 176:- contati al Longhi pittor a conto del ritratto, ricever n.º 8		
[...]	£	176:-
26 detto [agosto]. Cassa £ 2012:- contati a Gio: Batta Frattin intagliator, che unite a £ 220:- aute per avanti formano £ 2232:- e sono per saldo della soaza per poner il ritratto di sua eccellenza padron, come poliza al n.º 32 [...]		
[...]	£	2012:-
23 novembre. Detta £ 132:- contati a Pietro Longhi pittor a conto del ritratto, ricever al n.º 298 [...]		
[...]	£	132:-
29 detto [febbraio 1776]. Detta £ 52:- spesi in rame per il ritratto, come da poliza al n.º 137 [...]		
[...]	£	52:-
Fu 9 febraro. Cassa £ 440:- contati a Marco Pitteri incisor a conto del ritratto, che va facendo, come suo ricever al n.º 653 [...]		
[...]	£	440:-
23 detto [marzo]. Detta £ 660:- contati a Marco Pitteri incisor a conto del ritratto, che va facendo, come suo ricever al n.º 96 [...]		
[...]	£	660:-
28 detto [marzo]. Detta £ 1232:- Contati a Pietro Frattin indorador per spesa e fattura di aver indorato la soaza del ritratto, come da poliza al n.º 115 [...]		
[...]	£	1232:-
[2 aprile]. Detta £ 176:- contati ad Alessandro Longhi pittor, che unite a zecchini 22:- avuti per l'avanti formano zecchini 30:- e sono per recognizione del ritratto fatto di sua eccellenza procurator, come suo ricever al n.º 151 [...]		
[...]	£	176:-
4 maggio. Cassa £ 1012:- contate a Marco Pitteri incisor, che con £ 1320:- avute per avanti formano zecchini 106:- e sono per saldo delle due incisioni in rame e stampatura di due mille ritratti grandi, come da poliza al n.º 267 [...]		
[...]	£	1012:-
	£	110631:10

Doc. 36

20 settembre 1778, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pantalon, Registri dei morti*, 13, p. 22.

Adì 20 detto [settembre] 1778

La signora Marina, figlia del *quondam* Carlo Gagetta e moglie del signor Alessandro Longhi, d'età d'anni 33, la quale passò a miglior vita all'ore 22 a cagione di tabe polmonare, che ebbe il suo principio sino dall'ottobre decorso; sta al pontesello di San Rocco. Sarà sepolta con Capitolo. Appar fede dell'eccellente medico dottor Benedetto Susali.

²³ Pubblicato *ibid.*, pp. 416-418, doc. 28.

Doc. 37

19 settembre 1780, Venezia

ASPV, *Curia Patriarcale, Sezione antica, Legitimitatum examina*, 32 (1776-1799), p. 218.

Die 19 septembris 1780

Coram nos comparuit Petrus Gaspare Falca detto Longhi, venetus, ecclesiae parochialis et collegiatae Sancti Pantaleonis adscriptus, et instetit se admitti ad probandum articulum infrascriptum videlicet

Ch'esso Pietro [nato] li 28 e battezzato li 31 luglio 1767 come da fede della chiesa parrocchiale e collegiata di San Pantaleone di questa città è veramente figlio legittimo e naturale di Alessandro di Pietro Longhi e della *nunc quondam* Marina quondam Carlo Gaggetta giugali tra quali seguì matrimonio li 30 settembre 1759 come da fede della chiesa parrocchiale suddetta e che li medesimi furono persone dabbene et onorate come pure detto figlio di buona vita, fama e costumi.

Obtinuit

Illicò

Examinatus fuit Andrea filius quondam Ioseph Ruggeri, venetus, aetatis annorum 31 de parochiae Sanctae Margaritae (formagger) testis inductus, citatus, monitus et iuratus, prout tactis iuravit et

I. An ad examen accesserit sponte vel requisitus

R. Pietro Gasparo Falca detto Longhi mi fece venire perché attestassi la legittimità de' suoi natali tratti dal signor Alessandro Falca e dala *quondam* Marina Gaggetta giugali.

I. An cognoscat dictos ingales, et natum, et quantus, a quanto tempore, qua occasione

R. Detto Alessandro lo conosco da ragazzo in su perché abitiamo tutti due in San Pantaleone e vicini di casa, e da che ammogliossi conobbi la *nunc quondam* Marina, e son certo che nacque dal loro matrimonio il detto Pietro, ed essere figlio legittimo e naturale.

I. Iuxta articulum

R. L'articolo è più che vero, ne vi può essere chi dica in contrario.

I. De causa scientiae

R. Per le ragioni e cause addotte so quanto deposi e se così non fosse lo saprei.

Ad generalia v.v.v. confirmavit et in fidem se subscripsit

Io Andrea Ruggieri quondam Giuseppe affermo

Petrus filius Ioseph dei Grandi, venetus, aetatis annorum 46 de parochiae Sancti Pantaleonis (fruttarol) testis inductus, citatus, monitus et iuratus, prout tactis iuravit et

I. An ad examen accesserit sponte vel requisitus

R. A testimoniare sono venuto essere Pietro Gasparo Falca figlio legittimo di Alessandro Falca detto Longui [*sic!*] e della *nunc quondam* Marina Gaggetta giugali.

I. An cognoscat dictos ingales, et natum, et quantus, a quanto tempore, qua occasione

R. Conosco li suddetti giugali da ragazzi in su per essere stati sempre abitanti in San Pantaleone e vicini di casa, perlocché son certo che convivendo assieme procrearono il detto Pietro, il quale fu in ogni tempo dagli stessi custodito come loro figlio legittimo e naturale, e per tale da tutti riconosciuto.

I. Iuxta articulum

R. Li suddetti giugali furono sempre persone dabbene et onorate, e così il figlio di buona vita e costume.

I. De causa scientiae

R. Per la precisa cognizione ebbi della suddetta famiglia so le cose deposte.

Ad generalia v.v.v. confirmavit et in fidem se subscripsit

Io Pietro di Grandi affermo

Doc. 38²⁴

23 maggio 1781, Venezia

AABAV, *Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806)*, b. 6, «Libro cassa Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura dall'anno 1754, 4 dicembre *usque* 1784, 18 ottobre», c. n.n.

23 detto [maggio 1781]

Per contate al signor Alessandro Longhi accademico ritrattista per il ritratto del serenissimo Renier doge regnante giusta la Legge, lire sessantasei giusta mandato e ricevuta n. 18

66:-

Per la tela imprimida per la facitura del sudetto ritratto provedata e consegnatagli, lire due soldi 5 giusta fattura al n. 17

2:5

Doc. 39²⁵

Senza data (*post* 16 marzo 1789), Venezia

ASV, *Archivio privato Mocenigo San Samuel*, b. 119, c. n.n.

Il nipote Tiepolo ossequia la zia Mocenigo e si prende il coraggio di presentargli e raccomandargli il latore del presente: egli è il pittor Longhi, figlio del famoso Pietro pittor, distinto nella sua professione, anche questi come il padre ben noto specialmente alla famiglia Mocenigo, del quale quasi per tutto il tempo della sua vita è stato ossequioso servitore. Desidera questi continuare l'onore di dimostrare la di lui dipendenza e specialmente di aver la fortuna di formare il ritratto in quadro dell'eccellente procuratore e cavaliere consorte di vostra eccellenza e mio zio. Questa è la grazia che per il suo mezzo implora e che qui prende il coraggio di di lei nipote di supplicare, che se è possibile, faccia allo stesso conseguire, del quale come tiene per certo, che sarà ben servito, così non lascerà anche chi scrive di professargliene la più distinta obbligazione.

Doc. 40²⁶

7 giugno 1790, Venezia

ASPV, *Curia patriarcale, Sezione antica, Examina matrimoniorum*, b. 458, p. 648.

Die 7 mensis iunii 1790

Coram nos comparuit Alexander Antonius filius quondam Petri Falca detto Longhi venetus, aetatis annorum 57 complendorum prout ex fide parochiae Sancti Iuliani, et instetit se admitti ad probandum articulum infrascriptum videlicet.

Ch'esso Alessandro *olim* marito della *quondam* Marina *quondam* Carlo Gaggietta [...] che morì li 20 settembre 1778 come da fede della parrocchia di San Pantaleone di questa città, dalla morte di detta sua moglie, ed Angela Maria Giovanna figlia del *quondam* Fabbio Piccini, pure veneta, d'età d'anni 41 non compiuti come da fede della parrocchia di San Pantaleone, dalla nascita sino in presente dimorarono rispettivamente in Venezia liberi e sciolti d'altri impegni di matrimonio e sponsali, abitanti l'uno in parrocchia di San Pantaleone, e l'altra di San Stin.

Obtinuit

Illicò

Examinatus fuit Franciscus filius quondam Ioannis Laurentis dall'Asta venetus, aetatis annorum 48 de parochia Sancti Iacobi de Luprio (vive del proprio), testis inductus, citatus, monitus et iuratus, prout tactis iuravit et

I. *An ad examen accesserit sponte vel requisitus*

R. Alessandro Falca ed Angela Piccini mi fecero venire a testimoniare la loro libertà.

²⁴ Citato da Fogolari 1913, p. 268.

²⁵ Pubblicato da Martini 2000, p. 101, doc. B.

²⁶ Citato da Vio 1993, p. 164.

- I. *An conoscat dictos contrabentes, et quantus, a quanto tempore, qua occasione*
 R. Ho conosciuto detti contraenti che saranno 40 anni per la buona amicizia vi fu sempre tra le nostre famiglie, e ci siamo sempre domesticamente trattati, ne mai partirono da Venezia.
- I. *An dicti contrabentes matrimonium, aut alias sponsalia contraxerint*
 R. Lo sposo è vedovo, e la sposa non ebbe mai altri impegni, e sono liberi.
- I. *De causa scientiae*
 R. Per dette ragioni, e come addotto so quanto ho deposto, e se così non fosse lo direi.

Ad generalia v.v.v. confirmavit et in fidem subscripsit

Gio. Francesco dall'Asta affermo mano propria

Ioannes Christophorus filius Ioannis Baptistae Calegari de Sylva Cadubris utinensis diocesi, aetatis annorum 58 degens Venetiis a pueritia de parochia Sancti Pantaleonis (intagliatore in campo a San Rocco), testis inductus, citatus, monitus et iuratus, prout tactis iuravit et

- I. *An ad examen accesserit sponte vel requisitus*
 R. A testimoniare sono venuto lo stato libero maritale di Alessandro Falca e di Angela Piccini, qui venni a loro istanza.
- I. *An conoscat dictos contrabentes, et quantus, a quanto tempore, qua occasione*
 R. Conosco lo sposo da ragazzo in su per essere stato ad impar[ar] il disegno sotto suo padre, e d'allora in qua si siamo continuamente trattati. Conosco ancora la sposa da putella in su per aver contratto amicizia col *quondam* suo padre, ed ebbi anco d'essa cognizione precisa, ne da qui mai partirono.
- I. *An dicti contrabentes matrimonium, aut alias sponsalia contraxerint*
 R. Dalla vedovanza lo sposo ed in ogni [tempo] la sposa furono liberi.
- I. *De causa scientiae*
 R. Sono certo di quanto deposto per averli sempre praticati.

Ad generalia v.v.v. confirmavit et in fidem subscripsit

Giovanni Christofollo Callegari affermo

Doc. 41²⁷

9 giugno 1790, Venezia

Venezia, Parrocchia di Santa Maria Gloriosa dei Frari, *Archivio della parrocchia di San Stin, Registri dei matrimoni*, 5, n. 435.

Addì 9 giugno 1790

L'illustrissima signora Angela Maria figlia del *quondam* illustrissimo Fabio Piccini di questa parrocchia ha contratto matrimonio *per verba de presenti* col signor Alessandro Antonio Falca detto Longhi *quondam* Pietro della parrocchia di San Pantaleone, relitto della *quondam* Marina Francesca *quondam* Carlo Gaggietta, alla presenza del molto reverendo ed eccellente signor don Bartolomeo Maria dottor Piantoni, patrimoniato della parrocchia di Sant'Ubaldo, *de parochi licentia*, nella sagrestia di questa chiesa; essendo stata prima provata la loro libertà in Cancelleria Patriarcale, come da mandato in filza, e dispensate da monsignor vicario generale le tre solite pubblicazioni. Testimoni furono il nobile signor baron d'Oros Giuseppe Barbarigo di Vincenzo, della parrocchia di San Moisè, e Giovanni *quondam* Paolo Piva, cherico di chiesa; e tosto riceverterò dal molto reverendo suddetto la nuzziale benedizione.

²⁷ Citato *ibid.*, p. 164.

Doc. 42²⁸

28 giugno 1791, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pantalon, Registri dei morti*, 13, p. 199.

Addi 28 detto [giugno] 1791

Il reverendo domino Pietro, figlio del signor Alessandro Falca detto Longhi, diacono in ordine d'anni 24 dopo 20 giorni di malattia di petto finì di vivere la notte scorsa all'ore 5, e perciò potrà esser sepolto oggi all'ore 23. Appar fede dell'eccellente signor Giovanni Carminati medico chirurgo; sta al pontesello San Rocco. Sarà sepolto con Capitolo per carità.

Doc. 43

1805, Venezia

ASCV, *Anagrafe generale*, 1805, *Lettera L (Li-Lu)*, p. 40.

COGNOME	Longhi	Longhi
NOME	Alessandro	Anzola
PADRE	-	-
ETÀ	70	50
RELIGIONE	Cattolica	Cattolica
CITTÀ	Venezia	Venezia
[...]		
SESTIERE	Castello	Castello
CONTRADA	San Pietro	San Pietro
STRADA	Salizzata stretta	Salizzata stretta
NUMERO	321	321
MARITATO	Maritato	Maritata
[...]		
CON FIGLI	-	-
CONDIZION	Civile	-
IMPIEGO	Pitor ritratista	-

Doc. 44

1807, Venezia

ASM, *Atti di Governo, Studi parte moderna*, b. 372, fasc. intestato «Accademia di Belle Arti di Venezia. 1807», lettera del presidente Alvise Pisani al direttore generale della pubblica istruzione Pietro Moscati (18 luglio 1807), allegato.

Attuali professori della nuova Reale Accademia di Belle Arti in Venezia

Il signor Antonio Selva per la scuola di architettura

Il signor Teodoro Matteini per la pittura

Il signor Angelo Pizzi per la scoltura

Il signor Ferdinando Albertolli per l'ornato

Il signor Luigi Pizzi per l'incisione

Il signor Pietro Edwards conservatore del museo accademico e della Galleria Farsetti

Il signor Antonio Diedo segretario

Professori la cui elezione è sospesa per ora, ma può riservarsi in altro momento

Per la scuola di prospettiva

²⁸ Citato *ibid.*, p. 163.

Per gli elementi di figura
Per la scuola di anatomia
Aggiunto di architettura
Aggiunto di ornato

Accademici appartenevano alla cessata Accademia

Il signor Rossi pittore prospettico ed ornataista, fu maestro di architettura, ornato e prospettiva nella stessa Accademia

Il signor Guarana il padre pittore storico

Il signor Guarana il figlio pittore storico ritrattista

Il signor Cedini pittore storico frescante

Il signor Ferrari detto Torretti scultore

Il signor Canal pittore storico frescante

Il signor Castelli pittore ritrattista

Il signor Moro pittore storico e frescante

Il signor Bini pittore ritrattista e miniatore

Il signor Novelli incisore

Il signor Dal Peder architetto

Il signor Cozza pittore storico

Il signor Zandomeneghi scultore

Il signor Querena pittore storico

Il signor Baldissini pittore e restauratore

Il signor Pedrini pittore storico

Il signor Boza scultore

Il signor Mezzani architetto

Il signor Borsato pittore prospettico e ornataista

Il signor Longhi pittore ritrattista, divenuto vecchio e quasi imbecille

Il signor Bevilacqua pittore storico

Il signor Gresler pittore ritrattista

Il signor Fantin pittore storico

Il signor Florian pittore storico e restauratore

Il signor Tonioli pittore storico, esercita la mercatura

Il signor Gabardi scultore, ora attende semplicemente al negozio di terraglie e non esercita la professione

Il signor Ferrari scultore

Il signor Penenin pittor d'ornati, impiegato nell'Agenzia Mocenigo

Accademici che hanno cangiato soggiorno

Il celebre signor cavalier Canova

La signora Angelica Kauffmann pittrice

Il signor Martin Bonis pittore in Roma

Il signor Giuseppe Gobbis pittore in Udine

Il signor Lorenzo Sacchetto pittore prospettico in Vienna

Il signor Domenico Pellegrini pittore a Londra

Diedo segretario

Doc. 45

1811, Venezia

ASCV, *Anagrafe*, 1811, *Lettera L (Lo-Lu)*, p. 23.

COGNOME	Longhi	Longhi
NOME	Alessandro	Anzola
SOPRANOME	Falca	
FIGLIAZIONE, PADRE E MADRE	Pietro, Cattarina, defunti	Fabio Piccini, Margarita, defunti
ETÀ PER APPROSSIMAZIONE	78	59
[...]		
PROFESSIONE	Pittore	-
SESTIERE	Castello	Castello
NUMERO CIVICO	321	321

Doc. 46

9 novembre 1813, Venezia

ASPV, *Parrocchia di San Pietro, Registri dei morti*, 27, p. 461.

Adì detto [9 novembre 1813]

Alessandro Longhi del fu Pietro, pittor di anni 81, in giorni 11 da malattia acuta di petto morì ieri alle ore 11 pomeridiane, e sarà sepolto oggi come da fede del medico Cristoforo Logoletti. Si seppellisce gratis. Sta in Salizzada stretta n. 321.

P O E S I E
I N L O D E
DEL CELEBRE
RITRATTISTA VINIZIANO
IL SIGNOR
ALESSANDRO LONGHI.



I N V E N E Z I A ;
M D C C L X X .

PRESSO ANTONIO GRAZIOSI,
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Rime e prose in onore di Alessandro Longhi

I componimenti in versi presentati di seguito sono raccolti nella gratulatoria *Poesie in lode del celebre ritrattista veneziano il signor Alessandro Longhi*, Venezia, Antonio Graziosi, 1770, con l'unica eccezione del sonetto di Pietro Antonio Novelli redatto nel 1795 a celebrazione dell'effigie del procuratore Alvise V (Sebastiano) Mocenigo, che si conserva manoscritto fra le carte dell'artista presso il Seminario Patriarcale¹. L'antologia encomiastica include pure il contributo di Gasparo Gozzi, apparso nel 1760 sulle pagine della «Gazzetta Veneta», illustrante il celebre *Ritratto di un locandiere* esibito in quell'anno durante la festa di San Rocco, un breve 'giudizio' che coglie i caratteri salienti dell'attività longhiana degli esordi e ne attesta la precocissima fortuna critica.

Pare opportuno affidare l'introduzione dell'insieme alla dedica rivolta a Carlo Goldoni che apre il florilegio poetico del 1770², nella quale Girolamo Garganego rileva l'affinità esistente fra l'arte longhiana e i quadri di vita autentica creati dallo scrittore avvocato, «esimio pittor della Natura». Il paragone si risolve in favore del secondo, che nelle 'pinte' carte può scrutare in profondità i sentimenti umani, laddove le immagini plasmate col vero colore oltrepassano di poco la restituzione dell'aspetto fenomenico:

Al celeberrimo signor dottor Carlo Goldoni

Non vi meravigliate, signor dottore, ch'io vi presenti questo libretto. Egli contiene alcune poesie in lode di celebre pittore, e perciò a niun'altro potea io meglio consacrarlo che a voi, che pur siete esimio pittor della Natura, come chiamovvi un gran genio del nostro secolo. La discrepanza che passa fra voi e il signor Alessandro non è che nei mezzi di cui vi servite: per altro ambi pingete, e direi quasi che a voi tocca supplir a ciò a cui non può giugner il pennello di lui. Esso ne esprime la larga fronte, le rosee guance, i bei labbri di un'amata, e talora la brusca guardatura e la increspata fronte di un collerico, e nulla più. Ma voi andate più innanzi, e colla vostra penna i misteriosi arcani ci sviluppate dell'amore, e gli eccessi dell'ira, e le inquietudini della gelosia. Né vi è sì cupo nascondiglio del cuor umano a cui non giunga l'acuto vostro sguardo, e arcana cosa non v'è dal guardo vostro raggiunta cui voi non pingiate in carte. Sarebbe adunque questa relazione, che passa fra l'uno e l'altro, un bastante motivo per giustificarmi, ma vi è di più. Vi è una vecchia amicizia che vi lega l'un l'altro dolcemente, e fa che ognuno di voi goda delle lodi e degl'encomi dell'altro. Io so che voi all'udir questo nome per voi dolcissimo di amicizia vi compiacerete di quanto io feci, e forse con quel occhio, con cui mirate l'amico vostro esaltato, vorrete pur mirare chi per ciò stesso adoprossi. Io qui mi fermo, e pregandovi fervorosamente ad accoglier di buon grado il picciol dono ed a protegger con magnanimità chi ve l'offre, pieno di stima e di affetto altamente mi dichiaro

Vostro affettuoss. obligatiss. servo ed amico
GIROLAMO GARGANEGO

¹ Già reso noto da DELORENZI, *La galleria di Minerva*, p. 207.

² Alle pp. V-VI.

I

Girolamo Garganego, *Al signor Pietro Longhi, padre del signor Alessandro. Sonetto*

Veggio ah! pur spesso, chi le molli piume
Lodar a' figli coll'esempio suole:
E con vani pensier vane parole
Vuol solo in lor, che tale è il bel costume.

Ma TU, o gran Longhi, con più acuto lume
Vedesti il vuoto di tai inette sole;
E il figlio tuo con più erudite scuole
Formasti, e a lui duce TU fosti, e nume.

Ma mentre veggio quei con van sospiri
Piangere ah! tardi, il danno lor funesto,
Tu lieto, o LONGHI, la tua prole miri.

Felice padre! che nel figlio desto
Vedi il bel genio tuo, la gloria ammiri;
Padri, ah voi dite qual piacer si è questo?

Poesie 1770, p. VII.

II

Girolamo Garganego, *Al signor Alessandro Longhi. Sonetto*

Ora di lor, che nell'Adriaco Impero
Ebber sovente il meritato onore,
Pinger l'immagine, in cui traluce fuore
L'amor del comun ben, l'amor del vero.

Ed ora di maestoso cavaliere,
E di qualsiasi più nobil signore
Ritrar il volto, e più il natio valore,
E in sulla fronte pinto il lor pensiero.

Ora di amanti dal più ignito strale
Ambi feriti colorir le accese
Fiamme, e l'affetto, cui null'altro è uguale;

LONGHI, del tuo pannel tai son l'impresè,
Quelle, che fanno il nome tuo immortale;
Or vâ, né più temer d'obblïo le offese.

Poesie 1770, p. VIII.

III

Girolamo Garganego, *Pel ritratto del signor dottor Goldoni fatto dal Longhi pria della partenza del sudetto. Sonetto*³

Mentre eri, o CARLO, al tuo partir intento,
E davi a' cari tuoi l'estremo addio,
La Patria tua, che a te ben cento, e cento
Diede prove d'amor materno, e pio;

Ingrato, essa dicea, quale ardimento,
Quale ti guida mai strano desio?
Ma il LONGHI, udito il flebile lamento,
Si accese in cuor di vero amor natio.

E preso il suo pennello, soavemente
Ti pinse in tela, e ad asciugarne il pianto
A lei l'immagine tua fece presente.

Ella mirolla, e sorridendo alquanto,
Rasserenossi, pur volgendo in mente
Dell'altro figlio suo la gloria, e il vanto.

Poesie 1770, p. IX.

IV

Girolamo Garganego, *Pei ritratti di alcune signore. Sonetto*

Fu ognor del ciel pregiato con bellezza,
Dolce conforto a' miseri mortali,
E oh quanti son del suo potere, e quali
I lieti effetti! E quale ha mai vaghezza?

Ma cruda inesorabile vecchiezza
La sfregia, e copre: e alfin di morte i strali
Le fan provar sin l'ultimo dei mali,
O Morte! O quanta è mai la tua durezza!

LONGHI col tuo pennel TU la difendi
Dai rei danni di età, di morte acerba,
E a lei l'alto poter, la vita rendi.

Se vindice di se beltà ti chiama,
Se va mercè del tuo pennel superba,
Chi mai potrà oscurar tua chiara fama?

Poesie 1770, p. X.

³ Carlo Goldoni parti da Venezia alla volta della capitale francese il 15 aprile 1762 (Alberti 2004, p. 257); il ritratto si può verosimilmente identificare con la tela di provenienza Valmarana oggi conservata presso l'Istituto di Studi Teatrali a Casa Goldoni (cat. 24).

V

Girolamo Garganego, *Pel ritratto di una intera famiglia fatto in una sola tela. Sonetto*

Veggio la madre, che de' figli accanto
Mentre amorosa li vezzeggia, e abbraccia,
Volge allo sposo la diletta faccia,
Di sì bell'opre a lui donando il vanto.

E il padre veggo io pur da l'altro canto
Che lieto mostra, come ciò gli piaccia;
E stende a quelli le paterne braccia
E pregni ha gli occhi di amoroso pianto.

Or della madre, or dello sposo vaga
Mio guardo incerto sulla effigie cara,
E l'uno, e l'altra lo diletta, e appaga.

Concordia marital come sei rara!
E pur fino la pinta immagine vaga
Quanto sei bella a cishedun dichiara.

Poesie 1770, p. XI.

VI

Girolamo Garganego, *Del ritratto di un piovano esposto in occasion d'ingresso. Sonetto*

O tu, che d'ombre, e luce i bei contrasti
Accorta mesci, e di natura il fiore
Dipinto in tele d'immortal valore,
Arte leggiadra, spesso a noi mostrasti,

Mira, se il LONGHI, che cotanto amasti
Dolce pennelleggiò del pio pastore
La bella idea, che ci fa fè d'un cuore
D'amor paterno pien, d'affetti casti.

Vedi s'ei colorì le interne voglie,
E come pinse agli occhi manifesta
L'alma di lui, che ogni bontade accoglie.

Arte bella, t'allegra, e fanne festa,
E pon l'immagine fra tue illustri spoglie,
Che illustre spoglia, ed immortale è questa.

Poesie 1770, p. XII.

VII

Carlo Goldoni, *Del ritratto di un piovano esposto in occasione d'ingresso. Endecasillabi*⁴

Signor piovano reverendissimo
Con voi consolomi di vero cuore
Di questo ingresso risplendentissimo.

Del vostro popolo spicca l'amore
In tutti i gradi più bassi, e nobili;
Ciascun faticasi per farvi onore.

Superbi arredi, preziosi mobili
La mura coprono della contrada,
E tengon gli occhi del volgo immobili.

Inni si cantano per ogni strada,
Inni di gloria pel vostro merito,
Che all'umil popolo cotanto aggrada.

Un sacerdote più benemerito
Di voi non vedesi nei di presenti;
Di voi più degno non fu in preterito.

Lodar si sentono da tante genti
Quelle virtudi della vostr'anima,
Che altrui promettono d'amor portenti.

La pietà vostra vi sprona, ed anima
Verso dei poveri con vero zelo
La caritade render magnanima.

Condur le pecore sapete al Cielo
Per la via piana, che altrui facilita
Il semplicissimo santo Vangelo.

L'esempio vostro ciascuno abilita
Nello combattere coi tre nemici,
E sempre vince con voi chi milita.

I vostri popoli saran felici,
E vanno a gara mostrando il giubilo,
Scoprendo l'anima nei volti amici.

Per qualche tempo coperse il nubilo
Dal vostro tempio le sacre porte;
Or del sereno con voi ne giubilo.

Con fatalissima spietata sorte
Nei trapassati giorni brevissimi
Rapì tre parrochi la cruda morte.

⁴ Il «pievano amabile» celebrato nel componimento, insieme ad Alessandro Longhi autore del ritratto (cat. P 8), è don Francesco Scudieri, nominato parroco della chiesa dell'Angelo Raffaele nel 1757. Goldoni loda pure l'effigie che l'artista gli aveva da poco dipinto, verosimilmente riconoscibile nella tela di provenienza Cicogna oggi conservata nel museo allestito nella sua casa natale (cat. 1).

Ma voi godrete giorni lunghissimi,
E ve li augurano con vero affetto
I più sinceri voti caldissimi.

Da tutti pregasi Dio benedetto
Che lo SCUDIERI pievano amabile
Di tutti gli ordini consoli il petto.

Oh come al vivo la venerabile
Soave immagine del vostro volto
Dipinse in tela pannel laudabile!

Se al quadro nobile l'occhio ho rivolto
Veggio il ritratto somigliantissimo,
E quasi a sciogliere le voci ascolto.

Opra è cotesta del valentissimo
Prudente giovane del LONGHI figlio,
Non men del padre singolarissimo.

In età tenera pien di consiglio
De' più provetti sorpassa i termini;
E invidia miralo con torvo ciglio.

Per commendarlo non trovo i termini:
Cotanto è celebre nella bell'arte:
Non trovo elogio, che mi determini.

Se in lui considero a parte a parte
Le tinte vivide, il bel disegno,
Le grazie facili nel quadro sparte;

In lui ritrovasi ferace ingegno,
Atto a fermare nel cielo adriatico
Dell'arte nobile l'antico regno.

Nel somigliare cotanto è pratico,
Che le sue opere chi attento mira
Gli originali ravvisa estatico.

A farsi celebre soltanto aspira,
Fugge i romori del tristo secolo
Modestia insolita dal volto spira.

Io che i costumi del Mondo specchio
Veggendolo umile fra tanta gloria
Senza ragione non mi trasecolo.

Nemico acerrimo di vana boria
Le grandi laudi non vuol ricevere
Per far più semplice la sua memoria.

Ma quel diletto, che ha nel dipingere
La mano seguita dell'uom valente
E a miglior opre lo vedi accingere.

In dì brevissimi rapidamente
Tanti ritratti da lui si esposero,
Che resta attonita la dotta gente.

Così le stelle di lui disposero,
Pittor lo vollero, pittore è nato,
Ed i suoi studi vi corrisposero.

Il saggio ed ottimo Nogari ornato
Fu il precettore del giovin tenero,
E il suo discepolo lo ha pareggiato.

Oh caro LONGHI, se anch'io vi venero,
Se con voi spiegomi con dell'amore,
Dall'onestate mia non degenero.

Voi dipingendomi con quel valore
Con cui solete far le vostre opere
Alla mia immagine si rese onore.

Or se la mano da voi si adopere
Per il degnissimo nuovo pievano
Deh permettete, ch'io vi coopere.

E che alla cetera ponendo mano
L'originale lodando in cantici
Anche il ritratto non lodi in vano.

Ma già nel tempio col fiato i mantici
Destan nell'organo l'allegro suono,
E i ceri allumano i piromantici.

Entro col popol divoto, e prono,
U' dal pievano gl'inni si cantano,
E intanto gli uomini, che di fuor sono
Del bel ritratto l'opra decantano.

Poesie 1770, pp. XIII-XVI.

VIII

Orazio degli Arrighi-Landini, *Del ritratto di un pievano esposto in occasion d'ingresso. Sonetto*⁵

Il pio Borini è questi! Io lo discerno
Alla pietà, che gli scintilla in volto,
Al sacro zelo entro i suoi lumi accolto,
E a quel, che vi risplende amor paterno.

E chi poteo così scolpir l'esterno
Del pastor degno, onde anche al ver sia tolto
Il pregio primo, e tra colori avvolto
vivo render lo possa, e farlo eterno?

⁵ Versi composti nel 1764 per l'ingresso di don Francesco Domenico Borin, nuovo pievano della chiesa di San Giovanni Novo (cat. P 11).

È tuo vanto, Alessandro, opra sì chiara
Che a due nomi in un tempo, e in faccia ai lustri
Sublime gloria, ed immortal prepara.

Il tuo fan grande i tuoi pennelli industri:
Il suo quella virtù profonda, e rara
Che vince l'alme, e tu disegni, e illustri.

Poesie 1770, p. XVII.

IX

Giovanni Battista Garganego, *Epigramma*

Sæpe quod effingat rerum natura creatrix
Tam scite humana corporis ora, stupes?
Quid, si quæ solers facit, hæc et tempore edaci
Eripere ipsa queat, vel geminare simul?
Unde decus formæ egregium, quod splenduit olim
Aut Venus, aut Helenes, cernere possis adhuc
Unde tibi ante oculos cari stet vultus amici,
Sive procul distet, funere seu periit.
Ast tantum Natura negat se posse patrare,
Viribus eximiis sit licet illa potens.
Scilicet una tui, LONGHI, est hæc mira potestas
Qui simul ingeminas, quique perenne facis.

Poesie 1770, p. XVIII.

X

Giovanni Battista Garganico, *Tetrasticon*

Viva Prometheus de luto simulacra figurat:
LONGHIUS ora refert haud animata minus.
Haud tamen est animam largitus uterque perinde,
Is tulit a sole; hic procreat ingenio.

Poesie 1770, p. XVIII.

XI

Pietro Antonio Novelli, *Per il bellissimo ritratto di sua eccellenza Luigi V Sebastian Mocenigo procuratore, dipinto dal celebre signor Alessandro Longhi⁶*

Quel tuo gran genitor, che varie e tante
De' valorosi suoi pennel diè prove,
E che appagar ben seppe in guise nove
Delle bell'arti ogn'alto Genio amante.

⁶ Il sonetto risale probabilmente al 1795, anno in cui Alvise V (Sebastiano) Mocenigo, eletto procuratore nel 1789, doveva celebrare l'entrata solenne alla carica, che non ebbe mai luogo stante la morte del patrizio. Per il ritratto, si veda cat. 141.

Quegli profuse in te sue doti, e quante
Grazie vivaci ebbe dal cielo, e move
In te quell'estro e quel buon gusto dove
Sparge Pittura ogni favor prestante.

E ben Longhi ne dai saggio verace
Nell'effigie sì agusta, eletta e viva
Di Sebastian che quasi appar loquace.

Così il tuo nome a cui l'onor si avviva
Strugger unqua potrà quel veglio adace
Dell'Arte a fronte immitatrice e diva.

BSPV, Ms. 761.3 = 853.3, c. n.n.

XII

Giudizio del signor conte Gasparo Gozzi sulle opere del Longhi tratto dalla «Gazzetta Veneta»⁷

Un certo mio umore naturale inclinato alle buone Arti d'ogni genere, e che vuole che io le ami dovunque le trovo e ch'io ammiri chiunque l'esercita, mi mosse a' passati giorni a procurar di vedere il *Ritratto d'un locandiere veneziano* fatto dal signor abate Alessandro Longhi, figliuolo del signor Pietro rinomato pittore. N'avea sentito a dire un gran bene da molti; lo vidi, e in effetto mi parve un lavoro guidato con tanta capacità e arte, ch'egli vi si vede una perfetta natura, uno squisito gusto e un indefesso studio di pittore. È la figura più che la metà d'un uomo, all'originale somigliantissimo, e da me non nominato qui acciocché ognuno, quando lo vedrà in pubblico, l'indovini da sé, non prima avvertito. Trovano i periti di quest'arte che l'artefice, per istare attaccato alla somiglianza, non ha però lasciato indietro l'altre perfezioni che richiede un'imitazione di tal qualità. Sono infiniti gli aspetti e innumerabili le facce con le quali si presenta la natura a' poeti e a' pittori, chi una e chi un'altra ne coglie, e fra loro è il più fortunato chi con acut'occhio sa cogliere la più bella. Quindi nascono le varie maniere nel dipingere: perché tutti i pittori sono imitatori di natura, ma ciascuno d'essi la vede secondo gli occhi suoi e se ne forma uno special disegno in sua mente, e guida l'opere sue, così attaccato all'idea concepita da lui particolarmente di natura, che caratterizza quanto fa e quasi con suo conio e impronta propria lo segna, onde nell'opere d'ognuno si conosce anche da' posteri la sua mano, che lo distingue da tutti gli altri. Non è però una la bellezza in natura; sicché varii generi d'imitazioni e tutte belle si danno, e ognuna perfetta in sé. Per non andare a lungo e non entrare in dissertazioni che non sono da questo Foglio, veggasi la diversità che passa fra il signor Tiepoletto e il signor Pietro Longhi, padre del giovane di cui parlo. Il primo ti presenterà un fatto d'arme, un'adunanza di personaggi grandi, uno sbarco; il secondo un'adunanza da ballo, una ventura d'amore, una discepolo di musica. E non sarà men perfetta questa imitazione della prima, perché tanto ritrovi in natura, la grandezza quanto la grazia, e chi vede l'una chi l'altra: ma il pregio sta nel vederla, come il signor Tiepoletto e il signor Longhi, nella sua maggior perfezione. Anche in un ritratto è necessario il concepimento di tal perfezione. Si presenta il locandiere al signor abate Alessandro Longhi, e questi esamina le fattezze di lui, come fa ogni pittore che cerca la somiglianza sola; ma v'aggiunge di suo la movenza del corpo, quelle tinte leggiere e quegli infiniti tocchi che passano così l'uno in l'altro quasi invisibili a chi non ha perizia di quell'arte. Asseconda la natura dell'ufficio del suo locandiere, e agli ornamenti inventatigli intorno palesa subito chi sia: l'una mano ha alta per isbrigarli del manicottolo, con l'altra tiene un coltello per trinciare un pollo d'India arrosto. Lo veste con gentilezza, perché imita una natura gentile, anche invitante con la pulitezza. Notabili sono cinque colori bianchi da lui adoperati. Un vaso da tener calde le vivande, una tovaglia sopra un deschetto, un tovagliolino in ispalla, la camicia, una berretta, difficilissimi per l'uniformità, e da lui si

⁷ Il testo originale è privo di titolazione; si trascrive pertanto quella assegnatagli da Girolamo Garganego in *Poesie* 1770, dove il breve saggio-articolo gozziano è riproposto con leggere varianti e omissioni (il titolo di abate non accompagna più il nome di Longhi, manca la parte finale) alle pp. XIX-XXI. Vi si legge anche la seguente nota: «Questo giudizio siccome di uomo di sommo gusto nelle Belle Arti deve valer più che qualsivisia poesia».

variati che tutti gli servono a maggiore vistosità della sua pittura senza sforzo veruno, perché asseconda nel colorito la natura della materia e delle tele. Aggiungì alla somiglianza l'anima pittoresca, che pare introdotta nella pittura a darle calore, movimento e quasi vita per tutto il corpo. In breve, io ritrovo in questo giovane un egregio ritrattista, e quando avrà aggiunto alla capacità sua il concetto degli anni, uguaglierà in tutto nel genere suo la riputazione del padre.

Sarà questo ritratto esposto pubblicamente il giorno di San Rocco alla Scuola del Santo, dove per antica e lodevole usanza suole la gioventù, col mettersi in pubblico l'opere sue, attendere il disappassionato giudizio di chi vi concorre per migliorarsi; e i periti pittori v'espongono i pezzi mastri dell'opere loro per mantenersi sempre più l'acquistato concetto e per far fiorire con questo onorato gareggiamento la scuola veneziana, tanto pregiata per l'invenzione e per la robustezza delle movenze e del colorito. Non so s'io debba mettere il signor abate Longhi fra i giovani o i vecchi pittori, poiché ha già con altre opere la fama sua stabilita.

«Gazzetta Veneta», 55, 13 agosto 1760.

*Testo critico delle biografie del Compendio*¹

L'abate Giannantonio Moschini, dotto poligrafo, nella prefazione alla *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal*, data alle stampe nel 1809, riscontrava l'insufficienza dei manuali canonici della storiografia artistica veneziana, «o per la distanza del tempo, o per la qualità dell'argomento, o per la maniera della trattazione», circa le biografie dei maestri lagunari del XVIII secolo, formulando un severo giudizio sulla raccolta curata da Alessandro Longhi: «tale fu questo di lui *Compendio*, che non ne poterono trarre il più leggero vantaggio né men coloro i quali si contentan solamente delle epoche»². Benché ribadito fino ad anni recenti, il biasimo nei confronti della silloge va senza dubbio riconsiderato, in modo da restituire la giusta considerazione all'opera dell'«esperto scrittore» che, su esplicita richiesta del nostro, si premurò di abbinare ai ritratti «de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo», come recita il frontespizio del volume, un succinto profilo inerente alla vita e all'attività di ciascun artefice. L'analisi in forma critica dei testi che qui si propone, indubbiamente, fa emergere errori, imprecisioni cronologiche, in qualche raro caso distorsioni temporali dell'effettivo svolgersi delle vicende, senza però sminuire la validità del *Compendio*, un'utile fonte cui attingere notizie altrove non reperibili ed espressioni di singolare pregnanza: basti citare, a titolo di esempio, il «lume solivo» peculiare dello stile di Piazzetta.

La «gratitudine a' famosi pittori viventi», secondo quanto leggiamo nel proemio, aveva indotto Alessandro ad accingersi all'esecuzione delle effigi, «acciocché via maggiormente si riconosca quanto ricca e feconda di ottimi ingegni sia stata sempre questa inclita Dominante, principalmente in questo glorioso secolo, nel quale dala munificenza dell'eccellentissimo Senato fu istituita una pubblica Accademia [...]»: nata nel 1750, entrò pienamente in attività un lustro dopo e nel 1759 accolse il nostro fra i propri membri. Nel *Compendio*, accanto ad alcuni 'grandi' già passati a miglior vita, ma dai quali non si poteva prescindere, Jacopo Amigoni, Antonio Balestra³, Nicolò Bambini, Gregorio Lazzarini, Giovanni Battista Piazzetta, Francesco Polazzo, Sebastiano Ricci, figurano non a caso molti professori accademici della prima ora: Giovanni Battista Tiepolo (presidente dal 1756 al 1758) e poi Giuseppe Angeli, Giuseppe Camerata, Fabio Canal, Gaspare Diziani, Francesco Fontebasso, Jacopo Guarana, Pietro Longhi⁴, Domenico Maggiotto, Jacopo Marieschi, Antonio Marinetti, Giuseppe Nogari, Giovanni Battista Pittoni, Antonio Zucchi, Francesco Zugno. Rimasero esclusi Francesco Cappella,

¹ Si è provveduto alla normalizzazione dei testi secondo l'uso moderno, omettendo l'analisi critica delle biografie di Pietro e Alessandro Longhi.

² G. MOSCHINI, *Prefazione dell'editore*, in V. DA CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini* [1732], a cura di G. MOSCHINI, Vinegia 1809, pp. V-VI.

³ Il ritratto e la biografia di Balestra compaiono solo nella seconda edizione del *Compendio*.

⁴ Scriveva A. MARIUZ, *La pittura di storia a Venezia nella seconda metà del Settecento*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1. Venezia e Roma*, atti della III settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 25-28 settembre 2001), a cura di F. MAZZOCCA - G. VENTURI, Bassano del Grappa 2005, p. 62, definendo peraltro il *Compendio* un «buon consuntivo» della realtà artistica lagunare del tempo: «Non solo parzialità di figlio, ma anche libertà di giudizio inducono Alessandro Longhi a includere fra i pittori "storici" il padre Pietro, che con le sue scene di costume aveva offerto alla società veneziana il piacere di osservarsi come in uno specchio, ma in una versione diminutiva, con una punta di ironia e insieme di autocompiacimento narcisistico».

operante soprattutto nel bergamasco; gli ormai defunti Giovanni Battista Crosato e Antonio Guardi; artisti minori quali Tommaso Bugoni e Michelangelo Morlaiter; i ritrattisti Bartolomeo Nazari (la sua scomparsa aveva consentito la nomina del minore dei Longhi) e Fortunato Pasquetti; specialisti in altri generi, Girolamo Mengozzi Colonna, Antonio Joli, Antonio Visentini e Francesco Zanchi. Per quanto riguarda Gaetano Zompini, ne conosciamo il ritratto all'acquaforte, mai inserito nel volume definitivo, mentre Giandomenico Tiepolo è menzionato nella biografia paterna. Nel prevalere di piazzettismo e tiepolismo vi è posto per il veronese Giambettino Cignaroli, autore «famoso», aggiunto «per esser uno de' nostri, che con l'opere sue fa maggiormente risplender la nostra bell'arte», recita il foglio volante diffuso il 21 gennaio 1762 *m.v.* da Alessandro, la cui effigie chiude la serie⁵, subito dopo l'immagine del giovane amico Pietro Antonio Novelli⁶.

Le biografie sono strutturate sulla base di uno schema non troppo dissimile da quello che padre Pellegrino Antonio Orlandi aveva adottato per il suo *Abecedario pittorico*, ripubblicato a Venezia nel 1753 con le aggiunte di Pietro Guarienti. Il canovaccio, con minime eccezioni, si ripete nei testi sempre identico, nella volontà di esaltare la scuola pittorica della Serenissima: un cenno alle origini e alla nascita, poi al periodo formativo, agli alunnati, ai viaggi di studio, quindi l'enumerazione di uno o più dipinti celebri, il richiamo a lavori compiuti presso le corti straniere, ma anche in laguna, nelle chiese e nelle case aristocratiche, infine la notizia della morte o del trascorrere placido dell'esistenza in patria, nell'esercizio onorevole della professione. L'interesse, ovviamente, si focalizza sulla pittura: più volte, tuttavia, il discorso cade sulla «chiesa nuova» della Pietà, innalzata fra il 1745 e il 1760 su progetto di Giorgio Massari e decorata internamente per mano di Tiepolo (gli affreschi del soffitto) e di artisti piazzetteschi, Angeli, Cappella, Maggiotto e Marinetti (le pale d'altare). Nella vita di quest'ultimo si trova il riferimento a un'altra «chiesa nuova», l'erigendo tempio di San Geremia: il rame, anzi, fu in parte re inciso allo scopo di sottolineare come la costruzione fosse «diretta dal celebre architetto abate don Carlo Corbellini». La spiegazione potrebbe risiedere nei noti rapporti fra i Longhi e i Querini di Santa Maria Formosa, famiglia cui apparteneva il cardinale Angelo Maria, vescovo di Brescia, coinvolto dal pievano di San Geremia nel progetto di rifabbrica⁷. Il *Compendio* è aggiornato al principio del 1762, dal momento che vi si ricordano la morte di Giuseppe Camerata, occorsa il 3 gennaio di quell'anno, e l'imminente partenza di Tiepolo per la Spagna (l'artista si mise in viaggio il 31 marzo).

Resta da individuare l'«esperto scrittore» che ha stilato le biografie, un compito non facile, ma forse nemmeno impossibile. Escludendo Alessandro, l'unico altro maestro ancora privo dei requisiti per figurare nel volume è Pietro Antonio Novelli, personaggio poliedrico, pittore, incisore, dilettante «nel suono di clavicembalo» e «assai valente nello scrivere in versi»⁸. Recita poi il *Compendio*, al quale verosimilmente collaborò nell'ideazione di alcuni finalini⁹: «Va adorno ancora d'un estro poetico, per il quale spesso ebbe compagne le Muse sì nello scrivere, che nel suono». Sarà Novelli l'estensore 'senza nome' dei testi?

⁵ Alessandro è stato incolpato di avere omesso per gelosia i ritratti di alcuni famosi colleghi, senza però dimenticare il proprio. Si veda in merito quanto nel 1779 affermava FÜSSLI, *Allgemeines Künstlerlexikon*, p. 375: «Man giebt ihm Schuld, daß er aus neid verschiedene der besten Künstler in seinem Werk ausgelassen habe, wogegen er nicht vergessen mit beygefügetem Bildniß seiner selbst mit allem Ruhm Meldung zu thun».

⁶ Ricordava MOSCHINI, *Dell'incisione*, p. 156: «All'uscire in luce del ricordato *Compendio*, il p.d. Benedetto Buratti, dotto nell'architettura singolarmente e ch'io ebbi confratello nella Congregazione de' Somaschi, iva ripetendo: e come mai si osa pubblicare le vite e i ritratti di così mediocri artisti? Mirando ad alcuno che ci aveva trovato posto nel libro del Longhi».

⁷ Sull'edificio chiesastico, si veda il contributo di M. FAVILLA - R. RUGOLO, *Frammenti della Venezia barocca*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 163 (2004-2005), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 125-135.

⁸ *Ibid.*, Ut pictura poesis, p. 75.

⁹ *Ibid.*

A' giorni nostri nacque in Venezia Giacompo Amigoni¹, il quale appena ebbe l'uso di ragione che cominciò a tingere con coloretto sopra carte qualche immagine, d'alché ben comprender faceva dover riuscire gran coloritore; ed in fatti crescendo con sì gran genio al colorito, divenne tale². Desideroso poi di viaggiare, fecesi conoscere in varie corti d'Europa, stimato da principi e principesse; cosicché, oltre i quadri storiati, veniva desiderato per li loro proprii ritratti, così bene dipinti che superava la natura³. Dopo qualche corso di tempo ritornò in patria, dove appena giunto fu obbligato a dipingere due tavole d'altare per li padri dell'Oratorio, detti della Fava, che sono la Visitazione di Nostra Signora, l'altra San Francesco di Sales con maniera delicatissima dipinte⁴. Ma desiderandolo Filippo quinto re delle Spagne, lo volle alla sua corte, stimandolo sopra ogn'altro pittore⁵. Finalmente morì al servizio di quel monarca d'anni 77 del 1752 pieno d'onori e ricchezze, grazie ben dovute al suo merito⁶.

¹ Ignoriamo l'anno e finanche il luogo di nascita dell'artista, da riconoscersi verosimilmente in Venezia (egli stesso, in sede testamentaria, si definisce «naturales de la ciudad de Venecia»; cfr. Scarpa Sonino 1994, p. 15). Il *Compendio*, seguito alla lettera da Zanetti (1771, p. 456), indicandone la morte nel 1752 «d'anni 77», pone l'estremo iniziale della sua vita nel 1675. Secondo un documento citato da Fiocco (1935, p. 300), ma da tempo irreperibile, Amigoni si sarebbe definito nel 1750 «natural de Napoles y de sesanta y ocho anos de etad». In favore del 1682 si è espressa pure la Griffin Hennesey (1983, pp. 7-8), che ritiene improbabile il coinvolgimento di un pittore troppo anziano nella complessa impresa decorativa del Palazzo Reale di Aranjuez, in Spagna (1748-1750).

² Amigoni, la cui pittura schiarita e graziosa segue un percorso parallelo a quello di Ricci e Pellegrini, ha dato un contributo fondamentale alla diffusione in laguna del gusto rococò. Le notizie a nostra disposizione circa il suo percorso formativo sono scarse: risentì certamente dell'insegnamento di Antonio Balestra, del quale non è certo sia stato discepolo; nel 1711 seguì forse Antonio Bellucci in Germania per collaborare alla decorazione del castello di Bensberg. L'opera dell'artista tradisce inoltre suggestioni provenienti da Luca Giordano e dalla pittura decorativa centro-meridionale (Scarpa Sonino 1994, p. 16). Il giudizio di Zanetti (1771, p. 455) agevola la comprensione del testo della biografia, descrivendo con esattezza la maniera del maestro: «Bel pittore fu il nostro Amigoni, facile molto nell'operare, fecondo di lieti pensamenti, onde le di lui pitture fanno sentire insieme col diletto una certa nobile allegrezza. Tenero molto e pastoso fu il suo dipingere, lasciando in una gustosa dubbiezza i contorni, cui non si curava di purgare affatto e decidere. Aggiunse egli sapore al colorito dopo d'aver vedute le insigni opere della Fiandra, e interamente il suo stile acquistò maggior forza e bellezza [...]».

³ I soggiorni di Amigoni in terra straniera furono numerosi: tra il 1717 e il 1729, salvo un viaggio compiuto a Roma e a Napoli nel 1728, si trattenne in Baviera, dove lavorò soprattutto per l'Elettore Max II Emanuel von Wittelsbach e per l'abate del monastero di Ottobeuren; dimorò poi per un decennio in Inghilterra, visitando anche Parigi nel 1736; di nuovo a Venezia nel 1740-1747, prese infine la via della Spagna, dove morì nel 1752 (Scarpa Sonino 1994, pp. 18-61). Rinomato per i quadri di soggetto storico e mitologico, il pittore godeva di ampia fama come ritrattista, tanto da essere chiamato a effigiare numerosi principi europei e personaggi di rango, ad esempio la regina Carolina a Londra e i sovrani iberici a Madrid (*Ibid.*; cfr. pure Woodward 1957, pp. 21-23).

⁴ Le due tele, rappresentanti la *Visitazione* e *La Madonna con san Francesco di Sales*, si trovano tuttora nella chiesa di Santa Maria della Consolazione, detta della Fava; furono commissionate dai padri oratoriani nel 1743 (Scarpa Sonino 1994, pp. 136-138, nn. 35-36). La biografia ricalca in parte le parole di Guarienti (in Orlandi 1753, p. 216): «Ritornato in patria, dove si fermò qualche tempo, ebbe occasione di fare due tavole d'altare per la chiesa de' P.P. dell'Oratorio, le quali per il colorito e la tenera espressione bastano a farlo distinguere per quel valente artefice che egli è».

⁵ Amigoni ebbe dai regnanti spagnoli la carica di *primer pintor de camera*; Ferdinando VI e Maria Barbara di Braganza, molto probabilmente, lo avevano chiamato a Madrid su suggerimento di Farinelli, molto influente presso la corte in fatto di scelte artistiche. La documentazione contabile circa le spese del viaggio da Venezia e la data di erogazione del primo stipendio ne collocano il trasferimento tra il marzo e l'autunno del 1747 (Scarpa Sonino 1994, p. 52). Non va escluso, come sembra suggerire la biografia del *Compendio*, che la volontà di far giungere l'artista a Madrid risalisse a Filippo V, morto nel luglio del 1746.

⁶ L'artista passò a miglior vita il 22 agosto 1752; Scarpa Sonino 1994, p. 59. La rapida diffusione della notizia anche in laguna è attestata dai *Notatori* del senatore Pietro Gradenigo: «Nella città di Madrid morì il signor Amigoni, famosissimo pittore veneziano, con molto dispiacere di nazionali e più il Re Cattolico, alla cui corte esisteva con grandioso stipendio» (*Notizie d'arte* 1942, p. 128).

Giuseppe Angeli

Uno de' primi discepoli del famoso Piazzetta fu Giuseppe Angeli¹, che con le sue operazioni, facendo il dovuto onore al suo maestro, acquistossi gran nome, e specialmente conservando esattamente i precetti veri del disegno nelle estremità, come parti che sono difficili assai e feriscono a primo tratto gli occhi de' riguardanti, delle quali è diligentissimo disegnatore², che sono le teste, le mani ed i piedi, come ben si vede nelle chiese e case patrizie di Venezia nelle sue opere intieramente eseguire³. Può dirsi che nella chiesa nuova della Pietà vi sia veracissimo testimonio del valore di questo illustre pittore; mentre, lasciata imperfetta la tavola dell'altar maggiore da Giovanni Battista Piazzetta, fu eletto dagli eccellentissimi signori governatori di quel pio Ospitale fra tanti altri celebri pittori l'Angeli, conosciuto il più atto ad imitare il carattere del suo maestro, che in quest'occasione riuscì a meraviglia⁴. Inventò e dipinse egregiamente la tavola di San Pietro Orseolo il nostro Angeli ancora⁵, e vive in patria con quel decoro che è giustamente dovuto al merito del suo pennello⁶.

¹ Nato a Venezia il 16 ottobre 1712 (Pallucchini 1995, p. 161), Giuseppe Angeli entrò certamente giovane nella bottega di Piazzetta, divenendone l'allievo prediletto; dopo la morte del maestro, tuttavia, prese «le distanze dal suo gusto», affrontando con rinnovato vigore il genere narrativo e, specie negli affreschi, schiarendo le tinte nell'ambito di un complessivo rinnovamento del linguaggio stilistico, che divenne più decorativo (*ibid.*, p. 167). Come apprendiamo da un'iscrizione a tergo di un bozzetto compiuto dall'artista, nel 1745 ricopriva il ruolo di «direttore della scuola di Piazzetta in Venezia», dove i giovani si recavano per impraticarsi nel disegno del nudo (*Id.* 1970, p. 291).

² Da buon discepolo di Piazzetta, celebratissimo per le sue doti grafiche, Angeli doveva mostrare una particolare attitudine nel cogliere su carta le fisionomie e le sporgenze anatomiche, come attestano i numerosi studi pervenuti.

³ Entro la data di pubblicazione del *Compendio*, l'artista risulta attivo per importanti famiglie patrizie, i Giovanelli, i Pisani Moretta, i Widmann ad esempio, nonché per la Scuola Grande di San Rocco; predispone inoltre alcuni dipinti sacri per chiese veneziane, fra cui l'Ospedaletto, San Giorgio in Alga, i Frari. Si rimanda, sull'argomento, a Pallucchini (1995, pp. 161-172) e al catalogo compilato dalla Mollenhauer Hanstein (1986).

⁴ La pala dell'altar maggiore della chiesa della Pietà, raffigurante la *Visitazione*, rimase poco più che abbozzata a causa della morte di Piazzetta; nel giugno del 1754, stante la notizia fornita dal senatore Pietro Gradenigo, «quantunque fatalmente non compiuta, fu esposta per il corso di un mese alla vista comune in quel Tempio» (*Notizie d'arte* 1942, p. 12). Asserisce in seguito il nobiluomo, certo sbagliando, che su istanza della procuratoressa Elisabetta Corner Foscarini, vedova del committente della tela, «si prese cura di ridurla al termine, non senza mormorazione de' primari pittori, e con più arditezza, che di senno, il nulladimeno valente [...] Gio. Batta Tiepolo, detto il *Tiepoletto*» (*ibid.*, p. 235). Al lavoro, in realtà, si accinse Giuseppe Angeli, come affermano il *Compendio* e Zanetti (1771, p. 459); la tela, del resto, è firmata in basso a destra «Terminò Giuseppe Angeli».

⁵ L'opera, il cui soggetto è *San Pietro Orseolo riceve l'abito da San Romualdo*, viene ricordata anche da Gradenigo, senza indicazione dell'autore, nel gennaio del 1764 (*Notizie d'arte* 1942, p. 104) e poi da Zanetti (1771, p. 475).

⁶ Morirà infatti molti anni dopo, nel maggio del 1798; Pallucchini 1995, p. 172.

Si rammenta nelle presenti vite de' pittori il famoso Antonio Balestra, il quale decorò la scuola veneziana con l'opere sue distinte¹. Ebbe egli li primi rudimenti dal cavalier Bellucci veneziano²; passò poi a Roma nella scuola del celebre Carlo Maratti³, ed unendo lo studio di Raffaello e di altri eccellenti maestri riuscì in breve sì distinto, che acquistò il premio del disegno nella pubblica Accademia di Roma a competenza di molti⁴. Ritornò poi in Venezia, ove impegnato fu in moltissime decorose operazioni, le quali sparse sono in parecchie chiese e case patrizie⁵. Non lascio di mentovare un quadro famoso da lui dipinto nella Scuola Grande della Carità rappresentante la nascita del Bambino Gesù, opera la quale viene considerata delle più distinte del medesimo autore⁶. Non pose in obbligo di comunicare ad altri il suo talento, ma bensì fu sollecito in allevare molti scolari sì in Venezia, che in Verona, e tuttora sussiste di lui la memoria, che venera eternamente di sì celebre pittore⁷.

¹ Figlio di un mercante di agiate condizioni economiche, Antonio Balestra nacque a Verona il 12 agosto 1666 (Ghio-Baccheschi 1989, p. 81). Avviato allo studio delle materie umanistiche nella scuola dei Padri Gesuiti, ancora giovinetto dimostrò una naturale predisposizione al disegno, tanto da ottenere dai genitori il permesso, all'età di 15 anni, di frequentare la bottega del pittore Giovanni Ceffis, ma «a solo oggetto di puro divertimento», senza abbandonare il normale percorso formativo. La morte del padre, nel 1682, lo costrinse a dedicarsi alla mercatura, fino alla scelta definitiva per la vita d'artista. Le notizie biografiche si ricavano dal profilo che l'artista inviò nel 1732 (incrementandolo poi fino al 1739) a Lione Pascoli, intenzionato a completare con un terzo volume, mai pubblicato, le sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi* (Roma 1730 e 1736).

² Il giovane, all'età di 21 anni, si trasferì a Venezia ponendosi alla scuola del «celebre pittore» Antonio Bellucci, «a quivi si può dire principiò a studiare da davvero»; durante il triennale discepolato si applicò costantemente al disegno e alla copia, in particolare da Tintoretto, frequentando inoltre «l'accademia del nudo e parimenti lo studio d'architettura, prospettiva» (Pascoli, ed. 1979, p. 19). Cfr. anche Ghio-Baccheschi 1989, p. 82.

³ Il quadriennale soggiorno romano, principiato nel 1691, fu un momento fondamentale nel percorso formativo dell'autore, che si accostò al gusto classicista imperante nell'*Urbe*, stringendo peraltro amicizia con i fiorentini Benedetto Luti e Tommaso Redi. Sotto la guida di Carlo Maratta, il pittore «disegnò da Raffaele, Caracci e dall'antico continuamente», per fare pratica e per abituarsi alla grande arte romana (Pascoli, ed. 1979, p. 19). Cfr. anche Ghio-Baccheschi 1989, p. 82.

⁴ L'artista partecipò nel 1694 all'annuale concorso bandito dall'Accademia di San Luca e fu premiato per un disegno raffigurante *La caduta dei giganti*. Il foglio «si distingue per la sicurezza del segno e per l'efficace resa della plasticità dei corpi, la cui precisa definizione anatomica rivela lo studio attento della statuaria classica», come pure la conoscenza di alcuni capolavori della scultura seicentesca, ad esempio le opere di Bernini (*ibid.*, p. 203, n. 54).

⁵ Tornato a Verona nel 1695, Balestra passò nuovamente nella Serenissima due anni dopo «per continuare qualche studio su l'opere di Tiziano e Paolo» (Pascoli, ed. 1979, p. 20), ma senza dubbio anche per mettersi in vista su un palcoscenico internazionale come era quello veneziano. Vi si trattenne, pur spostandosi di tanto in tanto nella città natale e in altri luoghi, fino al 1718; Ghio-Baccheschi 1989, p. 83.

⁶ Nell'autobiografia inviata a Pascoli (ed. 1979, p. 21) si legge: «Ritornato in Venezia l'anno 1702 fece due quadri grandi nella Scuola della Carità, uno con la Natività di nostro Signore finita di notte, et una deposizione di croce [...]». La *Natività*, o meglio *Adorazione dei pastori*, lodata da Zanetti (1733, p. 344) come «opera degna», si può identificare con la tela che oggi si trova sullo scalone della Scuola Grande di San Teodoro, dove è giunta nel corso dell'Ottocento a seguito delle soppressioni napoleoniche; Ghio-Baccheschi 1989, pp. 209-210, n. 77.

⁷ Balestra morì a Verona il 21 aprile 1740 (*ibid.*, p. 104). Il *Compendio* fa risaltare la sollecitudine dell'artista «in allevare molti scolari sì in Venezia, che in Verona», poiché anche Pietro Longhi, come rammenta la relativa biografia, fu suo discepolo. Fra gli altri si ricordano Pietro Rotari, Giambettino Cignaroli, Giovanni Battista Mariotti e Angelo Venturini nella città scaligera; Rosalba Carriera, Giuseppe Nogari e Mattia Bortoloni nella Serenissima.

Nicolò Bambini

Niccolò Bambini, nato in Venezia da civili ed onesti genitori¹, istruito fu ne' suoi primi anni nella lingua latina², che formandoli un genio di esprimere favolosi pensieri, ed osservando i nostri pittori antichi³, lo invogliò a seguirli, trovandosi un maestro che fu il Mazzoni⁴, il quale amorosamente assistillo, ed in breve tempo osservaronsi da lui dipinti in molte case patrizie vari soffitti ad olio di poetiche bizzarre invenzioni, così graziosamente coloriti che formossi un così alto concetto appresso la nobiltà che gareggiava ogn'uno per possedere qualche sua opera⁵. Vengono altresì decorate moltissime chiese da suoi quadri nobilmente dipinti, fra i quali una tavola di altare che vedesi nella chiesa di Santo Stefano di Venezia, dove sta espressa la Nascita di Nostra Signora⁶. Finalmente, servendo il pubblico co' suoi virtuosi lavori, fu decorato da sua serenità col titolo di cavaliere⁷. Visse sino agli anni 74 in buona salute e fu seppellito in San Simeone Profeta in Venezia l'anno 1736⁸.

¹ Nicolò Giovanni Bambini, di Mattio e Laura Civran, nacque nella contrada di San Cassiano il 12 gennaio 1652; Radassao 1998, pp. 132, 150.

² La notizia non è attestata altrove.

³ Il riferimento, ovvio, allude ai grandi maestri del Cinquecento veneziano. Parlando di Nicolò Bambini, «illustre pittore nato di civile famiglia», Zanetti (1771, p. 424) non trascurava tuttavia di rimarcare come questi fosse stato fra i primi «che con ottimo consiglio uscendo di patria si portasse a fare gli studii suoi nelle altre maggiori scuole d'Italia».

⁴ Il pittore, secondo Guarienti (in Orlandi 1753, p. 368), si sarebbe formato «alla scuola del Diamantini». Tale indicazione, in assenza di ulteriori riscontri, va considerata dubitativa, tanto più che l'estensore della presente biografia *in primis*, poi Temanza nel suo *Zibaldon* (ed. 1963, pp. 71, 89) e Zanetti (1771, p. 424) fanno unicamente cenno al discepolato presso Sebastiano Mazzoni, che ha trovato conferma documentaria grazie al reperimento della richiesta di 'stato libero' presentata da Bambini nel 1672 (Nacamulli 1987, pp. 185-186, 188). L'artista si trovava all'epoca già da qualche mese nell'*Urbe* per studiare sotto la guida di Carlo Maratta, dove apprese «molto bene le vere leggi del buon disegno, l'esattezza e l'eleganza, che servirono di base ai nobili pensamenti di cui l'animo suo era naturalmente fornito», come ci informa con precisione Zanetti (1771, p. 424); il testo del *Compendio*, con una vistosa lacuna, passa interamente sotto silenzio la menzione del soggiorno romano.

⁵ Molte dimore patrizie veneziane possedevano prove pittoriche dell'artista. Tra i «soffitti ad olio», rimangono *in loco* quelli con il *Trionfo di Venezia* a Ca' Pesaro (1682) e con *Apollo fra le Muse, Mercurio e Pegaso* a Palazzo Albrizzi (1700-1701); sono invece ad affresco i decori delle sale di Palazzo Savorgnan a San Giobbe (1709) e di Ca' Dolfin a San Pantalon (1710 ca.). Risultano irreperibili i *plafond* eseguiti per Ca' Corner a San Polo e Palazzo Pisani a Santo Stefano. Si veda Radassao 1998, pp. 155-156, nn. 2-12, pp. 160-161, n. 50, pp. 163-164, nn. 56-57 e pp. 195, 198.

⁶ La grande pala raffigurante la *Natività della Vergine*, posta sull'altare di Sant'Anna nella chiesa di Santo Stefano, viene oggi generalmente riferita, quanto alla cronologia, al 1712; un segno precoce della sua fortuna critica è rappresentato dalla stampa che ne fu tratta per il *Gran teatro della pittura e prospettiva di Venezia* di Domenico Lovisa, risalente al 1720. Nel XVIII secolo la tela era ricordata come «opera insigne del cav. Bambini» (Zanetti 1733, p. 174), anzi, tra le sue «più belle opere [...] Pittura molto bene immaginata [...] e dottamente condotta, sullo stile affatto della penultima scuola di Roma» (*Id.* 1771, p. 425). I dipinti sacri eseguiti da Bambini per le chiese veneziane, soltanto in parte oggi reperibili, sono numerosi; si rimanda al catalogo compilato da Radassao 1998.

⁷ Si ignora l'origine di tale onorificenza. Scrive Zanetti (1771, p. 424 nota), riferendosi con parole pungenti alla biografia del *Compendio*: «Ebbe il titolo di cavaliere da un principe d'Italia, e non già dal doge siccome malamente fu scritto». Le commissioni pubbliche di Bambini, del resto, sono piuttosto scarse, annoverando a Palazzo Ducale i restauri e il rifacimento *ex novo* di alcuni affreschi nella sala delle Quattro Porte tra il 1713 e il 1714 (Radassao 1998, pp. 171-172, nn. 114-116), la sostituzione nel 1716 di uno scomparto di Giulio del Moro nel soffitto dello Scrutinio (Zanetti 1733, p. 131; Radassao 1998, p. 172, n. 117) e, un anno dopo, l'esecuzione di un telero celebrante la vittoria sui turchi a Corfù, già presso la Quarantia Criminale (Zanetti 1733, p. 143; Radassao 1998, p. 174, n. 126).

⁸ L'artista passò effettivamente a miglior vita nella casa in cui dimorava nella contrada di San Simeone Profeta il 13 giugno 1736; *Id.* 1998, p. 153. La notizia fornita dal *Compendio*, secondo cui sarebbe morto settantaquattrenne, è corretta da Zanetti (1771, p. 431 nota), la cui lieve imprecisione – l'erudito aggiunge un anno agli 84 effettivi – ha indotto gli studiosi, fino alla scoperta della fede battesimale, a porre la nascita nel 1651. Guarienti (in Orlandi 1753, p. 387) si limita a scrivere che Bambini «visse sino ad un'età ben avanzata».

Giuseppe Camerata

In età d'anni 94 nel 1762 cesse al fato Giuseppe Camerata in Venezia sua patria¹. Questo felice pittore fu allievo di Gregorio Lazzarini e ben presto prese la maniera nel dipingere del suo precettore²; e di mano in mano proseguendo s'acquistò un buon concetto, per il quale fu stimato assai e specialmente da un patrizio veneto della nobile famiglia Miani³, che essendo dilettantissimo della nobile arte della pittura lo volle presso di sé e lo tenne sino che visse a titolo di pittore di casa⁴. Veggonsi del suo pennello in molte chiese tavole d'altari e quadri laterali⁵, sempre a concorrenza de' valent'uomini suoi coetanei, ed in particolare in Sant'Eustachio, tra il Balestra ed il Bambini⁶, dove si scorge il miracolo quando il buon cavaliere, cacciando un gran cervo che fuggendo per la foresta sopra un poggio gli s'affacciò, fra le cui corna gli apparve il Crocefisso, per la cui visione convertito ottenne la palma del martirio; opera che ha il suo merito⁷. Visse celibe sin all'età decrepita⁸, da' suoi amorosamente assistito.

¹ Giuseppe Camerata morì il 3 gennaio 1761 *m.v.* nella contrada di San Marziale (Salvadori 1982, pp. 308-309); contrariamente a quanto riferito dal *Compendio* aveva solo 86 anni, essendo nato a Venezia nel 1676 da genitori di origine bergamasca, come apprendiamo dal profilo biografico steso poco dopo il 1761 dal conterraneo Francesco Maria Tassi (*Lo "Zibaldone"* 1970, p. 75).

² Le fonti concordano sul discepolato del pittore presso Gregorio Lazzarini, cui fa menzione *in primis* Vincenzo da Canal all'aprirsi del quarto decennio (ed. 1809, p. XXXV; ed. 1810, p. 13), seguito da Guarienti (in Orlandi 1753, p. 229), Tassi (*Lo "Zibaldone"* 1970, p. 75) e Zanetti (1771, p. 422); quest'ultimo, inoltre, rammenta il consenso del maestro affinché il «degnò suo discepolo» Camerata portasse a termine una tela, rimasta incompiuta, per la chiesa di Santa Croce.

³ Si tratta del nobile Marco Miani, nato il 13 febbraio 1686 *m.v.* e scomparso il 5 aprile 1736, «letterato, coltissimo nella musica e nell'arti» (BMCV, *Discendenze patrizie*, V, cc. 43-44, *ad vocem* «Miani San Giacomo dall'Orio»), che Tassi rammenta «di un singolarissimo talento, e grande amatore delle scienze e delle belle arti» (*Lo "Zibaldone"* 1970, p. 75). Il patrizio, dilettandosi di pittura, frequentava la scuola di Lazzarini e fu suo committente, come già lo era stato il padre a partire dal 1706 (Da Canal, ed. 1809, pp. LIX-LX, LXII-LXIII, LXXV).

⁴ La notizia è confermata da un elenco stilato nel 1712, relativo al pagamento della «tansa» al magistrato della Milizia da Mar, che fa seguire al nome di Camerata l'indicazione «sta in Ca' Miani» (Favaro 1975, p. 222); a distanza di oltre un anno dalla morte, anche Pietro Gradenigo lo ricordava quale «moderno pittore e famigliare della nobile casa Miani» (*Notizie d'arte* 1942, p. 101). Come apprendiamo da Tassi (*Lo "Zibaldone"* 1970, p. 75), l'artista fu ospite dei suoi protettori mecenati «per il corso di settanta e più anni»: il giovane rampollo, figlio unico, «prese tanto amore al sudetto Giuseppe suo condiscipolo, che lo dimandò a Francesco di lui padre con impegno di tenerlo sempre appresso di sé e considerarlo come suo proprio fratello, come infatti, ottenuto che l'ebbe, mantenne sempre l'impegno presosi sino agli ultimi giorni di sua vita». In tarda età, Camerata aveva «intrapreso et cominciato un soffitto per una sala di campagna del nobile homo eccellenza Giacomo Miani», erede di Marco, senza poterlo terminare per il sopraggiungere della morte.

⁵ Le opere di Giuseppe Camerata menzionate dalle fonti risultano in buona parte oggi irreperibili. Per quanto attiene i soggetti chiesastici, si rimanda al catalogo stilato da Salvadori (1982, pp. 314-321); recenti aggiunte di tele e affreschi di carattere sacro in Istria, a Buie, Capodistria, Parenzo e Pirano, si devono a Lucchese (in *Istria città maggiori* 2001, pp. 83-85, nn. 109-111 e pp. 172-173, n. 320; 2006, pp. 293-296) e Craievich (*ibid.* 2001, pp. 202-203, n. 378).

⁶ La pala di Antonio Balestra, eseguita nel 1710, raffigura *Sant'Oswaldo portato in cielo dagli angeli* (Ghio-Baccheschi 1989, p. 208, n. 72), mentre quella di Nicolò Bambini, pressoché coeva, *La Madonna col Bambino, San Francesco, Sant'Antonio e San Lorenzo Giustiniani* (Radassao 1998, p. 165, n. 64).

⁷ La tela con *Il miracolo di Sant'Eustachio*, posta sul secondo altare a destra della chiesa di San Stae, è certo l'opera più rappresentativa di Giuseppe Camerata, datante forse al 1714 (Salvadori 1982, p. 314, n. 1; Moretti 1995, p. 557). Un giudizio critico, oltre che dalla biografia del *Compendio*, si ricava da quanto afferma da Canal (ed. 1810, p. 13), che la considera esempio di come l'artista «si allontanò del tutto dalla maniera del suo maestro». Zanetti (1733, p. 439) si limita a elencare rapidamente la pala insieme agli altri arredi pittorici dell'edificio sacro.

⁸ L'omonimia con il nipote (1718-1793), incisore trasferitosi nel 1751 a Dresda, è all'origine di fraintendimenti e perfino della sovrapposizione delle identità dei due artisti. Al contrario del fratello Carlo, non ebbe figli, malgrado quanto sostenuto da Donzelli (1957, p. 37) e, in un primo tempo, da Pallucchini (1960, p. 53).

Fabio Canal

Del pari col presente secolo 1703 nacque Fabbio Canal¹, che [è] vivacissimo di spirito e di non meno perspicace intelletto, come a prova si vede dall'esito felice che ne sortì ne' suoi studi. Imperocchè allettato dalla fama del nostro Tiepolo, pittore insigne, si volse con tutto l'affetto alla pittura e procurò con tutta la più efficace istanza l'assistenza di così eccellente maestro²; e postosi a studiare sotto la sua direzione, acquistò col progresso del tempo concetto grande sì ad olio, come a fresco³. E s'osserva da lui dipinto nella chiesa de' Santi Appostoli a fresco il soffitto, dove espresse la comunione di quelli, che in vero è un'opera degna d'ammirazione⁴. Ad olio poi, fra molt'altre sue fatiche, si vede nella chiesa delle monache dell'Umiltà, in una tavola d'altare dipinta Maria Vergine del Rosario, di gusto e forza tale che arrecorda la maniera della scuola antica⁵. Vive in Venezia sua patria, carico d'impegni tanto ad olio, quanto a fresco, sì per le chiese, come per le case patrizie⁶.

¹ La nascita dell'artista è stata in ultimo riferita al 1701, sulla base, tuttavia, di una fonte non pienamente affidabile, il necrologio datante al 5 settembre 1767, che lo ricorda in età «di anni 66» (Urban Padoan 1990, p. 155 nota 1). Il padre, Paolo Emilio da Canal del ramo «ai Carmini», apparteneva al rango nobiliare, ma Fabio, in quanto figlio naturale, fu aggregato al ceto dei cittadini originari.

² Del discepolato si trova notizia anche in Zanetti (1771, p. 469), che definisce Canal «degnò allievo del nostro Giambattista Tiepolo». Si è però osservato come l'artista, «prima del Tiepolo (il Tiepolo giovanile) da cui ereditò principalmente l'impianto delle composizioni, subì l'influsso della corrente conservatrice dei pittori veneziani, legati al passato, che si rifaceva ai "tenebrosi" secenteschi e piazzetteschi. [...] Entro le linee di queste due componenti, piazzettesca e tiepolesca, Fabio attuò una sua maniera ben definita che, rispetto a Giambattista Tiepolo, è più semplice e lineare, meno articolata e complessa, e che denuncia nel contempo meno slancio nelle composizioni» (Urban Padoan 1990, p. 156).

³ L'artista è maggiormente ricordato in qualità di frescante. Così scriveva il senatore Gradenigo in data 4 novembre 1760: «Fabio Canale, pittore a fresco di alta stima, eguale a Gio. Batta Tiepolo altrove lodato; merita aver luogo nella professione» (*Notizie d'arte* 1942, p. 66).

⁴ Eseguito dopo il rifacimento della copertura rovinosa dell'edificio sacro, il grande apparato decorativo, racchiuso all'interno di quadrature che si devono alla mano di Pietro Gaspari, fu inaugurato il 21 giugno 1753, come annotava il senatore Gradenigo: «Fu reso visibile il nuovo soffitto della chiesa di Santi Apostoli, nel quale dipinse a fresco Fabio Canal con molta sua lode» (*ibid.*, p. 9). Nell'occasione venne distribuito un sonetto «Per il soffitto della chiesa de' SS. Apostoli, dipinto mirabilmente a fresco dal signor Fabio Canal, professore applauditissimo, 1753» (in parte trascritto da Urban Padoan 1990, p. 156). L'artista, come giustamente notato da Pallucchini (1995, p. 228), ha «dato inizio, insieme con Jacopo Guarana, a quella imitazione dei soffitti di Tiepolo che ha imperversato per tutta la seconda metà del Settecento, ed anche oltre, nelle chiese di tutto il territorio veneto».

⁵ L'opera è andata dispersa in seguito alla soppressione, nel primo Ottocento, della chiesa e del monastero di Santa Maria dell'Umiltà (Zorzi 1972, II, pp. 362-363). Viene ricordata pure da Zanetti (1771, p. 469), che la dice «fatta prima» del soffitto della chiesa dei Santi Apostoli.

⁶ Sull'attività di Fabio Canal, oltre al saggio della Urban Padoan (1990, pp. 153-162), si vedano pure Pallucchini (1995, pp. 227-228) e Pavanello (2007, pp. 177-178; 2008, pp. 107, 111-112).

In Verona, illustre città del veneto dominio, nacque Giovanni Bettino Cignaroli¹, di cui oggidì risuona la fama del suo eccellente dipingere per diverse corti d'Europa, donde ebbe molte ordinazioni. Sua maestà cristianissima tiene San Luigi e Santa Adelaide². A Madrid, la regina vedova volle una tavola d'altare per la regia cappella; la fece, ed ebbe il vanto a concorrenza d'altri famosi pittori³. Sua maestà imperatrice tiene uno de' suoi quadri⁴, come anco sua maestà czariana due mezze figure⁵. Il re Augusto possiede delle sue opere⁶; e don Filippo duca di Parma ecc. a Colorno tiene un quadro dov'è espressa l'Innocenza⁷. L'anno scorso, fu 1761, dipinse una tavola d'altare per l'oratorio de' padri filippini, detti della Fava, di Venezia⁸: e gli vien fatto quell'onore che merita un pittore così eccellente. Gloriar si può la veneziana scuola d'esser ricca d'uomini insigni, sì ad olio, come a fresco. Questo illustre pittore vive decorosamente, sostenendo la nobiltà della professione, e le sue belle opere vengono procacciate da' dilettanti ad ogni prezzo.

¹ Giambettino Cignaroli vide la luce sulle rive dell'Adige il 4 luglio 1706 da Leonardo, mercante, e da Rosa Lugiati; la notizia, per quanto riguarda i testi a stampa, è fornita *in primis* da Ippolito Bevilacqua (1771, p. 5), che compose una vita dell'artista a pochi mesi dalla sua scomparsa, avvenuta il primo dicembre 1770 (*ibid.*, pp. 64-65). Tommaso Temanza, su richiesta di Pierre-Jean Mariette, nel 1768 aveva ottenuto dal maestro veronese alcuni ragguagli biografici, inclusi tanto nello *Zibaldon* dell'architetto (ed. 1963, pp. 7-11), quanto nell'*Abeceario* dell'erudito francese (ed. 1851-1853, pp. 371-374). Il *Compendio* longhiano non accenna alla formazione di Cignaroli, che avvenne nella città scaligera sotto la guida di Santo Prunato; in un secondo tempo il pittore frequentò anche Louis Dorigny e Antonio Balestra.

² Ne esistono i disegni preparatori, con la data 1751, nella raccolta della Biblioteca Ambrosiana di Milano (Pesenti 1959, p. 129, nn. 292-293; il *San Luigi* reca l'iscrizione «apud Regem Christianissimum Lodovicum XV»). Le tele, menzionate da Bevilacqua (1771, p. 78), furono ordinate a Cignaroli «dalla deffonta duchessa di Parma» (Temanza, ed. 1963, p. 9), ovvero Luisa Elisabetta di Borbone, figlia di Luigi XV; se ne ignorano le sorti (Warma 1988, pp. 286-287, n. 199).

³ La pala, di cui conosciamo l'abbozzo su carta (Milano, Biblioteca Ambrosiana; Pesenti 1959, p. 130, n. 341), raffigura la *Madonna col Bambino, san Lorenzo, santa Barbara, sant'Antonio e santa Lucia*; fu commissionata nel 1759 dalla duchessa di Parma quale omaggio alla suocera, la regina Maria Barbara di Braganza. Già nella cappella del Palazzo Reale, dedicata a Sant'Ildefonso, si trova attualmente al Museo del Prado (Warma 1988, pp. 194-195, n. 60; citata pure da Temanza, ed. 1963, p. 9, e da Bevilacqua 1771, pp. 47-76). Il sovrano spagnolo Ferdinando VI ordinò a Cignaroli anche una *Sacra famiglia* per la chiesa delle Salesiane (Warma 1988, pp. 151-153, n. 28), che riscosse il plauso generale cui accenna il *Compendio*. Girolamo Ascanio Giustinian, ambasciatore veneto a Madrid, scriveva infatti alla madre: «La pittura del Cignaroli è stata finalmente esposta nella nuova chiesa delle Salesiane, a confronto di una del Franceschiello, discepolo del Solimena, e d'una del Flipart, discepolo dell'Amiconi, e di due del Corrado, pittor della corte; e le supera di tanto, che veduta la sua non si guardano più le altre» (Bevilacqua 1771, p. 49).

⁴ Il soggetto dell'opera, irreperibile, è specificato nella nota allegata allo *Zibaldon* di Temanza (ed. 1963, p. 9): «Vienna. Per sua maestà il fu imperator una Venerè» (cfr. pure Warma 1988, pp. 317-318, n. 276). L'imperatrice di cui parla il *Compendio* è ovviamente Maria Teresa d'Asburgo.

⁵ Il dipinto rappresentava *Angelica e Medoro*, come veniamo a sapere dalla biografia stilata da Bevilacqua (1771, p. 79): «Il quadro condotto per l'imperatrice delle Russie, che figura Angelica e Medoro nell'atto di scrivere con lo stile su la corteccia d'un albero il di lei nome». Il disegno preparatorio all'Ambrosiana, con la data 1761, ci permette di identificare l'imperatrice con Elisabetta Petrovna (Pesenti 1959, p. 130, n. 346). L'opera su tela, ricordata pure nello *Zibaldon* (Temanza, ed. 1963, p. 9), non è reperibile (Warma 1988, pp. 289-290, n. 203).

⁶ Le raccolte di Dresda custodivano una *Leda col cigno* (Temanza, ed. 1963, p. 9; Bevilacqua 1771, p. 74), che risulta al momento dispersa (Warma 1988, p. 272, n. 171). Un'iscrizione sul *verso* dell'elaborato grafico preparatorio, all'Ambrosiana, recita «Per Sua Maestà il Re di Polonia, 1756» (Pesenti 1959, p. 130, n. 330); Federico Augusto II, elettore di Sassonia, governò infatti il regno polacco dal 1734 al 1763.

⁷ La menzione dell'opera si trova per la prima volta nel *Compendio*, cui fa seguito Temanza (ed. 1963, p. 9): «Parma. Per sua altezza il real deffonto duca [Filippo I di Borbone, morto nel 1765] una figura dell'Innocenza». Cfr. anche Warma 1988, p. 285, n. 196.

⁸ Si tratta della prima opera di Cignaroli esposta in pubblico a Venezia, dove l'artista aveva già lavorato, ma all'interno delle residenze patrizie; la tela raffigura *San Filippo Neri con i fanciulli* (*ibid.*, pp. 175-176, n. 43). La cronologia del dipinto è precisabile grazie a Pietro Gradenigo, che registrava nei suoi *Notatori* alla data 30 agosto 1761: «Nell'oratorio dei padri della Fava, seguaci di San Filippo Neri, anzi sull'altare dello stesso sacro luogo fu posta una palla uscita modernamente dalla vasta idea e stimato pennello di Gio. Bettino Cignaroli veronese, che fa vedere Filippo solecito a raccogliere li fanciulli» (*Notizie d'arte* 1942, p. 77).

Nel dolce clima dov'è situata la città di Belluno, madre d'ingegni sublimi, specialmente pittori, che oltre Sebastiano e Marco Rizzi produsse anco Gasparo Diziani¹, che inclinando alla pittura con genio particolare di distinguersi in tal arte, e lasciar della scuola veneziana e di sé stesso buon nome, si mise a studiare sotto la direzione di Gregorio Lazarini². E concepiti nella propria idea tutti i buoni fondamenti della professione, professione, in guisa di pieno torrente dilatò la sua spiritosa fantasia con inventare e colorire, coprendo tele grandissime per chiese e palazzi; cosicchè veggonsi in quelle ed in questi delle sue opere in quantità³. Nel fiore della sua età passò a Roma, dove diede saggio del suo bel spirito⁴. Fu poi chiamato al servizio del re Augusto in Sassonia⁵, dove dimorò qualche anno dipingendo anco per la sovrana nella sua chiesa reale⁶, dove fu applaudito pel suo vago dipingere. Ritornò poscia a Venezia⁷, dove vive tutt'ora con ottima salute, riverito ed amato tanto per il suo merito, quanto per la sua naturale affabilità⁸.

¹ L'artista, nato a Belluno da Giuseppe «de Ciano» e Giustina, venne battezzato in cattedrale con il nome di Gaspare Antonio Paolo il 24 gennaio 1689; la notizia, già reperita da Temanza (ed. 1963, pp. 11-12 nota 1), è poi stata pubblicata da Baldissone (1941, p. 1310).

² In realtà il suo primo maestro fu il concittadino Antonio Lazzarini, mediocre pittore bellunese (Temanza, ed. 1963, p. 12). Diziani giunse a Venezia intorno ai vent'anni, ponendosi in un primo tempo sotto la guida di Gregorio Lazzarini, come ricordano da Canal (1809, p. XXXV), Temanza (ed. 1963, p. 12) e il *Compendio*; l'alunnato, comunque, fu breve e senza conseguenze sul piano artistico (Zugni-Tauro 1971, p. 22). È strano che la presente biografia ignori del tutto il periodo trascorso presso Sebastiano Ricci, che pure risultò fondamentale per la formazione del nostro (Temanza, ed. 1963, p. 12; Zanetti 1771, pp. 443-444).

³ Sull'attività del pittore, si vedano lo studio monografico della Zugni-Tauro (1971), e inoltre Claut (1991, pp. 329-333) e Pallucchini (1995, pp. 86-104). Diziani era «franco nell'invenzione d'istorie e bravo nel colorirle» (Guarienti, in Orlandi 1753, p. 210); «prontissimo, facile, ragionevole e vivace», nonché «buon inventore» lo definiva Zanetti (1771, p. 444). Nella biografia di Lazzarini compilata da Vincenzo da Canal negli anni Trenta si legge che l'artista compiva «con prestezza mirabile sale a fresco, abitazioni, soffitti ad olio, a tempera in ogni maniera» (ed. 1809, p. XXXVI).

⁴ In realtà il soggiorno romano è successivo al viaggio nell'Europa del Nord, collocandosi verso la metà del terzo decennio. Nell'*Urbe*, secondo Temanza (ed. 1963, p. 13), servì «l'illustre cardinale Ottoboni in un magnifico apparato in San Lorenzo in Damaso, terminata la qual operazione volle di bel nuovo trasferirsi a Venezia, quantunque l'appoggio di così celebre porporato potesse essergli di gran giovamento in quelle parti». Guarienti (in Orlandi 1753, p. 210) specifica che a Roma dipinse «per quella nobiltà ad oglio ed a fresco».

⁵ Diziani si recò alla corte di Dresda nel 1717, insieme allo scenografo Alessandro Mauro, non per servire l'allora regnante Augusto II, bensì molto probabilmente il di lui figlio Federico Augusto, che solo un anno prima era giunto in visita nella Serenissima; l'ipotesi, convincente, è stata avanzata da Pavanello 1981, pp. 126-129. Durante il viaggio è possibile che abbia soggiornato pure a Monaco di Baviera, dove lavorò nella Residenz (*ibid.* pp. 130-131).

⁶ Le opere citate non risultano reperibili. Secondo Guarienti (in Orlandi 1753, p. 210) «operò ne' teatri e servì i cavalieri del paese». A Budapest, in collezione privata, si trova una tela con l'*Adorazione dei Magi* generalmente considerata il bozzetto per una delle pale d'altare della chiesa di corte (Zugni-Tauro 1971, p. 69).

⁷ Il rientro fra le lagune si colloca nel 1720, anno che accompagna il nome del pittore nei registri della Fraglia veneziana (Favaro 1975, p. 156). Dallo *Zibaldon* di Temanza (ed. 1963, p. 13), del resto, apprendiamo che Diziani si era fermato a Dresda «per il corso di anni tre con molta sua gloria».

⁸ La morte colse improvvisamente il pittore in una bottega da caffè a San Marco la sera del 17 agosto 1767, come ci informa Temanza (ed. 1963, p. 13); fu quindi sepolto nella chiesa di San Geminiano (Baldissone 1941, p. 1310).

Domenico Fedeli, detto Maggiotto

Dalla scuola dell'esimio pittor Giovanni Battista Piazzetta si fece vedere allievo non inferiore di merito per abilità e per imitazione d'un tanto precettore, di chiunque, fra tanti, vanta poter aver luogo accanto di sì eccellente maestro¹: e questi è Domenico Maggiotto veneziano², che non solo è degno d'annoverarsi fra primi, ma d'avvantaggio di star con il primo, se dassi al paragone. Seguì per molti anni la maniera del maestro, ma poi, mutato stile, s'applicò ad un modo più vago e luminoso³, che reca molto piacere, ond'è che un pittor sì valente può star a fronte d'ogni celebre professore; e lo approva la tavola d'altare da lui dipinta nella chiesa nuova della Pietà, con San Spiridione ed altre figure, opera veramente degna d'ammirazione⁴. E quindi sparsa la fama del suo vago dipinger in molte parti, gli viene da vari paesi sì frequenti ordinazioni, dove di tavole d'altari e dove [di] quadri storiati⁵, che continuamente pingendo vive in Venezia con quella onorevolezza che è pari al suo merito, con titolo di valent'uomo⁶.

¹ Chiamato nel 1738 ad attestarne la libertà matrimoniale, Giuseppe Zanchini aveva affermato di conoscere Maggiotto «da circa sedici anni, che andava a imparar di disegno dal signor Piazzetta a San Zulian» (Bulgarelli 1973, pp. 233-234 nota 3); la notizia assume un rilievo particolare nell'informarci della frequentazione della scuola di Piazzetta già in freschissima età. I dati archivistici, infatti, collocano la nascita del pittore nel 1712 (*ibid.*, p. 233 nota 1).

² Il padre Sebastiano, di professione «barcarolo» (così riferisce Pietro Gradenigo; *Notizie d'arte* 1942, p. 48), portava in realtà il cognome Fedeli; l'appellativo Maggiotto, di cui ignoriamo l'origine, fu comunque normalmente utilizzato dall'artista, che lo trasmise al figlio Francesco, anch'egli pittore.

³ L'ossequio alla maniera del maestro fece sì che Domenico venisse chiamato nel 1754 a completare la pala con *San Nicolò vescovo, san Leonardo e il beato Arcangelo Canetoli* per la chiesa di San Salvador, «fatta sull'invenzione dell'abbozzo lasciato imperfetto da Gio. Batta Piazzetta a causa della sua morte», come annotava il conte Francesco Maria Tassi (Fiocco 1927a, pp. 155-156; Del Torre 1988, p. 99, n. 17). La fase successiva è realmente caratterizzata da un mutamento del linguaggio stilistico dell'autore, individuabile nel colorismo schiarito, nell'accademicità degli schemi compositivi, nell'accentuarsi degli effetti d'espressione; Maggiotto, in sostanza, giunse a tradurre «in una stentata prosa l'intima essenza della pittura piazzettesca» (Pallucchini 1932, p. 494). La critica ha riconosciuto unanimemente la validità del passo contenuto nella biografia del *Compendio*.

⁴ La pala, firmata in basso a caratteri greci, è ricordata per la prima volta il 14 dicembre 1760 nei diari dal senatore Gradenigo (*Notizie d'arte* 1942, p. 68); i pagamenti, rintracciati da Moretti (1984-1985, p. 395) e dalla Del Torre (1988, p. 174), consentono in realtà di porre l'esecuzione tra il settembre 1758 e il febbraio 1759. Pur limitandosi a una semplice menzione, Zanetti (1771, p. 471) indica correttamente il soggetto della tela, un *Miracolo di san Spiridione*, vescovo orientale vissuto ai tempi dell'imperatore Costantino: secondo l'agiografia, il santo avrebbe fatto scaturire dell'olio da una lampada che stava per terminarlo, in modo da completare la celebrazione di un sacro rito grazie al rinnovato vigore della fiammella (Niero 1988, pp. 37-39). Sul dipinto si veda pure Del Torre 1988, pp. 100-101, n. 21.

⁵ Sono anteriori alla pubblicazione del *Compendio* l'ancona della parrocchiale di Valnogaredo con l'*Apparizione del Bambino Gesù a sant'Urbano papa, sant'Antonio e san Francesco di Paola*, datante al 1758 circa, e la pala di San Nicolò del Lido con la *Trinità e santi* (Merkel 1995, p. 598), quest'ultima esibita a San Marco il 30 marzo 1760; *Notizie d'arte* 1942, p. 48. Fra i «quadri storiati» si può invece includere il dipinto del Museo Civico di Padova, proveniente da Palazzo Mussato, con *Cleopatra riceve la delegazione ateniese* (G. Pavanello, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 288-289, n. 236), anch'esso mostrato in pubblico a Venezia nel 1760; *Notizie d'arte* 1942, p. 69.

⁶ Bartoli, nella sua descrizione delle pitture di Rovigo (1793, p. 284), ricorda l'artista ancora vivente «in età di circa 80 anni»; il primo a ricordarne la scomparsa «in vecchia età nel 1794» è Moschini (1806, p. 73). La morte di Maggiotto avvenne il 16 aprile di quell'anno nella contrada di Santa Maria Formosa (Bulgarelli 1973, p. 233 nota 1; Del Torre 1988, p. 92).

Francesco Fontebasso veneziano nacque in questo secolo¹, ed avendo inclinazione naturale alla pittura si mise a studiare sotto la disciplina di Sebastiano Rizzi², ed attese con tutta la diligenza ad imitar la maniera del suo maestro, come si vede dalle sue egregie operazioni. E ancorché qui in Venezia vi sia tanto di scuola che basti perché potesse riuscir gran pittore, fu da' suoi mandato a Roma³, [da] dove, appresa qualche erudizione dalle sue antichità, ritornò alla patria ed aprì scuola, dipingendo ad olio ed a fresco con facilità sì grande che rende ammirazione⁴. Ed avendo la fantasia feconda di partiti, senza mendicar cos'alcuna dal vero, ma esponendo qualunque concetto con la semplice immaginazione, pare che abbia nella propria idea raccolto tutto ciò che spetta ad un pittor di prima classe. Si ammira da lui dipinta una tavola d'altare in San Salvatore vicino alla sacristia, dove vi sono espressi San Lorenzo Giustiniano con san Leonardo ed altri santi⁵. Trovasi oggidì questo celebre pittore a Peterburgo, dove dipinge per quella corte con onore e stima grande pari al suo merito⁶.

¹ La nascita dell'artista, nella contrada veneziana di San Moisè, risale al 4 ottobre 1707; il padre, Domenico, svolgeva la professione di «biaccarol». L'atto di battesimo, rintracciato dalla Magrini (1988, p. 11 e p. 95 doc. 1), ha consentito alla studiosa di emendare l'inesattezza cronologica originata dall'affermazione di Zanetti (1771, p. 445 nota), che accennando alla morte di Fontebasso, avvenuta il 30 maggio 1769, lo ricordava «in età d'anni 60». Anche il necrologio presente nei registri della parrocchia di San Felice, in effetti, riporta tale imprecisione (Magrini 1988, p. 108, doc. 19).

² Che Fontebasso si fosse impratichito «di ben colorire» nella bottega di Sebastiano Ricci veniva già in precedenza rammentato da Guarienti (in Orlandi 1753, p. 189); un disegno del Castello Sforzesco di Milano, del resto, presenta la scritta «Francesco Fontebasso veneto scolaro del Ricci fece» (Magrini 1988, pp. 13-14). Superata questa fase di gusto, a partire dal quarto decennio l'attività dell'artista mostrerà i segni sempre più evidenti dell'influenza di Giovanni Battista Tiepolo.

³ Il soggiorno romano è attestato almeno dal 1728, anno in cui il pittore partecipò al Concorso Clementino indetto dall'Accademia di San Luca, conseguendo il terzo premio (Magrini 1988, pp. 14-15). Fontebasso aveva all'epoca 21 anni, età tale da suggerire di posporre l'esperienza nell'*Urbe* all'apprendistato presso Sebastiano Ricci, diversamente da quanto riferito da Guarienti (in Orlandi 1753, p. 189) e da Oretti (*Notizie dei professori del disegno*, ms. della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 1780 circa; si veda la trascrizione completa dei passaggi dedicati all'artista in Magrini 1988, pp. 95-99, doc. 3); quest'ultimo, stretto a Fontebasso da un legame di amicizia, accenna anche a una sosta del giovane maestro nella città felsinea, «dove fece studi faticosi» ma a suo giudizio poco proficui, avendo abbandonato dopo il ritorno a Venezia «quel buon carattere che si era formato» per assecondare, invece, «il moderno stile della scuola veneta» (*ibid.*, p. 98).

⁴ L'iscrizione alla Fraglia dei pittori risale al 1734 (Favaro 1975, p. 158)

⁵ La pala, che adorna un altare nel lato destro del transetto innalzato su commissione congiunta delle famiglie Corner di San Cassiano, San Maurizio e San Polo, raffigura *San Lorenzo Giustiniano, san Leonardo, sant'Andrea e san Nicola da Bari*; l'artista vi lavorò nei mesi iniziali del 1737, venendo saldato il 15 giugno di quell'anno con la somma di 80 ducati (Mariacher 1959-1960, p. 238; Magrini 1988, p. 194, n. 179). L'opera, menzionata per la prima volta nel *Compendio*, è l'unica prova pittorica di Fontebasso citata da Zanetti (1771, p. 445).

⁶ L'attività del maestro alla corte russa, per la quale eseguì soffitti a olio, sovrapporte e tele di soggetto sacro, è stata esaurientemente analizzata dalla Magrini (1988, pp. 61-69). I diari del senatore Pietro Gradenigo forniscono il termine *post quem* circa l'inizio del soggiorno estero. In data 21 agosto 1760, vi si legge: «Gio. Batta Fontebasso *quondam* Domenico pittore di storie allestisce le sue mosse per passare da Venezia sua patria alla città di Peterburgo»; sotto il 29 marzo 1762, si precisava che «circa un anno fa Fontebasso passò alla corte del Czar di Moscovia» (*Notizie d'arte* 1942, p. 60, 84). Il pittore, che godeva di buona considerazione, ottenendo la nomina a professore all'Accademia di Belle Arti, fece ritorno nella Serenissima già nel mese di ottobre del 1762, a breve distanza dalla scomparsa dell'imperatore Pietro III.

Jacopo Guarana

Li 28 ottobre 1720 nacque Giacomo Guarana [*sic!*] da civili genitori¹, ed avendo genio particolare alla pittura fu istruito prima da Sebastiano Ricci, poi da Giovanni Battista Tiepolo²; ed in breve si scoprì dal suo diligente dissegnare la distinta sua abilità. Quindi postosi a dipinger da per sé con maniera di colorire cignanesca, di forza e vaghezza sì bella, che piacendo al sommo ebbe l'onore di servire a soggetti riguardevoli di tavole d'altari ed altri quadri in copia³. Dipinge ora per la corte di Moscovia in un gran soffitto il Sacrificio d'Ifigenia, che fra gl'altri, che colà ha spediti, questo è giudicato opera singolare⁴. Si distingue parimente dipingendo a fresco, come si vede in Ca' Rezzonico un'ammirabile soffitto, dipinto con morbidezza sì tenera che ad olio meglio non si può dipingere⁵. Così pure in San Mosè un soffitto con la Beata Vergine e Gesù Bambino, con Sant'Antonio in gloria⁶. Dimora in Venezia sua patria con fama distinta, sostenendo il decoro di sì eccellente professione⁷.

¹ La conferma circa la cronologia della nascita giunge dalla biografia dell'artista redatta da Moschini (1808, p. 136). Jacopo Guarana vide la luce a Verona, dove il padre Vincenzo si era trasferito al servizio del vescovo Marco Gradenigo. Cfr. anche Guerriero 2003, p. 246.

² Dell'alunno presso Ricci si trova notizia solo nel *Compendio*, cui si ricollega Moschini (1808, p. 136) quando afferma: «I maestri che gli sorti d'avere furono [...] Sebastiano Ricci il primo, e poscia Giambattista Tiepolo, dalla cui maniera si è discostato, per seguirne una sua propria, che volea lontana dal manierato». Nel 1755, Pietro Gradenigo lo diceva «discepolo del celebre Gio. Batta Tiepolo»; *Notizie d'arte* 1942, p. 16. Secondo Pallucchini (1995, p. 260), l'opera di Guarana rientra soltanto nella corrente di gusto tiepolesca, mostrando specie nei soffitti «più connessioni con i moduli di un Cignani, di un Franceschini, di un Dal Sole».

³ Manca un catalogo completo delle opere di Guarana, particolarmente apprezzato per le sue doti coloristiche e inventive dal pubblico veneziano; lo stato attuale degli studi emerge dall'accurato profilo steso da Guerriero 2003, pp. 246-251.

⁴ Il soffitto con il *Sacrificio di Ifigenia*, che rientra nell'ambito di un progetto decorativo varato nel 1760, era destinato alla terza anticamera del Palazzo d'Inverno; si trova tuttora nell'edificio, ma in altra sede, non esistendo più l'ambiente originale; Fomiciova 1971, pp. 216-218. Gli altri lavori spediti alla corte russa annoverano *plafonds* e tele ornanti il Palazzo Cinese di Lomonosov (*ibid.*, pp. 215-216; Pavanello 1995, pp. 415-417). Il dipinto oggi all'Ermitage è ricordato da Moschini (1808, p. 137), che all'evidenza riprende la menzione dal testo del *Compendio*.

⁵ L'opera, eseguita in occasione delle nozze di Ludovico Rezzonico con Faustina Savorgnan (1758), rappresenta una complessa figurazione allegorica con il *Trionfo delle Virtù*; Pavanello 1998a, pp. 244-245. Il palazzo è elencato da Moschini (1808, p. 139) fra i numerosi affrescati internamente da Guarana.

⁶ La tela con la *Vergine in gloria e sant'Antonio da Padova*, posta sulla volta della cappella a destra dell'altar maggiore, si colloca verso il 1753; Guerriero 2003, p. 247. Se ne rinviene menzione anche in Zanetti (1771, p. 479).

⁷ Vi sarebbe morto il 18 aprile 1808, nella propria casa a San Polo; Moschini 1808, p. 147.

Gregorio Lazzarini

Ebbe i suoi natali Gregorio Lazzarini in una villa poco discosta da Venezia, chiamata Villa Buona¹; educato con semplicità, ad altro non attendeva, benché in puerile età, che a dissegnare qualche pastore o villanella, argomento efficace della sua natural inclinazione alla pittura. Fu mandato a Venezia, e tanto faticosi e studiò il naturale, che arrivò ad essere un pittore il più esatto de' nostri giorni, sempre infaticabile, accompagnato da una modestia indicibile². Ebbe moltissime commissioni, le quali perfettamente eseguite, lo fecero arrivare al grado di maestro³; e di fatti in breve aprì scuola ed allevò molti scolari, e fra gli altri il nostro famoso Giovanni Battista Tiepolo⁴. Sono arricchiti molti palazzi e chiese dal suo pennello, e fra le altre sue opere in San Pietro di Castello vedesi il santo patriarca Lorenzo Giustiniani che dispensa a' poveri la Limosina⁵. Pensamento mirabile, esattezza di disegno, forza di colorito, che star possono a fronte delle scuole di Roma e Bologna⁶. Di tanto gloriasi la scuola veneziana nel secolo presente. Morì d'anni 78 del 1735⁷.

¹ In realtà, come ci informa Vincenzo da Canal (ed. 1809, p. XXI), amico e primo biografo di Lazzarini, questi era nato «in Venezia l'anno 1655 nella contrada de' SS. Ermagora e Fortunato, detta di S. Marcuola, in mediocre fortuna, giacché gli convenne esercitare con il padre l'arte del barbiere». L'artista è definito «viniziano» da Zanetti (1733, p. 57), come pure da Guarienti (in Orlandi 1753, p. 317), che in più aggiunge l'indicazione corretta dell'anno di nascita.

² Le notizie che ci ha tramandato Da Canal differiscono notevolmente dalla versione del *Compendio*, elusiva circa il percorso formativo dell'artista. Lazzarini studiò per due anni sotto la guida di Francesco Rosa, «che aveva del gagliardo, risaltante e risoluto», passando in seguito nella bottega di Girolamo Forabosco, «pittore finito, diligente e vago»; nel mentre frequentò pure l'Accademia aperta da Pietro della Vecchia e Ludovico David a San Trovaso, interessandosi in particolare di prospettiva (Da Canal, ed. 1809, pp. XX-XXV). Nella sua opera, tuttavia, non si riscontra «un solo principio di tenebre» (Zanetti 1771, p. 416), ma piuttosto l'adesione a una cultura lontana dagli eccessi barocchi, in linea con il classicismo che improntava la scuola bolognese. Ribaltando il tradizionale rapporto dei veneziani con il colore, il maestro raggiunse «una maniera correttissima nel disegno e finita con belle idee» (Da Canal, ed. 1809, p. XX): le sue creazioni si fondano su impianti solidissimi, sono neoveronesiane nella concezione strutturale e nella tavolozza schiarita, nitide e levigate nelle superfici.

³ Manca uno studio d'insieme sulla vasta produzione pittorica di Lazzarini, accuratamente documentata *ad annum* dalla *Vita* scritta nel 1732 da Vincenzo da Canal. Si rimanda, anche per gli opportuni riferimenti bibliografici, al sintetico profilo curato da F. Sorce (2005, pp. 226-230) per il *Dizionario biografico degli italiani*; si veda inoltre Pallucchini (1981, pp. 376-380).

⁴ L'elenco dei discepoli di Lazzarini è fornito, una volta ancora, dal patrizio Da Canal (ed. 1809, pp. XXXI-XXXVI): troviamo *in primis* Giovanni Battista Tiepolo, artista «di gran nome», che tuttavia si allontanò «dalla di lui maniera diligente, giacché tutto spirito e foco ne abbracciò una spedita e risoluta»; poi Silvestro Manaigo, «giovine di buon giudizio, di buona fama e valoroso»; Giuseppe Camerata, «pittore di buon concetto»; infine Gaspare Diziani, che «riportò sommo vantaggio» da quell'esperienza, pur intraprendendo in seguito un'altra via.

⁵ L'enorme tela con l'*Elemosina di san Lorenzo Giustiniani* fu dipinta nel 1691 su commissione pubblica per la chiesa, all'epoca cattedrale, di San Pietro di Castello (*ibid.*, p. XLII). La riorganizzazione dell'area presbiteriale, promossa dal patriarca Giovanni Badoer, si poneva nell'ottica della celebrazione del santo e, nel contempo, della politica assistenziale perseguita dalla Repubblica.

⁶ Le opere di Lazzarini furono lodate perfino da Carlo Maratta, «che non credeva egli ritrovarsi a Venezia un pittore di tanta bravura, degno perciò che si avesse a farne non picciol conto» (*ibid.*, p. XXIX).

⁷ Lazzarini morì a Villa Bona, «assalito da male di gola per fiera distillazione», il 10 novembre 1730, poche settimane dopo aver lasciato Venezia per ricongiungersi con il fratello Antonio, arciprete del borgo polesano (Da Canal, ed. 1809, pp. LXVIII-LXIX). Il testo del *Compendio* è dunque inesatto, malgrado già Zanetti (1733, p. 58) ne avesse collocato la scomparsa «nel passato 1730, in età di anni 75».

Alessandro Longhi

Alessandro Longhi nacque in Venezia l'anno 1733 da Pietro, ingegnoso pittore, e come erede che per lo più sono i figliuoli della idea de' genitori portò fin dall'utero materno un estro pittoresco; che conosciuta la sua innata inclinazione, pensò bene il padre raccomandarlo alla direzione di Giuseppe Nogari, conoscendo che avrebbe appresi li più necesari precetti dell'arte, sì nel dissegnare, come nel colorire. Ed applicando a quella vaga maniera s'accinse ben presto a dipinger dal naturale, ed esponendo in pubblico molti ritratti, s'acquistò in età giovanile buon concetto e fama: perloché ebbe dall'eccellentissima Casa Pisani di Santo Stefano ordinazione di dipinger tutta la nobil famiglia al naturale, e cominciando dal serenissimo, proseguire tutta la serie sino i fanciulli di sua eccellenza procurator Luigi, tutto espresso in due gran tele. Dilettasi ancora d'incider in rame alla pittoresca, come vedrassi in breve i ritratti d'alcuni pittori veneziani uscir alla luce, impiegandovi quell'ore che doverebbe applicar a ricrearsi dalle fatiche de' suoi pennelli. Vive in patria amato da' professori.

Pietro Longhi

Pietro Longhi veneziano, nato del 1702, aveva suo padre gettatore d'argento a luto, il quale vedendolo modellare, coltivò la sua inclinazione e lo invogliò del disegno. Ebbe poi la buona sorte d'esser assistito da Antonio Balestra, pittor veronese rinomatissimo, che dopo averlo tenuto appresso di sé parecchi anni, lo mandò a Bologna, raccomandato a Giuseppe Crespi, detto lo Spagnoletto, famoso pittore; e dopo alquanti anni di studio, ritornò a Venezia. Ma comprendendo la difficoltà di distinguersi nello storico, mutò pensiero, ed avendo uno spirito brillante e bizzarro posesi a dipinger in certe piccole misure civili trattenimenti, cioè conversazioni, riduzioni, con ischerzi d'amori, di gelosie: i quali, tratti esattamente dal naturale, fecero colpo. Dilatossi poi con mascherate, così al vero espresse nei loro naturali andamenti che sono conosciute anco sotto la maschera. Che, come strada non cercata né calcata da qualsivoglia tanto antico, quanto moderno pittore, piacque al sommo, cosicché sono desiderati i suoi quadri da tutte le case patrizie non solo, ma da chiunque fa stima d'opere singolari, onde ne vengono spediti anco nelle corti d'Europa. E perchè vantano lo stesso pregio impressi in carte, sono da' più celebri intagliatori incisi in rami. Vive in patria, applaudito ed amato da tutta la veneta nobiltà.

L'anno undecimo del secolo corrente nacque Giacomo Mareschi¹, che fu educato da' suoi genitori con quella civiltà pari al loro essere; ed ancorché avesse l'arte del padre, che per lo più suole dai figli esercitarsi², nondimeno fu lasciato in arbitrio di eleggersi quella professione che più le aggradiva, e si elesse, presago di segnalarsi, la pittura; ed ebbe scielto a suo genio per direttore Gasparo Diziani³, sotto la cui disciplina infervorito, e nello studio indefesso s'acquistò nome pari al proprio merito; e si vede, oltre molte sue opere date in pubblica luce, nella Scuola di San Giovanni Evangelista in un gran quadro laterale, la Cena del Redentore con li suoi appostoli, opera degna di lode⁴; come è ancora il soffitto dipinto ad olio, con tanta forza e vaghezza di tinte, che conviene ammirarlo e giudicarlo opera di valoroso pittore⁵. Vive in Venezia sua patria con portamento civile e proprio adattato al decoro della professione⁶.

¹ L'artista, figlio di Paolo e Paolina Tiozzi, venne al mondo il 12 febbraio 1711 nella contrada di San Zulian; Penzo 2002, p. 207. L'omonimia con il Marieschi specializzato nel vedutismo è alla base della sovrapposizione delle identità che si registra a partire dal Settecento: se Füssli (1779, p. 398) considera Jacopo figlio di Michele, l'abate Lanzi (II/1, 1795-1796, p. 225) accenna solo al primo, definendolo valente nelle «architetture» e «anche buon figurista». Alla confusione, dopo oltre un secolo, ha posto fine il contributo che Fogolari dedicò al pittore prospettico veneziano nel 1909.

² Le indagini finora condotte non hanno rivelato la professione del genitore. Per un aggiornamento sullo stato della ricerca, si rimanda a Trastulli 2008, pp. 349-351.

³ La notizia dell'alunnato presso Gaspare Diziani è fornita unicamente dalla biografia del *Compendio*, la sola fonte di cui disponiamo sulla vita di Marieschi.

⁴ L'*Ultima cena* menzionata nella biografia non si trova nella Scuola, bensì nella chiesa di San Giovanni Evangelista; Pallucchini 1995, p. 107. Quanto a datazione, dovrebbe essere di poco anteriore alla metà del 1760 (cfr. nota 5). Il dipinto è incluso nell'elenco delle opere di Marieschi che Zanetti, senza esprimere giudizi di merito, redige al principio dell'ottavo decennio (1771, p. 481).

⁵ Corrisponde, forse, al soffitto della chiesa con *San Giovanni Evangelista adorante la reliquia della croce*, che Pietro Gradenigo, dandone una descrizione il 23 luglio 1760, reputava «mirabilmente eseguito da esso rinomato pittore, il quale fece altre fatture pregievoli ivi col proprio penello» (*Notizie d'arte* 1942, p. 57). Nel biennio successivo, a ogni modo, si collocano anche gli scomparsi – *Il libro dei sette sigilli*, *San Giovanni Evangelista divora il libro* e *L'apparizione della donna coronata di stelle* – adornanti il cielo di una stanza della Scuola, cui Pallucchini (1995, pp. 107-108) riferisce il passo del *Compendio*.

⁶ La morte di Marieschi risale al 1794; Trastulli 2008, p. 351. Membro dell'Accademia di Pittura e Scultura già al momento della fondazione, vi rivestì la carica di presidente dal 1776 al 1778; Fogolari 1913, p. 261.

Antonio Marinetti, detto il Chiozzotto

In Chioggia, città munita della Serenissima Repubblica di Venezia, nacque Antonio Marinetti, detto il Chiozzotto¹, che per un genio naturale, che ebbe alla pittura, indusse il padre ad introdurlo nella scuola del famoso Giovanni Battista Piazzetta², e riuscì, affaticandosi, così bene il suo pensiero, che fra quanti ne allevò quel celebre maestro fu quello che imitò più d'ogn'altro la sua maniera, sì nella forza del colorire, come d'arditezza dei lumi, e vivacità nei contrapposti³, come si vede in una tavola dipinta nella chiesa nuova di San Geremia, diretta dal celebre architetto abate don Carlo Corbellini⁴, esprimente il Crocifisso, san Lorenzo Giustiniano, sant'Antonio di Padova e san Gaetano⁵, lavoro insigne, a cui simile un'altra comparirà per la nuova chiesa, parimente, della Pietà, ordinata dagli eccellentissimi signori Governatori di quel luogo pio, con il Crocifisso agonizzante, san Lorenzo Giustiniano, san Francesco di Paola e sant'Antonio di Padova⁶. Vive in Venezia con istima d'uomo valoroso, lontano dall'ambizione di gloria, godendosi solo d'una libertà senza soggezione, attento allo studio e indefesso nelle su' incombenze con tutta la quiete di spirito⁷.

¹ Il pittore venne al mondo a Chioggia il 22 gennaio 1719, derivando dal luogo natale il soprannome «Chiozzotto»; Tomasini 1983, p. 163.

² L'allontanamento per studiare sotto la guida di Piazzetta risale al quarto decennio, tanto più che le prime opere dell'artista, due pale con *San Carlo* e *San Bartolomeo* già nella chiesa di San Nicolò a Chioggia, mostrano la data 1740 (*ibid.*; Pallucchini 1995, pp. 190-191). Nel 1760, dunque prima del *Compendio*, il senatore Pietro Gradenigo definisce Marinetti «distinto scolaro del famoso Gio. Battista Piazzetta» (*Notizie d'arte* 1942, p. 49).

³ Sono effettivamente i caratteri tipici dell'autore veneziano, che Marinetti declina secondo un linguaggio personale. «Tra gli allievi del Piazzetta», scrive Pallucchini (1995, p. 190), «è certo quello che più di ogni altro sa mimetizzarne lo stile, mostrandosi ligio ai modi chiaroscurali, pittorici e fisionomici del maestro. Ma nella sua interpretazione il tessuto pittorico piazzettesco si diluisce in passaggi morbidi di tinte caffelatte, cosicché l'intensità plastica si svuota in una forma compatta, senza vigore».

⁴ La menzione dell'architetto è omessa nella tavola in primo stato recante la biografia. La ricostruzione della chiesa di San Geremia fu motivata dai cedimenti strutturali della vecchia fabbrica, che già sul finire del quinto decennio avevano convinto il pievano a rinnovare l'edificio, avvalendosi della consulenza dell'abate e architetto bresciano Carlo Corbellini; ai lavori di smantellamento, iniziati nel giugno del 1753, seguì l'apertura del cantiere per il rifacimento della chiesa, protrattosi per decenni, con variazioni sul progetto iniziale, a causa di difficoltà economiche; Si veda il contributo di Favilla-Rugolo 2004-2005, pp. 125-135.

⁵ La pala non si trova più *in loco*, sostituita da una copia anteriormente al 1838; Tomasini 1983, p. 165. Viene ricordata da Zanetti (1771, p. 470), che in più cita soltanto la tavola d'altare per la chiesa della Pietà (vedi nota successiva) e l'immagine di *San Luca* per l'Accademia al *Fonteghetto* della Farina, oggi all'Eremo di Monte Rua, nel padovano (Tomasini 1983, p. 170, n. 73).

⁶ Il testo della biografia inclusa nel *Compendio*, che risale verosimilmente al principio del 1762, è aggiornato sugli ultimi sviluppi dell'arte veneziana. L'opera sacra dipinta da Marinetti per la chiesa della Pietà fu inaugurata il 21 agosto 1762, come ci informa il senatore Gradenigo: «L'ultima delle cinque palle di altare, posta nella nuova chiesa della Pietà in questo giorno, rappresenta il Crocifisso adorato da sant'Antonio da Padova, da san Francesco di Paola e da san Lorenzo Giustiniano. Questa uscì dal penello del pittore [...], detto il Chiozzotto» (*Notizie d'arte* 1942, pp. 90-91).

⁷ Marinetti, accolto fra i professori accademici fin dal 1755, passò a miglior vita il 12 gennaio 1796 a Venezia; l'indicazione cronologica, già sommariamente fornita da Moschini (1817, p. 277), è stata precisata dalla Tomasini (1983, p. 163).

Feconda anco Giuseppe Nogari il nostro glorioso secolo, quale istruito da Antonio Balestra, apprese il nobile dipinger di quello, e con quella vaga maniera nel colorire procurò d'accostarsi al naturale¹, come insegnò con l'eccellenza del suo dipingere, l'immortale Tiziano Vecellio, base e fondamento della scuola veneziana; ed arrivò ad esporre al pubblico certe mezze figure così al vero dipinte, che facevano maravigliare li più intendenti professori dell'arte². Fu invitato a Milano dal marchese Casnedi, il quale, come suo mecenate, molto l'onorò³. Da di là poi fu chiamato alla corte di Torino, dove ebbe molte commissioni reali, non solo di dette mezze figure, ma anco di quadri istoriati, che con perizia pari al suo nome eseguite e con tutta la sodisfazione di Sua Maestà, ritornò a Venezia pieno d'onori⁴; dove proseguendo a dipinger dipinse, come si vede di recente, una tavola d'altare nella chiesa de' Frari del beato Giuseppe da Copertino⁵. Copertino⁵. Viene considerato un eccellente pittore della nostra scuola, e vive con saviezza e modestia⁶.

¹ La biografia inclusa nel volume longhiano sottolinea l'importanza del discepolato, diversamente da Guarienti (in Orlandi 1753, p. 235), il cui giudizio è limitativo: «fu alla scuola di Antonio Balestra, in cui, finché vi stette, non diede mai contrassegni di quella egregia maniera, tenera, pastosa, vaga e naturale, che da sé si formò dipoi». A metà strada si colloca invece l'opinione di Zanetti (1771, p. 435), che scrive: «non seguì la maniera del maestro, osservandone peraltro i precetti». Nato nel 1699 (cfr. nota 6), l'artista frequentò giovanissimo la bottega di Balestra, che nel 1718 fece ritorno a Verona, sua città natale. Preziosi ragguagli, anche su un alunno finora rimasto ignoto alla critica, sono forniti da Hagedorn (1755, p. 27): «Il n'avoit que seize ans lorsque qu'il reçut dans sa patrie les premiers principes de l'art de Giovanni Battista Pittoni [...]. Il fut dix-huit mois dans cette école. Il se mit depuis sous la conduite d'Antonio Balestra, fameux peintre de Verone, qui s'étoit alors établi à Venise. Nogari y attacha tout le reste du tems, c'est à dire, trois ans ou environ, que son nouveau maître demeura dans cette ville avant que de retourner à Verone».

² Le teste dipinte da Giuseppe Nogari, numerosissime, erano apprezzate anche al di fuori dei confini della Repubblica. Quattro si trovano oggi al Nationalmuseum di Stoccolma (Pallucchini 1994, p. 571), provenienti dalla raccolta del conte Carl Gustav Tessin, a Venezia nel 1736; il nobile giudicava l'artista «admirable en act, diligent, imitant la Nature comme un flamand», riscontrando tuttavia dei difetti nella resa dei corpi (Sirén 1902, p. 108).

³ La notizia è fornita in prima battuta da Guarienti (in Orlandi 1753, p. 235), che tuttavia non accenna a un soggiorno milanese: «Ma arrivato in quel tempo a Venezia il signor marchese Ottavio Casnedi intendentissimo dell'arte, ed avendo osservato nel Nogari un certo spirito e grazia nel far le mezze figure, gli diede commissione di farne parecchie, intorno a cadauna delle quali avendogli detto il suo giudizio, e datogli degli utili avvertimenti, di questi tanto egli si approfittò, che in poco tempo colla sua nuova singolare maniera ad un distinto grado di riputazione salì». Zanetti, in una lettera indirizzata il 6 aprile 1726 all'amico Gabburri, rammenta «la gran compra de' disegni» che Zaccaria Sagredo aveva appena fatto dal nobile lombardo, attestandone dunque la presenza in laguna a quella data (*Raccolta di lettere* 1822, p. 171). L'iscrizione di Nogari alla locale fraglia dei pittori, singolarmente, si pone nello stesso anno (Favaro 1975, p. 156).

⁴ I rapporti con la corte sabauda si pongono in un arco cronologico che va dal 1739-1740 al 1747, documentati da una serie di pagamenti da tempo rintracciati negli archivi torinesi (*Schede Vesme* 1968, p. 740). Non sono del tutto veritiere le asserzioni del *Compendio*, in quanto Nogari non si trasferì da Milano al capoluogo piemontese; le prime opere, non a caso, furono spedite da Venezia. Le «mezze figure» corrispondono alle quattro teste di carattere conservate presso la Galleria Sabauda, nonché ai «ritratti capricciosi» di ispirazione olandese nel Gabinetto delle Miniature a Palazzo Reale (Honour 1957, p. 155; Gabrielli 1971, pp. 180-182), mentre numerosi sono i «quadri istoriati», oggi divisi fra quest'ultima sede e la reggia di Stupinigi: un soffitto con *La Sapienza divina e la Fama*, sei sovrapporte con allegorie delle arti, altre quattro con rappresentazioni simboliche delle virtù dei governanti, infine una tela avente come soggetto *Giuseppe che spiega i sogni al faraone*, l'unica firmata e datata «Joseph Nogarò Venetus pinxit 1747 / Pro Sac. Maie. Regis Sard.» (Mallé 1968, pp. 335-336; Pallucchini 1994, pp. 572-573, 575-576). Il marchese d'Ormea, ministro degli esteri, nel 1743 ricordava «il lungo soggiorno che il signor pittore Nugari ha fatto in questa città» di Torino (*Schede Vesme* 1968, p. 740); il nobile gli ordinò «quattro grandi quadri istoriati», di cui non conosciamo la sorte (Guarienti, in Orlandi 1753, p. 235).

⁵ La pala, che raffigura i *Miracoli operati dal beato Giuseppe da Copertino* (Pallucchini 1994, p. 577), fu esposta al pubblico il 16 agosto 1755, giorno della festa di San Rocco, come apprendiamo dai diari del senatore Pietro Gradenigo (*Notizie d'arte* 1942, p. 18); se ne trova la menzione successiva in Zanetti (1771, p. 436).

⁶ Concludeva similmente Guarienti (in Orlandi 1753, p. 235): «Vive tuttora in patria amato e riverito da tutti». Nogari morì il 3 giugno 1763 nella contrada di San Stin, secondo il necrologio all'età di 62 anni; la lastra tombale nella chiesa dei Frari e Zanetti (1771, p. 435) lo ricordano invece all'epoca sessantaquattrenne, ponendone quindi la nascita nel 1699.

Pietro Novelli, nostro veneziano, nacque nel 1728, discendente da nobile famiglia trivigiana¹. Spinto da un genio naturale alla pittura, studiò con incessanti vigilie e fatiche assistito per i lumi grandi dell'arte dal signor don Pietro Toni sacerdote modenese, suo zio, uomo di somma intelligenza, del quale conserva la felice e grata memoria². Riuscì adunque d'una maniera ed abilità singolare, come si vede a Santa Fosca in una tavola d'altare dipinto San Giuseppe con gloria d'angeli, di tanta vaghezza, che non v'è occhio che non s'appaghi, ancorchè non sia di tal arte intelligente, effetto del disegno e d'una ben accordata armonia³, come pure in tante opere d'impegno che di lui si son vedute e si vedono⁴. Va adorno ancora d'un estro poetico, per il quale spesso ebbe compagne le Muse sì nello scrivere, che nel suono⁵. Vive in Venezia intento solo allo studio e all'acquisto della virtù⁶.

¹ Era in realtà nato il 7 settembre 1729; Favilla-Rugolo 2006, p. 197. Il padre Francesco, morto ancor prima che il figlio vedesse la luce, apparteneva alla nobiltà trivigiana di scarse fortune, mentre la madre Caterina Pedrini era originaria del territorio bergamasco; *Memorie* 1834, p. 11.

² Giunto a Venezia nel 1722 dalla località di Varana, nell'Appennino modenese, don Pietro Antonio Toni aveva preso dimora nella casa paterna di Novelli, orientando il giovane all'arte e seguendone l'educazione; morì nel 1748. Intendente di pittura – egli stesso maneggiava talvolta i pennelli –, era legato da amicizia ai principali maestri del tempo, Lazzarini, Balestra, Piazzetta, Tiepolo, Ricci e Pittoni. Le notizie biografiche sul religioso sono contenute in una *Vita*, stilata dal nostro, che si conosce manoscritta fra le carte del Seminario Patriarcale di Venezia; cfr. Favilla-Rugolo 2006a, pp. 195-198.

³ La pala con *San Giuseppe*, ancora nella chiesa veneziana di Santa Fosca, reca l'epigrafe «Petr Ant Novelli f. 1760»; Voltolina 1932, p. 104. L'artista stesso, già al principio del XIX secolo, riferiva come l'opera fosse «dall'umido molto pregiudicata» (*Memorie* 1834, p. 16). Viene menzionata da Zanetti nel 1771 (p. 482): «In Santa Fosca fece negli anni suoi più freschi la tavola con s. Giuseppe e una gloria d'angeli».

⁴ Già affermato nel campo dell'illustrazione libraria, cui collaborava almeno dal 1757, Novelli a quel tempo era meno conosciuto per le sue doti pittoriche, avendo eseguito, oltre alla tela per Santa Fosca, solo alcuni dipinti inviati in chiese del rodigino (*Presentazione al tempio*, Rovigo, San Francesco; *Pentecoste*, Lendinara, Duomo); si vedano Voltolina 1932, p. 104, e Favilla-Rugolo 2006a, p. 199.

⁵ Poeta e artista, se ne conoscono molte composizioni solo in parte date alle stampe. L'amico Giuseppe Avelloni, componendone la biografia dopo la morte, ne elogiava il valore «nello scrivere in versi», rammentando pure come si fosse sempre diletato «nel suono del clavicembalo», tanto da «comporre qualche pezzo di musica»; *Iid.* 2006b, p. 75.

⁶ Ammesso nel Collegio dei pittori nel 1754, l'artista entrerà nel novero dei professori accademici solo nel 1768; *Iid.* 2006a, p. 199.

Giovanni Battista Piazzetta

Nacque Giovanni Battista Piazzetta in Venezia¹, e stette sotto la educazione del padre² fino che gli ritrovò maestro che l'incaminò nella pittura, quale fu Antonio Molinari³. Ben presto di distinse fra gli altri, ma desideroso di vedere la scuola di Bologna e udendo commendare il famoso Guercino da Cento, volle co' gli occhi propri certificarsi del pregio del suo pennello, del quale invaghito, e del suo colorire forte e luminoso, osservati i più celebri di quella città, ritornò in patria⁴. E seguendo a dipingere serio, con lume solivo contraposto da tinta robusta, che faceva stupire gli osservatori⁵; e con questa sua maniera particolare acquistò tal concetto che le sue opere venivano pagate a caro prezzo⁶. E fra tante sue fatture si vede la decollazione di San Giovanni Battista, dipinta in Sant'Antonio di Padova, trionfar di sei competitori, i più celebri de' nostri tempi⁷. Sortì eziandio un'abilità mirabile nel disegnar in carte teste al naturale, potendosi in ciò chiamar unico⁸. E come onorato da tutte le scuole, fu anche prescelto per primo direttore della Pubblica Accademia di Pittura e Scultura, eretta in Venezia nel 1750⁹. Morì celebratissimo d'anni 71 e fu sepolto alla Fava l'anno 1754¹⁰.

¹ La nascita dell'artista risale al 13 febbraio 1683; fu battezzato tre giorni dopo nella chiesa della contrada in cui dimorava la famiglia, Santa Sofia. Il documento è stato reperito da Ravà 1921, p. 51.

² Secondo Giovanni Battista Albrizzi (1760), biografo e amico di Piazzetta, questi sarebbe stato avviato alla scultura dal padre Giacomo, anche intagliatore in legno. Zanetti (1771, p. 457) scorgeva nell'esperienza iniziale accanto al genitore i fondamenti dello stile dell'artefice veneziano: il critico, in particolare, riteneva che «la di lui tenera fantasia» fosse stata soprattutto stimolata dall'osservazione «di giorno e di notte», «a lume di lucerna», dei pezzi scolpiti o abbozzati nel gesso presenti nella bottega familiare; ravvisava poi nella «facilità nel modellare in figure» un altro elemento favorevole alla buona disposizione del giovane.

³ L'artista rimase alla scuola di Molinari fino ai vent'anni (Albrizzi 1760), apprendendovi il gusto per il plasticismo e la tendenza a una marcata caratterizzazione in senso naturalistico. Lo stesso Piazzetta, in una lettera risalente al 1744, affermava tuttavia di essersi posto in un primo tempo sotto la guida di Silvestro Manaigo (Mariuz 1982, p. 67).

⁴ Le fonti sono concordi sull'effettivo svolgimento della trasferta bolognese, che dovrebbe collocarsi nel 1703-1704. Scriveva Albrizzi (1760): nella città felsinea «fermossi per non breve spazio, studiando e osservando con somma attenzione le meravigliose opere de' famosi Carracci, e più ancora quelle del Guercino, di cui parve che volesse imitare il gusto e la maniera». Per l'artista, appena ventenne, rivestì grande importanza anche l'incontro con Giuseppe Maria Crespi, che lo indirizzò «alla ricerca di originali effetti luministici e alla predilezione di modelli 'plebei', trasferiti in una sfera di affettuosa e poetica contemplazione» (Mariuz 1982, p. 67).

⁵ Zanetti, nel 1733 (p. 61), definiva l'autore «grande intelligente del chiaroscuro», cogliendo una caratteristica della sua arte poco apprezzata invece da Vincenzo da Canal (ed. 1810, p. 13), che sottolineava gli eccessivi «sbattimenti de' secondi lumi nelle carni, i quali sogliono fare un cattivo effetto, molto lontano dal naturale». La formula coniata dal *Compendio*, «lume solivo contraposto da tinta robusta», ha riscontrato notevole fortuna presso la critica.

⁶ Un curioso aneddoto in merito al «caro prezzo» delle opere dell'artista è riportato da Dezallier D'Argenville (1762, p. 319): «Le premier tableau considérable qu'il fit, fut l'ange gardien dont il demandoit 100 sequins; la proposition ne fut point acceptée et le tableau lui resta. Dans une exposition de tableaux qui se fait ordinairement à Venise le jour de Saint Roch, il fit voir le sien, et le sénateur Zacharie Sagredo le paya 120 sequins». Della tela, risalente al 1718-1719, si conserva solo un frammento al Detroit Institute of Arts (Mariuz 1982, p. 80, n. 22).

⁷ Sulle vicende della pala per la Basilica di Sant'Antonio a Padova, si veda Sartori 1959-1960, pp. 231-237. Nel 1734, dopo aver ammodernato le cappelle del tornacoro, la Presidenza della Veneranda Arca del Santo chiamò a eseguire le tele per i nuovi altari Tiepolo, Pellegrini, Pittoni, Trevisani, Balestra e il meno noto Domenico Clavarini; l'opera presentata da quest'ultimo nel 1736 venne giudicata indegna, cosicché l'anno successivo si provvide all'assegnazione del lavoro a Piazzetta. Si veda pure Mariuz 1982, pp. 100-101, n. 110.

⁸ Il primo a elogiare in un testo a stampa l'abilità di Piazzetta in questo campo è Zanetti (1733, p. 61): «oltre a molti suoi pregi è assai distinto quello del disegnare le teste sopra la carta con gesso e carbone; più belle delle quali in questo genere altre non se ne sono mai più vedute».

⁹ L'Accademia, istituita dal Senato nel 1750, operò nei primi tempi con scarsi mezzi sotto la guida di Gian Maria Morlaiter, Francesco Zanchi e Giovanni Battista Piazzetta, che seguiva i giovani nello studio del disegno dal nudo, come già ricorda Albrizzi (1760); sull'argomento si veda pure Bassi 1941, pp. 25-26.

¹⁰ L'artista morì il 29 aprile 1754 nella sua casa in contrada di San Gregorio, all'età di 71 anni come giustamente riferisce il *Compendio* (Ravà 1921, p. 51). L'editore Albrizzi, «per ultima testimonianza della sua lunga e fedele amicizia» (1760), lo fece inumare nella propria tomba nella chiesa di Santa Maria della Consolazione, detta la Fava.

Giovanni Battista Pittoni di Venezia ebbe i primi erudimenti nella pittura dal suo zio, che fu pittor di buon nome¹. Ma il giovane di talento più sublime e di spirito più vivace, non di ciò intieramente sodisfatto, si mise ad osservare i più valorosi pittori che seco lui fiorivano, e ne estrasse una maniera da storico eccellente, bizzarro ne' suoi vestiti ed ornamenti, che danno sommo piacere nel contemplar i suoi quadri², come si vede in uno grande in San Cosmo della Giudecca, dove egregiamente espresse il miracolo di Gesù Cristo nella moltiplicazione del pane, che fece in una deserta solitudine, quando con cinque soli pani e due pesci satollò cinque mila persone³; delché, facendo la Fama giustizia al suo merito, si sparse in guisa che ebbe l'onore di servire la corte di Spagna non solo, ma molt'altre d'Europa ancora⁴. Vive con decoro nel suo portamento in questa serenissima Dominante, di genio solitario però, ma non senza indefessa applicazione alla pittura, godendo, tra queste sue virtuose fatiche, quella tranquillità di spirito, che non proverebbe nelle più civili radunanze. Così di presente qui nella patria passa lieto i suoi giorni⁵.

¹ La biografia inclusa nel *Compendio* è la prima fonte a stampa a ricordare il discepolato di Giovanni Battista presso lo zio Francesco Pittoni, cui fa seguito Zanetti (1771, p. 460): «Era egli nipote e discepolo di Francesco Pittoni [...]; ma superò di molto il maestro». In precedenza, nel quarto decennio, il nobile Vincenzo da Canal (ed. 1810, p. 12) scriveva: «Giambatista Pittoni fece vedere che non istudiò dal zio, mentre le di lui opere si considerano di tutto buon gusto da' professori e da' diletanti». Totalmente negativo il giudizio di Mariette (ed. 1857-1858, p. 185) sul precettore: «Un oncle, peintre assez médiocre [...], lui a servi de maître; mais ce disciple a pris bientôt un plus haut vol, et s'est fait un nom qui a percé chez les étrangers». L'artista era nato a Venezia il 6 giugno 1687 nella contrada di Sant'Agostino (Zava Boccazzi 1979, p. 103).

² Non vi sono notizie circa eventuali studi compiuti da Pittoni sotto altri maestri; nella sua opera, secondo Pallucchini (1994, pp. 522, 524), si ravvisano echi dell'arte di Balestra, Bencovich e Sebastiano Ricci. Possedeva una maniera «spedita, risoluta e di tutta vaghezza» (Da Canal, ed. 1810, p. 12), «aggradevolissima» (Zanetti 1733, p. 62), «uno stile suo originale, pieno di pittoreschi vezzi, di gentilezza e di amenità, senza lasciare le tracce delle buone dottrine», cosicché le sue tele apparivano come «incanti per sorprendere e per piacere» (*Id.* 1771, p. 460). Esordì «in pubblico con applauso in età di anni 26», ricordava Guarienti (in Orlandi 1753, p. 280), abilissimo nel «disegnare e istoriare tanto in grande, che in piccolo».

³ L'enorme tela con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (Zava Boccazzi 1979, p. 173, n. 215) si trova attualmente in deposito presso la Fondazione Cini di Venezia, in quanto asportata dalla chiesa del monastero dei Santi Cosma e Damiano, alla Giudecca, nei primi anni dell'Ottocento, nell'epoca delle soppressioni napoleoniche. L'opera, la cui cronologia dovrebbe attestarsi al 1725-1726, è definita «degnata e famosa» già da Zanetti (1733, p. 374).

⁴ La buona fama conquistata nell'esercizio dell'arte procurò a Pittoni la stima di «molte straniere, diletanti nazioni» (*ibid.*, p. 62), tanto che richieste «continue» di sue opere pervenivano «da paesi oltramontani» (Da Canal, ed. 1810, p. 12). Aggiungeva Guarienti (in Orlandi 1753, p. 280): «ebbe occasione di servire principi e grandi signori, che si bella e graziosa maniera gustavano. Fu noto anche alla Germania ed Inghilterra, dai quai paesi frequenti ebbe le commissioni». A differenza di numerosi contemporanei, veri e propri maestri «itineranti», l'artista abbandonò Venezia solo per brevi soggiorni nei territori della Repubblica. Lavorò comunque per la corte di Spagna, avendo come intermediario Filippo Juvarrá, tra il 1735 e il 1737: sua è la tela raffigurante *Alessandro entra trionfatore in Babilonia*, in origine nel Palazzo Reale di San Ildefonso a La Granja. Per la reggia di Torino, inoltre, dipinse nel 1733 un *Sacrificio della figlia di Jefe*, oggi nel Palazzo Reale di Genova, così come eseguì a più riprese, tra il 1715 ca. e il 1743-1744, alcuni quadri per Augusto II e Augusto III di Sassonia, persi durante i bombardamenti subiti da Dresda nell'ultima guerra mondiale. Per le opere citate, si rimanda alla monografia della Zava Boccazzi (1979, pp. 129-130, n. 63, p. 139, n. 100 e pp. 190-191, nn. 301-303).

⁵ Pittoni mancò ai vivi ottantenne nella sua dimora a Venezia, in contrada di San Giacomo dell'Orto, il 16 novembre 1767 (Zava Boccazzi 1979, p. 107). Una nota sull'indole dell'artista e sulla sua triste fine compare in Zanetti (1771, p. 460): «Grato ad ognuno non meno per il buon esercizio dell'arte, che per l'ottimo costume, cessò di vivere abbandonato ingiustissimamente dalla fortuna».

Francesco Polazzo

Francesco Polazzo veneziano¹, per il genio che ebbe alla pittura sin dalla prima età, si può dir che sia nato pittore, perché appena giunto agli anni tra la puerizia e l'adolescenza, affissando gli occhi alle maniere de' più insigni maestri, s'invaghì di quella del Piazzetta e nel colorire di quella di Sebastian Ricci, e tra questi due poli di sì nobile arte si fece una maniera da sé che assai piacque². E si vede di lui nella chiesa de' Servi in Venezia una tavola d'altare che rappresenta la Beata Vergine ed altri santi dell'ordine servita, tutti vestiti di nero, senza confusione, variando con tant'arte le stesse tinte che è una meraviglia ed un impegno da valente professore³. Che come tale, molte case patrizie bramaron delle sue pitture, tanto ne fecero stima: ed in particolare la nobile famiglia Baglioni, che più d'ogn'altra l'onorò con farlo di sé domestico⁴. Morì in Venezia in età d'anni settanta e fu sepolto in San Marcuola nell'anno 1753⁵.

¹ Figlio di Bernardo e di Rossana Vazzoler, l'artista vide la luce a Venezia nella contrada di San Marziale il 19 ottobre 1682. È stato Moretti (1984-1985, p. 389), individuando il certificato battesimale, a correggere la notizia di una nascita avvenuta a Piazzola sul Brenta nel 1663 fornita da Polazzo (1971, p. 10), in realtà riferibile a un omonimo del pittore. L'estremo iniziale dell'esistenza del nostro, a ogni modo, si collocava in passato nel 1683 sulla base dell'indicazione obituaria riportata dal *Compendio*.

² Secondo Guarienti (in Orlandi 1753, p. 198), il maestro «studiò la pittura da sé medesimo e gli riuscì di operare con fresca maniera e buon colorito». La fonte più antica, ovvero il brevissimo profilo di Zanetti (1733, p. 62), porta l'attenzione sull'interesse di Polazzo per «i documenti dell'arte dell'insigne studio di Bologna»; l'erudito tornava a ribadire questo aspetto nel 1771 (p. 459), dicendo in più l'artista «seguace dello stile di Sebastiano Rizzi». Ulteriori precisazioni sono aggiunte dall'abate Moschini (1806, III, p. 73): «Inchinando egli alla pittura, fino dalla fanciullezza diedesi a copiare le opere del Piazzetta, allora moltissimo celebrate; ma essendo stimate eziandio quelle di Sebastiano Rizzi, diedesi a studiare per queste, e un suo stile fece quindi di queste due contrarissime maniere [...]. Ma poiché il genio si sviluppava in lui sempre più grande, lasciò la patria recandosi a Bologna, ove copiò diverse opere del celebre Carlo Cignani e d'altri maestri di quella scuola; e rassodando perciò la sua maniera tenne nelle sue opere un misto delle scuole veneziane e bolognese [...]». Mentre l'ascendente piazzettesco si rileva in misura maggiore nelle prove grafiche, gli spunti ricceschi ed emiliani sono pienamente individuabili negli esercizi pittorici dell'autore, come evidenziato dalla De Rossi (2004, pp. 27-30).

³ La pala è andata dispersa al principio del XIX secolo in seguito alla soppressione e demolizione della chiesa (De Rossi 2004, p. 291). Viene descritta *in primis* da Zanetti (1733, pp. 406-407): «una tavola con la Vergine in gloria, e vari santi della religione sul piano, opera di Francesco Polazzo». Si è proposto di identificarne il disegno preparatorio in un foglio conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford (De Rossi 2004, p. 282).

⁴ I rapporti con i Baglioni di San Cassiano, ascritti al patriziato lagunare solo nel 1716 attraverso l'esborso di centomila ducati, risalgono al principio del terzo decennio, come risulta dagli atti battesimali di tre figli dell'artista: Bortolamio Tomaso e Paulina Maria, nati rispettivamente nel 1722 e nel 1726, ebbero come padrino il nobiluomo Paolo Baglioni; suo fratello Francesco, invece, tenne al sacro fonte nel 1725 l'infante Giovanni Battista Francesco (Moretti 1984-1985, p. 390). Un inventario del 1787 registrava nella dimora degli aristocratici un quadro di mano di Polazzo, «Una donna che mostra un drappo», riconosciuto nella tela con *Cornelia madre dei Gracchi*, databile al 1735-1737 circa, già presso la Galleria Pardo di Parigi (De Rossi 2004, p. 212).

⁵ L'indicazione della sepoltura nella chiesa di San Marcuola è corretta, non altrettanto l'anno di morte, da emendare sulla scorta del necrologio in data 24 marzo 1752 rintracciato da Moretti (1984-1985, p. 391); anche il documento, comunque, sbaglia nel porre il trapasso «in età d'anni 65 in circa».

In situazione amena di Belluno, città deliziosa del dominio veneto, nacque il bello spirito di Sebastiano Ricci¹, il quale emulando il famoso Tiziano, che pure ebbe origine in quelle parti, si portò a Venezia, e quasi senza maestro pose a disegnarla²; ma con più genio dipingendo, copriva tele grandissime in poco tempo, ed avendo sublime fantasia rendevasi particolare. Ma non contento di questa sua facilità, portossi a Bologna per correggersi e farsi esatto³, cosa che non era per riuscir malagevole al suo talento. Ritornò in Venezia e dipinse un quadro nella chiesa di san Cosmo della Giudecca, dove si vede con quantità di figure espressa l'Arca del Testamento, e conoscesi in questo l'estratto di tutte le scuole⁴. Dà piacer anche il vedere l'altro pezzo di quadro, con Mosè che fa scaturire l'acqua dal sasso, magnifica invenzione e vago colorire⁵. Per tal maniera conobbesi sempre Sebastiano Ricci. Visse alla grande in una Procuratia di San Marco⁶, e dopo aver girata parte dell'Europa⁷ morì felicemente in Venezia. Fu sepolto in San Mosè d'età d'anni 73 del 1734⁸.

¹ L'artista, figlio di Livio Ricci e Andreana, fu battezzato nella chiesa parrocchiale di Belluno, città in cui era nato presumibilmente pochi giorni avanti, il primo agosto 1659; la notizia è stata reperita da Derschau (1922, p. 168).

² Dalla fede di libertà matrimoniale, rilasciata nel 1681, apprendiamo che Ricci si era stabilito «in Venetia d'età d'anni dodici»; Moretti 1978, p. 98. Preziosi ragguagli in merito al percorso educativo dell'autore sono forniti nel 1736 da Lione Pascoli (p. 379): «Nacque negli anni 1659 in Belluno, dove imparato a leggere e a scrivere, qualche regola della grammatica e qualche poco di disegno, si trasferì di dodici a Venezia per perfezionarsi ed attendere alla pittura. Entrò quasi subito nella scuola di Federigo Corvelli [sic] che allora ve l'essercitava, e fino a ventuno vi si trattenne». L'importanza del discepolato è sminuita dal fiorentino Camillo Sagrestani, che scriveva intorno al 1716: «Ebbe egli adunque e' primi erudimenti dell disegno da un tal Cervelli, pittore molto stimato in quell tempo, onde ivi stette qualche anno. Ma o che venisse dall Ricci o vero dallo inquietissimo cervello del maestro, si partì da esso in stato non troppo pratico della professione» (Matteoli 1971, p. 201). Sbaglia probabilmente Temanza (ed. 1963, p. 87) nel considerare il pittore allievo di Sebastiano Mazzoni.

³ A detta di Pascoli (1736, p. 379), l'artista si trasferì a Bologna ventunenne, fatto confermato dalla documentazione rinvenuta da Moretti (1978, pp. 97-99). Il nostro aveva in animo da qualche tempo di raggiungere il capoluogo emiliano, e la sua decisione fu verosimilmente affrettata dalle vicende amorose narrate da Sagrestani: mentre lavorava in una bottega da «quadrarò» nei pressi di Rialto, Sebastiano si sarebbe innamorato di una giovane diciassettenne, ingravidandola; per nulla intenzionato a convolare a nozze riparatrici, tentò di avvelenarla e fu quindi posto in prigione. Liberato grazie all'intervento di una «nobil persona», riparò nella città felsinea, dove prese poi in moglie la ragazza veneziana per interessamento del cardinal legato Pignatelli (Matteoli 1971, p. 201). Il *Compendio* passa sotto silenzio i successivi spostamenti di Ricci a Roma e a Milano, da dove avrebbe fatto ritorno in terra veneta nel 1698 (Scarpa 2006, pp. 61-64).

⁴ L'enorme tela con *Il trasporto dell'Arca Santa*, firmata e datata in basso «Sebastiano Ricci / F. 1729», si trova attualmente nella chiesa parrocchiale di Somaglia Lodigiana, in deposito dalla Pinacoteca di Brera (Scarpa 2006, pp. 301-302, n. 453); al principio dell'Ottocento, dopo la soppressione del convento delle monache dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca, era stata infatti selezionata per l'invio a Parigi, da cui fece ritorno in Italia nel 1809. L'esecuzione dell'opera ricciosa, cui si affiancavano due altri dipinti del maestro bellunese, *Mosè fa scaturire l'acqua dalle Rocce* (vedi nota successiva) e *Salomone parla al popolo* (Thiene, Duomo; Scarpa 2006, p. 306, n. 464), rientrava in un generale progetto di rinnovamento degli apparati pittorici della chiesa veneziana, che vide impegnati anche Giovanni Battista Pittoni e Angelo Trevisani. La scena sacra è definita «famosa» già da Zanetti (1733, p. 372).

⁵ Il telerò, di poco anteriore al quadrono con *Il trasporto dell'Arca Santa*, è conservato presso la Fondazione Cini di Venezia, in deposito dalle Gallerie dell'Accademia (Scarpa 2006, pp. 331-332, n. 537). L'artista lo realizzò con la collaborazione del nipote Marco, come ricorda Zanetti (1733, p. 372); questi definiva l'opera «rara pittura, scorgendosi in essa primieramente un non ordinario modo di componere e di colorire, una espressione mirabile, ed ogni cosa universalmente ed ottimamente dipinta».

⁶ Anche Mariette (ed. 1857-1858, p. 392) scriveva: «Lorsque je l'ai connu [1718], il étoit logé dans un appartement des Procuraties et vivoit à la grande». Il pittore aveva acquistato l'appartamento, situato nelle Procuratie Vecchie, nell'ala adiacente la chiesa di San Geminiano, nel marzo del 1717; Moretti 1978, p. 111.

⁷ I soggiorni all'estero annoverano la trasferta in Austria e Germania del 1702, nonché la lunga permanenza in Inghilterra fra il chiudersi del 1711 e il 1715; di ritorno a Venezia, dove è segnalato nel maggio del 1716, Ricci si intrattiene brevemente a Parigi e Milano (Scarpa 2006, pp. 64, 66-67).

⁸ L'artista morì nella sua casa il 15 maggio 1734 in seguito ai postumi di un intervento per l'estrazione dei calcoli. La data precisa si trova già nella biografia di Pascoli (1736, p. 385).

Giovanni Battista Tiepolo

Giovanni Battista Tiepolo ebbe origine in Venezia¹, e come si suol dire nacque pittore, e ben si comprende dall'opere sue sì ad oglio, come meravigliosamente a fresco. Fu della scuola del Lazzarini², ma il sublime suo talento fece che, ben presto staccatosi dallo stile del maestro, si formò una maniera paolesca³, come ben si rileva in molte chiese adorne delle sue bell'opere a fresco, di soffitti magnifici, tra i quali si ammira quello nella chiesa nuova della Pietà⁴; e lasciam giudicare a' professori d'altre scuole se a' tempi nostri trovasi frescante simile. Quindi è che desiderano possedere delle sue opere anche i principi della Germania e le regie corti, per le quali è ripieno di commissioni⁵. Si trova al presente impiegato per la Casa eccellentissima Pisani, dipingendo a fresco la gran sala del magnifico palazzo situato nella villa di Stra⁶. Si vocifera che nella presente primavera partirà per Madrid, ricercato da quel monarca con istanza particolare⁷, conducendo seco Giovanni Domenico suo figliuolo, diligentissimo imitatore d'un tanto

¹ Figlio del «mercante di negozi da nave» Domenico e di Orsetta, Giovanni Battista Tiepolo fu portato al sacro fonte nella chiesa di San Pietro di Castello il 16 aprile 1696 (Urbani de Gheltof 1879, p. 2); nel documento manca la data di nascita, che Vincenzo da Canal, nel 1732, affermava essere il 5 marzo (ed. 1809, pp. XXXI-XXXII).

² Le prime notizie biografiche sull'artista sono fornite dal nobile da Canal nella *Vita di Gregorio Lazzarini* (ed. 1809, pp. XXXI-XXXV), di cui era prevista la stampa, mai effettuata, nel 1732, e in una memoria di poco anteriore dal titolo *Della maniera del dipingere moderno*. Lo scritto (ed. 1810, p. 15) contiene il più antico giudizio critico sul maestro veneziano: «Giambattista Tiepolo, che pure è stato discepolo del Lazzarini, è un giovine al quale nulla manca in questa sua età né di franchezza, né di colorito, né di nuova invenzione, avendo uno spirito sì franco e pittoresco in ogni lavoro, che dà gelosia a quanti pittori possono lavorare col più buon gusto moderno».

³ Nel 1736, il conte Carl Gustav Tessin lo definisce «sectataire de Paul Veronese» (Siren 1902, pp. 107-109); per Guarienti (in Orlandi 1753, p. 282) la sua maniera «quanto più allontanasi da quella del suo maestro, tanto più a quella di Paolo Caliarì si accosta». Alcuni anni dopo, Zanetti (1771, p. 464) aggiungeva: «Non vi fu pittore fra nostri che più di lui risvegliasse le sopite felici leggiadrissime idee di Paolo Caliarì».

⁴ Stando alle annotazioni di Pietro Gradenigo, l'artista diede mano ai pennelli nella chiesa della Pietà il 13 giugno 1754, portando a compimento l'opera entro il 2 agosto 1755; *Notizie d'arte* 1942, pp. 12, 17. L'apparato decorativo include il grande comparto centrale con l'*Incoronazione di Maria Immacolata*, il soffitto del coro con le *Virtù teologali* e, sulla parete sottostante, il tondo monocromo con *Davide e l'angelo*; Gemin-Pedrocco 1993, pp. 434-436. Accennando ai «soffitti magnifici» decoranti edifici sacri veneziani, la biografia del *Compendio* si riferisce senza dubbio agli affreschi sulle volte della chiesa dei Gesuati (1737-1739) e della chiesa degli Scalzi (1745); *ibid.*, pp. 326-329, 379-381.

⁵ Il testo allude ai futuri impegni di Tiepolo in terra spagnola, ma rievoca nel contempo l'attività per «i principi della Germania e le regie corti». Il pittore soggiornò in Franconia tra il dicembre del 1750 e il 1753, affrescando la sala da pranzo e lo scalone della Residenz di Würzburg su commissione del principe vescovo Carl Philipp von Greiffenklau, per il quale eseguì anche due pale d'altare, destinate alla cappella del palazzo, e due dipinti ispirati alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso; verso il 1739, Giambattista aveva lavorato anche per il principe elettore Clemente Augusto di Colonia, potando a termine una tela con *San Clemente papa adora la Trinità*, collocata in origine nella chiesa di Nymphenburg, oggi all'Alte Pinakothek di Monaco. Si veda *ibid.*, pp. 323, 422-430.

⁶ Il *Compendio*, visti i rapporti tra Alessandro Longhi e la casata patrizia, non poteva tacere della prestazione tiepolesca per i Pisani di Santo Stefano nella villa di Stra. Il maestro ricevette l'incarico nel 1760, accingendosi nel maggio di quell'anno a realizzare «il modello per la sala di Ca' Pisani, opera non tanto indifferente che mi terrà occupato per il corso di tre in quattro anni». I lavori, che ebbero inizio tra il marzo e l'aprile del 1761, si conclusero in realtà rapidamente, entro il febbraio successivo, a causa delle pressanti istanze di re Carlo III affinché Giambattista partisse al più presto alla volta di Madrid. Il soffitto del salone centrale della villa raffigura l'*Apoteosi della famiglia Pisani*. Per ulteriori ragguagli, si veda *ibid.*, p. 483.

⁷ I contatti fra Tiepolo e la corte spagnola risalgono al 1761: nel settembre di quell'anno, l'ambasciatore marchese de Esquilache aveva dato incarico al conte Gazzola di definire i termini del soggiorno del pittore nella penisola iberica, dove avrebbe dovuto affrescare, secondo gli accordi iniziali, soltanto la sala del Trono del Palazzo Reale di Madrid. Giambattista, con i figli Giandomenico e Lorenzo, lasciò Venezia il 31 marzo 1762, giungendo a destinazione il 4 giugno successivo (Molmenti 1909, pp. 25-27); come risaputo, l'artista non fece mai ritorno in patria, morendo nella capitale spagnola il 27 marzo 1770. La biografia, rammentando l'*istanza particolare*» di Carlo III, allude forse al sollecito indirizzato alla Serenissima per via diplomatica nel novembre del 1761 (*Notizie d'arte* 1942, p. 83).

padre¹. Vive fratanto in patria signorilmente.

Antonio Zucchi

Antonio Zucchi nacque in Venezia del 1726 da Francesco celebre incisor in rame², che conoscendo esser bene che in una famiglia vi siano varie applicazioni, da economo prudente le suggerì la pittura, e fu tosto dal figlio abbracciato il suo volere³; e postosi a dissegnare, si scoprì d'un'abilità tutta spirito. E considerando esser necessario al pittore lo studio dell'architettura e prospettiva, vi s'applicò con tutt'il fervore, e sotto la direzione di Fontebasso si mise a dipingere⁴. Ma poi ottenuta l'amicizia del nostro rinomato Amigoni e l'ingresso nella di lui scuola, con ogni diligenza cercò imitare quel suo vago colorire⁵, come s'osserva in San Giobbe di Venezia in una tavola d'altare con San Bonaventura, san Pietro d'Alcantara ed altre sante francescane, dipinta con tant'arte che s'acquistò nome di valente pittore⁶. Viaggia al presente in compagnia d'un celebre architetto francese e d'un dilettante inglese per osservare nelle città più famose d'Italia, come Roma, Napoli ed altre, ciò che vi si trova di più raro, sì antico come moderno, tanto d'architettura, scoltura e pittura, quanto altri famosi avanzi d'antichità⁷.

¹ Su Giandomenico Tiepolo, si rimanda alla monografia di Mariuz (1971).

² Figlio di Francesco, incisore, e di Ludovica Banderin, Antonio Zucchi venne al mondo a Venezia nel 1726, probabilmente il primo maggio (Ausoni 1993-1994, p. 425); la data, non essendo stato rintracciato l'atto di battesimo, si ricava dalla lastra tombale dell'artista, morto a Roma nel 1795 e sepolto nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte. Anche Giovanni Gherardo de Rossi (1810, p. 83 nota 20), biografo di Angelica Kauffmann, consorte dell'artista dal 1781, ne collocava la nascita in quell'anno.

³ Il fratello maggiore del nostro, Giuseppe Carlo Zucchi, aveva infatti seguito le orme paterne, praticando l'intaglio su rame. Questi, come ci informa Moschini (ed. 1924, p. 63), una volta «studiato il disegno alla scuola del veneto pittore Francesco Zugno, fu poi al padre di grande aiuto ne' suoi lavori».

⁴ Antonio, sosteneva de Rossi (1810, p. 83 nota 20), studiò «sotto lo zio Carlo l'architettura e la prospettiva, ed ebbe a compagno in quegli studi il celebre G.B. Piranesi. Il suo trasporto però era disegnare la figura, ed il pittore Fontebasso fu in questa parte il primo suo precettore».

⁵ La partenza di Amigoni per la Spagna, nel 1747, rappresenta il termine *ante quem* per la definizione cronologica dell'alunnato di Antonio Zucchi. L'influenza amigoniana emerge nella *Via Crucis* dipinta nel 1750 dall'artista per la chiesa di San Giobbe (Moschini 1957, pp. 168-172).

⁶ La pala, tuttora *in situ*, raffigura *San Pietro d'Alcantara, san Francesco Solano, san Bonaventura, santa Rosa, santa Margherita da Cortona e santa Chiara*. È un'opera giovanile, nella quale «si avvicendano elementi di stile piazzettesco, tramite l'insegnamento del Fontebasso»; Pallucchini 1995, p. 465. L'opera è ricordata da Zanetti (1771, p. 471).

⁷ Membro dell'Accademia di Pittura e Scultura di Venezia, Antonio Zucchi partecipò costantemente alle sedute fino all'agosto del 1759 (Ausoni 1993-1994, p. 427); il suo allontanamento dalle lagune, pertanto, deve situarsi a ridosso di tale data. Il «celebre architetto francese» è Charles-Louis Clérisseau (1722-1820), mentre il «dilettante inglese» corrisponde a Robert Adam (1728-1792): i due si erano messi in viaggio nel 1757, raggiungendo Spalato per studiare e rilevare gli avanzi del palazzo di Diocleziano (i risultati degli studi furono pubblicati a Londra nel 1764 in un volume ricco di illustrazioni calcografiche); come giustamente evidenzia Ausoni (1993-1994, pp. 427-428), va escluso il soggiorno del nostro nella città dalmatina. Scriveva in proposito de Rossi (1810, p. 83 nota 20): «Viaggiò per l'Italia in compagnia di due architetti, l'Adams inglese ed il Clérisseau francese, e mentre unito ad essi disegnava i più bei monumenti di architettura, faceva i più seri studi sugli stili delle diverse scuole italiane; onde nobilitò molto il suo, e più dotto lo rese».

Francesco Zugno

Francesco Zugno, nato in Venezia¹, di complessione che inclina alquanto al malinconico e costituisce l'uomo di genio solitario, di gran pensiero, di memoria tenace, guardingo nell'elezione, costante nella sua volontà e capace di riuscire in ogn'impresa dove si ricerchi diligenza nell'operare². Fissò, tra mille oggetti che s'appresentano ne' primi anni alla gioventù, l'occhio alla pittura, godendo sommamente nel contemplare le opere de' nostri antichi pittori, ed in particolare quelle di Paolo Veronese³. Il padre, conosciuta la sua inclinazione, secondò il suo pensiero, raccomandandolo al valoroso pittore Giovanni Battista Tiepolo, che essendo diretto da sì eccellente maestro s'invaghì tanto di quella sua maniera, che con tutta la possibile diligenza tentò d'imitarla⁴: come si vede nella tavola dell'altar maggiore in San Silvestro, dove espresse il detto santo, quadro di gran composizione, dipinto con bravura ed armonia di tinte⁵. Dipinge anco a fresco egregiamente, come si vede in molte case patrizie⁶. Vive in Venezia ed assiste a' suoi scolari con amore impareggiabile⁷.

¹ La nascita di Zugno si colloca nel 1709 in base alle indicazioni cronologiche fornite da Moschini (1815, II, p. 649); cfr. anche Pilo 1958-1959, p. 325.

² Le digressioni sull'indole e sulla disposizione interiore sono elementi peculiari di molte biografie raccolte dal *Compendio*, il cui autore doveva essere ben addentro alla realtà artistica lagunare del tempo, in diretto rapporto con molti suoi protagonisti.

³ Sempre attuale anche nel corso del Seicento, la lezione di Paolo Veronese ha rivestito un ruolo fondamentale nella definizione degli orientamenti distintivi dell'arte veneziana del XVIII secolo. Il *Compendio* rimarca questo aspetto al fine di chiarire, con una certa pedanteria, l'evidente matrice del linguaggio del pittore, sviluppatosi sotto l'influsso della lezione tiepolesca.

⁴ Che Francesco Zugno sia stato un epigono di Tiepolo è palesemente dimostrato dal carattere della sua arte. A giudizio di Pallucchini (1995, p. 201), del caposcuola il nostro «interpretò il gioioso e fastoso mondo con modi più raffinati, e talvolta leziosi, giungendo, verso la fine della sua carriera, ad una rappresentazione in chiave scherzosa e sottilmente ironica della società del suo tempo». Il pittore, nello scorso secolo, ha goduto di un crescente e rinnovato interesse a partire dai cenni, pur brevi, dedicatigli da Fiocco nel 1927, con i quali lo studioso ne puntualizzava gli strettissimi legami all'esperienza tiepolesca.

⁵ La pala, raffigurante *San Silvestro in gloria*, è andata perduta in seguito al radicale rifacimento ottocentesco della chiesa; nella circostanza scomparvero tutte «le opere dell'arte che l'abbellivano» (Paoletti 1840, p. 71). Come argomenta Pilo (1958-1959, pp. 370-371), fu verosimilmente eseguita nel periodo 1732-1737. Nel darne una descrizione quando ancora si trovava *in loco*, Moschini (1815, II, p. 152) la riferiva alla «prima gioventù» di Zugno.

⁶ Le dimore aristocratiche veneziane affrescate dal pittore annoverano Palazzo Pisani a Santo Stefano (metà quinto decennio), Palazzo Celsi alla Celestia (1753 ca.), Palazzo Baglioni a San Cassiano (1759), Palazzo Vignola Balbi a San Zulian (1760 ca.), Palazzo Soranzo Piovene alla Maddalena (metà settimo decennio), Palazzo Crotta a San Geremia (1771 ca.), Palazzo Marcello, Palazzo Renier a San Pantalon e Palazzo Giustinian a Murano (questi ultimi più tardi); a Padova, invece, vanno rammentate le decorazioni di Palazzo Mussato (quinto-sesto decennio), Palazzo Trento Papafava (1764), Palazzo Emo Capodilista (ottavo decennio). Si vedano Pilo 1958-1959, pp. 358-359, nn. 5-6, p. 362, n. 22, p. 365, n. 48, pp. 367-368, nn. 69-71; Pavanello 1976a, pp. 3-5; Mariuz-Pavanello 1993, p. 55; Pavanello 1994, p. 156; Pallucchini 1995, pp. 210-213; Pavanello 1998a, p. 219; Zucchetto 2000, pp. 44-47; Pavanello 2006, pp. 123-127.

⁷ L'artista morì il 13 gennaio 1787 nella contrada di San Cassiano, secondo le note obituarie all'età di 79 anni; Pilo 1958-1959, p. 374. Oltre a Ludovico Gallina, suo allievo agli inizi dell'ottavo decennio (Delorenzi 2009, p. 211), ebbe a discepolo Giovanni Scajaro (1726-1792), iscritto alla Fraglia veneziana dei pittori dal 1754 (Pallucchini 1995, pp. 286-292).

Bibliografia

MANOSCRITTI

Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia

Accademia di Belle Arti, b. 2, fasc. «Atti anno 1809».

Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806), b. 1, «Libro accademici professori e loro cariche, ed accademici di onore aggregati».

Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806), b. 1 «Libro riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755, 5 febbraio *usque* 1772, 29 marzo».

Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806), b. 2, «Filza riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755, 13 febbraio *usque* 8 maggio 1768».

Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806), b. 3, fasc. «Filza riduzioni e atti accademici dal 1800 al 1807».

Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806), b. 5, fasc. «Atti».

Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806), b. 5, fasc. «Elementi storici dell'Accademia vecchia fino al 1798».

Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806), b. 6, «Libro cassa Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura dall'anno 1754, 4 dicembre *usque* 1784, 18 ottobre».

Accademia di Pittura e Scultura (1750-1806), b. 6, «Libro Studenti [da] 1785, 13 giugno».

Collegio dei pittori, b. unica, reg. intestato «Libro de' capitoli dello spettabile Collegio de' signori pittori fatto l'anno 1764 sotto il priorato del signor Giovanni Antonio Canal. N.° II».

Archivio della Parrocchia di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia

Archivio della parrocchia di San Stin, Registri dei matrimoni, 5.

Archivio di Stato, Milano

Atti di Governo, Studi parte moderna, b. 372, fasc. intestato «Accademia di Belle Arti di Venezia. 1807».

Archivio di Stato, Venezia

Archivio privato Memmo, in *Archivio privato Mocenigo San Samuel*, b. 27, fasc. intestato «Effetti esistenti nella casa [di Venezia]».

Archivio privato Mocenigo San Samuel, b. 119.

Arti, b. 516, reg. intestato «1731. Riceveri dell'Arte de' seleri, bolzeri e tapezzieri».

Inquisitori di Stato, b. 1040, fasc. 160.

Milizia da Mar, b. 873, *Mariogola del Traghetto a San Beneto*.

Notarile, II serie, b. 120, n. 74.

Notarile, II serie, b. 387, n. 74.

Ospedali e luoghi più diversi, b. 639, fasc. intestato «Inventario».

Procuratia de supra, b. 157, processo 323, fasc. 3, «Seminario. Registro costituiti. Incomincia 21 marzo 1731, termina 22 novembre 1796».

Procuratia de supra, reg. 155.

Riformatori allo Studio di Padova, b. 538, c. n.n., «Adi 19 Settembre 1796. Nota di tutti li egregi signori soci collegiali del veneto liberal Collegio di pittura, registrati con l'ordine della loro aggregazione».

Scuola Grande di San Teodoro, b. 23 (ex b. 28), «Inventario delle consegne da guardian a guardian e del giovine di cancello», 1762-1797.

Scuola Grande di San Teodoro, b. 68 (ex b. 73), *Parti de' capitoli della Scuola*, 1764-1770, fasc. 130-131.

Scuole piccole e suffragi, b. 741, album con disegni di *castellani* e *nicolotti* premiati dal 1686 al 1828.

Segretario alle voci, Elezioni Maggior Consiglio, regg. 27-29.

Senato Terra, f. 2361.

Archivio Storico del Comune, Venezia

Anagrafe generale, 1805, Lettera L (Li-Lu).

Anagrafe, 1811, Lettera L (Lo-Lu).

Archivio Storico della Curia Patriarcale, Venezia

Curia patriarcale, Sezione antica, Archivio segreto, Matrimoni segreti, 26, fasc. 11.

Curia patriarcale, Sezione antica, Contraddizioni matrimoniali, 7.

Curia patriarcale, Sezione antica, Examinum matrimoniorum, 201, 256, 458.

Curia Patriarcale, Sezione antica, Legitimitatum examina, 32.

Parrocchia dei Santi Geremia e Lucia: G. VIO, Registro di cose notabili, principia li 4 aprile 1790 sino al presente.

Parrocchia di San Pantalon, Registri dei battesimi, 10, 11.

Parrocchia di San Pantalon, Registri dei matrimoni, 5.

Parrocchia di San Pantalon, Registri dei morti, 12, 13.

Parrocchia di San Pantalon, reg. intestato «Serie cronologica di tutti li reverendi sacerdoti della chiesa parrocchiale di San Pantaleone raccolta dall'archivio della stessa chiesa e d'altri codici manoscritti nell'anno 1770 per studio ed opera dell'illustre molto reverendo don Domenico Girolamo Maccato I prete titolato, accresciuta poi dal reverendo don Vincenzo Bernardini III prete titolato nel 1795 e continuata dal reverendo don Andrea De Colle II titolato sino al giorno presente. Venezia 1838».

Parrocchia di San Pietro, Registri dei morti, 27.

Parrocchia di San Zulian, Registri dei battesimi, 9.

Parrocchia di Santa Maria Maddalena, Registri dei morti, 4.

Parrocchia di Santo Stefano, Archivio della Parrocchia di San Vidal, Registri dei battesimi, 3.

Parrocchia di Santo Stefano, Archivio della Parrocchia di San Vidal, Registri dei morti, 6, 7.

Biblioteca Civica «Vincenzo Joppi», Udine

Mss. Manin, 1548, fasc. di spese per il solenne ingresso del procuratore Ludovico Manin.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia

Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 309, «Quaderno segnato E, principia 1774, termina 31 luglio 1775».

Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 310, «Quaderno fidecommissio e specialità del nobile messer Pietro Vettor Pisani procurator padron, comincia 1775, termina 1784».

Mss. Cicogna, 2498-2504: M. BARBARO - A.M. TASCA, *Discendenze patrizie*.

Mss. Cicogna, 2845-2846, «Scartabello, Ossia Diario scritto in fretta e senza alcuno studio da me Emmanuel Cicogna Veneziano», II-III.

Mss. Cicogna, 3195, «Biografia» di Giovan Pietro Pellegrini.

Mss. Gradenigo Dolfin, 67: P. GRADENIGO, *Notatori*, 38 voll.

Mss. Gradenigo Dolfin, 200: P. GRADENIGO, *Commemoriali*, 26 voll.

Mss. P.D. (a), 67, raffigurazioni delle 'forze d'Ercole'.

Mss. P.D. (c), 909, «Nota di spese fatte nell'incontro del procuratore Erizzo».

Mss. P.D. (c), 909, fasc. di spese per il solenne ingresso del cancelliere grande Giovanni Girolamo Zuccato.

Biblioteca del Seminario Patriarcale, Venezia

Ms. 109: G. MOSCHINI, Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni, III, esemplare postillato dall'autore.

Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo

Memorie accademiche, n. 2, fasc. 1759 (V a).

TESTI A STAMPA

1645

RIPA C., *Iconologia* [...] ampliata dal sig. cav. Gio. Zaratino Castellini romano, Venetia 1645.

1706

CORONELLI V., *Blasone veneto, o sia gentilizie insegne delle famiglie patrizie oggi esistenti in Venezia*, Venezia 1706.

1733

ZANETTI A.M., *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini* [...], Venezia 1733.

1736

PASCOLI L., *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II, Roma 1736.

1740

Poesie dedicate al merito singolarissimo del sig. Gio. Battista Tiepoli, celebre pittore veneto immitatore di Paolo Veronese, in occasione si trova in Milano a dipingere nella casa di s.e. il sig. marchese d. Giorgio Clerici ec. nell'anno 1740, Milano [1740].

1743

DE DOMINICI B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, III, Napoli 1743.

1753

ORLANDI P.A., *Abecedario pittorico* [...] contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti [...], Venezia 1753.

1754

MEMMO F., *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino celebre bassanese ingegnere*, Venezia 1754.

1755

HAGEDORN (VON) C.L., *Lettre à un amateur de la peinture avec des eclaircissemens historiques sur un Cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent*, Dresde 1755.

1759

Protogiornale per l'anno MDCCLIX ad uso della serenissima dominante città di Venezia, Venezia 1759.

1760

ALBRIZZI G.B., *Memorie intorno alla vita di Giambattista Piazzetta*, in *Studi di pittura* [...], Venezia 1760. «Gazzetta Veneta», 55, 13 agosto 1760.

1761

Componimenti poetici all'esimio pittore signor Giambattista Tiepolo, Verona 1761. «L'Osservatore Veneto. Periodico», 4, 14 febbraio 1761.

1762

Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale, delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano. Aggiuntovi tre brevi trattati di pittura, Venezia 1762.

CUSIANI E., *Vita e costumi di monsignore d. Giovanni Alberto de' Grandi, canonico regolare della Congregazione di Reno e vescovo di Chioggia*, Padova 1762.

DEZALLIER D'ARGENVILLE A.J., *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, I, Paris 1762. «Gazzetta Veneta», 51, 18 settembre 1762.

1764

Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, X/2, Leipzig 1764.

GROSLEY P.J., *Nouveaux memoires, ou observations sur l'Italie et sur les italiens par deux gentilshommes suèdois*, II, Londres 1764.

1765

ALGAROTTI F., *Opere*, VI, Livorno 1765.

DI ROVERO C., *Vita del conte Jacopo Riccati*, in J. RICCATI, *Opere*, IV, Lucca 1765, pp. III-LXVIII.
Protogiornale per l'anno MDCCLXV ad uso della serenissima dominante città di Venezia, Venezia 1765.

1766

La Temi veneta contenente magistrati, reggimenti e altro per l'anno 1766, [Venezia 1766].

ZANETTI G., *Annali della città di Vinegia ne' quali si contengono le cose degne di memoria che vanno di giorno in giorno avvenendo in essa e nelle vicine isolette che la circondano. Tomo primo che abbraccia il primo semestre dell'anno MDCCLXVI*, Venezia 1766.

1767

Protogiornale per l'anno MDCCLXVII ad uso della serenissima dominante città di Venezia, Venezia 1767.

1768

RATTI C.G., *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaello Soprani [...] in questa seconda edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note [...]*, I, Genova 1768.

1770

MURR (VON) C.G., *Bibliothèque de peinture, de sculpture et de gravure*, Francfort-Leipzig 1770.

Poesie in lode del celebre ritrattista viniziano il signor Alessandro Longhi, Venezia 1770.

1771

BEVILACQUA I., *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona 1771.

HEINECKEN (VON) K.H., *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, Leipsic-Vienne 1771.

ZANETTI A.M., *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771.

ZANON A., *Della utilità morale, economica e politica delle Accademia di Agricoltura, Arti e Commercio*, Udine 1771.

1776

PAPILLON DE LA FERTE D.P.J., *Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des peintres*, I, Paris 1776.

SELVA G.A., *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della galleria del fu sig. conte Algarotti in Venezia*, Venezia 1776.

1777

VERCI G., *Elogio storico del famoso ingegnere Bartolommeo Ferracino, in cui si dà notizia delle sue macchine e delle sue operazioni*, Venezia 1777.

1779

FÜSSLI J.R., *Allgemeines Künstlerlexikon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc.*, Zürich 1779.

1782

Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura istituita nella città di Venezia per decreto dell'eccellentissimo Senato, [Venezia] 1782.

1783

Protogiornale per l'anno MDCCLXXXIII ad uso della serenissima dominante città di Venezia, Venezia 1783.

1784

ZUCCHINI T.A., *Nuova cronaca veneta, ossia descrizione di tutte le pubbliche architetture, sculture, pitture, iscrizioni e corpi santi della città di Venezia ed isole circonvicine*, II, Venezia 1784.

1785

MORELLI J., *Prefazione*, in *Lettere di Apostolo Zeno, cittadino veneziano, storico e poeta cesareo*, a cura di J. MORELLI, I, Venezia 1785, pp. V-XVI.

VOLTAIRE, *Oeuvres complètes*, LVI, Paris 1785.

1786

MEMMO A., *Elementi dell'architettura lodoliana, o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, I, Roma 1786.

1788

«Gazzetta Urbana Veneta», 3, 9 gennaio 1788.

«Gazzetta Urbana Veneta», 29, 9 aprile 1788.

«Gazzetta Urbana Veneta», 100, 13 dicembre 1788.

MEMMO A., *Riflessioni sopra alcuni equivoci sensi espressi dall'ornatissimo autore della orazione recitata in Venezia nell'Accademia di Pittura, Scultura, Architettura nel giorno 28 settembre 1787 intorno l'architettura in difesa del fu f. Carlo Lodoli*, Padova 1788.

ORLANDI P.A., *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura e architettura [...]. Opera utilissima a tutti i dilettanti delle Belle Arti [...] ora notabilmente accresciuta fino all'anno 1775*, Firenze 1788.

1789

BASAN P.F., *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, I, Paris 1789².

Protogiornale per l'anno MDCCLXXXIX ad uso della serenissima dominante città di Venezia, Venezia 1789.

1790

Protogiornale per l'anno MDCCXC ad uso della serenissima dominante città di Venezia, Venezia 1790.

VIANELLI G., *Nuova serie de' vescovi di Malamocco e di Chioggia*, 2 voll., Venezia 1790.

1791

ALGAROTTI F., *Saggio sopra l'architettura* [1756], in ID., *Opere*, III, Venezia 1791, pp. 3-52.

Protogiornale per l'anno MDCCXCI ad uso della serenissima dominante città di Venezia, Venezia 1791.

1792

COMOLLI A., *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, IV, Roma 1792.

Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose, antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine, Venezia 1792.

1793

BARTOLI F., *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo con indici e illustrazioni*, Venezia 1793.

HUBER M., *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu monsieur Brandes secrétaire intime de la Chancellerie Royale d'Hannovre contenant une collection de pieces anciennes et modernes de toutes les écoles dans une suite d'artistes depuis l'origine de l'art jusqu'à nos jours*, I, Leipzig 1793.

1795

BRANDOLESE P., *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795.

MAIERS J.C., *Beschreibung von Venedig*, I, Leipzig 1795.

1795-1796

LANZI L., *Storia pittorica della Italia*, II/1, Bassano 1795-1796.

1796

«Gazzetta Urbana Veneta», 60, 27 luglio 1796.

«Gazzetta Urbana Veneta», 63, 6 agosto 1796.

1797

Della pittura veneziana. Trattato in cui osservasi l'ordine del Busching, e si conserva la dottrina e le definizioni del Zanetti, coll'aggiunta della descrizione de' mosaici della chiesa di San Marco, che manca negli autori suddetti, e della pittura posteriore al tempo del Zanetti, 2 voll., Venezia 1797.

1799

HUBER M. - ROST C.C.H., *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke* [...], IV, Zürich 1799.

1800

HUBER M., *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs, et un catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrage* [...], IV, Zurich 1800.

1803

HUBER M., *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu monsieur Winckler, banquier et membre du Sénat à Leipzig, contenant une collection de pièces anciennes et modernes de l'école italienne*, Leipzig 1803.

1804

DA NIZZA B., *Ritratti degli uomini illustri dell'Istituto de' minori capuccini promossi o destinati a dignità ecclesiastiche*, Roma 1804.

1806

MOSCHINI G., *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, 4 voll., Venezia 1806.

1808

CRUZ Y BAHAMONDE (DE LA) N., *Viage de España, Francia é Italia*, VI, Madrid 1808.

MOSCHINI G., *Della vita e delle opere del pittore Jacopo Guarana* [...], in «Giornale dell'Italiana Letteratura», 22 (1808), pp. 129-147.

1809

DA CANAL V., *Vita di Gregorio Lazzarini* [1732], a cura di G. MOSCHINI, Vinegia 1809.

1810

DA CANAL V., *Della maniera del dipingere moderno* [ante 1732], «Mercurio filosofico, letterario e poetico» (marzo 1810).

DE ROSSI G.G., *Vita di Angelica Kauffmann pittrice*, Firenze 1810.

MOSCHINI G., *Memorie sulla vita del pittore Bernardino Castelli pubblicate nelle nozze Zustinian-Cavalli*, Venezia 1810.

1813

DE ANGELIS L., *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini*, XII, Siena 1813.

1815

MOSCHINI G., *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, 2 voll., Venezia 1815.

1816

NEGRI F., *La vita di Apostolo Zeno*, Venezia 1816.

1817

MOSCHINI G., *Guida per la città di Padova*, Venezia 1817.

1820

ZANI P., *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, V/2, Parma 1820.

1822

Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII [...], II, a cura di G. BOTTARI - S. TICOZZI, Milano 1822.

ZANI P., *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, XII/1, Parma 1822.

1824

GAMBA B., *Alcune operette di Gasparo Gozzi veneziano*, Venezia 1824.

1825

Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII [...] continuata fino ai nostri giorni, VIII, a cura di G. BOTTARI - S. TICOZZI, Milano 1825.

1826

DUCHESNE J., *Description des objets d'arts [sic] qui composent le cabinet de feu m. le baron V. Denon [...]. Estampes et ouvrages à figures*, Paris 1826.

1827

CICOGNA E.A., *Delle iscrizioni veneziane*, II, Venezia 1827.

1829

DANIEL G., *Garrick in the Green Room. A Biographical and Critical Analysis of a Picture painted by William Hogarth and engraved by William Ward*, London 1829.

1830

SCHRÖDER F., *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete*, Venezia 1830.

1831

TICOZZI S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciaio per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione*, II, Milano 1831.

1833

Anecdotes of William Hogarth, a cura di J.B. NICHOLS, London 1833.

Southgate, London, 21-28 giugno 1833.

1834

Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli scritte da lui medesimo, in *Per le auspicate nozze del marchese Giovanni Selvatico colla contessa Laura Contarini*, a cura di L. RUSCONI, Padova 1834.

1835

CICOGNA E.A., *Fossati (Domenico)*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, II, a cura di E. DE TIPALDO, Venezia 1835, pp. 199-201.

LEVI M.G., *Pajola (Francesco)*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, II, a cura di E. DE TIPALDO, Venezia 1835, pp. 119-123.

1837

SALSI A., *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone in Venezia. Cenni storico-critici*, II, Venezia 1837.

ZANOTTO F., *Storia della pittura veneziana*, Venezia 1837.

1839

NAGLER G.K., *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, VIII, München 1839.

ante 1840

MOSCHINI G., *Dell'incisione in Venezia* (ed. Venezia 1924).

1840

DE BONI F., *Biografia degli artisti*, Venezia 1840.

PAOLETTI E., *Il fiore di Venezia*, III, Venezia 1840.

1841

NAGLER G.K., *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, XI, München 1841.

1842

CICOGNA E.A., *Delle iscrizioni veneziane*, V, Venezia 1842.

1844

LECOMTE G., *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia 1844.

MENEGHELLI A., *Quinto viaggio nelle mie stanze. Lettera a Girolamo Venanzio*, Padova 1844.

1845

ZANOTTO F., *Guida per l'Imp. Reg. Accademia delle Belle Arti in Venezia*, Venezia 1845.

1845-1863

FONTANA G., *Venezia monumentale. I palazzj*, Venezia [1845-1863] (ed. a cura di L. MORETTI, Venezia 1967).

1846

BISCACCIA N., *L'Accademia dei Concordi in Rovigo*, Venezia 1846.

1847

FERRO M., *Dizionario del diritto comune e veneto*, II, Venezia 1847².

Venezia e le sue lagune, 2 voll., Venezia 1847.

1849

Catalogo di una raccolta di 354 dipinti la maggior parte di autori antichi, con piccola porzione di moderni, radunata da una compagnia rappresentata da Carlo Du-Bois negoziante francese in Venezia, compilato a cura del medesimo e diviso in cinque categorie come segue, Venezia 1849.

1850

HELLER J., *Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexicon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. etc.*, Leipzig 1850².

PIERI M., *Della vita di Mario Pieri corcirese scritta da lui medesimo*, II, Firenze 1850.

1851-1853

MARIETTE P.J., *Abecedario et autres notes inédites [...]*, I, a cura di PH. DE CHENNEVIÈRES - A. DE MONTAIGLON, Paris 1851-1853.

1852

Catalogo degli oggetti d'arte contenuti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 1852.

1853

CAPPELLETTI G., *Storia della chiesa di Venezia dalla sua fondazione sino ai nostri giorni*, III, Venezia 1853.

ZANOTTO F., *Il Palazzo Ducale di Venezia*, I, parte IV, Venezia 1853.

1854-1856

MARIETTE P.J., *Abecedario et autres notes inédites [...]*, III, a cura di PH. DE CHENNEVIÈRES - A. DE MONTAIGLON, Paris 1854-1856.

1855

DANDOLO G., *La caduta della Repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni. Studii storici*, Venezia 1855.

DE MARCHI A., *Nuova guida di Padova e suoi dintorni*, Padova 1855.

1856

LE BLANC C., *Manuel de l'amateur d'estampes*, II, Paris 1856.

1857-1858

MARIETTE P.J., *Abecedario et autres notes inédites [...]*, IV, a cura di PH. DE CHENNEVIÈRES - A. DE MONTAIGLON, Paris 1857-1858.

1859

Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia, Venezia 1859.

LAZARI V., *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859.

1860

BASCHET A., *Le Musée Correr*, «Gazette des Beaux-Arts», 7 (1860), pp. 359-373.

1862

Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia, Venezia 1862.

LAZARI V., *Elogio di Pietro Longhi pittore veneziano*, Venezia 1862.

1864

Quadri vendibili nel palazzo dell'ultimo doge Manin, Venezia 1864 (foglio volante; BNM, Misc. B 10.008).

PAOLETTI G., *Intorno gli scritti del cavaliere Emmanuele Antonio Cicogna*, Venezia 1864.

1865

FONTANA G., *Cento palazzii fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri*, Venezia 1865.

1869

URBANI D., *Andrea Urbani pittore-architetto veneziano*, Venezia 1869.

1872

Catalogo degli oggetti d'arte della pia Fondazione Querini Stampalia, Venezia 1872.

1873

ANDRESEN A., *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der Kupferstecher, Maler-Radirer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke*, II, Leipzig 1873.

1875

Catalogo degli oggetti d'arte contenuti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 1875.

1877

FIL E., *Catalogue raisonné des objets d'art et de céramique du Musée de Narbonne*, Narbonne 1877.

1878

MANZINI E., *Memorie storiche dei reggiani più illustri nelle scienze, nelle lettere e nelle arti [...]*, Reggio Emilia 1878.

PASSANO G., *I novellieri italiani in prosa*, II, Torino 1878².

post 1878

BONALDO N., *Continuazione alla storia dei vescovi di Chioggia di mons. Vianelli*, s.n.t. [post 1878].

1879

GINA, *Di un acquafortista veneziano*, «Bulettno di Arti, Industrie e Curiosità veneziane», 7-9 (1879), pp. 131-135.

URBANI DE GHELTOF G.M., *Tiepolo e la sua famiglia*, Venezia 1879.

1881

BERTINI G., *Fondazione Artistica Poldi Pezzoli. Catalogo generale*, Milano 1881.

BRENTARI O., *Il Museo di Bassano illustrato*, Bassano 1881.

Guida del Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia, Venezia 1881.

1882

BELGRANO L.T., *Imbreviature di Giovanni Scriba*, Genova 1882.

GALANTI F., *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII*, Padova 1882.

TESSIER A., *Di Francesco Maggiotto pittore veneziano*, «Archivio Veneto», 23 (1882), pp. 289-315.

1884

Christie's, London, 30 maggio 1884.

NERI A., *Un ritratto di Goldoni*, «L'Illustrazione Italiana», 20, 18 maggio 1884, pp. 320-322 [= Neri 1884a].

ID., *A proposito del ritratto di Goldoni*, «L'Illustrazione Italiana», 22, 1° giugno 1884, p. 347 [= Neri 1884b].

SPINELLI A.G., *Bibliografia goldoniana*, Milano 1884.

1885

Guida del Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia, Venezia 1885.

Katalog der fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien, Wien 1885.

1886

Christie's, London, 22 maggio 1886.

1887

MASI E., *Carlo Goldoni e Pietro Longhi*, «Nuova Antologia», s. III, 8 (1887), pp. 609-634.

1888

GIULIARI G.B., *La Capitolare Biblioteca di Verona*, Verona 1888.

LE BLANC C., *Manuel de l'amateur d'estampes*, III, Paris 1888.

Lettres de Mariette à Temanza, «Courrier de l'Art», 8 (1888), pp. 204-205, 214-216, 221-224.

1889

DE GUBERNATIS A., *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze 1889.

Sambon (Sale dell'Impresa), Milano, 14 marzo 1889.

1890

SYMONDS J.A., *Pietro Longhi. The Painter of Venetian Society during the Period of Gozzzi and Goldoni*, in *The Memoirs of Count Carlo Gozzzi translated into English* [...], II, London 1890, pp. 338-361.

1892

Galleria Sangiorgi, Roma, 24 marzo 1892.

1894

BERENSON B., *The Venetian Painters of the Renaissance*, London-New York 1894.

DE GONCOURT E. - DE GONCOURT J., *L'Italie d'hier. Notes de Voyages, 1855-1856*, Paris 1894.

DE MONTESQUIEU C.L., *Voyages*, I, a cura di A. DE MONTESQUIEU, Bordeaux 1894.

1894-1895

Exhibition of Venetian Art, catalogo della mostra (Londra, The New Gallery, 1894-1895), London-Bungay 1894-1895.

1895

CONTI A., *Catalogo delle Regie Gallerie di Venezia*, Venezia 1895.

1898

NANI MOCENIGO F., *Artisti veneziani del secolo XIX*, Venezia 1898.

1899

BAUDI DI VESME A., *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino 1899.

Elenco degli oggetti esposti. Museo Civico e Raccolta Correr, Venezia, Venezia 1899.

RIAT G., *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, IV, Paris 1899.

1900

CONTI A., *Catalogue of the Royal Gallery in Venice*, Venice 1900.

LEVI A., *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, 2 voll., Venezia 1900.

1901c

Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier Domenico Cimarosa's, catalogo della mostra (Wien, Künstlerhaus, 1901), Wien 1901.

1902

Catalogo del Museo Artistico Poldi Pezzoli, Milano 1902.

DOBSON A., *William Hogarth*, con introduzione di W. ARMSTRONG, London 1902.

SIREN O., *Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède*, Stockholm 1902.

1903

MOSCHETTI A., *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova 1903.

PAOLETTI P., *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Mestre 1903.

1906

Catalogo dell'esposizione d'arte antica della provincia di Modena, catalogo della mostra (Modena, 1906), Modena 1906.

DE VESME A., *Le peintre-graveur italien*, Milan 1906.

GEROLA G., *Catalogo dei dipinti del Museo. Sezione bassanese*, «Bollettino del Museo Civico di Bassano», 3 (1903), pp. 1-28 (estratto).

La Biblioteca Marciana nella sua nuova sede, 27 aprile 1905, Venezia 1906.

1907

BRATTI R., *I nostri ritratti di Goldoni*, «Illustrazione Veneta e Adriatica», 1, V (9 febbraio 1907), p. n.n.

DOBSON A., *William Hogarth*, London 1907².

MOLMENTI P., *La città del Goldoni*, «Emporium», 25 (1907), pp. 85-140.

1908

DELLA TORRE A., *Saggio di una bibliografia delle opere intorno a Carlo Goldoni (1793-1907)*, Firenze 1908.

1909

BAUDI DI VESME A., *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino 1909².

CHIARELLI L., *Iconografia bassanese*, «Bollettino del Museo Civico di Bassano», 6 (1909), pp. 82-98.

FOGOLARI G., *Michele Marieschi pittore prospettico veneziano*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», III (1909), pp. 241-251.

MOLMENTI P., *G.B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, Milano 1909.

RAVÀ A., *Pietro Longhi*, Bergamo 1909.

1910

Boscolo, Luigi, in *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, IV, a cura di U. THIEME - F. BECKER, Leipzig 1910, p. 393.

BRATTI R., *Ritratti di Pietro e Alessandro Longhi*, «Arte Nostra», 1 (1910), pp. 20-28.

Catalogue des objets d'art ancien pour l'année 1910. Galerie Sangiorgi, Rome, Palais Borghese, Roma 1910.

FOGOLARI G., *Dipinti del Museo Civico di Belluno*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 4 (1910), pp. 285-292.

Galleria Sangiorgi, Roma, 11-18 aprile 1910.

Guida provvisoria del Museo civico di Belluno, a cura di R. PROTTI - V. ZANON, Belluno 1910.

HADELN (VON) D., *Das Museo Civico in Belluno*, «Der Cicerone», 2 (1910), pp. 635-638.

Jandolo & Tavazzi, Firenze, 25 aprile - 3 maggio 1910.

Mostra di ritratti del Settecento, catalogo della mostra (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1910), a cura di C. CAVERSAZZI, in *Le tre esposizioni retrospettive. MCMVIII-MCMX*, Milano 1910, pp. 61-73.

RICHTER J.P., *The Mond Collection. An Appreciation*, I, London 1910.

1911

BORENIUS T., *L'esposizione di pittura veneta del XVIII secolo al Burlington Fine Arts Club di Londra*, «Rassegna d'Arte», 11 (1911), pp. 150-152.

Catalogo del Museo Artistico Poldi Pezzoli, Milano 1911.

Exhibition of Venetian Painting of the Eighteenth Century, catalogo della mostra (Londra, Burlington Fine Arts Club, 1911), a cura di C.F. BELL *et al.*, London 1911.

Guida illustrata ufficiale del Padiglione Veneto, a cura del Comitato Regionale Veneto per le feste commemorative del 1911 in Roma, Milano 1911.

Impresa di Vendite Luigi Battistelli, Milano, 12-14 dicembre 1911.

JOCELYN FFOULKES C., *La collezione Mond*, «L'Arte», 14 (1911), pp. 161-180.

MARANGONI M., *La mostra del ritratto italiano a Firenze*, «Vita d'Arte», 4 (1911), VIII, pp. 1-32.

Mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo-luglio 1911), s.l. 1911.

PAOLETTI P., *Katalog der Königlichen Galerie in Venedig*, Mestre 1911.

RUSCONI A.J., *Exposition des portraits italiens à Florence*, «Les Arts», 120 (1911), pp. 2-32.

SOULIER G., *Le portrait italien à l'exposition de Florence*, «Gazette des Beaux-Arts», s. IV, 6 (1911), pp. 65-81.

TARCHIANI N., *La mostra del ritratto italiano dalla fine del secolo XVI all'anno 1861, in Palazzo Vecchio a Firenze*, «Rassegna d'Arte», 11 (1911), pp. 77-92.

1912

Catalogo generale della raccolta drammatica italiana di Luigi Rasi, Firenze 1912.

DA MOSTO A., *Domenico Pizzamano*, «Nuovo Archivio Veneto», 23 (1912), pp. 5-26.

MURRAY C.F., *J. Pierpont Morgan Collection of Drawings by the Old Masters*, IV, London 1912.

NUGENT M., *All'esposizione del ritratto. Note e impressioni*, Firenze 1912.

TRECCA G., *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Bergamo 1912.

1912-1913

Catalogue des tableaux, objets d'art et de curiosité en vente chez F. Ongania, Venise, IV (1912-1913).

1913

Catalogue des objets d'art ancien pour l'année 1913. Galerie Sangiorgi, Rome, Palais Borghese, Venise 1913.

FOGOLARI G., *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, «L'Arte», 16 (1913), pp. 241-272, 364-394.

SABALICH G., *Pitture antiche di Zara*, Zara 1913.

1914

Casa di vendite «Arte Antica e Moderna» (Alfredo Geri), Firenze, 18-20 maggio 1914.

MOLMENTI P., *Epistolari veneziani del secolo XVIII*, Milano-Palermo-Napoli 1914.

SERRA L., *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia 1914.

1915

BORENIUS T., *A Portrait by Alessandro Longhi*, «The Burlington Magazine», 26 (1915), p. 181.

VICENZI C., *Milano, Castello Sforzesco. Le pitture*, Milano [1915].

1916

GAMBA C., *La Ca' d'Oro e la collezione Franchetti*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 10 (1916), pp. 321-334.

1917

Galleria Geri, Milano, 23 aprile - 2 maggio 1917.

Museum Notes, in «The Brooklyn Museum Quarterly», 4 (1917), pp. 169-171.

1918

Christie's, London, 26 luglio 1918.

1919

DE MIOMANDRE F., *Les vénitiens du XVIII^e siècle*, «Les Arts», 15 (1919), CLXXV, pp. 20-24.

Venise aux XVIII^e-XIX^e siècles, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, aprile-maggio 1919), a cura di C. RICCI, Milano 1919.

1920

Catalogo del Museo Artistico Poldi Pezzoli, Milano 1920.

Galleria Geri, Genova, 2-5 febbraio 1920.

1921

CIMEGOTTO C., *L'Accademia dei Concordi di Rovigo*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», 32 (1921), pp. 72-80.

Museum of Fine Arts, Boston. Catalogue of Paintings, Boston 1921.

RAVÀ A., *G.B. Piazzetta*, Firenze 1921.

1922

ALAZARD J., *L'exposition du «Sei» et du «Settecento» à Florence*, «La Revue de l'Art ancien et moderne», 42 (1922), pp. 386-392.

DERSCHAU (VON) J., *Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei*, Heidelberg

1922.

Dorotheum, Wien, 8 aprile 1922.

LAPAUZE H., *Un nouveau chapitre sur l'oeuvre de Francesco Guardi d'après des documents inédits*, Paris 1922.

Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1922), a cura di N. TARCHIANI, Roma-Milano-Firenze 1922.

RAVÀ A., *Marco Pitteri incisore veneziano*, Firenze 1922.

RONCHI O., *Guida storico-artistica di Padova e dintorni*, Padova 1922.

1923

BERTHOMIEU L., *Musée de Narbonne. Catalogue descriptif et annoté des peintures et sculptures*, Toulouse 1923.

Dorotheum, Wien, 18 dicembre 1923.

RAVÀ A., *Pietro Longhi*, Bergamo 1923².

1924

Catalogo. Le Regie Gallerie della Accademia di Venezia, a cura della Direzione, Bologna 1924.

Catalogue of a Loan Exhibition of Italian Pictures of the XVII and XVIII Centuries, catalogo della mostra (Londra, Thos. Agnew and Sons' Galleries, ottobre-novembre 1924), a cura della Magnasco Society, London 1924.

DOLFIN B.G., *I Dolfin (Delfino) patrizzi veneziani nella storia di Venezia dall'anno 452 al 1923*, Milano 1924².

Dorotheum, Wien, 6-7 marzo 1924.

GAMBA C., *La raccolta Crespi-Morbio*, «Dedalo», 4 (1924), pp. 535-554.

Italian Pictures of the XVII and XVIII Centuries, catalogo della mostra (Londra, Thomas Agnew and Sons' Galleries, ottobre-novembre 1924), a cura della Magnasco Society, London 1924.

La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti, a cura di U. OJETTI, Milano-Roma 1924.

MOSCHETTI A., *Un ritratto e due bozzetti-ritratti di Alessandro Longhi*, «Cronache d'Arte», 1 (1924), pp. 90-94.

PELLEGRINI A., *Una casa in città e un casino in campagna*, Bergamo 1924.

The Gentleman with a Muff, «Bulletin of the Minneapolis Institute of Art», 13 (1924), p. 4.

1924-1925

FOGOLARI G., *In tabarro e bauta*, in *Settecento veneziano*, strenna dell'«Illustrazione Italiana», 1924-1925, pp. 1-24.

MODIGLIANI E., *Settecento veneziano nelle raccolte private milanesi*, in *Settecento veneziano*, strenna dell'«Illustrazione Italiana», 1924-1925, pp. 33-52.

1925

BOUVY E., *Les portraits gravés de Marco Pitteri*, «Études Italiennes», 7 (1925), pp. 1-5.

Catalogo illustrato della seconda esposizione d'arte antica. II^a sezione: Seicento e Settecento, catalogo della mostra (Trieste, Circolo Artistico, 1925), a cura di A. RICCOBONI, Trieste 1925.

Catalogue. National Gallery, London 1925.

DAZZI M., *Rovigo nel '700*, «Cronache d'Arte», 2 (1925), pp. 68-76.

FIOCCO G., *Lorenzo Tiepolo*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. II, 5 (1925), pp. 17-28.

KRONFELD A., *Führer durch die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1925.

Gemälde Alter Meister aus Berliner Besitz, catalogo della mostra (Berlino, Akademie der Künste, luglio-agosto 1925), Berlin 1925.

MAYER A.L., *Dipinti di Lorenzo Tiepolo*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. II, 4 (1925), pp. 413-422.

NUGENT M., *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni*, I, San Casciano (FI) 1925.

1926

Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina. I. Die Zeichnungen der Venezianischen Schule, a cura di A. STIX - L. FRÖHLICH-BUM, Wien 1926.

Catalogo. Pinacoteca Querini-Stampalia, Venezia [1926].

Handbook of Paintings in the Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis 1926.

LORENZETTI G., *Venezia e il suo estuario*, Venezia-Milano-Roma-Firenze 1926.

MOLMENTI P., *La storia di Venezia nella vita privata*, III, Bergamo 1926⁶.

VICENZI C., *Musei del Castello Sforzesco di Milano. Quadri e affreschi*, Milano [1926].

1927

- COGGIOLA PITTONI L., *Note d'arte settecentesca veneziana*, «Rivista mensile della città di Venezia», 6 (1927), pp. 8-26 [= Coggiola Pittoni 1927a].
- EAD., *Un ritratto sconosciuto di A. Longhi*, «Cronache d'Arte», 4 (1927), pp. 100-102 [= Coggiola Pittoni 1927b].
- COLETTI L., *La Pinacoteca Comunale di Treviso e il suo riordinamento*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. II, 6 (1927), pp. 468-479.
- DAMERINI G., *Giardini sulla laguna*, Bologna 1927.
- DORNER A., *Neuerverbungen des Jahres*, «Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover», n.s., 2 (1927), pp. 27-29.
- FIOCCO G., *Aggiunte di Francesco Maria Tassi alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti*, «Rivista mensile della città di Venezia», 6 (1927), pp. 141-174 [= Fiocco 1927a].
- ID., *Michelangelo Morlaiter*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. II, 7 (1927), pp. 219-230 [= Fiocco 1927b].
- Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. CAVERSAZZI et al., Bergamo 1927.
- Italienische Malerei des 17 und 18 Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Berlino, Antiquitätenhaus Wertheim, 1927), a cura di H. VOSS, Berlin 1927.
- KRONFELD A., *Führer durch die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1927².
- LONGHI R., *Di Gaspare Traversi*, «Vita Artistica», 2 (1927), pp. 145-167.
- Meisterwerke aus dem Provinzial-Museum in Hannover*, a cura di A. DORNER, Hannover 1927.
- RAVÀ A., *Il ritratto veneziano del sec. XVIII*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. CAVERSAZZI et al., Bergamo 1927, pp. 193-207.
- Sotheby's, London, 14 dicembre 1927.

1928

- CALABI A., *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice biographique d'après les manuscrits de A. De Vesme entièrement réformés et complétés d'une étude critique*, Milano 1928 [= De Vesme-Calabi 1928].
- Cassirer-Helbing, Berlin, 22 maggio 1928.
- Catalogue. The Royal Galleries of the Academy of Venice*, a cura della Direzione, Bologna 1928.
- DAMERINI G., *I pittori veneziani del '700*, Bologna 1928.
- De Vries, Amsterdam, 26-27 giugno 1928.
- Ernst Museum, Budapest, 30 aprile 1928.
- PARIGI L., *La musica figurata. VII. Allegorie, nature morte, ritratti*, «La Rassegna Musicale», 1 (1928), pp. 479-487.

1929

- BROSCH L., *Longhi, Alessandro*, in *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, XXIII, a cura di H. VOLLMER, Leipzig 1929, pp. 355-356.
- Catalogue. National Gallery*, London 1929 [= *Catalogue* 1929a].
- Catalogue. National Gallery of Scotland, Edinburgh*, Edinburgh 1929⁴⁸ [= *Catalogue* 1929b].
- Current Art Notes*, «The Connoisseur», 84 (1929), pp. 123-128.
- DODGSON C., *Alessandro Longhi (1733-1813). Lady at the Spinnet, and three Cavaliers*, «Old Master Drawings», 14 (1929), pp. 25-26.
- FIOCCO G., *La peinture à l'exposition du XVIII^e siècle à Venise*, «La Renaissance», 12 (1929), pp. 559-575 [= Fiocco 1929a].
- ID., *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*, «Rivista della città di Venezia», 8-9 (1929), pp. 497-581 [= Fiocco 1929b].
- ID., *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929 [= Fiocco 1929c].
- Galleria Geri, Milano, 18-26 marzo 1929.
- Il Settecento italiano. Catalogo generale della mostra e delle sezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 18 luglio - 10 ottobre 1929), Venezia 1929.
- Old Masters*, «Pantheon» (luglio 1929), p. XLI.
- PEVSNER N., *Die Rokoko-Ausstellung in Venedig*, «Kunstchronik und Kunstliteratur beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst», 7 (1929), pp. 73-79.

ante 1930

- Pinacoteca di Villa Geri. Opere di pittura antica e moderna*, Firenze, s.d. [ante 1930].

1930

- BRATTI R., *Notizie d'arte e d'artisti*, Venezia 1930.
De Vries, Amsterdam, 16 dicembre 1930.
Helbing, München, 28-29 ottobre 1930.
Italianische Malerei. Venezianer des 16.-18. Jahrhunderts, catalogo della mostra (Monaco, Galerie Caspari, 1930), a cura di A.L. MAYER, München 1930.
Katalog der Kunstsammlungen im Provinzial-Museum zu Hannover. I. Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle, a cura di A. DORNER, Berlin 1930.
OJETTI U., *Bello e brutto*, Milano 1930.
Paintings and Drawings by the old Masters, «Art News», (aprile 1930), inserto pubblicitario.
ROSENTHAL L., *L'art italien du XVIII^e siècle. A propos d'une exposition récente*, «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, 3 (1930), pp. 18-46.
SINGER H.W., *Allgemeiner Bildniskatalog*, II, Leipzig 1930.

1931

- A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy, Burlington House, gennaio-marzo 1930), a cura di Lord BANIEL - K. CLARK - E. MODIGLIANI, Oxford-London 1931.
BRUNELLI B. - CALLEGARI A., *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano 1931.
CALABI A., *La gravure italienne au XVIII^e siècle*, Paris 1931.
DELOGU G., *Appunti su Jacopo Ceruti pittore bresciano detto il 'Pitocchetto'*, «L'Arte», 34 (1931), pp. 312-331 [= Delogu 1931a].
ID., *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia 1931 [= Delogu 1931b].
Galleria Lurati, Milano, 9-13 novembre 1931.
Galleria Pesaro, Milano, 11 novembre 1931.
Guida della Pinacoteca dei Concordi di Rovigo, Rovigo 1931.
KRONFELD A., *Führer durch die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1931.
MORAZZONI G., *La moda a Venezia nel secolo XVIII*, Milano 1931.
MOSCHINI V., *La pittura italiana del Settecento*, Firenze 1931.
SINGER H.W., *Allgemeiner Bildniskatalog*, V, Leipzig 1931.
The Isabella Stewart Gardner Museum. Catalogue of the Paintings and Drawings, a cura di P. HENDY, Boston 1931.

1932

- DAZZI M., *Due scranne e l'Accademia dei Concordi di Rovigo*, «Le Tre Venezie» (1932), pp. 875-880.
Il Settecento italiano, I, a cura di U. OJETTI, Milano-Roma, 1932.
MORASSI A., *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, Roma 1932.
MOSCHINI V., *Per lo studio di Alessandro Longhi*, «L'Arte», 35 (1932), pp. 110-147 [= Moschini 1932a].
ID., *Un ritratto inedito di Alessandro Longhi*, «Dedalo», 12 (1932), pp. 772-780 [= Moschini 1932b].
Mostra d'arte antica, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale a Villa Giulia, aprile-giugno 1932), Roma 1932.
MULLER J., *Haydn Portraits*, «The Musical Quarterly», 18 (aprile 1932), pp. 282-298.
PACCHIONI G., *La Regia Pinacoteca di Torino*, Roma 1932.
PALLUCCHINI R., *Domenico Fedeli detto il Maggiotto*, «Rivista di Venezia», 11 (1932), pp. 485-495.
PROTTI R., *Bibliografia. Vittorio Moschini*, Per lo studio di Alessandro Longhi, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 19 (1932), p. 303.
RICHTER J.P., *The Portrait of Count Widmann by Alessandro Longhi*, «Metropolitan Museum Studies», 4 (1932), I, pp. 39-44.
TUA P.M., *Inventario dei monumenti iconografici d'Italia. Bassano del Grappa*, Trento 1932.
VOLTOLINA M., *Il pittore P.A. Novelli*, «Rivista di Venezia», 11 (1932), pp. 101-117.
Zweites Verzeichnis ausgewählter Zeichnungen alter Meister, a cura di K.E. MAISON, [Berlin 1932].

1933

- CERVELLINI G.B., *Inventario dei monumenti iconografici d'Italia. Treviso*, Trento 1933.
Christie's, London, 24 febbraio 1933.
Das Portrait vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, catalogo della mostra (Brno, Kunstverein-Künstlerhaus, 30 aprile - 5 giugno 1933), Brno 1933.
FOSCARI L., *Autoritratti di maestri della scuola veneziana*, «Rivista di Venezia», 12 (1933), pp. 247-261.
Galleria Bellini, Firenze, 22-27 maggio 1933.

Helbing, München, 2 novembre 1933.
L'Antonina S.A., Roma, 22-27 maggio 1933.
SHAW J.B., *Some Venetian Draughtsmen of the Eighteenth Century*, «Old Master Drawings», 7 (1933), pp. 47-63.

1934

FOGOLARI G., *Le RR. Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma 1934.
Galleria Geri, Milano, 30 aprile-10 maggio 1934.
Galleria Geri, Milano, 26 novembre - 1° dicembre 1934.
Galleria Geri, Milano, 17-23 dicembre 1934.
Italiaansche kunst in Nederlandsch bezit, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 1° luglio - 1° ottobre 1934), Amsterdam 1934.
LORENZETTI G. - PLANISCIG L., *La collezione dei conti Donà dalle Rose a Venezia*, Venezia 1934.
MOSCHINI V., *Longhi, Alessandro*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XXI, Roma 1934, p. 467.
Seconda mostra d'arte coloniale, catalogo della mostra (Napoli, Castelnuovo, 1° ottobre 1934 - 31 gennaio 1935), Roma 1934.
VER HEYDEN DE LANCEY C., *Les portraits de Jacques et de François Casanova*, «Gazette des Beaux-Arts», p. VI, 11 (1934), pp. 99-107.

1935

CASANOVA G., *Mémoires*, XII, a cura di R. VÈZE, Paris 1935.
Catalogo della R. Pinacoteca di Brera, a cura di E. MODIGLIANI, Milano [1935].
Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, 1935), Paris 1935.
FIOCCO G., *Giambattista Pittoni e Jacopo Amigoni ad Alessandria d'Egitto*, «Rivista di Venezia», 14 (1935), pp. 327-332.
Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, catalogo della mostra (Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum, maggio-giugno 1935), Wiesbaden 1935.
L'Antonina, Roma, 16-23 gennaio 1935.
ROUCHES G., *Les XVII^e et XVIII^e siècles*, «La Renaissance», 18 (1935), pp. 33-39.
SCRINZI A., *Uno sguardo alla mostra della pittura a Brescia nel Sei e Settecento*, «L'Arengo», 7 (1935), VII, pp. 6-20.
The Isabella Stewart Gardner Museum, Fenway Court. General Catalogue, a cura di G. WENDEL LONGSTREET, Boston 1935.

1936

BORENIUS T., *Catalogue of the Pictures and Drawings at Harewood House and elsewhere in the Collection of the Earl of Harewood*, Oxford 1936.
BOTTA G., *Le collezioni Agosti e Mendoza*, Milano 1936.
FOGOLARI G., *Regia Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia*, Roma 1936.
GOERING M., *Italienische Malerei des Siebzehnten und Achtzehnten Jahrhunderts*, con presentazione di G. FIOCCO, Berlin 1936.
GRANVILLE FELL H., *From Gallery and Mart*, «The Connoisseur», 98 (1936), pp. 362-365.
LORENZETTI G., *Ca' Rezzonico*, Venezia 1936.
Venetian Painting of the Eighteenth Century, catalogo della mostra (St. Louis, City Art Museum, 1-31 marzo 1936), a cura di M.R. ROGERS, «Bulletin of the City Art Museum of St. Louis», 21 (1936), pp. 15-47.

1937

Ausstellung Italienische Malerei, catalogo della mostra (Vienna, Palais Pallavicini, 14 maggio - 15 giugno 1937), a cura della Galerie Sanct Lucas, Wien 1937.
Böhler, München, 28 ottobre 1937.
Catalogo della raccolta Pisa, I, con prefazione di U. OJETTI, Milano 1937.
CIPOLLATO A., *Venezia. Il ripristino di alcune sale del Palazzo Ducale*, «Emporium», 85 (1937), pp. 221-226.
DELOGU G., *Pitture italiane del '600 e del '700 a Vienna*, «L'Arte», 40 (1937), pp. 222-241.
Feste e maschere veneziane, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 6 maggio - 31 ottobre 1937), a cura di G. LORENZETTI, Venezia 1937.
Galleria Pesaro, Milano, 25-29 gennaio 1937.
Illustrations Italian Schools. National Gallery, London 1937.
L'Antonina, Roma, 15-28 aprile 1937.
L'Antonina, Roma, 24 maggio - 2 giugno 1937.
Moos, Genève, 26-27 novembre 1937.

Sotheby's, London, 13 luglio 1937.

1938

La mostra del ritratto italiano nei secoli, catalogo della mostra (Belgrado, Museo del Principe Paolo, 1938), a cura di N. BARBANTINI, Venezia 1938.

MOSCHETTI A., *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova 1938².

Opere complete di Carlo Goldoni edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, a cura di G. ORTOLANI, XXXV/1, Venezia 1938.

PETRUCCI A., *Il volto segreto dell'incisione italiana del Settecento*, «Bollettino d'Arte del ministero della Pubblica Istruzione», s. III, 31 (1938), pp. 540-557.

STROHMER E.V., *Die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, con introduzione di A. STIX, Wien 1938.

Tiepolo and his Contemporaries, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 marzo - 24 aprile 1938), a cura di H.B. WEHLE - H.E. WINLOCK, New York 1938.

1939

BORENIUS T., *An Exhibition of Venetian Painting*, «The Burlington Magazine», 74 (1939), pp. 193-194.

Masterworks of Five Centuries, catalogo della mostra (San Francisco, Golden Gate International Exposition, 1939), San Francisco 1939.

SWEET F.A., *Masterpieces of Italian Painting*, «Bulletin of The Art Institute of Chicago», 33 (1939), pp. 111-113.

1939-1940

ALPAGO NOVELLO L., *Gli incisori bellunesi. Saggio storico-bibliografico*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 99 (1939-1940), Classe di scienze morali e lettere, pp. 471-716.

1940

Antonio Cornaro by P. Longhi, «Apollo», 32 (1940), CLXXXVIII, copertina.

Collezioni private, «L'Arte», n.s., 11 (1940), IV, supplemento.

Exhibition of Venetian Paintings and Drawings, catalogo della mostra (Londra, Matthiesen Gallery, 23 febbraio - 6 aprile 1940), London 1940.

Italian Masters, lent by the Royal Italian Government, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, gennaio-marzo 1940), New York 1940.

The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings, a cura di H.B. WEHLE, New York 1940.

1941

BALDISSONE G.B., *Gaspare Diziani e la sua famiglia*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 13 (1941), LXXVII, pp. 1310-1311.

BASSI E., *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze 1941.

DE WITT A., *Incisione italiana*, Milano 1941.

Exhibition of Italian Baroque Painting, 17th and 18th Centuries, catalogo della mostra (San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 16 maggio - 15 giugno 1941), San Francisco 1941.

Galleria Geri, Milano, 7-9 gennaio 1941.

Galleria Guglielmi, Milano, 24-27 novembre 1941.

GALLO R., *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, Venezia 1941.

Mostra degli incisori veneti del Settecento, catalogo della mostra (Venezia, Ridotto, 28 giugno - 30 settembre 1941), a cura di R. PALLUCCHINI, Venezia 1941.

Mostra del Settecento italiano, catalogo della mostra (Milano, Galleria Ferruccio Asta, 1941), a cura di G. FIOCCO, Venezia 1941.

Mostra di pittura veneziana del Settecento, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, dicembre 1941), a cura di A. MORANDOTTI, Venezia 1941.

Palazzo Simonetti S.A., Roma, 15-29 aprile 1941.

PALLUCCHINI R., *Avvertimento*, in *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Ridotto, 28 giugno - 30 settembre 1941), a cura di R. PALLUCCHINI, Venezia 1941, pp. 9-16.

WATERHOUSE E.K., *Reynolds*, London 1941.

1942

CAPPOVIN G., *Tripoli e Venezia nel secolo XVIII*, Verbania 1942.

GALIZZI P.G., *Le chiese di San Pellegrino*, Bergamo 1942.
La Regia Pinacoteca di Brera, a cura di A. MORASSI, Roma 1942.
LORENZETTI G., *La pittura italiana del Settecento*, Novara 1942.
Mostra del paesaggio e del ritratto del '700, catalogo della mostra (Milano, Galleria Ferruccio Asta, 1942), a cura di G. FIOCCO, Milano 1942.
Mostra di pittura antica, catalogo della mostra (Trieste, Galleria d'Arte G. de Crescenzo, 1942), a cura di G. FIOCCO, Trieste 1942.
Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del n.b. Pietro Gradenigo, a cura di L. LIVAN, Venezia 1942.
POGLAYEN-NEUWALL S., *Pittura veneziana del Settecento*, «Emporium», 95 (1942), pp. 61-66.

1942-1943

MICHELI A.A., *Una famiglia di matematici e di poligrafi trivigiani: i Riccati. I. Iacopo Riccati*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 102 (1942-1943), Classe di scienze morali e lettere, pp. 535-587.

1943

ARSLAN E., *Di Alessandro e di Pietro Longhi*, «Emporium», 98 (1943), pp. 51-63.
BRIGANTI G., *Cinque pittori del Settecento a Palazzo Massimo*, «Emporium», 97 (1943), pp. 191-204.
Cinque pittori del Settecento. Ghislandi, Crespi, Magnasco, Bazzanini, Ceruti, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, 1943), a cura di A. MORANDOTTI, Venezia 1943.
GALLO R., *Le mappe geografiche del Palazzo Ducale di Venezia*, «Archivio Veneto», s. V, 32-33 (1943), pp. 47-113.
Italian Painting, «The Bulletin of the Fogg Museum of Art», 10 (1943), p. 46.
MORAZZONI G., *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Milano 1943.
STROHMER E.V., *Die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1943.

1944

BASSI E., *Problemi dell'incisione veneta del Settecento*, «Emporium», 100 (1944), pp. 37-49.
FRANKFURTER A.M., *The Winthrop Collection. Venetian Baroque*, «Art News» (gennaio 1944), pp. 15-16.
MAURONER F., *Incisioni del Pitteri*, Bergamo 1944.
PALLUCCHINI R., *Pitture veneziane del Settecento in Dalmazia*, «Le Tre Venezie», 19 (1944), VII-XII, pp. 47-56.

1945

Cinque secoli di pittura veneta, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 21 luglio - 31 ottobre 1945), a cura di R. PALLUCCHINI, Venezia.
GALLO R., *I Pisani ed i palazzetti di Santo Stefano e di Stra*, Venezia 1945.
Moos, Genève, 10 novembre 1945.

[1945-1946]

Ritratto di monaca. Alessandro Longhi, a cura della Galleria Pini di Roma, Milano [1945-1946].

1946

A.G., *Old Masters at the Koetser Gallery*, «The Burlington Magazine», 88 (1946), p. 46.
ARSLAN E., *Inediti di Pietro e Alessandro Longhi*, «Emporium», 103 (1946), pp. 59-65.
Catalogue. National Gallery of Scotland, Edinburgh, Edinburgh 1946⁵⁰.
Drawings in the Fogg Museum of Art, a cura di A. MONGAN - P.J. SACHS, 2 voll., Cambridge (Massachusetts) 1946.
Exhibition of Works of Art from the Ford Collection, catalogo della mostra (Exeter, Royal Albert Memorial Museum, 7 marzo - 5 aprile 1946), a cura di B. FORD, Exeter 1946.
I capolavori dei musei veneti, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 1946), a cura di R. PALLUCCHINI, Venezia 1946.
Itinerario delle sale d'esposizione. Galleria Querini-Stampalia, Venezia 1946.
LONGHI R., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946.
Works of Art from the Ford Collection, catalogo della mostra (Exeter, Royal Albert Memorial Museum, 7 marzo - 5 aprile 1946), s.l. 1946.

1947

BENESCH O., *Venetian Drawings of the Eighteenth Century in America*, New York 1947.
MARCONI S., *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, «Arte Veneta», 1 (1947), p. 237.

Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, 21 giugno - 30 settembre 1947), a cura di A. MORASSI, Milano 1947.

MURARO M., *Prima mostra nazionale antiquaria a Venezia*, «Vernice. Rassegna d'Arte», 2 (1947), XV, p. 10.

PALLUCCHINI R., *La mostra delle collezioni private di Venezia*, «Arte Veneta», 1 (1947), pp. 149-150.

PIGNATTI T., *Per l'iconografia di Francesco Guardi*, «Arte Veneta», 1 (1947), p. 294.

Pittura veneta. Prima mostra d'arte antica delle raccolte private veneziane, catalogo della mostra (Venezia, 1947), a cura di A. RICCOBONI, Venezia 1947.

Quattrocento pitture inedite. Prima mostra nazionale antiquaria, catalogo della mostra (Venezia, 1947), a cura di A. RICCOBONI, Venezia 1947.

Trésors de l'art vénitien, catalogo della mostra (Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1° aprile - 30 settembre 1947), a cura di R. PALLUCCHINI, Bruxelles-Milano 1947.

1947-1948

ARSLAN E., *In margine al Petri*, «Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como», 128-129 (1947-1948), pp. 47-53.

1948

A Gallery of XVIII Century Venetian Paintings. A Special Exhibition, catalogo della mostra (Louisville, The J.B. Speed Art Museum, 2-29 giugno 1948), Louisville 1948.

DELOGU G., *I capolavori del Liechtenstein a Lucerna*, «Emporium», 108 (1948), pp. 123-128.

Drawings: Bruegel to Cezanne, catalogo della mostra (New York, Schaeffer Galleries, 1948), «Schaeffer Galleries Bulletin», 4 (1948).

Meisterwerke aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, catalogo della mostra (Lucerna, Kunstmuseum, 3 giugno - 31 ottobre 1948), a cura di G. WILHELM - P. HILBER, Luzern 1948.

MOSCHINI V., *Catalogo delle opere d'arte della Ca' d'Oro*, in G. FOGOLARI - V. MOSCHINI - U. NEBBIA, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Guida-catalogo*, Venezia 1948, pp. 67-186.

MURARO M., *La Quadreria Correr*, Venezia 1948.

PALLUCCHINI R., *Disegni veneziani del Settecento in America*, «Arte Veneta», 2 (1948) [1949], pp. 157-158 [= Pallucchini 1948a].

ID., *Settecentisti veneti in mostra a Louisville*, «Arte Veneta», 2 (1948) [1949], pp. 172-173 [= Pallucchini 1948b].

ID., *Veneti alle mostre svizzere*, «Arte Veneta», 2 (1948) [1949], pp. 166-170 [= Pallucchini 1948c].

PIGNATTI T., *L'ammiraglio veneto del Museo di Padova*, «Arte Veneta», 2 (1948) [1949], p. 155.

1949

BASSI E., *Un ritratto di Alessandro Longhi*, «Arte Veneta» 3 (1949) [1950], pp. 166-167.

BASSI-RATHGEB R., *Ceruti, Longhi e Ceresa in tre dipinti sconosciuti dell'eredità Suardo*, «La Rivista di Bergamo», 1 (1949), III-IV, pp. 31-32.

Catalogo. Le Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura della Direzione, Venezia 1949.

Catalogo della Quadreria. Civico Museo Correr, a cura di G. MARICHER - T. PIGNATTI, Venezia 1949.

PALLUCCHINI R., *Studi sui disegni veneti*, «Arte Veneta», 3 (1949) [1950], pp. 172-174.

PIGNATTI T., *La quadreria Correr*, «Vernice», 31 (1949), p. 32.

1950

BONETTI M. - BROGLIO A., *Il Polesine di Rovigo: guida turistica*, Rovigo 1950.

CALMANN H.M., *Dealer in Old Master Drawings*, London 1950.

Catalogo della Pinacoteca di Brera in Milano, a cura di E. MODIGLIANI, Milano 1950.

Exhibition of Old Master Drawings, catalogo della mostra (Londra, P. & D. Colnaghi & Co., 18 aprile - 26 maggio 1950), London 1950.

FOGOLARI G., *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia*, Roma 1950².

GIGLIOLI O.H., *Four Unknown Portraits*, «The Burlington Magazine», 92 (1950), pp. 269-270.

GOLZIO V., *Storia dell'arte classica e italiana. Il Seicento e il Settecento*, IV, Torino 1950.

L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario, 1750-1950, catalogo della mostra (Venezia, 1950), a cura di E. BASSI, Venezia 1950.

LANCKORONSKA M., *Die Venezianische Buchgraphik des XVIII. Jahrhunderts*, Hamburg 1950.

MCCOMB A.K., *The Engravings of Marco Pitteri with a Catalogue of Pitteri's Portrait Engravings by the Late Fabio Mauroner*, «The Print Collector's Quarterly», 30 (1950), II, pp. 5-18.

MOSCHINI V., *Le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma 1950.

PALLUCCHINI R., *La mostra del bicentenario della Accademia Veneziana di Belle Arti. I. Il Settecento*, «Arte Veneta»,

4 (1950) [1951], pp. 170-171.

PIGNATTI T., *I ritratti settecenteschi della Querini Stampalia*, «Bollettino d'Arte», 3 (1950), pp. 216-218.

1951

A Loan Exhibition. Italian, Spanish and French Paintings of the 17th and 18th Centuries, catalogo della mostra (Ann Arbor, The University of Michigan Museum of Art, 1-28 novembre 1951 / Grand Rapids, The Grand Rapids Art Gallery, 14 dicembre 1951 - 9 gennaio 1952), s.l. 1951.

BRIZIO A.M., *Premessa*, in *La moda in cinque secoli di pittura*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, maggio-giugno 1951), a cura di di A.M. BRIZIO, Torino 1951, p. 7.

DI CARPEGNA N., *Longhi, Alessandro*, in *Enciclopedia Cattolica*, VII, Firenze 1951, col. 1514.

Eighteenth Century Venice, catalogo della mostra (Londra, Whitechapel Art Gallery, 3 gennaio - 14 marzo 1951 / Birmingham, Museum and Art Gallery, 21 marzo - 18 aprile 1951), a cura di F.J.B. WATSON, London 1951.

La moda in cinque secoli di pittura, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, maggio-giugno 1951), a cura di di A.M. BRIZIO, Torino 1951.

LORENZETTI G., *Ca' Rezzonico*, Venezia 1951⁴.

Mostra del costume nel tempo. Momenti di arte e di vita dall'età ellenica al romanticismo, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, 25 agosto - 14 ottobre 1951), Venezia 1951.

PACCHIONI G., *La Galleria Sabauda a Torino*, Roma 1951.

PALLUCCHINI R., *La mostra della moda a Torino*, «Arte Veneta», 5 (1951) [1952], p. 220 [= Pallucchini 1951a].

ID., *La pittura veneziana del Settecento alla Whitechapel Gallery di Londra*, «Arte Veneta», 5 (1951) [1952], pp. 209-214 [= Pallucchini 1951b].

1951-1952

PALLUCCHINI R., *La pittura veneziana del Settecento*, II, dispensa universitaria, Bologna 1951-1952.

1952

BASSI-RATHGEB R., *Ricordi longheschi nel bergamasco*, «Gazzetta di Bergamo», 4 (1952), pp. 26-27.

Catalogue of the Paintings, Drawings and Miniatures in the Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, a cura di K. GARLICK, Cambridge 1952.

Exhibition of Old Master Drawings, catalogo della mostra (Londra, P. & D. Colnaghi & Co., 29 aprile - 30 maggio 1952), London 1952.

GROSSATO L., *La Pinacoteca del Museo di Padova*, «Emporium», 115 (1952), pp. 117-123.

MENEGAZZI L., *Un museo ed una mostra a Treviso*, «Emporium», 116 (1952), pp. 220-227.

PITTALUGA M., *Acquaforristi veneziani del Settecento*, Firenze 1952.

Venice 1700-1800. An Exhibition of Venice and the Eighteenth Century, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, John Herron Art Museum, 1952), a cura di E.P. RICHARDSON, Detroit 1952.

1952-1953

VENTURI L., *Lezioni di Storia dell'Arte Moderna. La pittura del Settecento*, dispensa universitaria, Roma 1952-1953.

1953

500 Jahre venezianische Malerei, catalogo della mostra (Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 2 maggio - 19 luglio 1953), con presentazione di G. JEDLICKA, Schaffhausen 1953.

Accessions of American and Canadian Museums. October-December 1952, «The Art Quarterly», 16 (1953), II, pp. 145-157.

Catalogo della mostra di pittura italiana del Sei e Settecento alla Galleria del Sole di Milano, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Sole, 19 dicembre 1953 - 15 gennaio 1954), a cura di G. BRIGANTI, [Milano] 1953.

DAZZI M., *Alessandro Longhi: Ritratto di Daniele IV Dolfin. Pietro Uberti: Ritratti di Giovanni e Giovanni Francesco Querini*, «Arte Veneta», 7 (1953) [1954], pp. 178-181.

De Venetiaanse Meesters, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 26 luglio - 11 ottobre 1953), con presentazione di D.C. ROËLL e prefazione di R. PALLUCCHINI, Amsterdam 1953.

FIOCCO G., *Segnalazioni per Giacomo Ceruti*, «Emporium», 117 (1953), pp. 51-55.

Guida della Pinacoteca. Accademia dei Concordi, Rovigo 1953.

I pittori della realtà in Lombardia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1953), a cura di R. CIPRIANI - G. TESTORI, Milano 1953.

- La peinture vénitienne*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 16 ottobre 1953 - 10 gennaio 1954), con presentazione di R. GIRON e prefazione di R. PALLUCCHINI, Bruxelles 1953.
- MORASSI A., *Una mostra del Settecento veneziano a Detroit*, «Arte Veneta», 7 (1953) [1954], pp. 49-62.
- PALLUCCHINI R., *Cinque secoli di pittura veneta a Sciaffusa, ad Amsterdam ed a Bruxelles e tre secoli a Parigi*, «Arte Veneta», 7 (1953) [1954], pp. 194-198.
- PIGNATTI T., *An Exhibition of Lombard 'Painters of Reality'*, «The Burlington Magazine», 95 (1953), p. 277.

1954

- ARSLAN E., *Cinque disegni veneti. Farinati, Fetti, Bassetti, Crosato, Pietro Longhi*, «Arte Veneta», 8 (1954) [1955], pp. 289-294
- CAV. A., *Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese a Belluno nel Palazzo dei Vescovi*, «Arte figurativa antica e moderna», 11 (1954), pp. 30-32.
- Composer Portraits and Autograph Scores*, catalogo della mostra (Toledo - Ohio, The Toledo Museum of Art, 3 ottobre - 7 novembre 1954), s.l. 1954.
- Da Caravaggio a Tiepolo. Pittura italiana del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (San Paolo del Brasile, settembre-ottobre 1954), a cura di G. RONCI, Roma 1954.
- Dipinti antichi e di bella decorazione*, catalogo della mostra-vendita (Milano, Galleria Schettini, 6-21 novembre 1954), Milano 1954.
- European Masters of the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 1954-1955), a cura di G. KELLY, London 1954.
- IVANOFF N., *Francesco Zugno ritrattista*, «Emporium», 119 (1954), pp. 268-271 [= Ivanoff 1954a].
- ID., *I ritratti dell'Avogaria*, «Arte Veneta», 8 (1954) [1955], pp. 272-283 [= Ivanoff 1954b].
- ID., *Zugno e Battaglioli*, «Emporium», 120 (1954), pp. 67-77 [= Ivanoff 1954c].
- Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, a cura di G. VON DER OSTEN, Hannover 1954.
- Mostra di pitture del Settecento nel bellunese*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Vescovi, 1954), a cura di F. VALCANOVER, Venezia 1954.
- Parke-Bernet Galleries, New York, 3 novembre 1954.
- R., *Una mostra-vendita di pittura antica organizzata da G. Canessa alla «Schettini» di Milano*, «Arte figurativa antica e moderna», 12 (1954), p. 42.
- TESTORI G., *Il Ghislandi, il Ceruti e i veneti*, «Paragone», 57 (1954), pp. 16-33.
- VALCANOVER F., *Opere d'arte inedite o poco conosciute nel bellunese. 1. Un nuovo ritratto di Alessandro Longhi*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 25 (1954), pp. 33-36.

1955

- Bollettino bibliografico*, «Commentari», 6 (1955), II, pp. 149-155.
- BRUNETTI M., *Museo Civico Correr. Le collezioni storiche*, Venezia 1955.
- C., *Mostra del Settecento veneziano alla Villa Comunale di Milano*, «Arte figurativa antica e moderna», 14 (1955), pp. 22-25.
- Catalogo dei dipinti esistenti nel Palazzo Contarini del Bovolo*, Venezia 1955.
- COMSTOCK H., *Eighteenth-Century Italian Figure Drawings at the Fogg Art Museum*, «The Connoisseur», 135 (1955), pp. 274-280.
- Exhibition of Old Master Drawings*, catalogo della mostra (Londra, P. & D. Colnaghi & Co., 21 aprile - 25 maggio 1955), London 1955.
- L'Italie des peintres*, catalogo della mostra (Toulouse, Musée des Augustins, 1954-1955), a cura di P. MESPLE, Toulouse 1955.
- MORASSI A., *Una mostra del Settecento a Zurigo*, «Arte Veneta», 9 (1955) [1956], pp. 275-278.
- MORTARI L., *Mostra di pitture del '700 bellunese*, «Bollettino d'Arte», s. IV, 1 (1955), pp. 91-93.
- Mostra del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Milano, Villa Comunale, aprile-maggio 1955), a cura di D. GUARNATI, Milano 1955.
- PALLUCCHINI R., *Il Settecento veneziano a Milano*, «Arte Veneta», 9 (1955) [1956], pp. 264-268 [= Pallucchini 1955a].
- ID., *La mostra di pittura settecentesca di Belluno*, «Arte Veneta», 9 (1955) [1956], pp. 248-252 [= Pallucchini 1955b].
- RICCOBONI A., *La mostra del '700 veneziano*, «Orizzonti italiani», 2 (1955), V, pp. 44-45.
- RUSSOLI F., *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano 1955.
- Schönheit des 18. Jahrhunderts. Malerei, Plastik, Porzellan, Zeichnung*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthaus, 10 settembre - 6 novembre 1955), a cura di R. WERHLI, Zürich 1955.

Summary Catalogue of European Paintings in Oil, Tempera and Pastel. Museum of Fine Arts, Boston, a cura di W.G. CONSTABLE, Boston 1955.

Tutte le opere di Carlo Goldoni, a cura di G. ORTOLANI, XIII, Milano 1955.

VALCANOVER F., *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Novara 1955.

1956

Collezioni d'Arte e di Storia. Inventario dei doni ricevuti dal 1935 al 31 dicembre 1956, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1 (1956), I-IV, pp. 56-60.

De Tiepolo à Goya, catalogo della mostra (Bordeaux, 7 maggio - 31 luglio 1956), a cura di G. MARTIN-MÉRY, Bordeaux 1956.

LEVEY M., *The Eighteenth Century Italian Schools. National Gallery Catalogues*, London 1956.

MOSCHINI V., *Le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma 1956⁵ [= Moschini 1956a].

ID., *Pietro Longhi*, Milano 1956 [= Moschini 1956b].

Portret Wenecki od Tyjczana do Tiepola, catalogo della mostra (Varsavia, Muzeum Narodowe, 15 aprile - 30 maggio 1956), a cura di F. VALCANOVER, Warszawa 1956.

Tutte le opere di Carlo Goldoni, a cura di G. ORTOLANI, XIV, Milano 1956.

VALCANOVER F., *Affreschi sconosciuti di Pietro Longhi*, «Paragone», 73 (1956), pp. 21-26 [= Valcanover 1956a].

ID., *Due ritratti di Pietro Longhi*, in *Venezia e l'Europa*, atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, San Giorgio Maggiore, Fondazione Cini, 12-18 settembre 1955), Venezia 1956, pp. 362-363 [= Valcanover 1956b].

ID., *Il ritratto veneto da Tiziano al Tiepolo a Varsavia*, «Arte Veneta», 10 (1956) [1957], pp. 240-244 [= Valcanover 1956c].

1957

An Exhibition of Paintings and Drawings by Hogarth the Londoner, catalogo della mostra (Londra, Guildhall Art Gallery, 6 giugno - 6 luglio 1957), London 1957.

Catalogue of Paintings and Sculpture. National Gallery of Scotland, Edinburgh 1957⁵¹.

DONZELLI C., *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957.

Guida al Castello Sforzesco ed ai suoi Musei, Milano 1957.

HONOUR H., *Giuseppe Nogari*, «The Connoisseur», 140 (1957), pp. 154-157.

Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo, a cura di L. GROSSATO, Venezia 1957.

LORENZETTI G., *Ca' Rezzonico*, Venezia 1957⁵.

MOSCHINI V., *Antonio Zucchi veneziano*, «Arte Veneta», 11 (1957) [1958], pp. 168-172.

PIGNATTI T., *Il nuovo catalogo delle pitture del Settecento nella National Gallery*, «Arte Veneta», 11 (1957) [1958], pp. 240-242.

PILO G.M., ID., *Per la datazione di tre ritratti di Alessandro Longhi*, «Paragone», 91 (1957), pp. 45-51 [= Pilo 1957a].

ID., *Ritratti di Carlo Goldoni*, Venezia 1957 [= Pilo 1957b].

ID., *Tre ritratti goldoniani di Alessandro Longhi*, «Ateneo Veneto», 141 (1957), I, pp. 45-50 [= Pilo 1957c].

Sotheby's, London, 26 giugno 1957.

WOODWARD J., *Amigoni as Portrait Painter in England*, «The Burlington Magazine», 99 (1957), pp. 21-23.

1958

Catalogue of Painting. The State Hermitage. Department of Western European Art, I, Leningrad-Moscow 1958.

DELOGU G., *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo 1958.

GRISERI A., *Longhi, Alessandro*, in *Grande dizionario enciclopedico UTET*, VII, Torino 1958, p. 1082.

HASKELL F. - LEVEY M., *Art Exhibitions in 18th Century Venice*, «Arte Veneta», 12 (1958) [1959], pp. 179-185.

Le siècle du Rococo. Art et civilisation du XVIIIème siècle, catalogo della mostra (Monaco, Residenz, 15 giugno - 15 settembre 1958), [Munich] 1958.

MOSCHINI V., *Sistemazioni e restauri effettuati nel 1959 dalla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia*, «Arte Veneta», 12 (1958) [1959], pp. 261-262.

PIGNATTI T., *Museo Correr*, Bergamo 1958.

RITZLER R. - SEFRIN P., *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, VI, Patavii 1958.

Summary Catalogue. National Gallery Catalogues, London 1958.

VALCANOVER F., *I veneti e la mostra del Rococò europeo*, «Arte Veneta», 12 (1958) [1959], pp. 255-257.

1958-1959

PILO G.M., *Francesco Zugno*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 2 (1958-1959) [1959], pp. 323-378.

1959

Age of Elegance. The Rococo and its Effect, catalogo della mostra (Baltimora, The Baltimore Museum of Art, 25 aprile - 14 giugno 1959), Baltimore 1959.

Carlo Goldoni (1707-1793) et la comédie italienne en France, catalogo della mostra (Marvejols, 7 luglio - 1° settembre 1959), a cura di E.J.P. SEGUIN, s.l. [1959].

GABRIELLI N., *La Galleria Sabauda a Torino*, Roma 1959.

Guida del Museo Civico di Treviso, a cura di L. COLETTI - L. MENEGAZZI, Treviso 1959.

Handbook of the Collections in the William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts, Kansas City, Missouri, a cura di R.E. TAGGART, Kansas City 1959⁴.

LEVEY M., *Painting in Eighteenth Century Venice*, London 1959.

PESENTI F.R., *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, «Arte Lombarda», 4 (1959), pp. 126-130.

PIGNATTI T., *Due nuovi Alessandro Longhi al Museo Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4 (1959), II, pp. 7-16 [= Pignatti 1959a].

ID., *Mostra di dipinti restaurati del Sei e Settecento al Museo Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4 (1959), III, pp. 15-35 [= Pignatti 1959b].

RICCOBONI A., *Ritratti e figure di Pietro Longhi*, «Emporium», 130 (1959), pp. 199-206.

SCHÖNBERGER A. - SOEHNER H., *Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, München 1959.

VALCANOVER F., *Un nuovo Alessandro Longhi*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4 (1959), IV, pp. 27-28.

1959-1960

IVANOFF N., *Alcune lettere inedite di Tomaso Temanza a Pierre Jean Mariette*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 118 (1959-1960), Classe di scienze morali e lettere, pp. 93-124.

MARIACHER G., *Per la datazione di un'opera perduta di Giambattista Tiepolo*, «Arte Veneta», 13-14 (1959-1960) [1960], pp. 237-239.

PILO G.M., *Piazzetta, Longhi, Ricci: una perizia impugnabile per Veronese*, «Arte Veneta», 13-14 (1959-1960) [1960], pp. 219-220.

SARTORI A., *Il Piazzetta della Basilica del Santo a Padova*, «Arte Veneta», 13-14 (1959-1960) [1960], pp. 231-237.

1960

CHASTEL A., *Il Settecento veneziano nelle arti*, in *La civiltà veneziana del Settecento*, Firenze 1960, pp. 215-230.

DA MOSTO A., *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano 1960.

Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo, a cura di T. PIGNATTI, Venezia 1960.

In the Galleries, «The Connoisseur», 145 (1960), p. 267.

Indice fotografico delle opere d'arte della città e della provincia di Belluno, a cura di F. VALCANOVER, Venezia 1960.

L'Europe et la découverte du Monde, catalogo della mostra (Bordeaux, 20 maggio - 31 luglio 1960), a cura di G. MARTIN-MÉRY, [Bordeaux 1960].

La peinture italienne au XVIII^e siècle, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, novembre 1960 - gennaio 1961), s.l. 1960.

Mostra nazionale dell'antiquariato, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 19 novembre - 11 dicembre 1960), a cura della Federazione Italiana Mercanti d'Arte, Milano 1960.

MURARO M., *Giuseppe Zais e un «giovin signore» nelle pitture murali di Stra*, «Emporium», 132 (1960), pp. 195-218.

PALLUCCHINI R., *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960.

PILO G.M., *Aggiunte all'iconografia goldoniana: un nuovo Amigoni?*, in *Studi goldoniani*, a cura di V. BRANCA - N. MANGINI, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 28 settembre - 1° ottobre 1957), Venezia-Roma 1960, pp. 861-869.

1961

CHECCHI M. - GAUDENZIO L. - GROSSATO L., *I tre itinerari*, in *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, pp. 1-656.

Disegni veneti dell'Albertina di Vienna, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 1961), a cura di O. BENESCH, Venezia 1961.

- Dorotheum, Wien, 15-18 marzo 1961.
- FIOCCO G., *La mostra dei disegni veneti dell'Albertina di Vienna*, «Arte Veneta», 15 (1961) [1962], pp. 318-321.
- GROSSATO L., *Renier non Gradenigo*, «Padova», 7-8 (1961), pp. 7-8.
- LA FARGE H., *Venetian Paintings. Finch College, New York*, «Art News», 60 (1961), VIII, pp. 58-59.
- LEVEY M., *The Eighteenth-Century Italian Painting Exhibition at Paris: some Corrections and Suggestions*, «The Burlington Magazine», 103 (1961), pp. 139-143.
- PRIJATELJ K., *Dva portreta Alessandra Longhija u Boki Kotorskoj*, «Mogućnosti», 8 (1961), pp. 227-230.
- The Museums of Europe: 4. Museo Civico, Belluno*, «The Connoisseur», 148 (1961), pp. 194-197.
- VALCANOVER F., *New Light on Alessandro Longhi's 'Balotin del doxe'*, «The Connoisseur», 148 (1961), pp. 227-229 [= Valcanover 1961a].
- ID., *Restauro eseguiti nel 1960-61 dalla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia*, «Arte Veneta», 15 (1961) [1962], pp. 327-329 [= Valcanover 1961b].
- Venetian Paintings of the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (New York, Finch College Museum of Art, 31 ottobre - 16 dicembre 1961), a cura di R.L. MANNING, [New York] 1961.

1961-1962

- GALLO R., *La Scuola Grande di San Teodoro di Venezia*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 120 (1961-1962), Classe di scienze morali e lettere, pp. 461-495.

1962

- Accessions of American and Canadian Museums. January-March 1962*, «The Art Quarterly», 25 (1962), pp. 165-186.
- CARBONI G.B., *Notizie storiche delli pittori, scultori ed architetti bresciani*, edizione a cura di C. BOSELLI, Brescia 1962.
- Christie's, London, 23 novembre 1962.
- Christie's, London, 14 dicembre 1962.
- Collezioni private a Milano e in Italia*, «Acropoli», 2 (1962), pp. 166-175.
- COMANDUCCI A.M., *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, 4 voll., terza edizione completamente rifatta e ampliata da L. PELANDI - L. SERVOLINI, Milano 1962.
- CUPPINI M.T., *Alcune opere del Museo Miniscalchi Erizzo*, in *La Fondazione Miniscalchi Erizzo*, a cura di P. GAZZOLA, Verona 1962, pp. 41-65.
- D'ALMA ZAMBELLI F., *Contributo a Carlo Giuseppe Flipart*, «Arte Antica e Moderna», 18 (1962), pp. 186-199.
- DOLCI A., *Arrighi-Landini, Orazio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, IV, Roma 1962, pp. 313-315.
- Konstens Venedig*, catalogo della mostra (Stoccolma, Nationalmuseum, 20 ottobre 1962 - 10 febbraio 1963), Stockholm 1962.
- Giovinetta mascherata*, «Arte Figurativa», 10 (1962), LV, p. XXVI.
- List of the Samuel H. Kress Study Collections at American Colleges and Universities*, «The Art Journal», 21 (1962), III, pp. 180-190.
- MAXON J., *Report of the Director of Fine Arts*, in «Annual Report 1961-1962. The Art Institute of Chicago» (1962), pp. 12-17.
- Mostra di dipinti restaurati della Galleria e dei depositi. Museo Civico di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Scuola di San Rocco, 26 maggio - 17 giugno 1962), a cura di L. GROSSATO, Padova 1962.
- Tesori d'arte italiana. Mostra-mercato dell'antiquariato*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 26 maggio - 30 giugno 1962), Treviso 1962.
- VALCANOVER F., *La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi*, Venezia 1962 [= Valcanover 1962a].
- ID., *Longhi, Pietro ed Alessandro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VIII, Venezia-Roma 1962, coll. 683-688 [= Valcanover 1962b].
- VIVIAN F., *Joseph Smith and Giovanni Antonio Pellegrini*, «The Burlington Magazine», 104 (1962), pp. 330-333.

1963

- Eighteenth-Century Venetian Drawings from the Correr Museum*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 1963 / Houston, The Museum of Fine Arts, 1963 / Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1963 / San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 1963-1964), a cura di T. PIGNATTI, s.l. 1963.
- Finarte, Milano, 12-13 marzo 1963.
- La chronique des arts*, «Gazette des Beaux-Arts», 1129 (febbraio 1963), supplemento.
- MAXON J., *Three Baroque Portraits*, «The Art Institute of Chicago Quarterly», 57 (1963), I, pp. 2-7.
- PIGNATTI T., *Disegni del Museo Correr negli Stati Uniti*, «Arte Veneta», 17 (1963) [1964], pp. 245-247.

Prima mostra del restauro, catalogo della mostra (Udine, Castello, 9-30 giugno 1963), a cura di A. RIZZI, Udine 1963.

RICCOBONI A., *Opere giovanili di Alessandro Longhi*, «Emporium», 137 (1963), pp. 9-15.

SALMANN G.S., *Count Foscari, Patron of the Arts and a Great Venetian Name*, «The Connoisseur», 153 (1963), pp. 226-231.

TEMANZA T., *Zibaldon*, a cura di N. IVANOFF, Venezia 1963.

TIOZZO G.B., *Le decorazioni del Castello di Montegalda di Andrea Urbani*, «Arte Veneta», 17 (1963) [1964], pp. 201-206.

1963-1964

LENNEBERG H., *A Negative Contribution to Haydn Iconography: the Longhi Portrait*, «The Haydn Yearbook», 2 (1963-1964), pp. 64-68.

1964

Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Barocco e Impero, a cura di F. CAPPI BENTIVEGNA, Roma 1964.

Arte europea da una collezione americana, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, marzo-aprile 1964), a cura di R. DE GRADA, Milano 1964.

BERDOY P., *Rome: dans les combles d'un palais*, «L'Œil», 118 (1964), pp. 24-31.

CAPPI BENTIVEGNA F., *Appendice al volume Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Barocco e Impero. Note alle illustrazioni*, Roma [1964].

Disegni veneti del Settecento nel Museo Correr di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, San Giorgio Maggiore, 1964), a cura di T. PIGNATTI, Venezia 1964.

Finarte e M. Rheims - P. Rheims, Venezia, 6-10 aprile 1964.

Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo, a cura di L. MENEGAZZI, Venezia 1964.

MARTINI E., *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964.

MURARO M., *Di una mostra di disegni veneziani del Settecento*, «Emporium», 140 (1964), pp. 167-169.

Palais Galliera, Paris, 8 dicembre 1964.

RUBIN DE CERVIN ALBRIZZI A., *Palazzo Albrizzi*, «L'Œil», 114 (1964), pp. 40-49.

SHAW J.B., *Three Venetian Catalogues*, «Master Drawings», 2 (1964), pp. 176-182.

WATSON F., *An Unfamiliar Conversation Piece by Alessandro Longhi*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 9 (1964), IV, pp. 17-20.

1965

Alessandro Orsi Antiques, «The Connoisseur», 158 (1965), DCXXXVIII, p. XLIV.

BUSIRI VICI A., *Ritratti di N. Dance tra ruderi e salotti*, «Capitolium», 40 (1965), pp. 384-391.

Christie's, London, 9 aprile 1965.

CIARDI R.P., *La Raccolta Cagnola, dipinti e sculture*, s.l. 1965.

Disegni del Tiepolo, catalogo della mostra (Udine, Loggia del Lionello, 10 ottobre - 14 novembre 1965), a cura di A. RIZZI, Udine 1965.

Eighteenth-Century Venetian Drawings from the Correr Museum, catalogo della mostra (Londra, Art Council Gallery, 14 aprile - 15 maggio 1965 / Newcastle upon Tyne, Hatton Gallery, 22 maggio - 12 giugno 1965 / Kingston upon Hull, Ferens Art Gallery, 19 giugno - 10 luglio 1965 / Birmingham, City Museum and Art Gallery, 17 luglio - 7 agosto 1965 / Manchester, City Art Gallery, 14 agosto - 4 settembre 1965 / Southampton, Southampton Art Gallery, 11 settembre - 2 ottobre 1965), a cura di T. PIGNATTI, s.l. 1965.

GABRIELLI N., *La Galleria Sabauda a Torino*, Roma 1965⁴.

MORASSI A., *Tiepolo, Giambattista, Giandomenico, Lorenzo Baldissera*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIII, Venezia-Roma 1965, coll. 906-923.

NIERO A., *La chiesa dei Carmini. Storia e arte*, Venezia 1965.

PIGNATTI T., *I disegni veneziani del Settecento*, Treviso 1965 [= Pignatti 1965a].

ID., *Tesori di Ca' Rezzonico*, Milano 1965 [= Pignatti 1965b].

Restauri nel Veneto. 1965, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 marzo - 10 giugno 1966), a cura di S. MOSCHINI MARCONI *et al.*, Venezia 1966.

1966

Accessions of American and Canadian Museums. January-March 1966, «The Art Quarterly», 29 (1966), pp. 165-172.

Catalogo della Pinacoteca di Brera in Milano, a cura di E. MODIGLIANI, Milano 1966.

- CESSI F., *Longhi, Alessandro Falca detto*, in *Le muse*, VII, Novara 1966, pp. 37-38.
 Christie's, London, 11 febbraio 1966.
 Faber, München, 17 maggio 1966.
 FERRO F.M., *Giacomo Ceruti*, Milano 1966.
 HASKELL F., *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966 (ed. originale, London 1963).
Italian Paintings and Sculptures of the 17th and 18th Centuries. Summer Exhibition, catalogo della mostra (Londra, Heim Gallery, 7 giugno - 31 agosto 1966), London 1966.
La chronique des arts, «Gazette des Beaux-Arts», 1165 (febbraio 1966), supplemento.
Life in XVIII Century Venice, catalogo della mostra (Kenwood, The Iveagh Bequest, 1966), a cura di R. HARRIS, London 1966.
 MAGAGNATO L., *Palazzo Thiene, sede della Banca Popolare di Vicenza*, Vicenza 1966.
 MARIACHER G., *Ca' Rezzonico. Guida illustrata*, Venezia 1966.
Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 28 agosto - 13 novembre 1966), a cura di A. RIZZI, Udine 1966.
 PALLUCCHINI R., *Lineamenti della mostra*, in *Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 28 agosto - 13 novembre 1966), a cura di A. RIZZI, Udine 1966, pp. XIX-XL.
 PILO G.M., *La mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli*, «Arte Veneta», 20 (1966) [1967], pp. 306-312.
 SEMENZATO C., *Guida di Rovigo*, Venezia 1966.
 SWEET F.A., *Great Chicago Collectors*, «Apollo», 84 (1966), pp. 190-207.
Terza mostra nazionale dell'antiquariato, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 7-29 maggio 1966), Roma 1966.
The Connoisseur's Diary, «The Connoisseur», 162 (1966), pp. 54-55.

1967

- BERCKENHAGEN E., *Anton Graff. Leben und Werk*, Berlin 1967.
 CAILLEUX J., *Les Guardi et Pietro Longhi*, in *Problemi guardeschi*, atti del convegno di studi (Venezia, 13-14 settembre 1965), Venezia 1967 pp. 51-54.
Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia settentrionale, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, febbraio-marzo 1967), a cura di L. MALLÉ - G. TESTORI, Torino 1967.
Italian Renaissance and Baroque Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler Jr., catalogo della mostra (Norfolk, Norfolk Museum of Arts and Sciences, 2 dicembre 1967 - 15 maggio 1968), a cura di H.B. CALDWELL, Norfolk 1967.
La chronique des arts, «Gazette des Beaux-Arts», 1176 (febbraio 1967), supplemento.
 LEVI PISETZKY R., *Storia del costume in Italia*, IV, Milano 1967.
 MUTINI C., *Bergalli, Luisa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, IX, Roma 1967, pp. 63-68.
 PRECERUTTI-GARBERI M., *Il terzo dei Tiepolo: Lorenzo*, 25 (1967), pp. 44-57.
 RIZZI A., *Storia dell'Arte in Friuli*, Udine 1967.
 ROBINSON F.W., *Rembrandt's Influence in eighteenth Century Venice*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 18 (1967), pp. 167-196.
 TESTORI G., *Ceruti a confronto*, in *Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, febbraio-marzo 1967), a cura di L. MALLÉ - G. TESTORI, Torino 1967, pp. 21-43.
Venetian Baroque and Rococo, catalogo della mostra (Kingstone-upon-Hull, The Ferens Art Gallery, 28 ottobre - 2 dicembre 1967), s.l. 1967.
Venice in the Eighteenth Century. Prints and Drawings, catalogo della mostra (Providence, Rhode Island School of Design, Museum of Art, 11 gennaio - 5 febbraio 1967), a cura di D. ROBBIN - H. ZERNER, Providence 1967.

1968

- Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen*, catalogo della mostra (Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, 23 luglio - 13 ottobre 1968 / Vienna, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 8 novembre 1968 - 1° febbraio 1969), a cura di O. SANDNER, Bregenz 1968.
Aspetti della pittura in Lombardia e nel Veneto nel '700, catalogo della mostra (Milano, Circolo della Stampa, Palazzo Serbelloni, 19 novembre - 15 dicembre 1968), a cura di G. ALGRANTI, Milano 1968.
 Christie's, London, 26 luglio 1968.
I quadri delle collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti, a cura di F. LECHI, Firenze 1968.

- Incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Libreria Marsilio, 12-30 ottobre 1968), a cura di G. BOZZOLATO, Padova 1968.
- La chronique des arts*, «Gazette des Beaux-Arts», 1189 (febbraio 1968), supplemento.
- MALLÉ L., *Stupinigi, un capolavoro del Settecento europeo tra barocchetto e classicismo. Architettura, pittura, scultura, arredamento*, Torino 1968.
- PIGNATTI T., *Pietro Longhi*, Venezia 1968.
- Schede Vesme. l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, III, Torino 1968.
- The National Gallery of Ireland*, «The Burlington Magazine», 110 (1968), pp. 595-596.
- VALCANOVER F., *Il "catalogo ragionato" delle opere di Pietro Longhi*, «Arte Veneta», 22 (1968) [1969], pp. 229-231.
- ID., *L'attività della Soprintendenza alle Gallerie del Veneto nel 1968*, «Arte Veneta», 22 (1968) [1969], pp. 267-270 [= Valcanover 1968b].

1969

- Arte e scienza in Toscana nelle donazioni di collezionisti, antiquari e studiosi*, catalogo della mostra (Firenze, 1969), a cura di G. CAMPANI - A.R. CAPUTO - B. SANI, Firenze 1969.
- Christie's, London, 28 marzo 1969.
- Dal Ricci al Tiepolo. I pittori di figura del Settecento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 giugno - 15 ottobre 1969), a cura di P. ZAMPETTI, Venezia 1969.
- «Gazzetta Antiquaria» (ottobre 1969), inserto pubblicitario.
- Italská renesanční a barokní kresba*, catalogo della mostra (Brno, Moravská Galerie, marzo-aprile 1969), a cura di H. KUSÁKOVÁ-KNOZOVÁ, Brno 1969.
- PALLUCCHINI R., *Venezia '700. «Guardi e il suo tempo»*, in *Venezia '700. Francesco Guardi e il suo tempo nelle raccolte private bergamasche*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, settembre-ottobre 1969), a cura di M. VALSECCHI, Bergamo 1969, pp. n.n.
- Recent Gifts and Acquisitions*, «The Register of the Museum of Art. The University of Kansas», 4 (1969), II, pp. 54-57.
- Sesta biennale mostra mercato internazionale dell'antiquariato*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 20 settembre - 19 ottobre 1969), Firenze 1969.
- Venezia '700. Francesco Guardi e il suo tempo nelle raccolte private bergamasche*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, settembre-ottobre 1969), a cura di M. VALSECCHI, Bergamo 1969.

1969-1970

- ELSEN P., *College Museum Notes*, «Art Journal», 29 (1969-1970), pp. 211-248.

1970

- Catalogo dei libri del conte Francesco Maria Tassi*, con note bibliografiche di B. DELLA CHIESA, in F.M. TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, a cura di F. MAZZINI, Milano 1970, pp. 80-94.
- Christie-Manson & Woods S.A., Roma, 15 ottobre 1970.
- Finarte, Milano, 1° dicembre 1970.
- FLANNEGAN B., *Venice and the Veneto*, in *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute of Chicago, 19 settembre - 1° novembre 1970 / Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 24 novembre 1970 - 10 gennaio 1971 / Toledo, The Toledo Museum of Art, 7 febbraio - 21 marzo 1971), Chicago 1970, pp. 45-113.
- GREGORI M., *Visita a una villa delle Prealpi*, «Bolaffi Arte», 1 (1970), V, pp. 9-12.
- KNOX G., *The Catalogue*, in *Tiepolo. A Bicentenary Exhibition, 1770-1970. Drawings, mainly from American Collections, by Giambattista Tiepolo and the Members of his Circle*, catalogo della mostra (Cambridge, Fogg Art Museum, 14 marzo - 3 maggio 1970), Cambridge 1970.
- Lettere del Tassi al Carrara*, in F.M. TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, a cura di F. MAZZINI, Milano 1970, pp. 133-148.
- Lo "Zibaldone", in F.M. TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, a cura di F. MAZZINI, Milano 1970, pp. 54-79.
- MALLÉ L., *I Musei Civici di Torino. Acquisti e doni 1966-1970*, Torino 1970.
- MOSCHINI MARCONI S., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970.
- PALLUCCHINI R., *La pittura veneta del Settecento alla mostra itinerante di Chicago - Minneapolis - Toledo*, «Arte Veneta», 24 (1970) [1971], pp. 286-293.
- PALUMBO FOSSATI C., *I Fossati di Morcote*, Bellinzona 1970.

Shorter Catalogue. National Gallery of Scotland, a cura di H. BRIGSTOCKE - C. THOMPSON, Edinburgh 1970.
Visi e figure in disegni italiani e stranieri dal Cinquecento all'Ottocento, catalogo della mostra (Firenze, Loggia Rucellai, 30 aprile - 31 maggio 1970 / Milano, Stanza del Borgo, 1970), a cura di L. DAL POZZO, Milano 1970.
WALCH P., *David Garrick in Italy*, «Eighteenth Century Studies», 3 (1970), pp. 523-531.

1971

Bildkunst im Zeitalter Johann Sebastian Bachs. Meisterwerke des Barok aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen, catalogo della mostra (Brema, Kunsthalle, 2 giugno - 25 luglio 1971), Bremen 1971.
DE VESME A., *Stefano della Bella. Catalogue raisonné*, con introduzione e aggiunte di P. DEARBORN MASSAR, 2 voll., New York 1971.
Drawings from New York Collections. III. The Eighteenth Century in Italy, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 30 gennaio - 21 marzo 1971), a cura di J. BEAN - S. STAMPFLE, New York 1971.
Finarte, Milano, 16 dicembre 1971.
FOMICIOVA T., *Alcune opere di artisti della cerchia del Tiepolo nei musei dell'URSS*, «Arte Veneta», 25 (1971) [1972], pp. 212-220.
FROHLICH-BUME L., *Handzeichnungen alter Meister ausgestellt von Yvonne Tan Bunz! bei Faerber & Maison, London*, «Weltkunst», 41 (1971), p. 431.
From the Collection of the University of Kansas Museum of Art, catalogo della mostra (Houston, Museum of Fine Arts, 15 aprile - 13 giugno 1971), a cura di R.A. YOULE - J.W. ILMANN - C.C. ELDREDGE, s.l. 1971.
GABRIELLI N., *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino 1971.
La collezione Roberto Longhi, a cura di A. BOSCHETTO, Firenze 1971.
Les Offices. Toutes les peintures exposées en 697 illustrations. Le couloir de Vasari, a cura di L. BERTI, Firenze 1971.
LEVEY M., *The Seventeenth and Eighteenth Century Italian Schools. National Gallery Catalogues*, London 1971.
MARIUZ A., *Giandomenico Tiepolo*, con prefazione di A. MORASSI, Venezia 1971.
MARTINI E., *Quattro ritratti ritrovati di Alessandro Longhi e altri inediti*, «Arte Illustrata», 4 (1971), XXXIX-XL, pp. 29-35.
MATTEOLI A., *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, «Commentari», n.s., 22 (1971), pp. 187-240.
MORETTI L., *Due contributi per Giuseppe Diamantini e per Pietro Uberti*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 16 (1971), III-IV, pp. 47-54.
Mostra del Tiepolo. Dipinti, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 27 giugno - 31 ottobre 1971), a cura di A. RIZZI, Milano 1971.
Notable Works of Art now on the Market, «The Burlington Magazine», 113 (1971), DCCCXXV, supplemento.
PALLUCCHINI R., *Il Settecento veneziano all'Orangerie*, «Arte Veneta», 25 (1971) [1972], pp. 323-333 [= Pallucchini 1971a].
ID., *Schede venete settecentesche*, «Arte Veneta», 25 (1971) [1972], pp. 153-181.
POLAZZO M., *Francesco Polazzo pittore del Settecento veneziano*, Verona 1971.
TELLINI PERINA C., *Una proposta per il Ceruti*, «Paragone», 255 (1971), pp. 75-80.
Venise au dix-huitième siècle, catalogo della mostra (Parigi, Orangerie, 21 settembre - 29 novembre 1971), a cura di J. ADHÉMAR *et al.*, Paris 1971.
VIVIAN F., *Il console Smith mercante e collezionista*, con introduzione di A. BETTAGNO, Vicenza 1971.
WETHEY H.E., *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, London 1971.
ZUGNI-TAURO A.P., *Gaspere Diziani*, Venezia 1971.

1971-1972

MURARO M., *Passariano e il rococò in Friuli*, Università di Udine, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, dattiloscritto, 1971-1972.

1972

Andrea Urbani (1711-1798), scenografo e frescante, catalogo della mostra (Padova, Oratorio di San Rocco, ottobre-novembre 1972), a cura di L. GROSSATO, Padova 1972.
Boscolo, Luigi, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, II, Torino 1972, p. 252.
Finarte, Milano, 18 aprile 1972.
Finarte, Milano, 17 ottobre 1972.
FREDERICKSEN B.B. - ZERI F., *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public*

- Collections*, Cambridge (Mass.) 1972.
- KNAB E., *I disegni del Seicento e Settecento*, in *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, a cura di E. KNAB - W. KOSCHATZKY - K. OBERHUBER, Milano 1972, pp. 49-99.
- MALAGUTTI E., *Precisazioni su otto dipinti di Francesco Guardi della raccolta Cagnola di Varese*, «Arte Veneta», 26 (1972) [1973], pp. 224-229.
- RUGGERI U., *Le collezioni pittoriche rodigine*, in *L'Accademia dei Concordi di Rovigo*, Vicenza 1972, pp. 29-112. Sotheby's, Firenze, 12-13 ottobre 1972.
- TIOZZO C.B., *Andrea Urbani Pittore. Opera completa*, Galliera Veneta (Padova) 1972.
- VALCANOVER F., *Venecia. Galería de Bellas Artes*, Madrid 1972.
- VARIGNANA F., *Repertorio storico-critico*, in *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna*, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1972, pp. 347-473.
- VIGNI G., *Disegni del Tiepolo*, Trieste 1972².
- ZORZI A., *Venezia scomparsa*, 2 voll., Venezia 1972.

1973

- Autumn Exhibition of Fine Dutch, Flemish and Italian Old Master Paintings*, catalogo della mostra (Londra, Koetser Gallery, 12 ottobre - dicembre 1973), London 1973.
- BULGARELLI M.A., *Profilo di Domenico Maggiotto*, «Arte Veneta», 27 (1973) [1974] pp. 220-235. Christie's, London, 9 febbraio 1973.
- Dessins originaux anciens et modernes, estampes anciennes du XV^e au XVIII^e siècle, estampes originales de maîtres des XIX^e et XX^e siècles* (catalogo «Salimbeni»), a cura di P. PROUTE, Paris 1973.
- Collezione Roberto Bassi-Rathgeb. Catalogo*, catalogo della mostra (Abano Terme, Kursaal dell'Azienda di Cura, 20 ottobre - 5 novembre 1973), a cura di P.L. FANTELLI - B. FRANCISCI, Abano Terme (Padova) 1973.
- FANTELLI P.L., *Una collezione donata ad Abano Terme*, «Arte Veneta», 27 (1973) [1974], pp. 354-356.
- Handbook of the Collections in the William Rockbill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts, Kansas City, Missouri*, I, a cura di G.L. MCKENNA - R.E. TAGGART, Kansas City 1973⁵.
- I maestri della pittura veneta del '700*, catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems, 27 ottobre 1973 - 6 gennaio 1974 / Lubiana, Galleria Nazionale, 26 gennaio - 3 marzo 1974), a cura di A. RIZZI, Milano 1973.
- Illustrated General Catalogue. The National Gallery*, London 1973.
- Italian paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Venetian School*, a cura di F. ZERI - E.E. GARDNER, New York 1973.
- Koller, Zürich, 22 maggio 1973.
- MORASSI A., *Guardi. I dipinti*, 2 voll., Venezia 1973.
- RUSK SHAPLEY F., *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools, XVI-XVIII Century*, London 1973.
- Semenzato, Firenze, 5-6 ottobre 1973.
- Sotheby's, London, 21 marzo 1973.
- Venezia attraverso le stampe del '700*, catalogo della mostra (Teheran, Biblioteca Centrale dell'Università, 1973), a cura di T. PIGNATTI, s.l. 1973.
- Von Ricci zu Canova. Ausstellung von Zeichnungen Venezianischer Sammlungen*, catalogo della mostra (Colonia, Wallraf-Richartz Museum, 8-21 settembre 1973), a cura di A. BETTAGNO, Venezia 1973.
- ZAMPETTI P., *Guida alle opere d'arte della Scuola di S. Fantin (Ateneo Veneto)*, Venezia 1973.

1974

- Ader-Picard-Tajan e Champetier de Ribes, Paris, 20 marzo 1974.
- Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700*, I, Torino 1974.
- CIONINI VISANI M., *Grazie per la cura, vi regalo la collezione*, «Bolaffi Arte», 37 (1974), p. 4.
- CLARKE T.H., *The Iconography of the Rhinoceros. Part II: The Leyden Rhinoceros*, «The Connoisseur», 185 (1974), pp. 113-122.
- European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, a cura di P. HENDY, Boston 1974.
- FANTELLI P.L., *La collezione Bassi-Rathgeb del comune di Abano Terme*, «Padova e la sua provincia», n.s., 20 (1974), I, pp. 22-23.
- GHILARDI G., *Gorizia, Palazzo Attems. Mostra: I maestri della pittura veneta del '700*, «Pantheon», 32 (1974), pp. 96-97.
- Il Museo Stibbert a Firenze*, II/1, a cura di G. CANTELLI, Firenze 1974.
- Master Drawings and Prints from European Private Collections*, catalogo della mostra (New York, William H. Schab Gallery, 15 ottobre - 30 dicembre 1974), New York 1974.

PIGNATTI T., *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano 1974.
Pittura italiana del Settecento, catalogo della mostra (Leningrado, Ermitage, gennaio-febbraio 1974 / Mosca, Galleria Tretjakoff, aprile 1974 / Varsavia, Museum Narodowe, 1-30 giugno 1974), a cura di E. RICCOMINI, Bologna 1974.
Tesori d'arte a Venezia. Mostra mercato internazionale dell'antiquariato, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 24 agosto - 15 settembre 1974), Venezia 1974.

1975

Christie's, Roma, 18 dicembre 1975.
CIONINI VISANI M., *Longhi, Falca, Alessandro*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, VII, Torino 1975, pp. 12-13.
FAVARO E., *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.
Maestri incisori: '500-'700, catalogo della VII mostra-mercato dell'incisione antica e contemporanea (Padova, 29 novembre - 30 dicembre 1975), Padova 1975.
PASSAMANI B., *Guida al Museo Civico di Bassano*, Bassano del Grappa 1975.
Pietro Longhi dal disegno alla pittura, a cura di T. PIGNATTI, Venezia 1975.
Relazioni dei rettori veneti in Terraferma. IV. Podestaria e capitanato di Padova, Milano 1975.
ROMAGNOLO T., *La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi. Profilo storico*, Rovigo 1975.

1976

BRUGNOLI P., *Il Museo del Capitolo Canonico del Duomo di Verona: la Pinacoteca*, «Vita Veronese», 29 (1976), pp. 179-192.
Catalogue. The State Hermitage. Western European Painting, I, Leningrad 1976.
DA TOS R., *Catalogo*, in *Aspetti dell'incisione veneziana nel Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola Grande di San Teodoro, 30 ottobre - 22 novembre 1976), a cura di G. DILLON, Venezia 1976, pp. 13-83.
DE LOGU G. - MARINELLI G., *Il ritratto nella pittura italiana*, II, Bergamo 1976.
Disegni veneti del Settecento nella Biblioteca Ambrosiana, a cura di U. RUGGERI, Vicenza 1976.
MARIUZ A., *La villeggiatura di Bagnoli e il pittore Andrea Pastò*, «Arte Veneta», 30 (1976) [1977], pp. 197-200.
PAVANELLO G., *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.
PAVANELLO G., *Gli affreschi di Palazzo Mussato*, «Padova e la sua Provincia», 22 (1976), III, pp. 3-5 [= Pavanello 1976a].
Pictures from Eighteenth-Century Venice, catalogo della mostra (Bristol, Bristol City Museum and Art Gallery, 23 ottobre - 5 dicembre 1976 / Norwich, Castle Museum, 11 dicembre 1976 - 23 gennaio 1977 / Wolverhampton, Central Art Gallery, 31 gennaio - 13 marzo 1977), a cura di H. POTTERTON, s.l. 1976.
Semenzato, Soligo (TV), 11-14 giugno 1976.
Sotheby's, Firenze, 6-7 aprile 1976.
Sotheby's, Firenze, 18 settembre 1976.
Sotheby's, Firenze, 22-23 ottobre 1976.
The Toledo Museum of Art. European Paintings, Toledo (Ohio) 1976.
Vitali, Pietro Marco, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, XI, Torino 1976, p. 354.
WRIGHT C., *Old Master Paintings in Britain*, London 1976.

1976-1977

RIZZI A., *Rapporto da S. Lazzaro degli Armeni*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 135 (1976-1977), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 323-337.

1977

BERNIER G., *Beau garçon, Casanova?*, «L'Ceil», 258-259 (1977), pp. 10-14.
Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700, II, Torino 1977.
Codici miniati della Biblioteca Capitolare e dipinti del Museo Canonico di Verona, catalogo della mostra (Verona, Biblioteca Capitolare, 15 luglio - 17 settembre 1977), a cura di P. BRUGNOLI, Verona 1977.
Das Bildnis. Seine Entwicklung. Seine Gestalt, catalogo della mostra (Brema, Kunsthalle, 13 marzo - 17 aprile 1977), Bremen 1977.
Finarte, Milano, 18 ottobre 1977.
Pinacoteca di Brera, a cura di S. MATALON, Milano 1977.
RIZZI A., *L'iconografia di Mechtar (contributo alla ritrattistica veneziana del Settecento)*, «Bazmavep», 3-4 (1977)

[1978], pp. 543-553.

Semenzato, Venezia, 7-9 ottobre 1977.

Sotheby's, London, 19 maggio 1977.

Sotheby's, London, 4 luglio 1977.

1978

Christie's, Roma, 23 febbraio 1978.

Donors and Acquisitions, «National Gallery of Art. 1977 Annual Report» (1978), pp. 26-35.

European Portraits 1600-1900 in the Art Institute of Chicago, catalogo della mostra (Chicago, Art Institute, 8 luglio - 11 settembre 1978), a cura di R. BORN *et al.*, Chicago 1978.

Finarte, Milano, 5 dicembre 1978.

GOVER F., *La chiesa di Varmo e le sue opere d'arte*, San Vito al Tagliamento (Pordenone) 1978.

Il Museo Civico di Bassano del Grappa. Dipinti dal XIV al XX secolo, a cura di L. MAGAGNATO - B. PASSAMANI, Vicenza 1978.

Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland, a cura di H. BRIGSTOCKE, Edinburgh 1978.

La pittura a Verona tra Sei e Settecento, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. MAGAGNATO, Vicenza 1978.

MAGGIONI G., *Bartolomeo Ferracina (nel secondo centenario della morte)*, «Padova e la sua provincia», n.s., 24 (1978), IV, pp. 13-16.

MORETTI L., *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 11 (1978), pp. 95-125.

MOSCHINI MARCONI S., *Note per la chiesa di Santa Caterina*, «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», 7 (1978), pp. 31-36.

MURATOVA X., *Exhibitions in Paris*, «The Burlington Magazine», 120 (1978), pp. 479-483.

Notable Works of Art now on the Market, «The Burlington Magazine», 120 (1978), CMIX, supplemento.

Pictures from the Grand Tour, catalogo della mostra (Londra, Colnaghi, 14 novembre - 16 dicembre 1978), London 1978.

RIGON F., *Il volto di Bartolomeo Ferracina*, in *Bartolomeo Ferracina, 1692-1777. Miscellanea di studi nel bicentenario della morte*, a cura di F. RIGON - G. VINCO DA SESSO, Solagna (Vicenza) 1978, pp. 199-214.

ROMAGNOLO T., *I primi dipinti della Pinacoteca dei Concordi*, «Studi Polesani», 3 (1978), pp. 5-12.

Semenzato, Soriano nel Cimino (Viterbo), 10-12 novembre 1978.

Sotheby's, London, 8 novembre 1978.

SPINELLI G., *Maestri della pittura lombarda in una collezione ticinese*, «Arte Cristiana», 66 (gennaio 1978), pp. 27-32.

Venezia nell'età di Canova, 1780-1830, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, ottobre-dicembre 1978), a cura di E. BASSI *et al.*, Venezia 1978.

Venise au XVIII^e siècle, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Miromesnil, 27 aprile - 15 giugno 1978), a cura di E. MARTINI, Paris 1978.

VIZZUTTI F., *Riflessioni sui ritratti di A. Longhi e Fra' Galgario del Museo di Belluno*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 49 (1978), pp. 89-93.

1979

Ader-Picard-Tajan, Paris, 28 marzo 1979.

BURNEY C., *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. FUBINI, Torino 1979.

Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia, a cura di M. DAZZI - E. MERKEL, Venezia 1979.

Gian Giacomo Poldi Pezzoli, 1822/1879, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, aprile-maggio 1979), a cura di A. MOTTOLA MOLFINO, Milano 1979.

Gli Uffizi. Catalogo generale, Firenze 1979.

INCISA DELLA ROCCHETTA G., *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979.

MERKEL E., *La storia della collezione*, in *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, a cura di M. DAZZI - E. MERKEL, Venezia 1979, pp. 15-23.

NIERO A., *Tre artisti per un tempio. S. Maria del Rosario - Gesuati*, Venezia 1979.

PASCOLI L., *Antonio Balestra*, con commento di F. D'ARCAIS, Treviso 1979 (estratto).

PINTO S., *Venezia nell'età di Canova: la mostra e alcune divagazioni*, «Arte Veneta», 33 (1978) [1980], pp. 209-215.

RIZZI A., *Pluralità degli ambiti esplorativi e scontro di culture diverse*, in *Friuli Venezia Giulia*, a cura di A. RIZZI, Milano 1979, pp. 65-526.

SUTTON D., *A Fresh Start*, «Apollo», 110 (1979), pp. 2-29.

Two Historians in Venice, «Apollo», 110 (1979), pp. 364-373.
Venezia settecentesca in città ed in villa. Mostra di 40 pitture dai musei del Veneto, catalogo della mostra (Tokio-Nagoya, 1979), a cura di A. SCARPA SONINO, s.l. 1979.
ZAVA BOCCAZZI F., *Pittoni*, Venezia 1979.

1980

Ader-Picard-Tajan, Paris, 18 marzo 1980.
Brena, a cura di C. BERTELLI *et al.*, Milano 1980.
Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700, III, Torino 1980.
Christie's, New York, 10 gennaio 1980.
DE MICHELIS C., *Cberubini, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIV, Roma 1980, pp. 433-434.
Dipinti e sculture del Museo di Treviso, con introduzione di L. PUTTIN e commento alle tavole di M. LUCCO, Roma 1980.
Disegni veneti di collezioni inglesi, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 1980), a cura di J. STOCK, Vicenza 1980.
FAZINIĆ A., *Obitelj Boschi i njena zbirka u Korčuli*, «Prilozi Povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 21 (1980), pp. 572-610.
Finarte, Milano, 29 aprile 1980.
Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard, catalogo della mostra (Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 9 maggio - 1° settembre 1980), Paris 1980.
LUCCO M., *I dipinti del Museo Civico di Belluno (II parte)*, «Dolomiti» (1980), pp. 41-48.
Museo Civico di Belluno. Breve Guida, a cura di G. DALLA VESTRA - R. DE TOFFOL, Belluno 1980.
NOÈ E., *Rezzonorum cineres. Ricerche sulla collezione Rezzonico*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, 3 (1980) [1981], pp. 172-306.
Sotheby's, New York, 14 marzo 1980.
Venetische Malerei. Meisterwerke des 18. Jahrhunderts, catalogo della mostra (Esslingen, Galerie der Stadt, 24 febbraio - 4 maggio 1980), a cura di A. RIZZI, Milano 1980.
Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, a cura di M. TRUDZINSKI, Hannover 1980.

1981

BOBBIONI M.P., *Aspetti simbolici nell'abbigliamento religioso e forense. Il vescovo e il procuratore: due ritratti di Pietro Longhi*, «Arte Cristiana», 69 (1981), pp. 297-300.
Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, a cura di A. BREJON DE LAVERGNEE - D. THIEBAUT, Paris 1981.
Finarte, Milano, 21 maggio 1981.
Finarte, Roma, 28 aprile 1981.
GREVEMBROCH G., *Gli abiti de' veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, 4 voll., con introduzione di G. MARIACHER, Venezia 1981.
Illustrated Summary Catalogue of Paintings. National Gallery of Ireland, a cura di H. POTTERTON, Dublin 1981.
La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, a cura di A. ROMAGNOLO, Rovigo 1981.
Le scuole di Venezia, a cura di T. PIGNATTI, Milano 1981.
PAVANELLO G., *Per Gaspare Diziani decoratore*, «Arte Veneta», 35 (1981) [1982], pp. 126-136.
Semenzato, Venezia, 3-4 ottobre 1981, n. 253.

1982

L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione, a cura di P. BELLINI, con un'appendice sui monotipi di D. MINONZIO, Milano 1982.
CHIARINI M., *Cento italiani a Parigi*, «Bolaffi Arte», 120 (giugno 1982), pp. 69-76, 110-111.
DEROSAS M., *Colombo, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVII, Roma 1982, pp. 201-205.
FRANZOI U., *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1982.
GREGORI M., *Giacomo Ceruti*, Bergamo 1982.
Le portrait en Italie au siècle de Tiepolo, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Petit Palais, 7 maggio - 5 settembre 1982), a cura di M. CHIARINI, Paris 1982.
L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione, a cura di P. BELLINI, con presentazione di C. ALBERICI e appendice sui monotipi di D. MINONZIO, Milano 1982.
MARIUZ A., *L'opera completa del Piazzetta*, con presentazione di R. PALLUCCHINI, Milano 1982.
MARTINI E., *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982.

- MELONCELLI R., *Cocchi, Giocchino (detto il Napoletano)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIV, Roma 1982, pp. 468-472.
- NATALE M., *Dipinti*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, pp. 63-175.
- NORIS F., *Bartolomeo Nazari*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, I, Bergamo 1982, pp. 199-267.
- PRIJATELJ K., *Barok u Dalmaciji*, in A. HORVAT - R. MATEJČIČ - K. PRIJATELJ, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, pp. 651-885.
- ROMANELLI G., *Ritrattistica dogale: ombre, immagini e volti*, in *I dogi*, a cura di G. BENZONI, Milano 1982, pp. 125-161.
- RYKWERT J., *The Necessity of Artifice*, London 1982.
- SALVADORI S., *Giuseppe Camerata*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, I, Bergamo 1982, pp. 307-325.
- SCHWEERS H.F., *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke*, II, London-München-New York-Paris 1982.
- Semenzato, Venezia, 25 aprile 1982.
- Semenzato, Venezia, 7-8 dicembre 1982.
- SGARBI V., *Pietro Longhi. I dipinti di Palazzo Leoni Montanari*, catalogo della mostra itinerante (1982-1983), Milano 1982.
- SOHM P.L., *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 45 (1982), pp. 256-273.
- SUTTON D., *Italian Portrait Painting in the Eighteenth Century*, «Apollo», 116 (1982), pp. 75-83.

1983

- CANEVA C., *La pittura del Sei e Settecento*, in *Gli Uffizi. Storia e Collezioni*, a cura di L. BERTI, Firenze 1983, pp. 174-199.
- Catalogo del Museo Civico di Belluno. I dipinti*, a cura di M. LUCCO, Venezia 1983.
- Catalogue of Foreign Paintings, Drawings, Miniatures, Tapestries, Post-classical Sculpture and Prints. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight*, Liverpool 1983.
- CHIAPPINI DI SORIO I., *Palazzo Pisani Moretta. Economia, arte, vita sociale di una famiglia veneziana del diciottesimo secolo*, Milano 1983.
- Collezioni private bergamasche*, IV, Bergamo 1983.
- FOSCARINI M., *Della perfezione della Repubblica Veneziana. Discorso politico*, in ID., *Necessità della storia e Della perfezione della Repubblica Veneziana*, a cura di R. RICALDONE, Milano 1983, pp. 109-208.
- Gallerie Salamon Agustoni Algranti, Milano, 27 ottobre 1983.
- Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Vendramin Calergi, 27 maggio - 25 settembre 1983), Venezia 1983.
- GRIFFIN HENNESSEY L., *Jacopo Amigoni (c. 1685-1752): an artistic Biography with a Catalogue of his venetian Paintings*, Ann Arbor 1983.
- MERKEL E., *Domenico Fedeli detto il Maggiotto*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Vendramin Calergi, 27 maggio - 25 settembre 1983), Venezia 1983, pp. 153-162.
- Metropolitan Museum, New York*, a cura di C. GIANFERRARI, Milano 1983.
- Piazzetta. A Tercentenary Exhibition of Drawings, Prints and Books*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 20 novembre 1983 - 26 febbraio 1984), a cura di G. KNOX, Washington 1983.
- PIGNATTI T., *Giuseppe Angeli*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Vendramin Calergi, 27 maggio - 25 settembre 1983), Venezia 1983, pp. 146-152.
- SEMI F., *Gli "Ospizi" di Venezia*, Venezia 1983.
- Sotheby Parke Bernet, Monte Carlo, 26 giugno 1983.
- SUCCI D., *Longhi, Alessandro*, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems, 1983 / Venezia, Museo Correr, 1983), a cura di D. SUCCI, Venezia 1983, pp. 218-229 [= Succi 1983a].
- ID., *Orsolini, Carlo*, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems, 1983 / Venezia, Museo Correr, 1983), a cura di D. SUCCI, Venezia 1983, pp. 262-263 [= Succi 1983b].
- ID., *Pitteri, Marco Alvise*, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems, 1983 / Venezia, Museo Correr, 1983), a cura di D. SUCCI, Venezia 1983, pp. 305-322 [= Succi 1983c].
- TOMASINI D., *Antonio Marinetti detto il Chiozzotto*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo

della mostra (Venezia, Palazzo Vendramin Calergi, 27 maggio - 25 settembre 1983), Venezia 1983, pp. 163-166.

1984

ANELLI L., *Settecento bresciano e Settecento a Calcinato*, in *Calcinato restaura. Appunti sulla cultura figurativa in un'area di provincia tra Sei e Settecento*, Botticino (Brescia) 1984, pp. 9-22.

BERGAMINI G. - TAVANO S., *Storia dell'Arte nel Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (Udine) 1984.

Christie's, New York, 18 gennaio 1984.

Finarte, Milano, 27 novembre 1984.

GULLINO G., *I Pisani dal Banco e Moretta. Storia di due famiglie veneziane in età moderna e delle loro vicende patrimoniali tra 1705 e 1836*, Roma 1984.

L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, dal 29 giugno 1984), a cura di B. PAOLOZZI STROZZI - F. SCALIA, Firenze 1984.

Pittori del Settecento a Firenze, o di persona o in effigie, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 1° ottobre 1984 - 31 marzo 1985), a cura di F. BORRONI SALVADORI, Firenze 1984.

ROMANELLI G., *Museo Correr*, Milano 1984.

ROSTIGLIAN M., *Studi e gabinetti scientifici nel Seminario di Padova dal Settecento al primo Ottocento*, in *Contributi alla storia della chiesa padovana nell'età moderna e contemporanea*, 2, Padova 1984, pp. 171-184.

Spilimbergo, «Quaderni del Centro di Catalogazione e Restauro dei Beni Culturali», 16 (1984).

1984-1985

MORETTI L., *Notizie e appunti su G.B. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G.B. Tiepolo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 143 (1984-1985), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 359-395.

1985

BERGAMINI G. - GOI P., *Testimonianze artistiche*, in *Fagagna. Uomini e terra*, a cura di C.G. MOR, Udine 1985, pp. 311-348.

Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo, a cura di P.L. FANTELLI - M. LUCCO, Vicenza 1985.

Catalogo della pittura italiana dal '300 al '700, a cura di M. CINOTTI, Milano 1985.

Christie's, Roma, 5 dicembre 1985.

European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. An Illustrated Summary Catalogue, a cura di A.R. MURPHY, Boston 1985.

Finarte, Milano, 13 novembre 1985.

Hôtel Drouot, Paris, 13 maggio 1985.

Il ritratto nella collezione Roberto Bassi-Rathgeb (sec. XVI-XIX), catalogo della mostra (Abano Terme, Villa Comunale Roberto Bassi-Rathgeb, 9-30 giugno 1985), a cura di P.L. FANTELLI, Abano Terme (Padova) 1985.

La collezione di stampe antiche. Museo di Castelvecchio, Verona, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 novembre 1985 - 31 marzo 1986), a cura di G. DILLON - S. MARINELLI - G. MARINI, Milano 1985.

MÜNDLER O., *The Travel Diaries [1855-1858]*, a cura di C. TOGNERI DOWD, in *The Volume of the Walpole Society*, LI, London 1985, pp. 69-254.

NEPI SCIRÉ G. - VALCANOVER F., *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1985.

PILO G.M., *La chiesa dello 'Spedaletto' in Venezia*, Venezia [1985].

Prírastky a doteraz nevystavené diela starého európskeho umenia, catalogo della mostra (Bratislava, Slovenská Národná Galéria, luglio-agosto 1985), a cura di K. VACULÍK, Bratislava 1985.

Semenzato, Venezia, 31 marzo 1985.

TERZUOLI MARCELLO M., *Palazzo Dario. La memoria dei fasti di Bisanzio nella Venezia del primo Rinascimento*, Venezia 1985.

1985-1986

ORSO G., *Giovanni Maria Sasso, mercante, collezionista e scrittore d'arte della fine del Settecento a Venezia*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 144 (1985-1986), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 37-55.

1986

BUZZANCA G., *Il Settecento veneto nelle stampe*, Padova 1986.

- Christie's, New York, 15 gennaio 1986
 Christie's, New York, 4 giugno 1986.
 Finarte, Milano, 25 febbraio 1986.
 GANZER G., *Jacopo Linussio, un manager del Settecento*, Udine 1986.
 Giambattista Tiepolo. *L'opera incisa*, a cura di D. SUCCI, in *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, gennaio-aprile 1986), a cura di D. SUCCI, Ponzano Veneto (Treviso) 1986, pp. 77-173.
 GONZALÉS-PALACIOS A., *Il Tempio del gusto. Le arti decorative in Italia tra classicismi e barocco. Il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, 2 voll., Milano 1986.
Illustrated General Catalogue. National Gallery, London 1986².
Later Italian Paintings in the National Gallery of Ireland. The Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries, a cura di M. WYNNE, Dublin 1986.
 MAISKAJA M., *I grandi disegni italiani del Museo Puskin di Mosca*, Milano 1986.
 MANZATO E., *Il Museo Civico Luigi Bailo*, Milano 1986.
 MOLLENHAUER HANSTEIN M., *Giuseppe Angeli und die venezianische Malerei des Settecento*, Bonn 1986.
 PAVAN G., *Un'opera inedita di Alessandro Longhi e una di Carlo Alvise Fabris a Trieste*, in *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1982-1985). Catalogo dei restauri eseguiti dalla Soprintendenza*, Trieste 1986, pp. 9-15.
 PAVANELLO G., *Le decorazioni di Palazzo Grassi dal Settecento al Novecento*, in G. ROMANELLI - G. PAVANELLO, *Palazzo Grassi. Storia, architettura, decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia 1986, pp. 117-193.
 ROBECCHI F., *Il palazzo della Loggia e la sua piazza dal XVIII secolo a oggi*, in *Piazza della Loggia. Una secolare vicenda al centro della storia urbana e civile di Brescia*, atti del V seminario sulla didattica dei Beni Culturali (Brescia, settembre 1981 - marzo 1982), a cura di I. GIANFRANCESCHI, Brescia 1986, pp. 39-92.
 ROMANELLI G., *L'edificio: architettura e storia*, in G. ROMANELLI - G. PAVANELLO, *Palazzo Grassi. Storia, architettura, decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia 1986, pp. 1-117.
 ROMANELLI G. - PEDROCCO F., *Ca' Rezzonico*, Milano 1986.
 Sotheby's, New York, 16 gennaio 1986.
 SPINOSA N., *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986.
 SUCCI D., *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, in *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, gennaio-aprile 1986), a cura di D. SUCCI, Ponzano Veneto (Treviso) 1986, pp. 13-56.
- 1987**
- ANELLI L., *Il percorso «sacro» di Giacomo Ceruti*, in *Giacomo Ceruti. Il Pitocchetto*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 13 giugno - 31 ottobre 1987), a cura di L. ANELLI *et al.*, Milano 1987, pp. 49-64.
 BERGAMINI G. - GOI P., *Guida ai monumenti*, in *Spilimbergo*, Spilimbergo (Pordenone) 1987, pp. 39-99.
 Christie's, London, 18 dicembre 1987.
 Christie's, Roma, 15 dicembre 1987.
Disegni antichi del Museo Correr di Venezia, IV, a cura di T. PIGNATTI, con la collaborazione di F. PEDROCCO, Venezia 1987.
Giacomo Ceruti. Il Pitocchetto, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 13 giugno - 31 ottobre 1987), a cura di L. ANELLI *et al.*, Milano 1987.
I Querini Stampalia, un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 1987), a cura di G. BUSEITTO - M. GAMBIER, Venezia 1987.
Malerei in Venetien, 1500-1800. 50 Werke aus dem Museo Civico in Padua, catalogo della mostra (Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, 2 ottobre - 29 novembre 1987), a cura di D. BANZATO - F. PELLEGRINI, Freiburg im Breisgau 1987.
 MERKEL E., *Il mecenatismo ed il collezionismo artistico dei Querini Stampalia dalle origini al Settecento*, in *I Querini Stampalia, un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 1987), a cura di G. BUSEITTO - M. GAMBIER, Venezia 1987, pp. 133-153.
 NACAMULLI F., *Notizie su alcuni pittori operanti a Venezia nella seconda metà del Seicento*, «Arte Veneta», 41 (1987) [1988], pp. 184-188.
Nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1983-1986), a cura di J. FOUCAUT, Paris 1987.
 PIGNATTI T., *I disegni di Pietro Longhi*, in *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, IV, a cura di T. PIGNATTI, con la collaborazione di F. PEDROCCO, Venezia 1987, pp. 11-21.
 Sotheby's, Monaco, 21 giugno 1987.
 SPONZA S., *Chioggia*, «Arte Veneta», 41 (1987) [1988], p. 249.

URBAN PADOAN L., *Le forze d'Ercole*, Venezia 1987.
Venedig. Malerei des 18. Jahrhunderts, catalogo della mostra (Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 24 luglio - 1° novembre 1987), a cura di E. STEINGRÄBER, München 1987.
Verzeichnis der Gemälde. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 1987.

1987-1988

DEL TORRE F., *Per un catalogo di Domenico Maggiotto*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 146 (1987-1988), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 87-112.

1988

Christie's, London, 22 luglio 1988.

DEL TORRE F., *Nuovi Documenti per Domenico Maggiotto*, «Arte Veneta», 42 (1988) [1989], pp. 170-174.

Giandomenico Tiepolo. L'opera incisa, a cura di D. SUCCI, in *I Tiepolo, virtuosismo e ironia*, catalogo della mostra (Mirano, Barchessa Villa XXV Aprile, 11 settembre - 30 novembre 1988), a cura di D. SUCCI, Torino 1988, pp. 95-263.

I disegni della collezione Morelli, a cura di G. BORA - M.C. RODESCHINI GALATI - G. AGOSTI, Bergamo 1988.

MAGRINI M., *Francesco Fontebasso (1707-1769)*, Vicenza 1988.

NIERO A., *Guida alla chiesa di Santa Maria della Pietà a Venezia*, in A. NIERO - A. TOMMASEO, *La Pietà a Venezia. Guida alla chiesa e breve storia dell'istituzione*, Venezia 1988, pp. 3-46.

ROMANELLI G., "Vista cadere la Patria...". *Teodoro Correr tra "pietas" civile e collezionismo erudito*, in *Una Città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1988), a cura di M. GAMBIER, Venezia 1988, pp. 13-25.

SESTIERI G., *La pittura del Settecento*, Torino 1988.

SPONZA S., *Un ritratto di Alessandro Longhi e uno di Giuseppe Angeli nel vescovado di Chioggia*, «Arte Documento», 2 (1988), pp. 182-185.

Una Città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1988), a cura di M. GAMBIER, Venezia 1988.

WARMA S.J., *The Paintings of Giambettino Cignaroli (1706-1770)*, Ph.D. Dissertation, Athens, University of Georgia, 1988 (ed. consultata, Ann Arbor 2003).

1989

Benátská kresba 16.-18. století, catalogo della mostra (Brno, Moravská Galerie, 1989), a cura di P. MAZOUREK, Brno 1989.

DANTRAIQUE P., *La peinture venitienne*, Neuchâtel 1989.

DE RE M., *Longhi, Alessandro*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1989, pp. 769-770 [= De Re 1989a].

Doyle, New York, 8 febbraio 1989.

Doyle, New York, 24 maggio 1989.

Experience and Adventures of a Collector, Paris 1989.

Fanti e denari. Sei secoli di giochi d'azzardo, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 15 gennaio - 28 aprile 1989), a cura di A. FIORIN, Venezia 1989.

Finarte, Milano, 4 dicembre 1989.

FIRMIANI F., *Arte neoclassica a Trieste*, Trieste 1989.

GHIO L. - BACCHESECHI E., *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, pp. 81-291.

Important Old Master Paintings, catalogo della mostra (New York, Galleria Piero Corsini, 1989), a cura di R.B. SIMON, New York 1989.

La révolution française et l'Europe, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 16 marzo - 26 giugno 1989), a cura di J.R. GABORIT *et al.*, Paris 1989.

MAGANI F., *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1989.

Storia di Vicenza, III/1, a cura di F. BARBIERI - P. PRETO, Vicenza 1989.

Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, a cura di M. TRUDZINSKI, Hannover 1989².

WEBSTER M., *Hogarth "pittore dell'umanità"*, in *William Hogarth. Dipinti, disegni, incisioni*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 26 agosto - 12 novembre 1989), a cura di A. BETTAGNO, Vicenza 1989, pp. 14-19.

1989-1990

Attività della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia nel 1989-1990, «Arte Veneta», 43 (1989-1990) [1991], pp. 191-198.

1990

BETTAGNO A., *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI *et al.*, Milano 1990, pp. 241-256.

ID., *Brief Notes of a great Collection. Anton Maria Zanetti and his Collection of Drawings*, in *Festschrift to Erik Fischer. European Drawings from six Centuries*, Copenhagen 1990, pp. 101-108.

BOWRON E.P., *European Paintings before 1900 in The Fogg Art Museum. A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum*, Cambridge 1990.

Catalogo delle opere esposte, a cura di C. ROSA BIAN - O. TASSAN CASER, in *Il libro illustrato veneziano nel Settecento*, catalogo della mostra (Pordenone, Fiera, Edit Expo, Primo Salone Triveneto del Libro, 31 ottobre - 4 novembre 1990), a cura di M. DE GRASSI, Mariano del Friuli (Gorizia) 1990, pp. 167-203.

Christie's, London, 14 dicembre 1990.

Christie's, New York, 30 maggio 1990.

Christie's, Roma, 8 marzo 1990.

Disegni veneziani dalle collezioni del Museo Correr, catalogo della mostra (Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, 22 giugno - 23 settembre 1990), a cura di E. CHINI - A. DORIGATO - G. ROMANELLI, Trento 1990.

El Settecento veneciano. Aspectos de la pintura veneciana del siglo XVIII, catalogo della mostra (Saragozza, Palacio de la Lonja - Palacio de Sástago, 6 ottobre - 9 dicembre 1990), Madrid 1990.

Finarte, Milano, 12 dicembre 1990.

GANZER G., *È popolare la ritrattistica in Carnia nel Settecento?*, in *Dalla donazione Ciceri. Ritratti di Carnia tra '600 e '800. Costumi e tessuti nella tradizione*, catalogo della mostra (Tolmezzo, Museo Carnico delle Arti Popolari «Michele Gortani», dal 28 luglio 1990), Udine 1990, pp. 11-26.

GUZZO E.M., *Il Museo Canoniale*, in *Veronensis Capitularis Thesaurus*, Verona 1990, pp. 157-208.

I Tiepolo e il Settecento vicentino, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico / Montecchio Maggiore, Villa Cordellina Lombardi / Vicenza, Basilica Palladiana - Palazzo Leoni Montanari, 26 maggio - 20 settembre 1990), a cura di M.E. AVAGNINA *et al.*, Milano 1990.

Il libro illustrato veneziano nel Settecento, catalogo della mostra (Pordenone, Fiera, Edit Expo, Primo Salone Triveneto del Libro, 31 ottobre - 4 novembre 1990), a cura di M. DE GRASSI, Mariano del Friuli (Gorizia) 1990.

Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, a cura di C. HÖPER, Bremen 1990.

MARCHINI G.P., *Il Museo Miniscalchi-Erizzo*, Verona 1990.

MONTECUCCOLI DEGLI ERRI F., *Almorò Pisani, un patrizio dilettante di incisione*, «Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia. Bollettino», n.s., 34 (1990), pp. 41-62.

PIGNATTI T., *Disegni di Pietro Longhi*, Milano 1990.

ID., *Pittura*, in U. FRANZOI - T. PIGNATTI - W. WOLTERS, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso 1990, pp. 227-363.

Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Milano 1990.

Pittura italiana del '600 e '700, a cura di G. ROMANO, Milano 1990.

Semenzato, Venezia, 13 maggio 1990.

Semenzato, Venezia, 12 luglio 1990.

Sotheby's, London, 12 dicembre 1990.

Sotheby's, New York, 11 ottobre 1990.

URBAN PADOAN L., *Per l'avvio ad uno studio su Fabio Canal (1701-1767) e su uno sconosciuto paesaggista: il n.h. Francesco Antonio Canal*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 17 (1990), pp. 153-162.

VIVIAN F., *Da Raffaello a Canaletto. La collezione del Console Smith. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Londra*, Milano 1990.

1991

BANZATO D., *La peinture vénitienne aux XVII^e et XVIII^e siècles à travers les collections des musées municipaux de Padoue*, in *La peinture vénitienne, 1600-1800. 65 peintures des collections des musées de la ville de Padoue*, catalogo della mostra (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 27 giugno - 23 settembre 1991), a cura di D. BANZATO - F. PELLEGRINI, Nancy 1991, pp. 13-20.

BUSCAROLI FABBRI B., *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Bologna 1991.

CLAUT S., *Diziani, Gaspare*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XL, Roma 1991, pp. 329-333.

De gouden schemer van Venetië. Een portret van de Venetiaanse adel in de achttiende eeuw, catalogo della mostra (Amsterdam, Historisch Museum, 19 febbraio - 20 maggio 1991), a cura di D. MEIJERS, Amsterdam 1991.

GANZER G., «*Esso Linussio introduce più menzogne che parole*»: esordi, successo e breve vita di Jacopo Linussio, in *Jacopo Linussio. Arte e impresa nel Settecento in Carnia*, catalogo della mostra (Tolmezzo, Duomo - Museo Carnico delle Arti Popolari «Michele Gortani» - Palazzo Frisacco - Palazzo Linussio / Paularo, Chiesa di Sant'Antonio Abate - Palazzo Calice - Palazzo Calice Screm, 2 agosto - 16 novembre 1991), a cura di A. ARGENTIERI ZANETTI - G. GANZER, Udine 1991, pp. 11-25.

Jacopo Linussio. Arte e impresa nel Settecento in Carnia, catalogo della mostra (Tolmezzo, Duomo - Museo Carnico delle Arti Popolari «Michele Gortani» - Palazzo Frisacco - Palazzo Linussio / Paularo, Chiesa di Sant'Antonio Abate - Palazzo Calice - Palazzo Calice Screm, 2 agosto - 16 novembre 1991), a cura di A. ARGENTIERI ZANETTI - G. GANZER, Udine 1991.

La peinture vénitienne, 1600-1800. 65 peintures des collections des Musées de la ville de Padoue, catalogo della mostra (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 27 giugno - 23 settembre 1991), a cura di D. BANZATO - F. PELLEGRINI, Nancy 1991.

NEPI SCIRÉ G., *I capolavori dell'arte veneziana. Le Gallerie dell'Accademia*, Venezia 1991.

1992

BANZATO D. - PELLEGRINI F., *Museo d'Arte Medievale e Moderna*, in *I Musei Civici agli Eremitani a Padova*, a cura di D. BANZATO, Milano 1992, pp. 35-79.

CARGNELUTTI L., *Fabio Asquini e i suoi corrispondenti*, in *La Nuova Olanda. Fabio Asquini tra Accademia e sperimentazione*, catalogo della mostra (Fagagna, Palazzo Pico, ottobre-novembre 1992), a cura di L. MORASSI, Udine 1992, pp. 61-68.

Catalogue of Western European Painting. Venetian Painting, Fourteenth to Eighteenth Centuries. The Hermitage, a cura di T.D. FOMICHOVA, Florence 1992.

Christie's, London, 11 dicembre 1992.

CLERI B., *Sebastiano Ceccarini*, Cinisello Balsamo 1992.

FLORES D'ARCAIS F., *Longhi, Alessandro*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, ed. italiana diretta da E. CASTELNUOVO - B. TOSCANO, con la collaborazione di L. BARROERO - G. SAPORI, III, Torino 1992, pp. 278-279.

MONTECUCCOLI DEGLI ERRI F., *Analisi di un libro veneziano del '700: gli "Studi di pittura" di Giambattista Piazzetta*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 18 (1992), pp. 123-150.

Id., *Domenico e Antonio Guardi e i loro patroni*, in F. PEDROCCO - F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Antonio Guardi*, Milano 1992, pp. 7-66.

MOSCHINI MARCONI S., *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia*, Roma 1992.

Phillips, London, 7 luglio 1992.

1993

DEL NEGRO P., «*Amato da tutta la Veneta Nobiltà*»: Pietro Longhi e il patriziato veneziano, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 - 4 aprile 1994), a cura di A. MARIUZ - G. PAVANELLO - G. ROMANELLI, Milano 1993, pp. 225-241.

Farsetti, Prato, 23 ottobre 1993.

Finarte, Milano, 19 ottobre 1993.

GEMIN M. - PEDROCCO F., *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia 1993.

GRIFFITHS A., *The Rogers Collection in the Cottonian Library, Plymouth*, «Print Quarterly», 10 (1993), II, pp. 19-36.

Guardi. Quadri turcheschi, catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini, 28 agosto - 21 novembre 1993), a cura di A. BETTAGNO, Milano 1993.

GULLINO G., *Eriçzo, Nicolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLIII, Roma 1993, pp. 187-191.

IRE: *i restauri del patrimonio monumentale d'arte. In margine al Premio Pietro Torta 1993*, a cura di G.M. PILO, Venezia 1993.

Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland, a cura di H. BRIGSTOCKE, Edinburgh 1993².

La Chiesa di Venezia nel Settecento, a cura di B. BERTOLI, Venezia 1993.

MARIUZ A., *Pietro Longhi: "un'originale maniera..."*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 - 4 aprile 1994), a cura di A. MARIUZ - G. PAVANELLO - G. ROMANELLI, Milano 1993, pp. 31-48.

MARIUZ A. - PAVANELLO G., *Le decorazioni settecentesche della villa e del palazzo dei Baglioni*, «Arte Veneta» 44 (1993), pp. 49-61.

- MORETTI L., *Asterischi longhiani*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 - 4 aprile 1994), a cura di A. MARIUZ - G. PAVANELLO - G. ROMANELLI, Milano 1993, pp. 249-255.
- PEDROCCO F., *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto di Carlo Goldoni. Due secoli di iconografia goldoniana*, a cura di G.A. CIBOTTO - F. PEDROCCO - D. REATO, Vicenza 1993, pp. 51-84 [= Pedrocco 1993a].
- ID., *Opere inedite o poco note di Alessandro Longhi*, «Venezia Arti», 7 (1993) [1994], pp. 181-185 [= Pedrocco 1993b].
- ID., *Pietro Longhi*, «Art e Dossier», 85 (2003), allegato.
- Phillips, London, 7 dicembre 1993.
- Pietro Longhi. 24 dipinti da collezioni private*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Carlo Orsi, 7-21 maggio 1993), a cura di A. DANINOS, Firenze 1993.
- PIGNATTI T., *L'arte di Pietro Longhi*, in *Pietro Longhi. 24 dipinti da collezioni private*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Carlo Orsi, 7-21 maggio 1993), a cura di A. DANINOS, Firenze 1993, pp. n.n.
- REATO D., *Iconografia fra Ottocento e Novecento*, in *La maschera e il volto di Carlo Goldoni. Due secoli di iconografia goldoniana*, a cura di G.A. CIBOTTO - F. PEDROCCO - D. REATO, Vicenza 1993, pp. 171-207.
- Sotheby's, Monaco, 2 luglio 1993.
- Un museo da scoprire. Dipinti antichi della Pinacoteca del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, 7 aprile - 6 giugno 1993), a cura di M.T. FIORIO - M. BONA CASTELLOTTI, Milano 1993.
- VIO G., *Pietro Falca detto Longhi: la sua famiglia e i suoi messaggi elettorali*, «Arte Documento», 7 (1993), pp. 163-170.
- WHISTLER C., *Aspects of Domenico Tiepolo's early Career*, «Kunstchronick», 46 (1993), pp. 385-398.

1993-1994

- AUSONI A., *Il veneziano Antonio Zucchi (1726-1795)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 152 (1993-1994), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 423-433.

1994

- Beaussant-Lefèvre, Paris, 29 aprile 1994.
- DA VILLA URBANI M. - MASON S., *Chiesa di San Pantalon. Arte e devozione*, Venezia 1994.
- Dorotheum, Wien, 18 ottobre 1994.
- Finarte, Milano, 31 maggio 1994.
- Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 14 maggio - 17 luglio 1994), Milano 1994.
- Giovanni Morelli, collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 9 novembre 1994 - 8 gennaio 1995), a cura di G. BORA, Cinisello Balsamo (Milano) 1994.
- La gloria di Venezia. L'arte nel diciottesimo secolo*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 settembre - 14 dicembre 1994 / Washington, National Gallery of Art, 20 gennaio - 23 aprile 1995), a cura di J. MARTINEAU - A. ROBISON, London 1994.
- MARINI G., *A Print by Alessandro Longhi*, «Print Quarterly», 11 (1994), pp. 425-426.
- ID., *Pietro Longhi and his Engravers*, «Print Quarterly», 11 (1994), pp. 401-410.
- PALLUCCHINI R., *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994.
- PAVANELLO G., *Le decorazioni settecentesche di Palazzo Soranzo Piovene*, in *Il Palazzo Soranzo Piovene di Venezia*, Venezia 1994, pp. 151-158.
- SALERNI L., *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia*, I, Vicenza 1994.
- SCARPA SONINO A., *Jacopo Amigoni*, Soncino (Cremona) 1994.
- SCHWEERS H.F., *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, II, London-München-New Providence-Paris 1994².
- Semenzato, Venezia, 11 dicembre 1994.
- Sotheby's, London, 18 aprile 1994.
- Sotheby's, Milano, 8-9 giugno 1994.
- WHISTLER C., *Domenico Tiepolo e i suoi contemporanei*, in *La gloria di Venezia. L'arte nel diciottesimo secolo*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 settembre - 14 dicembre 1994 / Washington, National Gallery of Art, 20 gennaio - 23 aprile 1995), a cura di J. MARTINEAU - A. ROBISON, London 1994, pp. 329-359.
- ZENNARO T., *Veneti*, in *Uffizi e Pitti. I dipinti delle gallerie fiorentine*, a cura di M. GREGORI, Udine 1994, pp. 444-465.

1995

- Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. LORENZONI - E.M. DAL POZZOLO, Padova-Roma 1995.
- Beaussant-Lefèvre, Paris, 12 maggio 1995.
- Cento scene di vita veneziana. Pietro Longhi e Gabriel Bella alla Querini Stampalia*, a cura di G. Busetto, Venezia 1995.
- Christie's, London, 8 dicembre 1995.
- Christie's, Monaco, 30 giugno 1995.
- DE GRASSI M., *Un documento per la formazione di Andrea Urbani*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 84 (1995) [1996], pp. 141-151.
- Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 27 ottobre - 17 dicembre 2005), a cura di B. Jatta, Roma 1995.
- Illustrated General Catalogue. The National Gallery*, a cura di C. Baker - T. Henry, London 1995.
- LUCCO M., *La pittura (II)*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, II, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995, pp. 385-442.
- MAGANI F., *Antonio Bellucci*, Rimini 1995.
- MERKEL E., *Fedeli Domenico, detto il Maggiotto (Maggiotto, Majotto)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLV, Roma 1995, pp. 596-600.
- MORETTI L., *La chiesa di San Stae*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico - Gallerie dell'Accademia - Palazzo Mocenigo, 26 maggio - 30 luglio 1995), a cura di G. NEPI SCIRÉ - G. ROMANELLI, Milano 1995, pp. 553-567.
- NEPI SCIRÉ G., *Gallerie dell'Accademia. Guida alla Quadreria*, Venezia 1995.
- Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Die italienischen Gemälde*, a cura di H. Werner Grohn, Hannover 1995.
- PALLUCCHINI R., *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano 1995.
- PAVANELLO G., *Appunti da un viaggio in Russia*, «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 15 (1995), pp. 411-420.
- PIGNATTI T., *Pietro e Alessandro Longhi*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico - Gallerie dell'Accademia - Palazzo Mocenigo, 26 maggio - 30 luglio 1995), a cura di G. NEPI SCIRÉ - G. ROMANELLI, Milano 1995, pp. 343-351.
- ROMEI F. - TOSINI P., *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli 1995.
- Sotheby's, Milano, 15 giugno 1995.
- Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico - Gallerie dell'Accademia - Palazzo Mocenigo, 26 maggio - 30 luglio 1995), a cura di G. NEPI SCIRÉ - G. ROMANELLI, Milano 1995.
- Tesori d'arte delle banche lombarde*, a cura di C. Bertelli et al., Milano 1995.
- WIDMANN C.A., *La nave ben manovrata, ossia Trattato di manovra*, ed. a cura di A. Chiggiato, Venezia 1995.

1996

- Beaussant-Lefèvre, Paris, 27 febbraio 1996.
- BERGAMINI G., *Il Settecento in Friuli: un secolo d'oro*, in *Giambattista Tiepolo, forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 14 settembre - 31 dicembre 1996), a cura di G. BERGAMINI, Milano 1996, pp. 19-50.
- Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona di Saverio Dalla Rosa*, a cura di S. MARINELLI - P. RIGOLI, Verona 1996.
- Christie's, London, 1° novembre 1996.
- CONTE P., *Musei e biblioteche della provincia di Belluno*, Belluno 1996.
- Da Buonconsiglio a Fattori. Collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 19 maggio - 30 giugno 1996), a cura di C. REBESCHINI, Padova 1996.
- DAVOLI Z., *La raccolta di stampe "Angelo Davoli". Catalogo generale*, II, con la collaborazione di C. Panizzi, Reggio Emilia 1996.
- FRANK M., *Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, Venezia, 1996.
- GALIZZI P.G., *San Pellegrino Terme e la Valle Brembana*, Clusone (Bergamo) 1996².
- Giambattista Tiepolo, forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 14 settembre - 31 dicembre 1996), a cura di G. BERGAMINI, Milano 1996.
- Im Lichte Venedigs. Tiepolo-Zeichnungen und venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts aus Eigenbesitz*, a cura di A.

- DOBLER - M. SIEMER, Eichenzell bei Fulda 1996.
- La chronique des arts*, «Gazette des Beaux-Arts», 1526 (marzo 1996), supplemento.
- L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 22 giugno - 15 settembre 1996), a cura di M.A. CHIARI MORETTO WIEL, Venezia 1996.
- Raccolte d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 aprile - 23 giugno 1996), a cura di C. BERTELLI *et al.*, Milano 1996.
- Sotheby's, London, 17 aprile 1996.
- Sotheby's, London, 25 settembre 1996.
- Sotheby's, New York, 16 maggio 1996.
- Splendori di una Dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfin*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 28 settembre 1996 - 6 gennaio 1997), a cura di G. GANZER, Milano 1996.
- Tajan, Paris, 26 marzo 1996.
- TATRAI V., *Le Musée des Beaux-Arts en 1995*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 85 (1996), pp. 93-105.
- «*Te évszázadok kegyence*». *A festök és Velence, 1500-1800*, catalogo della mostra (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1996), a cura di I. BARKOCZI, Budapest 1996.
- Tesori di Praga. La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca*, catalogo della mostra (Trieste, Scuderie del Castello di Miramare, 7 luglio 1996 - 6 gennaio 1997), a cura di L. DANIEL, Milano 1996.
- WILSON J., *Alessandro Longhi*, in *The Dictionary of Art*, XIX, London 1996, p. 636.

1997

- ALISI A., *Istria. Città minori*, con presentazione a cura di G. PAVANELLO e trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997.
- ALOISI S., *Un inedito ritratto di Alessandro Longhi in Friuli*, «Ce fastu», 73 (1997), I, pp. 111-114.
- A Parigi e ritorno. Codici e incunaboli della Biblioteca Capitolare requisiti dai francesi nel 1797*, catalogo della mostra (Verona, Biblioteca Capitolare, 1997), Verona 1997.
- ASPINWALL A. - GENSINI L., *Checklist of the Exhibition*, in *Venetian Prints and Books in the Age of Tiepolo*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 gennaio - 27 aprile 1997), New York 1997, pp. 33-45.
- BIRKE V. - KERTÉSZ J., *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, IV, Köln-Weimar-Wien 1997.
- Bonaparte a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997 - 11 gennaio 1998), a cura di G.P. MARCHINI - P. MARINI, Venezia 1997.
- BOORSCH S., *Venetian Prints and Books in the Age of Tiepolo*, in *Venetian Prints and Books in the Age of Tiepolo*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 gennaio - 27 aprile 1997), New York 1997, pp. 3-31.
- BRINKMANN B. - SANDER J., *Italian, French and Spanish Painting before 1800 at the Städelsches Kunstinstitut*, Frankfurt am Main 1997.
- Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997 - 15 marzo 1998), Napoli 1997.
- Christie's, New York, 31 gennaio 1997.
- Concise Catalogue of Paintings. The National Gallery of Scotland*, Edinburgh 1997.
- CRAIEVICH A., *Il pittore veronese Gaetano Grezler, le sue collezioni e il suo soggiorno a Dignano*, «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 16-17 (1997), pp. 345-366.
- Dai dogi agli imperatori. La fine della Repubblica tra storia e mito*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale - Museo Correr, 14 settembre - 8 dicembre 1997), a cura di G. ROMANELLI, Milano 1997.
- Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, a cura di D. BANZATO - A. MARIUZ - G. PAVANELLO, Milano 1997.
- Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bestandskatalog*, a cura di H. LUDWIG, Eurasburg 1997.
- FANTELLI P.L. - GHEDINA P., *Catalogo delle opere*, in *Pinacoteca Civica al Montirone - Museo Civico. Collezione Roberto Bassi-Rathgeb. Catalogo*, a cura di P. GHEDINA, Abano Terme (Padova) 1997, pp. 82-173.
- GULLINO G., *Foscari, Alvise*, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma 1997, pp. 298-299.
- Italian Paintings from the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Dutch Public Collections*, a cura di B. AIKEMA - E. MIJNLIEFF - B. TREFFERS, Firenze 1997.
- La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti*, a cura di A.G. DE MARCHI - F. ZERI, La Spezia 1997.
- Lorenzo Tiepolo e il suo tempo*, catalogo della mostra (Venezia Mestre, Villa Ceresa, 26 ottobre 1996 - 31 gennaio 1997), a cura di G. ROMANELLI - F. PEDROCCO, Milano 1997.

- MARCOLINI G., *I «cofondatori» delle Penitenti in San Job a Venezia: vita, morte e...*, «Arte Documento», 11 (1997), pp. 145-153.
- Napoleone e Campormido 1797. Armi, diplomazia e società in una regione d'Europa*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 12 ottobre 1997 - 11 gennaio 1998), a cura di G. BERGAMINI, Milano 1997.
- PEDROCCO F., *Lorenzo Tiepolo a Venezia*, in *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo*, catalogo della mostra (Venezia Mestre, Villa Ceresa, 26 ottobre 1996 - 31 gennaio 1997), a cura di G. ROMANELLI - F. PEDROCCO, Milano 1997, pp. 21-26.
- PRETO P., *Flangini, Ludovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVIII, Roma 1997, pp. 288-290.
- RAINES D., *La famiglia Manin e la cultura libraria tra Friuli e Venezia nel '700*, [Udine] 1997.
- RUSSELL F., *Drawings by Rosalba*, «The Burlington Magazine», 139 (1997), pp. 196-198.
- Tajan, Paris, 17 giugno 1997.
- Tiepolo, Canaletto, Piranesi e altri. Incisioni venete del Settecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 12 giugno - 20 luglio 1997), a cura di F. PELLEGRINI, Padova 1997.
- Venezia da Stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto - 30 novembre 1997), a cura di A. BETTAGNO, Venezia 1997.

1998

- '700 veneziano. Capolavori da Ca' Rezzonico*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 13 novembre 1998 - 18 febbraio 1999), a cura di F. PEDROCCO, Venezia 1998, pp. 9-135.
- AUGUSTI A., *Il ritratto nella pittura veneziana*, Trieste 1998.
- Christie's, New York, 30 gennaio 1998.
- Christie's, New York, 25 novembre 1998.
- DEL NEGRO P., *Introduzione*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. VIII. L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. DEL NEGRO - P. PRETO, Roma 1998, pp. 1-80.
- Dizionario biografico degli orefici, argentieri, gioiellieri, diamantari, peltrai, orologiai, tornitori d'avorio e scultori in nobili materiali [...] dal medio evo alla fine della Repubblica aristocratica di Venezia*, a cura di P. PAZZI, Treviso 1998.
- Finarte, Milano, 22 dicembre 1998.
- GARDNER E.E., *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, I, a cura di C. CESCHI, Vicenza 1998.
- GUZZO E.M., *Due millenni di storia e di arte: schede per una visita al complesso canonico*, in *Gli edifici canonici di Verona: storia, arte, restauri*, a cura di E.M. GUZZO, Verona 1998, pp. 7-56.
- Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in Europa 1725-1798*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, 12 settembre 1998 - 10 gennaio 1999), Venezia 1998.
- Kohn, Paris, 29 aprile 1998.
- L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 30 ottobre 1998 - 14 marzo 1999), a cura di F. CAROLI, Milano 1998.
- La collezione Cagnola. I. I dipinti dal XIII al XIX secolo*, a cura di M. BOSKOVITS - G. FOSSALUZZA, Busto Arsizio (Varese) 1998.
- La «Memoria delle pitture» di Angelica Kauffmann*, a cura di C. KNIGHT, Roma 1998.
- Le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di G. NEPI SCIRÉ, Milano 1998.
- MARINI G., *L'arte dell'incisione e le artiste nella Venezia del Settecento*, in *Gentildonne, artiste, intellettuali al tramonto della Serenissima*, atti del seminario di studio (Venezia, 24 aprile 1998), Mirano (Venezia) 1998, pp. 75-87.
- MONTECUCCOLI DEGLI ERRI F., *Venezia 1745-1750. Case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, «Ateneo Veneto», n.s., 36 (1998) [1999], pp. 63-140.
- MRAVIK L., *The «Sacco di Budapest» and Depredation of Hungary, 1938-1949*, Budapest 1998.
- Napoleone Bonaparte. Brescia e la Repubblica Cisalpina, 1797-1799*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris - Palazzo Tosio, 15 novembre 1997 - 25 gennaio 1998), a cura di E. LUCCHESI RAGNI - R. STRADIOTTI - C. ZANI, Milano 1998.
- PAVANELLO G., *L'attività di Jacopo Guarana nei palazzi veneziani*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, 53 (1998) [2000], pp. 197-245 [= Pavanello 1998a].
- ID., *Una «Madonna» di Giandomenico Tiepolo e un «Ritratto» di Alessandro Longhi*, «Arte Veneta», 53 (1998/II), pp. 146-150 [= Pavanello 1998b].
- PEDROCCO F., *L'arte veneziana del Settecento*, in *'700 veneziano. Capolavori da Ca' Rezzonico*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 13 novembre 1998 - 18 febbraio 1999), a cura di F. PEDROCCO, Venezia 1998, pp. 9-135.
- PELLEGRINI F., *Ritratto veneto come materia e come colore*, in *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 30 ottobre 1998 - 14 marzo 1999), a cura di F. CAROLI, Milano 1998, pp. 549-558.

PERINI L., «Morette» di Felice Boscarati, «Arte Veneta», 53 (1998/II), pp. 138-146.
 Phillips, London, 7 luglio 1998.
 PRETO P., *Le riforme*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. VIII. L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. DEL NEGRO - P. PRETO, Roma 1998, pp. 83-142.
 RADASSAO R., *Niccolò Bambini, "pittore pronto spedito ed universale"*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 22 (1998) [1999], pp. 129-297.
 Semenzato, Venezia, 31 ottobre 1998.
The Ford Collection, II, London 1998.
 VOLTOLINA P., *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 voll., Venezia 1998.

1999

Anaf, Lyon, 7 febbraio 1999.
 BIANCHI S., *I ritratti incisi da Giovanni e Francesco Cattini conservati presso la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli*, «Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Rassegna di studi e notizie», 23 (1999), pp. 45-94.
 CAPRA C., *Milano al tempo di Giuseppe Parini*, in *La Milano del Giovine Signore. Le arti del Settecento di Parini*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Morando Attendolo Bolognini, 14 dicembre 1999 - 12 aprile 2000), a cura di F. MAZZOCCA - A. MORANDOTTI, Milano 1999, pp. 25-33.
 Dorotheum, Wien, 24 marzo 1999.
 Dorotheum, Wien, 9 giugno 1999.
 Doyle, New York, 27 gennaio 1999.
 GOVER F., *A Varma, il ritratto dell'ultimo Patriarca di Aquileia*, «La Bassa», 38 (1999), pp. 95-97.
Il Museo Poldi Pezzoli a Milano. Guida per i visitatori, a cura di A. MOTTOLA MOLFINO - A. DI LORENZO - A. ZANNI, Torino 1999.
Lorenzo Tiepolo, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 ottobre - 15 dicembre 1999), a cura di A. ÚBEDA DE LOS COBOS, Madrid 1999.
 MARIUZ A., *Tiepolo 1998*, «Arte Veneta», 54 (1999/I) [2000], pp. 81-101.
Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 22 agosto 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di H. BECK - M. BÜCKLING - B.C. MIRSCH, München 1999.
 PEDROCCO F., *Lorenzo Tiepolo en Venecia*, in *Lorenzo Tiepolo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 ottobre - 15 dicembre 1999), a cura di A. ÚBEDA DE LOS COBOS, Madrid 1999, pp. 15-31.
 RENARD P., *Jean-Marc Nattier*, Château de Saint-Rémy-en-l'Éau 1999.
 ROETTGEN S., *Anton Raphael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werke*, 2 voll., München 1999.
 Semenzato, Venezia, 28 marzo 1999.
 Sotheby's, London, 15 aprile 1999.
 TOMIĆ R., *Bernardino Castelli portretist Novigradskib biskupa*, in *Contributi storico-artistici per il quinto centenario della chiesa della Madre della Misericordia di Buie*, atti del convegno internazionale di studi (Buie, 26-28 settembre 1997), «Acta Bullaeum», 1 (1999), pp. 107-110.
 ÚBEDA DE LOS COBOS A., *Los pasteles españoles de Lorenzo Tiepolo*, in *Lorenzo Tiepolo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 ottobre - 15 dicembre 1999), a cura di A. ÚBEDA DE LOS COBOS, Madrid 1999, pp. 49-77.

2000

APOLLONI D., *Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, Monfalcone (Gorizia) 2000.
Arte e collezionismo a Palazzo Venezia, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 ottobre - 1° novembre 2000), a cura di F. APOLLONI, Roma 2000.
 BROWN K.T., *The Painter's Reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice, 1458-1625*, Firenze 2000.
 CLERI B., *Settecento sensuale, Settecento virtuoso*, in *I sensi e le virtù. Ricerche sulla pittura del '700 a Pesaro e provincia*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Ducale, 15 luglio - 6 ottobre 2000), a cura di C. GIARDINI - E. NEGRO - N. ROIO, Modena 2000, pp. 27-38.
 CROS P., *Peintures anciennes. De Cranach à Tiepolo*, Paris 2000.
Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio - 30 aprile 2000), a cura di G. FOSSALUZZA, Venezia 2000.
 DAL BORGO M., *Giovanelli, Federico Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LV, Roma 2000, pp. 436-438.
Dipinti veneti. Collezione Luciano Sorlini, a cura di E. MARTINI - R. POLACCO, s.l. 2000.
 Dorotheum, Wien, 7 giugno 2000.

I sensi e le virtù. Ricerche sulla pittura del '700 a Pesaro e provincia, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Ducale, 15 luglio - 6 ottobre 2000), a cura di C. GIARDINI - E. NEGRO - N. ROIO, Modena 2000.

La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in occidente, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio - 31 marzo 2000), a cura di G. ROCCA, Roma 2000.

MARTINI M., *Spigolature d'arte e di costume dall'Archivio Mocenigo: Giandomenico Tiepolo testimone nel processo contro Alvise V Sebastiano*, «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 20 (2000) [2001], pp. 97-102.

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, IV, Milano 2000.

Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa centrale, catalogo della mostra (Aquileia, Museo del Patriarcato / Cividale, Museo Archeologico Nazionale, 3 luglio - 10 dicembre 2000), a cura di G. BERGAMINI - S. TAVANO, Milano 2000.

Peintres de Venise de Titien à Canaletto dans les collections italiennes, catalogo della mostra (Lodève, Musée de Lodève, 11 luglio - 10 novembre 2000), Milano 2000.

PELLACANI C., *Capolavori ritrovati. Il collezionismo privato d'oggi tra dispersioni e salvataggi*, Reggio Emilia 2000. Semenzato, Venezia, 5 novembre 2000.

Semenzato, Venezia, 17 dicembre 2000.

TRAVERSO C., *La Scuola di San Fantin o dei «Picai». Carità e giustizia a Venezia*, Venezia 2000.

ZUCCHETTA E., *L'apparato decorativo*, in E. Pietrogrande - E. Zucchetta, *Palazzo Celsi a Venezia*, Milano 2000, pp. 43-61.

2001

ARDINGHI G., *Un ritratto in cerca di autore*, «Erba d'Arno», 84-85 (2001), pp. 47-48.

DAVANZO POLI D., *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Vicenza 2001.

EDERLE G. - CERVATO D., *I vescovi di Verona. Dizionario storico e cenni sulla Chiesa veronese*, Verona 2001. Finarte, Roma, 20-21 marzo 2001.

Il ritratto, identità e storia, catalogo della mostra (San Giorgio in Poggiale, Collezioni d'Arte e di Storia, 16 novembre - 12 dicembre 2001), a cura di V. COEN, Milano 2001.

Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento, a cura di G. PAVANELLO - M. WALCHER, Mariano del Friuli (Gorizia) 2001.

La Pinacoteca di Palazzo Thiene. Collezione della Banca Popolare di Vicenza, a cura di F. RIGON, Milano 2001.

MAZZA BOCCAZZI B., *Francesco Algarotti: un esperto d'arte alla corte di Dresda*, Trieste 2001.

MERKEL E., *San Marco*, in *Restauro a Venezia, 1987-1998*, a cura di G. TRANQUILLI, Milano 2001, pp. 94-125.

NEPI SCIRÉ G., *Gallerie dell'Accademia*, in *Restauro a Venezia, 1987-1998*, a cura di G. TRANQUILLI, Milano 2001, pp. 207-233.

PAVANELLO G., *Novità sulla collezione di Antonio Canova*, «Arte Veneta», 58 (2001) [2003], pp. 163-175.

PEDROCCO F., *La collezione Mestrovich a Ca' Rezzonico*, Venezia 2001.

Pittura veneziana del Settecento, catalogo della mostra (Ueno, The Ueno Royal Museum, 24 marzo - 27 maggio 2001 / Kyoto, Kyoto Municipal Museum of Art, 2 giugno - 29 luglio 2001), a cura di G. NEPI SCIRÉ - G. ROMANELLI - M. ISHINABE, s.l. 2001.

PLEBANI T., *Il «genere» dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e età moderna*, Milano 2001.

Riflessi di una Galleria. Dipinti dell'Eredità Bardini, catalogo della mostra (Firenze, Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini, 2001), a cura di M. SCALINI - I. TADDEI, Livorno 2001.

Semenzato, Imbersago (Lecco), 19-21 maggio 2001.

Sotheby's, London, 26 aprile 2001.

Sotheby's, Milano, 4 dicembre 2001.

SPADAVECCHIA F., *Cannaregio*, in *Restauro a Venezia, 1987-1998*, a cura di G. TRANQUILLI, Milano 2001, pp. 25-34.

URBAN L., *Note per Francesco Grisellini*, in *Per l'arte: da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, II, a cura di L. DE ROSSI - M. PIANTONI, Monfalcone (Gorizia) 2001, pp. 513-519.

2002

CONTINI R., *Seventeenth and Eighteenth Century Italian Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 2002.

CORTESE C., *Pietro Longhi, Giuseppe Wagner e Giambattista Remondini*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, I, a cura di A. BETTAGNO - M. MAGRINI, Vicenza 2002, pp. 379-413.

Delvaux, Paris, 19 dicembre 2002.

Dipinti antichi. Giulio Lampronti, «Gazzetta Antiquaria», n.s., 42 (2002), II, p. 13.

Dorotheum, Wien, 5 giugno 2002.

- Finarte, Milano, 27 marzo 2002.
- Finarte, Milano, 27 novembre 2002.
- GARDNER E.E., *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, II, a cura di C. CESCHI, Vicenza 2002.
- Il Corridoio Vasariano agli Uffizi*, a cura di C. CANEVA, Cinisello Balsamo (Milano) 2002.
- Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 28 luglio 2002), a cura di E. COLLE *et al.*, Milano 2002.
- KOWALCZYK B.A., *Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori*, in *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2002 - 6 gennaio 2003), a cura di E. HINTERDING *et al.*, Milano 2002, pp. 335-371.
- MANGILI R., *La testa di carattere a Venezia nel Settecento: l'inedito paradigma di una raccolta coeva*, «Arte Veneta», 59 (2002) [2004], pp. 125-159.
- MARTINI E., *Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico*, Venezia 2002.
- MILESI G., *Storia della stampa antica dal Quattrocento al primo Ottocento*, Castel Maggiore (Bologna) 2002.
- Mostra di incisioni veneziane del Settecento*, catalogo della mostra (Montagnana, Castello di San Zeno, 1-15 dicembre 2002), a cura di F.P. PETRONELLI, Montagnana (Padova) 2002.
- PENZO I., *Jacopo Marieschi, pittore figurista e 'accademico' veneziano del Settecento (con una restituzione per Giovan Battista Canal)*, «Arte Documento», 16 (2002), pp. 207-211.
- PIETROPOLLI A., *Gerolamo Brusaferrero, dipinti e disegni*, [Padova] 2002.
- Pittura veneziana de Tiziano a Longhi*, catalogo della mostra (Città del Messico, Museo Dolores Olmedo Patiño, 21 febbraio - 9 giugno 2002), Ciudad de México 2002.
- RUTGERS J., *Notes on Rembrandt in Venice. Paintings, Drawings and Prints in the Sagredo Collection*, in *'Aux quatre vents'. A Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di A.W.A. BOSCHLOO - E. GRASMAN - G.J. VAN DER SMAN, Firenze 2002.
- Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Veneziano. Restauri anno 2002*, «Arte Veneta», 59 (2002) [2004], pp. 270-272.
- Tajan, Paris, 22 marzo 2002.

2003

- Antichità Pietro Scarpa, Venezia. 50 anni di attività, 1953-2003*, Venezia 2003.
- BERGAMINI G., *Per una storia del ritratto pittorico nel Friuli-Venezia Giulia. Dalla metà del Seicento alla metà dell'Ottocento*, in *Più vivo del vero. Ritratti d'autore del Friuli Venezia Giulia dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Pordenone, Spazi espositivi nuova sede della Provincia, 11 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), a cura di G. BERGAMINI - C. FURLAN - P. GOI, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 37-59.
- Bolland & Marotz, Bremen, 28 giugno 2003.
- Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico / Possagno, Gipsoteca, 22 novembre 2003 - 12 aprile 2004), a cura di S. ANDROSOV - M. GUDERZO - G. PAVANELLO, Ginevra-Milano 2003.
- Disegno veneto. Benátská kresba 16.-18. století z českých, moravských a slezských sbírek*, catalogo della mostra (Brno, Moravská Galerie, 13 marzo - 1° giugno 2003), a cura di Z. KAZLEPKA, Brno 2003.
- FAVILLA M. - RUGOLO R., *Tre mecenati, tre pittori*, «Verona Illustrata», 16 (2003), pp. 81-111.
- Finarte Semenzato, Venezia, 11 maggio 2003.
- GUERRIERO S., *Guarana, Giacomo (Jacopo)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LX, Roma 2003, pp. 246-251.
- Il gran teatro del mondo. L'anima e il volto del Settecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 novembre 2003 - 12 aprile 2004), a cura di F. CAROLI, Milano 2003.
- KOWALCZYK B.A., *Rembrandt et Venise au XVIII^e siècle: collectionneurs-peintres-graveurs*, in *Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo*, catalogo della mostra (Épinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 6 dicembre 2003 - 8 marzo 2004), a cura di M. GILLES - B.A. KOWALCZYK - J. RUTGERS, s.l. 2003, pp. 45-79.
- La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. II. Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo*, a cura di G. BERGAMINI - T. RIBEZZI, Udine-Vicenza 2003.
- La ricerca dell'identità da Antonello a de Chirico*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo delle Povere, 15 novembre 2003 - 15 febbraio 2004), a cura di V. SGARBI, Ginevra-Milano 2003.
- MEIJER B.W., *Disegni di Antonio Balestra*, «Arte Veneta», 60 (2003) [2005], pp. 89-111.
- Più vivo del vero. Ritratti d'autore del Friuli Venezia Giulia dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Pordenone, Spazi espositivi nuova sede della Provincia, 11 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), a cura di G. BERGAMINI - C. FURLAN - P. GOI, Cinisello Balsamo (Milano) 2003.
- Repertorio*, a cura di N. SPINOSA - T. SCARPA, in *Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 2003 - 14 marzo 2004), a cura di N. SPINOSA, Napoli 2003, pp.

- RIGONI C., *Immagini di potere e devozione tra Sei e Settecento a Venezia*, in *Theatrum urbis. Personaggi e vedute di Venezia*, a cura di S. MARINELLI - C. RIGONI, Verona 2003, pp. 91-140.
- SCARPA A., *Due Amigoni ritrovati*, «Arte Veneta», 60 (2003) [2005], pp. 164-168.
- Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte*, catalogo della mostra (Engen, Städtisches Museum, 1° febbraio - 4 maggio 2003), a cura di M. BRUNNER - A.C. THEIL, Engen 2003.

2004

- ALBERTI C., *Goldoni*, Roma 2004.
- Cambi, Genova, 22-24 settembre 2004.
- Catalogue des peintures MNR*, a cura di C. LESNE - A. ROQUEBERT, Paris 2004.
- Da Raffaello a Goya. Ritratti del Museo di Belle Arti di Budapest*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 1° ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), a cura di D. MAGNETTI - V. SGARBI - V. TÁTRAI, Milano 2004.
- DE ROSSI L., *Francesco Polazzo*, con presentazione di F.M. PILO, Monfalcone (Gorizia) 2004.
- FISOGLI F., «Memoria storica della vita di Ludovico Gallina», «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 28 (2004) [2006], pp. 293-389.
- GARLATTI A., *Odorico Politi (1785-1846). La vita e le opere*, in *Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Udine, chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 - 30 aprile 2005), a cura di G. BERGAMINI, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 140-153.
- JEUTTER E., *Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609 - 1664 Mantua). Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert*, Weimar 2004.
- La Cassa di Risparmio di Venezia. Immagini di una storia*, a cura di A. SIMONATO - P. VERARDO, Venezia 2004.
- La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. II. Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo*, a cura di G. BERGAMINI - T. RIBEZZI, Udine-Vicenza 2003.
- MAZZA C., *I Sagredo, committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Settecento*, Venezia 2004.
- ROMAGNOLI A., *Jommelli, Niccolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXII, Roma 2004, pp. 555-565.
- SCHWARZ B., *Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Dokumente zum «Führermuseum»*, Köln-Weimar-Wien 2004.
- Stadion, Trieste, 18 giugno 2004.
- The Arts and Crafts of Fashion in Venice from the 13th to the 18th Century*, catalogo della mostra (Beijing, National Museum of China, 2004), a cura di D. DAVANZO POLI, s.l. 2004.
- VIO G., *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara (Vicenza) 2004.

2004-2005

- FAVILLA M. - RUGOLO R., *Frammenti della Venezia barocca*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 163 (2004-2005), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 47-138.

2005

- BERGAMINI G., *Novità per Francesco Zugno e Giovanni Domenico Ruggeri*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», 85 (2005) [2006], pp. 211-230.
- Cambi, Genova, 24-25 febbraio 2005.
- Christie's, New York, 26 gennaio 2005.
- Da Bellini a Tiepolo. La grande pittura veneta della Fondazione Sorlini*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 29 ottobre 2005 - 26 febbraio 2006), a cura di F. PEDROCCO, Venezia 2005.
- Dorotheum, Wien, 14 aprile 2005.
- Dorotheum, Wien, 21 giugno 2005.
- Farsetti, Prato, 4-5 novembre 2005.
- Gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di G. NEPI SCIRÉ, Milano 2005.
- Gloggner, Luzern, 5 novembre 2005.
- GOTTARDO K., *Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano. La raccolta di disegni di "Zotto" Sagredo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. AIKEMA - R. LAUBER - M. SEIDEL, Venezia 2005, pp. 239-258.
- I dipinti antichi. Musei Civici di Modena*, a cura di D. BENATI - L. PERUZZI, Modena 2005.
- I disegni del Professore. La raccolta Giuseppe Fiocco della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 8 maggio - 24 luglio 2005), a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2005.

- Koller, Zürich, 16 marzo 2005.
- La misura del tempo. L'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 6 novembre 2005), a cura di G. Brusa, Trento 2005.
- Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna e della Banca Popolare dell'Adriatico*, a cura di A. COLIVA, Cinisello Balsamo (Milano) 2005.
- Le meraviglie della pittura tra Venezia e Ferrara dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, Chiesa dei Santi Francesco e Giustina, Chiesa della Beata Vergine del Soccorso detta la Rotonda, 22 gennaio - 4 giugno 2006), a cura di V. SGARBI, Cinisello Balsamo (Milano) 2005.
- MARINI G., "The largest Collection of Prints of any Man in Europe". *Note sulle stampe della raccolta Sagredo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. AIKEMA - R. LAUBER - M. SEIDEL, Venezia 2005, pp. 259-274.
- MARIUZ A., *La pittura di storia a Venezia nella seconda metà del Settecento*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1. Venezia e Roma*, atti della III settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 25-28 settembre 2001), a cura di F. MAZZOCCA - G. VENTURI, Bassano del Grappa 2005, pp. 59-77.
- Nicola Grassi ritrattista*, catalogo della mostra (Tolmezzo, Museo Carnico delle Arti e Tradizioni Popolari «Luigi e Michele Gortani», 23 settembre - 27 novembre 2005), a cura di E. LUCCHESI - M. VALOPPI BASSO, s.l. 2005.
- Pandolfini, Firenze, 11-12 ottobre 2005.
- PETTOELLO A., *Libri illustrati veneziani del Settecento. Le pubblicazioni d'occasione*, Venezia 2005.
- Porro & C., Milano, 9 novembre 2005.
- Ritratti e autoritratti d'artista*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 16 maggio - 31 luglio 2005), a cura di G. NEPI SCIRÉ, Milano 2005.
- SALMASO L., *Il restauro della chiesa, in 1761-2005. La chiesa del '700 di Fossò dalla costruzione al restauro*, s.l. 2005, pp. 11-37.
- SORCE F., *Lazzarini, Gregorio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Roma 2005, pp. 226-230.
- ID., *Longhi, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Roma 2005, pp. 635-638.
- Sotheby's, London, 7 luglio 2005.
- Sotheby's, London, 8 dicembre 2005.
- Sotheby's, Milano, 1° giugno 2005.
- TIOZZO V., *Le opere pittoriche della parrocchiale, in 1761-2005. La chiesa del '700 di Fossò dalla costruzione al restauro*, s.l. 2005, pp. 39-47.
- Una Venezia di carta. La città dei dogi all'epoca di Canaletto e Tiepolo. Capolavori da una collezione di incisioni veneziane del Settecento*, catalogo della mostra (Vevey, Musée Jenisch, Cabinet Cantonal des Estampes, 23 aprile - 4 settembre 2005 / Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 17 settembre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di A. NESSI, Milano 2005.
- Ville venete: la provincia di Venezia*, a cura di L. CASELLI - A. TORSELLO, Venezia 2005.
- 2006**
- Cattedrale di Chioggia, Santa Maria Assunta. Cenni storico-artistici*, a cura di V. TOSELLO, Chioggia 2006.
- CELLAURO L., *Carlo Lodoli and Architecture: Career and Theory of an eighteenth-century Pioneer of Modernism*, «Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», 36 (2006), I, pp. 25-59.
- Christie's, Milano, 29 novembre 2006.
- DAVOLI Z., *La raccolta di stampe "Angelo Davoli". Catalogo generale*, VI, con la collaborazione di C. PANIZZI, Reggio Emilia 2006.
- FAVILLA M. - RUGOLO R., "Il sommo onor dell'arte". *Pietro Antonio Novelli nella Patria del Friuli*, in *Artisti in viaggio, 1750-1900. presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del IV convegno di studi (Udine, Palazzo Antonini, 20-22 ottobre 2005), a cura di M.P. FRATTOLIN, Venezia 2006, pp. 191-226 [= Favilla-Rugolo 2006a].
- ID., *Ut pictura poesis: appunti su Pietro Antonio Novelli*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 1 (2006), pp. 73-85 [= Favilla-Rugolo 2006b].
- Finarte Semenzato, Venezia, 5 ottobre 2006.
- GILLIO P.G., *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Firenze 2006.
- Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2006.
- La collezione d'arte Antonveneta. Opere scelte - Padova*, a cura di E. DE FILIPPIS, Milano 2006.
- Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, della Cassa di Risparmio di Venezia e di Friulcassa*, a cura di A. COLIVA, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.

- LUCCHESI E., *Gaspare Negri vescovo di Cittanova e Parenzo, un mecenate del Settecento in Istria*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 30 (2006) [2008], pp. 289-303.
- LUPIS V.B., *Josip Kosirić Teodošević, Korčulanski biskup (1787.-1802.), vjerski i kulturni promicatelj*, «Croatica Christiana Periodica», 58 (2006), pp. 117-130.
- MANGILI R., *Irrelati sguardi in una stanza da nobile: teste di fantasia da una dimora viscontea*, in *Teste di fantasia del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 9 settembre - 22 ottobre 2006), a cura di R. MANGILI - G. PAVANELLO, Venezia 2006, pp. 21-51.
- Miroir du temps. Chefs d'œuvre des musées de Florence*, catalogo della mostra (Rouen, Musée des Beaux-Arts, 19 maggio - 3 settembre 2006), a cura di M. SCALINI, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.
- Ospiti inattesi. Opere inedite o poco note dalla Raccolta Statale Bardini*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 29 settembre 2006 - 7 gennaio 2007), a cura di M. SCALINI - G.P. CAMMAROTA, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.
- Pandolfini, Firenze, 9 maggio 2006.
- PAVANELLO G., *Affreschi veneziani del tardo Settecento*, «Arte Veneta», 63 (2006) [2007], pp. 123-133.
- Pietro Longhi disegnatore, dalle collezioni del Museo Correr*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 28 gennaio - 17 aprile 2006), a cura di F. PEDROCCO, Venezia 2006.
- Porro & C., Milano, 23 novembre 2006.
- San Marco, Venezia, 15 ottobre 2006.
- SCARPA A., *Sebastiano Ricci*, Milano 2006.
- Sotheby's, Milano, 30 maggio 2006.
- Sotheby's, Milano, 28 novembre 2006.
- Stadion, Trieste, 18-19 maggio 2006.
- Tajan, Paris, 15 dicembre 2006.
- Teste di fantasia del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 9 settembre - 22 ottobre 2006), a cura di R. MANGILI - G. PAVANELLO, Venezia 2006.
- The Poetry of Light. Venetian Drawings from the National Gallery of Art*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 30 aprile - 1° ottobre 2006), a cura di A. ROBISON, Washington 2006.
- Venezia. Capolavori dal XIV al XVIII secolo nella Collezione Lia*, catalogo della mostra (La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, 2006), a cura di A. LIA - A. MARMORI, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.

2007

- BIANCHI F., *Carlo Francesco Rusca (1693-1769), pittore della Lombardia svizzera in Europa*, in *Liber Veritatis. Mélanges en l'honneur du professeur Marcel G. Røthlisberger*, Cinisello Balsamo (Milano) 2007, pp. 149-159.
- Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre. Catalogue sommaire*, a cura di É. FOUCART-WALTER, Paris 2007.
- Christie's, London, 5 luglio 2007.
- CZERWENKA-PAPADOPOULOS K., *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus*, I, Wien 2007.
- Dall'Ararat a San Lazzaro. Una culla di spiritualità e cultura armena nella laguna di Venezia*, a cura di A. PERATONER, Venezia 2007.
- Fascino del Bello. Opere d'arte dalla collezione Terruzzi*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 1° marzo - 20 maggio 2007), a cura di M. LUPO - A. SCARPA, Milano 2007.
- FAVILLA M. - RUGOLO R., *"Tant plus petit, tant plus beau". I ritratti in miniatura dal Seicento all'Ottocento dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 2 (2007), pp. 9-91.
- Finarte Semenzato, Venezia, 11 marzo 2007.
- Finarte Semenzato, Venezia, 20 maggio 2007.
- Finarte Semenzato, Venezia, 27 novembre 2007.
- GANZER G. - GRANSINIGH V., *Michelangelo Grigoletti*, Milano 2007.
- La collezione di Roberto Longhi dal Duecento a Caranaggio a Morandi*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 14 ottobre 2007 - 10 febbraio 2008), a cura di M. GREGORI - G. ROMANO, Savigliano (Cuneo) 2007.
- LEMOINE A., *Nicolas Régnier (alias Nicolò Renieri), ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007.
- Passion and Commerce. Art in Venice in the 17th and 18th Centuries*, catalogo della mostra (Barcellona, Fundació Caixa Catalunya, La Pedrera, 22 ottobre 2007 - 27 gennaio 2008), a cura di X. BARRAL I ALTET, Barcelona 2007.
- PAVANELLO G., *Un affresco di Fabio Canal*, in *Arte nelle Venezia. Scritti di amici per Sandro Sponza*, a cura di C. CESCHI - P. FANTELLI - F. FLORES D'ARCAIS, Saonara (Padova) 2007, pp. 177-178.

Pinacoteca Ambrosiana, III, *Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento. Ritratti*, a cura di S. COPPA - M. ROSSI - A. ROVETTA, Milano 2007.
 Porro & C., Milano, 6 giugno 2007.
 RAINES D., *Manin, Lodovico Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIX, Roma 2007, pp. 46-49.
 San Marco, Venezia, 1° luglio 2007.
 SANI B., *Rosalba Carriera 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino 2007.
 Sotheby's, London, 21 marzo 2007.
 Wannenes, Genova, 4 dicembre 2007.

2008

Clemente XIII Rezzonico. Un papa veneto nella Roma di metà Settecento, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 12 dicembre 2008 - 15 marzo 2009), a cura di C. CAVALLI - A. NANTE - S. PASQUALI, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.
Da Canaletto a Tiepolo. Pittura veneziana del Settecento, mobili e porcellane dalla collezione Terruzzi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di A. SCARPA, Milano 2008.
 DELNERI A., *Andrea Pastò e la villeggiatura di Bagnoli*, «Arte Documento», 24 (2008), pp. 175-179.
 Dorotheum, Wien, 11 dicembre 2008.
 Finarte, Milano, 19-20 marzo 2008.
 Finarte, Milano, 4-5 giugno 2008.
 Finarte, Roma, 29 maggio 2008.
Fra' Galgario e la ritrattistica della realtà nel '700. Opere dall'Accademia Carrara e dalla Collezione Koelliker, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, 13 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di F. ROSSI - G. VALAGUSSA, Milano 2008.
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico, a cura di L. MOCHI ONORI - R. VODRET, Roma 2008.
 Hampel, München, 19 settembre 2008.
Il piacere del collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 1° novembre 2008 - 15 febbraio 2009), a cura di G. ERICANI - F. MILLOZZI, Bassano del Grappa 2008.
 PAVANELLO G., *Visita a Palazzo Zen (e in casa Andrighetti)*, «Arte Veneta», 65 (2008) [2009], pp. 107-119.
 PEDROCCO F., *Qualche novità su Pietro Longhi*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di M.A. CHIARI MORETTO WIEL - A. GENTILI, Padova 2008, pp. 283-286.
 SCHWEERS H.F., *Gemälde in Museen. Deutschland, Österreich, Schweiz. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, II, München 2008⁵.
 Sotheby's, London, 30 ottobre 2008.
 Sotheby's, Milano, 20 maggio 2008.
 Sotheby's, Milano, 17 novembre 2008.
 TRASTULLI F., *Marieschi, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXX, Roma 2008, pp. 349-351.

2009

Boetto, Genova, 25-26 maggio 2009.
 BOREAN L., *Giovan Pietro Pellegrini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. BOREAN - S. MASON, Venezia 2009, pp. 285-286 [= Borean 2009a].
 EAD., *Giovanni Maria Sasso*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. BOREAN - S. MASON, Venezia 2009, p. 301 [= Borean 2009b].
 Cambi, Genova, 24-27 febbraio 2009.
 DELORENZI P., *La galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna-Venezia 2009 [= Delorenzi 2009a].
 ID., *La Natura e il suo doppio. Ritratti del Sei e Settecento nelle raccolte dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 4 (2009), pp. 90-99 [= Delorenzi 2009b].
 Finarte, Milano, 25 febbraio 2009.
 Finarte, Milano, 29 settembre 2009.
 Finarte, Roma, 17 dicembre 2009.
 Finarte, Venezia, 12 dicembre 2009.
 LEPAGE J., *Les peintures du Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne*, Paris 2009.
 MARANGON G., *Cenni storico-artistici*, in *Il Palazzo Vescovile di Chioggia*, a cura di G. MARANGON, Chioggia 2009, pp. 11-48.
 MARINELLI S., *Antonio Balestra e Rosalba Carriera*, in *Rosalba Carriera, 1673-1757*, atti del convegno

- internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini / Chioggia, Auditorium San Niccolò, 26-28 aprile 2007), Verona 2009, pp. 115-128.
- MASON S., *Il caso Mocenigo di San Samuele*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. BOREAN - S. MASON, Venezia 2009, pp. 173-191.
- Porro & C., Milano, 21 ottobre 2009.
- Tajan, Paris, 15 dicembre 2009.
- Tesori dalle dimore storiche del Veneto. Capolavori dal '300 al '700*, catalogo della mostra (Rovigo, Museo dei Grandi Fiumi, 30 gennaio - 13 giugno 2010), a cura di P.L. FANTELLI, Padova 2009.
- Un patrimonio per la città. La collezione Antonveneta*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 12 settembre - 4 novembre 2009), a cura di E. DE FILIPPIS, Milano 2009.
- VIOLA E., *Il Settecento e i primi maestri*, in *L'Accademia di Venezia. I maestri, le collezioni, le sedi*, a cura di G. VALLESE, Venezia 2009, pp. 18-29.
- Wannenes, Genova, 24 febbraio 2009.

2010

- Babuino, Roma, 8-11 giugno 2010.
- Bloomsbury, Roma, 25 maggio 2010.
- Boetto, Genova, 22 febbraio 2010.
- Christie's, Milano, 24 novembre 2010.
- Dorotheum, Wien, 22 giugno 2010.
- Hampel, München, 17 settembre 2010.
- Il Ponte Casa d'Aste, Milano, 16 giugno 2010.
- Il Ponte Casa d'Aste, Milano, 25 novembre 2010.
- Museo Querini Stampalia, Venezia*, a cura di B. TREVISAN, Ponzano (Treviso) 2010.
- PETRUCCI F., *Pittura di ritratto a Roma*, 3 voll., Roma 2010.
- Stahl e K., Hamburg, 27 novembre 2010.
- Tajan, Paris, 13 dicembre 2010.
- Wannenes, Genova, 30 novembre 2010.

Ringraziamenti

Molte sono le persone e le istituzioni che hanno reso possibile questa ricerca. Esprimo la mia più sentita riconoscenza a Sergio Marinelli, per le esortazioni e i preziosi suggerimenti; a Giandomenico Romanelli, Camillo Tonini, Andrea Bellieni, Piero Lucchi, al personale della Biblioteca e del Museo Correr, in particolare a Dennis Cecchin dell'Archivio Fotografico e a Rossella Granziero del Gabinetto Stampe e Disegni; a Diana Ferrara ed Evelina Piera Zanon dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; ai direttori e al personale della Biblioteca, della Fototeca e dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, dell'Archivio Storico del Patriarcato e dell'Archivio di Stato di Venezia, della Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia; a Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Doretta Davanzo Poli, Massimo Favilla, Barbara Lunazzi, Marina Magrini, Federico Montecuccoli degli Erri, Lino Moretti, Franco Novello, Ruggero Rugolo.

Un ringraziamento speciale a mia madre, per l'infinita indulgenza e comprensione, alla mia famiglia e a tutti coloro che hanno creduto in me.

A Meri Sclosa un amorevole pensiero per l'aiuto, il conforto e la presenza costante al mio fianco.

Questa tesi è dedicata a mio padre, che, sostegno e guida, mi ha offerto un meraviglioso modello: sarai sempre nel mio cuore.