

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Paolo Delorenzi

IL COMPENDIO DI ALESSANDRO LONGHI
NELLA STORIOGRAFIA ARTISTICA VENEZIANA

Nel 1809, dando alle stampe la *Vita di Gregorio Lazzarini* compilata quasi ottant'anni prima dal patrizio Vincenzo da Canal, l'abate Giannantonio Moschini riscontrava la generale insufficienza dei manuali canonici della storiografia artistica veneziana circa le biografie dei maestri settecenteschi «o per la distanza del tempo, o per la qualità dell'argomento, o per la maniera della trattazione». E proseguiva: «Alessandro Longhi ha in parte abbracciato questa idea con il *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati dell'ultimo secolo*, [...] ma tale fu questo di lui *Compendio* che non ne poterono trarre il più leggiero vantaggio né men coloro i quali si contentan solamente delle epoche»¹.

Il severo giudizio di Moschini tende a squalificare *in toto* la raccolta biografica curata dal pittore ritrattista, che nondimeno – ha osservato giustamente Adriano Mariuz – rappresenta un «buon consuntivo» della realtà artistica lagunare del secondo Settecento². L'abate Luigi Lanzi, prefiggendosi di tacere degli autori viventi nella sua *Storia pittorica della Italia*, uscita per i tipi dei Remondini al chiudersi del secolo, delegò all'opera longhiana, non a caso, l'enunciazione dei dati fondamentali sui «più celebri moderni» artefici, vedendo in essa – scriveva – un utile strumento per «supplire alla mia brevità o al mio silenzio»³. Numerosi riscontri, per la gran parte finora trascurati, ci offrono la possibilità di saggiare la fortuna del volume all'indomani della sua diffusione, pub-

¹ GIANNANTONIO MOSCHINI, *Prefazione dell'editore*, in VINCENZO DA CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini [...] pubblicata per la prima volta nelle nozze Da Mula-Lavagnoli*, a cura di Giannantonio Moschini, Vinegia, Stamperia Palese, 1809, pp. V-VI.

² ADRIANO 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 Fernando Mazzocca, Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, p. 61.

³ LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, II, t. 1, Bassano, Remondini, 1795-1796, p. 212.

blicizzata attraverso un manifesto datante al 21 gennaio 1763 (1762 *m.v.*)⁴. Poco più di un mese dopo, il conte bergamasco Giacomo Carrara già sapeva dell'uscita della silloge grazie alla sollecitudine del corrispondente Francesco Maria Tassi, di stanza a Venezia, che in una lettera dell'8 giugno successivo specificava: «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 arti»⁵. L'acquisto in effetti avvenne, a dimostrazione del valore di repertorio subito assunto dal *Compendio*, malgrado il suo deludente esito commerciale. Al di là della catena alpina, una precocissima recensione anonima apparve nel 1764 (ma la stesura del testo risale al 1763) sulle pagine di un periodico culturale lipsiense, la *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, stigmatizzando non i contenuti, bensì il costo eccessivo del volume e, malinconicamente, l'alta considerazione di sé palesata da Alessandro, bramoso di figurare fra colleghi ben più illustri⁶; del 1770, invece, è la prima menzione in un saggio bibliografico, pure edito in terra tedesca⁷. Celebre conoscitore parigino, Pierre-Jean Mariette apprese dell'esistenza della raccolta proprio in quell'anno e, bandito ogni indugio, chiese al sodale Tommaso Temanza di reperirne un esemplare. Quando aprì l'imballo che lo racchiudeva, ancora dovevano risuonargli nella mente le ruvide parole dell'architetto: «è opera senza verun merito. Tuttavia è bene averlo. L'ho pure io». L'opinione di Mariette risultò comunque positiva, sia per il pregio artistico delle tavole, tutte incise all'acquaforte, sia per l'argomento sviluppato, oggetto di largo e dichiarato uso nella redazione del suo personale *Abecedario*⁸.

⁴ Il manifesto è allegato all'esemplare del *Compendio* custodito presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Padova; PAOLO DELORENZI, *Novità per la grafica di Alessandro Longhi*, in *Aldèbaran. Storia dell'arte*, a cura di Sergio Marinelli, Verona, Scripta Edizioni, 2012, p. 194.

⁵ *Lettere del Tassi al Carrara*, in FRANCESCO MARIA TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, a cura di Franco Mazzini, Milano, Labor, 1970, pp. 141-142.

⁶ *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, X, t. 2, Leipzig, Christian Felis Weisse, 1764, pp. 356-359, 374-375.

⁷ CHRISTOPH GOTTLIEB VON MURR, *Bibliothèque de peinture, de sculpture et de gravure*, Francfort-Leipzig, Jean Paul Krauss, 1770, pp. 744-745.

⁸ PIERRE-JEAN MARIETTE, *Abecedario [...] et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di Philippe de Chennevières e Anatole de Montaiglon, 6 voll., Paris, J.-B. Dumoulin,

Questo breve *excursus* sulla pur altalenante fortuna del *Compendio* presso i contemporanei è utile, credo, a cogliere il peso non trascurabile che esso riveste nell'ambito della storiografia lagunare settecentesca, a fianco degli elaborati capitali di Anton Maria Zanetti di Girolamo (la *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circconvicine* del 1733 e il *Della pittura veneziana* del 1771) e di Pellegrino Antonio Orlandi (l'*Abecedario pittorico*, aggiornato da Pietro Guarienti in vista dell'edizione Pasquali del 1753), per citare solo le principali opere a stampa licenziate *in loco*. Un'analisi del volume nel suo insieme, del resto, non è mai stata affrontata in sede storico-critica, nonostante le singole biografie – per alcuni artisti irripetute – abbiano con frequenza fornito agli studi notizie e valutazioni originali⁹.

Secondo il dettato del proemio longhiano, la silloge – preziosa fonte iconografica – era nata dal desiderio di Alessandro (fig. 1) di corrispondere un «segno di gratitudine a' famosi pittori viventi». Alla base dell'ambizioso progetto troviamo una serie cospicua di effigi dipinte, di committenza ignota, eseguite dal maestro esordiente verso il 1758-1760; le tele superstiti – cinque – si richiamano esplicitamente a una tipologia di destinazione accademica, mostrando i profili all'interno di un'intelaiatura ellittica con epigrafi indicanti per ogni soggetto lo *status* di «pictor venetus»¹⁰. L'esempio maggiore 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»¹¹; il vero prototipo, tuttavia, va cercato più indietro, nelle cornici di gusto manieristico che ospitano i sembianti

1851-1862. Le *Lettres de Mariette à Temanza* sono pubblicate in lingua originale nel «*Courrier de l'Art*», 8 (1888), pp. 204, 215, 222; per le repliche dell'architetto veneziano si veda NICOLA IVANOFF, *Alcune lettere inedite di Tomaso Temanza a Pierre Jean Mariette*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXVIII (1959-1960), Classe di scienze morali e lettere, pp. 112-113, 115.

⁹ Fra le più recenti, benché stringate, menzioni del *Compendio* si ricorda quella di FRANCO BERNABEI, *La letteratura artistica*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, V, t. 1, a cura di Girolamo Arnaldi, Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 503-504.

¹⁰ Sono reperibili i ritratti di Antonio Balestra (Venezia, collezione privata), Francesco Fontebasso (Torino, Galleria Sabauda), Gaspere Diziani (già Milano, mercato antiquario), Giambattista Piazzetta (Venezia, Museo Correr) e Francesco Zugno (già Milano, mercato antiquario); PAOLO DELORENZI, *Alessandro Longhi, pittore e incisore del Settecento veneziano*, Università Ca' Foscari di Venezia, tesi di dottorato, XXIII ciclo, 2011, pp. 150-154, nn. 16-20.

¹¹ GIOVANNI INCISA DELLA ROCCHETTA, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, s.e., 1979, pp. 13, 18 n. 7.

a corredo delle *Vite* vasariane. I ritratti, prosegue Longhi, «oltre d'averli dipinti sopra la tela, gli ho voluti alla maniera pittoresca intagliar anco in rame, accioché 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'ecc:mo Senato fu istituita una pubblica Accademia, di cui ognuno se ne possa prevalere per divenire eccellente nella nobile arte della pittura». Entro il 1760, come apprendiamo dal frontespizio – vero e proprio *unicum* – custodito nella Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia¹², il *peintre-graveur* aveva inciso all'acquaforte le immagini dei colleghi per creare una *Raccolta di ritratti de' pittori veneziani storici più rinomati de' nostri giorni*, sulla cui destinazione, forse legata alla famiglia Pisani, e circolazione, sicuramente limitatissima, non possediamo alcuna notizia¹³. Con l'abbandono del primitivo, sterile disegno e la conseguente addizione dei testi prese quindi corpo il *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo*, dato in luce alla fine del 1762 e riproposto qualche anno più tardi, in seconda edizione, con titolo e millesimo invariati.

Nella sua forma definitiva, il volume include venticinque biografie (in precedenza erano ventiquattro) e tre trattati. Il nucleo teorico enuncia i temi del disegno, del colorito e dell'invenzione, instaurando un immediato parallelo con la *Descrizione* di Zanetti, a sua volta debitrice dello schema tripartito – certo tutt'altro che nuovo – adottato da Marco Boschini ne *Le ricche minere della pittura veneziana* (1674). Nei trattati del *Compendio* va in scena l'ormai consueta ripulsa del Seicento nell'ottica degli ideali classici; il pensiero zanettiano risulta semplificato, esposto forse con minore linearità, eppure non mancano asserzioni sincere e pregnanti. A proposito del disegno, fondamento della pratica artistica il cui studio è ora favorito dall'«assistenza de' pittori nell'Accademia sì nobilmente eretta del nudo», si ribadiscono i concetti di esattezza, buon gusto («prender il naturale con quella

¹² Il frontespizio è stato reso noto da DARIO SUCCI, *Longhi, Alessandro*, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra, a cura di Dario Succi, Venezia, Albrizzi, 1983, pp. 225-226.

¹³ Per il collegamento con l'Accademia di disegno e d'intaglio del giovane Almorò II Pisani, si veda FEDERICO MONTECUCOLI DEGLI ERRI, *Almorò Pisani, un patrizio dilettante di incisione*, «Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia. Bollettino», 34 (1990), pp. 47-49.

mossa e grazia propria dell'Arte, che discerne il bello e lascia il cattivo») e congruità di proporzione, «per la quale s'ha da avere il compasso negli occhi e non nelle mani». Venendo alla seconda tematica, l'accento cade sulla «maniera» (la sensibilità coloristica innata di ogni maestro, che può esprimersi secondo modi personali differenti, ma sempre riconducibili ai principi del «tocco di pennello pronto e gustoso», della «diligenza» e della «franchezza»), sulla verosimiglianza e sull'armonia. Per quanto riguarda l'invenzione, sono importanti «la fantasia feconda e vivace», l'aderenza della rappresentazione alla storia affinché prevalga il «soggetto principale» e «tutte l'altre cose sieno accessori di quello», lo studio attento della composizione, partendo dalla «massa universale» per poi concentrarsi «minutamente sulle parti dell'embrione» e creare un piacevole tutt'uno.

A far da supporto al «genio» – un termine, questo, che ricorre spesso nelle biografie – servono gli ammaestramenti e i buoni precetti impartiti nell'Accademia. Il *Compendio* si propone di esaltare l'istituto di nuova fondazione, creato nel 1750, ma pienamente attivo dal 1755¹⁴, e lo fa decantandone i membri, senza omettere alcuni “astri” spentisi nella prima metà del secolo, ché diversamente l'impressione sarebbe stata di una genesi *ex nihilo*. Troviamo così Jacopo Amigoni, Antonio Balestra, Nicolò Bambini, Gregorio Lazzarini, Francesco Polazzo e Sebastiano Ricci. Passando ai fondatori, ci si imbatte in Giambattista Piazzetta, maestro accademico del disegno dal nudo trapassato nel 1754, e in Giambattista Tiepolo, presidente dal 1756 al 1758, ai quali si accodano Giuseppe Angeli, Giuseppe Camerata, Fabio Canal, Gaspare Diziani, Francesco Fontebasso, Jacopo Guarana, Pietro Longhi, Domenico Maggiotto, Jacopo Marieschi, Antonio Marinetti, Giuseppe Nogari, Giambattista Pittoni, Antonio Zucchi e Francesco Zugno. Sono esclusi i professori Giambattista Crosato e Antonio Guardi, ormai defunti; Francesco Cappella, operante soprattutto nel bergamasco; Tommaso Bugoni e Michelangelo Morlaiter, autori di secondo piano; Bartolomeo Nazari (Alessandro gli era succeduto, ventiseienne, nel 1759) e Fortunato Pasquetti, entrambi ritrattisti; Girolamo Mengozzi Colonna, Antonio Joli, Antonio Visentini e

¹⁴ Per la storia dell'istituto, resta valido il volume di ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Felice Le Monnier, 1941.

Francesco Zanchi, ovvero esperti di quadratura e paesaggio. Per quanto riguarda Gaetano Zompini, un suo ritratto all'acquaforte esiste¹⁵, mai però 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, pittore «famoso», aggiunto «per esser uno de' nostri, che con l'opere sue fa maggiormente risplender la nostra bell'arte», recita il foglio volante promozionale diffuso nel gennaio del 1763 da Alessandro, la cui effigie chiude la serie, subito dopo l'immagine del giovane amico Pietro Antonio Novelli (fig. 2).

Dal vaglio delle schedine biografiche emergono dati utili a circoscrivere la cronologia entro la primavera del 1762, poiché vi si ricordano la morte di Camerata (3 gennaio) e l'imminente partenza di Tiepolo per la Spagna (il pittore si mise in viaggio il 31 marzo); un cenno, inoltre, riguarda la pala che Marinetti stava dipingendo per il tempio di Santa Maria della Pietà, allogata sull'altare nel mese di agosto. La frequente menzione di quella «nuova chiesa» a pochi passi da San Marco, innalzata su progetto di Giorgio Massari fra il 1745 e il 1760, certifica l'importanza del cantiere decorativo aperto al suo interno, un vero e proprio laboratorio in cui misurare il clima artistico della Venezia del secondo Settecento: sui ponteggi, per affrescare i cieli dell'aula e del coro, salì infatti Tiepolo, mentre alle ancone degli altari lavorarono gli allievi di Piazzetta, dal citato Marinetti ad Angeli (che pure terminò la tavola della mensa maggiore, lasciata incompiuta dal maestro), Cappella e Maggiotto.

Il canovaccio delle biografie, con minime eccezioni, si ripete sempre identico, nella volontà di esaltare i gloriosi pennelli della Serenissima: qualche cenno è dedicato alle origini e alla nascita degli artisti, al periodo formativo, agli alunnati, ai viaggi di studio, quindi si passa all'enumerazione di uno o più dipinti celebri, al ricordo di commissioni ottemperate presso le corti straniere, ma anche in laguna, nelle chiese e nelle case aristocratiche, per concludere, infine, con la notizia della morte o del trascorrere placido dell'esistenza in patria, nell'esercizio onorevole della professione. Che le voci raccolte nel *Compendio*

¹⁵ Se ne conosce un solo esemplare, presso il Gabinetto Stampe e Disegni del Museo Correr (*Volume Stampe C 13*).

abbiano come immediato modello i brevissimi profili dell'*Abecedario pittorico* di Orlandi e Guarienti non sembra esservi dubbio. I medaglioni si presentano identici nella struttura e nella concezione, soltanto il limite tematico – i «pittori storici veneziani più rinomati del presente secolo» – restringe l'esplorazione agli autori locali, facendo dell'opera longhiana uno specchio dell'attualità lagunare, quasi un supplemento, specificatamente veneto, del lavoro dell'abate bolognese, sul tipo delle integrazioni di più ampio respiro programmate da Mariette e prima ancora da Gabburri¹⁶.

Diversamente da altri progetti simili, per i quali – almeno a grandi linee – conosciamo in genere le premesse e le fasi preparatorie, non vi è alcuna notizia in merito alla gestazione dei testi del *Compendio*, che hanno preso sostanza all'interno dell'ambiente veneziano, originando dall'osservazione diretta, da conoscenze personali, da fonti eterogenee, perfino dal dire corrente. «Si vocifera che nella presente primavera partirà per Madrid», leggiamo a proposito di Tiepolo. Tale modalità di reperimento dei dati si riflette nella prosa un po' involuta delle biografie, ricche di informazioni preziose, a volta tendenti all'aneddotico (basti rammentare l'accento al vincolo di protezione instauratosi fra Camerata e il nobile Marco Miani, o il richiamo al viaggio di Zucchi a Roma e Napoli al seguito «d'un celebre architetto francese e d'un dilettante inglese», ovvero di Charles-Louis Clérisseau e Robert Adam), non però esenti da omissioni, errori, imprecisioni cronologiche e distorsioni temporali dell'effettivo svolgersi delle vicende. Si distingue la vita di Cignaroli, un elenco di commissioni esaudite per le più importanti corti italiane ed europee: vita per la quale vien da pensare che lo scrupoloso pittore veronese abbia fornito egli stesso un abbozzo, tenendo a mente le precise notazioni passate a Temanza per soddisfare le richieste di Mariette¹⁷.

Lo scrupolo filologico, in generale, è limitato e ugualmente possiamo dire della prospettiva storica, che manca di approfondimento e va poco oltre l'*hic et nunc*. I brevi giudizi, sempre affiancati da

¹⁶ Sulle integrazioni redatte dall'erudito fiorentino, si veda ALESSIA CECCONI, «Nella presente aggiunta all'Abecedario Pittorico del padre maestro Orlandi». Per una rilettura delle Vite gabburriane, «Studi di Memofonte», 1 (2008), pp. 1-23 (sito: <http://www.memofonte.it>).

¹⁷ TOMMASO TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di Nicola Ivanoff, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963, pp. 7-8 n. 4.

esempi concreti cui sottende l'invito a un'esperienza visiva diretta, riescono comunque a restituire i caratteri peculiari dell'indole e dello stile degli autori, adottando un lessico vario, nonché espressioni perspicue e qualificanti: è il caso, citatissimo, di Piazzetta, che dipingeva «con lume solivo contraposto da tinta robusta». Superata la sintesi schematica dell'alfabeto pittorico di Orlandi e Guarienti, i profili accolgono anche riflessioni *in nuce* di critica d'arte, sempre compagne di valutazioni positive. Marinetti, discepolo di Piazzetta, «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»; Maggiotto, invece, mutò stile e «s'applicò ad un modo più vago e luminoso». Le considerazioni inerenti alla sfera del colore e quelle più propriamente legate all'aspetto inventivo, all'originalità dei maestri, giungono talvolta a bilanciarsi. «Pensamento mirabile, esattezza di disegno, forza di colorito che star possono a fronte delle scuole di Roma e Bologna», recita la biografia di Lazzarini. Ricci, dotato di «sublime fantasia», fu in grado di far conoscere «l'estratto di tutte le scuole», unendo «magnifica invenzione e vago colorire». Gli altri testi, se si eccettua quello relativo a Tiepolo, di cui si esaltano «il sublime suo talento» e la «maniera paolesca», tendono a celebrare un solo aspetto della personalità artistica. Per Guarana, ad esempio, l'attenzione si concentra sulla sua «maniera di colorire cignanesca», piena «di forza e vaghezza». Per altri, il fulcro della biografia risiede nell'analisi delle capacità creative: Bambini sapeva «esprimere favolosi pensieri» e forgiare «poetiche bizzarre invenzioni»; Pittoni dimostrava «una maniera da storico eccellente, bizzarro ne' suoi vestiti ed ornamenti»; Diziani «in guisa di pieno torrente dilatò la sua spiritosa fantasia», colmando senza fatica «tele grandissime per chiese e palazzi». Di notevole interesse sono le parole dedicate a Fontebasso, che riprendono – ha osservato Ivanoff¹⁸ – il concetto boschiniano di «maniera» come estro fantastico: «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».

¹⁸ NICOLA IVANOFF, *Anton Maria Zanetti, critico d'arte*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXI (1952-1953) [1953], Classe di scienze morali e lettere, p. 41.

Rimane da chiarire l'autografia dei testi che corredano l'opera. Giannantonio Moschini e poi, fra gli altri, l'abate Pietro Zani, Francesco Zanotto e Vincenzo Lazzari, per non andare troppo avanti nell'Ottocento, definivano Alessandro scrittore e biografo¹⁹, dando origine a una confusione di lunga durata, se perfino alcuni recenti contributi cadono nell'errore circa la responsabilità dei trattati e dei profili. L'avviso tipografico che Longhi fece circolare all'aprirsi del 1763 proclama chiaramente: «Ho procurato poi trovar chi stendesse le loro vite in compendio». Un secondo manifesto, risalente all'agosto del 1764, parla con maggiore precisione di un «esperto scrittore»²⁰, che si pronuncia in prima persona nel trattato sull'invenzione: «avendo io laconicamente servito con questi [precetti] il sig.r Alessandro Longhi».

La risposta all'enigma, finora stranamente mai prospettata, parrebbe celarsi nello stesso *Compendio*. Già si sono ricordati i nomi degli artisti che chiudono il volume, Pietro Antonio Novelli e il nostro. Se la presenza del ritratto e della vita del curatore della raccolta non esige motivazioni arcane, fuori di un moto di autocompiacimento, l'inclusione del giovane collega può invece spiegarsi ipotizzandone il ruolo, forse non palesato per convenienza, di autore dei testi. Nel 1762 Novelli non possedeva i "requisiti" per figurare nella silloge: raggiunta l'età di 33 anni, a dispetto di un pur cospicuo impegno nell'ambito dell'illustrazione libraria, ai più risultava sconosciuto per le sue doti pittoriche, avendo realizzato solo una pala per la chiesa veneziana di Santa Fosca e qualche dipinto religioso per la lontana e periferica terra rodigina. Non era nemmeno membro dell'Accademia, cui sarebbe stato ammesso nel 1768, presentando fra l'altro quale *morceau de réception* un'opera dal soggetto eloquente, ossia *Il Disegno, il Colorito e*

¹⁹ GIANNANTONIO MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, III, Venezia, Stamperia Palese, 1806, pp. 59, 85; PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, XII, t. 1, Parma, Tipografia Ducale, 1822, p. 74; FRANCESCO ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1837, p. 391; VINCENZO LAZZARI, *Elogio di Pietro Longhi pittore veneziano*, Venezia, Gius. Antonelli, 1862, p. 18.

²⁰ La carta volante, datato 21 agosto 1764, si conserva presso l'Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo; è la versione italiana dell'*Avis* in francese (22 settembre 1764), noto da tempo, reperibile nel Gabinetto Stampe e Disegni del Museo Correr di Venezia, *Volume Stampe D 52*. Di quest'ultimo, si veda la trascrizione fornita da SUCCI, *Longhi, Alessandro*, p. 226 n. 6.

*l'Invenzione*²¹. A Novelli – prova ulteriore – è stata da poco attribuita anche la responsabilità dell'ideazione dei finalini allegorici che decorano la seconda edizione del *Compendio*²², gustose vignette pienamente consone alla sua esuberante indole.

Ci si trova dinnanzi, in definitiva, a un uomo davvero poliedrico, ottimo pittore, disegnatore abilissimo, incisore, dilettante «nel suono di clavicembalo», «assai valente nello scrivere in versi»²³: un esperto, dunque, in materia letteraria, ben addentro alla realtà veneziana e alle questioni dell'arte, come non a caso emerge dal tono partecipe dei testi. Anche la biografia – o meglio autobiografia – del *Compendio* (fig. 3) esalta queste capacità: «Va adorno ancora d'un estro poetico, per il quale spesso ebbe compagne le Muse sì nello scrivere, che nel suono». Il taglio del brano, ricco di giustificazioni, svela nell'insieme i caratteri peculiari di uno scritto apologetico, concretizzando una consapevole autopromozione²⁴. Nella vita successiva, l'ultima, il plauso è invece riservato all'amico Alessandro Longhi, meritevole artefice dell'impresa editoriale.

²¹ SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1970, p. 63, n. 135.

²² MASSIMO FAVILLA, RUGGERO RUGOLO, Ut pictura poesis: *appunti su Pietro Antonio Novelli*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 1 (2006), p. 75.

²³ Le citazioni, prese dalla vita che di Novelli compose nel 1804 il sodale Giuseppe Avelloni, sono riportate in *ibid.*

²⁴ Nel testo, non deve stupire l'errore evidente circa la data di nascita, collocata nel 1728; l'artista, solito a distorsioni temporali anche nella sua autobiografia (*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 Luigia Rusconi, Padova, Tip. della Minerva, 1834), era venuto al mondo il 7 settembre 1729.



1. Alessandro Longhi, *Autoritratto*, incisione (dalla prima edizione del *Compendio*)



2. Alessandro Longhi, *Ritratto di Pietro Antonio Novelli*, incisione (dalla prima edizione del *Compendio*)

3. Alessandro Longhi, *Biografia di Pietro Antonio Novelli*, incisione (dalla prima edizione del *Compendio*)

