

PIETRO FALCA, DETTO PIETRO LONGHI (Venezia, 1701-1785)
Concerto di clavicembalo (il cantante Gioacchino Conti detto Gizziello)
1750 circa
Olio su tela, 62 × 49 cm



1

Il dipinto (fig. 1), che conta una cospicua bibliografia (citata in calce al presente studio), è noto fino ad oggi con il titolo di *Concerto di spinetta*. In realtà, come m'indica il prof. Paolo Da Col del Conservatorio Statale "Giuseppe Tartini" di Trieste, lo strumento musicale riprodotto da *Rupinpiccolo 30 - 34010 Sgonico (Trieste)*

Pietro Longhi è un clavicembalo: “sulla sinistra si vede il particolare di una modanatura della cassa interna, classicamente contenuta da una *cassa levatora*, ovvero una custodia lignea che aveva proprietà di conservazione ed acustiche” (gentile comunicazione scritta del 10 gennaio 2019).

L’opera è stata catalogata e illustrata nelle principali monografie sul pittore (1923; 1956; 1968, 1974): già in collezione Gambardi di Firenze, poi Freschi e Miari di Padova, Volpi di Firenze, Perera di New York, dove la ricorda Vittorio Moschini (1956) e come si evince da un cartellino dattiloscritto sul retro del telaio (dove compare pure un’etichetta della Galleria Alfieri di Venezia). Fa parte di un gruppo di tele con la stessa provenienza, dette quindi “ex Perera”, esitate in asta Sotheby’s a Londra del 24 giugno 1964 (il dipinto in esame fu il lotto 33) e acquisite dalla londinese The Hallsborough Gallery. Un cartellino di questa galleria antiquaria è incollato sul retro della cornice originaria settecentesca, tipica della produzione longhiana: è identica, per esempio a quella del cosiddetto *Concertino in famiglia* del Museo del Settecento Veneziano a Ca’ Rezzonico (inv. 1311). Le altre opere “ex Perera” poi Hallsborough Gallery sono *I giocatori di carte*, una *Conversazione familiare* e soprattutto il *Caffè* oggi al Norton Simon Museum di Fullerton, in California (fig. 2), in cui “la presenza dell’autoritratto di Pietro Longhi, in atto di disegnare, a sinistra del gruppo di famiglia, permette di datare il dipinto, con i tre successivi [quindi, anche quello in esame], attorno al 1760” (Pignatti 1968, p. 89): l’ipotesi cronologica è confermata nell’ultimo profilo dell’artista di Rodolfo Pallucchini (*La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano, Electa, 1996, p. 382) e dalla schedatura *on line* della Fondazione Federico Zeri (il dipinto qui esaminato è al cat. 66645).



2

Il presente *Concerto di clavicembalo*, giunto in collezione privata di Saint-Moritz (Pignatti 1974), è stato oggetto di un articolo scientifico nella rivista “Arte Veneta” (Bortolami 1984), nel quale si riconosce nel dettaglio del quadro appeso sulla parete della camera, a destra in fondo (fig. 3), un’opera di una famosa collezione veneziana dell’epoca. Si tratterebbe del *Lot e le figlie* dipinto da Pietro Liberi e inciso da Pietro Monaco già nel 1743 (cfr. D. Apolloni, *Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2000, pp. 312-313 cat. 98) con l’indicazione in calce della raccolta del senatore Antonio Grimani del ramo familiare detto “ai Servi” (fig. 4).



3



4

La tela di Liberi è andata dispersa, di essa si registra una variante autografa a Venezia in palazzo Pisani Moretta (Ruggeri 1996). L'identificazione ha comunque permesso di collegare il *Concerto* alla ricchissima famiglia patrizia Grimani ai Servi, documentata e importante mecenate di Longhi alla metà del secolo (cfr. P. Del Negro, "Amato da tutta la Veneta nobiltà": Pietro Longhi e il patriziato veneziano e L. Moretti, *Asterischi longhiani*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra di Venezia a cura di A. Mariuz, G. Pavanello, G. Romanelli, Museo Correr, 4 dicembre 1993 – 4 aprile 1994, Milano, Electa, 1993, pp. 235-237, 251-252 n. IX). Tenendo per buona la datazione al 1760 circa formulata da Terisio Pignatti, Ornella Bortolami (1984) propone che nella tela siano effigiati il nominato capofamiglia Antonio, nato nel 1701 e morto nel 1774, e suo figlio Giovanni (1728-1783): va però osservato che i tratti del volto di quest'ultimo, apparentemente riprodotti nel 1751 – con quelli della consorte, dall'aprile dell'anno prima, Caterina Contarini degli Scrigni – da Longhi nel *Rinoceronte* (cfr. F. Pedrocco, *scheda*, in *Pietro Longhi* cit., pp. 132-133 cat. 63), non corrispondono ad alcuno dei personaggi attorno al clavicembalo.

Dal dibattito critico è rimasto finora del tutto inspiegato il nesso tra i fogli musicali e la figura centrale della composizione, l'elegante giovane allampanato cui paiono rivolgersi i personaggi di destra: la pur nota passione musicale di Giovanni Grimani ai Servi, che nel 1753 assumeva tale Istrich come cameriere con la condizione che costui suonasse vari strumenti musicali a suo esclusivo piacimento (Bortolami 1984), non serve, da sola, a far comprendere il soggetto rappresentato, nel quale le parole "pupile" e "amabili" leggibili sui fogli tra le note rivelano di essere la chiave per l'agnizione del protagonista e per una puntualizzazione cronologica nel catalogo pittorico di Longhi.

Le particolarità fisiche del gentiluomo (l'altezza elevata, gli arti allungati e sottili, il volto con fattezze diafane, quasi infantili) rimandano all'iconografia di molti dei famosi cantanti evirati, i divi del melodramma settecentesco in Europa: ai loro atteggiamenti curiosi, alcuni dei quali tramandatici dalle fonti, si può riferire pure il dettaglio della mano dentro la *velada*, forse per nascondere la caratteristica carenatura toracica dovuta alla castrazione. Il gesto permette, inoltre, di individuare questo stesso personaggio in un altro "concerto da camera" di Pietro Longhi, confermandone così la sicura appartenenza al mondo musicale: se l'originale pittorico della cosiddetta *Lezione di canto* appare disperso, ne esiste la traduzione a stampa di Francesco Bartolozzi (fig. 5), che si può datare al 1751 circa "quando il Flipart aveva ormai lasciato Venezia per la Spagna e il Bartolozzi gli era evidentemente subentrato a completare la

serie delle incisioni del Wagner, interrottasi per un certo periodo” (A. Dorigato, *scheda*, in *Pietro Longhi cit.*, p. 205 cat. 93).



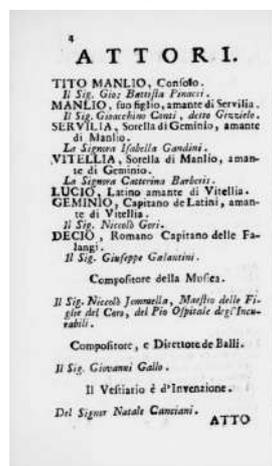
5

Di conseguenza, pure il *Concerto di clavicembalo* va considerato eseguito verso, e non comunque troppo oltre, la metà del secolo, anticipato di circa una decina d’anni rispetto alla probabile cronologia del *Caffè “ex Perera”*.

Grazie alla consulenza generosa del prof. Da Col si può ora affermare che nel dipinto in esame il cembalista sta accompagnando l’aria “pupille amabili, se voi piangete”, cantata dal famoso castrato Gioacchino Conti detto il Gizziello (1714-1761) nel ruolo di Manlio nella quattordicesima scena del secondo atto del dramma per musica *Tito Manlio* di Niccolò Jommelli, in scena con grande successo al teatro dei Grimani (del ramo di Santa Maria Formosa) a San Giovanni Grisostomo, attuale teatro Malibran, dal 12 novembre 1746 (E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 503-504: le pagine del libretto originale alle figg. 6a-c).



6a



6b



6c



7



8

Il preciso riferimento operistico per la singolare “cantata da camera” in atto in un palazzo patrizio veneziano, probabilmente quello dei Grimani ai Servi a Cannaregio andato distrutto nell'Ottocento, è provato dal confronto tra la partitura del *Tito Manlio* in quell'allestimento del 1746, riprodotta nel *Répertoire International des Sources Musicales* in un manoscritto settecentesco della New York Public Library (fig. 7), e la musica dipinta – pur con tratto compendiario – da Pietro Longhi (fig. 8): “le prime tre note nere ribattute, tra loro uguali, evocano l'Incipit dell'aria e la stanghetta che delimita la battuta ne evidenzia lo stesso ritmo ternario” (P. Da Col, gentile comunicazione scritta cit.); la menzionata fonte musicale newyorchese considera, però, l'autore dell'aria non Jommelli bensì Gioacchino Cocchi, il compositore del *Siroe* messo in scena, sempre al San Giovanni Grisostomo e con Gizziello nella parte principale, il giorno di Santo Stefano del 1749 (Selfridge-Field cit., p. 522).

Se l'attribuzione musicale fosse corretta, si potrebbe allora supporre che “pupille amabili, se voi piangete” possa essere stata una ‘aria da baule’ del repertorio di Conti, tratta dal *Tito Manlio* del '46 e forse riproposta – pur non comparando nel libretto del *Siroe* di Cocchi ma di certo apprezzata dal pubblico e da chi l'aveva composta – nella stagione lirica veneziana di qualche anno dopo, in un momento particolarmente fulgido della straordinaria carriera di Gizziello.

Negli ultimi giorni del 1749 e durante il carnevale successivo Gioacchino Conti, infatti, si esibiva per l'ultima volta al San Giovanni Grisostomo, nel citato *Siroe* e, dal 24 gennaio 1750, nell'*Artaserse* di Gaetano Pampani (Selfridge-Field cit., p. 527): in quel teatro esordiente nel 1734-35 nel *Demofonte* e in *La Clemenza di Tito* (Selfridge-Field cit., pp. 442-444), Gizziello era lì tornato a cantare nel 1746-47, dopo i fasti inglesi con Händel, gli studi bolognesi con Anton Maria Bernacchi e un ingaggio al teatro di corte a Lisbona (Lisena, Conti, Gioacchino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 1983, p. 410), nei melodrammi *Tito Manlio* appunto, *Demetrio* ed *Ezio* (Selfridge-Field cit., pp. 503-504, 506-507).

Diventato a metà secolo affermato artista della nuova generazione di castrati, tanto da meritarsi l'invito nel 1749 dell'amico e collega Farinelli a trasferirsi alla corte di Madrid (Lisena cit., p. 411), Conti fu immortalato in caricatura nel 1750 a Venezia da Anton Maria Zanetti di Girolamo, mentre si esibiva, al teatro Grimani e in abito da scena (fig. 9), presumibilmente nella parte di Arbace nel citato *Artaserse*: con l'immagine di “Egizziello” l'intendente d'arte figurativa e di Belcanto volle chiudere la sua eccezionale galleria

umoristica (E. Lucchese, *L'Album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 347 cat. 76.II).



9



10



11

Il disegno zanettiano, condotto con un segno volutamente regredito allo stadio grafico infantile, tipico del genere della caricatura, irride con crudele genialità le pose affettate del famoso cantante, le gambe oblunghe e tozze con i piedi divaricati, il curioso leggero ancheggiare a destra del torso, le braccia piegate ad angolo retto. Sono aspetti fisici che ritornano puntuali nell'immagine dipinta da Pietro Longhi (fig. 10): di "parlanti caricature", del resto, scriveva nel 1760 il patrizio Pietro Gradenigo riferendosi al pittore concittadino. La coppia di figure intere di Gizziello a circa trentasei anni d'età va comparata al ritratto del musicista ventiduenne, inciso da Alexander van Haecken da un quadro di Charles Lucy (fig. 11), dove si possono costatare i medesimi dettagli della peculiare conformazione del naso e delle sopracciglia del cantante dai grandi occhi espressivi.

Rimarranno, invece, da svelare i nomi degli astanti alla *performance* privata di Gioacchino Conti per i Grimani ai Servi, da datare – anche per i rapporti con l'incisione di Francesco Bartolozzi di cui s'è scritto sopra – tra la *première* del *Siroe* e l'ultima rappresentazione dell'*Artaserse* al San Giovanni Grisostomo, senza comunque dimenticare che Gizziello fece la sua ultima apparizione in Veneto l'11 giugno 1751, quando cantò per l'inaugurazione del teatro di Padova nell'*Artaserse* di Baldassare Galluppi (Lisena, cit., p. 411): per il cembalista sembra opportuno, per l'assenza di somiglianze con i ritratti di Jommelli e di Cocchi pervenutici, rimanere nell'anonimato, ricordando al contempo che il rigoroso Gizziello "soleva sempre inviare prima il suo accordatore nel luogo dove doveva cantare, per timore che il suo clavicembalo non fosse abbastanza perfetto nell'accordo" (G. Monaldi, *Cantanti evirati celebri del teatro italiano*, Roma, Ausonia, 1920, p. 75). Aspetta una conferma pure l'ipotesi (Bortolami 1984) che nel gruppo vi sia il padrone di casa Antonio Grimani, all'epoca dunque cinquantenne ma di cui non si sono finora individuate effigi probanti per un riconoscimento: potrebbe egli forse essere l'unico personaggio che guarda, come Gizziello, verso gli spettatori del dipinto, in veste impellicciata rossa, forse allusione al suo ruolo senatorio.

Il *Concerto di clavicembalo* s'iscrive nella serie delle opere presumibilmente richieste dal giovane Giovanni Grimani ai Servi a Pietro Longhi, il cui "penel che cerca il vero" veniva nel

1750 comparato da Carlo Goldoni, nei *Componenti poetici* editi proprio per le nozze Grimani-Contarini, alla sua contemporanea produzione teatrale: “tu che la mia musa sorella / chiami”.

Al pittore in quegli anni il patrizio richiedeva di fermare sulla tela istanti di spettacoli unici a Venezia, città tra le più singolari del mondo: una simile iconografia musicale, il sopra menzionato *Concertino di famiglia* di Ca' Rezzonico (fig. 12a) che raffigura, secondo la testimonianza ottocentesca di Francesco Scipione Fapanni, il boemo Giacomo Scumaz (Moretti, cit., p. 252) mentre suona per una danzatrice, forse Teresa Fogliazzi protetta da Grimani e amata invano da Giacomo Casanova; l'illustrazione della venuta a Venezia nel carnevale 1751 di una *mirabilia* della natura, il *Rinoceronte* anch'esso al museo di Ca' Rezzonico e di cui si è già detto (fig. 12b).



12a



12b

Era una meraviglia pure la voce dei castrati, angeli o diavoli che cantano, come aveva pensato l'abate Conti su Farinelli: l'ambiguo fascino del soprannista Gizziello, mentre sta per intonare, per una cerchia di ammiratori rapiti, l'aria che lo aveva consacrato definitivamente divo nella città di San Marco.

Bibliografia dell'opera: C. Ravà, Pietro Longhi, Firenze, Alinari, 1923, p. 31; V. Moschini, *Pietro Longhi*, Milano, Aldo Martello, 1956, p. 30, tav. 158; T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Firenze, Alfieri, 1968, pp. 36, 98, tav. 192; T. Pignatti, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 97 cat. 145; O. Bortolami, *A proposito di alcune stampe di traduzione a Venezia e dipinti di Pietro Liberi, Antonio Balestra, Francesco Solimena*, in “Arte Veneta”, XXXVIII, 1984, pp. 173-174, 177 nota 7; U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, Stefano Pataconi, 1996, p. 242 cat. PP 169.

Rupinpiccolo, 14 gennaio 2019

In fede

Enrico Lucchese