

Il ritrovamento di due grandi ritratti a figura intera di Alessandro Longhi a Verona mi ha fatto chiedere ancora una volta quali siano i veri termini dell'arte di questo notevole maestro. Intendendo con questo, più che il suo sviluppo nel tempo, già egregiamente fissato da due fondamentali saggi di Vittorio Moschini ⁽¹⁾, il problema dello stile colto alle origini, con quelle peculiari caratteristiche che fanno, del padre e del figlio, due « specialisti »: portati a quelle loro unilaterali attività — si pensi a Ricci, Piazzetta, Tiepolo, pittori veramente « universali » — da una comune tendenza antiaccademica, da un empirismo che si alimenta a fonti lontane, da un autodidattismo che inserisce gli elementi, studiosamente elaborati, di un nuovo linguaggio nel gran fiume del gusto veneziano; infine, perchè non dirlo?, da una incapacità congenita in entrambi ad appropriarsi i moduli e le formule della tradizionale pittura « di storia ».

Il primo dei due ritratti raffigurante Mons. Giovanni Morosini (fig. 2) vescovo di Verona dal 1772 al 1789, è conservato nell'Aula Capitolare presso il chiostro capitolare ⁽²⁾; l'altro, del procuratore Niccolò Erizzo (fig. 1), si trova nel palazzo Miniscalchi Erizzo ⁽³⁾. Quest'ultimo reca sulla sontuosa cornice intagliata la data del 1767; quello del Vescovo Morosini non può essere anteriore al 1772.

Il procuratore Erizzo in parrucca da magistrato indossa la vesta rossa attraversata dall'amplissimo stolone dorato; accanto, il tavolo coperto da un panno verde, a sinistra un tendaggio rosso. La figura spicca su una parete grigia di sobria architettura. E il tappeto orientale riassume in sé tutte queste tinte. Nel ritratto del vescovo Morosini la cotta bianca con alta balza di pizzo spicca sull'abito talare nero. Il tavolo è ricoperto di un panno verdegrigio su cui posano la mitria d'oro e argento e due libri, uno dei quali dalla coperta grigiobruna. Appoggiato alla parete grigio-verdolina è il pastorale. Il volto rubizzo spicca sul delicato fondo grigio.

È notevole nei due ritratti 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.

Superfluo avvertire fino a qual punto questi due ritratti s'inseriscano nell'attività di Alessandro; come l'effigie dell'Erizzo sia prossima a quella dell'Urbani, del 1766,

⁽¹⁾ V. MOSCHINI, *Per lo studio di Alessandro Longhi*, in « L'Arte », 1932, p. 110; IDEM, *Un ritratto inedito di A. L.*, in « Dedalo », 1932, p. 772 sgg.

⁽²⁾ La tela misura m. 2.18 di altezza e m. 1.46 di larghezza. Il ritratto è citato come opera del Longhi da SAVERIO DALLA ROSA (*Catascio delle pitture ecc.*, ms. nella Biblioteca Comunale di Verona, c. 31). Il ritratto, quando non fosse stato eseguito a Chioggia, dove il Morosini fu vescovo dal 1770 al 1772 (ma ciò non sembra molto probabile), attesterebbe un soggiorno di Alessandro Longhi a Verona.

⁽³⁾ Ringrazio il conte Mario Miniscalchi Erizzo per aver permesso lo studio e la riproduzione fotografica del dipinto.

del Cancellier Grande Giovanni Colombo, dipinto intorno a quegli anni. Come il modellato roseo del volto, fortemente pronunciato, con ombre energiche, le mani morbide che tengono i guanti, rigirate e piccole, sotto le cascate di pizzo di resa lontanamente tiepolesca, richiamino il magnifico Provveditore da Mar della duchessa Caracciolo di Brienza, fratello in tutto dell'Ammiraglio del Museo di Padova (4); come l'effigie del Vescovo Morosini richiami da vicino quella di un altro ecclesiastico agli Uffizi, del 1776 (5); come tanti altri elementi stilistici tornino a puntino.

Nel ritratto del procuratore Erizzo Alessandro Longhi tocca uno dei punti più alti della sua arte; dal momento che i mezzi espressivi vi appaiono veramente tutt'uno, senza residui, con la rituale e pomposa inscenatura, facendo di questa tela una compiuta opera dell'artista trentaquattrenne. Appare in fine pienamente nel ritratto dell'Erizzo quel superamento della sintassi tradizionale (si pensi al canone di qualunque altro settecentista italiano) quell'assoluto non conformismo la cui vera natura non è stata, ch'io sappia, ancora sufficientemente indagata e può forse rivelare un'indagine sulla formazione dell'arte paterna.

In verità, guardando alla particolare visione pittorica cui appare improntata questa tela ci troviamo nell'impossibilità di spiegarla altrimenti che col nome del padre Pietro, il quale perviene a forme da queste non dissimili proprio verso il 1760 circa; anche se le sue figure appaiono sprovviste di quella particolare resa fisionomica che fa di Alessandro appunto, e soprattutto, un ritrattista.

Come Pietro arrivi a questo linguaggio non apparirà misterioso quando si consideri con un po' di attenzione la sua stessa formazione. Come noto, l'artista fu assolutamente incapace, fin dall'inizio, di fare della pittura «di storia» e tanto poco, diremmo oggi, «fondato» in quel mestiere (malgrado gli insegnamenti, rimasti, a quanto pare, infruttuosi di un Balestra) da determinare la sua esclusiva vocazione alla pittura di genere; ma come dimostra un esame delle sue opere egli fu, come è dei veri artisti, ben capace a volgere questa incapacità in favore di un suo sottile, particolare colorismo. Dirò meglio: il miraggio del colore — qualcosa di simile si era visto nel Cinquecento col Romanino, e nel Seicento con Pietro Vecchia — lo porta a vincere con disinvoltura l'ostacolo costituito dalla tradizione «disegnativa»; a realizzare compiutamente una propria personalità fuori di quell'ambito.

Beninteso questa incapacità nell'invenzione si palesa meno in quelle che sono state indicate come le opere giovanili di Pietro e nelle quali si è voluta ravvisare l'influenza del Gamberini: le «Scene rustiche» della collezione Gatti Casazza (fig. 3). Figure ripartite in diversi piani in modo che quelle oscure spiccano sui fondi chiari; forti *répoussoirs*; candide tovaglie su cui si accampano l'ubriaco, il ballerino: l'abbagliata parete su cui fan buco con allucinante potenza non indegna di un diretto seguace di Rembrandt le figure dei suonatori; e la luce portata, di preferenza, sulle audaci forosette che si danno un gran da fare per mettersi in mostra.

In questa particolare congiuntura di stile vanno esaminate mi pare anche le quattro scene rustiche di Cà Rezzonico; e specialmente la mirabile scenetta dove sembra udir ricantare le ottave estemporanee dei goldoniani Menico e Tonino: due collitorti che non osano guardare nè alla polenta, nè alle due putte (fig. 4) e dove si rivela un grado indubbiamente acuto di osservazione psicologica. Vi sono in questi dipinti dei valori pittorici di origine oltremontana, dei valori psicologici, di cui non sembra rimaner traccia nella posteriore opera sicura di Pietro Longhi. I volti delle donne giovani ripetono i tipi consueti a un Andrea Celesti; quelli delle vecchie ricordano il Carneo. Ma è pur questo, con tutta certezza, il primo momento singolarissimo di Pietro Longhi, come sembra provato da un dipinto di proprietà Brass dove è raffigurato un vecchio beone seduto su una botte, a cui fan ressa intorno donne giovani e vecchie (tutte di una razza con quelle già considerate) e dove torna, non molto diverso, il suonatore della tela di Cà Rezzonico; dipinto, firmato dal Longhi, che conosco soltanto dalla foto-

(4) Art. cit., in «Dedalo», p. 773.

(5) Art. cit., in «L'Arte», p. 115.



Foto Soprintendenza - Verona

Fig. 2 - Alessandro Longhi: Ritratto di Mons. Giovanni Morosini (Verona, Aula Capitolare)



Fig. 5 - Pietro Longhi: Il vecchio ubriaco (Venezia, Collezione Brass)

grafia (fig. 5). E come è, soprattutto, testimoniato da un'incisione del figlio Alessandro, tratta da un dipinto del padre, dove rivedi i due soliti scavezzacolli che fanno ballare le solite due villane. E non è dubbio, secondo noi, che a questa vivida pittura abbia concorso, più che non il Gamberini, i cui echi si fanno sentire alquanto più tardi, il Crespi stesso.

Certo a queste opere si allacciano le sei scene della «Caccia in Valle» della Querini-Stampalia (fig. 7). Il valore della muraglia su cui stagliano, in due di queste tele, i cacciatori appare graduato in modo simile a come si notò in una delle scene della coll. Gatti Casazza; l'ambiente è definito in profondità con mezzi non dissimili da quelli osservati in quelle stesse scene rustiche. Talune pastosità nella resa delle giubbe, della tovaglia; lo scorcio del servo che, con un ginocchio a terra, carica l'archibugio; le arie delle teste; il «ductus» della pennellata, di densità ancora secentesca; e, insomma, tutti i contrassegni formali rimandano invariabilmente alle «Scene rustiche». Nuoce tuttavia a queste scene di caccia, oltrechè il mediocre stato di conservazione, un che di sforzato che rivela un'esecuzione condotta in seguito a una troppo precisa commissione; con intenti encomiastici accusati dall'eccessivo gestire dei personaggi; il quale mira ad accentuare inutilmente, teatralmente, ciò che dovrebbe apparire evidente nei puri termini figurativi, dà risalto alla figura del nobile signore (si vedano: *Il bottino di caccia*; la *Partenza per la caccia*; *L'arrivo in valle del nobile Signore*).

Nè a questo tempo disdice affatto la serie dei «Sette Sacramenti» dove il contrasto del lume e dell'ombra è ricercato ancora con analoghe leggi e il ridondar di falde sul mantello dell'uomo che si comunica, sul conopeo, sul velo della sposa (fig. 6), sul panno con cui il vecchio regge il fantolino al fonte battesimale non sono indegne di uno scolaro

appunto, del Balestra ⁽⁶⁾. Laddove invece i lini chiericali, i camici, le cotte, le tovaglie non si prestano a sfoggi di multiple pieghe, e sono interpretati con la pura sottigliezza di un tocco che scorre giù rapido e si giova della varietà offerta dai sottili increspamenti verticali e cerca effetti di bianco su bianco: come aveva insegnato il Crespi. Quando infine si consenta nel riconoscere anche in queste scene il sopravvivere di certa pesantezza secentesca provocata dall'addensarsi del tocco, torna chiaro che esse non possono che riferirsi al primo tempo di Pietro Longhi.

Accorta composizione di più figure in profondità, giovevole a un alternarsi di chiari e di scuri rafforzati; sviluppo sonoro, nell'*andrienne*, nei tendaggi, del giuoco alterno delle stoffe mosse, in profilo e in profondità; pingue abbandono della pennellata esprime il lampeggiare dei rasi, il brillare pastoso degli alamari; sono poi indizi che danno di ritenere forse di questo tempo giovanile la *Lezione di geografia* della Querini Stampalia (fig. 9).

Si verifica a questo punto il lento trasmutarsi del linguaggio artistico di Pietro Longhi. Gli svariati personaggi delle sei scene dell'Accademia Veneziana (fig. 8) — datate al 1741 — non obbediscono ancora del tutto a quelle convenienze sociali che domineranno dieci anni dopo nella pittura di Pietro Longhi — si pensi alla *Mostra del Rinoceronte* del 1751 ⁽⁷⁾ (fig. 10) — quando tutti i personaggi saranno veramente in posa. Il grasso frate intento a giuocare, il pievano che legge in un angolo, le ragazze con la tonda che passano in Piazzetta a farsi dire i numeri del lotto dall'indovino, i suonatori che in ricche vesti da camera si applicano, con diverse espressioni, agli strumenti: è tutta gente che vive in un'atmosfera non molto dissimile da quella delle « Scene rustiche », della « Caccia ». Le sei tele, di identiche misure, si possono supporre dipinte tutte ad un tempo; l'artista si mostra però ancora sollecitato in diverse direzioni. Se nella *Lezione di ballo* l'inscenatura tipica del Longhi appare, nei suoi elementi fondamentali, ormai definitivamente assestata, altrettanto non è possibile dire della *Bottega del farmacista* e del *Concerto*, composizioni dove troppo svariati elementi, la cui coesistenza sarebbe stata appena dopo dieci anni incomportabile con la raggiunta maturità del linguaggio longhiano, si affiancano senza raggiungere un'unità. Qui il Longhi non sa più narrare col brio unitario delle prime « Scene villereccio »: non legano le varie azioni che nella *Bottega* sono osservate sul fondo della piatta parete dove tra i vasi di farmacia si accampa una Natività del Balestra ⁽⁸⁾; come intrusi mi sono sempre apparsi i frati giocatori di carte nel *Concerto*. È presumibile credere che da queste esperienze Pietro Longhi abbia compresi quelli che, unici, potevano essere i soggetti dei suoi quadri: figure unite da una tenue azione, da una convenzione sociale, da un leggero accidente, azioni tanto tenui che svaniscano in un ritratto di famiglia, si risolvano nella presentazione di gente in posa.

E si può credere che l'artista dovette essere lento nel lavorare; perchè nei suoi dipinti si spenge del tutto la rapidità visiva dei suoi mirabili disegni, non dissimili da quelli di un Lancret o di un Watteau.

Come ciò sia avvenuto negli anni successivi al 1741 nulla può più apertamente dichiarare che un confronto con un'opera del 1751, la *Mostra del Rinoceronte*, dove è completo l'abbandono di un gusto giovanile che negli anni maturi sarebbe inevitabilmente divenuto conformismo accademico.

Degli elementi che abbiamo notati come tipici del tempo giovanile non uno è rimasto. I contrasti del lume con l'ombra violenta hanno dato luogo a una sottile giustapposizione di tinte delicatissime il cui vibrare è reso sensibile da un toccare timidetto, accurato. E superfluo sembra aggiungere che con quella macchinosa impostazione spaziale è andata scomparendo del tutto anche quella ricerca dei « caratteri »; dalla quale il Longhi s'è ben guardato di derivare una precettistica che sarebbe stata infausta alla sua delicata pittura.

⁽⁶⁾ Come noto, il Goldoni parla delle incisioni eseguite dal Pitteri dai « Sacramenti » del Longhi nella prefazione al *Frappatore* che andò in scena a Livorno nel 1745. Siamo pertanto liberi di ritenere i dipinti del Longhi eseguiti anche parecchi anni prima. Ma, in realtà, essi non disdirebbero a una datazione intorno al 1740.

⁽⁷⁾ O la replica originale della Galleria Nazionale di Londra.

⁽⁸⁾ L'ORLANDI nei suoi mss. conservati all'Archiginnasio di Bologna (I, f. 270) lo dice anche vagamente scolaro di un Bartolomeo Menati detto il frate dalle Carte.



Böhm

Fig. 8 - Pietro Longhi: La bottega del farmacista
(Venezia, Galleria dell'Accademia)



Anderson

Fig. 9 - Pietro Longhi: La lezione di geografia
(Venezia, Collezione Querini Stampalia)

Il Goldoni vide nella pittura di Pietro Longhi una descrizione dei costumi pari a quella che egli offriva nelle sue commedie. Se ciò appare ora a noi meno evidente è perchè il nostro palato vi è ormai adusato alle drogate raffigurazioni di un Ghezzi, di un Traversi; e invano cercheremmo nella fisionomica longhiana tracce di quel « caratterismo di classe e di costume » (per dirla con Roberto Longhi) che è proprio di certa pittura di genere dell'Italia meridionale. Sia difetto di educazione sia volontaria rinuncia, una cosa è tuttavia certissima: che nelle scenette di Pietro Longhi quel caratterismo, non accentrato nei volti e nel gesto, pervade tutta la figura, esprime fuor da essa una personalità sufficientemente distinta; tal che non avremmo difficoltà a chiamare questi uomini e queste donne coi nomi più cari e più noti della commedia goldoniana.

Dirò ancora che, pur essendo riluttante a quegli accostamenti tra le manifestazioni delle varie arti di una stessa epoca che danno invariabilmente nel generico, non so sottrarmi alla tentazione di ravvisare in quelle prime scene villereccio del Longhi, in contrasto con quelle venute di poi, un'eco della commedia improvvisa, di impronta grossa e popolarasca.

Tra la *Lezione di geografia* e la *Mostra del Rinoceronte* si possono dunque agevolmente disporre in ordine cronologico che si presume, se non certo, probabile, le seguenti operette: *La scuola di lavoro*, *La tentazione*, *La venditrice di ciambelle*, *La seduzione della Rhode Island School of Design* (qui, ben più che nelle scene Gatti-Casazza, è visibile il contatto col Gamberini; e, direi, anche col Ceruti; e nota la pittura morbida e imitante il pastello, di gusto affine a quella del Pellegrini, mentre la *Scuola di lavoro* è più bassa di tono), la *Scena in Piazzetta*, la *Furlana* e le *Maschere al ridotto* della Querini (una variante di quest'ultima è la *Venditrice di essenze* di Cà Rezzonico), la *Dama che si veste* e la *Venditrice di essenze* di Cà Rezzonico, la *Lezione di geografia* del Museo di Padova, il *Concerto familiare* e il *Cavadenti* di Brera, la *Famiglia Sagredo* della Querini-Stampalia, dove gli splendidi broccati a opera grande delle *andriennes* sono resi con un liberissimo linguaggio pittorico (fig. 11), uso a interpretare i medesimi stupendi tessuti



Fiorentini

Fig. 10 - Pietro Longhi: La mostra del rinoceronte (Venezia, Cà Rezzonico)



Fiorentini

Fig. 11 - Pietro Longhi: La famiglia Sagredo
(Venezia, Collezione Querini Stampalia)



Ist. It. d'Arti Grafiche - Bergamo

Fig. 12 - Pietro Longhi: Ritratto di famiglia
(già a Padova, proprietà Miari)

nel *Sarto* e nella *Dama che si veste* dell'Accademia; la *Lezione di canto* incisa dal Bartolozzi nel 1751 ⁽⁹⁾; il *Ritratto* pubblicato dal Ravà a pagina 122 della sua monografia.

È a questo punto — siamo intorno al 1745, poichè una scenetta figurante una *Dama tra due corteggiatori alla bottega del caffè della Mira* che lega perfettamente con la serie summenzionata è incisa dal Faldoni nel 1748 ⁽¹⁰⁾ — che un gruppo compatto di *Ritratti di famiglia* (a volte chiamati impropriamente *Visite*) segna un distacco sempre più netto dalle opere fin qui accennate. In queste raffigurazioni di personaggi non legati ormai da alcuna azione sembra il Longhi trovare l'occasione più propizia ai suoi mutati mezzi espressivi: cito quello della coll. Papadopoli Aldobrandini, quelli già in casa Miari (fig. 12) a Padova, quello di Cà Rezzonico, la *Moscacieca*, lo *Svenimento* e il *Casotto del Borgogna* della racc. Salom; l'*Omaggio del procuratore alla moglie* inciso dal Fli-part (Ravà, p. 152) presso il Wagner e quindi circoscritto al decennio 1740-1750. Quando un'azione c'è si tratta ad evidenza di un pretesto per mettere in posa varie figure; così il *Concerto* di Cà Rezzonico. Del 1750-60 sono, presumibilmente, la *Cavalcata* di Cà Rezzonico, la *Caccia all'anitra* e la *Caccia alla lepre* della Querini; l'*Ambasciata* di Cà Rezzonico (con un paesaggio di Zuccarelli sulla parete) e il simile *Gruppo domestico* della Galleria Nazionale di Londra. Nei quali ultimi dipinti mi par lecito affermare che si giunge intorno al 1750 e anche oltre.

Del 1755 circa è notoriamente il «Duca di Monfort»; e del 1757 il «Ciarlatano»: ambedue a Cà Rezzonico.

Dove sfoci la vena di Pietro Longhi dopo il 1760 si vede appunto dal *Ritratto di famiglia* della raccolta Salom ⁽¹¹⁾, dai nostri due ritratti, opera del figlio Alessandro,

⁽⁹⁾ Vedi: «Bollettino d'Arte», 1928, p. 103.

⁽¹⁰⁾ RAVÀ, p. 27 e figura a pagina 151.

⁽¹¹⁾ La *prima toilette* della racc. Salom è diversa dal consueto Longhi; disegnata e minuta nei panni, porcellanosa nel modellato. Si tratta dello stesso Longhi o di un imitatore?



Fiorentini

Fig. 15 - Pietro Longhi: Ritratto della famiglia Michiel (Venezia, Collezione Querini Stampalia)

e, più in là ancora, dalla *Mostra dell'elefante*, del 1770 circa, di proprietà Salom a Venezia, dal *Ritratto della N. D. Adriana Giustinian Barbarigo* già nella raccolta Brass, del 1779⁽¹²⁾; infine da quella debole operetta che è il *Ritratto della Famiglia Michiel* della Querini che si è provato essere del 1779-1780⁽¹³⁾. Dove lo scadimento di questa pittura appare ormai tale da autorizzarci a collocarla accanto a quella di certi, meno modesti, facitori di ex voto (fig. 15).

Appare insomma comune tanto al figlio che al padre una tendenza a eludere i paradigmi di un'antica regola: donde quel che di sperequato, di insistito, talora anche di abnorme, che è proprio di tutti i ritratti di Alessandro Longhi; nei quali un Lampi, ad esempio, sempre avrebbe trovato da raddrizzare un'ombra o una piega; talora un po' tozzi; di rado centrati, senza esitazioni, nel quadro. Di qui quella sua incapacità, come il padre, a comporre che si rivela appieno nel ritratto della famiglia Pisani, nella — a parte le squisitezze pittoriche — oltremodo frigida e stentata invenzione con la *Pittura e il Merito*.

A torto sono pertanto, secondo noi, dati ad Alessandro Longhi gli agevoli affreschi di Palazzo Grassi a Venezia. Non suoi, oltrechè per le ragioni che si sono venute esponendo, anche per la elementare ragione, già affacciata dal Moschini, che vi si ravvisa la mano

⁽¹²⁾ RAVÀ, p. 123.

⁽¹³⁾ E forse un'epoca tarda rivela anche *Il baciamento* della Rhode Island School, senza più spirito ormai nel colore. Le parrucche dei due ragazzi sono quelle tipiche del 1770 circa che si vedono ad esempio negli affreschi di palazzo Grassi.

di un consumato frescante, di un elegante decoratore: come Alessandro Longhi, pittore squisitamente di cavalletto, non fu mai. Da notarsi poi nelle eleganti figure di questi affreschi l'assenza dell'insistito psicologismo pittorico di Alessandro pittore « di ritratti » e non già pittore « di figure » come già distingueva finemente lo Zanetti.

E qui è forse il luogo più acconcio per citare l'elegante *Ritratto di dama* (fig. 13) degli Uffizi, attribuito a Pietro Longhi. La raffigurata, in bauta di pizzo nero, tricorno e maschera, non può ritenersi, a giudicare dall'acconciatura, anteriore di molto al 1770 circa. La moda e lo stile sono veramente gli stessi che rivelano gli affreschi di palazzo Grassi; e resta a decidersi se la *Dama* degli Uffizi possa veramente essere del consumato maestro di palazzo Grassi che sta al livello di gusto di un Perroneau, di un Flipart, di un Rotari.

Ed ecco, infine, il ritratto del Vescovo Morosini, a confronto con un ritrattino affatto simile e quasi coevo del Patriarca Bartolomeo Bragadin ⁽¹⁴⁾ (fig. 14) conservato a Cà Rezzonico, rivelare nella pungente penetrazione dello sguardo uno degli elementi che distinguono il figlio dal padre. Uguali, invece, nel ritrattino di Cà Rezzonico, gli occhi con le dilatate pupille a quelli delle innumeri figurette dipinte dopo il 1750; uguale l'inerzia delle mani (a differenza del grazioso e dignitoso gestire dei personaggi di Alessandro); uguale la livellatrice uniformità del fondo. Nè, a tutt'oggi, credo sia possibile andare — nella congerie dei ritratti ascritti a Pietro Longhi — poco oltre queste caute precisazioni ⁽¹⁵⁾.

Edoardo Arslan

⁽¹⁴⁾ Ritrovato da Giulio Lorenzetti nei depositi del Correr. Reca sul rovescio le lettere P. L. e la data 1774. È pubblicato in *Cà Rezzonico* (Venezia, 1936, tav. XXV).

⁽¹⁵⁾ Tra i ritratti di formato grande da ritenersi indubbiamente di Pietro Longhi annovero d'accordo col Moschini un *Ritratto di gentiluomo* del Museo di Treviso; suo è anche un bel ritratto della marchesa Concina nel Museo di Francoforte (n. 1501). Gli vanno negati invece il *Ritratto di Clemente XIII* all'Accademia di Venezia, il n. 757 del Museo di Padova (Dama a mezza figura), il n. 594, ivi (Ritratto di Alessandro Pasquali), mentre il n. 756 (ritratto di dama) è addirittura una copia del secolo XIX. E non si possono che esprimere ancor oggi dubbi su tutti quei ritratti che il RAVÀ per primo (da pag. 114 a pag. 121 della sua monografia) e altri in seguito, per ragioni non sempre disinteressate, legarono al nome del nobile artista. Il bel *Ritratto di dama* della Galleria Nazionale di Londra (n. 3934) dove un garofano rosso appare squisitamente intonato tra il verde marcio del panno sul braccio sinistro, toccato con sprezzante incertezza, il verdazzurro del braccio destro e un verde marcio del fondo, è cosa che nella resa fisionomica ricorda Pietro Longhi, ma nella pittura può ricordare Francesco Guardi. Della stessa mano ritengo comunque il *Ritratto di Dama* piuttosto sciupato che alla Querini passa sotto il nome di Pietro Longhi; si tratta forse di due opere giovanili del figlio Alessandro, come già ha pensato, per il secondo, il Moschini. La *Chiromante* della coll. Pannwitz a Bennebrok, che conosco dalla riproduzione (« Boll. d'Arte », marzo 1935, p. 403) può darsi sia di Pietro; una scadentissima copia è invece un *Concerto* della Coll. Scholz Forni, avallato dal GOERING (« Pantheon », XXV, 1940, p. 119). Dieci fogli con disegni, assai belli, e sicuramente suoi, ho visto al Kupferstichkabinett di Berlino; che io sappia, inediti. Un ritratto di Giacomo Casanova pubblicato nella « Gazette des Beaux arts » del febbraio 1934 dal VER HEYEN DE LANCEY è da credersi quasi certamente opera di Alessandro Longhi.