

1222 • 2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea: Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Esempi di iconografia musicale a Venezia ai tempi di Antonio Vivaldi

Relatore: Prof.ssa Melini Donatella

Laureando: Betteto Andrea

Matr.: 1235414

Anno Accademico: 2021/2022

INDICE

Introduzione e ringraziamenti	3
PRIMA PARTE	
1. CAPITOLO PRIMO.....	4
Antonio Vivaldi tra composizione ed insegnamento	
2. CAPITOLO SECONDO.....	8
Venezia al tempo di Vivaldi	
3. CAPITOLO TERZO.....	11
Ospedale della Pietà e l'educazione musicale delle putte ai tempi di Vivaldi	
SECONDA PARTE	
4. CAPITOLO QUARTO.....	19
Esempi di iconografia musicale nell'arte figurativa veneta al tempo di Vivaldi	
Allegorie	20
- Giambattista Tiepolo, <i>Giovane che suona il mandolino</i> , 1758	
- Giambattista Tiepolo, <i>Trionfo dell'Eloquenza</i> , 1724-1725	
- Francesco Fontebasso, <i>Allegoria della Musica</i> , 1730 ca.	
- Sebastiano Ricci, <i>Allegoria delle arti</i> , 1690	
Scene di musica in casa privata	31
- Pietro Longhi, <i>Lezione di danza</i> , 1741	
- Pietro Longhi, <i>Il Concertino</i> , 1750-1755	
Scene dell'Oratorio della Pietà	36
- Gabriele Bella, <i>La cantata delle orfanelle per i duchi del nord</i> , 1782? -1790	
- Giovambattista Tiepolo, <i>Incoronazione di Maria</i> , 1754-1755	
Scene di genere	41
- Francesco Guardi, <i>Serenata</i> , 1740 ca.	
Scene carnascialesche	44
- Giandomenico Tiepolo, <i>Il Minuetto</i> , 1754-1755	
Ritratti	47
- Giambattista Piazzetta, <i>Giovane con flauto</i> , 1735 ca.	
- Giovambattista Piazzetta, <i>Giovane con flauto</i> , 1742 ca.	
- Anonimo, <i>Ritratto di Antonio Vivaldi</i> , 1723 ca.	

BIBLIOGRAFIA52

SITOGRAFIA.....53

INTRODUZIONE

Nello scenario musico-culturale italiano a cavallo tra il '600 e il '700 fece la propria comparsa il musicista e compositore Antonio Vivaldi che, come è ben noto, con le proprie opere musicali, diede un significativo apporto al panorama musicale del tempo. L'obiettivo di questa tesi è di indagare la musica veneziana del periodo vivaldiano (Venezia, 4 marzo 1678 – Vienna, 28 luglio 1741) attraverso alcuni temi figurativi coevi come, ad esempio, "il concerto", "ritratto di musicista", "scene domestiche", "carnevale".

Lo scopo di questo lavoro è di cogliere nel mondo figurativo l'aderenza o la rielaborazione della prassi e dell'organologia nella Serenissima focalizzando l'attenzione soprattutto su alcuni strumenti che Vivaldi utilizzò nei propri lavori. Innanzitutto il violino, per cui scrisse innumerevoli composizioni tra sonate e concerti, ma anche il mandolino, per il quale scrisse il Concerto in Do maggiore per mandolino, archi e cembalo RV 425 e, per citare uno strumento meno usuale, la tromba marina la cui sonorità ispirò tre concerti per violino in tromba marina (RV 221, 311 e 313). Tutti strumenti che, insieme ad altri, trovano collocazione nei dipinti oggetto di questo mio lavoro.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio sentitamente tutte le professoresse e i professori che mi hanno seguito in questo percorso universitario dal primo anno fino ad ora; ringrazio anche il Comune di Martellago, la Biblioteca Civica ed i suoi dipendenti con i quali ho instaurato un buon affiatamento e che mi hanno permesso di svolgere agevolmente il mio tirocinio pre-laurea.

In particolare, ringrazio mamma e papà che in tutti questi anni di studio mi hanno sempre sostenuto, sia economicamente, che, soprattutto, emotivamente, aiutandomi tutte quelle volte che mi sentivo in difficoltà, e che con pazienza e amore sono riusciti a darmi coraggio per proseguire il mio percorso, nonostante tutto. Ringrazio inoltre mio fratello maggiore, che con la sua esperienza universitaria vissuta prima di me, ha saputo sempre aiutarmi tutte le innumerevoli volte che ho avuto bisogno di sapere informazioni di carattere burocratico-amministrativo, recentemente infatti, anche per questa tesi.

Un pensiero di ringraziamento va anche a tutto il resto della mia famiglia, che mi ha supportato negli anni; penso in modo speciale a mio nonno materno e mia nonna materna, che nonostante sia venuta a mancare solo pochi mesi fa, è sempre stata la persona più gentile e premurosa di tutti nei miei confronti, che ha sempre creduto in me e nelle mie capacità, e alla quale sento di voler dedicare questo mio traguardo di vita importante, sperando che anche da lassù lei possa vedermi ed essere orgogliosa di me.

PRIMA PARTE

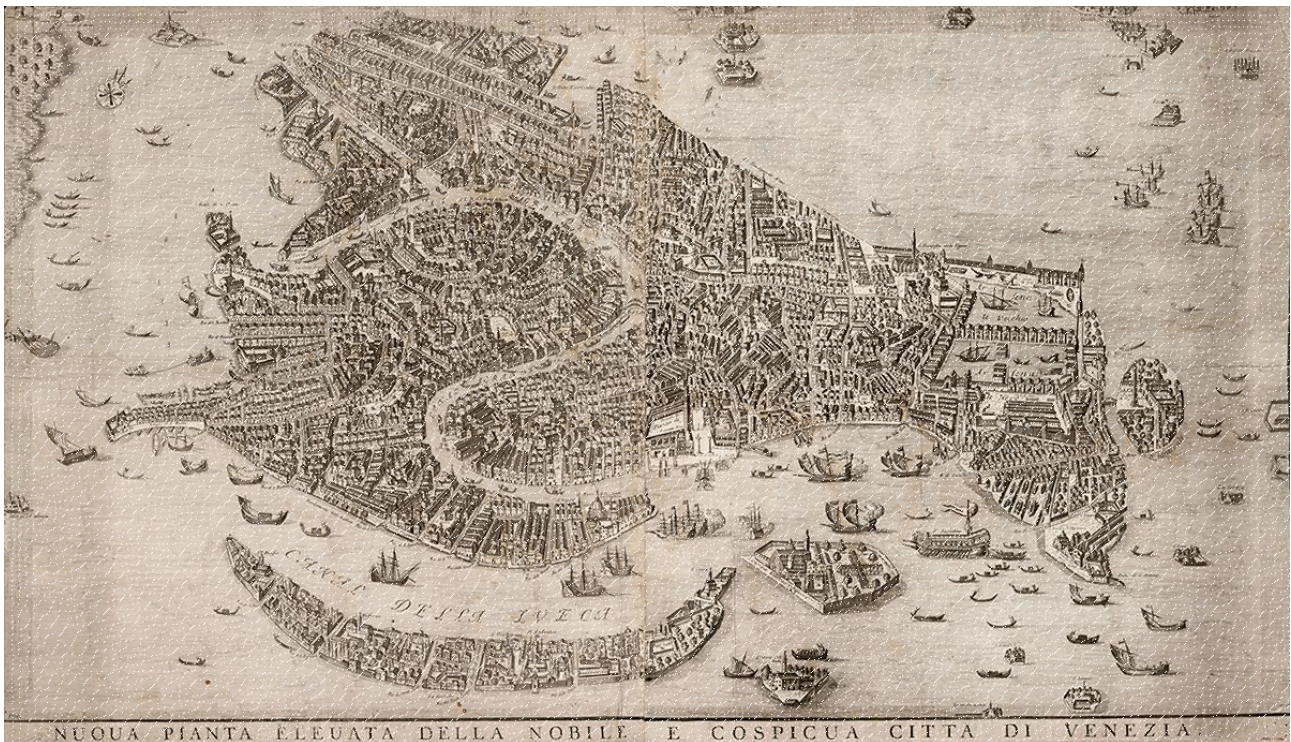
CAPITOLO PRIMO

ANTONIO VIVALDI TRA COMPOSIZIONE ED INSEGNAMENTO

La panoramica generale sull'ambiente cittadino veneziano del '700 risultò essere molto ricca di personaggi illustri provenienti da svariati ambiti artistico culturali.¹ Innumerevoli poi furono le feste, le cerimonie, e divenne florido il commercio di abiti realizzati dai sarti veneziani con le pregiate stoffe importate dai commercianti della Serenissima, le maschere, il Carnevale, le sale da gioco, i caffè, i bordelli; tutto questo e altro ancora rese Venezia quella città raffinata e splendida che era, polo di attrazione per sovrani, ricchi, intellettuali, artisti, esploratori e tanti altri. Venezia nel '700 godette di una ormai ben consolidata fama di città d'opera e riuscì in quel periodo a mescolare svariati aspetti dell'arte: musica, recitazione, scenografie, costumistica, lirica, liuteria ecc. La musica ed il canto furono sempre insiti nel DNA di Venezia e dei veneziani, tanto che già nel 1581 venne edificato il primo teatro privato dalle famiglie nobili dei Tron e dei Michiel, nella parrocchia di San Cassiano, mentre nel 1637 (sempre nella stessa parrocchia) il Governo edificò il primo teatro pubblico in Europa.² Il '700 veneziano fu reso celebre anche dai vari liutai in attività in quel periodo come, ad esempio, Matteo Goffriller (1659–1742) e Domenico Montagnana (1686-1750), ma anche dai vari fabbricanti di organi come i Callido prima (1727-1813) ed i Bazzani poi (1771-1856).

¹Tra gli artisti e le personalità di spicco non possiamo, ad esempio, non citare: Carlo Goldoni per il teatro, Giorgio Massari, Tommaso Temanza per l'architettura, Antonio Canova per la scultura, il già nominato Antonio Vivaldi e Giuseppe Tartini per la musica, Giovanbattista Tiepolo e Giovanni Antonio Canal per la pittura.

² SCANDELETTI, 2014 pp. 136-142



Anonimo, *Mappa di Venezia del '700*, Anonimo, Archivio di Stato di Venezia ³

Il più grande autore ed esecutore di questo periodo a cavallo tra '600 e '700 fu di sicuro Antonio Vivaldi; l'Ospedale della Pietà fu il punto di partenza, il perno principale della sua carriera musicale. Antonio Vivaldi nacque a Venezia il 4 marzo 1678; primogenito di numerosi figli, iniziò a far pratica col violino già dall'età di dieci anni in quanto dotato di uno spiccato talento naturale; suo padre fu un celebre violinista della basilica di San Marco e talvolta il piccolo Antonio arrivò addirittura a sostituirlo in orchestra. Vivaldi fu avviato al sacerdozio, iniziando il suo percorso seminariale privato a quindici anni diventando successivamente prete il 23 marzo 1703; c'è da dire però che il giovane Antonio celebrò messa per soli sei mesi, poiché capì col tempo di volersi dedicare completamente alla musica. La sua carriera di musicista e compositore prese avvio con facilità in quanto gli ambienti cittadini veneziani (teatri, chiese, palazzi di nobili, residenze di diplomatici, ospedali, conservatori, case delle cortigiane) in cui si praticava musica di certo non mancavano; difatti Vivaldi riuscì quasi subito a trovare occupazione come insegnante di violino all'Ospedale della Pietà. Il giovane Vivaldi ebbe modo di conoscere molti musicisti ma soprattutto di ascoltare vari tipi di composizioni. Il talento del giovane colpì quindi i governatori della Pietà che lo ingaggiarono anche come maestro di viola nel 1704.

Ingaggiato come insegnante di violino e poi di viola, si rivelò molto di più; egli insegnò alle 'ragazze del coro'⁴ tutti i tipi di strumenti ad arco come, il violoncello, la viola d'amore e scrisse per loro, composizioni calibrandole a seconda delle loro abilità. Vivaldi pur così bravo insegnante e compositore nel 1709 fu licenziato perché nel frattempo gli studenti divennero così bravi da poter fare a meno di lui; due anni dopo, però, fu ingaggiato nuovamente. La sua seconda missione fu più complicata della prima in quanto dovette cominciare a prendere il posto del maestro di coro, ovvero del massimo rappresentante musicale della Pietà, e iniziare a comporre anche musica sacra. Successivamente fu licenziato di nuovo, poi di nuovo; insomma, si potrebbe dire che tra Vivaldi e l'Ospedale della Pietà ci fu un vero e proprio rapporto "d'amore e odio" che però gli diede modo di

³ <https://www.archiviodistatovenezia.it/it/>

⁴ TALBOT, *Appointment at the Pietà*, in New Grove Music Online, *ad vocem*.

accrescere il suo valore come compositore e musicista. Quando la sua carriera raggiunse il culmine, Vivaldi lasciò la Pietà per andare in Austria, a Vienna città nella quale, dopo un ennesimo ritorno a Venezia, morì l'anno successivo.⁵ Dell'istituzione della Pietà parlerò in maniera più approfondita successivamente nel terzo capitolo.

Non essendo Vivaldi membro di una famiglia di nobile estrazione sociale, il giovane Antonio si diede da fare fin da subito per ricavare dalla musica il maggior rendimento possibile, prima come insegnante e compositore e poi come impresario teatrale poi, in quanto oltre a mantenere sé stesso doveva pensare anche alla sua numerosa famiglia. Il 'prete rosso' esordì per la prima volta nel 1713 a Vicenza nel melodramma *'l'Ottone in Villa'*, e l'anno dopo a Venezia con *'l'Orlando finito pazzo'*, subito dopo scrisse tre sonate sulle quali far esercitare le giovani allieve di violino della Pietà. Come detto il lavoro per la Pietà rimase il fulcro costante della sua attività di compositore ma i viaggi all'estero⁶ nelle pause dei suoi ingaggi sopra citati gli permisero di allargare i suoi orizzonti musicali e di sperimentare nuovi stili di musica come, ad esempio, il tardivo interesse per la musica sacra.⁷ In quel periodo la fama di Vivaldi crebbe a tal punto che fu inviato in qualità di musicista e compositore da tutte le maggiori corti europee e la pubblicazione delle sue numerose partiture in breve tempo gli fece guadagnare fama e denaro. Il momento di massima celebrità Vivaldi l'ebbe quando ritornò a Venezia per dedicarsi all'opera e pubblicare la raccolta di concerti intitolata *'Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione'* di cui fa parte il suo lavoro più celebre: *'Le quattro stagioni'*. Un altro degli interessi di Vivaldi in quegli anni fu di sicuro la musica sacra. Durante il suo periodo lavorativo all'Ospedale della Pietà come 'Maestro di coro', Antonio Vivaldi dovette provvedere anche alla stesura delle musiche per le principali funzioni religiose dell'anno liturgico, che successivamente vennero eseguite dalle fanciulle della Pietà. Probabilmente, il 'Maestro' nel comporre i suoi brani di musica sacra, prese spunto dalle caratteristiche vocali delle singole fanciulle che facevano parte del coro, rendendo così unica ogni composizione. Durante il suo periodo di permanenza a Vienna, Vivaldi suonò per l'Imperatore Carlo VI, già incontrato a Trieste nel 1728, e a cui aveva dedicato l'op. 10, *'La Cetra'*.

Di Vivaldi ci sono pervenuti 329 concerti per uno strumento solista e archi, 220 dei quali sono per violino, 37 per fagotto, 27 per violoncello, 19 per oboe, 13 per flauto traverso, 2 per flauto diritto, 3 per flautino (flauto diritto soprano), uno per mandolino e 7 per viola d'amore. Oltre a questi, vi sono una quarantina di concerti per due strumenti e archi, per lo più dedicati a due strumenti uguali (ad esempio due violini e due oboi), ma anche il famoso concerto per viola d'amore e liuto, e più di una trentina di concerti multipli, per più di tre strumenti solisti. A questi va aggiunta una sessantina di "concerti ripieni" (concerti per archi senza solista), del tutto affini alle sinfonie d'opera, nei quali talvolta troviamo un'attenzione all'elaborazione contrappuntistica lontana dall'immagine stereotipata di un Vivaldi compositore 'facile' e superficiale. Nelle righe qui sottostanti riporto una lista di composizioni⁸ per strumenti che interesseranno il mio lavoro iconografico nei dipinti che andrò ad analizzare successivamente:

Sonate a più strumenti

Sonate per due violini e basso continuo (RV 60-79)

Concerti e sinfonie per orchestra di archi (RV 109-168)

⁵ SPERONELLO, 2021, pp. 1-5

⁶ Soprattutto in Germania e Paesi Bassi sia in qualità di violinista sia di impresario delle proprie opere, reclutando i cantanti, dirigendo le prove, controllando gli incassi.

⁷ SCANDALETTI, pp. 136-146

⁸ Per l'elenco completo delle opere di Vivaldi si veda *Vivaldi* in New Grove Music online, *ad vocem*.

Concerti solistici per uno strumento

Concerti per violino, orchestra di archi e basso continuo (RV 170-391)

Concerti per viola d'amore, orchestra di archi e basso continuo (RV 392-397)

Concerto per mandolino e orchestra di archi (RV 425)

Concerti per flauto traverso e orchestra di archi (RV 426-440)

Concerti per flauto diritto, orchestra di archi e basso continuo (RV 441-442)

Concerti per flautino, orchestra di archi e basso continuo (RV 443-445)

Concerti solistici per due strumenti

Concerti per due violini e orchestra di archi (RV 505-530)

Concerti per più violini e orchestra di archi (RV549-553)

Concerti per tromba marina RV 221 e RV 558⁹

Inoltre, è importante ricordare che la grandiosità di Vivaldi venne riconosciuta successivamente alla sua morte da compositori del calibro di Bach, Haendel e Leclair, che gli riconobbero la loro iniziazione alla musica puramente strumentale grazie alle sue opere. In particolare, Johann Sebastian Bach trascrisse ben nove concerti di Vivaldi (sei adattati al clavicembalo, uno per quattro clavicembali e due per organo), a testimonianza dell'ammirazione che egli provava nei confronti del Veneziano.

⁹ Della tromba marina parlerò in maniera più approfondita nella sezione dedicata agli strumenti musicali.

CAPITOLO SECONDO

VENEZIA AL TEMPO DI VIVALDI

La città di Venezia all'inizio del Settecento pur presentandosi ancora come una grande repubblica marinara all'apice dello splendore, iniziò tuttavia a subire indirettamente un lento e costante declino che trovò il momento più basso durante la conquista di Bonaparte nel 1797; tutto ciò suscitò nei veneziani un desiderio di godersi la vita legato a un fiorire e proliferare di espressioni artistiche: opera e teatro, insieme al tipico stimolo di sfuggire alla monotonia della quotidianità che le arti comportano. Dal punto di vista politico-amministrativo, Venezia rimase sempre una città-stato: le modificazioni territoriali non influirono mai in modo determinante sul piano istituzionale anche se, i primi due decenni del nuovo secolo furono dominati dalla messa in discussione delle scelte attuate in precedenza dal doge Francesco Morosini (1619-1694), in tutti i campi: militare, (per cambiare approccio alle future guerre); economico, (correggendo gli enormi squilibri causati dalle massicce spese militari effettuate fino a quel momento) e politico. Alcuni organi furono aggiunti, altri cambiarono in apparenza di importanza ma la struttura statale rimase fondamentale la stessa. L'assenza di una costituzione plasmò il sistema politico-amministrativo veneziano come un sistema aperto, basato sulla stratificazione di diversi statuti di vari usi e costumi, generalmente considerati parti essenziali di un contratto costituzionale. L'idea tradizionale di distribuire il potere con una struttura piramidale, con il capo dello stato e/o il doge in alto e i portatori di sovranità in basso, si rivelò col tempo sbagliata. In primo luogo, non vi fu una chiara distinzione tra potere esecutivo, legislativo e giudiziario; l'amministrazione, la definizione degli standard e la distribuzione della giustizia furono, a vari livelli, responsabilità di ciascuna unità interessata. Questo portò come conseguenza al rafforzamento degli oligarchi nell'amministrazione. Il Doge poi aveva il ruolo di leader politico e militare ricoprendo uno dei tre incarichi a vita nella Repubblica (gli altri erano quello di Procuratore di San Marco e Gran Cancelliere) presiedendo i consigli reggitori, la Signoria, il Pien Collegio, il Consiglio dei Dieci così come gli organi in cui si concentrava principalmente il compito parlamentare, il Senato e il Maggior Consiglio; rappresentò anche l'unico elemento di stabilità nella costante fluttuazione della composizione dei consigli elette.¹⁰

¹⁰NORWICH, 1982, pp. 395-405



Antonio Canal detto Canaletto, *Accoglienza dell'ambasciatore a Palazzo Ducale*, tecnica ad olio su tela, 1729, Collezione privata, Milano

Dal punto di vista della mondanità, a Venezia in quegli anni non mancavano le più svariate forme di intrattenimento come, ad esempio, i festeggiamenti e il grande carnevale; una delle ultime grandi feste sontuose a Venezia fu organizzata dai Pisani di Santo Stefano¹¹ nel 1748 per accogliere il re Gustavo III di Svezia. Solo due anni prima, per opportunità diplomatica, il figlio di Caterina II di Russia, lo Tsarevich Paul, visitò la città lagunare; in questa occasione l'intera città fu allestita e addobbata per la festa ed il tutto venne finanziato interamente a spese dello Stato nella speranza che la Russia cedesse alle lusinghe ricevute in modo da stringere un contratto di alleanza con la Serenissima. Venezia si adattò facilmente al carnevale; molteplici furono le occasioni destinate ad ospitare incontri pubblici in città, che furono trasformati in teatri all'aperto, come testimoniano le vedute dipinte, ad esempio, da Francesco Guardi o da Michele Marieschi o così ben descritte nelle commedie di Carlo Goldoni.

La laguna, le gondole, i cortei di barche favorirono anche sull'acqua la possibilità di socializzazione: il Bacino di S. Marco, frequentato e vivace, fu luogo privilegiato di incontri, ospitalità e ricevimenti. Estendendosi verso il Canal Grande, il Canale della Giudecca e il Lido, divenne uno spazio urbano esteso: centro di una città abitata da una popolazione che usò la barca non solo come mezzo per il

¹¹ SCANDALETTI, 2014, pp. 165-166

consueto spostamento ma anche come luogo di ritrovo e di svago, sopperendo a quella mancanza di ambienti verdi e naturalistici di cui il tessuto urbano era privo.¹²



Giovanni Antonio Canal (Canaletto), *Il ritorno del Bucintoro al molo del Palazzo Ducale* (1727-1729), Museo delle Belle Arti Puskin, Mosca

L'estrema eterogeneità delle genti che affluivano a Venezia favorì la mescolanza di etnie, lingue e classi sociali e, soprattutto durante il carnevale, agevolati da maschere e travestimenti, tutti potevano sentirsi coinvolti dalle sorti della propria città in una sorta di democratica comunanza.

¹² SCANDALETTI, pp. 165-167

CAPITOLO TERZO

OSPEDALE DELLA PIETÀ E L'EDUCAZIONE MUSICALE DELLE PUTTE AI TEMPI DI VIVALDI

Mentre nel Seicento furono i conventi a fornire alle donne un'istruzione musicale, a Venezia nel Settecento furono i conservatori (chiamati anche ospitali) che, nati nel XII secolo come ostelli per i pellegrini, si trasformarono in orfanotrofi e istituti di accoglienza per dare ospitalità e far imparare un mestiere ad un gran numero di ragazzi poveri, orfani oppure "esposti", cioè abbandonati dai genitori.

Nella Serenissima vennero fondati quattro istituzioni benefiche: Pietà, Mendicanti, Incurabili e Ospedaletto. La più famosa e rispettata di tutte era certamente Santa Maria della Pietà fondata nel 1346 sulla Riva degli Schiavon, di fronte all'isola di San Giorgio Maggiore; accoglieva fanciulle, che indossavano come divisa una veste rossa, e a loro veniva insegnata l'arte della musica fino ai sedici anni poi soltanto le più talentuose potevano proseguire per altri cinque anni e diventare soliste ed in certi casi virtuose. Per un'educazione più generica esisteva, anche, la sezione delle "figlie di comun" che praticavano attività diverse dalla musica, come il disegno o il ricamo. Senza dubbio, però, i veri fiori all'occhiello dell'Ospedale erano le cosiddette "figlie di coro", al cui interno si distinguevano le "privilegiate del coro"¹³ una sorta di coordinatrici del gruppo alle quali toccava il privilegio di poter aspirare a ricevere una dote che avrebbe consentito loro di sposarsi. Tra questa *élite* delle privilegiate spiccavano le maestre di violino, d'organo, di viola e di tiorba; musiciste e maestre a loro volta che avevano la possibilità di esibirsi anche presso le famiglie patrizie veneziane che contribuivano economicamente al sostegno dell'Ospedale. Oltre ad essere il più famoso sicuramente era il più affollato¹⁴ visto che è noto che gli altri accolsero solo un centinaio di ospiti.

Vivaldi, come già detto, fu uno dei maestri più noti di questa istituzione e molte sono le composizioni che egli scrisse appositamente durante la sua attività di insegnamento, come ad esempio, *la Suonata à violino, oboé, et organo obligati* (manoscritto oggi conservato presso la Biblioteca dell'Università di Dresda e databile al 1708-1709) per oboe, violino, (RV779)) che riporta i nomi delle putte che, evidentemente, erano specialiste di questi strumenti: "Signora Prudenza, violin; Signora Pelegrina, oboé; Signora Lucietta, organ; Signora Candida, salmoe se piace".¹⁵ Molte "Ospitalere", o "Putte" come venivano chiamate le ragazze, erano dunque ottime cantanti e ottime concertiste. Tutte loro suonavano due o più strumenti: violino, violoncello, organo, flauto, oboe, fagotto ed erano anche buone compositrici.

¹³ FORMICETTI, 2010, p. 22

¹⁴ Ospitò infatti nel 1738 circa un migliaio di ragazze.

¹⁵ Questo termine va inteso come chalumeau lo strumento antenato del clarinetto. Il manoscritto è alla pagina Petrucci Music Library all'indirizzo: [https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_C_major%2C_RV_779_\(Vivaldi%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_C_major%2C_RV_779_(Vivaldi%2C_Antonio))

La figura di Anna Maria del Violino, l'allieva prediletta di Vivaldi, è molto interessante. Non si conosce la data esatta della sua nascita perché era una delle tante orfane accolte dall'istituzione veneziana ma è documentato che morì di febbre e tosse a Venezia il 10 agosto 1782. Anna Maria rimase nell'orfanotrofio per tutta la vita, pur avendo a un certo punto la possibilità di andarsene; si ritiene che abbia fatto questa scelta principalmente per due ragioni: in primo luogo, per il legame che instaurò con l'ambiente ospedaliero e con Vivaldi e in secondo luogo perché, secondo la regola, se avesse lasciato l'ospedale da adulta, avrebbe dovuto ripagare con una somma in denaro tutti gli anni di cure trascorsi lì. Anna Maria suonava anche il violoncello, l'oboe, il liuto, il mandolino, il clavicembalo e la viola. Nel 1720, all'età di 24 anni, fu soprannominata "Maestra", ma fu nel 1737 che ricevette ufficialmente l'incarico di violinista e maestra di coro.



Anonimo, *Putta dell'Ospedale della Pietà in caratteristico abito rosso*, XVIII secolo, Venezia.

Considerando, poi, nello specifico degli strumenti musicali scelti e utilizzati da Antonio Vivaldi per le sue composizioni possiamo considerare: il violino, la viola d'amore, il mandolino, il flauto traverso, il flauto diritto, il flautino e il violino in tromba marina. Se dovessimo pensare a quale fosse lo strumento prediletto di Vivaldi, quello che fu protagonista della stragrande maggioranza delle sue opere, quello a cui il 'prete rosso' si avvicinò fin da quando era bambino, non possiamo non pensare al violino. Esso, infatti, fu il protagonista incontrastato tra gli altri strumenti nella vita del compositore, in quanto Vivaldi scrisse circa 770 concerti incentrati su di esso, e in addirittura 221 il violino risulta essere il protagonista assoluto, accompagnato dall'orchestra d'archi. Tra i concerti principali per violino scritti da Vivaldi ricordiamo i concerti per violino, orchestra di archi e basso continuo (RV 170-391), concerti per due violini e orchestra di archi (RV 505-530), concerti per più violini e orchestra di archi (RV549-553) e le sonate per due violini e basso continuo (RV 60-79).



Violino Alberto Cassutti, 2018 Modello Antonio Stradivari "Oppenheim" – 1716, violino barocco con tastiera e cordiera intarsiati.

Il violino¹⁶ comparve in Italia nella prima metà del '500, probabilmente prima del 1530. Il violino dell'epoca di Vivaldi era dotato di corde di budello e una tastiera, rispetto ai violini moderni, più corta; questo era dato dal fatto che il manico era posto sul prolungamento della cassa (alla quale oltre che con la colla era fissato grazie a un chiodo interno) e non inclinato all'indietro come oggi a causa dell'esigenza di suonare con un diapason più alto e con corde anche di materiale sintetico pensate per apportare maggior tensione e sonorità allo strumento.

Un altro strumento che Vivaldi utilizzò molto per le sue composizioni, sempre appartenente alla famiglia degli archi, fu la viola d'amore.

¹⁶ TOFFOLO, 1987, pp.103-113



Viola d'amore, Giuseppe Vignali, Museo della Musica di Venezia, Collezione Artemio Vasari

La viola d'amore¹⁷ apparve alla fine del XVII secolo e rimase popolare almeno fino alla fine del XVIII secolo. La viola d'amore ha solitamente 14 corde, 7 delle quali vengono sfregate dall'archetto mentre le altre 7, che passano sotto il ponticello e sotto la tastiera e quindi non sono sfregate, vibrano per il fenomeno acustico chiamato "simpatia". L'etimologia della parola «amore» è incerta e alcuni ne attribuiscono la derivazione alla testa di Cupido che solitamente orna la parte finale del cavigliere, altri perché risuona per "amore" (riferendosi per l'appunto al fenomeno acustico della simpatia). Lo strumento può avere diverse dimensioni e può essere con o senza tasti sul manico e quindi appartenere sia alla famiglia delle viole da gamba che a quella delle viole da braccio anche se la forma della cassa può essere ibrida.

Ultimo ma non meno importante, sempre appartenente alla famiglia degli strumenti a corda sfregata, troviamo la tromba marina.

¹⁷ TOFFOLO, 1987, p.109



Tromba marina, liutaio anonimo, 1790, Gallerie dell'Accademia, Firenze, Inv. Cherubini 1988/47

La storia della tromba marina e del suo nome, come riporta Cecil Adkins, è molto complessa e affascinante:

By the third quarter of the 17th century public knowledge of the name 'trumpet marine' was such that composers could use the instrument to reinforce a seafaring image. The origin of the 'marine' part of the name is not known, although in earlier times it was attributed to its use by sailors as an instrument or as a signalling device on ships – hypotheses for which there is no substantiation. Nor is there any proof of its derivation from 'Mary' or the name of the 15th-century trumpeter Marin (or Maurin). Similarly, Sachs's tracing of it to the Polish tub *maryna* is erroneous, as are the implications fostered by Martin Vogel's derivation of the name from the Hebrew. It is interesting, nonetheless, that in German-speaking countries the instrument had some real association with convents; according to Rühlmann it was still in use in Marienthal (Saxony) in 1885. Of the 70 trumpets *marine* surviving in museums in these areas, at least 35 were acquired from local cloisters.¹⁸

¹⁸ ADKINS, *Trumpet marine*, New Grove Online, 2021, *ad vocem*.

La tromba marina è caratterizzata da un corpo lungo (190 – 200 cm) generalmente piramidale che termina con un cavigliere che può avere diverse fogge (a riccio, a testa scolpita, a testa di martello). Sulla tavola armonica è presente un ponticello in parte battente su cui passa una sola corda che non viene tastata completamente dalle dita ma sfiorata producendo, così, armonici (come fa del resto la tromba). A volte sono presenti delle corde di risonanza che passano non solo sopra la cassa ma anche dentro. I concerti (RV. 221 e RV. 588) che Vivaldi scrisse con la dicitura “violino in tromba marina” evidentemente volevano evocare l’effetto armonico dello strumento su uno strumento che di corde ne aveva, ovviamente, quattro.

Tra gli altri strumenti particolarmente importanti per i quali Vivaldi scrisse, troviamo anche il Flauto traverso e il flauto diritto.



Flauto traverso, costruttore anonimo, ca. 1790 - ca. 1799, Collezione del Museo degli Strumenti Musicali, Milano, Inv. 0323

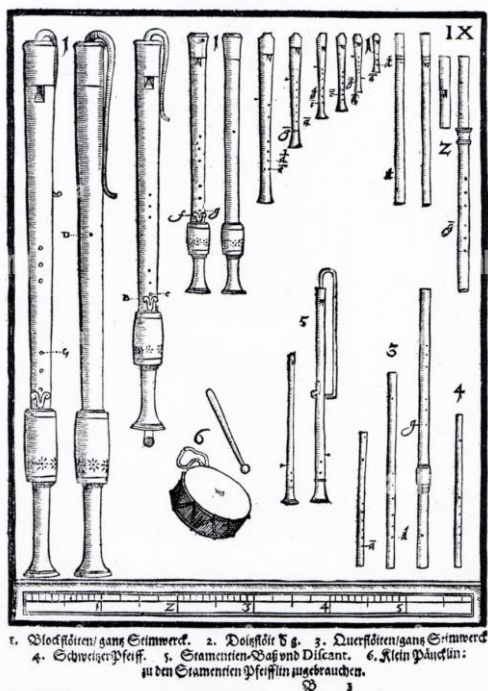
Il flauto traverso,¹⁹ detto anche flauto mono chiave o traversiere, subì dalla metà del Seicento importanti modifiche come la divisione del corpo in tre pezzi (testata, corpo e trombino) e l’andamento della camera non fu più interamente cilindrico, come era nel flauto rinascimentale; nella versione barocca il corpo e il trombino diventarono conici, e si restrinsero verso il fondo. Rispetto poi al suo predecessore, strumento dotato di sei fori, se ne aggiunse un settimo per il mi bemolle, controllato da una chiave chiusa. Qualche decennio dopo, all’inizio del XVIII secolo, il corpo centrale venne diviso in sole due parti, di cui quella superiore fu resa intercambiabile con altre di diversa lunghezza per consentire allo strumento di adattarsi ai vari diapason utilizzati nelle diverse corti europee. Antonio Vivaldi scrisse vari concerti per questo strumento, tra cui ricordiamo i concerti per flauto traverso e orchestra di archi (RV 426-440).

¹⁹ Cfr. *Flûte*, Jeremy Montagu, Howard Mayer Brown, Jaap Frank and Ardal Powell [Fluteunlocked](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40569) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40569>

Per quanto riguarda il flauto diritto (spesso menzionato come “dolce” per il suo timbro o “a becco” per il sistema di produzione del suono) la sua storia è molto antica. Come riporta Toffolo:

I flauti dritti venivano realizzati secondo un procedimento costruttivo detto «in blocco unico», in quanto venivano ricavati da un unico pezzo di legno. Erano provvisti di sette fori anteriori, dei quali uno veniva duplicato per rendere possibile l'esecuzione anche ai suonatori mancini (il foro non utilizzato veniva ricoperto con cera) e un foro posteriore. Michael Praetorius informa di sette taglie della famiglia del flauto dolce: «flautino, discanto (o soprano), contralto, tenore, bassetto, basso, contrabbasso». L'impiego della «chiave aperta» - che risale almeno al 1413 - aveva lo scopo di permettere l'agibilità di un foro troppo lontano dagli altri, specialmente negli strumenti di dimensioni maggiori.²⁰

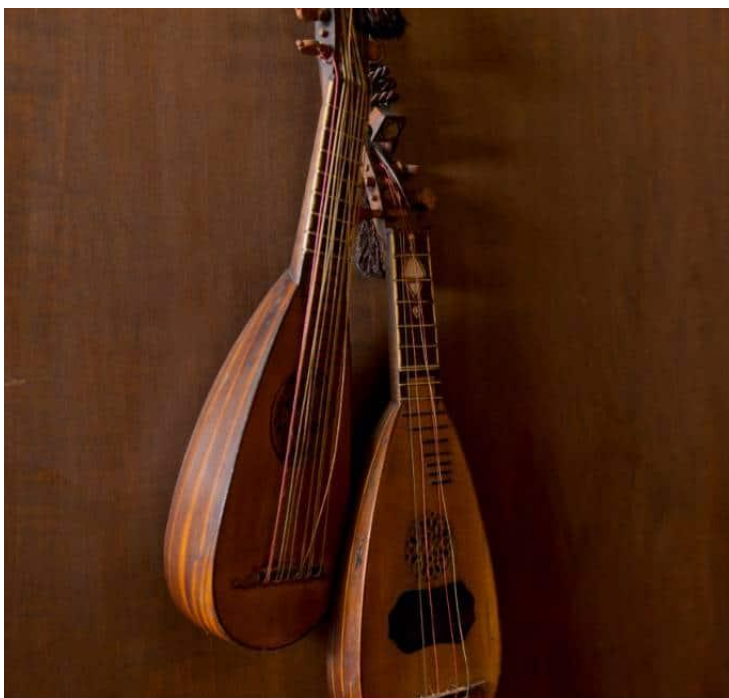
Per questo modello di flauto Vivaldi scrisse diversi concerti, tra i quali in, particolare, ricordiamo i concerti per flauto diritto, orchestra di archi e basso continuo (RV 441-442). Il membro più piccolo della famiglia dei flauti fu di sicuro il flautino per il quale il ‘prete rosso’ scrisse i concerti per flautino, orchestra di archi e basso continuo (RV 443-445).



Praetorius, *Syntagma Musicum*, Tavola IX, 1614

Uno degli strumenti per il quale, per primo, Vivaldi scrisse concerti è il mandolino (ad esempio il concerto in RE maggiore per mandolino e orchestra d'archi RV 425).

²⁰ TOFFOLO, 1987, pp. 174-175



Mandolino milanese a sei ordini, 1759, Francesco Presbler, Museo Bagatti Valsecchi, Inv. 581

Come analizza Donatella Melini:

Le origini del mandolino sono individuabili in quel gruppo di strumenti medievali e rinascimentali, a pizzico e di dimensioni contenute che, con piccole varianti, sono riusciti a sopravvivere anche nei periodi successivi. Il mandolino, in quanto tale, incominciò ad avere una propria autonomia musicale, molto probabilmente in terra lombarda, a partire dalla metà del Seicento; lo testimonia la prima attestazione di musica a stampa per «mandolino a quattro, cinque o sei corde» (*Armonica Capricciosa di suonate musicali da camera*) ad opera di Tommaso Motta edita a Milano nel 1681. Dalla Lombardia l'interesse per questo strumento dilagò velocemente in tutta la Penisola accompagnato da un sempre crescente successo almeno fino alla metà del XX sec. come dimostra la proliferazione di modelli ideati e costruiti in diverse zone italiane che spesso si trasformarono in un vero e proprio elemento identitario e di aggregazione sociale.²¹

Lo strumento, di piccole dimensioni, è costituito da un guscio realizzato con sottili strisce di legno (chiamate doghe) chiuso da una tavola armonica in abete dotata di foro armonico; il manico che può terminare con diversi tipi di cavigliere. È da notare che esistono diverse tipologie di mandolino che poi furono poi connotate da tipiche denominazioni regionali (milanese, napoletano, romano, genovese ecc.) che però furono assegnate, generalmente, a posteriori con l'intento di distinguere i diversi modelli. Il mandolino di Vivaldi è denominato come "barocco" e le sue caratteristiche principali sono quelle di avere il guscio affusolato e poco profondo; il foro armonico a rosetta intagliato sul piano armonico; il cavigliere a falchetto; tasti di budello; sei ordini di corde (in totale 12). Lo strumento poteva essere suonato sia con un plettro sia con i polpastrelli.

²¹ MELINI, 2021, p. 91

SECONDA PARTE

CAPITOLO QUARTO

ESEMPI DI ICONOGRAFIA MUSICALE NELL'ARTE FIGURATIVA VENETA AL TEMPO DI VIVALDI

Venezia nel '700 risulta essere una città molto fiorente dal punto di vista artistico; in questo periodo il mecenatismo statale²² viene rimpiazzato da quello delle famiglie aristocratiche più facoltose; non fu raro, infatti, che in quel periodo queste commissionassero ad artisti da loro protetti, le decorazioni e gli abbellimenti spesso dedicati alle memorie della famiglia, piuttosto che opere pubbliche per determinati ambienti cittadini (ad esempio palazzi o chiese). Nell'epoca di Vivaldi uno degli stili più diffusi in Laguna fu il rococò e in particolare quel modo di dipingere che prediligeva una tecnica caratterizzata da pennellate impresse con un tocco rapido per rappresentare l'espressività dei soggetti; questo stile divenne talmente rappresentativo da prendere poi il nome di "rococò veneziano". I suoi principali esponenti, che ho preso qui in considerazione per questo lavoro, furono: Sebastiano Ricci (1659-1734), Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754), Giovanbattista Tiepolo (1696-1770), Francesco Guardi (1712-93), Pietro Longhi (1720-85).

Adesso proseguirò nella mia tesi introducendo la seconda parte, nella quale andrò ad analizzare nello specifico alcune opere di illustri pittori veneziani del Settecento, suddividendo la loro esposizione secondo categorie specifiche, quali: allegorie, scene di musica in casa privata, scene dell'Oratorio della Pietà, scene di genere e ritratti.

²² A Venezia nel corso del XVIII secolo la committenza statale per le opere pittoriche degli artisti si ridusse quasi completamente a zero dato che lo Stato non ebbe quasi più denaro nelle proprie casse per poter finanziare quel tipo di spese. Le motivazioni che portarono a questo drastico provvedimento furono senza dubbio le lunghe guerre navali contro i Turchi e la sempre più dilagante decadenza economica conseguente alla perdita del primato politico e commerciale in Europa.

ALLEGORIE

L'allegoria è una figura retorica che tramite un'immagine concreta riesce a spiegare un concetto astratto.

1. Giambattista Tiepolo, *Giovane che suona il mandolino*, 1758.



Giambattista Tiepolo, *Giovane che suona il mandolino*, 1758, Institute of Art, Detroit, Inv. 57180

“Giovane che suona il mandolino” è un dipinto autografo di Giambattista Tiepolo, realizzato con la tecnica pittorica dell’olio su tela; le sue dimensioni sono 93 x 74 cm ed attualmente è conservato

all'Institute of Art di Detroit, USA. La donna che posa per questo dipinto si chiama Cristina ed è una modella che venne raffigurata più volte nei dipinti dell'artista,²³ così come negli affreschi realizzati dal pittore a Villa Valmarana nei pressi di Vicenza. Questo quadro ha una duplice valenza in quanto può essere letto sia come semplice ritratto, sia come allegoria. Andando ad analizzarlo dal punto di vista della raffigurazione della "musica", in quanto la donna tiene in mano un mandolino, si nota la sua grande concentrazione nell'accordarlo. L'opera di Tiepolo riflette il culmine della tradizione barocca a Venezia in quando l'artista riesce a condensare tutte le caratteristiche pittoriche fondamentali del rococò, esprimendole al meglio. In questo dipinto l'artista vuole celebrare l'ideale di bellezza femminile; la pelle luminosa ritratta con una pennellata morbida non fa che accentuare la sensualità della giovane; vista la posa e il fatto che tiene in mano uno strumento, possiamo pensare che il quadro possa rappresentare l'allegoria della musica; riguardo il vestito abbassato che lascia intravedere il seno nudo questo è un tratto presente anche in altri dipinti di questo genere come ad esempio nella *Venere suona l'arpa* che Giovanni Lanfranco dipinse tra il 1630 ed il 1634 e *L'allegoria della musica e le tre veneri* dipinto di Simone Peterzano (allievo di Tiziano Vecelio e maestro di Caravaggio) nella seconda metà del '500.²⁴ Il rosa pallido della pelle della giovane viene enfatizzato anche dal vestito che indossa, che si può intuire sia di seta dal fatto che i panneggi sono molto morbidi e luminosi, e catturano quasi tutta la luce presente nel dipinto. La luce infatti arriva in modo omogeneo dall'angolo in alto a destra e si espande su tutto il corpo della giovane, andando a creare un forte contrasto tra i colori scuri che stanno nella parte sinistra del dipinto ed i colori chiari che dominano invece la parte destra. Come si legge nella scheda del museo dove il quadro è conservato, si pensa che il dipinto sia stato commissionato per conto di Caterina la Grande, imperatrice di Russia.²⁵

Se ci soffermiamo poi sulla parte centrale dell'opera troviamo il mandolino. Il modello raffigurato è un mandolino settecentesco²⁶ denominato nello specifico mandolino "barocco" o per tradizione, "milanese"; sulla tavola è presente la tipica rosetta intarsiata riportata dal Tiepolo in maniera abbastanza accurata. La buca può essere indifferentemente rotonda o ovale. Più o meno al centro della tavola si trova un ponte, una sottile struttura piramidale allungata in legno, attraverso il quale vengono spinte le vibrazioni delle corde tese, che sono disposte in piccole scanalature che ne determinano l'intonazione, l'intonazione e l'accordatura. Questo ponticello trasmette le vibrazioni alla tavola armonica, il cui compito è amplificarle; purtroppo non è possibile vedere il ponticello al quale, in questo tipo di strumento, erano legate le corde perché coperto dalla mano destra della suonatrice. Il manico è corto e stretto e termina con un cavigliere leggermente inclinato all'indietro che si chiama falchetto. Il mandolino barocco, come si è detto precedentemente, veniva armato normalmente con 6 corde doppie in budello (per un totale di 12 corde) chiamati cori o ordini; nel quadro di Tiepolo sono perfettamente riportati i relativi piroli ai quali sono fissate le corde. Le corde, in budello qui sono correttamente pizzicate con le dita. È da notare che un modello di strumento forse più comunemente noto è il mandolino napoletano che però nascerà più tardi e che invece di avere le corde in budello ha le corde di metallo e che per questo è suonato con un plettro. Anche il guscio mostra notevoli

²³ Ho potuto notare infatti che questa giovane donna viene raffigurata altre volte nei dipinti di Tiepolo, come ad esempio in *Armida e Rinaldo*, oppure il *Trionfo di Zefiro e Flora*.

²⁴ *Venere che suona l'arpa* di Giovanni Lanfranco, conservata presso Palazzo Barberini nella Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma; *L'allegoria della musica e le tre veneri* di Simone Peterzano, conservato presso la Sala del Tesoro del Castello Sforzesco; Milano

²⁵ <https://dia.org/collection/woman-mandolin-63507>

²⁶ In quanto modello più piccolo della mandola, il mandolino milanese apparve nell'Italia settentrionale attorno alla metà del XVII secolo; della mandola ha in comune la cassa piriforme ed il manico corto con i tasti, terminante in un cavigliere avente dei piroli laterali.

differenze rispetto a questo dipinto da Tiepolo perché è profondo e la tavola armonica è spezzata all'altezza del ponticello. Il fatto di decifrare l'esatta tipologia dello strumento è importante perché ci permette di capire meglio la sua diffusione in un determinato luogo e periodo e anche il tipo di musica, e sonorità, che su una tipologia o l'altra era preferibile eseguire. Ricordiamo infatti l'importanza di questo modello "barocco" per il quale appunto Antonio Vivaldi scrisse in particolare il concerto in DO maggiore RV 425 ed il concerto in SOL maggiore per due mandolini solisti ed orchestra d'archi RV 532.

2. Giambattista Tiepolo, *Trionfo dell'Eloquenza*, affresco, 1724-1725



Giambattista Tiepolo, *Trionfo dell'eloquenza*, affresco, 1724-1725, Palazzo Sandi, Venezia.



Giambattista Tiepolo, *Trionfo dell'eloquenza*, particolare: *Anfione costruisce le mura di Tebe*



Giambattista Tiepolo, *Trionfo dell'eloquenza*, particolare: *Orfeo ed Euridice*

Questo è il primo affresco realizzato su un soffitto del Tiepolo. Fu commissionato dalla famiglia Sandi, avvocati elevati a nobiltà. Il soggetto del dipinto è mitologico. Al centro dell'affresco sono raffigurati Minerva e Mercurio; intorno sono invece illustrati quattro episodi mitologici: Orfeo conduce Euridice fuori dall'Ade; Bellerofonte su Pegaso uccide la Chimera; Ercole libera i Cercopi;²⁷ Anfione con il potere della musica fa sì che le mura di Tebe si costruiscano da sole. Il mito di Anfione e di suo fratello Zeto, come le vicende della madre Antiope, fa parte di una lunga serie di miti raccolti nel cosiddetto Ciclo tebano, oggi del tutto perduto, fatta eccezione per alcuni brevissimi frammenti di letteratura greca e drammaturgia. Secondo la leggenda, i due fratelli avrebbero voluto circondare Tebe di mura, ma mentre Zeto eseguiva questo lavoro con difficoltà, affidandosi solo alla forza delle sue mani, Anfione lo fece facilmente grazie alla musica e alla lyra, ricevuta in dono da Ermes per le sue doti di cantante e musicista. Accompagnato dalla lyra, Anfione fece scendere le pietre dal monte Citerone, che si assestandosi formarono un cerchio di mura. Il potere civilizzatore dell'eroe tebano crea molti parallelismi con il mito di Orfeo: proprio come quest'ultimo può calmare gli animali selvatici con il suo canto e la sua musica, così Anfione doma la razionalità dell'azione costruttiva. Come ben analizza Giuseppe Maria Pilo,²⁸ il fregio monocromatico che circonda il dipinto rappresenta "l'umanità primitiva" cioè uomini che si combattono selvaggiamente. Per uscire da questo stato di inciviltà è necessario il potere dell'eloquenza e della legge (bisogna ricordare che i committenti erano avvocati quindi questo tema fu evidentemente molto caro a quest'ultimi). Possiamo notare in questo affresco giovanile del Tiepolo una stesura del colore che diventa sempre più chiara, con toni molto brillanti che enfatizzano il tessuto cromatico complessivo dell'opera. Con questo dipinto in particolare, Tiepolo compì definitivamente la svolta verso uno stile opposto al barocco, fatto di toni luminosi e figure eleganti e delicate, quasi eteree: in questo caso l'artista ricorse all'espedito della volta sfondata, dominata da un cielo azzurro con Mercurio e Minerva, e introdotta da un cornicione illustrato con episodi mitologici. Il passaggio a tonalità chiare e splendide, in parte derivato dall'influenza della pittura veneta cinquecentesca (ed in particolare dal Veronese) è visibile anche negli affreschi realizzati dal Tiepolo a Udine, presso il Palazzo Patriarcale nel 1726. Dal punto di vista della struttura, *la Forza dell'Eloquenza*, appare quasi come un mix tra la *Submersio Pharaonis*²⁹ e la *Gloria di San Domenico*,³⁰ in quanto il sistema di proiezione delle figure che compongono la cornice pittorica dell'affresco risulta essere molto complesso ed articolato; la profondità del cielo, e il rilievo spaziale che deriva dal contrasto tra il vuoto del cielo e le masse dei corpi ai lati della scena, è ottenuta invece con un degradare dei toni di colore che si dilaziona in cerchi concentrici. La mancanza di una cornice reale costringe Tiepolo a lavorare molto di più sui personaggi stessi, accentuandone la tridimensionalità e la loro spazialità; saranno quest'ultimi, infatti, che dovranno fungere da cornice del dipinto in questo caso.

All'interno di quest'opera poi sono presenti in particolare due strumenti musicali, posizionati in modo speculare nei due lati opposti all'interno dell'affresco; da un lato abbiamo la lyra, tenuta in mano da Anfione e dall'altro il violino tenuto in mano da Orfeo. La lyra, spesso presentata come attributo del dio Apollo, era per gli antichi greci un simbolo di moderazione e saggezza. Il mitico racconto della

²⁷ Due mitici banditi greci che tentarono di derubare Eracle addormentato ma, scoperti, furono legati a testa in giù a un bastone che l'eroe si mise in spalla.

²⁸ PILO, 1997, pp.100-102

²⁹ Altra opera di Giambattista Tiepolo, 1696/ 1770, collezione privata, conservata presso la Fondazione Giorgio Cini onlus, inv. 393303.

³⁰ Altra opera di Tiepolo dedicata a San Domenico, 1696/ 1770, Gallerie dell'Accademia, inv. 0500401436, bozzetto eseguito sicuramente per il concorso indetto nel marzo del 1723 per il soffitto della cappella di San Domenico nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Tale concorso fu poi vinto da Giambattista Piazzetta.

costruzione della lyra tramandato fino a noi attraverso fonti omeriche, racconta che il figlio di Zeus e della Pleiade Maia, trovò una tartaruga dopo aver rubato ad Apollo un gregge di mucche. Iniziò a giocarci, ma poi lo uccise svuotandone il suo guscio. Nelle cavità della cassa Hermes collocò due corna di antilope, tra i quali tese sette corde di budello di pecora: così la tartaruga, animale silenzioso, acquistò il potere di cantare dopo la morte.³¹ Un'altra figura mitologica del suddetto strumento è Orfeo, figlio di Apollo, simbolo del potere incantatorio della musica. Grazie alla sua lyra, riuscì a sottomettere gli animali selvatici e sedurre le bestie infernali alle porte dell'Ade. La lyra aveva un numero variabile di corde, in questo caso 7, come il numero di pianeti conosciuti, e veniva pizzicata con le dita. Lo studio delle fonti letterarie relative al mito di Anfione permette di individuare alcune varianti circa lo strumento musicale adoperato nella costruzione della cinta muraria.

Per la maggior parte degli autori antichi egli si serve della Lyra, ma alcune fonti menzionano la kithara (Apollodoro di Atene) e la phorminx (Apollonio Rodio), strumento intermedio tra la Lyra e la cetra di probabile origine mesopotamica. Talvolta si ha l'impressione che i tre termini siano impiegati come sinonimi.

“Zeto si occupava del bestiame, e Anfione invece si esercitava nella citarodia, con la cetra che gli aveva donato Ermes.” (Apollodoro – Biblioteca – Libro III)

Pausania riporta una tradizione secondo la quale Anfione sarebbe stato l'inventore della lyra a sette corde, avendo aggiunto tre corde alle quattro già esistenti. Lo strumento che ha presieduto alla creazione delle mura e la creazione sono dunque inscindibili: la forma stessa della lyra è iscritta nelle mura circolari di Tebe e le sue sette corde corrispondono alle sette porte. La lyra diviene così una metafora della città stessa.³²

Il secondo strumento che troviamo all'interno di questo dipinto del Tiepolo è il violino che tiene in mano Orfeo. La scena ritrae il giovane mentre sta tentando di trarre in salvo la sua amata Euridice, ma preso dal desiderio di vederla prima di aver terminato il cammino di fuoriuscita dagli inferi, si gira, e lei precipita nuovamente nell'Ade, questa volta per sempre. La ragazza, infatti, è ritratta con una gamba nella fossa mentre cerca di risalire, ma sappiamo che sfortunatamente non ebbe successo. Orfeo dal canto suo è ritratto girato verso di lei ma con lo sguardo dritto, mentre lei non è alla sua stessa altezza, segno secondo me che l'artista vuole farci vedere proprio il momento subito successivo a quello dove Orfeo si è girato verso Euridice. Sulla testa di Orfeo possiamo notare anche una corona di alloro; essa era considerata una pianta sacra ad Apollo nell'antica Grecia, perché secondo la leggenda, la ninfa Dafne si trasformò per sfuggire al dio che la perseguitava, perciò lo stesso Apollo dichiarò sacra questa pianta. Infatti, anticamente i Greci chiamavano l'alloro Daphne in ricordo della ninfa. Siamo quindi sicuri che quella corona d'alloro rimandi alla simbologia del mito di Apollo e Dafne³³. Per quanto riguarda il violino che Orfeo tiene in mano possiamo solo riconoscere alcune parti distintive, ovvero: la cassa ed il manico con la tastiera.

È interessante notare come Anfione ed Orfeo siano disposti all'interno dell'affresco in due posizioni opposte ma allo stesso tempo speculari, i due infatti sono l'uno sulla cima del monte intento a suonare la sua lyra nell'atto costruttivo delle mura di Tebe, mentre Orfeo (dal lato opposto) insieme ad Euridice sta vicino a quello che potrebbe essere l'entrata dell'Ade in quanto sappiamo dal mito che narra la sua storia che Orfeo andò nell'Ade per salvare la sua amata, ma proprio verso l'uscita si voltò e la ragazza sprofondò nuovamente negli inferi. Questo potrebbe essere a mio avviso il senso che Tiepolo ha voluto conferire alla disposizione di questi due personaggi nell'affresco, ovvero far risaltare la differenza tra il razionale e trionfante Anfione che grazie al potere della musica compie

³¹ Lyra e mito della lyra https://www.treccani.it/enciclopedia/lira_res-e617652a-8bb0-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/

³² PALA, 2015 pp. 3-4

³³ Ricordiamo infatti che Orfeo è figlio di Apollo e quindi come lui viene raffigurato sempre con uno strumento musicale in mano, in questo caso ha il violino, mentre in altre raffigurazioni, la lyra.

opere di grandezza per l'umanità e invece Orfeo che viene soggiogato dai suoi stessi sentimenti e non riesce a resistere alla tentazione di voltarsi per guardare Euridice, condannandola in tal modo a rimanere nell'Ade per l'eternità, e condannando se stesso a sua volta ad una vita triste ed infelice (si dice nel mito che sia per questo motivo che da quel momento in avanti Orfeo suonò solamente musiche tristi che rispecchiassero il suo animo). Abbiamo quindi da un lato il "vincente" Anfione, rappresentante della razionalità e dall'altro il "perdente" Orfeo che non ha saputo essere abbastanza razionale per portare a termine il suo unico compito. Inoltre, un altro particolare che si può notare è la scelta dei colori dei loro vestiti: per Anfione domina il blu acceso, che è da sempre associato al concetto di divinità, di purezza, di tranquillità, e di razionalità da molte culture (sia da quella greco-latina, passando per quella paleo-cristiana, e addirittura da quella giapponese); per Orfeo d'altro canto domina invece il rosso, da sempre simbolo della passionalità, dei sentimenti, delle forti emozioni (come ad esempio l'impulsività che prova nel girarsi per guardare Euridice), insomma; questi due colori sono opposti in tutto e per tutto, come lo sono Anfione ed Orfeo in questo affresco, anche perché se facciamo attenzione vediamo che se Orfeo tiene in mano uno strumento (il violino) ma non lo sta suonando, mentre Anfione oltre a tenerlo in mano, lo sta anche usando generando la sua musica divina. Un'ultima cosa su cui voglio soffermarmi è che la lyra risulta essere uno strumento cronologicamente in linea con la storia dell'affresco, in quanto è uno strumento che sappiamo per certo sia stato utilizzato dagli antichi greci, mentre il violino di Orfeo non è minimamente in linea col tempo storico degli avvenimenti della scena; io penso che Tiepolo abbia voluto optare per questa scelta per due motivi: il primo, perché secondo me voleva interpretare la vicenda, cercando di "attualizzare" almeno uno dei personaggi, e quindi lo fa sostituendo lo strumento che Orfeo (secondo il mito) suonava (ovvero la lyra anche lui) con lo strumento più in voga in quel momento, ovvero il violino. Il secondo motivo è più legato al mito e alla figura di Orfeo, e riguarda in particolare la sua voce; si narra, infatti, che Orfeo col suo canto fosse in grado di ammansire tutti gli animali e che avesse di conseguenza una splendida voce; il suono prodotto dal violino risulta essere quello più simile possibile prodotto dalle corde vocali umane e le note emesse dal violino, di conseguenza, assomigliano moltissimo alla voce.

3. Francesco Fontebasso, *Allegoria della Musica*, 1730 ca.



Francesco Fontebasso, *Allegoria della musica*, olio su tela, 1730 circa., Biblioteca Antica del Convento del Santo, Padova

Francesco Fontebasso³⁴ (1707-1769) fu un pittore veneziano che lavorò nello stesso periodo di Sebastiano Ricci (1659-1734) e Giambattista Tiepolo (1697-1770), per il suo stile di pittura si ispirò molto a entrambi anche se bisogna ricordare che Fontebasso si formò principalmente nella bottega di Sebastiano Ricci per poi proseguire a Roma presso l'Accademia di San Luca nel 1728 e successivamente a Bologna. Quando tornò a Venezia fu influenzato dallo stile dell'allora ancora giovane Giambattista Tiepolo. I primi lavori su cui Francesco Fontebasso si concentra sono soggetti religiosi, prima nella cappella della Villa di Manin di Passariano³⁵ nel 1732 e poi nella chiesa dei Gesuiti a Venezia. Nella primavera del 1736 ricevette la sua prima grande commissione fuori Venezia

³⁴

<https://carezzonico.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/francesco-fontebasso-1707-1769-lalbum-dei-disegni/2011/10/5003/francesco-fontebasso-veneziana-1707-1769/>

³⁵ Villa Manin di Passariano è una villa veneta situata a Passariano (UD). Fu la dimora dell'ultimo doge di Venezia, Ludovico Manin. Vi abitò nel 1797 per circa due mesi Napoleone Bonaparte con Giuseppina Beauharnais. Qui furono condotti molti colloqui per la stipula del trattato fra Francia e Austria noto con il nome di Trattato di Campoformido (17 ottobre 1797) <https://touristofficeapp.com/it/codroipo/punti-di-interesse/villa-manin-di-passariano>

per le decorazioni ad affresco della Chiesa dei SS. Annunziata a Trento. L'immagine qui raffigurata rappresenta quella che è riconoscibile come un'allegoria della musica, questo perché come già detto nell'analisi del dipinto della *Giovane che suona il mandolino* di Giambattista Tiepolo, è presente la figura della donna col seno nudo che suona uno strumento musicale, elemento comune nell'allegoria della musica in quanto raffigurazione della musa. I soggetti principali di questo dipinto di Francesco Fontebasso sono quattro angeli che suonano ognuno uno strumento diverso. La scena complessiva si sviluppa verticalmente, ma l'artista mette in risalto soltanto le figure più centrali dell'opera, ovvero gli angeli musicanti e la giovane che incarna l'allegoria della musica; i putti, invece, ricoprono la zona superiore del dipinto e si nota una minor dedizione nei dettagli compositivi di quest'ultimi. È interessante notare comunque che il putto in primo piano è intento ad indicare con un dito della mano verso l'alto mentre osserva la giovane suonare, come se volesse farci intere il potere salvifico della musica e la sua natura divina che eleva lo spirito verso Dio. Partendo dall'angolo in basso a destra troviamo un angelo che suona un flauto traverso in legno; subito sopra di lui appare un angelo dall'aspetto più infantile intento a suonare la tromba. Spostandoci invece al centro del dipinto vediamo un angelo musicante che suona un violoncello, e appena sotto fi lui, la giovane donna, l'allegoria della musica, che suona uno strumento da tasto, del quale si vede soltanto la tastiera ed un fregio dorato dal design un po'troppo esagerato. Andando ad osservare nel dettaglio gli strumenti si nota che, ad esempio, il flauto è in generale ben fatto anche se risulta non coerente con la realtà il modo in cui è tenuto quasi fosse diritto.

Alle spalle dell'angelo flautista è presente un angelo che suona anche lui uno strumento a fiato ma con campana molto pronunciata; a prima vista sembra una tromba anche se date le sue dimensioni risulta essere un po' troppo corta. Strumento di origini antichissime, la tromba, grazie a miglioramenti tecnici del XVII secolo poté essere inserita in complessi orchestrali più ampi, favorendone l'uso.

Il violoncello suonato dal terzo angelo è, in generale, corrispondente ad uno strumento reale dell'epoca (si vedono bene i 4 pioli e i fori armonici a forma di effe) anche se dipinto non in maniera così accurata come vorremmo.

4. Sebastiano Ricci, *Allegoria delle arti*, 1690



Sebastiano Ricci, *Allegoria delle arti*, olio su tela, 1690, Collezione privata, Udine

Sebastiano Ricci nacque a Belluno nel 1659 e iniziò la sua formazione artistica a Venezia. Considerato uno dei protagonisti della rinascita della pittura veneziana del Settecento, imparò a dipingere studiando le opere di Paolo Veronese e di altri pittori italiani del Cinquecento, che furono i suoi veri maestri, che a loro volta influenzarono una nuova generazione di pittori, come la figura di Gianbattista Tiepolo. A metà del Seicento la pittura veneziana in due sbocchi principali; i "tenebrosi" che, come tecnica principale, utilizzarono il chiaroscuro di Tintoretto, ed i "chiaristi", più propensi ad un utilizzo di colori delicati e tenui, senza contrasti chiaroscurali; quest'ultimi saranno poi i primi ad iniziare la stagione pittorica del rococò veneziano, e Ricci fu uno di loro. Quest'ultimo lavorò in diverse città italiane come Bologna, Roma, Modena, Firenze e Parma, prima di andare a lavorare a Vienna. Rientrato in patria nel 1696, preceduto da fama di ottimo decoratore e discreto pittore ad olio, ricevette molte importanti commissioni a Venezia ed a Firenze. Tra il 1711 ed il 1712 fu in Inghilterra con il nipote Marco, anch'egli affermato pittore, realizzando opere decorative per l'aristocrazia inglese che rafforzarono la sua fama a livello internazionale. La vita di Sebastiano Ricci ebbe un grande impatto sia sui desideri dei clienti che vollero affidargli commissioni sia sulla qualità del suo lavoro irregolare e talvolta trascurato. Nonostante tutto, la sua carriera itinerante fu importante per diffondere la conoscenza delle arti decorative italiane, conquistando committenti del mondo ecclesiastico e delle corti europee con il suo stile vivace e il colorito fresco ed esuberante; questo suo modo di vivere

particolare che lo portò a cambiare spesso città, aiutò sicuramente Ricci ad ampliare il suo bacino di clientela, che poté espandersi molto, e facendosi conoscere in giro, molte persone divennero suoi possibili acquirenti.

Questo dipinto rappresenta l'allegoria delle arti; i protagonisti della scena sono la donna alata che giace a terra, e i piccoli satiri che cercano di avvicinarsi a lei. Proprio quest'ultima, potrebbe rappresentare l'amore per la conoscenza, intenta a proteggere le scienze e le arti, mentre i piccoli satiri rappresenterebbero la passione ed i sentimenti irrazionali che cerche cercano di corrompere la virtù protettrice del sapere³⁶. È interessante notare che la donna sdraiata posseda delle ali, mentre i satiri ovviamente no: questo secondo me potrebbe significare che chi, come la donna, ha a che fare con le arti (come la pittura, la musica, il teatro) o le scienze potrà ambire a raggiungere un'elevazione mentale e spirituale superiore a chi invece non ha niente a che vedere con esse (come in questo caso i satiri). Un altro particolare individuabile è quello della corona d'alloro che donna porta sulla testa; l'alloro infatti è il simbolo della lettura e dell'erudizione accademica, simbolo che quindi va a rafforzare la figura di "allegoria delle arti" in questo dipinto. Come abbiamo poi già visto nelle analisi dei precedenti dipinti allegorici, possiamo notare anche questa volta che la giovane è raffigurata con uno dei due seni nudo, caratteristica ricorrente per questo genere di raffigurazione, inoltre essa rivolge il suo sguardo verso gli oggetti in basso a destra che sta proteggendo, ovvero: una tavolozza da pittore ed un pennello, che simboleggiano l'arte e la pittura, un libro aperto, che simboleggia la letteratura ed il sapere, uno spartito musicale ed il riccio di un violino che simboleggiano la musica, delle mappe, un telescopio ed un mappamondo, che simboleggiano le scienze geografiche ed esplorative. In questo dipinto inoltre possiamo notare, sempre a mio avviso, delle caratteristiche tipiche della scuola pittorica veneta³⁷, come ad esempio la scelta del colore del drappo rosso della giovane, un chiaro riferimento a Tiziano Vecellio³⁸; abbiamo poi il cielo, plumbeo e scuro, ricco di grossi nuvoloni che sembrano essere carichi di pioggia, ma che allo stesso tempo ci lasciano presagire (grazie alla nuvola bianca ricca di luce in alto a sinistra) che forse il bel tempo potrebbe tornare. Il colore è disposto in modo molto cromatico, partendo da tonalità più scure di blu ai lati, fino ad arrivare ad un celeste chiaro e bianco al centro, proprio dietro uno dei satiri; questo sfondo dà all'intera opera l'dea di essere una scena senza tempo (un po' come accadeva con lo sfondo oro nell'arte bizantina). È probabile che per creare questa tipologia così particolare di cielo Sebastiano Ricci si sia ispirato ad altri modelli pittorici, sempre della scuola veneta, come ad esempio Paolo Veronese e Giorgione, famosi per l'appunto per i cieli sempre molto particolari dipinti nelle loro opere.³⁹

³⁶ JEFFERY, 1976, p. 90

³⁷Insieme di varie correnti pittoriche si svilupparono in Veneto a partire dal XIV secolo: essa comprende figure di spicco come Paolo Veronese, Gianbattista Tiepolo, Giorgione ed altri che operarono dapprima nel territorio locale veneto fino a poi espandersi fuori regione addirittura a livello nazionale ed internazionale. Tra tutti, l'artista veneziano più famoso e ricercato di questo periodo è senza dubbio Tiziano.

³⁸ Importante pittore della scuola veneta che divenne famoso in particolare per l'utilizzo magistrale dei colori, tanto che il colore rosso che egli utilizzò nelle sue opere prese il nome di "rosso Tiziano", tutt'ora riconosciuto.

³⁹ Mi viene in mente, ad esempio, *La Tempesta* di Giorgione.

SCENE DI MUSICA IN CASA PRIVATA

Questa categoria appartiene al tema di grande della cosiddetta *pittura di genere* ossia quell'arte che aveva per protagonisti personaggi comuni e anonimi ritratti scene di vita quotidiana tra le quali, anche momenti dedicati alla musica o alla danza.

5. Pietro Longhi, *Lezione di danza*, 1741



Pietro Longhi, *Lezione di danza*, 1741, Gallerie dell'Accademia, Venezia, Inv. 465

Pietro Longhi⁴⁰ nacque nel 1702 e morì a Venezia nel 1785 e appartiene a quella generazione di artisti attivi nell'ultima fase rococò.⁴¹ Dopo un apprendistato con Antonio Balestra,⁴² come testimoniano gli affreschi della Caduta dei Giganti che adornano il soffitto e le pareti laterali dello scalone d'onore di Palazzo Sagredo a Venezia, studiò alla scuola bolognese di Giuseppe Maria Crespi e cambiò completamente stile pittorico, cominciando a rappresentare in modo molto realistico le vicende della vita quotidiana dell'aristocrazia veneziana del suo tempo. Longhi raffigura scene di vita aristocratica, borghese e ordinaria. Le sue opere contengono sempre una sottile ironia, infatti probabilmente questa sua caratteristica la interiorizzò dalle opere dell'inglese Hogarth, artista che rappresentava ironicamente la nobiltà britannica, dal quale Longhi forse prese spunto. Pietro Longhi godette di grande successo in patria, e nacque così una vera e propria moda imitativa delle sue opere; tra le personalità di spicco della società veneziana del tempo, ricordiamo Carlo Goldoni, che ne ammirava l'opera a tal punto che gli dedicò un sonetto dove se ne sottolineava la notevole bravura e citava l'opera di Longhi come una versione illustrata del suo teatro

Fortunato sarà ugualmente il nostro comune amico celebratissimo Pietro Longhi, pittore insigne, singolarissimo imitatore della natura che, ritrovata una originale maniera di esprimere in tela i caratteri e le passioni degli uomini, accresce prodigiosamente le glorie dell'arte della Pittura, che fiorì sempre nel nostro Paese⁴³

Le scene della vita del Settecento che i dipinti di Pietro Longhi offrono sono importanti testimonianze della tradizione della società del tempo e i suoi dipinti vennero realizzati con pennellate veloci, piccoli tocchi, quasi come se utilizzasse solo la punta del pennello (uno stile quindi leggermente diverso da quello, ad esempio, di Gianbattista Tiepolo). Da quando Longhi iniziò a dipingere scene di vita quotidiana, anche il suo stile pittorico passò dall'uso di una pennellata molto intensa ad un tocco più leggero e definito, molto fluido, come testimonia l'opera *Lezione di danza* della serie *Vita della dama*.

In questo dipinto possiamo osservare al centro della scena una giovane donna prendere lezioni di ballo nel salotto di una casa patrizia veneziana. Il ballo, insieme alla *toilette* (intesa come cura della bellezza della persona), al disegno e alla musica, era uno dei tratti distintivi della giornata e dell'educazione di ogni aristocratico. Longhi dipinge questa giovane donna al centro della stanza, vestita con un abito bianco, bordato di pelliccia, e un cappuccio a fiori che le circonda il capo; è possibile che questa modella sia la stessa raffigurata nel *Concertino*, dipinto che analizzerò di seguito. La gonna, da cui spiccano le scarpe eleganti, è molto ampia dai fianchi secondo la moda del tempo, mentre la grande scollatura si fa più modesta, ma allo stesso tempo è sottolineata dal corpetto ricamato e dagli inserti in pelliccia. Con la mano destra la giovane donna solleva leggermente la gonna, mentre con la sinistra tocca la mano del maestro, un uomo maturo con un elegante abito rosso scuro e una lunga parrucca grigia, in tinta con il vestito. Durante le lezioni è presente quella che forse potrebbe essere la madre della giovane donna, vista quasi interamente di spalle, elegantemente vestita e seduta proprio di fronte alla giovane su una poltrona rivestita di velluto, darle consigli su come danzare per poter fare quello che un tempo si chiamava "debutto in società"; alle spalle della danzatrice troviamo

⁴⁰PALLUCCHINI, 1995, p.365

⁴¹ Come già detto nel rococò è importante l'aspetto decorativo, caratterizzato da leggerezza compositiva e luminosità cromatica.

⁴² Antonio Balestra (Verona, 12 agosto 1666 – Verona, 21 aprile 1740) fu un pittore e incisore molto attivo nel territorio veneziano del primo Settecento.

⁴³ Carlo Goldoni, *Le commedie*, X, 1755

invece un giovane che suona il violino; quest'ultimo non è dipinto in maniera molto dettagliata, anche perché sta in secondo piano rispetto al soggetto principale (ovvero la giovane che danza); ricordiamo che Antonio Vivaldi scrisse in particolare due sonate per due violini e basso continuo (RV 60-79), i concerti per violino, orchestra di archi e basso continuo (RV 170-391), i concerti per due violini e orchestra di archi (RV 505-530), ed i concerti per più violini e orchestra di archi (RV549-553). Alle spalle del musicista si trova un divano rivestito di un tessuto rosso scuro e marrone, mentre in primo piano sull'angolo in basso a destra si possono vedere un tricorno⁴⁴ e una spada deposti dal maestro di danza su un piccolo ma elaborato sgabello. Molto nitida è la precisione con cui Longhi descrive l'abbigliamento e la decorazione dei personaggi principali, completati dal quadro incorniciato e riccamente intagliato appeso alla parete e dal baldacchino di velluto nei toni dell'azzurro e del verde. Pietro Longhi, infatti, era un abilissimo osservatore della realtà e dei tessuti del suo tempo, e riusciva sempre a riportare fedelmente la routine quotidiana di una donna aristocratica, così come le mode e le decorazioni di una casa patrizia veneziana della metà del Settecento. Come accennavo nelle prime righe dell'analisi, Longhi venne influenzato dai modelli pittorici anglosassoni, in particolare William Hogarth, che fu un chiaro interprete della realtà del suo tempo. Longhi si limita però a ritrarre uno spaccato della vita quotidiana di questa classe privilegiata; il dipinto, anch'esso caratterizzato da colori particolarmente vivi, fu molto apprezzato durante la vita dell'artista, come testimoniano le copie realizzate dai contemporanei, sia su tela: si tratta del dipinto di Giuseppe Maria Crespi oggi all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera – e in stampa, come nella celebre incisione di Jean Joseph Flipart⁴⁵ da essa tratta. In entrambi i casi, però, manca la figura del violinista, e si può concludere che il dipinto di Crespi provenga più dalla versione stampata della Flipart che dalle opere di Longhi. Nel 1838 il nobile veneziano Girolamo Contarini donò l'opera del pittore veneziano, insieme ad altre simili per stile, forma e tema, alle Gallerie dell'Accademia.

⁴⁴ Copricapo popolare nel corso del XVIII secolo. La caratteristica distintiva del cappello è che i tre lati del bordo sono rialzati e attaccati, allacciati o abbottonati in modo da formare un triangolo.

⁴⁵ Incisore e pittore francese che a 18 anni si recò a Venezia per studiare nello studio di Jacopo Amigoni; si forma poi nello studio di Joseph Wagner dove riproduce diverse composizioni di Pietro Longhi, come ad esempio quella della *Lezione di danza*.

6. Pietro Longhi, *Il Concertino*, 1750-1755, Olio su Tela



Pietro Longhi, *Il Concertino*, 1750-1755, Olio su Tela, Pinacoteca di Brera, Milano, Inv. 2084

Come per il precedente dipinto di Pietro Longhi, anche questa volta abbiamo a che fare con una scena di carattere familiare, e in particolare, di una famiglia aristocratica veneziana; più nello specifico stavolta l'autore rappresenta un "concertino" musicale, dove vengono suonati due mandolini da due donne diverse. L'ambiente dove si svolge la scena è lo stesso del dipinto di *Lezione di Danza*. In primo piano troviamo una giovane, vestita con un elegante abito rosa abbellito da decorazioni floreali; tiene in mano un mandolino barocco e lo suona da seduta; alla sua destra vediamo l'altra donna, più anziana, anche lei intenta a suonare, sempre un mandolino, ma questa volta in piedi. Quest'ultima è probabilmente una domestica, ma nonostante il suo stato sociale palesemente inferiore a quello delle altre donne raffigurate, sta suonando insieme alla giovane; possiamo quindi ipotizzare che abbia quindi imparato a suonare in uno dei quattro Ospedali della Carità presenti a Venezia.

In questo dipinto di Longhi possiamo notare che i due i due mandolini sono costruiti utilizzando legni differenti: quello della giovane seduta ha un legno molto chiaro, sia per la tavola armonica che per il

manico ed il cavigliere, quello della donna che suona in piedi invece utilizza un legno leggermente più scuro per la tavola armonica, e molto più scuro per manico e cavigliere. Altre figure presenti sulla scena del dipinto che possiamo individuare sono il bambino vicino al tavolino con il leggio dove sono appoggiati gli spartiti musicali (il cui compito sarà stato probabilmente di girare le pagine per le due musiciste man mano che eseguivano il brano), la signora col vestito nero seduta sulla sedia proprio di fronte alle musiciste (figura molto simile a quella sempre seduta sulla sedia nel dipinto *Lezione di danza*) e per finire i due uomini sul fondo della scena. Uno di loro, vestito completamente di nero, sembra essere un sacerdote, mentre l'altro, che indossa un elegante abito azzurro e bianco e porta la parrucca sul capo, è probabilmente un altro aristocratico membro della famiglia delle donne raffigurate.

SCENE DELL'ORATORIO DELLA PIETÀ

Sono scene che raffigurano principalmente eventi legati alla vita delle “putte” dell’Ospedale della Pietà di Venezia durante il periodo in cui Antonio Vivaldi lavorò lì come maestro, oppure comunque dipinti o affreschi realizzati (su commissione o meno) da artisti che in qualche modo ebbero a che fare con l’Ospedale della Pietà.

7. Gabriele Bella, *La cantata delle orfanelle per i duchi del nord* (1782? -1790), olio su tela



Gabriele Bella, *La cantata delle orfanelle per i duchi del nord* (1782? -1792); olio su tela, Venezia, Fondazione Querini Stampalia

Poco sappiamo di Gabriele Bella e della sua vita, ma venne tracciato un suo breve profilo nel 1964 da Egidio Martini nel suo libro *Storia della pittura veneziana*:

Il Bella, ignoto alle fonti, doveva essere poco più di un dilettante, che in forme rozze, più che dialettali, si divertì a mettere in scena la vita veneziana del suo tempo, inquadrandola nella cornice di esterni ed interni. L'interesse delle scene è meramente documentario.⁴⁶

Bella⁴⁷ appartiene alla corrente dei pittori veneziani che raffigurarono la vita festosa della società veneziana nell'ultimo secolo del suo splendore. La sua arte è semplice e lineare, ma altamente realista, e come quelle dei suoi contemporanei Canaletto e Guardi, il suo lavoro è una notevole testimonianza della società del suo tempo. Ciò include cerimonie pubbliche, laiche o religiose, fiere, feste, feste popolari, concerti o feste danzanti, passeggiate, pesca o caccia, giochi sportivi, ecc. La cantata delle Orfanelle per i Duchi del Nord è un dipinto realizzato intorno al 1782; raffigura i festeggiamenti di Pavel Petrovich Romanov, erede al trono di Russia, e futuro zar Paolo I, che furono preparati in occasione della sua visita a Venezia di quell'anno insieme alla moglie Sofia Dorothea del Württemberg. Per l'occasione fu organizzato un concerto nel grande salone delle Procuratie, messo a disposizione dell'Accademia della Filarmonica di Venezia (che qui aveva sede) e adibito per l'occasione a teatro, con palchi per le musiciste. Le musiciste sono le "orfanelle" a cui fa riferimento il titolo del dipinto: come abbiamo visto erano giovanissime, poco più che bambine, e studiavano canto o musica in quattro orfanotrofi femminili di Venezia. Il più importante tra questi era di certo l'Ospedale della Pietà⁴⁸; quest'ultimo, fondato nel Trecento, era il più antico dei quattro, cresciuto nel corso degli anni per dimensioni e attività, che con la presenza di Vivaldi lì come Maestro, acquisì ancora più prestigio a livello internazionale. In questo ambiente (come viene rappresentato nel dipinto) le allieve maggiormente dotate potevano aspirare a diventare le protagoniste dell'attività musicale dell'istituzione. Per un'educazione più generica, esisteva la sezione delle "figlie di comun", che praticavano attività diverse dalla musica, come il disegno o il ricamo, mentre i veri fiori all'occhiello dell'Ospedale erano le cosiddette "figlie di coro"⁴⁹, dove a sua volta al loro interno si distinguevano le "privilegiate del coro", una sorta di coordinatrici del gruppo alle quali toccava il privilegio di poter aspirare a ricevere una dote che avrebbe consentito loro di sposarsi. Tra questa élite delle privilegiate spiccavano le maestre di violino, d'organo, di viola e di tiorba; musiciste e maestre a loro volta che avevano la possibilità di esibirsi anche presso le famiglie patrizie veneziane che contribuivano economicamente al sostegno dell'Ospedale.

Nel dipinto di Gabriele Bella possiamo individuare due piani su cui si sviluppa la scena; il primo quello più basso, coinvolge gli ospiti della sala (i Duchi del Nord) che sono seduti su delle file di sedie ordinatamente disposte, mentre il secondo piano d'azione è quello in alto a sinistra dove sono posizionate le figlie di coro, intente a suonare e cantare. Più nello specifico possiamo vedere che nella fila più bassa delle tre le giovani stanno tutte suonando il violino; quest'ultimo, infatti, oltre che essere il principale e più utilizzato strumento del Settecento, era anche lo strumento preferito del Maestro dell'Ospedale della Pietà, Antonio Vivaldi. Il violino è uno strumento che produce dei suoni estremamente simili alla voce umana, e quindi si adatta perfettamente ad accompagnare il canto delle giovani figlie di coro di Vivaldi. Nella seconda fila centrale infatti troviamo, le cantanti che tengono in mano dei fogli, con tutta probabilità gli spartiti del brano che stavano eseguendo. Nella terza ed ultima fila invece vediamo delle figlie di coro che non stanno né suonando il violino né cantando,

⁴⁶ PALLUCCHINI, 1960, p.204

⁴⁷ ELECTA, La pittura nel Veneto, Tomo II, pp.363

⁴⁸ Situato nel sestiere di Castello a Venezia, sulla Riva degli Schiavoni.

⁴⁹ FORMICETTI, 2010, pp. 22

dato che da quanto è visibile nel dipinto le loro bocche sembrano essere chiuse ma a mio avviso questa potrebbe essere stata un'inesattezza compiuta da Bella durante l'esecuzione dell'opera.

Per quanto riguarda la stesura dei colori in questo dipinto, abbiamo a che fare con una tecnica non troppo elaborata, di sicuro non paragonabile alla maestria di Giambattista Tiepolo o Sebastiano Ricci, ma bensì osserviamo una stesura cromatica piuttosto piatta, con minimi accenni di chiaroscuro per dare profondità e ovviamente la prospettiva in quanto la scena è ricca di personaggi ben disposti su tutto lo spazio a disposizione della sala. Spicca sicuramente lo stacco cromatico delle pareti e del soffitto nelle tonalità del blu e del grigio chiaro, contro il marrone del pavimento ed il nero degli abiti della maggior parte degli ospiti presenti.

8. Giambattista Tiepolo, *Incoronazione di Maria*, 1754-1755, affresco.



Giambattista Tiepolo, *Incoronazione di Maria*, 1754-1755, affresco, Istituto Provinciale per l'Infanzia "S. Maria della Pietà"

Questo affresco di Tiepolo fa parte di una delle prime opere a lui commissionate al suo rientro a Venezia nel 1753 e rappresenta un esempio della ormai maturata esperienza artistica di Tiepolo. La tecnica che traspare risente delle esperienze che l'artista fece all'estero o comunque fuori dall'ambiente strettamente veneziano: possiamo scorgere tantissimi personaggi, ma soprattutto possiamo notare una differenziazione cromatica dei colori sui diversi punti dell'opera; sono molto marcati in primo piano, e scalano poi via via fino quasi a confondersi con la luminosità che presenta il cielo nella parte superiore dell'affresco. Quest'ultimo rappresenta poi anche una delle opere conclusive realizzate da Tiepolo su commissione, in quanto, dirigendosi inesorabilmente verso la fine della sua carriera, iniziò sempre più a dedicarsi ad opere di dimensioni ridotte, come oli su tele o disegni.

Per quanto riguarda questo affresco la scena principale riguarda Maria e la sua incoronazione a Regina del Cielo, durante la sua ascensione; tanti sono i personaggi presenti nella scena; sulla sinistra possiamo vedere Gesù (raffigurato senza barba) che sorregge con un braccio la sua croce, mentre con l'altro sembra intento a benedire Maria, al centro, su un piccolo tondo nel cielo troviamo invece una colomba bianca, simbolo di pace, e simbolo di Cristo Salvatore, che illumina la scena con tre raggi di luce (tre numero simbolico nella tradizione cristiana, sta a rappresentare la trinità). La maggior parte dell'affresco è però occupata da angeli, la cui maggioranza è ritratta mentre suona uno strumento musicale. Partendo dal lato destro vediamo spuntare le canne di un organo monumentale, il quale non è raffigurato per intero, ma si nota un fregio ornamentale dorato che lo abbellisce. Alla destra dell'organo vediamo due angeli, uno con degli spartiti musicali tra le mani, che guarda verso l'organo, ed uno con le mani vuote che ha lo sguardo rivolto verso l'alto dalla parte opposta allo strumento. Subito dopo questi due angeli, sempre proseguendo verso destra, vediamo spuntare la campana di un corno da caccia, forse tenuto in mano da un angelo, del quale si vedono solo le due ali spuntare dalla cornice. Questo strumento è l'antenato del corno naturale, ed è il modello dal quale deriverà poi il corno moderno, che potrà quindi essere utilizzato musicalmente e non solo per scopi di caccia. Proseguendo sempre in senso antiorario troviamo un angelo voltato di spalle con delle grandi ali nere che tiene in mano un flauto diritto in legno; alla sua destra vediamo poi due angeli su di una balaustra con degli spartiti musicali in mano che cantano; alla loro destra seduto a cavalcioni con una gamba fuori dal cornicione, sta seduto un angelo che suona quella che potrebbe essere un violoncello⁵⁰ o anche un contrabbasso. Quello che possiamo dire con certezza è che questo strumento abbia 4 corde, visibili per via dei 4 pioli che riusciamo a contare sul cavigliere a riccio; è anche visibile la punta di un archetto che l'angelo sta utilizzando per suonare lo strumento. Per quanto riguarda le differenze tra violoncello barocco e contrabbasso barocco, sappiamo che il violoncello sia derivato dalla viola da braccio (basso di viola da braccio) e non dalla viola da gamba; esso apparve nel XVI secolo e prese questo nome probabilmente come diminutivo di violone. Tra i migliori modelli di violoncelli costruiti in ambiente veneziano a quell'epoca possiamo ricordare quelli dei liutai Domenico Montagnana⁵¹, Matteo Goffriller⁵² e Carlo Tononi⁵³. Per quanto riguarda il contrabbasso invece sappiamo che ne vennero costruiti di varie dimensioni, ma quelli ritenuti migliori furono i modelli realizzati dalla scuola cremonese, con cassa di misura tra i 112 e 145 cm,⁵⁴ con un numero di corde variabili da 3 a 5. A quell'epoca poi si distinguevano fondamentalmente due tipi di contrabbassi; quelli italiani e quelli tedeschi. I modelli tedeschi avevano 4 corde, un fondo piatto e delle fasce alte; il modello italiano invece ricalcava molto la forma del violino, e poteva avere solo 3 corde. Proseguendo con lo

⁵⁰ TOFFOLO, 1987, pp. 112-114

⁵¹ *Ibidem*, p. 132

⁵² *Ibidem*, p. 123

⁵³ *Ibidem*, p. 143

⁵⁴ *Ibidem*, p. 115

sguardo troviamo un angelo violinista, un pezzo di campana di un probabile ottone, successivamente vediamo una tromba provvista di coulisse, un altro violino, un'altra tromba con coulisse insieme a degli spartiti musicali, un contrabbasso a quattro corde. Lo strumento subito successivo che appare è con tutta probabilità una tiorba;⁵⁵ questo particolare strumento a pizzico appartiene alla famiglia dei liuti; simile all'arciliuto⁵⁶ e al chitarrone,⁵⁷ la tiorba è lo strumento più grande della famiglia: possiede due cavigliere poste sullo lo stesso manico, posizionati a distanza l'uno con l'altro. Lo strumento veniva utilizzato come solista nell'orchestra ma, soprattutto, come basso continuo nell'accompagnamento sia di un gruppo strumentale sia di uno strumento solista. Sotto l'angelo con la tiorba troviamo ben tre strumenti l'uno vicino all'altro; abbiamo un violino in primo piano, uno strumento ad ancia doppia in legno che potrebbe essere un oboe ed infine un'arpa, di cui si vede soltanto l'estremità, in questo caso decorata di una patina dorata e intagliata per mettere in risalto quello che sembra un viso. Come ultimi strumenti possiamo notare un timpano, un altro violino ed infine le canne di un organo monumentale che spuntano dall'estremità della cornice verso il cielo; innumerevoli sono gli angeli sparsi un po' dappertutto che cantano e tengono in mano spartiti musicali. A mio avviso è veramente interessante e celebrativa la scelta di raffigurare così tanti strumenti musicali in una sola scena, qui gli strumenti totali sono circa una ventina, più il coro degli altri angeli cantori. Tiepolo vuol rendere evidentemente questo momento di incoronazione della Vergine, un qualcosa di estremamente solenne, andando a simulare addirittura la presenza di un'orchestra angelica che circonda la scena e che renda onore a Maria. Proprio quest'ultima è raffigurata mentre ascende al cielo, in un abito bianco e blu (come da tradizione), mentre è sorretta dagli angeli; Dio Padre, più in alto la sta aspettando tenendo in mano la corona che siglerà la Vergine come Regina del Cielo.

⁵⁵ *Ibidem*, pp.38-41

⁵⁶ L'arciliuto è uno strumento a corde pizzicato europeo sviluppatosi intorno al 1600 come compromesso tra la tiorba molto grande, le cui dimensioni e accordatura rientrano rendevano difficile l'esecuzione di assoli musica, e il liuto tenore rinascimentale, a cui mancava la gamma dei bassi della tiorba. Essenzialmente un liuto tenore con l'estensione della tiorba, l'arciliuto manca della potenza nel tenore e nel basso che il grande corpo della tiorba e la lunghezza delle corde tipicamente maggiore forniscono.

⁵⁷ Il chitarrone è uno strumento musicale a corde pizzicate che fa parte della famiglia dei liuti. Si distingue per il suo manico spesso molto allungato. Il chitarrone è apparso in Italia nel XVI secolo ed è stato ampiamente utilizzato per l'accompagnamento del canto, soprattutto. Dal 1600 il termine sembra essere utilizzato come sinonimo di tiorba, avendo il termine chitarrone designato prima di tutto un liuto basso, senza corde lunghe (serie grande) molto basse. Quando sono state aggiunte corde lunghe, nulla distingueva uno strumento dall'altro, e quindi i due termini sembrano essere equivalenti.

SCENE DI GENERE

La pittura di genere è una rappresentazione pittorica che ha per soggetto scene ed eventi tratti dalla vita quotidiana, ed è propensa a rappresentare la realtà, come ad esempio: le scene dei mercati, le faccende domestiche, gli interni o le feste.

9. Francesco Guardi, *Serenata*, 1740 circa, olio su tela



Francesco Guardi, *Serenata*, 1740 circa, olio su tela, 56x44 cm, Collezione Privata

Nato in una famiglia di artisti, Francesco Guardi⁵⁸ è stato un pittore veneziano famoso per la sua interpretazione del genere della pittura di paesaggio. Domenico Guardi (1678-1716) trasmise le sue doti artistiche ai tre figli Gian Antonio, Francesco e Niccolò. Francesco non fu mai preso più di tanto in considerazione come singolo artista nell'arco di tempo in cui lavorò con suo padre ed i suoi fratelli, tanto che raggiunse la fama personale solo nel '900, ben 200 anni dopo il periodo in cui operò. Si può pensare che le opere pittoriche realizzate da Francesco e la sua famiglia possano essere considerate come le ultime rappresentati di uno stile di pittura classico della scuola artistica veneziana, in quanto dopo Francesco Guardi si svilupperanno nuovi stili pittorici, quali il neoclassicismo prima ed il romanticismo poi.

Francesco Guardi studiò con Michele Marieschi dal 1735 ed operò nella sua bottega a Venezia fino all'anno della sua morte, ovvero nel 1739. Dipinse le sue prime opere documentate a Vigo di Fassa, nella città di Trento, dove suo zio era sacerdote, che commissionò ai suoi nipoti (Gian Antonio, Francesco e Niccolò) tre lunette raffiguranti dei santi per abbellire la sua chiesa. Durante la sua permanenza nel laboratorio di Marieschi, Guardi lavorò a fianco del fratello Gian Antonio, che gestì in quel periodo il laboratorio di famiglia. Insieme produssero molte opere religiose, tra cui alcuni dipinti firmati da Francesco, fra i quali spunta *L'Adorazione dell'Eucaristia*. Dopo la morte del fratello, Francesco si concentrò esclusivamente sul genere paesaggistico, anche se in realtà in passato ebbe già modo di provare a dipingere paesaggi.

La sua tecnica e la sua carriera artistica in generale fu certamente influenzata da Canaletto (1697-1768), il più grande vedutista veneziano, ma anche da Luca Carlevaris (1663-1730) anch'egli veneziano che fu un paesaggista e che potrebbe essere stato uno dei maestri del Canaletto. A differenza della precisione dei dettagli di Canaletto, lo stile di Guardi si è evoluto verso un approccio più libero ai paesaggi urbani. Ciò ha dato a Guardi uno stile più suggestivo che ha catturato lo spirito di Venezia nelle vedute espressioniste. Questo stile era noto come pittura tattile, che si otteneva con piccole nuvole di luce sulla tela create da piccoli punti e pennellate ariose. L'opera del Guardi raffigura non solo paesaggi, ma anche miracoli dei santi domenicani per la chiesa di San Pietro Martire a Murano. Nel 1782 ricevette l'incarico di dipingere una tela per la visita del Granduca di Russia a Venezia, e sempre in questo stesso anno riuscì ad entrare nell'Accademia delle Belle Arti di Venezia. Pose una grande enfasi sul colore, come si vede in opere come il *Concerto delle Dame*. Guardi sembra aver dipinto alcune delle sue opere più personali ed espressive negli ultimi anni della sua vita, tra cui le sue famose *Vedute lagunari e Capricci*.

La *Serenata* che qui prendo in considerazione possiamo dire con certezza che appartenga a pieno titolo di una scena di genere; vediamo un suonatore che intrattiene una fanciulla del popolo in un contesto all'aperto e di strada. Lo strumento che sta suonando l'uomo seduto non è né un liuto né un mandolino, ma si tratta di uno strumento che ha il guscio simile il liuto ma ha montate solo sei corde; Renato Meucci lo denomina "chitarra italiana".⁵⁹ Questo strumento è particolare perché, evidentemente era più facile da costruire ma sicuramente anche da suonare. Notiamo tuttavia che era in uso anche come è dimostrato dalla sua presenza nei quadri del famoso pittore bergamasco Evaristo Baschenis ma che man mano iniziò a venire rappresentato anche in contesti di minore prestigio, come per l'appunto questo della *Serenata*. In questo dipinto la presentazione del carattere dei personaggi avviene per effetto della pittura di costume che viene raffigurata interpretando la versatilità dei temi sociali del Settecento; questo secondo me avviene mettendo sullo stesso piano la popolana (rappresentante di una ben determinata classe sociale) ed il musicista (che si dovrebbe dare per

⁵⁸ PALLUCCHINI, 1995, pp.48-64

⁵⁹MEUCCI, 2022, pp. 13-15

scontato abbia un livello di istruzione superiore alla ragazza, magari essendo pure di nobile estrazione sociale). Anche lo sguardo della popolana, comunque, dice qualcosa riguardo la scena: sembra che sia a suo agio con il musicista, e che gradisca la sua musica, tanto che appoggia addirittura la sua mano sinistra sulla chitarra. Qui Guardi, come peraltro dimostrerebbe un disegno di genere⁶⁰ riferibile all'illustrazione del mese di febbraio, in passato attribuito al fratello Antonio, è attratto dai protagonisti minori della vita di strada, che riconosce nella loro autonomia espressiva in pittoresche annotazioni e che rimanda alla dimensione arcadica.

⁶⁰MORASSI, 1975, p.363

SCENE CARNASCIALESCHE

Con questo termine si intende la raffigurazione di scene di vita cittadina vissute durante momenti festivi e celebrativi e in particolare, come in questo caso, durante il carnevale.

10. Giandomenico Tiepolo, *Il Minuetto*, 1754-1755



Giandomenico Tiepolo, *Il minuetto*, 1754-1755, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre

Giandomenico Tiepolo fu un cosiddetto "figlio d'arte". Suo padre era il famoso pittore veneziano Giambattista Tiepolo, e i paesaggisti veneziani Francesco e Gian Antonio Guardi erano suoi zii. Giambattista era infatti sposato con la sorella di Gian Antonio, Cecilia Guardi, inoltre, anche il fratello di Lorenzo era pittore.

Giandomenico Tiepolo crebbe nella Venezia del XVIII secolo; andò a lavorare nella bottega del padre all'età di tredici anni e lavorò con lui innumerevoli volte a Venezia, Vicenza, Würzburg, Brescia e

Madrid, ma gradualmente iniziò anche ad emanciparsi. La sua prima commissione arrivò all'età di 19 anni, e fu una serie di stazioni della Via Crucis per la cappella della chiesa di San Polo a Venezia, ma fu solo successivamente, con la commissione degli affreschi di Villa Valmarana ai Nani a Vicenza che vedremo il primo significativo intervento pittorico di Giandomenico Tiepolo, che si allontanò definitivamente dal più classico stile pittorico paterno, optando per uno stile più moderno, maggiormente in linea con quei anni, di ispirazione illuminista. Nel 1757, alla soglia dei trent'anni, Giandomenico Tiepolo affrescò la sala della Foresteria di Villa Valmarana, e mise in scena raffigurazioni di vita quotidiana, fantasie e fantasie con estrema libertà. Alcune scene dipinte a Villa Valmarana raffigurano il gusto contemporaneo (come, ad esempio, la sala delle cineserie) e mostrano la profonda influenza dell'Illuminismo (come accade nella sala contadina). Vittorio Sgarbi si esprime così nei confronti dell'operato di Giandomenico Tiepolo a Villa Valmarana:

"Goethe, durante il suo viaggio in Italia nel 1787 definì "lo stile della Palazzina, e "naturale" lo stile legato alla vita agreste che vediamo in Foresteria, e qui, proprio nel momento in cui il giovane Giandomenico fa il suo capolavoro, Goethe sembra accordargli il più alto premio, dicendo che Tiepolo è migliore nel naturale che nel sublime, che è più bravo dove dipinge le scene di vita campestre, che sono in realtà quelle di Giandomenico. (Il figlio) è dunque riuscito a superare la sublime retorica del padre con esiti di pura poesia. E quello che vediamo nella palazzina, le storie e il mito di rappresentazione altissima ma sempre finta, nella finzione teatrale diventa verità dell'esistenza, sia pure in una dimensione idilliaca, nelle scene di campagna dipinte da Giandomenico nella Foresteria".⁶¹

Nel 1759, e poi fino al 1797, si dedicò alla decorazione della villa della famiglia Zianigo di Mirano, che interruppe più volte per lavorare a Udine, Strà e a Madrid, dove si recò con il padre e il fratello Lorenzo per dipingere su commissione reale di Carlo III di Borbone nel Palazzo della Gloria Spagnola. Gli affreschi di Villa Zianiago invece, smantellata nel 1906, sono oggi conservati nel palazzo Ca' Rezzonico a Venezia. Portati a termine da quasi quarant'anni, rappresentano uno dei momenti più importanti della pittura veneziana. A parte una continuazione dei temi allegorici già considerati dal padre (come ad esempio la Gerusalemme Liberata, Torquato Tasso: Rinaldo che esce dal giardino di Armida), gli affreschi di Villa Zianiago osservano la società veneziana, completamente decadente, verso la quale l'artista si pone.

L'opera sopra riportata, *Il Minuetto*,⁶² rappresenta un capovolgimento ironico degli insegnamenti pittorici appresi dal padre Giambattista; Giandomenico, infatti, negli anni riuscì ad interiorizzare talmente bene lo stile del padre, che ad un certo punto decise di virare completamente sui temi da rappresentare nelle sue opere, passando dalle memorabili imprese che raffigurò in precedenza suo padre (come ad esempio l'affresco della *Forza dell'Eloquenza*) a temi dall'effimera importanza se paragonati alle scene sacre o solenni predilette da Giambattista. È giusto anche ricordare che Giandomenico operò nel periodo subito successivo a quello del gran teatro barocco, dove la magnificenza e la grandiosità lasciarono spazio alla rappresentazione di una società che molto spesso risultò essere specchio di sé stessa, in quanto palesamente in crisi con i suoi valori tradizionali. In questo periodo l'attenzione di Giandomenico volgeva insomma dal palcoscenico alla platea, dove con il pretesto dell'uso delle maschere, le classi sociali si mescolarono, le gerarchie vennero temporaneamente abolite, ed il carnevale fece da padrone. La scelta del tema del carnevale quindi per Giandomenico assunse un preciso significato; le maschere tipiche funsero da elemento di mediazione tra il sentire vero di quegli'anni ed il gusto per il bizzarro che si faceva sempre più strada, e per il

⁶¹ SGARBI, "Dall'ombra alla luce" *Da Caravaggio a Tiepolo*. La nave di Teseo, 2016

⁶² MARIUZ, 2008, pp.51-53

quale le opere d'arte si fecero oggetto non solo di un significato simbolico, ma soprattutto di un mero piacere visivo, tramite il quale si fissarono alcuni punti fondamentali della società di metà Settecento.

In questo dipinto sono facilmente riconoscibili alcuni strumenti, nell'angolo in alto a destra; vediamo tre suonatori di strumenti ad arco, che riconosciamo essere probabilmente due violini (i primi due) ed una viola da braccio (per via delle dimensioni che, nonostante la poca precisione nella realizzazione degli strumenti, sembrano essere maggiori rispetto ai primi due). Subito dietro l'ipotetico suonatore di viola, vediamo spuntare un pezzo di cordiera ed il riccio di un contrabbasso, ovvero l'estremità superiore dello strumento; ha forma di riccio. Dietro il contrabbasso vediamo anche le campane di alcuni ottoni, che potrebbero essere dei corni, come dei tromboni, data la grande apertura delle campane. Il personaggio a destra del "violista" invece tiene in mano quella che potrebbe essere una chitarra a quattro o cinque cori; le chitarre dal XV secolo potevano essere costruite con il fondo piatto o semi bombato. La caratteristica principale della chitarra era il suo aspetto, simile alla vihuela spagnola e veniva utilizzata per suonare musica polifonica. Nell'esecuzione di musica polifonica, la tecnica chitarristica era simile a quella dei liutisti: il mignolo era appoggiato sulla tavola, vicino o addirittura sopra il ponticello; le corde venivano pizzicate con il pollice, l'indice e il medio. Nel XVI secolo si vide la comparsa della chitarra a quattro cori, uno strumento che combinava alcune delle caratteristiche del liuto e della chitarra. L'iconografia dell'epoca mostra che la sua diffusione interessò quasi tutte le regioni d'Europa. La musica per chitarra veniva scritta utilizzando le intavolature, proprio come per la vihuela ed il liuto. Vennero utilizzate poi due tecniche in particolare per suonare la chitarra: il *rasgueado* ed il *punteado*; il primo fungeva da accompagnamento tramite gli accordi, mentre il secondo prediligeva il tocco pizzicato/arpeggiato delle dita.

Per quanto riguarda il trombone, sappiamo che è uno strumento musicale aerofono della famiglia degli ottoni. Le prime notizie del trombone risalgono alla seconda metà del XV secolo, quando venne raffigurato nel dipinto del pittore pratese Filippino Lippi⁶³ *L'assunzione della Vergine*.⁶⁴ Lo strumento aveva già l'aspetto del trombone moderno ma la conicità dei canneggi era meno accentuata e la campana era molto piccola rispetto allo strumento moderno con una svasatura quasi assente. Il trombone si sviluppò nel tempo, essendo utilizzato principalmente in piccoli gruppi e nella musica sacra e non divenne parte integrante dell'orchestra fino al XVIII secolo, quando fu adottato da Christoph Willibald,⁶⁵ Francois Joseph Gossec⁶⁶ e poi da Wolfgang Amadeus Mozart.

⁶³ Filippino era il figlio del pittore Fra Filippo Lippi (1406-1469). Si formò presso il padre, fino alla sua morte, quando del suo apprendistato iniziò ad occuparsi un altro alunno di Filippo, Sandro Botticelli (1444-1510). Lippi studiò nel laboratorio di Botticelli fino al 1473, e non sviluppò uno stile personale prima del 1480 circa.

⁶⁴ Affreschi in Santa Maria sopra Minerva a Roma

⁶⁵ Christoph Willibald Gluck è stato un compositore tedesco, attivo soprattutto come operista, uno dei maggiori iniziatori del Classicismo nella seconda metà del XVIII secolo.

⁶⁶ Compositore di musica strumentale, Gossec fu in Francia il primo autore di sinfonie nel senso moderno del termine. Compose anche molte altre musiche strumentali: quartetti, sonate a tre, 3 Sonate per grande orchestra. Al teatro diede numerose opere, intermezzi e balletti, alla chiesa, messe vocali-orchestrali, mottetti, ecc. Scrisse inoltre molti lavori per le feste della Rivoluzione.

RITRATTI

In generale, per ritratto si intende qualsiasi rappresentazione di una persona secondo le sue reali caratteristiche e il suo aspetto: si riferisce propriamente a un'opera d'arte creata che può essere un dipinto, una scultura, un disegno, una fotografia.

11. Giambattista Piazzetta, *Giovane con flauto*, disegno, 1735 ca.



Giambattista Piazzetta, *Giovane con flauto*, disegno, Collezione privata, Roma

12. **Giovambattista Piazzetta, *Giovane con flauto*, olio su tela, 1742 ca.**



Giambattista Piazzetta, *Giovane con flauto*, olio su tela, Collezione privata, Roma

Figlio dello scultore e intagliatore Giacomo, Giambattista Piazzetta⁶⁷ fu allievo di Antonio Molinari.⁶⁸ A 20 anni intraprende un viaggio a Bologna dove incontrò Giuseppe Maria Crespi⁶⁹ e probabilmente entrò nella sua bottega nel 1703. Nel 1711 tornò a Venezia, ampliò la sua bottega e nel 1750 fondò quella che sarebbe diventata l'Accademia di pittura. Piazzetta fu uno dei massimi rappresentanti movimento del chiaroscuro, che si concentrava su forti contrasti di luci e ombre e su un'intensa drammaticità delle figure, ebbe un impatto duraturo sulla cultura veneziana del XVIII secolo. Studiò la capacità di ricreare nella pittura un effetto di rilievo che nella pratica non esiste⁷⁰ e fu anche uno dei primi ispiratori del Tiepolo. Il suo lavoro come disegnatore e illustratore di libri è stato significativo, e oggi è riconosciuto come il più grande disegnatore del XVIII secolo. L'impatto grafico dei suoi dipinti fornì una solida base di partenza ai pittori veneziani successivi, tra cui lo stesso

⁶⁷PALLUCCHINI, 1982, pp.5-10

⁶⁸ Antonio Molinari (1655-1704) è stato un pittore barocco italiano. Si è formato nella bottega del padre e in quella di Antonio Zanchi. I suoi primi lavori furono influenzati dagli Oscuri, in particolare dai suoi maestri Zanti e Roth. Dopo aver raggiunto uno stile personale e riconoscibile, si specializza nella pittura di "storie" per uso privato.

⁶⁹ Giuseppe Maria Crespi fu un pittore tardo barocco, uno dei più talentuosi della scuola bolognese. Sebbene abbia creato opere religiose, la sua eredità è principalmente legata ai suoi contributi alla pittura di genere e alle scene della vita quotidiana. La sua prima formazione fu presso Angelo Michele Toni e successivamente presso Domenico Maria Canuti di Bologna (1620-1660); la sua rivoluzione artistica è legata all'osservazione della vita quotidiana.

⁷⁰ Ovvero la capacità di plasmare, di dare corpo a una forma tridimensionale; è una caratteristica tipica della scultura e rappresenta quella bravura nello sfruttare appieno la possibilità di sviluppare una forma nello spazio.

Tiepolo. Nei primi due decenni del Settecento mutano i gusti della numerosa clientela privata veneziana. Le grandi composizioni storiche o religiose, fino ad allora testimonianza di adesione alle norme stilistiche ed etiche dei loro celebri antenati, ora lasciano il posto ad un'arte più intima e più orientata verso il reale ed il quotidiano, con gusti più estetici e decorativi. Questo passaggio a nuovi gusti fu indolore per molti dei grandi artisti dell'epoca, ma non per tutti; terminata la decorazione del grande Salone dei Delfini, Giambattista Tiepolo non ricevette commissioni significative per quasi 12 anni, in quanto evidentemente non riuscì ad adattarsi bene all'evoluzione dei gusti artistici della classe emergente. Piazzetta, fu pronto a cogliere i cambiamenti della società tanto che tentò di produrre ritratti e soggetti di genere già intorno alla fine degli anni Venti del Settecento, sperimentando alle volte anche il ruolo di illustratore.

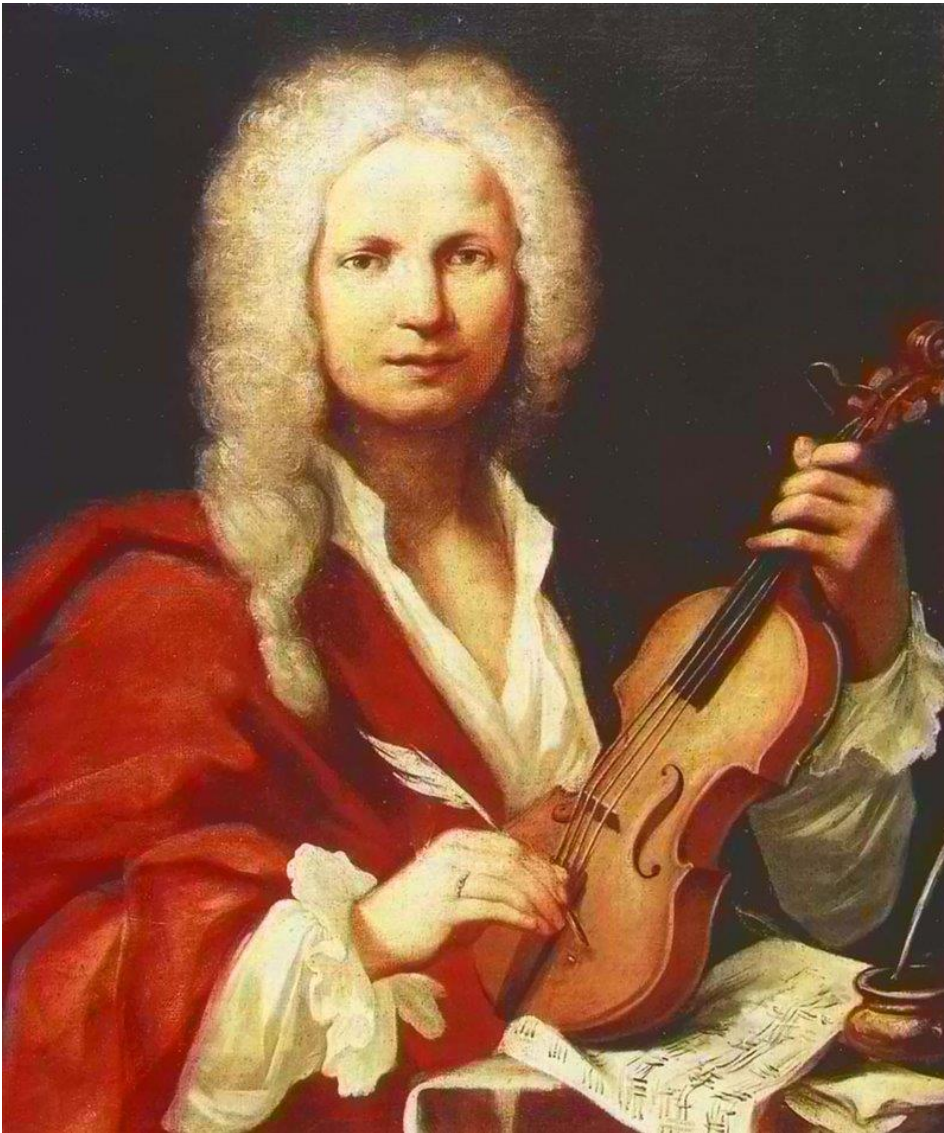
Per quanto riguarda il primo disegno, vediamo che il soggetto è un fanciullo, forse di un'età compresa tra i 10 e 12 anni, che tiene in mano un flauto diritto ed uno spartito musicale; è possibile che questo disegno raffiguri il figlio di Giambattista, Giacomo.⁷¹ Il fanciullo tiene in mano un flauto diritto molto ben illustrato nei minimi dettagli come la tornitura del tubo e la forma a becco dell'apparato di produzione del suono. Per questo tipo di flauto Vivaldi scrisse dei concerti, in particolare ricordiamo i concerti per flauto diritto, orchestra di archi e basso continuo (RV 441-442).

La seconda opera del Piazzetta (n.12) è un dipinto, un olio su tela, e raffigura anch'esso quello che si ipotizza di Giambattista Piazzetta, Giacomo ma qui più grande forse diciassettenne; sapere questa informazione ha consentito agli studiosi di effettuare una datazione dell'opera intorno al 1742. Lo stesso modello figurativo con la figura del giovane figlio del Piazzetta ricorre nelle seguenti opere: *Il suonatore di violino* e in *Giovanetta e ragazzo con trappola*, entrambi presso la Galleria dell'Accademia a Venezia (Inv. 323 e 321), mentre in figura singola offre il profilo nel *Ragazzo con il flauto* (Knox, 33A) della collezione Mongan datato da Knox⁷² fra il 1743 e 1745 e ritenuto vicino al dipinto di Dresda *Giacomo recante uno stendardo*. Anche nel dipinto ad olio raffigurante Giacomo Piazzetta troviamo un flauto dolce, tenuto in mano dal ragazzo; anche stavolta lo sguardo del soggetto è rivolto tutto verso destra, con una completa torsione del collo. Nella prima opera, allo stesso modo, lo sguardo del fanciullo era rivolto verso destra, però in maniera meno accentuata; lì sono solo gli occhi ad essere completamente girati, mentre il resto della testa, del busto e del corpo rimangono abbastanza frontali, o al massimo un po' di tre quarti.

⁷¹ Vedi descrizione del secondo dipinto

⁷² George Knox fu un artista britannico del XIX secolo che si occupò di datare opere di artisti a lui precedenti, tra cui Giambattista Piazzetta.

13. Anonimo, *Ritratto di Antonio Vivaldi*, olio su tela, 1723 ca.



Anonimo, *Ritratto di Antonio Vivaldi*, circa 1723, olio su tela, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna

Intendo chiudere questo mio lavoro con questo famosissimo dipinto che ritrae il nostro Antonio Vivaldi. Il Maestro è ritratto seduto nell'atto di comporre un brano; possiamo distinguere bene la partitura sul tavolo, il calamaio con l'inchiostro e la penna d'oca tenuta nella mano destra. In mano il violino, considerato uno dei più perfetti strumenti musicali, sia acusticamente che per la sua eccezionale versatilità musicale.

Un'altra interessante testimonianza che ci fa capire la maestria di Vivaldi nel suonare questo strumento ci è data da questo interessante descrizione del 1715 riportata da Toffolo:

Si ricorda al proposito (cfr. W. Kolneder, *Vivaldi*, p. 134) che Uffenbach, dopo aver «assistito alla rappresentazione di un'opera nel teatro Sant'Angelo, il 4 febbraio 1715» annotava sul suo diario: «verso la fine, il Vivaldi eseguì un mirabile *accompagnement solo*, seguito da una fantasia che mi lasciò senza fiato. Una cosa simile non l'aveva mai suonata nessuno, né mai più qualcuno la suonerà. Egli saliva con le dita fino ad un pelo dal ponticello, tanto da non lasciar quasi più spazio per l'arco, eseguiva Fughe sulle quattro corde con una velocità incredibile...»⁷³

Nel dipinto, possiamo notare che Vivaldi è vestito con un'elegante camicia bianca ed un soprabito rosso, colore che quasi sempre viene utilizzato in arte per raffigurare personalità importanti, come sovrani, imperatori o papi, quasi come se si volesse far intendere in modo indiretto la grande importanza che Antonio Vivaldi ricopriva nel Settecento. Questo quadro appartiene alla galleria dei ritratti voluta da Padre Martini⁷⁴, nella quale i ritratti avevano tutti, o quasi, un'impostazione standard. Dal prezioso carteggio di lettere che Padre Martini⁷⁵ tenne con diversi personaggi dell'epoca, musicisti che erano stati suoi allievi a Bologna, membri dell'Accademia Filarmonica, teorici di musica, compositori, nobili, illustri intellettuali, maestri di Cappella, custodi di conventi francescani, si è evidenziata una complessa rete di informatori e di intermediari che si occupavano di reperire i ritratti da lui desiderati. Ciò non toglie che nella collezione siano presenti molti quadri di celebri pittori, come Angelo Crescimbeni, autore di numerosi ritratti, tra cui quello di Padre Martini stesso o Thomas Gainsborough, con il ritratto di Johann Christian Bach, ma anche di pittori/ritrattisti anonimi, come quello che realizzò l'ormai famosissimo ritratto di Antonio Vivaldi.

⁷³ TOFFOLO, 1987, p. 112

⁷⁴ Compositore, musicologo, insegnante. Venne considerato fra i più sapienti musicisti del XVIII secolo.

⁷⁵ <http://www.museibologna.it/musica/documenti/76437>

BIBLIOGRAFIA

- BERTELLI CARLO, BRIGANTI GIULIANO, GIULIANO ANTONIO, *Storia dell'Arte Italiana volume terzo*, Edizioni Electa, Milano, 1986.
- DANIELS JEFFERY, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, I Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1976.
- MARIUZ ADRIANO, *L'opera completa del Piazzetta*, I Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1982.
- MARIUZ ADRIANO, *Tiepolo*, Regione del Veneto, Fondazione Giorgio Cini Istituto di Storia dell'Arte, Cierre edizioni, Venezia, 2008.
- MELINI DONATELLA, *Nella Bottega del liutaio - storia e tecnologia costruttiva degli strumenti a pizzico e arco*, LIM, Lucca 2021.
- MEUCCI RENATO, *Dalla chitarra italiana al chitarrone*, F. Sellers, Lucca, 2022.
- MORASSI ANTONIO, *Guardi, tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Alfieri Electa, Venezia 1975.
- NORWICH JOHN JULIUS, *A History of Venice*, Vintage Books, USA, 1982.
- PALA ELISABETTA, *La mousiké téchne nel mito greco*, Medea vol. 1, 2015.
- PALLUCCHINI ANNA, *L'opera completa di Gianbattista Tiepolo*, I Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1968.
- PALLUCCHINI RODOLFO, *La pittura nel Veneto Il Settecento Tomo primo*, Regione del Veneto, Elmond editori associati, Electa, Milano, 1994.
- PALLUCCHINI RODOLFO, *La pittura nel Veneto Il Settecento Tomo secondo*, Regione del Veneto, Elmond editori associati, Electa, Milano, 1995.
- PEDROCCO FILIPPO, *Il Settecento Veneziano LA PITTURA*, Corbo e Fiore Editori, Venezia, 2012.
- PIGNATTI TERISIO, *L'opera completa di Pietro Longhi*, I Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1974.
- PILO GIUSEPPE MARIA, *La giovinezza di Giovan Battista Tiepolo e gli sviluppi della sua prima maturità*, Regione del Veneto, Edizioni della Laguna, Venezia, 1997.
- SCANDALETTI PAOLO, *Storia Di Venezia - dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 2014.
- SPERONELLO ELENA, *Venezia 1600, A. Vivaldi e l'Ospedale della Pietà*, Il Bo Live UniPd, 2021.
- TOFFOLO STEFANO, *Antichi Strumenti Veneziani 1500-1800: Quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Arsenale Editrice s.r.l., Venezia, 1987.

SITOGRAFIA

<https://www.archiviodistatovenezia.it/it/>

<https://www.pandolfini.it/it/asta-0244/viaggio-andndash-venezia-andndash-illustrati-7.asp>

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040120?rskey=HP9RW9&result=1#omo-9781561592630-e-0000040120-div1-0000040120.2>

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Vivaldi/Vivaldi-Ottone729.html>

<https://www.loc.gov/resource/musschatz.19167.0?st=gallery>

https://www.settemuse.it/musica/antonio_vivaldi.htm

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040120?rskey=Ax76KN&result=1#omo-9781561592630-e-0000040120-div1-9>

<https://altritaliani.net/article-la-scuola-veneziana-1500-1650/>

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028494?rskey=CVIEIR&result=2>

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40569>

<https://museobagattivalsecchi.org/mandolino-milanese-a-sei-ordini-inv-581/>

<https://dia.org/collection/woman-mandolin-63507>

https://www.treccani.it/enciclopedia/lira_res-e617652a-8bb0-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/

<https://carezzonico.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/francesco-fontebasso-1707-1769-lalbum-dei-disegni/2011/10/5003/francesco-fontebasso-venezia-1707-1769/>

<https://touristofficeapp.com/it/codroipo/punti-di-interesse/villa-manin-di-passariano>

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46239>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/trombone/>

<https://www.pandolfini.it/it/asta-0187/giovanni-battista-piazzetta.asp>

<http://www.museibologna.it/musica/documenti/76437>

<https://ilbolive.unipd.it/it/news/venezia-1600-antonio-vivaldi-lospedale-pieta>