

Il pittore del Settecento veneziano Nicola Grassi e il suo raggio d'influenza fuori dai confini della Repubblica di San Marco

ENRICO LUCCHESI

Discutere di Nicola Grassi, nato nel 1682 in un piccolo paese della Carnia (Formeaso di Zuglio per l'esattezza), nel cuore del Friuli, e morto nel 1748 a Venezia, sepolto nella chiesa di Santa Maria Formosa, significa dover affrontare un argomento connesso all'ultimo grande momento della storia della pittura veneziana, l'epoca di Sebastiano Ricci, di Giambattista Tiepolo, di Canaletto.

Pressoché coetaneo di Giambattista Piazzetta, Grassi si educò da Nicolò Casana, artista e agente a Venezia del Gran Principe Ferdinando de' Medici: come il maestro, Nicola fu uno specialista in ritratti, tanto da essere generosamente definito dall'abate Lanzi "competitore" di Rosalba Carriera.¹

Nonostante il curriculum, la sua attività non raggiunse mai la rinomanza internazionale di altri artisti iscritti al *collegio* dei pittori veneziani: non viaggiò, pare, nelle corti europee come Antonio Pellegrini, né fu un frescante come Tiepolo a Würzburg o Giambattista Crosato a Stupinigi. Il catalogo di Nicola comprende un numero circoscritto di prove ritrattistiche conosciute e, soprattutto, molte tele di soggetto religioso: i dipinti con temi profani e mitologici sono rari, pure i disegni – spesso a sanguigna, una tecnica evidentemente amata – sono infrequenti, almeno in confronto ad altri colleghi.

È forse per questi motivi che l'opera di Nicola Grassi, ancora descritta con puntualità da Anton Maria Zanetti il giovane nel 1771,² cadde nell'oblio nel corso del XIX secolo: neppure nell'esaltazione, a fine Ottocento, dell'arte tiepolesca c'era posto per un artista secondario, per quanto originale.

Appena dopo la Prima Guerra Mondiale, la critica d'arte italiana iniziò, con Giuseppe Fiocco, a rivolgere la propria attenzione verso Grassi, riscoprendone,

¹ Luigi LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, II/1, Bassano 1795–1796, p. 222.

² Anton Maria ZANETTI, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri Libri V*, Venezia 1771, p. 450.

negli stessi anni in cui France Stele portava avanti le sue ricerche, le opere sia veneziane sia, soprattutto, friulane.³ All'epoca del movimento di *Strapaese*, dove i valori provinciali sembravano più autentici dei corrispettivi cittadini, in un clima culturale che prediligeva la classica semplicità agli artifici della fantasia barocca, la pittura di Nicola fu interpretata come genuina espressione di un artista vincolato dai propri natali in Carnia, terra con cui ebbe rapporti effettivamente lungo l'intera esistenza.⁴

Questa prospettiva d'analisi, alla quale va aggiunta la proposta di Antonio Morassi di collocare l'esperienza creativa di Nicola Grassi all'interno di un più ampio gruppo di artisti settecenteschi, come i trentini Guardi o il ticinese Petrini, particolarmente attivi in zone alpine,⁵ ha provocato nella seconda metà dello scorso secolo una fortuna critica specificatamente locale, documentata dall'allestimento del museo civico di Udine e da quello delle Arti e Tradizioni Popolari di Tolmezzo. Se al castello udinese vi è un'intera sala dedicata ai quadri del pittore, al Museo Carnico dipinti di Grassi e della sua scuola decorano le ricostruzioni di ambienti con mobili e attrezzi del passato d'uso quotidiano. Le mostre monografiche, organizzate da Aldo Rizzi nel 1961 (Udine) e nel 1982 (Tolmezzo),⁶ si svolsero in questa prospettiva culturale, ottenendo però risultati scientifici non soddisfacenti: ne è autorevole testimonianza la stroncatura di Francis Haskell, sul "Burlington Magazine" per giunta, della prima esposizione citata.⁷

Diventato fenomeno regionale, a volte trasformato in ultimo campione di un'inesistente 'arte friulana', Nicola Grassi è stato valutato in una dimensione veneziana più consona alla realtà pittorica settecentesca da Egidio Martini, figura di conoscitore esterno dal dibattito propriamente accademico,⁸ e da Rodolfo Palluc-

³ Giuseppe FIOCCO, s. v. Grassi, Nicola, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* (edd. Ulrich Thieme – Felix Becker), XIV, Leipzig 1921, pp. 541–542.

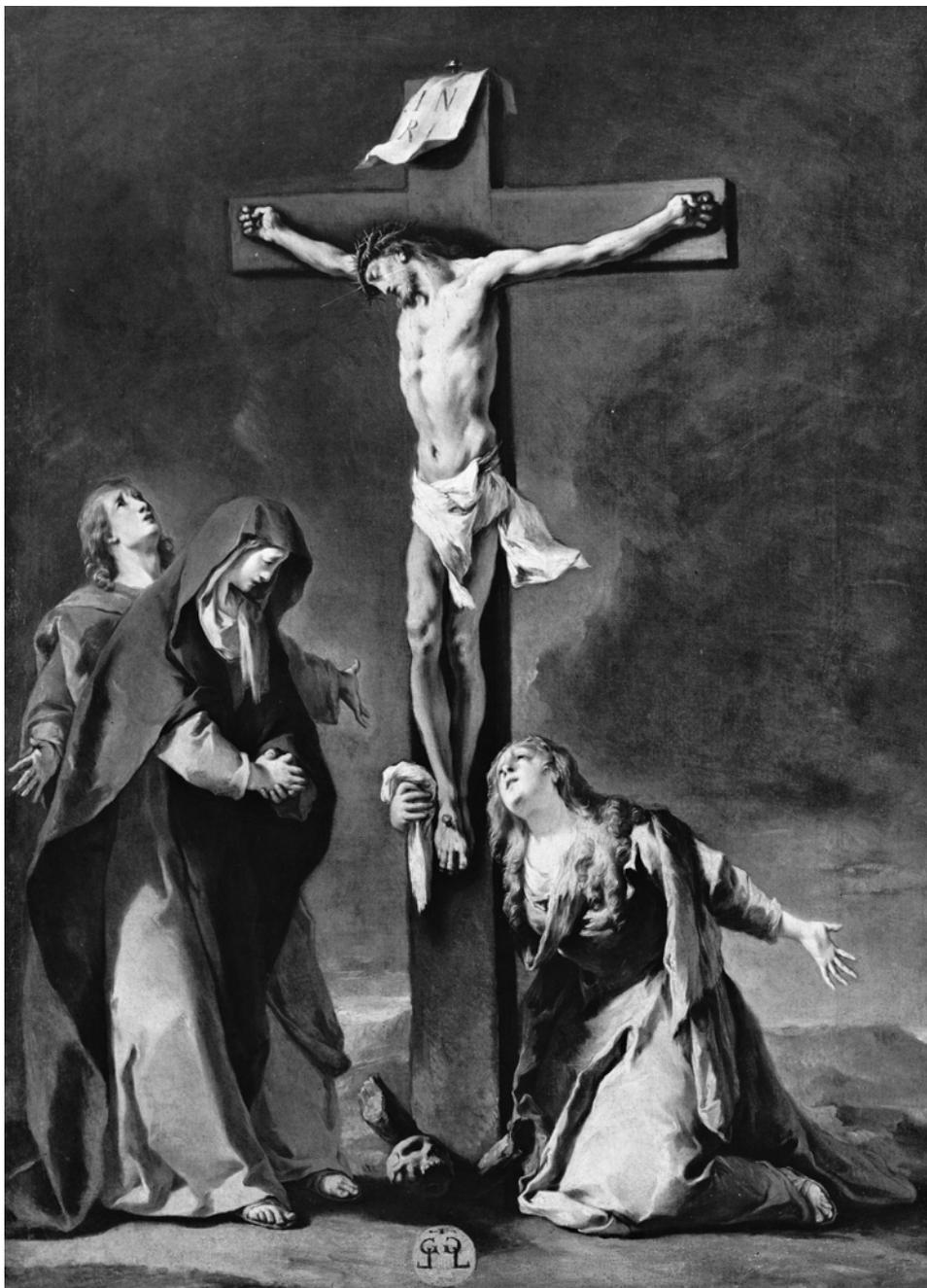
⁴ Discendente da questa lettura *d'antan* è il catalogo della mostra *Mistrùts. Piccoli maestri del Settecento carnico* (Tolmezzo, Museo Carnico delle Arti e Tradizioni Popolari «Luigi e Michele Gortani», 28.07.2006–31.03.2007, ed. Giorgio Ferigo), Udine 2006, volume già nel titolo rivelatore di una prospettiva critica piuttosto angusta, comunque interessante per la messe documentaria prodotta.

⁵ Antonio MORASSI, Il pittore Nicolò Grassi in una mostra ad Udine, *Pantheon*, 2, 1962, pp. 105–108.

⁶ *Mostra di Nicola Grassi* (Udine, chiesa di San Francesco, 25. 6.–15. 10. 1961), Udine 1961; Aldo RIZZI, *Nicola Grassi. Catalogo della mostra* (Tolmezzo, Palazzo Frisacco, 4. 7.–7. 11. 1982), Udine 1982.

⁷ Francis HASKELL, Nicola Grassi at Udine, *The Burlington Magazine*, CIV/704, 1962, pp. 43–44.

⁸ Tanto da formare una collezione, donata al Museo del Settecento veneziano, nella quale è cospicua la presenza di opere di Nicola Grassi, molte provenienti dal Friuli dove lo studioso operò come restauratore: Egidio MARTINI, *Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico*, Venezia 2002, pp. 160–171.



1. Nicola Grassi, *Crocefissione*. Tolmezzo (Udine), Duomo



2. Nicola Grassi, *Battesimo di Gesù*. Augusta, chiesa degli Zoccolanti

chini, il quale ha coniato il termine filologico ‘Rococò patetico’ per riunire, con il carnico capofila, una serie di maestri capaci, ognuno con una personale maniera, di coniugare a Venezia la pittura luminosa introdotta dai pittori-viaggiatori d’inizio secolo e quella di forte impatto chiaroscurale propugnata contemporaneamente da Piazzetta e da Bencovich.⁹

A prescindere da categorizzazioni, sempre rischiose nella loro schematicità, l’emancipazione dal contesto solamente friulano, cui fu legato per motivi economici-famigliari e certo di committenza, è obbligatoria per un artista che dimostra nelle sue tele di essere costantemente aggiornato dalle novità pittoriche del Settecento veneziano e che ebbe in vita mecenati non trascurabili: lo testimoniano le opere per il nunzio pontificio Girolamo Mattei di Paganica,¹⁰ per il maresciallo Matthias von der Schulenburg,¹¹ per la corte di Svezia¹² e per

⁹ Rodolfo PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1995, pp. 511–520.

¹⁰ Cf. Enrico LUCCHESI, *Precisazioni per Nicola Grassi e Giovanni Visentin, allievi di Nicolò Casana*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. L, 2014 [2015], pp. 129–144.

¹¹ Cf. Alice BINION, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990, pp. 264–265.

¹² Cf. Enrico LUCCHESI, *Novità su Nicola Grassi*, *Arte Veneta*, LXIII, 2006 [2007], pp. 84–95.



3. Nicola Grassi, *Assunzione della Vergine*. Lubiana, Galleria Nazionale



4. Nicola Grassi, *Scena pastorale*. Collezione privata

il patriarca d'Aquileia, il patrizio veneziano e cardinale Daniele Dolfin di San Pantalon.¹³

Apparentemente estraneo alla rete dei facoltosi britannici in *Grand Tour* nella città del carnevale e del melodramma, i "milordi" che esigevano il ritratto a pastello di Rosalba e la veduta veneziana di Canaletto, Nicola dovette misurarsi, nel genere della pittura di figura, con concorrenti altrettanto temibili: Sebastiano Ricci, Pellegrini, Jacopo Amigoni, Antonio Balestra, Piazzetta e naturalmente Tiepolo, solo per fare alcuni esempi.

È probabile che Grassi, comprendendo ben presto lo scarso sviluppo di un'attività unicamente ritrattistica, si sia rivolto a quella che oggi si definisce una precisa 'fetta di mercato', cioè un pubblico interessato ad alcuni specifici soggetti. Le sue

¹³ Cf. Enrico LUCCHESI, in: *Nicola Grassi ritrattista* (Tolmezzo, Museo Carnico delle Arti e Tradizioni Popolari »Luigi e Michele Gortani«, 23.09.–27.11.2005, edd. Enrico Lucchese, Marialisa Valtropoli Basso), Tolmezzo 2005, pp. 19–20, 86–89.



5. Nicola Grassi, *San Marco*. Venezia, chiesa di Santa Maria dei Derelitti



6. Nicola Grassi, *Giuda e Tamar*. Udine, Civici Musei

origini carniche gli permisero di stringere rapporti con conterranei, i cui nomi compaiono a volte nelle pale d'altare che ordinarono per la loro devozione e per il loro prestigio: *in primis* il borghese e imprenditore tessile Jacopo Linussio, il cui 'marchio di fabbrica' è visibile sotto le tele del duomo di Tolmezzo (fig. 1). Vicino al Friuli, c'erano altri territori della Repubblica di San Marco che potevano fruire delle cosiddette "rimesse degli emigrati", con legami sorti presumibilmente a Venezia: dalle valli bergamasche alla Dalmazia la presenza di dipinti religiosi di Nicola Grassi è documentata *ab antiquo*. La committenza nelle provincie veneziane era bilanciata da alcune opere sacre nelle chiese della capitale, una garanzia di qualità per un discreto successo anche oltre i confini della Dominante: i dipinti del museo di Stoccarda e della chiesa degli Zoccolanti di Augusta (fig. 2) sono il corollario in Germania a uno dei rinvenimenti più importanti fuori da Venezia, il ciclo di tele di Jesenice in Slovenia (fig. 3).¹⁴

Accanto a detta produzione per chiese, conventi e oratori, si può registrare nell'opera di Nicola Grassi l'interesse verso temi desunti dall'Antico e Nuovo Testamento, impiegati, però, per dipinti di decorazione profana. Nella tradizione dei Bassano e sulla scia delle recenti invenzioni del genovese Giovanni Benedetto Ca-

¹⁴ Ferdinand ŠERBELJ, *Nicola Grassi. Tri oltarne podobe. Tre pale d'altare* (Ljubljana, Narodna galerija, giugno–agosto 1992), Ljubljana 1992. Per le opere in Germania, rimando a Enrico LUCCHESI, *Nicola Grassi*, Soncino 2016 (in corso di stampa).



7. Nicola Grassi, *Agar e l'angelo*. Udine, Civici Musei

stiglione, detto il Grechetto, noto a Venezia anche per la dispersione, dalla fine del primo decennio, della collezione dell'ultimo duca di Mantova, le esemplari storie degli eroi della Bibbia diventarono di nuovo il pretesto per inscenare, nel formato allungato delle tele da 'portego', il salone passante delle case patrizie veneziane, o in scala dimensionale più ridotta, composizioni ricche di effetti pittorici, gradevoli nell'iconografia aggiornata con grazia arcadica. Due di queste migrazioni bibliche con greggi, pentole in rame e bagagli in bella vista, sintomaticamente attribuite al figlio del Grechetto (fig. 4), sono da reputare autografe di Nicola Grassi e databili in un momento cruciale della propria carriera veneziana, quando lavorò attorno al 1716 a fianco del giovane Tiepolo ai pennacchi sopra gli altari della chiesa di Santa Maria dei Derelitti, detta dell'Ospedaletto (fig. 5).¹⁵

Nacquero forse per un ambito privato i quattro dipinti ora in una cappella a San Francesco della Vigna, ognuno opera, verso il 1720 circa, di un diverso maestro (Francesco Polazzo, Francesco Migliori, Giambattista Piazzetta e – appunto – Grassi con *Rebecca al pozzo*): essi documentano la diffusione del genere a Venezia, il cui esito più originale sembra trovarsi nelle mature 'pastorali' di Piazzetta.

Proviene con probabilità da un palazzo o da una villa del Friuli la coppia già Ciceri a Tricesimo (adesso al museo di Udine) con *Giuda e Tamar* (fig. 6) e *Agar e*

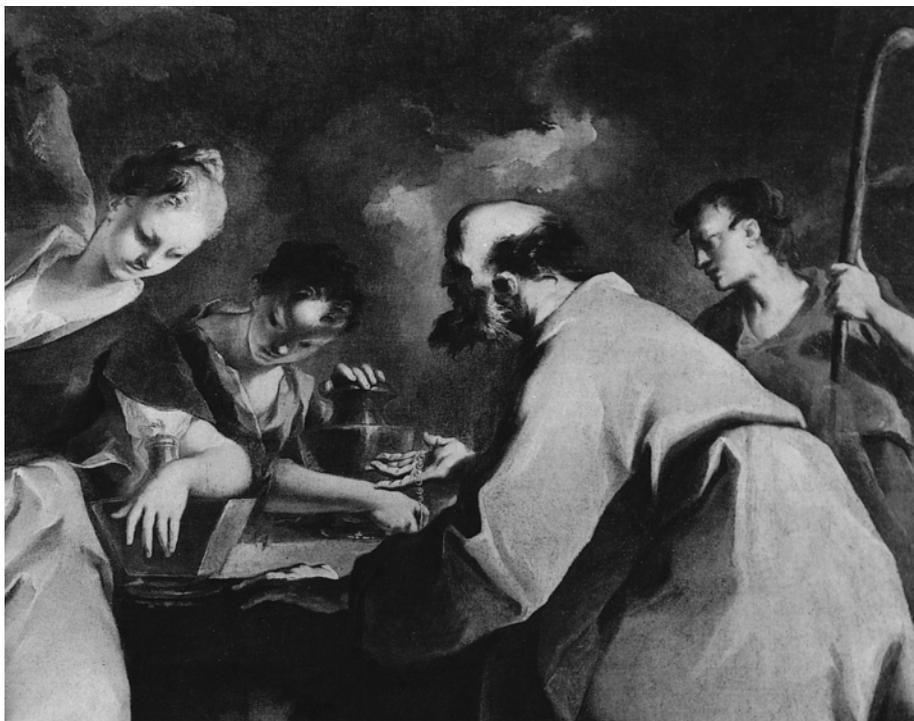
¹⁵ LUCCHESI 2014 [2015], cit. n. 10.



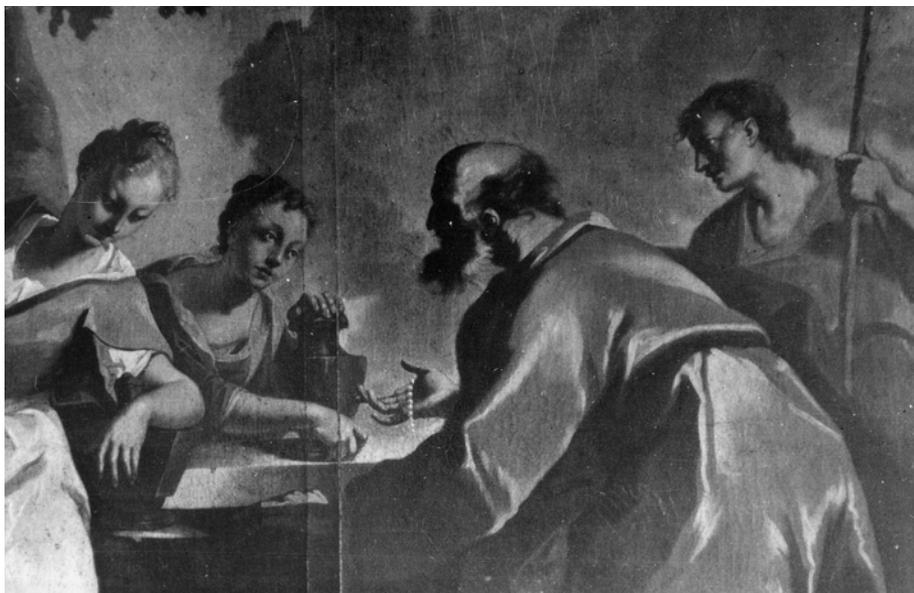
8. Nicola Grassi, *Rebecca ed Eliazaro*. Udine, Civici Musei



9. Nicola Grassi e bottega, *Rebecca ed Eliazaro*. Già Mirna, Castello



10. Nicola Grassi, *Rebecca ed Eliazaro* (particolare). Udine, Civici Musei



11. Nicola Grassi e bottega, *Rebecca ed Eliazaro* (particolare). Già Mirna, Castello



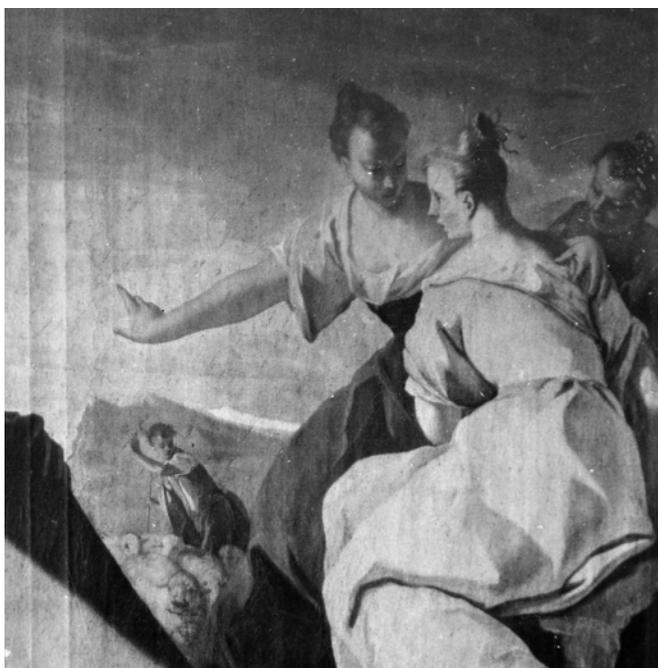
12. Nicola Grassi, *Giacobbe e Rachele al pozzo*. Udine, Civici Musei



13. Nicola Grassi e bottega, *Giacobbe e Rachele al pozzo*. Già Mirna, Castello



14. Nicola Grassi, *Giacobbe e Rachele al pozzo* (particolare). Udine, Civici Musei



15. Nicola Grassi e bottega, *Giacobbe e Rachele al pozzo* (particolare). Già Mirna, Castello

l'angelo (fig. 7),¹⁶ cronologicamente situabile tra il dipinto veneziano appena citato e il prototipo per il ciclo di Mirna, cioè la serie di tele con le vicende di Giacobbe e Rachele che ornavano, tra decori ottocenteschi ad affresco, il salone del palazzo udinese Fistulario, Plateo, De Portis.¹⁷

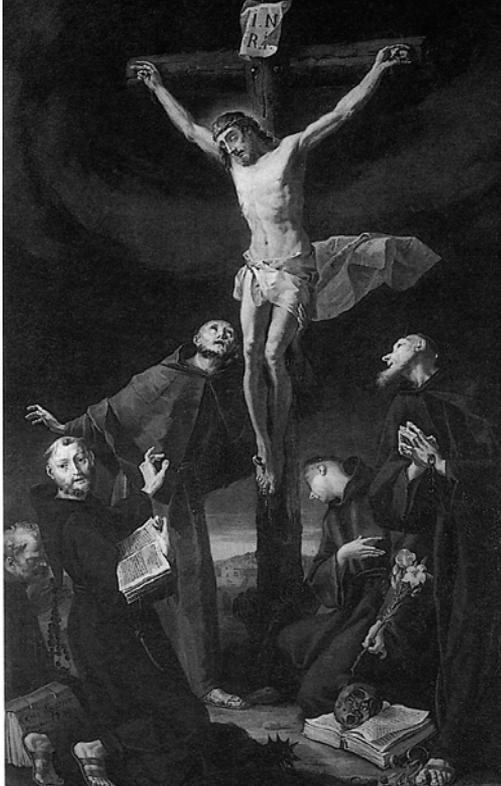
Confrontando i lavori ora divisi tra proprietà privata e il museo di Udine con le fotografie di Stele, pubblicate da Matej Klemenčič,¹⁸ viene da chiedersi i motivi di una così notevole replica in Carniola, ricordata in un inventario già a metà Settecento, in una dimora dove l'altro ciclo riprodotto – di qualità nettamente inferiore – mostra la spartizione, abbastanza tradizionale, in esempi veterotestamentari (*Giuseppe spiega i sogni in carcere*), mitologici (*Ercole con la clava*) e storici (*Alessandro e Diogene*), e l'influenza della pittura tenebrosa in auge a Venezia nel secondo Seicento, specificatamente di Giambattista Langetti, nella figura del prigioniero disteso sotto il giovane Giuseppe.

Le non perfette condizioni conservative delle due opere del museo di Udine e il grado di leggibilità delle riprese del 1935, che documentano comunque che i telai insistevano su un supporto evidentemente non più in tensione, segnandone verticalmente la superficie dipinta, non permettono di affrontare con completezza un raffronto che potrebbe essere adeguato, anche nella constatazione delle parti ritoccate, solo di fronte agli originali. In base al materiale pervenuto, sembra di poter sostenere con Klemenčič la primogenitura inventiva della quaterna udinese (figg. 8, 12), considerando altresì la serie di Mirna (figg. 9, 13) di maniera pittorica coerente con il linguaggio di Nicola fino a un determinato punto. Non sembrano del tutto appartenenti agli stilemi peculiari di Grassi, infatti, certi tipi facciali, come quello della ragazza in secondo piano tra Rebecca e Eliazaro (fig. 11) – tra le varianti più significative del ciclo – nella scena dell'incontro al pozzo, così come i caratteristici tratti dei personaggi già Fistulario appaiono risolti a Mirna in una maniera esecutiva più controllata, quasi levigata nella stesura dei dettagli. Inoltre, le lumeggiature che si vedono in queste vecchie foto sulla veste di Eliazar non si ritrovano così cromaticamente addensate e, sembrerebbe, inani pittoricamente sui corrispettivi di sicuro autografi, come il gemello ora al museo di Udine e la citata coppia già a Tricesimo, capolavoro di quel periodo.

¹⁶ Enrico LUCCHESI, Due capolavori di Nicola Grassi nella pinacoteca del castello di Udine, *Udine. Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali*, s. III, 7–8, 2001–2002 [2003], pp. 89–98.

¹⁷ Giuseppe BERGAMINI, in: *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine*, II, *Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo* (edd. Giuseppe Bergamini, Tiziana Ribezzi), Vicenza 1993, pp. 110–111.

¹⁸ Matej KLEMENČIČ, Nicola Grassi in izgubljenih slikah z gradu Mirna, *Acta historiae artis Slovenica*, IX, 2004, pp. 71–85.



16. Cesare Ligari, *Crocefissione e cinque santi francescani*. Gallivaggio (Sondrio), santuario di Nostra Signora della Misericordia

Le considerazioni stilistiche appena esposte non inficiano l'importanza storica della committenza. A Mirna i Lamberg o i Gall, desiderosi di arricchire una sala del loro residenza con un esempio di decorazione moderna, vollero una serie di dipinti presumibilmente usciti dalla bottega veneziana e sotto il controllo, visto il complessivo buon livello esecutivo, di Nicola Grassi.

Il carnico doveva tenere, come molti colleghi in una città che vide la fondazione dell'Accademia di Belle Arti solo a metà secolo, una sorta di scuola pittorica: sappiamo documentato l'alunnato a Venezia da Grassi di Franz Lichtenreiter da Passau, attivo negli anni quaranta a Praga.¹⁹ Possiamo ipotizzare, per evidenze stilistiche riscontrabili nella pala del 1739 (fig. 16) per il santuario di Gallivaggio (Sondrio), il passaggio da Nicola del valtellinese Cesare Ligari, così come quello, a giudicare dalle opere giovanili (fig. 17), di Francesco Sebaldo Unterperger di Cavalese, in Val di Fiemme: proprio in questa località del Trentino vi sono originali

¹⁹ Cf. Walter KLAINSEK, *Un pittore mitteleuropeo quasi dimenticato. Note per uno studio su Franz Lichtenreiter, I Lichtenreiter nella Gorizia del Settecento*, (edd. Andrea Antonello, Walter Klainscek), Mariano del Friuli 1996, pp. 13–18.



17. Francesco Sebaldo Unterperger, *L'Immacolata con il Bambino e i santi Giuseppe, Giovanni Battista, Giovanni Nepomuceno e Carlo Borromeo*. Lavis (Trento), chiesa di San Giovanni Nepomuceno

e copie antiche di dipinti di Grassi che testimoniano una pratica educativa e professionale assolutamente normale per un'età che stimava l'imitazione uno dei migliori metodi d'insegnamento.

Notevole quindi sotto molti aspetti, il ciclo purtroppo disperso di Mirna documenta la vocazione europea della pittura veneziana del Settecento: un cosmopolitismo applicabile anche a un interprete secondario come Nicola Grassi e a una zona alla periferia dei grandi centri, ma non per questo da omettere, come la Carniola imperiale.

Referenze fotografiche: archivio dell'autore (1, 2, 4–8, 10, 12, 14, 16, 17); © Galleria Nazionale, Ljubljana (3); INDOK Ljubljana (9, 11, 13, 15).

Nicola Grassi, slikar beneškega settecenta, in njegov radij vpliva zunaj mej Republike svetega Marka

POVZETEK

Novejšo kritiško usodo slikarja Nicole Grassija je dodobra zaznamovalo rojstvo v Karniji. Prevečkrat se ga je namreč označevalo kot slikarja neobstoječe »furlanske umetnosti«, namesto da bi se ga obravnavalo v okviru vizualnega konteksta Benetk, kjer je tudi živel in tesno sodeloval s tamkajšnjimi velikimi mojstri. Kljub temu, da je mnogo pomembnih naročil dobil prav iz rodne Furlanije, je bil kot slikar uspešen tudi drugod, celo izven meja Beneške republike: sem zagotovo spadajo slike v Nemčiji in Sloveniji. V tem pogledu se članek osredotoči na serijo slik z gradu Mirna na Dolenjskem, ki so danes poznane le po fotografskih reprodukcijah, in jih primerja s slikami podobne vsebine, ki so nekoč krasile palačo Fistulario v Vidmu. Predstavljena je hipoteza, da bi slike lahko bile rezultat sodelovanja delavnice, pri čemer uvaja domnevo o šolanju dveh slikarjev, Cesareja Ligarija in Francesca Sebalda Unterpergerja, v delavnici Nicole Grassija.

Enrico LUCCHESI, Nicola Grassi, slikar beneškega settecenta, in njegov radij vpliva zunaj mej Republike svetega Marka

Ključne besede: Nicola Grassi, slike, Grad Mirna, palača Fistulario v Vidmu, Cesare Ligari, Francesco Sebaldo Unterperger, Benetke, settecento

Po temeljitem študiju historiografije slikarja Nicole Grassija, se prispevek osredotoča na slikarjev vpliv zunaj okvirjev Beneške republike. Avtor primerja skupino slik z gradu Mirna na Dolenjskem s podobnimi upodobitvami, ki so bile nekoč v palači Fistulario v Vidmu. Predstavljena je hipoteza, da bi mirenski ciklus slik lahko bil rezultat sodelovanja delavnice, pri čemer je izpostavljen problem šolanja dveh slikarjev, Cesareja Ligarija in Francesca Sebalda Unterpergerja, v delavnici Nicole Grassija.

Enrico LUCCHESI, Nicola Grassi, the Painter of the Venetian Settecento, and His Influence beyond the Borders of the Republic of San Marco

Keywords: Nicola Grassi, paintings, Castle Mirna, Fistulario palace in Udine, Cesare Ligari, Francesco Sebaldo, Unterperger, Venice, settecento

After a thorough study of the historiography of the painter Nicola Grassi, the contribution focuses on the painter's influence outside the framework of the Venetian Republic. The author compares a group of paintings from Mirna Castle in Dolenjska with depictions similar to those once in the Fistulario Palace in Udine. He hypothesises that the series of paintings from Mirna Castle could have been the result of the cooperation of the workshop, pointing out the problem of training two painters, Cesare Ligari and Francesco Sebaldo Unterperger, at Nicola Grassi's workshop.

Renata NOVAK KLEMENČIČ, Enrico Nordio in »gotska« bifora na koprski Loži

Ključne besede: Koper, Loža (Loggia), bifora, Enrico Nordio, Ferdinando Forlati, prenova

Ložo na Titovem trgu v Kopru, ki je bila zgrajena med leti 1462 in 1464, konec 17. stoletja pa temeljito predelana, so leta 1846 razdelili v dva prostora s predelno steno, v tako nastali vzdolžni prostor vzdali mezanin, prostor pod mezaninom pa osvetlili s pravokotnim oknom na zahodni fasadi. Leta 1894 je bila nad to okno vzdana bifora, za katero je vse do danes veljalo mnenje Antonia Alisija, da je bila na Ložo prenesena s stare palače družine Sabini. V Pokrajinskem arhivu Koper hranjeni signirani in datirani načrti in akvarel, pričajo o tem, da je arhitekt Enrico Nordio sam izdelal načrt za novo biforo, ki je bila zastekljena z okroglimi ploščicami in okrašena s kovano ograjo. Zahodna fasada Lože je po prenovi Ferdinanda Forlatija leta 1934 ostala nespremenjena, v šestdesetih ali osemdesetih letih prejšnjega stoletja pa je bilo zazidano pravokotno okno pod biforo in odstranjena kovana ograjica.

since he exhibited both sets of illustrations in their entirety in 1950 and 1951, before the books were published in 1951. Compared to painting, illustration was considered a utilitarian art in the years following WW 2 (which were saturated with the political ideology of socialistic triumph) and was thus expelled from the field of 'high art' and therefore was less in the firing line of orthodox critics, a situation which Marij Pregelj used to his advantage. He exercised his artistic freedom and depicted *The Iliad* in gouache, interpreting the story with an expressive and picturesque brutalism, while *The Odyssey* was interpreted in the spirit of Picassian classicism, both far from the classicist ideals of drawing. Fine-art criticism extolled the illustrations as first-rate artistic achievements, while literary criticism by classical philologists rejected their modern style. Thus, although the illustrations were remarkable, the first print run was also the only one.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Sanja ŽAJA VRBICA, Slovenski slikar Anton Perko – dvorni marinist z dubrovniškim naslovom

Ključne besede: Anton Perko, marinist, Dubrovnik, romantika, realizem, 19. stoletje

Anton Perko (1833–1905) je bil slovenski orientalist, pomorski poročnik, dvorni slikar marin, del spremstva prestolonaslednika Rudolfa Habsburškega in tajnik kronske princese Stephanie. S slikarstvom se je začel ukvarjati pri dvajsetih letih, osnovno znanje pa je pridobil v ateljeih dveh marinistov - Avstrijca Josepha Sellenyja in Francoza Henrija Durand-Bragerja. Po upokojitvi se je preselil v Dubrovnik, kjer je tudi umrl in bil pokopan z visokimi častmi, kot so poročali številni dunajski časniki. V svojem petdesetletnem delovanju je ustvaril niz pomembnih del, ki so ostajala znotraj stilnih okvirjev romantike in realizma, impresionizem in kasnejše smeri pa v njegovem delu niso pustili vidnejših sledi. S svojim opusom je obogatil fond slovenske umetnosti kot tudi fond priseljenih ustvarjalcev v Dubrovniku, zato si v jubilejnem letu, svoji 110. obletnici smrti, zasluži večjo pozornost.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Sanja ŽAJA VRBICA, Slovenian Painter Anton Perko: Court Marine Painter in Dubrovnik

Keywords: Anton Perko, marine painter, Dubrovnik, romanticism, realism, 19th century

Anton Perko (1833–1905) was a Slovenian orientalist, naval officer, court painter of seascapes, member of crown prince Rudolph of Habsburg's royal entourage and secretary to Crown Princess Stephanie. He started to paint in his twenties, and received basic training in painting in the workshops of two marine artists, the Austrian Joseph Selleny and the French painter Henry Durand-Brager. After retiring, he moved to Dubrovnik, where he died. According to a number of Viennese newspapers, he was buried with military honours. In almost fifty years, he created a number of significant works, which remain within the stylistic frameworks of romantic, realist and Impressionist painting, while no traces of later painting styles can be seen in his oeuvre. His works significantly influenced Slovenian art as well as immigrant art in Dubrovnik, which is why he deserves greater attention on the 110th anniversary of his death.



[Lucchese 6] Nicola Grassi, Giuda e Tamar. Udine, Civici Musei
