

L'uso delle fonti figurative nel Settecento: il caso del pittore Nicola Grassi

ENRICO LUCCHESI

Come altri artisti veneziani, anche Nicola Grassi, valutato ai suoi tempi ottimo ritrattista e dotato di “bel maneggio di colore, con vaghezza e lucidità”,¹ si avvale nella preparazione compositiva di diverse incisioni di pittori tanto moderni quanto antichi: per la serie con il marchio dell'imprenditore tessile Jacopo Linussio a Tolmezzo e per la pala oggi alla parrocchiale di Raveo sono stati identificati ispirazioni e prestiti da Goltzius e da Van Dyck.² Purtroppo, l'asciuttezza documentaria che contraddistingue la biografia di Nicola non aiuta una ricerca sui meccanismi precisi del suo lavoro; ad esempio, s'ignorano i titoli di “alcuni libri” elencati dalla sorella Caterina Bonaventura nell'inventario *post mortem* dell'artista.³ Solo quindi mediante raffronti visivi, calandoli nella realtà artistica e collezionistica della prima metà del XVIII secolo veneziano, si può ricostruire l'ambito culturale in cui un “rielaboratore intelligente di modi espressivi a lui affini”⁴ ha operato fruttuosamente. Così, nelle *Ricche Minere* veneziane si possono riconoscere due vene – tra loro comunicanti – sfruttate da Grassi nella propria maturità stilistica, nel terzo e nel quarto decennio: da una parte la grazia moderna proposta da Antonio Balestra, dall'altra la ricezione delle traduzioni contemporanee di un modello rinascimentale decisivo per la *suavité* settecentesca, il Parmigianino.

L'agnizione di Balestra quale insegnante, con Gregorio Lazzarini, nella classe di disegno dal vero nella cosiddetta *Scuola del nudo* tiepolesca,⁵ permette di con-

¹ Il presente intervento riprende e approfondisce alcuni argomenti discussi in Enrico LUCCHESI, *Nicola Grassi (1682–1748)*, Treviso 2018. Anton Maria ZANETTI, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri. Libri V*, Venezia 1771, p. 450.

² Riccardo LATTUADA, *Sei dipinti inediti di Nicola Grassi*, *Arte documento*, 16, 2002, pp. 190–195.

³ Cf. Lino MORETTI, *Novità documentarie su Nicola Grassi*, *Nicola Grassi e il Rococò europeo. Dagli atti del Congresso Internazionale di Studi 20/22 maggio 1982*, Udine 1984, p. 23.

⁴ Rodolfo PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994, p. 520.

⁵ Cf. Enrico LUCCHESI, *Nel segno della grazia. Antonio Balestra maestro di Anton Maria Zanetti e nella “Scuola del Nudo” di Giambattista Tiepolo*, *Valori Tattili*, 9, 2017, pp. 166, 168–171.



1. Pietro Antonio Rotari, Cristo alla colonna (da Antonio Balestra), incisione. Verona, Museo di Castelvecchio

fermare l'importanza dell'influsso del veronese nei fatti artistici veneziani della seconda metà degli anni dieci, esemplificati dall'impresa pittorica dei pennacchi della chiesa dell'Ospedaletto,⁶ dove Nicola fu protagonista con l'esordiente Giambattista Tiepolo, e di valutare il valore effettivo della prima menzione (in una lettera di Antonio al collezionista fiorentino Gabburri, del Natale 1717) delle doti grafiche di Giambattista Piazzetta,⁷ coetaneo di Grassi e punto di riferimento costante in una carriera quasi quarantennale.

Rientrato a Verona nel 1718, Antonio Balestra continuò i suoi rapporti con la città di San Marco, come ben provato dalla partecipazione al ciclo del 1722 nella chiesa di San Stae con *San Giovanni evangelista posto nella caldaia d'olio bollente*.⁸ Due

⁶ Cf. Egidio MARTINI, I ritratti di Ca' Cornaro di G. B. Tiepolo giovane, *Notizie da palazzo Albani*, III/1, 1974, p. 35: n. 5.

⁷ Cf. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, II, Milano 1822, p. 124.

⁸ Cf. Lino MORETTI, La data degli Apostoli della chiesa di San Stae, *Arte Veneta*, XXVII, 1973, pp. 318–320.



2. Nicola Grassi, *Flagellazione*. Budapest, Szépművészeti Múzeum

anni dopo, Balestra firmò e datò il *Cristo alla colonna* per il santuario della Madonna della Corona, a Ferrara di Monte Baldo,⁹ opera tradotta all'acquaforte e in controparte dall'allievo Pietro Antonio Rotari (fig. 1).¹⁰ L'incisione del dipinto del 1724 dovette dimostrarsi agli occhi di Nicola Grassi un *passé-partout* utile a rinnovare uno stile che aveva seguito un indirizzo tenebroso almeno fino alla *Crocefissione* e alle *Anime purganti* per Limone sul Garda del 1721 e alla tavola ex Brass dell'anno successivo.¹¹ Lo dimostrerebbe il preciso ricalco della figura del Messia, incurvato verso sinistra con le ciocche dei capelli pendenti in avanti, nella *Flagellazione* già nella collezione del patriarca veneziano di primo Ottocento János László Pyrker,¹²

⁹ Cf. Lilli GHIO – Edi BACCHESCHI, Antonio Balestra, *I Pittori Bergamaschi. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, p. 194: cat. 17.

¹⁰ Cf. Chiara BOMBARDINI, Antonio Balestra nello specchio di Pietro Antonio Rotari, *Antonio Balestra. Nel segno della grazia* (ed. Andrea Tomezzoli), Verona 2016, pp. 136, 140.

¹¹ Cf. Andrea PIAI in *Capolavori Sacri sul Garda tra Sei e Settecento* (edd. Marina Botteri Ottaviani – Sergio Marinelli – Mariolina Olivari), Riva del Garda 2009, pp. 129–131: cat. 22; Alessandra ZAMPERINI, in *I bambini e il cielo* (ed. Serenella Castri), Torino 2012, pp. 252–253.

¹² Dove figurava come di Giambattista Tiepolo: la corretta attribuzione a Nicola Grassi spetta a Giuseppe FIOCCO, Niccolò Grassi, *Dedalo*, X/2, 1929, p. 445.

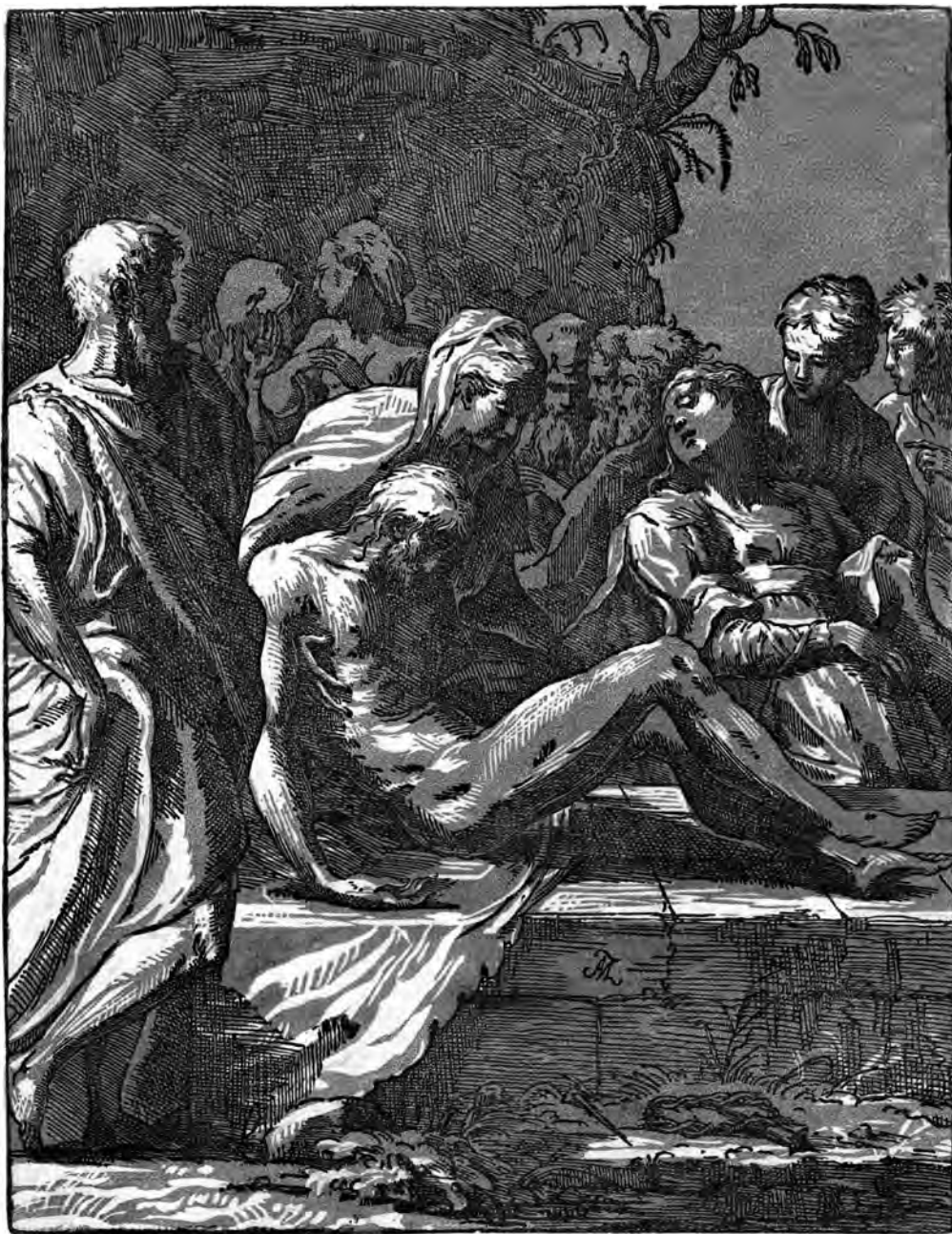


3. Parmigianino, Deposizione di Cristo nel sepolcro, incisione. London, The British Museum

oggi al museo di Budapest (fig. 2). La tela ungherese può essere accostata ad altre di simile materia pittorica tersa ma esente dalle iridescenze, derivate dall'influenza di Sebastiano Ricci, tipiche delle opere degli anni trenta: qui invece la cifra stilistica dominante è quella di Antonio Balestra, richiamata nell'effetto quasi bidimensionale dell'elegante ostentazione dell'epidermide lattea – nonostante i supplizi della Passione – del Salvatore; pure l'esibizione muscolare dei flagellatori trova referenze nelle vigorose figure maschili del repertorio del pittore veronese, di cui una valida sintesi nel 1718 era stata offerta nella coppia di grandi tele per la chiesa padovana di Santa Giustina.¹³ La rilevanza per Grassi della stampa di Rotari *d'après* Antonio Balestra si misura nel buon numero di ripetizioni dell'invenzione: la ritroviamo nel coevo *Cristo deriso* già Barozzi, nella fondamentale *Pietà* di Endenna del 1731, su cui si tornerà, e in un dettaglio della più tarda *Probatrica piscina* del museo di Varsavia, a sua volta ripresa da un modello pittorico tra Sebastiano Ricci e Francesco Fontebasso.¹⁴

¹³ Cf. GHIO – BACCHESE 1989, cit. n. 9, pp. 200–201: cat. 45.

¹⁴ Cf. Aldo RIZZI, *Nicola Grassi*, Udine 1982, pp. 44–45: cat. 7, pp. 80–81: cat. 25, pp. 164–165: cat. 67.



4. Anton Maria Zanetti, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, incisione. London, The British Museum



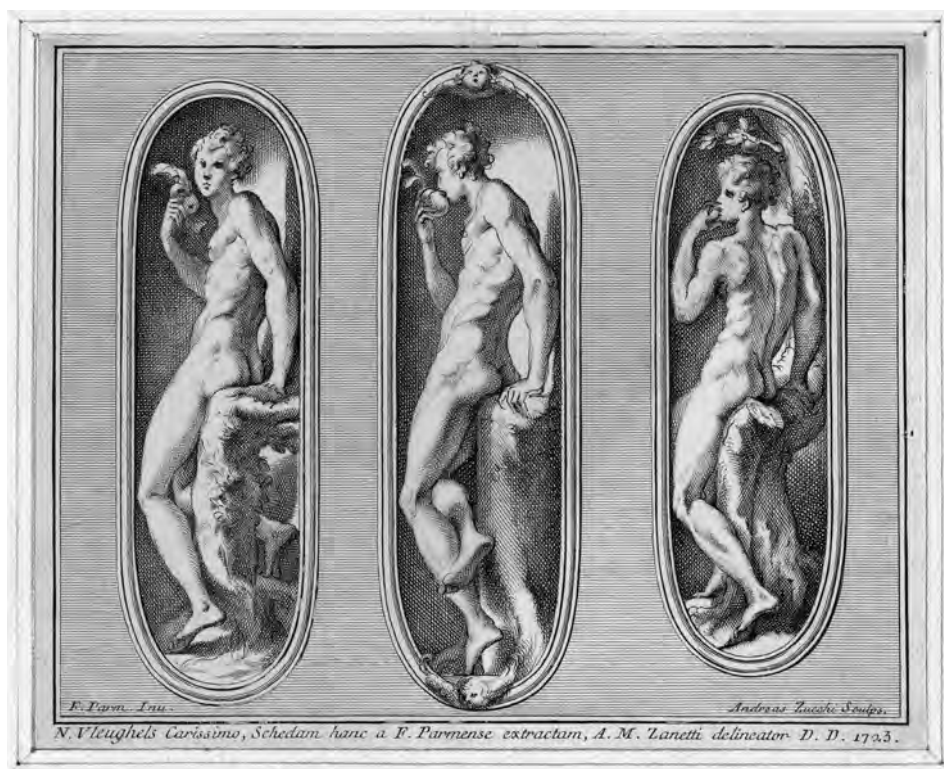
5. Nicola Grassi, *Madonna con il Bambino e i santi Osvaldo, Antonio da Padova e Floriano*, particolare. Sutrio, chiesa di Sant'Ulderico

Tale fortuna si può spiegare certo con l'ascendente del veronese su Nicola, il quale copiò in formato ridotto la pala dei Gesuiti del 1704,¹⁵ corroborata però senz'altro dall'autorevole origine cinquecentesca dell'immagine di Balestra: la celebre acquaforte di Parmigianino con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (fig. 3). Non deve stupire l'accostamento. In quello scorcio, l'arte del grande emiliano conosceva a Venezia diffusione grazie all'iniziativa di Anton Maria Zanetti di Gerolamo, acquirente nel 1720 a Parigi dei centotrenta circa fogli Arundel.¹⁶ È nota pure l'impresa calcografica, compiuta dallo stesso Zanetti incisore dilettante, dei chiaroscuri tratti dalle invenzioni di Parmigianino: d'altronde, nel secondo volume che raccoglie codeste stampe, compare la versione, siglata da Anton Maria, della sopraddetta *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (fig. 4).¹⁷

¹⁵ Enrico LUCCHESI, *Novità su Nicola Grassi*, *Arte Veneta*, 63, 2006, p. 92.

¹⁶ Cf. Arthur Ewart POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, I, New Haven – London 1971, p. 32; Michael MATILE, *La genesi della Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni* (ed. Alberto Craievich), Crocetta del Montello 2018, pp. 91–93.

¹⁷ Giulio LORENZETTI, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo. Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, Venezia 1917, p. 111: cat. 61. Sui chiaroscuri zanettiani e la cronologia dei vari volumi che



6. Andrea Zucchi, Tre studi per la figura di Adamo della Steccata (da Parmigianino, su disegno di Anton Maria Zanetti), incisione. London, The British Museum

Nell'idea della riappropriazione e della reinterpretazione settecentesca delle fonti prime dell'arte moderna, altre traduzioni incise dei disegni parmigianineschi allora nella collezione Zanetti rivelano gli archetipi di alcune creazioni di Nicola Grassi: aspetti che dimostrano i rapporti con il massimo intendente veneziano dell'epoca e la scaltrezza figurativa di questo pittore, allievo di Nicolò Cassana, il

li raccolgono, cf. MATILE 2018, cit. n. 16, pp. 49–100; Dario SUCCI, *La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L'opera completa dei grandi maestri veneti*, I, Castelfranco Veneto 2013, pp. 450–453: la seconda raccolta, che contiene la stampa in discussione, fu formata nel 1741 circa. Va notato, inoltre, che il chiaroscuro zanettiano traduce la prima versione dell'acquaforte parmigianinesca, cf. Grazia Maria DE RUBEIS, in *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento* (edd. Massimo Mussini – Grazia Maria De Rubeis), Milano 2003, pp. 45–46: cat. 3. È presumibile, inoltre, che a Zanetti, e forse pure a Grassi, non potesse sfuggire il successo dell'invenzione parmigianinesca nell'opera di alcuni artisti veneti del passato, come Schiavone e Palma il Giovane, cf. Catherine PUGLISI, *Il forestiero innovatore. Schiavone davanti al Cristo passo, Andrea Schiavone. Pittura, incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento* (edd. Chiara Callegari, Vincenzo Mancini), Venezia 2018, pp. 270–283.



7. Nicola Grassi, Rebecca al pozzo, particolare. Sezza di Zuglio, chiesa di San Giacomo apostolo



8. Giovanni Antonio Faldoni, Canefora (da Parmigianino, su disegno di Anton Maria Zanetti), incisione. London, The British Museum

restauratore e agente di fiducia del Gran Principe Ferdinando de' Medici e, inoltre, falsario di dipinti cinquecenteschi in società con Sebastiano Ricci.¹⁸

La *Madonna con il Bambino e i santi Osvaldo, Antonio da Padova e Floriano* che Grassi firma e data 1728, oggi nella parrocchiale di Sutrio, considerata forse un po' troppo facilmente entro "i limiti della committenza popolare, interessata ad immagini *more antiquo* e non a problematiche troppo avanzate",¹⁹ mostra invece nel "dinoccolato san Floriano"²⁰ (fig. 5) la stretta dipendenza dai *Tre studi per la figura di Adamo della Steccata*, il superlativo foglio del British Museum di Londra in quell'epoca posseduto da Anton Maria Zanetti e inciso all'acquaforte in controparte su disegno di co-

¹⁸ Cf. Franco PALIAGA, *L'apparenza inganna. Pittori falsari nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2014, pp. 131–146.

¹⁹ RIZZI 1982, cit. n. 14, p. 68; cat. 19.

²⁰ Giuseppe BERGAMINI, in *Floriano. Ponte di arte e fede tra i popoli di Europa* (edd. Giuseppe Bergamini – Alessio Geretti), Milano 2004, pp. 160–161; cat. 47.



9. Nicola Grassi, *Giacobbe scopre il pozzo*, particolare. Ascoli Piceno, Museo Civico



10. Giovanni Antonio Faldoni, *Canefora* (da Parmigianino, su disegno di Anton Maria Zanetti), incisione. London, The British Museum

stui nel 1723 da Andrea Zucchi (fig. 6),²¹ il quale l'anno prima aveva realizzato 'alla maniera nera' il *Ritratto del doge Alvise Mocenigo III* su disegno invece di Nicola Grassi.²²

Il peso di questa mediazione figurativa sull'opera di Grassi è misurabile nei dipinti che si possono reputare eseguiti nel periodo della pala di Sutrio, dunque verso la fine del terzo decennio: per esempio nell'ambito della devozione privata, come nelle tele della collezione Banca Popolare FriulAdria di Pordenone e del museo nazionale di Stoccolma,²³ in cui il pittore settecentesco pare ritrovare nelle simili invenzioni sacre e intime di Parmigianino lo spirito del proprio secolo.

²¹ LORENZETTI 1917, cit. n. 17, pp. 127–128; cat. 5; cf. Maria Teresa ALBERICI, in *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento* (edd. Massimo Mussini – Grazia Maria De Rubeis), Milano 2003, p. 159; cat. 310.

²² Cf. Paolo DELORENZI, *La Galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Venezia – Verona 2009, pp. 188–189; cat. D 11. Nicola Grassi, inoltre, fu l'autore del *Ritratto di Andrea Zucchi* stampato dallo stesso incisore nel 1719, cf. MORETTI 1984, cit. n. 3, p. 16.

²³ Cf. Enrico LUCCHESI, in *Segni da un territorio. La collezione Banca Popolare FriulAdria* (edd. Caterina Furlan – Isabella Reale), Vicenza 2006, p. 111; cat. 5; LUCCHESI 2006, cit. n. 15, pp. 91–92.



11. Nicola Grassi, Pietà. Endenna di Zogno, chiesa di Santa Maria Assunta

Un così spiccato atteggiamento retrospettivo, naturalmente, era indotto pure dalla presenza a Venezia di Sebastiano Ricci, presso il cui appartamento alle Procuratie Nicola passò almeno una volta²⁴; ma è da credere che non dovessero essere rare le visite all'ex socio in affari del maestro Cassana. Dotato di un "gusto particolare, che sembra talvolta rasentare la mimesi, per le citazioni dei grandi artisti che egli ebbe di ammirare nel tempo",²⁵ Ricci sembrava ai contemporanei come "colui che invitato ad un bel pranzo fa passare gli altrui cibi in proprio alimento"²⁶: non solo quindi Paolo Veronese, di cui com'è ben noto si proponeva alla stregua di un *alter ego* rinato.²⁷

²⁴ Esattamente il 16 luglio 1728, per una riunione del Collegio dei Pittori: cf. MORETTI 1984, cit. n. 3, p. 17.

²⁵ Annalisa SCARPA, Suggestioni e ispirazioni nell'arte di Sebastiano Ricci, *Sebastiano Ricci 1659–1734* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14–15 dicembre 2009, ed. Giuseppe Pavanello), Venezia – Verona 2012, pp. 160–161.

²⁶ ZANETTI 1771, cit. n. 1, p. 439.

²⁷ Cf. Enrico LUCCHESI, La pittura di figura del Settecento veneziano: da Sebastiano Ricci a Tiepolo e Piazzetta, *Originali Repliche Copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri (XVI–XVIII secolo)* (ed. Pietro Di Loreto), Roma 2018, pp. 280–284, con bibliografia.

A conferma della varietà di spunti a disposizione dei maestri del Settecento veneziano, il cui *revival* veronesiano non è altro che l'attraente involucro della padronanza, nel caso tiepolesco un dominio assoluto,²⁸ delle fonti figurative più disparate, si segnala nella fase stilistica di maggior avvicinamento di Nicola Grassi ai modi ricceschi, situabile nel primo lustro del quarto decennio, un'altra coppia di prestiti da creazioni parmigianinesche presenti nella raccolta di Anton Maria Zanetti.

Per rinverdire il successo presumibilmente riscosso in precedenza dai temi pastorali tratti dalle storie della Genesi, testimoniato dal capolavoro di San Francesco della Vigna a Venezia,²⁹ nel più ragguardevole dei due dipinti della parrocchiale di Sezza di Zuglio, *Rebecca al pozzo*, l'artista utilizza fedelmente per l'elegante canefora all'estrema destra (fig. 7) uno degli studi delle analoghe figure muliebri per la decorazione di Santa Maria della Steccata a Parma, trasposto all'acquaforte da Giovanni Antonio Faldoni (fig. 8).³⁰

Circa nello stesso torno di anni, in una delle quattro opere conservate nel museo di Ascoli Piceno, di provenienza carnica e di qualità meno cospicua (fattore che farebbe pensare a un intervento della bottega, seppure limitato e diretto da Nicola Grassi), raffigurante la storia di *Giacobbe scopre il pozzo*, lo stesso personaggio è ora di profilo (fig. 9), dimostrandosi così in relazione diretta con una seconda *Canefora* di Parmigianino, a mezza figura, tratta dall'incisione di Faldoni – come si legge in calce – del 1724 su disegno di Zanetti e dedicata a Nicolas-Etienne Edelinck (fig. 10).³¹ Come si può appurare confrontando le due immagini, il calco pittorico marchigiano è in controparte rispetto al modello parmigianinesco inciso, seguito piuttosto dettagliatamente, al netto degli stilemi più manieristici visibili nella traduzione a stampa, fino alla soluzione del braccio destro della ragazza avvolto in un drappo bianco.

La situazione d'influssi messa ora in evidenza appare di rilievo pure per l'avvio del periodo di maggior riccismo che la critica ha individuato nella parabola espressiva di Nicola Grassi, illustrato dalla sopra menzionata *Pietà* di Endenna di Zogno

²⁸ Cf. Adriano MARIUZ, Alcune fonti visive di Giambattista Tiepolo, *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita* (Venezia – Vicenza – Udine – Parigi, 29 ottobre–4 novembre 1996, ed. Lionello Puppi), Venezia 1998, pp. 33–38.

²⁹ Cf. RIZZI 1982, cit. n. 14, pp. 48–49; cat. 9.

³⁰ LORENZETTI 1917, cit. n. 17, p. 127; cat. 2; cf. ALBERICI 2003, cit. n. 21, p. 158; cat. 308: "il soggetto proviene da un'antica riproduzione di un disegno perduto".

³¹ LORENZETTI 1917 cit. n. 17, pp. 130–131; cat. 14; cf. ALBERICI 2003, cit. n. 21, pp. 163–164; cat. 321, che pubblica un interessante esemplare *ante litteram*: nella scheda l'indicazione, tratta da POPHAM 1971 cit. n. 16, p. 85; cat. 159, dell'anno 1734 è una svista.



12. Nicola Grassi, Cristo Benedicente. Milano, Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde



13. Jan van Troyen, Salvator Mundi (da Palma il giovane, su disegno di David Teniers il giovane), incisione. London, The British Museum



14. Jan van Troyen, Salvator Mundi (da Palma il giovane, su disegno di David Teniers il giovane), incisione (immagine rovesciata). London, The British Museum

(fig. 11). In questo dipinto del 1731 è stato già riconosciuto il riferimento, nel particolare della Maddalena, all'analogia santa nella *Deposizione* di Luca Giordano nel Settecento esposta nella chiesa di Santa Maria del Pianto a Venezia (oggi alle Gallerie dell'Accademia).³² Inoltre, a Endenna la *silhouette* del corpo di Gesù esanime unisce il ricordo del citato *Cristo alla colonna* di Balestra (fig. 1), di sette anni prima, a una matura riflessione sulla fonte originaria della figura del Messia morto, al tempo stesso patetica e raffinata: di nuovo, la *Deposizione* di Parmigianino (fig. 3).

Dopo la *Pietà*, le strategie di trasformazione dei prototipi diventano più affinate e coperte, anche nella ricerca di modelli apparentemente remoti com'è stato indicato per il ciclo Linussio e per l'*Estasi di sant'Agostino* adesso a Raveo.³³ Infatti, nella fase che va, grossomodo, da Endenna alla pala di Casasola di Chiusaforte, del 1735,³⁴ la confezione del notevole *Cristo Benedicente* di Milano (fig. 12) si dimostra un ottimo caso per comprendere a quali procedimenti formali Nicola Grassi

³² Ugo RUGGERI, Nicola Grassi in mostra a Tolmezzo, *Arte Veneta*, XXXVI, 1982, p. 301.

³³ LATTUADA 2002, cit. n. 2.

³⁴ Cf. RIZZI 1982, cit. n. 14, pp. 122–123: cat. 46.

ricorresse per rinnovare il proprio repertorio. Il dipinto fa parte di un gruppo di tele, lasciato alla Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde nel 1971 dalla storica dell'arte genovese Caterina Marcenaro,³⁵ per il quale si può supporre una provenienza originaria dal Friuli, se non dalla Carnia, a causa della presenza a Udine e a Tolmezzo di copie antiche eseguite da seguaci del pittore.³⁶ Stavolta il modello è veneziano: si tratta di un perduto *Salvator Mundi* di Palma il Giovane, inciso in controparte da Jan van Troyen su disegno di David Teniers il giovane per il *Theatrum Pictorium* edito nel 1660 (fig. 13).³⁷ L'immagine dipinta da Nicola Grassi è un'elaborazione della stampa, parzialmente rovesciata per la testa nimbata di Cristo e la flessione del busto verso sinistra (fig. 14), poi rimessa dalla parte diritta per i dettagli della manica e del globo terracqueo, variando – anche per ovvi motivi rituali (la benedizione deve essere impartita con la destra) – la posizione delle mani.

L'abilità di un pittore sta nel celare i propri 'segreti di bottega': a Venezia la concorrenza era fortissima e occorreva quindi uno sforzo di aggiornamento figurativo continuo. Si può, allora, tracciare agevolmente il nesso tra la svolta 'soliva' di Giambattista Piazzetta alla metà del quarto decennio nell'*Assunta* oggi al Louvre (fig. 15),³⁸ e l'identico soggetto che Grassi dipinse a tinte limpide per la chiesa della Sava a Jesenice (fig. 16).³⁹ La pala piazzettesca era stata dipinta per la chiesa dell'Ordine Teutonico a Sachsenhausen, nei dintorni di Francoforte, su commissione dell'arcivescovo elettore di Colonia e duca di Baviera Clemente Augusto;⁴⁰ prima di partire per la Germania nel 1736, l'opera era stata pubblicamente "esposta ed ammirata sulla Piazza di S. Marco di Venezia, e riscosse l'universale approvazione, com'era in vero ben degna".⁴¹ Tra gli ammiratori del capolavoro di Piazzetta in mostra a San Marco possiamo immaginare pure Nicola Grassi, che nel dipinto per Jesenice e nel disegno collegato della Pierpont Morgan Library coglie dal coetaneo collega

³⁵ Cf. Michele DANIELI, in *Da Giotto a Morandi. Tesori d'arte di Fondazioni e Banche italiane* (ed. Vittorio Sgarbi), Perugia 2017, pp. 116–117: cat. 46.

³⁶ Enrico LUCCHESI, Note su alcune tele 'minori' della Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei udinesi, *Udine. Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali*, 11, 2009, pp. 19–20.

³⁷ Cf. Ernst VEGELIN VAN CLAERBERGEN, in *David Teniers and the Theatre of Painting* (ed. Ernst Vegelin van Claerbergen), London 2006, pp. 120–121: cat. 25.

³⁸ Cf. Stéphane LOIRE, *Peintures italiennes du XVIIIe siècle du musée du Louvre*, Paris 2017, pp. 270–276.

³⁹ Pubblicata da Ferdinand ŠERBELJ, *Nicola Grassi. Tri oltarne podobe. Tre pale d'altare*, Ljubljana 1992.

⁴⁰ Cf. Adriano MARIUZ, in *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982, pp. 89–90: cat. 63.

⁴¹ Giambattista ALBRIZZI, Memorie intorno alla vita di Giambattista Piazzetta, *Studi di pittura già dissegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri*, Venezia 1760, s. p.



15. Giambattista Piazzetta, Assunzione della Vergine. Paris, Musée du Louvre

tanto “la rapidità concisa del movimento degli angeli che innalzano la Vergine” e “il senso di stupore che caratterizza gli apostoli attorno alla tomba vuota”,⁴² quanto soprattutto l’organizzazione luministica rivoluzionatrice del chiarismo ancora sfoggiato da Sebastiano Ricci nella finale *Assunzione* per Vienna.⁴³ Pervasa da “una luce cristallina, ‘vera’ che ha un corrispettivo, a questa data solo nel Canaletto”,⁴⁴ l’*Assunta* ora a Parigi appare l’esempio migliore, piuttosto che lo stesso tema trattato nel decennio successivo da Piazzetta per la chiesa di San Giacomo a Zbraslav

⁴² PALLUCCHINI 1994, cit. n. 4, p. 380.

⁴³ Cf. Annalisa SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006, pp. 337–338: cat. 547.

⁴⁴ MARIUZ 1982, cit. n. 40, pp. 89–90.

presso Praga,⁴⁵ per la tela slovena di Nicola. Quest'ultima è, infatti, databile stilisticamente nella seconda metà degli anni trenta del Settecento,⁴⁶ probabilmente in concomitanza del breve di papa Clemente XII del 28 giugno 1737 che conferiva "l'assoluta indulgenza in occasione della messa in suffragio per i soci dell'ordine per l'altare della cappella della confraternita [del Rosario], ossia l'altare maggiore della chiesa della Sava".⁴⁷

Se per lo sviluppo dello stile estremo di Grassi appare fondamentale il rientro a Venezia, durante l'estate del 1739, di Jacopo Amigoni e la sua riproposta, l'anno dopo, nella parrocchiale di Prata di Pordenone in Friuli di una versione del Rococò "tessuta con eleganza, mediante un colorismo schiarito e freddo, d'una tenerezza da pastello",⁴⁸ l'ascendente espressivo piazzettesco continua a restare cruciale per Nicola. Ne è testimonianza un dipinto autografo finora collocato per analogia iconografica vicino alla sopradatta *Pietà* di Endenna, del 1731 (fig. 11): la tela con il medesimo soggetto scoperta da Aldo Rizzi nella collezione Buttò di Pordenone (fig. 17)⁴⁹. Confrontando le due opere, anche dalla sola immagine fotografica appaiono palesi differenze compositive: in entrambe è il corpo di Cristo morto a dominare la figurazione, ma nell'esemplare bergamasco l'elegante posa quasi serpentinata appare mediata – come si è appurato – dalle invenzioni di Parmigianino e di Balestra, mentre nella *Pietà* Buttò la disposizione cruda del cadavere di Cristo presuppone la conoscenza, da parte di Grassi, di modelli diversi, di matrice naturalistica. Di fronte a questa idiosincrasia di fonti figurative, sembra allora corretto spostare l'esecuzione del dipinto pordenonese a un momento più tardo del cammino pittorico di Nicola Grassi, parallelo o di poco seguente le riflessioni di Giambattista Piazzetta sulla raffigurazione artistica della morte umana. Partendo dalla simile *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (fig. 18), incisa da Marco Alvise Pitteri da un disegno di Piazzetta per il *Beatae Mariae Officium* del 1740, è possibile difatti identificare gli stessi stilemi delle braccia e gambe distese e rigide di Gesù utilizzati nella *Pietà* da Nicola Grassi.

⁴⁵ Cf. ŠERBELJ 1992, cit. n. 39, p. 32.

⁴⁶ Cf. ŠERBELJ 1992, cit. n. 39, p. 36.

⁴⁷ ŠERBELJ 1992, cit. n. 39, p. 44: n. 60.

⁴⁸ Rodolfo PALLUCCHINI, Un'opera sconosciuta dell'Amigoni del 1740, *Arte Veneta*, XIX, 1965, p. 179. Cf. Annalisa SCARPA SONINO, *Jacopo Amigoni*, Soncino 1994, pp. 42–43.

⁴⁹ Cf. Aldo RIZZI, Contributo a Nicola Grassi, *Arte Illustrata*, 2, 1968, pp. 24–25; Giuseppe FIOCCO, La lezione di Nicola Grassi, *Arte Illustrata*, 5–6, 1968, p. 14.



16. Nicola Grassi, Assunzione della Vergine. Ljubljana, Narodna galerija



17. Nicola Grassi, *Pietà*. Collezione privata

Com'è stato affermato,⁵⁰ la vignetta calcografica anticipa il tema portante della grande tela, oggi al Museo del Settecento veneziano di Ca' Rezzonico, raffigurante *Alessandro contempla il cadavere di Dario* (fig. 19), pagata a Piazzetta tra il 1745 e il 1746 da Chiara Pisani per il proprio palazzo, con il fine d'inscenare un eccezionale vis-à-vis con la celeberrima *Presentazione della famiglia di Dario ad Alessandro* di Paolo Veronese, adesso alla National Gallery di Londra.⁵¹ Dal capolavoro piazzettesco, molto noto proprio per la sua ubicazione, all'epoca meta obbligatoria per ogni visitatore colto di Venezia, Nicola Grassi desume, specularmente, la magistrale disposizione del corpo di Dario, che già al contemporaneo Charles Nicolas Cochin disturbava per la mancanza di dignità nella posa e per l'aspetto da marinaio plebeo.⁵² Inoltre, nella sua più piccola *Pietà* Grassi impiega l'idea, pre-

⁵⁰ Denis TON, *Vertigini di un mondo rovesciato: gli artisti del Settecento veneto e il disegno per l'illustrazione libraria, Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto* (edd. Vincenza Cinzia Donvito – Denis Ton), Treviso 2012, pp. 22–23.

⁵¹ Cf. MARIUZ 1982, cit. n. 40, pp. 103–104: cat. 121. I pagamenti a Piazzetta sono stati pubblicati da Ileana CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta: restauri e decorazioni* (Angeli, Piazzetta, Tiepolo, Guarana), *Notizie da Palazzo Albani*, XII/1–2, 1983, pp. 269–270.

⁵² Charles Nicolas COCHIN, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, III, Paris 1758, p. 159.



18. Marco Alvise Pitteri, Deposizione di Cristo nel sepolcro (da Giambattista Piazzetta), incisione. Pordenone, Biblioteca del Seminario

sente del resto pure nella *Deposizione dell'Officium*, del perizoma di Dario raccolto verso il pube, lasciati nudi i fianchi, così come il capo reclinato all'indietro con la bocca dischiusa del sovrano persiano sconfitto diviene lo schema da seguire per la testa del Messia a Pordenone, un dettaglio forse perfino cavato dal disegno preparatorio (fig. 20),⁵³ circostanza che potrebbe far presumere una certa familiarità con l'ambiente piazzettesco.

Satellite in un sistema di astri, Nicola ha saputo, fin dall'inizio della propria attività, fruire benignamente della loro luce riflessa, regolandola a un gusto origi-

⁵³ Cf. Janos SCHOLZ, On a Drawing by Giovanni Battista Piazzetta, *Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, pp. 300–302.



19. Giambattista Piazzetta, *Alessandro contempla il cadavere di Dario*, particolare. Venezia, Museo del Settecento veneziano Ca' Rezzonico

nale. Anche l'utilizzo delle fonti figurative di cui si è scritto, superati ampiamente i quarant'anni d'età del maestro e documentato con le sue variazioni d'indirizzo fino all'ultima fase produttiva, aiuta a comprendere la vivacità di una personalità che, forse per la posizione apparentemente decentrata rispetto ai grandi eventi della storia della pittura veneziana nella prima metà del Settecento, spiega, meglio a volte dei reali protagonisti, le vicende di una civiltà artistica d'eccezione: la Luna non abbacina mai come il Sole.



13. Giambattista Piazzetta,
Testa di uomo morto. New
York, The Pierpont Morgan
Library and Museum

Referenze fotografiche: Verona, Museo di Castelvecchio (1); Budapest, Szépművészeti Múzeum (2); London, The British Museum (3–4, 6, 8, 10, 13–14); Ascoli Piceno, Museo Civico (9); Milano, Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde (12); Paris, Musée du Louvre (15); Ljubljana, Narodna galerija (16); Pordenone, Biblioteca del Seminario (18); Venezia, Museo del Settecento veneziano Ca' Rezzonico (19); New York, The Pierpont Morgan Library and Museum (20); archivio d'autore (5, 7, 11, 17)

Uporaba likovnih virov v 18. stoletju: primer slikarja Nicole Grassija

POVZETEK

Tudi Nicola Grassi (1682–1748) je pri snovanju kompozicij svojih slik uporabljal grafike sodobnih in starejših slikarjev: za serijo platen, ki jih je po naročilu Jacopa Linus-sija naredil za cerkev sv. Martina v Tolmeču (ital. Tolmezzo), in za oltarno sliko, ki je danes v župnijski cerkvi v kraju Raveo, so bili že identificirani vplivi del Goltziusa in Van Dycka. S pomočjo primerjav, ki se umeščajo v beneški umetnostni in zbirateljski kontekst prve polovice 18. stoletja, sedaj lahko opozorimo še na nekatere vire Grassi-jevega slikarstva.

Med slikarji, ki so pomembno vplivali na vrsto beneških slikarjev drugega in tretjega desetletja 18. stoletja, je tudi Antonio Balestra. Eno od njegovih del, ki ga je leta 1724 v grafični list predelal njegov učenec Pietro Antonio Rotari, je imelo odločilen vpliv na sočasno delo Nicole Grassija, na Kristusovo bičanje iz budimpeštanskega muzeja lepih umetnosti. Vplive tega dela najdemo tudi v kasnejših delih, skozi vso Grassijevo kariero. Ne smemo pozabiti tudi na risbe Parmigianina in njegovega kroga, ki jih je Anton Maria Zanetti starejši za svojo zbirko kupil leta 1721 v Londonu, umetnikom in poznavalcem umetnosti pa so bili nato znani po prevodnih grafikah, lesorezih, ki jih je v naslednjih letih naredil sam Zanetti. Leta 1728 je za oltarno sliko, ki je v župnijski cerkvi v karnijskem kraju Sutrio, Grassi za figuro sv. Florijana uporabil Parmigianino študijo Adama za sliko v cerkvi Santa Maria della Steccata v Parmi. Zelo verjetno se je Grassi pri tem naslonil na prevod Parmiggianinovega dela v jedkanico, ki jo je leta 1723 naredil Andrea Zucchi, s katerim je slikar že sodeloval pri pripravi portreta doža Alviseja Moceniga III. Tudi znano podobo kanefore, ki jo je Parmigianino zasnoval za omenjeno parmsko cerkev, je Grassi uporabil za stranske figure svojih uspešnih kompozicij Rebeke pri vodnjaku.

Po sliki *Pietà* iz Endenna di Zogno (1731) je Nicola Grassi izpopolnil svoje strategije predelave prototipov in začel iskati manj znane modele. Tak primer je Blagosla-vljajoči Kristus (zbirka Fondazione CARIPO), ki je predelava danes izgubljene slike Odrašenika sveta Palme mlajšega, ki ga je na podlagi risbe Davida Teniersa mlajšega v grafiko predelal Jan van Troyen leta 1660 za *Theatrum Pictorium*.



[LUCCHESI 2] Nicola Grassi, Flagellazione. Budapest, Szépművészeti Múzeum



[LUCCHESI 4] Anton Maria Zanetti, Deposizione di Cristo nel sepolcro, incisione.
London, The British Museum



[LUCCHESI 12] Nicola Grassi, Cristo Benedicente. Milano, Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde



[LUCCHESI 16] Nicola Grassi, Assunzione della Vergine. Ljubljana, Narodna galerija