
Zbornik za umetnostno zgodovino

Archives d'histoire de l'art

Art History Journal

Izhaja od / Publié depuis / Published Since 1921

Nova vrsta / Nouvelle série / New Series LIV

Ljubljana 2018

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N.S. LIV/2018

Izdalo in založilo / Published by
SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, LJUBLJANA
C/O FILOZOFSKA FAKULTETA UNIVERZE V LJUBLJANI
ODDELEK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO, AŠKERČEVA 2
SI – 1101 LJUBLJANA, SLOVENIJA

Uredniški odbor / Editorial Board
RENATA NOVAK KLEMENČIČ, glavna in odgovorna urednica / Editor in chief
JANEZ BALAŽIČ, MARJETA CIGLENEČKI, MATEJ KLEMENČIČ, MATEJA KOS,
ANDREJ SMREKAR, KATARINA ŠMID, SAMO ŠTEFANAC

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board
LINDA BOREAN, FRANCESCO CAGLIOTI, NINA KUDIŠ, VLADIMIR MARKOVIČ,
INGEBORG SCHEMPER SPARHOLZ, CARL BRANDON STREHLKE

Tehnična urednica / Production Editor
KATRA MEKE

Lektoriranje / Language Editing
NIKO HUDELJA (NEMŠČINA), KATJA KRIŽNIK JERAJ (SLOVENŠČINA),
MARK VAJD (ANGLEŠČINA)

Prevajalci povzetkov in sinopsisov / Translators for Summaries and Abstracts
LUCIJA BURIČ (ANGLEŠČINA), JANEZ HÖFLER (NEMŠČINA),
MATEJ KLEMENČIČ (SLOVENŠČINA), MARK VAJD (ANGLEŠČINA)

Oblikovanje in postavitev / Design and Typesetting
STUDIOBOTAS

Tisk / Printing
TISKARNA KNJIGOVEZNICA RADOVLJICA

Naklada / Number of Copies Printed
350 IZVODOV

Indeksirano v / Indexed by
BHA, FRANCIS, ERIH PLUS
© SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, 2020

ZA AVTORSKE PRAVICE REPRODUKCIJ ODGOVARJAJO AVTORJI OBJAVLJENIH
PRISPEVKOV.

ISSN 0351-224X

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO JE DEL PROGRAMA SLOVENSKEGA
UMETNOSTNOZGODOVINSKEGA DRUŠTVA, KI GA SOFINANCIRA MINISTRSTVO
ZA KULTURO REPUBLIKE SLOVENIJE. IZHAJA OB FINANČNI PODPORI JAVNE
AGENCIJE ZA RAZISKOVALNO DEJAVNOST REPUBLIKE SLOVENIJE.

Kazalo / Contents

GOJKO ZUPAN

Osem desetletij zaslužnega profesorja, dr. Staneta Bernika 9

MARTINA MALEŠIČ

Dr. Breda Mihelič. Ob obletnici 12

RAZPRAVE IN ČLANKI / ESSAYS AND ARTICLES

JANEZ HÖFLER

Še nekaj premislekov k zgodovini kartuzijanskega samostana 17
v Žičah in Marijini cerkvi v Špitaliču
*Noch einige Erwägungen zur Geschichte des Kartäuserklosters
zu Žiče/Seiz und zur Marienkirche zu Špitalič*

ALENKA VODNIK

Opombe k poslikavam t. i. »furlanskih delavnic okoli leta 1400« 37
v vzhodnoalpskem prostoru. Priložnost, (z)možnost, potreba?
*Remarks on the So-Called »Friulian Workshops around 1400«
in Eastern Alps Regions. Opportunities, Possibilities, Necessities?*

DAMIR TULIČ, MARIO PINTARIĆ

Clay and Marble: New Sculptures by Giusto Le Court 57
in Vienna and Warsaw
*Glina in marmor. Nova kiparska dela Giusta Le Courta
na Dunaju in v Varšavi*

ENRICO LUCCHESI

L'uso delle fonti figurative nel Settecento: 75
il caso del pittore Nicola Grassi
*Uporaba likovnih virov v 18. stoletju:
primer slikarja Nicole Grassija*

MARIO PINTARIĆ
Antonio Michelazzi, »di professione, scultore de' Marmi«: 99
novi arhivski prilozi za riječkog kipara
*Antonio Michelazzi »di professione, scultore de' Marmi«:
New Archival Sources for the Sculptor from Rijeka*

MATEJ KLEMENČIČ
Bergantov budimpeštanski portret ljubljanskega trgovca 119
*A Portrait of a Merchant from Ljubljana by Fortunat Bergant
in Budapest*

MATEJA BREŠČAK
Stiki Ivana Zajca z Ivanom Meštrovićem v luči položaja 133
kiparstva na Slovenskem do prve svetovne vojne
*Contacts between Sculptors Ivan Zajec and Ivan Meštrović
in the Context of the Art Situation in Slovenia before
the First World War*

TOMISLAV VIGNJEVIĆ
Med Severom in Sredozemljem – nekaj razmišljanj 155
o Venu Pilonu
*Between the North and the Mediterranean -
Some Thoughts on Veno Pilon*

ASTA VREČKO
Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov 171
The Independent Group of Slovenian Artists

IN MEMORIAM

BRANKO VNUK
Jože Curk 195

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, Niccola 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 *Probativa piscina* del museo di Varsavia, a sua volta ripresa da un modello pittorico tra Sebastiano Ricci e Francesco Fontebasso.¹⁴

¹³ Cf. GHIO – BACCHESCHI 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, Depositione di Cristo nel sepolcro, incisione. London, The British Museum



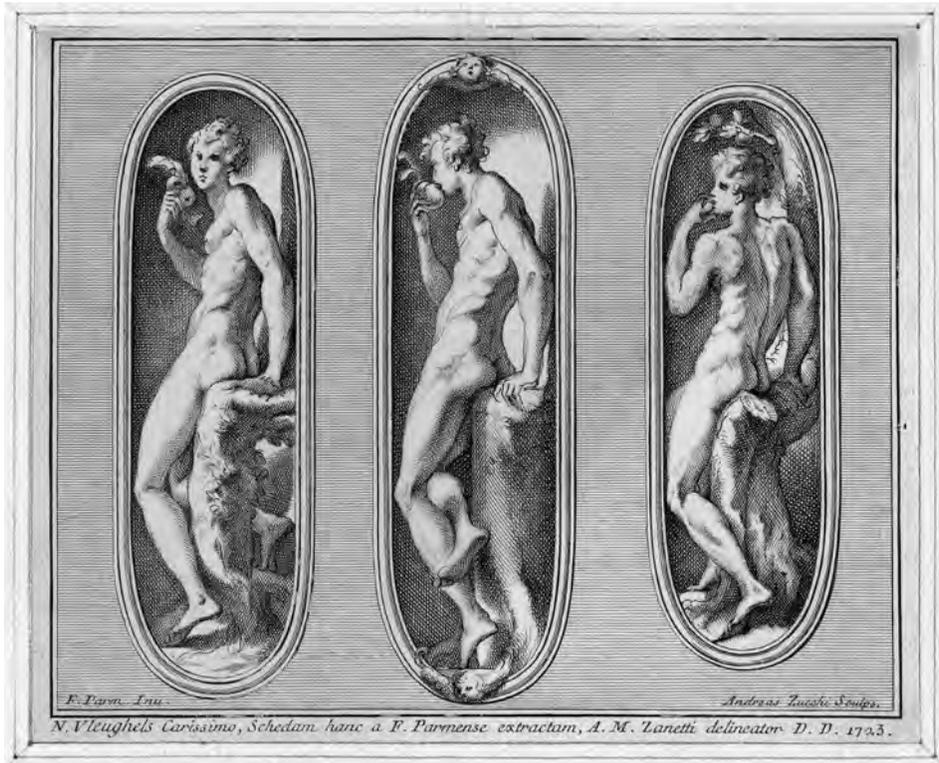
5. Nicola Grassi, Madonna con il Bambino e i santi Osvaldo, Antonio da Padova e Floriano, particolare. Sutrio, chiesa di Sant'Ulderico

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-

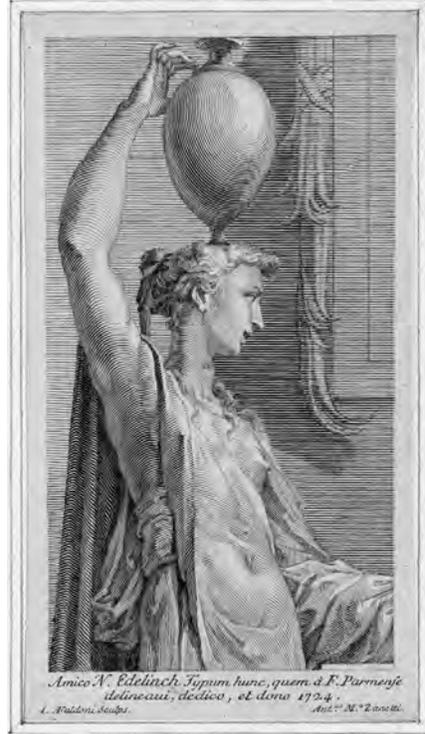
¹⁸ Cf. Franco PALIAGA, *L'apparenza inganna. Pittori falsari nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2014, pp. 131–146.

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 Provincie 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 sopraddetta *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 Linusija naredil za cerkev sv. Martina v Tolmeču (ital. Tolmezzu), 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 Grassijevega 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 Blagoslavljači Kristus (zbirka Fondazione CARIPO), ki je predelava danes izgubljene slike Odršenika 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, Depositione 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

Avtorji / Authors

MAG. MATEJA BREŠČAK

Narodna galerija
Puharjeva ulica 9
SI-1000 Ljubljana
mateja_brescak@ng-slo.si

ZASL. PROF. DDR. JANEZ HÖFLER

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
janez.hoefler@ff.uni-lj.si

RED. PROF. DR. MATEJ KLEMENČIČ

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
matej.klemencic@ff.uni-lj.si

IZR. PROF. DR. ENRICO LUCCHESI

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
enrico.lucchese@ff.uni-lj.si

DR. MARTINA MALEŠIČ

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
martina.malesic@ff.uni-lj.si

MARIO PINTARIĆ

Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilište u Rijeci
Slavka Krautzeka bb
HR-51000 Rijeka
mario.pint@uniri.hr

IZR. PROF. DR. DAMIR TULIĆ

Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilište u Rijeci
Slavka Krautzeka bb
HR-51000 Rijeka
dtulic@uniri.hr

DOC. DR. TOMISLAV VIGNJEVIĆ, višji znanstveni sodelavec

Inštitut za zgodovinske študije
Znanstveno-raziskovalno središče Koper
Garibaldijeva 1
SI-6000 Koper

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani
Erjavčeva 23
SI-1000 Ljubljana
tvignjevic@siol.net

DR. BRANKO VNUK

Pokrajinski muzej Ptuj Ormož
Na gradu 4
SI-2250 Ptuj
branko.vnuk@pmpo.si

DR. ALENKA VODNIK, znanstvena sodelavka

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
alenska.vodnik@ff.uni-lj.si

DOC. DR. ASTA VREČKO

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
asta.vrecko@ff.uni-lj.si

Sinopsisi / Abstracts

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Janez HÖFLER, Še nekaj premislekov k zgodovini kartuzijanskega samostana v Žičah in Marijini cerkvi v Špitaliču

Ključne besede: kartuzijanski red, arhitektura, 12. stoletje, Slovenija, Spodnja Štajerska, Žiče, Špitalič

Namen članka je, da na osnovi znanih kot tudi doslej neupoštevanih zgodovinskih podatkov preveri, popravi in dopolni dosedanje ugotovitve o zgodovini kartuzijanskega samostana v Žičah in gradnji njegove zgornje cerkve, poleg tega pa kritično presodi novejše poglede na gradnjo bratovske cerkve v Špitaliču. Ugotoviti je bilo mogoče, da je bila zgornja cerkev končana do leta 1185 in nedvomno posvečena 5. marca 1190, medtem ko je treba gradnjo bratovske cerkve v celoti postaviti v čas do leta 1192 ali kmalu zatem.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Janez HÖFLER, Some Additional Reflections on the History of the Carthusian Monastery in Žice and St Mary's Church in Špitalič

Keywords: Carthusian order, architecture, 12th century, Slovenia, Lower Styria, Žice, Spitalič

The aim of this article is to examine, correct and supplement the existing findings on the history of the Carthusian monastery in Žice and the construction of its upper church on the basis of known as well as up-till-now disregarded historical data. Additionally, this article will critically evaluate more modern views on the construction of the sibling church in Spitalič. It was possible to ascertain that the upper church was finished by the year 1185 and was certainly consecrated on the 5th of March 1190, while the entire construction of the sibling church must be placed in the period before 1192 or soon after.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Alenka VODNIK, Opombe k poslikavam t. i. »furlanskih delavnic okoli leta 1400« v vzhodnoalpskem prostoru. Priložnost, (z)možnost, potreba?

Ključne besede: stensko slikarstvo, furlanski slikarji, donatorski portret, Koroška, Gorenjska, pozni srednji vek

Slogovne analize so v zadnjih desetletjih razkrile precejšnje razlike v produkciji nekdanjega »enotnega toka furlanskega slikarstva okoli leta 1400« v Sloveniji (zlasti Gorenjska) in Avstriji (zlasti Koroška). V nasprotju z Gorenjsko kažejo koroške poslikave tesnejšo navezavo na sočasno furlansko slikarstvo, na kar so nedvomno vplivale tedanje geopolitične razmere, ki so vernikom ob porastu potreb po (samo)podobah ob ponavljajočih se izbruhih kuge omogočale »uvoz« tujih slikarjev.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Alenka VODNIK, Remarks on the So-Called »Friulian Workshops around 1400« in Eastern Alps Regions. Opportunities, Possibilities, Necessities?

Keywords: wall paintings, Friulian painters, donor portrait, Carinthia, Upper Carniola, late middle ages

In recent decades, stylistic analyses have shown significant differences within the so-called "unified stream" of Friulian painters "penetrating" through Slovenia (Upper Carniola) and Carinthia to the north-eastern countries around the year 1400. Carinthian wall paintings remain closely connected to Friuli (as opposed to Slovenian murals), which was most probably caused by the specific geopolitical circumstances of that time followed by recurrent outbreaks of the plague, when customers were more likely to hire skilled craftsmen from abroad.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Damir TULIĆ, Mario PINTARIĆ, Glina in marmor. Nova kiparska dela Giusta Le Courta na Dunaju in v Varšavi

Ključne besede: Giusto Le Court, Sv. Pavel, terakotni modeli, Dunaj, Sv. Jernej, marmor, Varšava, beneško baročno kiparstvo

Na avkciji umetnin pri Dorotheumu na Dunaju je bila pred kratkim prodana 28 cm visoka terakotna busta, opisana kot model poprsja bradatega moškega, delo neznanega avtorja s konca 17. stoletja. V dunajski terakotni busti lahko z gotovostjo prepoznamo delo slavnega kiparja Giusta Le Courta (Ypres, 1627 – Benetke, 7. oktober 1679). Gre za poprsje svetega Pavla, katerega marmorna verzija je v kapeli vile Bernarda Navea v Cittadelli pri Padovi. Terakota in poprsje sta nastala kot redukcija kolosalnega kipa svetega Pavla iz beneške cerkve Santa Maria della Salute, ki ga lahko datiramo v osmo desetletje 17. stoletja. Le Court je na željo naročnika podobe apostolov iz beneške cerkve in monumentalni Marijin kip na njenem glavnem oltarju zmanjšal in predelal v format poprsja. S ciklom apostolov iz Salute je povezana tudi marmorna 32 cm visoka glava, ki je razstavljena v Narodnem muzeju v Varšavi. Doslej je bila evidentirana kot glava sv. Hieronima in kot delo neznanega rimskega kiparja iz 17. stoletja, vendar jo moramo povezati s kipom sv. Jerneja iz Salute oziroma s poprsjem tega apostola iz Ca' Nave, narejena pa je bila za zaenkrat neznanega zbiratelja. Jernejeva glava iz Varšave odpira vprašanja o možnosti obstoja drugih glav, ki bi jih lahko izdelal Le Court kot redukcije slavnih apostolov iz Salute, in o siceršnjih replikah lastnih del v manjšem merilu, ki so bile namenjene zbiralcem in do zdaj še niso znane.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Damir TULIĆ, Mario PINTARIĆ, Clay and Marble. New Sculptures by Giusto Le Court in Vienna and Warsaw

Keywords: Giusto Le Court, St Paul, terracotta models, Vienna, St Bartholomew, marble, Warsaw, Venetian baroque sculpture

At a Dorotheum art auction in Vienna, a twenty-eight-centimetre-tall terracotta sculpture was sold not long ago, described as the bust of a bearded man, the work of an unknown artist from the end of the 17th century. In this Viennese terracotta bust, we

can, with some degree of certainty, recognise the work of the famous sculptor Giusto Le Court (Ypres, 1627 – Venice, 7 October 1679). The sculpture in question is a bust of St Paul, the marble version of which can be found in the chapel of Bernardo Nave's villa in Cittadella, Padua. Both The terracotta and the marble bust were produced as smaller versions of the head of the colossal statue of St Paul from the Venetian church Santa Maria della Salute, which can be dated back to the 1670s. Upon Bernardo Nave's wishes, Le Court shrunk and reworked the figures of the Apostles from the Venetian church and the monumental statue of the Virgin Mary on her main altar into a bust format. The cycle of apostles from Salute is also related to the marble thirty-two-centimetre-tall head on display at the National Museum in Warsaw. Up till now, it has been recognised as the head of St Hieronymus, a work of an unknown Roman sculptor from the 17th century; however, we must connect it to the statue of the apostle Bartholomew, or rather with his bust in Ca' Nave, made for a yet unknown collector. St Bartholomew's head in Warsaw opens up new questions about the possible existence of other heads which could have been produced by Le Court as smaller versions of the famous apostles from Salute as well as other replicas of his own works on a smaller scale which were intended for collectors and have remained unknown until now.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

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

Ključne besede: Nicola Grassi, Antonio Balestra, Parmigianino, Palma ml., David Teniers ml., Andrea Zucchi, Giovanni Antonio Faldoni, Jan Van Troyen, beneško slikarstvo 18. stoletja

Kot drugi beneški slikarji je tudi Nicola Grassi pri snovanju svojih slik uporabljal grafike. V članku je predstavljeno nekaj primerov takšnega načina dela. Med sodobnimi slikarji je bil za Grassija pomembna referenca Antonio Balestra iz Verone. Poleg tega je nanj močno vplivala tudi zbirka Parmigianinovih risb, ki jih je leta 1721 v Londonu kupil Benečan Anton Maria Zanetti starejši. Do konca tretjega desetletja 18. stoletja je Grassi pri svojem delu uporabljal grafike, narejen po teh risbah, v nadaljevanju kariere pa se je obrnil k drugim likovnim virom.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Enrico LUCCHESI, Use of Figurative Sources in the Eighteenth Century: The Case of the Painter Nicola Grassi

Keywords: Nicola Grassi, Antonio Balestra, Parmigianino, Palma the Younger, David Teniers the Younger, Andrea Zucchi, Giovanni Antonio Faldoni, Jan Van Troyen, Eighteenth Century Venetian Art

Using specific examples, this paper discusses how Nicola Grassi, along with other Venetian artists, used prints in order to produce his paintings. Among his contemporaries, a colleague, Antonio Balestra from Verona, was an important reference for Grassi. Moreover, a decisive role was played by the Parmigianino's drawings collection, bought in London in 1721 by the Venetian Anton Maria Zanetti the Elder. Until the third decade of the eighteenth century, Grassi used the prints from these sheets, while in the second part of his career he discovered other figurative sources.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Mario PINTARIĆ, Antonio Michelazzi »di professione, scultore de' Marmi«: novi arhivski podatki za reškega kiparja

Ključne besede: Antonio Michelazzi, Leonardo Zuliani, Paolo Zuliani, Gradisca d' Isonzo, Reka, 18. stoletje, Carlo Picho, Alberto Bastasi, Benetke, Giovanni Rigetti, Pietro Baraziolli, kiparstvo

Altarist in kipar Antonio Michelazzi (Gradisca d'Isonzo, 1707–Reka, 1771) se je formiral v delavnici družine Zuliani. Leta 1724 je Paolo Zuliani odprl delavnico na Reki, v kateri je delal tudi Michelazzi, od leta 1727 dalje pa tudi Carlo Picho. Michelazzi je leta 1729 začel samostojno kariero, leta 1733 pa ustanovil bottego, v katero sta iz Benetk prišla kamnoseka Giuseppe Rigetti in Pietro Baraziolli. V članku so objavljeni doslej neznani arhivski dokumenti, ki prinašajo pomembne podatke o življenju in delu reškega kiparja.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Mario PINTARIĆ, Antonio Michelazzi »di professione, scultore de' Marmi«: New Archival Sources for the Sculptor from Rijeka

Keywords: Antonio Michelazzi, Leonardo Zuliani, Paolo Zuliani, Gradisca d' Isonzo, Rijeka, 18th century, Carlo Picho, Alberto Bastasi, Venice, Giovanni Rigetti, Pietro Baraziolli, sculpture

The altar maker and sculptor Antonio Michelazzi (Gradisca d'Isonzo, 1707 – Rijeka, 1771) was a unique artistic personality in 18th century Croatia. He was trained in the workshop of the Zuliani family, established in 1724 by Paolo Zuliani, who brought along the young Antonio Michelazzi and also invited Carlo Picho to join in 1727. In 1729, Michelazzi began his independent career, and in 1733, he established his own workshop to which some Venetian stonemasons were invited, for example Giuseppe Rigetti and Pietro Baraziolli. This article discusses the newly found documents that contribute significantly to the knowledge of the master's life and career.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Matej KLEMENČIČ, Bergantov budimpeštanski portret ljubljanskega trgovca

Ključne besede: slikarstvo, portret, Fortunat Bergant, Aleksander Andrioli, Zois, Ljubljana, Trst

V članku je Portret trgovca iz budimpeštanskega Muzeja likovnih umetnosti (Szépművészeti Múzeum) predstavljen kot delo kranjskega slikarja Fortunata Berganta (1721–1769), portretiranec pa bi lahko bil Aleksander Andrioli. Portret je slogovno blizu drugim Bergantovim portretom lokalnega plemstva v Ljubljani in ga lahko datiramo v šestdeseta leta 18. stoletja, ko je slikar deloval v glavnem mestu Kranjske. Na podlagi šopa listov s tržaškim preiskurantom, ki ga upodobljenec drži v desnici, lahko domnevamo, da gre za enega od ljubljanskih trgovcev, ki je deloval med Trstom in drugimi mesti cesarstva. Obenem pa se je želel predstaviti tudi kot učena oseba, s knjigami na policah na desni strani slike. Med ljubljanskim trgovci, ki so trgovali s Trstom, je bil v tem času prave starosti in obenem imetnik velike zasebne knjižnice le Aleksander Andrioli (o. 1718–1783), na verjetnost takšne identifikacije budimpeštanskega portreta pa namiguje še nekaj arhivskih podatkov.

Matej KLEMENČIČ, A Portrait of a Merchant from Ljubljana by Fortunat Bergant in Budapest

Keywords: painting, portrait, Fortunat Bergant, Alessandro Andrioli, Zois, Ljubljana, Trieste

This paper explores the Portrait of a Merchant from the Museum of Fine Arts in Budapest (Szépművészeti Múzeum), a work by the Carniolan painter Fortunat Bergant (1721–1769), and tentatively identifies the sitter as Alessandro Andrioli. The portrait closely recalls Bergant's series of portraits of various members of local nobility in Ljubljana and can be dated back to the 1760s, when the painter was active in the capital of Carniola. As suggested by the sheets of a Trieste price current in his left hand, the sitter was one of the merchants from Ljubljana whose activities revolved around trade between this important Adriatic port and other parts of the Holy Roman Empire. On the other hand, the sitter wanted to present himself as a learned person; hence, the books on the shelf on the right side of the painting. Among the merchants in Ljubljana, Alessandro Andrioli (c. 1718–1783) may have been the right age, having also been known for his large private library. Moreover, some other archival data corroborate this identification.

Mateja BREŠČAK, Stiki Ivana Zajca z Ivanom Meštrovičem v luči položaja kiparstva na Slovenskem do prve svetovne vojne

Ključne besede: Ivan Zajec, Ivan Meštrovič, korespondenca, kiparstvo 19. in 20. stoletja na Slovenskem

Med korespondenco Ivana Meštroviča v zagrebških Muzejih Ivana Meštroviča je tudi še neobjavljeno pismo Ivana Zajca, poslano oktobra 1909 iz Ljubljane v Pariz. Je iz prelomnega časa v Zajčevi karieri in kratko predstavlja nespodbudno ljubljansko umetnostno situacijo, osvetljuje pa tudi razmerje med obema kiparjema. Kljub sočasnemu bivanju na Dunaju in v Rimu ter kasnejšim stikom sta kiparja ubirala različni umetniški poti. Njuna bežna srečanja in delitev ateljeja, kar je predvsem Zajca reševalo iz finančne zagate, niso rodili pravega prijateljstva. Meštrovič velja v zgodovini umetnosti za velikega umetnika, Zajec pa je pravzaprav preko njega poskušal zase iskati ustvarjalne in eksistenčne priložnosti.

Mateja BREŠČAK, Contacts between Sculptors Ivan Zajec and Ivan Meštrovič in the Context of the Art Situation in Slovenia before the First World War

Keywords: Ivan Zajec; Ivan Meštrovič; correspondence; 19th and 20th century sculpture in Slovenia

Ivan Meštrovič's correspondence (Muzeji Ivana Meštroviča, Zagreb) contains a letter sent by Ivan Zajec from Ljubljana to Paris in October 1909, that is, in the crucial period of Zajec's career. It briefly describes the discouraging art situation in Ljubljana and illuminates the relationship between the two sculptors. They stayed in Vienna and Rome contemporaneously and had contacts later, but their art took different paths. Their meetings and shared studio (which saved Zajec's financial straits) did not encourage a close friendship. Through Meštrovič, a highly regarded sculptor in art history, Zajec tried to find opportunities for creative work and for earning a living.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Tomislav VIGNJEVIĆ, Med Severom in Sredozemljem – nekaj razmišljanj o Venu Pilonu

Ključne besede: Veno Pilon, slikarstvo, 20. stoletje, Sredozemlje, Heinrich Wölfflin

Veno Pilon je bil izjemen slikar, ki je svojo izrazno moč v precejšnji meri črpal iz dveh stilno in kulturno-zgodovinsko ločenih umetnostnih entitet. Na eni strani italijansko-sredozemski svet in na drugi srednjeevropski prostor. To je tudi okvirna razdelitev dveh poglavitnih vplivnih področij tega ustvarjalca, kar je razvidno tako iz stilnih značilnosti njegovega slikarstva kot tudi iz njegove življenjske poti in zapisov, v katerih je opredeljeval svoje vplive in vzpodbude. V času njegovega zgodnjega delovanja je bila opozicija med predvsem slikovitim in ekspresivnim Severom ter poudarjeno plastičnim in meditativnim Sredozemljem predmet številnih konceptualizacij in obravnav, kar je našlo svoj odmev tudi v Pilonovem slikarstvu in zapisih.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Tomislav VIGNJEVIĆ, Between the North and the Mediterranean - Some Thoughts on Veno Pilon

Keywords: Veno Pilon, painting, 20th century, Mediterranean, Heinrich Wölfflin

Veno Pilon was an exceptional painter who largely drew his expressive power from two stylistically, as well as culturally and historically, separate artistic entities: the Italian-Mediterranean world on the one hand, and the Central European arena on the other. This is also reflected in the approximate division of the artist's two main areas of influence, which is evident in the stylistic features of his painting, as well as his life's path and his notes, in which he defined his influences and models. During his early work, the opposition between the mostly picturesque and expressive North, and the emphatically plastic and meditative Mediterranean was the subject of many conceptualisations and considerations, the reverberation of which can also be found in Pilon's paintings and notes.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Asta VREČKO, Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov

Ključne besede: Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, Neodvisni, modernizem, slikarstvo, obdobje med obema vojnama, Zoran Mušič, France Mihelič, Stane Kregar, Nikolaj Pirnat

Klub neodvisnih likovnih umetnikov, kratko imenovan Neodvisni, je bila verjetno najbolje organizirana skupina umetnikov v tridesetih letih 20. stoletja na Slovenskem. V najširši sestavi jo je sestavljalo štirinajst kiparjev in slikarjev. Kot bolj ali manj enotna skupina so sodelovali na šestnajstih razstavah na Slovenskem in eni v Zagrebu. Uspešnost Neodvisnih je bila povezana z izrazito izstopajočim talentom nekaterih članov, kakovostno likovno izobrazbo, ki so jo člani večinoma dobili na akademiji v Zagrebu, željo po uveljavitvi in dobro organiziranostjo.

Asta VREČKO, The Independent Group of Slovenian Artists

Keywords: Independent Group of Slovenian Artists, The Independents, Slovene painting, modernism, interwar period, Zoran Mušič, France Mihelič, Stane Kregar, Nikolaj Pirnat

The Independent Group of Slovenian Artists, also known as the Independents, was likely the best organized artist collective on the Slovenian art scene in the thirties. In the broadest sense, it consisted of fourteen Slovenian painters and sculptors. As a more or less coherent group, they displayed their work at fifteen exhibitions in Slovenia and one in Zagreb; however, all of them never appeared at the same exhibition together. The success of the Independents was due to their considerable individual artistic talents, the adequate art education that most of the members received at the Academy of Fine Arts in Zagreb, their clear aspirations and good organization.
