

## Precisazioni per Nicola Grassi e Giovanni Visentin, allievi di Nicolò Cassana

---

ENRICO LUCCHESI

---

In Slovenia il nome di Nicola Grassi (1682–1748) è noto, tanto per il ciclo di tele per Jesenice, ora alla Galleria Nazionale di Lubiana,<sup>1</sup> che per lo studio di Matej Klemenčič sui dipinti perduti del castello di Mirna:<sup>2</sup> il catalogo dell'artista, originario della Carnia e presente con molte opere in Friuli e con importanti lavori in Quarnero e Dalmazia,<sup>3</sup> è stato oggetto, otto anni fa, della mia tesi di dottorato all'Università degli Studi di Trieste, con alcuni risultati della ricerca pubblicati in *Arte Veneta*.<sup>4</sup> Di questa «personalità bene individuabile, ed in taluni momenti piuttosto notevole»<sup>5</sup> del Settecento a Venezia è ora in fase di preparazione la monografia scientifica, nella quale si proverà a ricostruire un percorso stilistico e un repertorio dei lavori autografi, di collaborazione, di seguaci e imitatori, e di attribuzione non condivisa, cercando di tracciare un profilo il più possibile attendibile di un pittore etichettato forse troppo limitatamente «rielaboratore intelligente di modi espressivi a lui affini»<sup>6</sup>, sulla cui fortuna critica grava la sarcastica recensione di Haskell alla mostra monografica del 1961 a Udine, esposizione in effetti realizzata con accenti campanilistici e numerose debolezze filologiche.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Ferdinand ŠERBELJ, *Nicola Grassi. Tri oltarne podobe. Tre pale d'altare*, Ljubljana 1992; Id., *Umetniška zbirka. Gornjesavskega muzejan Jesenice*, Jesenice 2003, pp. 18–25.

<sup>2</sup> Cf. Matej KLEMENČIČ, Nicola Grassi in izgubljen slike z gradu Mirna, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, pp. 71–85.

<sup>3</sup> Cf. Enrico LUCCHESI, Istria e Dalmazia, *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma* (ed. Giuseppe Pavanello), Milano 2011, pp. 413–414; Claudia CROSERÀ, Friuli, ibidem, pp. 374, 376–377.

<sup>4</sup> Cf. Enrico LUCCHESI, Novità su Nicola Grassi, *Arte Veneta*, LXIII, 2006 (2007), pp. 84–95.

<sup>5</sup> Antonio MORASSI, Il pittore Nicolò Grassi in una mostra a Udine, *Pantheon*, II, 1962, p. 106.

<sup>6</sup> Rodolfo PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994, p. 520.

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

La stroncatura nelle pagine del *Burlington Magazine* va messa accanto all'assenza di accenni a Nicola Grassi nel di poco seguente *Mecenati e Pittori*, omissione che mi pare possa essere messa tra le cause della mancata convocazione di suoi dipinti o disegni nelle grandi rassegne internazionali sull'arte veneziana del XVIII secolo organizzate a Londra, Washington, e poi a Venezia a Ca' Rezzonico a metà degli anni novanta del Novecento.<sup>8</sup>

Al fine di togliere l'opera di Grassi dall'alveo provinciale nel quale la storiografia l'ha collocata, vari studiosi, tra cui il sottoscritto, hanno tentato di ritessere la rete di committenze di livello maggiore rispetto a quelle, più evidenti a un primo sguardo, chiesastiche per località remote, siano venete, carniche, bergamasche o dalmate, cercando per esempio nel genere profano del ritratto, in cui, secondo le fonti, Nicola emergeva a Venezia, delle testimonianze di un mecenatismo slegato dalla pura devozione.<sup>9</sup> Al contempo, un crivello di tipo qualitativo ha guidato le ultime ricerche sul pittore, dotato d'indubbio talento artistico nei lavori, sia dipinti sia grafici, sicuramente autografi: nel passato gli sono state assegnate con disinvoltura, a volte mercantile più che filologica, opere di grado esecutivo mediocre se non scadente.

Con queste premesse e su questo doppio binario si pone pure l'attuale contributo, ripartendo da una piccola pergamena (fig. 1), pubblicata con il titolo *Ritratto di prelato con Sacra Famiglia e san Girolamo*,<sup>10</sup> valutata positivamente in una recente disamina sulla ritrattistica veneziana settecentesca.<sup>11</sup>

Fino ad oggi è rimasta anonima l'identità del religioso in mozzetta violacea dipinto a sinistra: «se il colore della sua veste e la croce pettorale possono far pensare al ritratto di un vescovo, mancano invece altri attributi episcopali specifici quali mitra e pastorale: al momento attuale egli deve essere considerato prelato di rango, meritevole di vedere appoggiato alla propria effigie il galero cardinalizio di san Girolamo, suo patrono e forse omonimo; il blasone retto dal putto, finta scultura decorativa nella parte superiore del monumento sembrerebbe riconducibile, più che alla famiglia degli Aleardi di Verona, ai friulani Cortelazis che,

<sup>8</sup> Cf. Francis HASKELL, *Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York 1963; *The Glory of Venice. Art in Eighteenth Century* (ed. Jane Martineau – Andrew Robison), Milano 1994; *Splendori del Settecento Veneziano*, Milano 1995.

<sup>9</sup> Cf. *Nicola Grassi ritrattista* (edd. Enrico Lucchese, Marialisa Valloppi Basso), Udine 2005.

<sup>10</sup> LUCCHESI 2006, cit. n. 4, pp. 84–85.

<sup>11</sup> Cf. Paolo DELORENZI, *La Galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Verona 2009, p. 159 n. 172.



1. Nicola Grassi, *Ritratto di Girolamo Mattei con la Sacra Famiglia e san Girolamo*. Venezia, collezione privata

originari di Treppo Carnico, si stabilirono nel Settecento a Udine e nella vicina Remanzacco». <sup>12</sup>

Approfondendo l'indagine su questa famiglia, non si sono recuperati indizi utili per un'agnizione. È stato quindi necessario riprendere l'esame araldico dello scudo sopra il prelato, allargando la ricerca a stemmari non solo della Serenissima ma, pure, di religiosi di rango che poterono avere dei contatti con lo stato veneziano. La presenza di un'iscrizione, pur di lettura non chiarissima, sul *verso* della pergamena «Bartholomeus Roberti [...] Apostolice Vene[...] Coadiator Fecit» ha indirizzato, felicemente, all'ambiente della nunziatura a Venezia. Reca, infatti, questo stemma il nobile romano Girolamo II Mattei (1672–1740): fratello di Giuseppe, ultimo duca di Paganica, fu «impegnato in una carriera curiale che, se non lo condusse alla porpora cardinalizia, pure lo rese assai illustre come diplomatico a Firenze (1706–1708) e a Venezia (1710–1713), dopo aver rivestito diversi incarichi di governo nella

<sup>12</sup> LUCCHESI 2006, cit. n. 4, p. 85, cf. p. 93, nn. 13–16.



2. Pittore della seconda metà del XIX secolo, *Ritratto di Girolamo Mattei*. Fermo, palazzo arcivescovile

Marca a partire dal 1694; resse poi un lungo episcopato a Fermo (1712–1724)». <sup>13</sup> In un soffitto del palazzo arcivescovile della città marchigiana compare, in medaglione, il *Ritratto di Girolamo Mattei* (fig. 2) nella cronotassi iconografica dei presuli fermiani: <sup>14</sup> l'immagine, opera di un frescante tardo ottocentesco tratta, con evidenza, da un'incisione o da un dipinto del Settecento, restituisce, oltre al blasone familiare, le reali fattezze dell'aristocratico, identiche a quelle dell'apparentemente più giovane religioso del dipinto di Nicola Grassi, da intitolare d'ora in poi *Ritratto di Girolamo Mattei con la Sacra Famiglia e san Girolamo* (fig. 1). In Arcadia Licota Ostracino, <sup>15</sup> all'inizio degli anni novanta del Seicento, giovane abate a Roma «aprì loro [agli arcadi] cortese adito nel suo magnifico Giardino sull'Esquilino Monte presso il Tempio dedicato ai Vincoli del Principe degli Apostoli». <sup>16</sup> Come s'è detto,

<sup>13</sup> Simona FECCI, I Mattei «di Paganica»: una famiglia romana tra XV e XVII secolo, *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 1/2011, p. 102.

<sup>14</sup> Ringrazio la dottoressa Alma Monelli, incaricata diocesana dell'Ufficio Beni Ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Fermo, per l'aiuto nella ricerca.

<sup>15</sup> Cf. Anna Maria GIORGETTI VICHI, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800: Onomasticon*, Roma 1977, *ad nomen*.

<sup>16</sup> Francesco Maria MANCURTI, *Vita di Gio: Mario Crescimbeni maceratese Arciprete della Basilica di S. Maria in Cosmedin di Roma, e Custode generale d'Arcadia*, Roma 1729, p. 23. Lo stesso

il *cursus honorum* di Girolamo, rampollo non del ramo Mattei ‘di Giove’, celebre per i fatti caravaggeschi e non solo, ma del cosiddetto ramo Mattei ‘di Paganica’, dal loro feudo abruzzese,<sup>17</sup> fu ragguardevole, anche se non coronato dalla berretta da cardinale,<sup>18</sup> invano evocata, dunque, dal suo santo patrono nell’olio in esame. In Toscana, Girolamo Mattei fu nunzio apostolico presso Cosimo III de’ Medici negli stessi anni della proficua attività fiorentina di Sebastiano e Marco Ricci e degli ultimi servigi del maestro di Grassi, Nicolò Cassana, al gran principe Ferdinando.<sup>19</sup> Alla fine del suo mandato diplomatico a Firenze, il prelado ricevette la sede titolare dell’arcidiocesi di Nicomedia in Bitinia e, in concomitanza del periodo veneziano, quella di Nazareth in Palestina<sup>20</sup>: a lui è dedicato il primo volume, stampato a Venezia nel 1712 da Giovanni Gabriele Ertz, delle *Opere* dell’aretino Francesco Redi,<sup>21</sup> personaggio strettamente legato alla corte medicea;<sup>22</sup> di recente, il nome di Girolamo Mattei è stato posto in relazione, seppure in modo poco convincente, alla messinscena, al teatro di Sant’Angelo, del dramma per musica *Armida in Damasco* del 17 ottobre 1711.<sup>23</sup>

Nominato arcivescovo e principe di Fermo dal 21 novembre 1712,<sup>24</sup> il nobile romano ottenne il 17 ottobre 1714 il «pallium»:<sup>25</sup> una croce a due bracci e il colore verde del galero e dei fiocchi nell’affresco sopra citato attestano detta dignità patriarcale, mancante invece nel dipinto in esame. In quello stesso anno, monsignor Mattei diede alle stampe degli *Avvertimenti di quanto dovrà osservarsi nella visita*

---

Giovanni Mario CRESCIMBENI, *L’Arcadia*, Roma 1711, p. 17, ricordava l’aiuto «del generoso Licota» nel dare ospitalità alle «ragunanze» dell’Arcadia nel giardino sull’Esquilino presso la chiesa di San Pietro in Vincoli.

<sup>17</sup> Cf. FECI 2011, cit. n. 13, pp. 81–113.

<sup>18</sup> Cf. Remigius RITZLER – Pirminus SEFRIN, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, 5, Padova 1952, pp. 202, 282, 288.

<sup>19</sup> Cf. ora *Il Gran Principe Ferdinando de’ Medici (1663–1713)* (ed. Riccardo Spinelli), Firenze 2013.

<sup>20</sup> RITZLER – SEFRIN 1952, cit. n. 18, pp. 282, 288.

<sup>21</sup> *Opere di Francesco Redi gentiluomo aretino e accademico della Crusca*, I, Venezia 1712: la lettera dedicatoria a Mattei è firmata da Filippo Vasconi.

<sup>22</sup> Cf. Alice TURCHI, scheda, *Il Gran Principe* 2013, cit. n. 19, p. 164.

<sup>23</sup> Eleanore SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*, Stamford 2007, p. 304: «the relatively early opening date and the dedicatee’s presence may have been related to the investiture of the new papal legate [Girolamo Mattei]», il quale in realtà «fit nunt. apud Rem Publicam Venetiarum m. Sept. 1710» (RITZLER – SEFRIN 1952, cit. n. 18, p. 282).

<sup>24</sup> RITZLER – SEFRIN 1952, cit. n. 18, p. 202.

<sup>25</sup> Ibidem.

*generale*, opuscolo recante sul frontespizio il suo stemma:<sup>26</sup> ritiratosi dalla cattedra ferma il 2 ottobre 1724, morì a Roma il 25 febbraio 1740.<sup>27</sup>

Al 1710–1713, gli anni di Girolamo Mattei nunzio pontificio presso la Serenissima, bisogna obbligatoriamente far risalire l'opera di Nicola Grassi (fig. 1), dipinta su un supporto che aumenta l'effetto smaltato dei colori: è ipotizzabile che la pergamena, forse commissionata da Bartolomeo Roberti, presumibile coadiutore di Mattei a Venezia, volesse essere un omaggio al prelado e alle sue aspirazioni cardinalizie. A vederlo, infatti, l'effigiato dovrebbe avere circa una quarantina d'anni, mentre le figure sacre si rivelano, osservandole con attenzione, prossime ai primi numeri di catalogo dell'artista. Il gruppo della Madonna, con il braccio sinistro appoggiato su una pietra e la curiosa piegatura del velo sopra la fronte e i capelli, mentre tiene Gesù bambino stante, trova affinità con la composizione della rovinata pala di Cabia d'Arta eseguita da Grassi a ventott'anni, così come, specialmente nella condotta pittorica, si possono individuare similitudini con la medesima coppia di personaggi sacri effigiati nelle due tele, del museo carnico e di collezione privata, che dalla pala del 1710 paiono derivare.<sup>28</sup> Prova cristallina della perizia ritrattistica raggiunta dal pittore, segnalato proprio nel 1713, per la prima volta, tra gli specialisti del genere,<sup>29</sup> il *Ritratto di Girolamo Mattei con la Sacra Famiglia e san Girolamo* fa comprendere per quale motivo i Castelli lo avessero chiamato a dipingere le effigi lasciate incompiute dal maestro Cassana, partito per l'Inghilterra alla fine della primavera del 1711.<sup>30</sup>

Grazie a questa precisazione è possibile meglio accettare la cronologia al 1715 del *Ritratto dell'abate Sebastiano Varese* (fig. 3) dipinto di fattura ugualmente salda e di analoga cromia chiara,<sup>31</sup> mentre rende di ardua argomentazione l'attribuzione,

<sup>26</sup> Girolamo MATTEI, *Avvertimenti di quanto dovrà osservarsi nella visita generale raccolti di molti autori*, Fermo 1714.

<sup>27</sup> RITZLER – SEFRIN 1952, cit. n. 18, p. 202.

<sup>28</sup> Cf. Aldo RIZZI, *Nicola Grassi*, Udine 1982, pp. 36–37 cat. 1; Vittorio SGARBI, Per il catalogo di Nicola Grassi (con una precisazione per il Ricci e un'aggiunta al Pellegrini), *Nicola Grassi e il Rococò europeo, dagli atti del Congresso Internazionale di Studi 20\22 maggio 1982*, Udine 1984, p. 186; Michele GORTANI, *L'arte popolare in Carnia. Il Museo Carnico delle Arti e Tradizioni popolari*, Udine 2000, p. 84.

<sup>29</sup> Vincenzo CORONELLI, *Guida de' forestieri sacro-profana per oddervare il più ririguardevole nella città di Venezia*, Venezia 1713, p. 10: «si rendono comendabili sopra tutti in ritratti Sebastiano Bombelli, Niccolò Cassana, Niccolò Rossi, Antonio Zoncha, Pietro Uberti e Niccolò Grassi».

<sup>30</sup> Cf. Franca ZAVA BOCCAZZI, Niccolò Cassana a Venezia, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXVII, 1978–1979, pp. 622, 625–626.

<sup>31</sup> Cf. RIZZI 1982, cit. n. 28, pp. 56–57, cat. 13.



3. Nicola Grassi, *Ritratto dell'abate Sebastiano Varese*. Ubicazione ignota

finora sostenuta, a Nicola Grassi delle immagini di due veneziani, il procuratore di San Marco *Federico Marcello* (fig. 4) e il benefattore dell'infermeria dell'Ospedaleto *Alessandro Pandolfo* (fig. 5), defunti entrambi nel primo trimestre del 1712.<sup>32</sup>

I due ultimi dipinti dimostrano, pur nell'aderenza a una comune matrice casanesca, di non possedere – per usare un'espressione di Grossato che, con Haskell, dubitava della paternità di Grassi del ritratto del patrizio – la solidità della «struttura plastica»<sup>33</sup> che distingue tutte le opere di Nicola nei suoi quasi quattro decenni di attività autonoma, anche nella ritrattistica delimitata temporalmente dalla pergamena or ora discussa fino al *Ritratto del cardinale Daniele Dolfin* databile a dopo il 10 aprile 1747.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Cf. RIZZI 1982, cit. n. 28, pp. 38–39, 154–155 catt. 2, 62; Lino MORETTI, *Novità documentarie su Nicola Grassi, Nicola Grassi e il Rococò* 1984, cit. n. 28; Enrico LUCCHESI, in: *Nicola Grassi ritrattista* 2005, cit. n. 9, pp. 64–71, catt. 1–2.

<sup>33</sup> Lucio GROSSATO, *La mostra del Grassi a Udine, Arte Veneta*, XVI, 1961, p. 323. Cf. HASKELL 1962, cit. n. 7, p. 43.

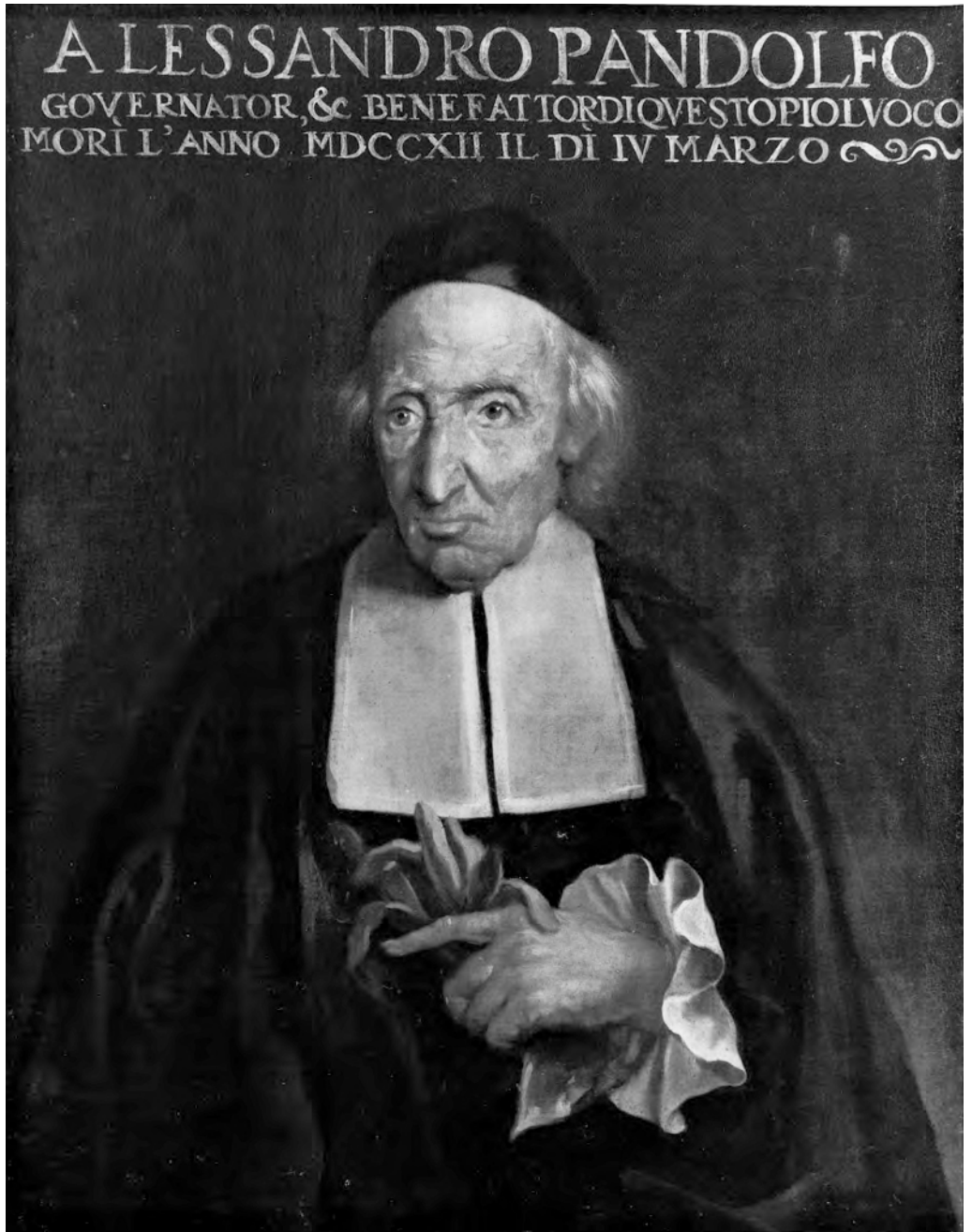
<sup>34</sup> Cf. Enrico LUCCHESI, in: *Nicola Grassi ritrattista* 2005, cit. n. 9, pp. 86–89, cat. 7.



4. Giovanni Visentin, *Ritratto di Federico Marcello*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

---





5. Giovanni Visentin, *Ritratto di Alessandro Pandolfo*. Venezia, I. R. E.

Continuano, inoltre, a essere fortemente connessi ai ritratti di Pandolfo e di Marcello i dipinti, rispettivamente, con *Giovanni Giuseppe Carlo de Pace* e la consorte *Marzia Caiselli*, nati ovali e pubblicati, proprio per detta vicinanza stilistica con la coppia veneziana, come autografi grassiani.<sup>35</sup> L'iscrizione a lato del conte friulano, con ogni probabilità trascrizione di una precedente nota tracciata sul retro e ora scomparsa nel rintelo, riporta un nome, «Io:s Vicentinus», che correttamente è stato collegato alla «figura, caduta nell'oblio, di Giovanni Vicentini»,<sup>36</sup> Visentin nella forma più attestata, ricordato nelle *Vite* manoscritte di Francesco Maria Gabburri come «pittor di ritratti, scolare di Niccolò Cassana. Nacque in Venezia l'anno 1673»,<sup>37</sup> Giovanni Visentin è indicato nella fraglia veneziana all'anno «1711. fuori»,<sup>38</sup> in contemporanea con la trasferta finale all'estero del maestro con il quale dovette, a sentire l'erudito fiorentino (piuttosto informato), studiare otto anni per poi «viaggiare varie parti del mondo. Vide tutta la Lombardia. In Torino fece i ritratti di tutta la casa reale di Savoia, con molti altri di principi e cavalieri di quella corte. Passò a Vienna dove molto operò, nei 4 anni che ivi si trattenne, in ritratti; quindi partitosi andò a Praga, dove tre anni dimorò, sempre impiegato non solo nei ritratti, quanto eziandio nei quadri istoriati. Vide Napoli, Roma e Firenze, e finalmente dopo 35 anni di continuo giro fece ritorno alla patria nel 1737. Il suo colorito non può esser più bello, accompagnato da un passabile disegno, onde meritatamente si è guadagnato il concetto di un ragionevole professore». <sup>39</sup> Per più di un quarto di secolo assente dalla città natale e probabilmente per questo non menzionato nella zanettiana *Della Pittura veneziana* (1771), Visentin ha dunque firmato non solo il *Ritratto del conte Giovanni Giuseppe Carlo de Pace*, ma, pure, con un monogramma da rileggere «Io.s V.C. P.»,<sup>40</sup> il *Ritratto della contessa Marzia Caiselli de Pace*, personaggi effigiati nell'anno 1715, a sessantatré e a sessantacinque anni.<sup>41</sup>

<sup>35</sup> Cf. LUCCHESI 2006, cit. n. 4, pp. 86–87.

<sup>36</sup> DELORENZI 2009, cit. n. 11, p. 159.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Elena FAVARO, *L'Arte dei pittori di Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 157. Cf. p. 223: nel 1712 è elencato come «andato via di Venetia né qui à casa».

<sup>39</sup> DELORENZI 2009, cit. n. 11, p. 160 e n. 173: segnala un pagamento nel 1713 a Torino, notando che nella Fraglia il pittore è ricordato per la terza volta con le date 1740–1746. Cf. FAVARO 1975, cit. n. 38, p. 160.

<sup>40</sup> Cf. LUCCHESI 2006, cit. n. 4, p. 93, n. 18.

<sup>41</sup> Cf. DELORENZI 2009, cit. n. 11, p. 160, n. 174: non sembrano per niente imprecise le notizie di Gabburri su Visentin/Vicentini, «tanto circostanziato da far presupporre un contatto diretto tra i



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

La scoperta, di Paolo Delorenzi, è di grande importanza perché restituisce, attraverso la voce di un ‘intendente’ del primo Settecento, i contorni di uno specialista, cosmopolita, del genere ritrattistico, in rapporti, sicuramente fino alla partenza da Venezia e forse pure dopo il definitivo rientro, con il più giovane Nicola Grassi, con il quale dovette condividere la presenza nella bottega di Cassana, documentata per il carnico almeno dal 1705:<sup>42</sup> entrambi, va notato, insegnarono pittura a Franz Lichtenreiter, attivo negli anni quaranta del Settecento a Praga.<sup>43</sup> A

due nel capoluogo toscano» (p. 159). È verosimile che nel 1715 il pittore veneziano fosse in transito in Friuli per Vienna, senza dimenticare che Giovanni Giuseppe Carlo era «Comes de Pace / S. R. I.» e «Lib. Bar. De Frid. / Ensberg»: cf. LUCCHESI 2006, cit. n. 4, p. 93, n. 19.

<sup>42</sup> MORETTI 1984, cit. n. 34, p. 16.

<sup>43</sup> 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.



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

Giovanni, che, come Grassi, fu impegnato per il maresciallo von der Schulenburg,<sup>44</sup> spetta senz'altro pure il *Giovane con baffi e cappello piumato*, recante l'iscrizione «Visentin» e proveniente dalla paradigmatica collezione di teste di fantasia veneziane fatte conoscere da Renzo Mangili.<sup>45</sup>

Anche in questo dipinto, assieme ai due ritratti de Pace, «la capricciosità dell'arabesco delle pieghe fluisce leggera» attraverso una «tavolozza rubea, grassa, sensuale»;<sup>46</sup> sono le parole con cui Grossato negava l'attribuzione a Grassi del *Federico Marcello*, da restituire in questa sede, con *Alessandro Pandolfo*, a Gio-

<sup>44</sup> Cf. Alice BINION, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990, pp. 264–265.

<sup>45</sup> Cf. Renzo MANGILI, in: *Teste di fantasia del Settecento veneziano* (edd. Giuseppe Pavanello, Renzo Mangili), Venezia 2006, pp. 74–75 cat. 6; DELORENZI 2009, cit. n. 11, p. 160, n. 175.

<sup>46</sup> GROSSATO 1961, cit. n. 33, p. 323.

vanni Visentin per sillogismo stilistico, proponendo una cronologia verso la fine del primo decennio del XVIII secolo, poco prima quindi la partenza per l'Europa. Visentin colse, degli insegnamenti cassaneschi, gli aspetti pittorici più sciolti, con effetti quasi bidimensionali e preziosità specie nella resa dei costumi (si vedano le trine nei vestiti di Marcello e di Marzia Caiselli), cifre gradite a una committenza internazionale, dalle quali bisognerà partire per una futura ricognizione sul suo *corpus* adesso sensibilmente ampliato, a detrimento di quello di Nicola Grassi, ancorato fin dagli esordi a una maggiore e più luminosa volumetria.

Questa differenza, sostanziale, è imputabile con probabilità alla frequentazione più tarda, da parte del carnico, di Nicolò Cassana, figura meritevole di una monografia non fosse altro per i numerosi ruoli coperti in una vita conclusa in miseria a Londra: pittore di ritratti e di figure di genere, agente a Venezia per il Gran Principe, copista e restauratore, perfino falsario.<sup>47</sup> Rispetto ai toni cromatici e luministici abbassati della produzione precedente, alla quale assistette il più anziano Visentin, Nicola Grassi ebbe modo di partecipare nel momento della propria formazione alla «svolta moderna che interviene dall'inizio del Settecento nella ritrattistica del Cassana», consistente «nello schiarimento del colore e nella riduzione della struttura compositiva, ma anche in certa inclinazione per grazie femminili, nelle intenzioni ricreative di talune scelte soggettistiche»,<sup>48</sup> un mutamento di gusto dal quale non pare da escludere l'influsso dell'amica Rosalba Carriera.<sup>49</sup> *La Cuoca* e la *Nana*, spedite alla corte medicea nell'estate 1707,<sup>50</sup> sono testimonianze dell'ultima fase creativa di «Nicoletto» (con Grassi dunque venticinquenne e in bottega), orientata, più che a modelli nordeuropei,<sup>51</sup> «on the Genoese tradition of Castiglione». <sup>52</sup> Il Grechetto, infatti, stava conoscendo allora nuova fama a Venezia grazie alla pre-

<sup>47</sup> Cf., per un profilo, Nicola IVANOFF, Cassana Nicolò, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma 1978, pp. 434–436, al quale bisogna aggiungere ZAVA BOCCAZZI 1978–1979, cit. n. 30, pp. 611–634; Franca ZAVA BOCCAZZI, Contributo alla ritrattistica di Nicolò Cassana, *Arte Veneta*, 38, 1984, pp. 97–105; Ugo RUGGERI, Nuove opere di Niccolò Cassana, *Arte Documento*, X, 1996, pp. 77–82.

<sup>48</sup> ZAVA BOCCAZZI 1984, cit. n. 47, p. 101.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Cf. Daniele RAPINO, in: *Il Gran Principe* 2013, cit. n. 19, pp. 362–363 cat. 87.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Marco CHIARINI, Nicolò Cassana Portrait of the Florentine Court, *Apollo*, XCIX–C/3 (Sept.), 1974, p. 238. All'orbita cassanesca si riferisce pure il *Ritratto di armigero* pubblicato come autografo di Grechetto nel catalogo della *Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700* (ed. C. Marcenaro), Genova 1969, pp. 171–172, cat. 71, passato con detta attribuzione in asta Finarte a Milano il 30 maggio 1991, lotto n. 71. Studiabile solo dalle riproduzioni, l'opera potrebbe spettare a Giovanni Visentin, in virtù di certe analogie formali (dalla resa dei panneggi alla ricerca di effetti decorativi, senza la plasticità del maestro Cassana e di Grassi) con i dipinti appena restituitigli.

senza di sue importanti opere nella collezione, in palazzo Michiel alle Colonne, dell'ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers morto a Padova nel luglio 1708, raccolta di cui Cassana stese, qualche mese dopo, l'inventario su ordine del senato della Serenissima.<sup>53</sup>

Evocando Giovanni Benedetto Castiglione per le appena citate tele fiorentine, Chiarini ha supposto l'intervento del fratello minore di Nicolò Cassana, lo specialista Giovanni Agostino, negli animali presenti in ambedue le opere, nei fondi della cucina zeppa di pentole di rame della *Cuoca* e nel panorama arcadico alle spalle della *Nana*. È possibile, ugualmente, che alla realizzazione di queste parti accessorie, ma non per questo non rilevanti per la loro discendenza dal repertorio castiglionesco, i Cassana abbiano coinvolto (specie nel paesaggio e nel gruppo del pastore con una mucca e un gregge di pecore dietro Angiola Biondi, nana di Violante di Baviera) anche il più giovane aiuto Nicola Grassi. L'attenzione di costui verso il Grechetto, documentata nelle sue 'pastorali' tra secondo e terzo decennio del Settecento, trova una verifica di cospicuo valore in una coppia di tele inedite che, prima di essere riconosciute dall'attuale proprietario come autografi grassiani, portavano un'attribuzione, interessante seppure erronea, a Giovanni Francesco Castiglione, il figlio di Giovanni Benedetto (figg. 6–7).<sup>54</sup> Si tratta di due carovane, nello spirito del grande pittore genovese del Seicento oggetto di collezione di Zaccaria Sagredo e poi del console Smith,<sup>55</sup> presumibilmente legate ad argomenti biblici come il viaggio di Giacobbe o di Rebecca. In realtà, come per i dipinti di Grechetto del duca di Mantova che Cassana aveva inventariato nel 1709,<sup>56</sup> il tema è diventato lo spunto per inscenare epiche migrazioni di animali uomini e oggetti, dipinti con una pennellata sapiente e ricca, in un'intonazione generale corrusca, simile all'atmosfera che pervade le allegorie delle intense *Quattro stagioni* recentemente venute alla luce.<sup>57</sup>

Al museo civico di Pordenone è conservata una tela, proveniente da un acquisto sul mercato dell'antiquariato, che è perfetta replica di uno dei nuovi dipinti ora

<sup>53</sup> Cf. Martin EIDELBERG – Eliot W. ROWLANDS, The Dispersal of the last Duke of Mantua Paintings, *Gazette des Beaux-Arts*, CXXIII, Mai–Juin 1994, pp. 210–212.

<sup>54</sup> Comunicazione scritta di Giancarlo Sestieri del 16 novembre 2012. Entrambe le tele misurano 68 × 82 cm circa.

<sup>55</sup> Cf. Cristiana MAZZA, *I Sagredo. Committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Venezia 2004, pp. 88, 100.

<sup>56</sup> Cf. EIDELBERG – ROWLANDS 1994, cit. n. 53, p. 230.

<sup>57</sup> Cf. Giovanni MAGRI, in: *Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori* (edd. Luca Caburlotto, Maria Chiara Cadore, Rossella Fabiani, Maddalena Malni Pascoletti), Mariano di Friuli 2011, pp. 149–155.

presentati: giustamente considerata spettante per motivi qualitativi all'ambito di Nicola Grassi,<sup>58</sup> l'opera è stata attribuita al fratello minore di due anni di Nicola, Giovanni Battista Grassi pure lui pittore,<sup>59</sup> per le lettere «G. B.» scritte con chiarezza sulla «soma di cui è onusto l'animale sulla destra».<sup>60</sup> Il fatto che sul prototipo (fig. 7) compaia una sigla, «B. R.», senza un apparente significato non sconfessa, né tantomeno fortifica, questa idea, comunque formulata ipoteticamente. Va, invece, confermata la fortuna goduta da Nicola Grassi e da questo genere di rappresentazione, copiato in antico.

In attesa di un restauro che sappia, liberando le tele da vecchie vernici e ritocchi, evidenziare le qualità formali già riconoscibili nello stato di conservazione attuale, le due scene pastorali 'alla Grechetto' riflettono gli esiti di un artista giunto a una maturità di linguaggio, collocabile nel secondo lustro degli anni dieci del Settecento in prossimità della coppia di pennacchi dell'Ospedaletto con *San Filippo e San Giacomo il minore*, precedenti seppur di non molto gli evangelisti *San Marco e San Luca* della stessa chiesa:<sup>61</sup> le uniche opere di Grassi, per lo scrivente, nel cantiere decorativo veneziano gomito a gomito con le prove del giovane Tiepolo che, decenni dopo, darà del mondo castiglionesco la sua interpretazione, saturnina e geniale, nelle serie dei *Capricci* e degli *Scherzi di fantasia*, materializzazioni dell'arte e del suo magico segreto.<sup>62</sup>

---

Referenze fotografiche: Matteo De Fina, Venezia (1); archivio dell'autore (2–5); Foto Viola, Mortegliano (6, 7)

---

<sup>58</sup> Fabrizio MAGANI, scheda, *Il Museo Civico d'Arte di Pordenone* (ed. Gilberto Ganzer), Vicenza 2001, pp. 132–133 cat. 63.

<sup>59</sup> Cf. Federico MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, Domenico e Antonio Guardi e i loro patroni, in: Filippo Pedrocchi – Federico Montecuccoli degli Erri, *Antonio Guardi*, Milano 1992, p. 10.

<sup>60</sup> Andrea PIAI, Sottrazioni e addizioni al catalogo di Nicola Grassi; un'ipotesi per Giovanni Battista Grassi, *Arte Documento*, 16, 2002, p. 197.

<sup>61</sup> Cf. Giuseppe Maria PILO, Nicola Grassi, Jacopo Amigoni, Jacopo Marieschi (e altri): aspetti e problemi della pittura veneziana del Settecento nella prospettiva del Rococò europeo, *Nicola Grassi e il Rococò* 1984, cit. n. 28, pp. 152–156.

<sup>62</sup> Cf. Enrico LUCCHESI, Iconografia e iconologia delle acqueforti di Giambattista Tiepolo: i *Capricci e gli Scherzi di Fantasia*, *Tiepolo nero*. Opera grafica e matrici incise (edd. Lionello Puppi, Nicoletta Ossanna Cavadini), Milano 2012, pp. 45–50.

---

## Nekaj pojasnil o Nicolu Grassiju in Giovanniju Visentinu, učencih Nicola Cassane

---

### POVZETEK

V članku je predstavljen do sedaj neznani naročnik slikarja Nicola Grassija, Rimljan Girolamo II Mattei (1672–1740), ki je bil med letoma 1710 in 1713 apostolski nuncij v Benetkah. Tu objavljeni Mattejev portret na pergamentu potrjuje tudi leto 1715 kot čas nastanka Grassijevega portreta opata Sebastiana Vareseja. Slog portretov *Federica Marcella* in *Alessandra Pandolfa* (sl. 5), ki sta oba umrla leta 1712, pa spominja na dela Giovannija Visentina, učenca Nicola Cassane. Pri Cassani se je učil tudi Grassi: tu objavljeni par pastoralnih prizorov dokazuje, da je – podobno kot njegov učitelj – Grassi dobro poznal slikarstvo Grechetto, katerega slike so v Benetkah lahko občudovali predvsem v zbirki zadnjega mantovanskega vojvode.





[LUCCHESI 1] Nicola Grassi, *Ritratto di Girolamo Mattei con la Sacra Famiglia e san Girolamo*.  
Venezia, collezione privata

---



[LUCCHESI 6] Nicola Grassi, *Scena pastorale*. Collezione privata

---



[LUCCHESI 6 (particolare)] Nicola Grassi, *Scena pastorale*. Collezione privata

---



[LUCCHESI 7] Nicola Grassi, *Scena pastorale*. Collezione privata

---