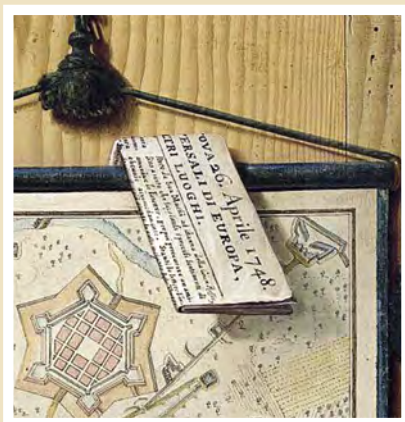


VERONA ILLUSTRATA



2016



Rivista del Museo di Castelvecchio · Verona

VERONA ILLUSTRATA, 2016, n. 29

Rivista del Museo di Castelveccchio

Direzione: Sergio Marinelli, Paola Marini

Comitato di redazione: Margherita Bolla, Gino Castiglioni, Alessandro Corubolo, Sergio Marinelli, Giorgio Marini, Paola Marini, Francesca Rossi

Comitato dei Referee: Hans Aurenhammer, Frankfurt am Main;

Dominique Cordellier, Paris; Sylvia Ferino, Wien; Fernando

Marías, Madrid; Catherine Whistler, Oxford

Indirizzo: Corso Castelveccchio, 2 – 37121 Verona

MUSEI D'ARTE
e Monumenti



© Museo di Castelveccchio, Verona 2016

ISSN 1120-3226, Aut. Trib. Verona n. 1809, 11 luglio 2008

Edizione veduta e corretta da Gianni Peretti

Progetto grafico di Alessandro Corubolo e Gino Castiglioni

Carattere Custodia (Fred Smeijers)

Composizione e stampa di Trifolio

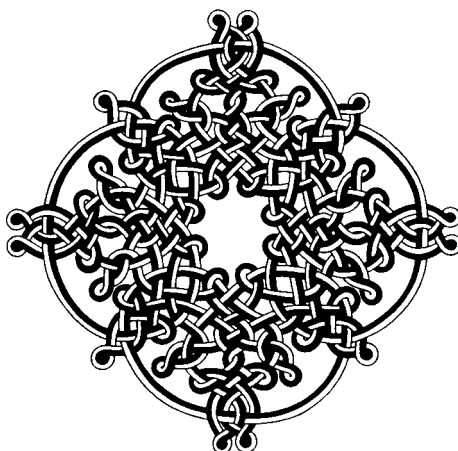
In copertina: Sebastiano Lazzari, *Finto asse con chitarra e spartito (particolare)*

Pubblicazione realizzata con il finanziamento della

Regione del Veneto e con il contributo della



VERONA ILLUSTRATA



*Pitture di bronzo: genesi, iconografia e restauro dei fregi
di Paolo Farinati in palazzo Sebastiani*

GIULIA ADAMI

5

*Documenti inediti per Alessandro Vittoria e il pittore
Melchiorre Galluzzi da Cologna Veneta*

GIULIO ZAVATTA

21

*Qualche notizia sull'architetto Domenico Grani,
attivo a Verona e nel Trentino*

PIERPAOLO BRUGNOLI

39

I disegni di Pietro Bernardi

SERGIO MARINELLI

45

Rivista del Museo di Castelvecchio

2016

*Novità nel Bresciano (e oltre) per la pittura
veronese e veneta del Settecento*

STEFANO L'OCCASO

51

Un Transito di san Giuseppe di Matteo Brida a Vicenza

CHIARA BOMBARDINI

59

Sebastiano Lazzari: notizie e opere inedite

MARIA ACANFORA

69

*Un artista errante. Note sul pittore in miniatura,
incisore e trattatista veronese Vita Grego*

PAOLO DELORENZI

87

*Per la Verona di Ruskin. Nuove testimonianze
dalla Morgan Library*

GIUSEPPE SANDRINI

103

*I papiers collés di Giorgio Ferrante conservati
alla Società Letteraria di Verona*

ALBERTO CIBIN

113

I disegni di Pietro Bernardi

SERGIO MARINELLI

LA FORTUNA del disegno non ha mai coinciso con quella del caravaggismo. Il Caravaggio di Bellori, come quello di Longhi, è un improvvisatore assoluto. La sua pittura è, per definizione, senza disegno, la sequenza istantanea di un film. In coerenza con questo assunto non si è mai trovato un disegno dall'attribuzione credibile a Caravaggio e assai pochi anche ai caravaggeschi. La conseguenza è stata, a suo tempo, una reazione in qualche modo simile a quella di Vasari verso i veneziani, che ai suoi occhi non disegnavano o non sapevano disegnare e creavano quindi un'arte inferiore perché, a partire dalla famosa disputa dell'Accademia fiorentina del 1546, l'arte si definiva dal disegno. Ancora più coerentemente l'accademia seicentesca di Poussin e di Bellori negava l'arte caravaggesca, per definizione 'la rovina dell'arte'. Poco importa che i giovani di mezza Europa seguissero le orme del genio sfortunato e maledetto. L'accademia, che si identificava nel disegno, rifiutò sempre, finché mantenne il predominio della didattica e della premiazione dei valori, il riconoscimento del caravaggismo.

Il maestro va bene: la mancanza di disegni è un fatto ormai universalmente riconosciuto, malgrado certi incresciosi eventi recenti costruiti proprio sull'effetto mediatico della sorpresa e della smentita, come quello sul fondo di Peterzano al Castello Sforzesco di Milano. Peterzano è un manierista che si dichiara allievo di Tiziano ed è naturale quindi che disegni. Degli altri artisti si ritrovano fondi proprio via via che si allontanano da Caravaggio. Non si può dire in effetti che il caravaggismo sia stato il momento d'oro del disegno. Anche i bei disegni di Tanzio, sempre particolari definiti, sembrano repliche monocrome parziali della pittura, che poi qualche volta è pure monocroma.

Diversi i Veronesi, che caravaggeschi sono tuttavia molto da lontano, spesso più nell'apparenza che nello spirito. I numerosi disegni a penna di Alessandro Turchi preparano con accuratezza le sue pitture e forse anche la sua carica a Principe dell'Accademia di San Luca, a Roma, nel 1637, ma era stato membro della prestigiosa istituzione almeno dal 1618. Bassetti era amico e allievo di Jacopo Palma, il più prolifico disegnatore del suo tempo, e l'attività grafica ricade nella sua educazione veneziana, dimenticata nella sua riscoperta caravaggesca. Fra

Semplice, la cui riscoperta come disegnatore risale solo al 1992, è ormai una stella di prima grandezza nel mercato e nella storia del disegno italiano. Ma combina il ricordo dei Bassano nei pastelli con quello dei Carracci nei disegni a penna.

A sorpresa si è rivelato assiduo disegnatore anche quello che ci si aspettava disegnasse meno tra tutti, il sempre misterioso e mal documentato Pietro Bernardi. Poiché non sono usciti altri rinvenimenti archivistici sul suo conto, ma solo pochi nuovi dipinti,¹ la novità è tutta nei fogli, emersi peraltro abbastanza casualmente, da collezioni di provenienza spesso di secondo piano.

In un catalogo di disegni veneti in Olanda, in mostra a Venezia nel 1985,² compariva un foglio raffigurante un angelo chiaramente preparatorio per quello dell'*Annunciazione* di Pietro Bernardi a San Fermo, che Bartolomeo Dal Pozzo datava al 1617. Era accompagnato da un altro studio di angelo, in posizione variata, evidentemente della stessa mano. Erano arrivati al Gabinetto dei disegni di Amsterdam nel 1952. Si trattava di due fogli di tecnica evidentemente veronesiana, con un trattamento un po' più brutalistico nella proporzione delle figure, come il pittore aveva attuato l'anno precedente nella disposizione dei personaggi dei teleri di San Carlo a Verona, del 1616. Alla stessa mostra comparivano due disegni di Pasquale Ottino, provenienti dallo stesso fondo, con una tecnica molto simile, ma senza le sgrammaticature dei due fogli di Bernardi. Erano i primi disegni sicuri di Ottino, preparatori di noti dipinti.

Nel 2008, alla mostra *Le carte riscoperte*, sempre alla Fondazione Cini, erano presenti una serie di disegni di Pietro Bernardi, riconosciuti dallo scrivente in base ai caratteri stilistici dei precedenti: *Figura virile seminuda seduta in atto di scrivere* (san Girolamo?); *Due figure maschili*; *Figura di monaco in atteggiamento adorante*; *Studi di figura femminile che incede con una mano alzata* e (al verso) *studi di una figura maschile con una mano alzata*; *Studi di figura vista da tergo* e (al verso) *studio per figura*. La provenienza era dalle collezioni Pozzi e Fissore, l'attribuzione d'ingresso sempre «vicino a Domenichino», tranne che nell'ultimo foglio («pittore del sec. XVII»)³. Il presunto san Girolamo è disegno di gran forza e

1. Dopo la mostra veronese del 1974, cfr. S. MARINELLI, *Su Antonio Giarola e altri fatti veronesi del suo tempo*, «Paragone», 387, 1982, pp. 33-43; IDEM, *Il giovane Turchi: la nobiltà del pittore*, in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, catalogo della mostra a cura di D. Scaglietti Kelesian, Milano 1999, pp. 11-20; IDEM, *Verona, in La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, 1, Milano 2000, pp. 327-413; IDEM, *Da Turchi a Gramatica: integrazioni al Seicento*, «Verona Illustrata», 14, 2001, pp. 45-52.

2. *Disegni veneti di collezioni olandesi*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema e B. Meijer, Venezia 1985, n. 54, *Parte inferiore di figura con lunga veste* (recto), *Angelo annunciante* (verso), 288 × 190 mm, matita nera e gessetto bianco su carta azzurra, provenienza De Beer; n. 55, *Due studi di angelo*, 281 × 180 mm, matita nera e gessetto bianco su carta azzurra, provenienza De Beer. I disegni erano già stati segnalati da L. FRERICHs, *Italianse tekeningen*, 1, Amsterdam 1973, p. 46, pubblicati genericamente, senza immagini, insieme a un altro gruppo di fogli, come opera di scuola veronese dei primi trent'anni del Seicento.

3. S. MARINELLI, *Pietro Bernardi*, in *Le carte riscoperte. I disegni delle collezioni Donghi, Fissore, Pozzi alla Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello, Venezia 2008, pp. 29-33.

l'assenza di definizione della parte alta del viso contribuisce all'evidenza atletica e naturalistica del corpo. Le *Due figure maschili* risultano molto vicine a Ottino, ma con tratti caricaturali ignoti a questo pittore. La figura maschile con la mano alzata ha un'evidenza di posa ieratica, come fosse un Cristo della Risurrezione. Compare in alcuni di questi disegni una monumentalità classica insospettata, particolarmente visibile nelle pose e nei panneggi. Le figure stentano a essere comprese nel foglio, le teste sono quasi sempre tagliate. Non sembra esserci corrispondenza tra queste figure e quelle dei pochissimi dipinti superstiti di Pietro Bernardi, prova che il *corpus* antico delle pitture doveva essere almeno un po' più consistente. Nelle schede del catalogo, in previsione di una futura pubblicazione, si dava anche notizia di una serie di disegni di Bernardi che erano appena passati, sotto varie attribuzioni, alle aste.¹

Questi sono i più spettacolari e si deve ad Andrea Piai anche il riconoscimento dei gruppi immediatamente successivi apparsi nelle vendite. Il *Suonatore di liuto*,⁸ che indica di per sé solo una posa, segnala una consonanza di temi caravaggeschi che poi non si ritrova mai nella pittura veronese. I tre fogli per la *Cena in Emmaus*⁹⁻¹¹ risultano, nella loro estrema semplificazione luministica, potentemente caravaggeschi, nel realismo e nello spirito. Le espressioni vanno dal raccoglimento silenzioso alla vivacità della presa diretta, al di là di ogni forma retorica del teatro barocco. I disegni sono pubblicati per immagini francobollo, in una zavorra di fine catalogo, con una generica attribuzione a scuola dell'Italia settentrionale del Seicento, che dimostra la pressoché totale incomprensione anche della sola qualità.

Nei disegni esitati nel 2006, sempre parzialmente e malamente pubblicati nel catalogo d'asta, e sempre come di scuola dell'Italia settentrionale del Seicento, compare una *Giuditta*, altro tema squisitamente caravaggesco, con una testa di Oloferne che ricorda le belle teste satiresche disegnate e dipinte da Battista del Moro. Compare anche un volto femminile di singolare purezza cinquecentesca, anche se tradito da una più morbida luce del Seicento, che rimanda chiaramente alla figura della *Vergine annunciata* di San Fermo. La *Figura maschile indicatrice*,^{14, 15} in due versioni, preparando chiaramente un personaggio del *San Carlo che prega per la fine della peste*, come ha già rilevato Piai, costituisce il secondo aggancio sicuro, ancorché non evidentissimo, con la pittura di Bernardi. Il *Monaco inginocchiato*^{111, 16}

1. Christie's, Parigi, 16 dicembre 2005, lotto 260, *Suonatore di liuto*, *Madonna con il bambino* (verso); lotto 261, tre fogli per una *Cena in Emmaus*, *Monaco seduto a una tavola* (verso); 23 marzo 2006, lotto 19, *Testa di bambino*, *Testa di bambino* (recto), *Studi di un braccio e di una mano* (verso), *Testa di bambino*; lotto 20, *Giuditta* (recto), *Suonatore di tamburo* (verso), *Profilo di donna con un drappo*, *Donna inginocchiata a sinistra*; lotto 21 *Testa di donna inclinata a sinistra*, *Testa d'uomo barbuto inclinata a sinistra*, *Testa d'uomo barbuto inclinata a sinistra*, forse la testa di un Cristo nella Crocifissione; lotto 22, due versioni di una *Figura maschile indicatrice* (recto e verso), *Uomo che guarda in un sacco* (recto), *Panneggio e simboli di un quadro astrale* (verso), *Uomo 'drapé' che guarda a destra* (recto), *Donna a mezzo busto di spalle con un paniere* (verso), *Monaco inginocchiato*. Per la dimensione dei fogli, non sempre indicata, si rimanda al catalogo d'asta.

- 17 *chiato* e l'*Uomo barbuto che scrive* mostrano una grandiosità di respiro insospet-
 18 *guarda nel sacco*, pur nella coerenza stilistica delle altre figure, sembra presentare
 23 un momento di realismo quasi ottocentesco. Una testa reclinata di Cristo, inten-
 samente espressiva nella morte, conserva ancora i caratteri di un crocifisso ligneo
 gotico. Questi personaggi sembrano sfiorati da una luce grande e potente, che
 non li investe ma s'arresta sospesa su di loro, lasciando sempre un secondo piano
 più abbozzato e sfocato.

Nel 2010 Andrea Piai pubblicava un altro foglio di Pietro Bernardi conserva-
 to all'Ashmolean Museum di Oxford, sotto la prestigiosa attribuzione a Jacopo
 Bassano, singolare già semplicemente nell'affrontare il tema rappresentato, un
 uomo di spalle che trasporta qualcosa, che sembra un sacco. L'atteggiamento
 psicologico del disegnatore sembra proporre un 'momento di genere', fuori dalla
 pittura di storia ufficiale, che è stato interpretato nel filone bassanesco, ma po-
 teva funzionare meglio ancora nella preparazione delle macchiette del paesag-
 gio di Sei e Settecento, prese anche da archetipi caravaggeschi, e ancor di più in
 un dipinto di genere ottocentesco. In ogni modo l'immagine risulta esemplare a
 spiegare la posizione sempre sfuggente del disegno nella cultura caravaggesca.¹

- Nello stesso saggio Piai recuperava a Bernardi, in forma pur ipotetica e dubi-
 tativa, un foglio attribuito a Carlo Saraceni da Moir e Ruggeri in una mostra pa-
 24 rigina al Grand Palais nel 1978, una *Vecchia che tiene un sacco aperto con le mani e*
la bocca. Contrastando la scheda in catalogo di Moir, Ruggeri proponeva il foglio
 come il disegno 'pilota' per la ricostituzione del catalogo del maestro (Saraceni)
 e lo collegava alla *Giuditta* di Vienna, dove la vecchia tiene con la bocca il sacco.²
 Quello fu certamente il motivo ispiratore di Bernardi, che vide la composizione
 di Saraceni, secondo Piai, forse a Roma.³ Pare quindi possibile, anche se non si-
 cura, una presenza del pittore a Roma, a fianco di Carlo Saraceni, con gli altri
 veronesi più noti. Resta invece sostanzialmente scoperta la parte grafica di Sara-
 ceni, che non può costituire ancora un riferimento sicuro per gli allievi veronesi.⁴

Bert Meijer interviene ancora nel 2010, sul bollettino del Rijksmuseum di
 Amsterdam, estendendo con più sicurezza le attribuzioni sulla base di quanto

1. A. PIAI, «*Quanto si disegna, si dipinge ancora*». *Disegnatori tra Verona, Venezia e Roma nel primo Seicen-*
to, «Verona Illustrata», 23, 2010, pp. 49-61. Anche Piai riepiloga, riguardo a Bernardi, i disegni delle aste
 precedenti.

2. A. MOIR, U. RUGGERI, in *Dessins anciens*, catalogo della mostra a cura di P. Scarpa, Venezia 1978, n. 33.

3. PIAI, *Quanto si disegna* cit.

4. I disegni pubblicati da J. JACOBY, *Disegni di Carlo Saraceni: breve riassunto dello stato attuale delle inda-*
gini, in *Carlo Saraceni 1579-1620. Un Veneziano tra Roma e l'Europa*, catalogo della mostra a cura di M.G.
 Aurigemma, Roma 2014, pp. 71-82, sono quasi tutti di Bassetti, tranne forse due, rispecchiando una vec-
 chia tesi di Anna Ottani Cavina. Per una diversa proposta, cfr. PIAI, *Quanto si disegna* cit. L'esito più sicuro
 e alto di Saraceni nella grafica resta il disegno preparatorio per *L'autorità papale* affrescata nella Sala Regia
 del Quirinale, attualmente nella collezione del Getty Museum a Los Angeles.

era stato recentemente pubblicato, sia nel campo grafico sia in quello pittorico.¹ Tra i disegni riesaminati, una testa di donna di profilo che guarda in alto prepara probabilmente una figura molto più trasandata e naturalistica del telero della chiesa veronese di San Carlo, *San Carlo che prega per la fine della peste*. Il disegno, rispetto alla pittura corrispondente, non riesce ancora a nascondere un'impronta accademica, come della testa di un Seneca antico. Grintoso al contrario è lo studio per un angelo, un ragazzo sulle nuvole. Uno studio di suonatore di liuto si concentra invece sul costume e sullo strumento, lasciando il volto sfocato. Un ritratto di donna, molto vicino ai fogli che si possono attribuire a Ottino, delinea con luminosa leggerezza il costume fastoso, lasciando il volto appena abbozzato, come quello di un manichino metafisico, che spesso ritorna in Bernardi. Uno studio per un Cristo che indica la ferita del costato mostra la stessa grandiosità dello studio della Fondazione Cini. Lo sfumato del volto assume un carattere di misteriosa potenza di non finito.

Da ultimo è comparso un foglio a un'asta parigina del 2016 con una figura inginocchiata, con gli occhi al cielo e le braccia atteggiare in un gesto di stupore, ²² stessa carta e stessa tecnica dei disegni precedenti, sempre basata sui gessetti, che ricorda sempre Veronese. Cambia solo la fantasiosa attribuzione, che qui è a Corrado Giaquinto. Indubbio ancora è il riferimento a Pietro Bernardi, solo in base ai mezzi tecnici dell'esecuzione, anche se manca, pure in questo caso, un riferimento sicuro alla pittura. La mano troppo grande in primo piano, come una distorsione fotografica, e il panneggio teatrale e goffo, ma correttamente disegnato, insieme con le accensioni calde del bianco e l'espressione stessa della figura, mostrano una singolare capacità di contatto e di calore umano, che è di tutte queste figure.²

Dal materiale grafico superstite, chiaramente frammentario ed erratico,³ privo di una grande storia collezionistica, si profila una figura d'artista a tratti grandiosa, che non riusciamo a collegare, se non eccezionalmente, con l'ancor più dispersa e frammentaria pittura. Bernardi, caravaggesco anomalo, dalla storia ancora misteriosa, sembrerebbe comunque ancor più rilevante come disegnatore che come pittore, al pari di altri artisti del suo tempo, per esempio Alessandro Maganza e forse lo stesso Jacopo Palma. La sua riscoperta comunque è troppo recente e, si spera, destinata a future sorprese, per cui il suo caso è ancora felicemente aperto.

1. B. MEIJER, *The Figure Studies of Pietro Bernardi*, «The Rijkmuseum Bulletin», 58, 2010, pp. 178-189.

2. Artcurial, Parigi, 20 gennaio 2016, lotto 53, come Corrado Giaquinto.

3. Un disegno a penna, raffigurante l'*Orazione nell'orto*, che reca una scritta col nome dell'autore, è conservato alla National Gallery of Scotland di Edimburgo. Apparentemente non ha elementi tecnici ricollegabili ai disegni qui presentati, non ci sono rimandi alla tela dello stesso tema ancora conservata in Sant'Agnastasia a Verona, ma appartiene sicuramente all'epoca di Pietro, non di Francesco Bernardi, e potrebbe anche essere suo. Non si vede del resto come un collezionista potesse immaginarsi il nome di Bernardi. Anche qui compaiono vaghe allusioni a una pittura caravaggesca.



11. Pietro Bernardi, *Studio per una Giuditta*. Collezione privata



III. Pietro Bernardi, *Studio per un monaco inginocchiato*. Collezione privata



8. Pietro Bernardi, *Suonatore di liuto*. Collezione privata



9. Pietro Bernardi, *Studio per una Cena in Emmaus*. Collezione privata



10. Pietro Bernardi, *Studio per una Cena in Emmaus*. Collezione privata



11. Pietro Bernardi, *Studio per una Cena in Emmaus*. Collezione privata



12. Pietro Bernardi, *Studio per una Giuditta*. Collezione privata



13. Pietro Bernardi, *Studio per una Vergine annunciata*. Collezione privata



14. Pietro Bernardi, *Figura maschile indicatrice*. Collezione privata



15. Pietro Bernardi, *Figura maschile indicatrice* (al verso). Collezione privata



16. Pietro Bernardi, *Studio per un monaco inginocchiato*. Collezione privata



17. Pietro Bernardi, *Studio per una figura maschile*. Collezione privata



18. Pietro Bernardi, *Uomo che guarda nel sacco*. Collezione privata



19. Pietro Bernardi, *Studio per figura*. Collezione privata



20. Pietro Bernardi, *Suonatore di tamburo*. Collezione privata



21. Pietro Bernardi, *Profilo di donna con drappo*. Collezione privata



22. Pietro Bernardi, *Studio per figura*. Collezione privata



23. Pietro Bernardi, *Testa di Cristo*. Collezione privata

24. Pietro Bernardi, *Studio per la serva di Giuditta*. Collezione privata