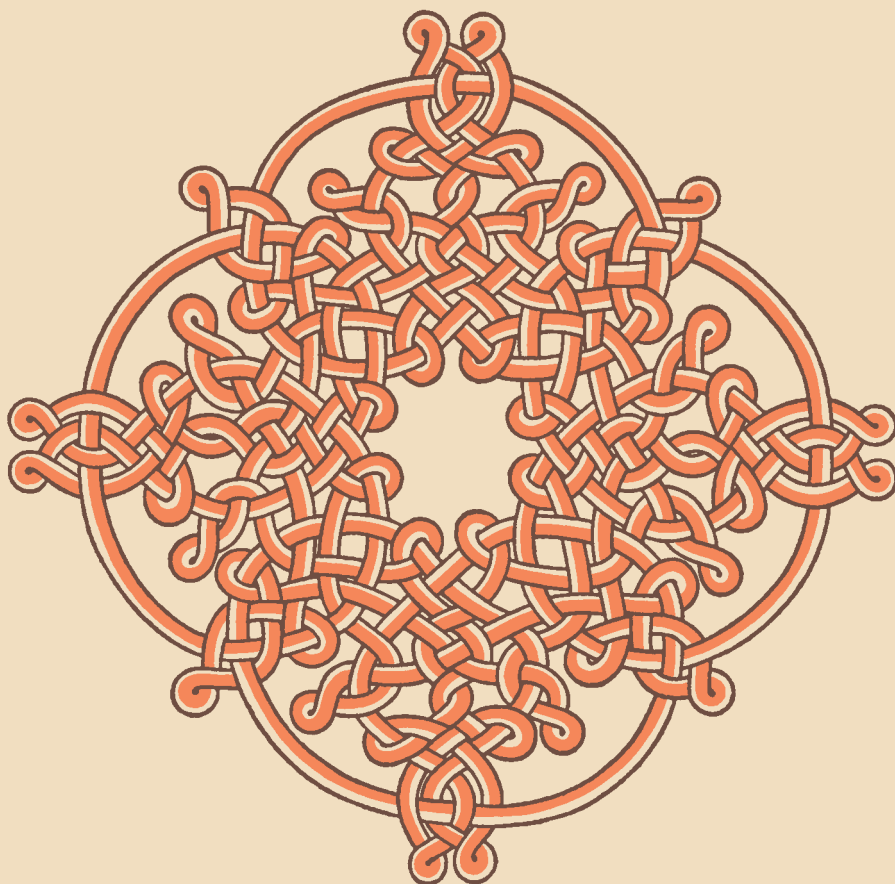


VERONA ILLUSTRATA



2017



Comune
di Verona

Rivista del Museo di Castelvecchio · Verona

VERONA ILLUSTRATA, 2017, n. 30
Rivista del Museo di Castelvecchio

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

Márías, Madrid; Catherine Whistler, Oxford

Indirizzo: Corso Castelvecchio, 2 – 37121 Verona

MUSEI D'ARTE
e Monumenti



Comune
di Verona



© Museo di Castelvecchio, Verona 2017

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

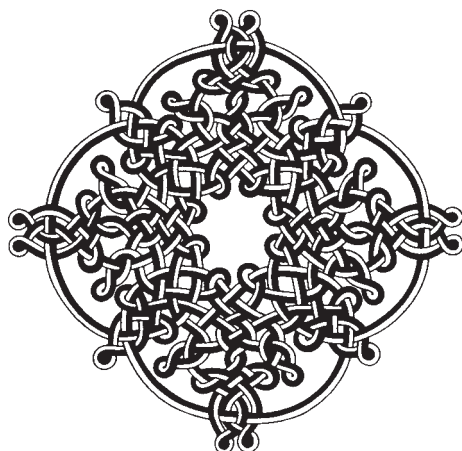
*L'illustrazione di copertina è il nodo decorativo di Felice Feliciano
per le Antichità di Verona nella Collectio Antiquitatum di Modena, Biblioteca
Estense, ridisegnato da Paola Frattaroli*

Pubblicazione realizzata con il finanziamento della Regione del Veneto

Si ringrazia

BANCA POPOLARE DI VERONA
BANCO BPM

VERONA ILLUSTRATA



*Frammenti dell'arte di corte dal palazzo di Cansignorio
Della Scala: il bicchiere decorato a smalto
con la scala araldica*

ANTONELLA ARZONE, TERESA MEDICI, ETTORE NAPIONE

7

*Dall'incunabolo illustrato alla Reggia carrarese.
In margine a un libro recente*

ANGELA DILLON BUSSI

31

*Un cantiere per due committenti: la rifabbrica cinquecentesca
della cappella delle Sante Teuteria e Tosca*

FRANCESCO MARCORIN

39

*Funzionalità e riuso dei modelli grafici
nella tarda attività di Paolo Farinati*

GIORGIO MARINI

57

Rivista del Museo di Castelvecchio

2017

*La Trasfigurazione di Cristo in San Gaetano a Padova:
proposte per Domenico e Felice Brusasorzi*

LORENZO GIFFI

65

Sul versante del primo Seicento veronese

SERGIO MARINELLI

79

Per la cronologia del giovane Alessandro Turchi

ANDREA PIAI

85

Disegni e dipinti di Fabrizio Cartolari (1729-1816)

LUCA FABBRI

91

*Fantasy and reality: Tiepolo's poetic language
at Würzburg, Verona and Madrid*

CATHERINE WHISTLER

101

Rinverdire il ricordo di «OVEST», ambiziosa rivista veronese

ALESSANDRO CORUBOLO

119

Sul versante del primo Seicento veronese

SERGIO MARINELLI

IL RECENTISSIMO STUDIO sulla pittura veronese nell'età barocca¹ richiama un'estensione anticipata sull'epoca precedente a quella considerata là (1630-1750), ricercandovi le premesse dei successivi, contraddittori sviluppi. L'età della fine del Cinquecento e dell'inizio del Seicento, con tutte le sue crisi, fu comunque aurea per l'accrescersi della produzione artistica, ancora in parte, riguardo a Verona, tuttora dispersa o inesplorata. Il quadro d'insieme va tuttavia, lentamente, ricomponendosi con alcuni recuperi.

A riprova della dispersione di una produzione che dovette essere alquanto vasta e notevole, ed ha perduto poi la sua identità, sono due dipinti, chiaramente in antica funzione di soffitto, che si trovano ora nelle raccolte del Musée Jacquemart-André a Parigi. *Giunone*,² nuda sulle nuvole, con lo scettro e il pavone, ricorda molto Felice Brusasorzi, anche se forse può far dubitare il patetismo carico dello sguardo estatico e *larmoyant*, più consoni al suo collaboratore Creara. Il bel mantello giallo, arioso, contrasta con la vacuità ripetitiva e inerte delle nuvole così come la luce e l'armonia del corpo mal si concilia col disegno più grossolano delle mani e dei piedi. Il maestro poteva concentrarsi su alcune parti, le più importanti e centrali nel discorso compositivo, e lasciare alla bottega il resto del contorno. Le nuvole col disegno del profilo di luce sono tuttavia un motivo di riconoscimento di quel linguaggio artistico. E va sempre ricordato che, finché fu vivo Felice, Creara fu il capo di quella bottega.

Nel secondo dipinto, ora francese, *Bellona*,³ la Guerra, ricorda, se non altro per il predominio dei celesti del fondo, sempre la bottega di Felice Brusasorzi, che deve aver lavorato non poco a Verona nella pittura dei soffitti, ora quasi tutti perduti.⁴ Anche qui potrebbero spettare al maestro il volto della figura, la Gorgo-

Si ringraziano J.C. Baudequin, D. Cattoi, G. Cilmi, A. Contò, P. Curie, A. Piai, N. Schwed, N. Volle.

1. Cfr. *La pittura veronese dell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Verona 2017.

2. Olio su tela, 105 × 108 cm. Le due tele si conservano nella sede periferica del Museo, nell'Abbaye de Chaalis.

3. Olio su tela, 107 × 88 cm.

4. Si pensi alla splendida allegoria del *Merito guerriero coronato*, ora alla Fondazione Cariverona, ai due

ne sullo scudo, i tocchi di luminosità sul corpo. La bottega continuò sicuramente nei piedi, nelle nuvole, che saranno forse anche ripassate, forse anche nell'uccello simpatico, che non si capisce se sia un'aquila. Nessuna di queste opere è un capolavoro ma la loro ricomparsa è utile per ricostituire un tessuto figurativo che dovette esser allora complesso e vastissimo ma che noi, dai pochi frammenti dispersi, non possiamo più capire quale consistenza avesse.

- Nuovi elementi illustrano l'attività più autonoma di Sante Creara, l'erede più anziano e diretto di Felice Brusasorzi. Così è la comparsa in asta¹ di due piccoli dipinti su pietra di paragone, certo frammenti decorativi di un complesso
- 45 da *Wunderkammer*, raffiguranti soggetti profani. In un caso è *Flora*, seminuda, a fianco di un cesto di fiori. Dietro a lei sta una figura alata, pure coronata di fiori. In confronto al disegno manieristico delle figure si percepisce il contrasto dell'accurato naturalismo, anche alla loro minima scala, dei piccoli fiori. Tutto ciò è già insito nella storia di Creara, che sembra non aver sfiorato mai la pittura seicentesca realistica ma anzi aver accentuato le deformazioni manieristiche del suo maestro, e che, al tempo stesso, ha contribuito con disegni scientifici, forse 'alla Ligozzi', alla *Wunderkammer* di Calzolari, prima del 1622.² In maniera più corsiva Creara ripresenta la stessa contraddizione antitetica tra realismo scientifico e manierismo idealistico, che era, anche più evidente e stridente, quasi schizofrenica, in Ligozzi.
- 46 Fa coppia con la *Flora* un'allegoria della *Carità*, alata, con due bambini. Il mantello e le ali sono dipinti di un blu intenso. Deve essersi probabilmente verificata un'alterazione di colore almeno in uno dei due bambini, che ora pare scuro di carnagione. Le figure, tutte con gli occhi abbassati, sembrano sprofondate in un profondo sonno simbolista, anche se tale è solo, ai nostri occhi, l'effetto, che però viene anche, oltre che dalla storia successiva, dal manierismo fantastico della composizione.
- 47 Una *Adorazione dei pastori* su pietra di paragone è al Musée Fesch di Ajaccio, con un piccolo e luminosissimo Cristo-Buddha al centro. Insolita è la posizione

soffitti allegorici di Felice Brusasorzi e Sante Creara di villa Giovanelli a Noventa Padovana, ai soffitti, sempre veronesi, di Ca' Corner della Regina a Venezia.

1. Bassenge, Berlino, 26 maggio 2017, lotto 6018, *Flora*, olio su pietra di paragone, 16,5 × 13 cm; lotto 6019, *Carità*, olio su pietra di paragone, 16,5 × 12 cm.

2. Cfr. C. FAHY, *Printing a book at Verona in 1622*, Paris 1993. Francesco Calzolari junior paga Creara, per i suoi disegni, tra il 1618 e il 1621, di volta in volta, con simpatici baratti: un pesce morone, una torta e meloni, due meloni, due meloni, una coppia di pollastri, 7 libbre di salsiccia di Vicenza, una trota, 3 mortadelle di Cremona, 8 libbre di pesce morone, un «presente», 12 allodole 6 tordi e 2 libbre e mezza di salsiccia, due capponi. In ogni caso è evidente che Creara ha eseguito tutti i disegni necessari al completamento dell'edizione del libro sul Museo Calzolari. Ed è evidente, anche dai pagamenti, che la professionalità di Creara non è valutata nella dimensione del sublime, anche se Francesco Calzolari era comunque una delle personalità più eminenti della cultura veronese del tempo e doveva essere in stretto rapporto di amicizia col pittore.

della Madonna, prima nel quadro a sinistra, ad apertura dell'immagine, mentre raccoglie l'attenzione finale, per la sua posizione, il pastore inginocchiato dalla veste rossa. Le figure maschili riflettono un classicismo ormai tardo e stanco ma Creara non è mai banale, anche quando è sgradevole. L'effetto notturno si richiama ai precedenti bassaneschi e all'esempio locale, perduto ma famoso, di poco anteriore, di Tullio India il giovane.¹

Il piccolo tabernacolo, presentato come opera di scuola lombarda alla mostra *Arte e persuasione* di Trento nel 2014, proveniente dalla chiesa di Santo Stefano di Carisolo, vicino a Pinzolo, in Val Rendena, è opera assai singolare.² Il Cristo, dipinto da Creara, presenta colori chiari: azzurro, bianco, giallo. Posa sospeso in aria, in bilanciato equilibrio, come una divinità antica. Riporta, anche per i suoi colori tersi e timbrici, a una spiritualità cinquecentesca quasi neofiamminga. Ricorda anche nel modello tante figure della pittura maggiore delle pale.

Il tabernacolo, ancora di grande classicismo rinascimentale, sembra un modello architettonico di carattere genericamente palladiano. Anche l'aspetto architettonico complementare riporta dunque al Cinquecento. La pittura e l'architettura non collimano, ma convivono nella loro totale diversità culturale e stilistica. Ci si chiede se lo strano manufatto sia nella sua ubicazione originaria o provenga da altre parti, come spesso in Trentino, anche nella vicina Pinzolo.

Ancora recentemente in asta è comparso un altro paragone, con la *Flagellazione di Cristo*,³ a confermare che nei primi trent'anni del Seicento Creara dovette dominare, assai più che gli altri più stimati allievi di Felice Brusasorzi, il piccolo mercato di queste immagini, destinate alla devozione domestica e alle celle dei numerosi conventi cittadini. Poi, alla fine, Creara si rivela originale, e forse anche strambo, sia nello stile sia nella composizione, come anche qui, dove una donna discinta regge una fiaccola issata su una lunga asta e il flagellatore di schiena è un giovane maldestro e impacciato nell'involuppo dei suoi panni sollevati.

Un ultimo ritrovamento, insieme scontato e sorprendente, è dato da una piccola tela, anonima in una collezione privata milanese di formazione relativamente recente, raffigurante *La bottega di san Giuseppe*,⁴ tema che troverà fortuna a Verona solo nel Settecento con Felice Cappelletti⁵ e non si pensava potesse avere

1. Olio su pietra di paragone, 36 × 30 cm.

2. Cfr. *Arte e persuasione*, catalogo della mostra a cura di D. Cattoi, D. Primerano, Trento 2014. Per una più approfondita analisi storica si rimanda alla scheda di Federica Ratti in catalogo (pp. 192-193).

3. Christie's, Londra, 6-7 luglio 2007, lotto 200; olio su pietra di paragone, 29,5 × 24,2 cm. Il paragone votivo di Carlo Contarini, nel Museo della Santa Casa di Loreto, recentemente attribuito a Creara da Lucchese, dovrebbe spettare al veronese Giambattista Lorenzetti: E. LUCCHESI, *Una pietra di paragone veronese a Loreto*, in *Una vita per l'arte. Studi in onore di Andrea Emiliani*, a cura di M. Baldassari, P. Carofano («Valori Tattili», 5-6, 2015), pp. 319-322.

4. Olio su tela, 107 × 88 cm.

5. Si veda *La pittura veronese* cit., p. 125.

tali anticipi. L'interno, dove irrompono i soliti angioletti di Creara con i riccioli sollevati, presenta anche i soliti pezzi di repertorio del pittore, dai vasi di fiori ai cesti coi panni, a comporre un'immagine che, benché ricca di tanti particolari, non si può dire realistica, dedicata, come tante altre immagini simili, alla devozione popolare dei semplici. L'elaborato copricapo della Vergine è presente in numerose opere del veronese ed è specificamente suo, ma ricompare nel disegno di Turchi per la *Natività* di San Fermo del 1608, momento in cui forse le strade dei due pittori dovettero divergere definitivamente. Si sarebbe tentati di definire questa un'opera finale del pittore, se non altro per un sottinteso impegno realistico, non raggiunto negli scopi. Tuttavia la cronologia di Creara, pittore nato già fuori tempo, sfugge ancora, a noi, totalmente.

Altri che furono allievi di Felice transitarono progressivamente al realismo, come Ottino e Turchi, o forse anche immediatamente, come Bassetti, o rimasero a metà strada e tornarono indietro, come il trentino Giambattista Rovedata, di cui ora abbiamo individuato nella *Cena di san Francesco*, del 1605, già nel convento dei Minimi di Isola della Scala e ora nei depositi di Castelvechio, forse il primo capolavoro del realismo seicentesco veronese.¹

E però l'opposto di Creara, dal punto di vista formale, ma certo parzialmente coincidente da quello cronologico, è, a Verona, Pietro Bernardi, esplicitamente realista e caravaggesco, almeno per i disegni che di Caravaggio non si sono mai trovati. I due dovettero convivere nella stessa città, nello stesso tempo, come due individui di razze, umane e d'artisti, diverse, una in estinzione, una in formazione non ancora conclusa. Ma Bernardi, almeno nei disegni, dimostra già una personalità definita, semplice e chiara, tuttavia intensa e potente, con tutti gli aspetti della giovinezza. Questo naturalmente lo scriviamo noi. All'epoca tutta la fortuna e il favore popolare furono per Creara, confermando il sussistere predominante di un gusto artistico in ritardo a Verona di quasi mezzo secolo in confronto alle aree geografiche circonvicine.

All'ultima sintesi pubblicata sul numero precedente di questa stessa rivista,² si aggiungono ora qui alcune integrazioni. Tre disegni battuti recentemente, il 25 gennaio 2017, a un'asta inglese, provenienti da una collezione scozzese sotto l'indicazione di scuola veneta del primo Settecento, raffigurano tre santi, probabilmente vescovi, con la stessa tecnica, la stessa carta, lo stesso stile grafico dei disegni di Bernardi.³ I disegni sono stati acquistati da Nicolas Schwed, che poi ne

1. In pubblicazione sul secondo volume del catalogo del Museo di Castelvechio.

2. S. MARINELLI, *I disegni di Pietro Bernardi*, «Verona Illustrata», 29, 2016, pp. 45-49. Si pubblicano qui le foto di alcuni disegni di quelle serie, tralasciati allora nella riproduzione per mancanza di spazio, come il *Monaco seduto* e la raffigurazione di un cielo zodiacale (p. 47 nota).

3. Forum Auctions, Londra, 25 gennaio 2017, lotto 310. I fogli, di formato un poco irregolare, come quasi tutti quelli di Bernardi, misurano approssimativamente 290 × 190 mm, nella consueta tecnica, a carboncino bianco e nero su carta colorata.

ha donato subito uno alla National Gallery di Washington. Significativo è l'avvicinamento, nel breve commento della scheda d'asta, al giovane Tiepolo. I disegni di Bernardi, nella apparente semplicità ed elementarità, mostrano sempre una grande freschezza. Sono anche il risultato della fusione di un realismo basilare seicentesco con una tradizione, non si sa quanto consapevole, veronesiana, che sarà pure il punto di partenza di Giambattista Tiepolo, un secolo dopo. Nei fogli le figure si allargano a tutto il campo ed esorbitano, con i soliti modi delle teste tagliate e delle grandi mani. Anche nell'estasi Bernardi conserva espressioni di convincente realismo, senza abbandonarsi agli schemi leziosi di origine raffaellesca e reniana, che avevano perso ormai credibilità, pur dominando nel conformismo. Anche se le figure sono diverse, lo schema a trittico, con i tre lati di visione, come nei fogli preparatori delle sculture, non è nuovo in Bernardi e compare già nei disegni per una *Cena in Emmaus*. Anche i nuovi disegni, come i precedenti apparsi in asta, mostrano le tracce dell'impaginazione di un album, forse lo stesso album.

Ancora Schwed segnala un foglio, nella collezione del Museo di Detroit, questa volta sotto la denominazione di «artista bolognese ignoto»,¹ raffigurante al *recto* un giovane arpista, seduto apparentemente su nuvole, studio forse per una figura di David o di angelo musicante, e sul *verso* una figura di monaco in piedi, di schiena, che volta il capo. Questo foglio fu acquistato significativamente nel 1961 a New York come opera di Giuseppe Maria Crespi. Come si vede i disegni di Bernardi, a riprova della loro intrinseca qualità e originalità, sono passati sul mercato come di mano di grandi artisti, e del secolo successivo. E sono stati dispersi per tutto il mondo con le più fantasiose attribuzioni. 57-58

La figura dell'arpista è di intenso *pathos* e ha pure la suggestione, nelle grandi orbite bianche degli occhi, che seguono l'estasi musicale, dell'arpista cieco. Il monaco è solo il disegno della pesante cappa monacale: la testa che ne esce, a puro scopo dimostrativo, è ectoplasmatica ma suggerisce qualcosa di vagamente diabolico, pure nel tratteggio grosso, che prospetta l'ombra delle pieghe pesanti. Anche questo disegno quindi, che non sappiamo se fosse preparatorio per qualcosa, è tutt'altro che banale. Le figure sono sempre a tutto campo e la testa dell'arpista è tagliata, come di consueto.

A confermare quanto ancora non sappiamo di questo periodo, ora per noi oscuro, vogliamo ricordare un altro elemento erratico, perché qualcuno, anche sotto altri cieli, possa rinvenire qualche ulteriore elemento di chiarimento e comprensione. Si tratta di una grande pala conservata nella sacrestia di Santa Anasta-

1. A. SUTHERLAND HARRIS, in *Detroit Institute of Arts. Italian, French, English, and Spanish Drawings and Watercolors: Sixteenth through Eighteenth Centuries*, New York 1992, p. 292 cat. A37, inv. 1961-201, 278 × 190 mm; provenienza Lucien Goldschmidt, New York, acquistato nel 1961. Il commento della scheda del catalogo di Detroit è orientato verso un allievo di Annibale Carracci. Le misure di questi fogli sono tutte simili, intorno a 290 × 190 mm, e fanno pensare a una provenienza antica da uno stesso album.

- 61 sia a Verona, raffigurante la Madonna con il bambino in una mandorla luminosa di nuvole bianche e sotto i santi Domenico, protagonista in primo piano, Francesco, Carlo Borromeo, Vincenzo Ferrer e Giacomo della Marca, riferita dalla tradizione critica a Francesco Fabi. Zannandreis la elogiò come «opera in cui si vede un buon colorito, una buona disposizione di figure, e di mosse ed un ottimo disegno».¹

Lapidaria è la testimonianza di Bartolomeo Dal Pozzo: «Fu il Fabi da Soave, Terra del Veronese, e fece ne' 1619, la Pala in S. Anastasia all'Altare di S. Vincenzo».² La sua biografia ha solo una riga in meno di quella di Pietro Bernardi. La data, che pure lascia qualche perplessità, toglie l'autore dalla massa anonima dei ritardatari. È il solo dipinto esistente riferito a questo artista, di cui non conosciamo che un'altra sola menzione. La qualità della pittura è piuttosto elevata, come la solidità della composizione serrata. Si possono leggere echi, almeno apparenti, della pittura di Mantova, forse Antonio Maria Viani nel volto della Vergine, colpi di inatteso realismo, come nel volto del santo martire, che si rivolge direttamente ai riguardanti col piglio inconfondibile di un autoritratto. La figura di Francesco apre la composizione con deciso rilievo, forse in corrispondenza inconscia col nome del pittore.

1. D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, 1831-1834, edizione a cura di G. Biadego, Verona 1891, p. 247; M. VINCO, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini e C. Campanella, Verona 2011, p. 153, fig. 7.

2. Cfr. B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori, de' gli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718, p. 158. L'autore non ricorda più la pala nella sua descrizione di Santa Anastasia, nello stesso libro. L'attribuzione è confermata da Lanceni nel 1720. Di un pittore Aurelio Fabi, nipote di Francesco, sarebbe stata una pala raffigurante *San Biagio e altri santi*, del 1677, ma ora dispersa, nella chiesa dei SS. Fermo e Rustico di Colognola ai Colli, in significativa vicinanza geografica a Soave; cfr. *Conoscere per conservare*, a cura di E. Rama e C. Rigoni, Colognola ai Colli 1985, p. 190. Francesco sarebbe morto nel 1621: L. ROGNINI, *Francesco Fabi da Soave e una tela di ignoto a Roncanova*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», 1972-1973, pp. 335-344. Rognini è il solo ad aver fatto qualche ricerca biografica su Francesco Fabi, pur ignorando l'esistenza della pala di Santa Anastasia. Egli attribuisce al pittore una pala a Roncanova, con *Santa Francesca Romana, un angelo e un donatore* (l'abate olivetano Claudio Lavagno), che sarebbe stata commissionata nel 1618 in Santa Maria in Organo, per l'altare di Santa Francesca Romana, col pagamento anticipato da un Brognoligo, sostituita quindi dalla pala di Guercino nel 1636, portata a Roncanova dal pittore Giovanni Murari, artista di fiducia degli Olivetani, nel 1687. Tutto questo risulta perfettamente documentato da Rognini, solo che la pala di Roncanova non può essere della stessa mano di quella di Santa Anastasia, per essere assai più scadente; o è una copia, con maldestre variazioni compositive, o è una sostituzione. Pur non conoscendo l'originale, di chiunque esso fosse, il dipinto di Roncanova ha proprio tutta l'apparenza di una copia. La commissione per Santa Maria in Organo nel 1618 e quella per Santa Anastasia del 1619 dimostrano comunque che, in quegli anni, Francesco Fabi era richiesto per le più importanti e centrali chiese veronesi. Sempre secondo Rognini, Francesco sarebbe nato intorno al 1577 a Soave da Maurizio, notaio, e Cassandra Varotari, sorella minore di Dario. Egli è già indicato come *pictor* nel 1603. Zannandreis lo identifica anche con un pittore «Francesco Facci» ricordato da Dal Pozzo solo per esser stato allievo di Felice Brusasorzi ed esser morto nel 1621 (DAL POZZO, *Le vite cit.*, p. 156). A questo punto, se fosse vera la notizia di Bartolomeo Dal Pozzo che il suo parente Dario, pittore, aveva sposato anche una donna di casa Varotari, Isabella, che non risulta però nella stretta genealogia del pittore padovano, Francesco Fabi e Dario Pozzo, presenti a nove anni di distanza in Santa Anastasia, sarebbero stati anche parenti tra loro.



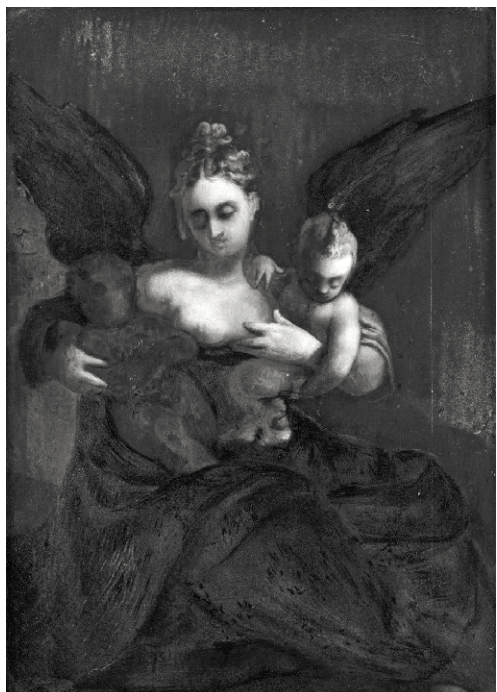
iv. Sante Creara, *Flagellazione di Cristo*. Mercato antiquario



43. Felice Brusasorzi e bottega, *Giunone*. Parigi, Musée Jacquemart-André (in deposito all'abbazia di Chaalis)



44. Felice Brusasorzi e bottega, *Bellona*. Parigi, Musée Jacquemart-André (in deposito all'abbazia di Chaalis)



45. Sante Creara, *Flora*. Mercato antiquario

46. Sante Creara, *Allegoria della Carità*. Mercato antiquario



47. Sante Creara, *Adorazione dei pastori*. Ajaccio, Musée Fesch



48. Sante Creara, *Cristo risorto*. Carisolo, Santo Stefano
 49. Tabernacolo della chiesa di Santo Stefano a Carisolo (Trento)



50. Sante Creara, *Flagellazione di Cristo*. Mercato antiquario



51. Sante Creara, *La bottega di san Giuseppe*. Collezione privata



52. Giambattista Rovedata, *La cena di san Francesco*. Verona, Museo di Castelveccchio, depositi
 53. Giambattista Rovedata, *La cena di san Francesco* (particolare). Verona, Museo di Castelveccchio, depositi



54. Pietro Bernardi, *Figura di santo*. Parigi, Nicolas Schwed

55. Pietro Bernardi, *Figura di santo vescovo in estasi*. Parigi, Nicolas Schwed

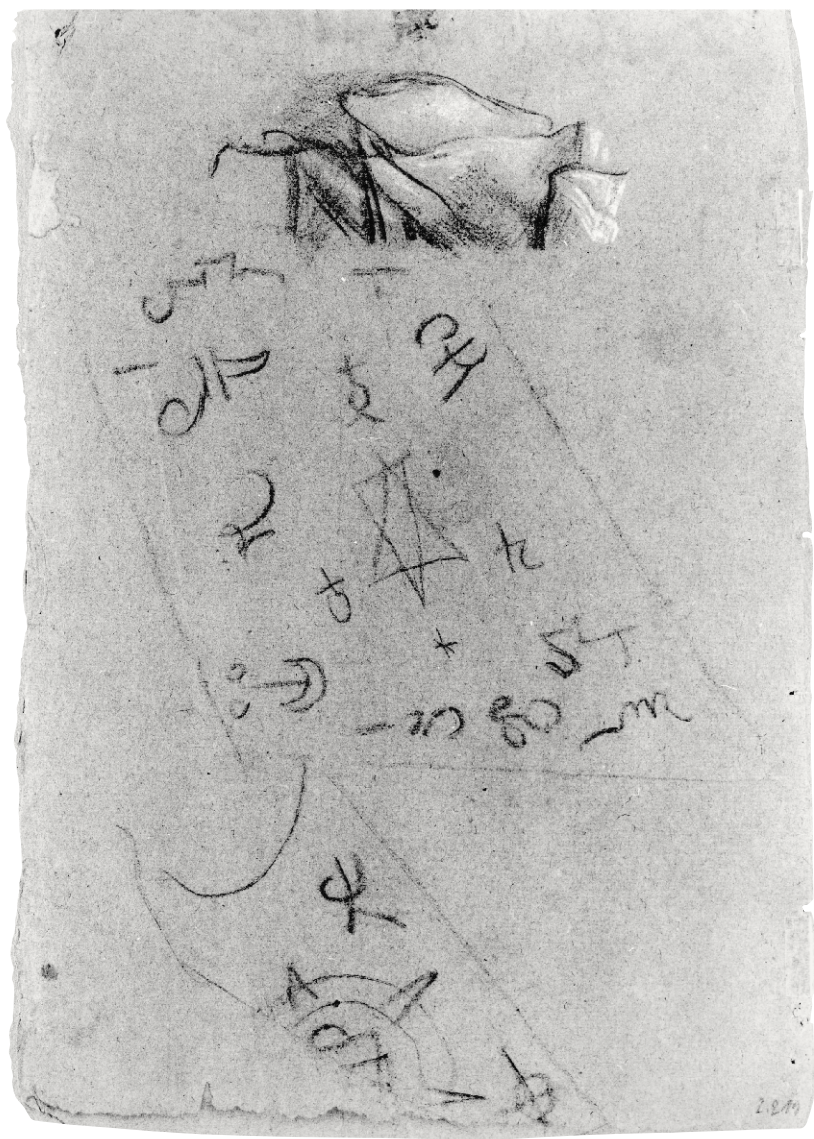
56. Pietro Bernardi, *Figura di santo vescovo in estasi*. Washington, National Gallery of Art



57. Pietro Bernardi, *Giovane arpista* (recto). Detroit, Museum of Fine Arts



58. Pietro Bernardi, *Figura di monaco di schiena* (verso). Detroit, Museum of Fine Arts



59. Pietro Bernardi, *Quadro zodiacale*. Collezione privata



60. Pietro Bernardi, *Monaco seduto*. Collezione privata



61. Francesco Fabi, *Madonna con il bambino e santi*. Verona, Santa Anastasia