

ADOLFO VENTURI

BERNARDO PARENZANO
E ALCUNI SUOI DIPINTI IGNOTI



In un' elegia, Don Raffaello di Piacenza ¹⁾ loda Bernardo da Parenzo pittore. È la prima notizia di lui, in un libro a stampa, nell' *Armeniados* di quel monaco benedettino, edito il 1518. Poi lo ricorda Marcantonio Michiel nelle „Notizie d' opere di disegno“, che erano, quasi sino ai nostri giorni, conosciute come di anonimo scrittore, anzi dell' Anonimo morelliano, per essere state edite e commentate l'anno 1800 da Don Jacopo Morelli, il dotto bibliotecario della Marciana. Il patrizio veneziano, che stette sotto il velo dell' anonimo, discorrendo nella sua guida artistica di opere in Padova, e propriamente in Santa Giustina, nel secondo chiostro, scrive: „L'inclaustro secondo che contiene l'istoria di S. Benedetto fu de man de *Lorenzo da Parenzo*, che poi diventò eremita.“ ²⁾ Che le istorie di San Benedetto, dipinte nel secondo chiostro di Santa Giustina, ora caserma, sieno del Parenzano, non v'ha dubbio, ma il nome di Lorenzo assegnatogli dal Michiel non è il suo, perchè il pittore si firma nella tavola della Galleria di Modena: **Bernardin Parençan**. È probabile che il Michiel cadesse in equivoco, tanto più se si pensi che il monaco benedettino citato, Don Raffaello da Piacenza, proprio lo chiama Bernardo, nella elegia dedicatagli quando il pittore non doveva più essere nel novero dei vivi. Sappiamo però dal Michiel che il pittore si fece benedettino, e probabilmente già vestito dell' abito monacale, lavorò negli affreschi di Santa Giustina, segnati con

¹⁾ *Armeniados*. 1518, cit. da D. Jacopo Morelli nella *Notizia d' opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. JACOPO MORELLI, custode della R. Biblioteca di S. Marco di Venezia*. Bassano, 1800.

²⁾ Vedi *Notizia d' opere di disegno*, seconda edizione riveduta e aumentata per cura di GUSTAVO FRIZZONI. Bologna, Zanichelli, 1884. Cfr. anche il cenno sommario sul Parentino in *Biografia degli uomini distinti dell' Istria* del can. PIETRO STANCOVICH. Seconda edizione con saggio di annotazioni. Capodistria, 1888, pag. 411, dove si citano il Lanzi, il Caffi, Francesco Zanon, Paolo Tedeschi e il Moschini.

le date del 1489 e del 1494, e non, quindi, opera continuata, in adempimento a una commissione ricevuta, bensì lavoro ripreso in diversi periodi, come da pittore che potesse attendervi a tempo perso per esaltare il Patriarca del suo ordine.

Gli affreschi del secondo chiostro di Santa Giustina furono descritti nel 1609 da Girolamo da Potenza, monaco di quel convento, e quindi dal Brandolese ¹⁾ e dal Della Valle ²⁾, che fecero uso del manoscritto del primo descrittore. Gli affreschi portano la firma dell'artista, **Opus Parentini**, in un pilastro a lato dell'ultimo riquadro rappresentante la morte di San Benedetto.

Dopo questi sparsi e tenui ricordi dell'opera dell'Istriano, Giambattista Cavalcaselle e il Crowe ³⁾ si provarono a dar loro unità, discorrendo del Parenzano, che imparò dallo Squarcione, ed ebbe, secondo loro, il gran merito di prolungarne a Padova l'influsso. Ricordarono, i due storici della pittura italiana, come primo saggio del Parenzano, l'„allegoria religiosa“ nella Galleria Estense di Modena e gli affreschi, „non finiti“, nel 1494 a Santa Giustina di Padova: allegoria e affreschi che, per quegli storici della pittura, associano „le manchevolezze dei Bizantini con un'imitazione del classico.“ Veramente non è possibile giudicare in modo più stravagante l'arte del Parenzano, richiamando per essa i Bizantini, fuor di causa, e il classico per certi particolari decorativi, propri di tutte le forme rinascenti in Italia. Dopo quell'irrazionale giudizio, i due scrittori osservano le tre storielle della vita di Sant'Antonio Abate nel Palazzo Doria a Roma, le quali erano assegnate ad Andrea Mantegna, e vi riconoscono con giustezza il Parenzano, da lui influito. E qui, invece di fantasticare di bizantinismo e di classicità, quegli autori vedono chiaro il problema della derivazione artistica del Parenzano, non solo nei quadretti Doria, ma anche in due quadretti giunti, dalla collezione del marchese Panciatichi, nel Friedrich's Museum di Berlino, dove alcuni anni fa portavano in generale il nome di

¹⁾ *Pitture di Padova*, p. 99.

²⁾ *Delle Pitture del Chiostro Magg. di Santa Giustina*.

³⁾ *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milano, Friuli, Brescia* (dal '400 al '600). Edizione di TANCRED BORENIUS, vol. II, London, Murray, 1912.

Scuola dello Squarcione, e dove io li identificai per opera del Parenzano, cui sono oggi attribuiti.

Dopo Crowe e Cavalcaselle, il Burckhardt¹⁾ classificò il nostro pittore fra i Modenesi, per aver trovato nella galleria estense il quadro col suo nome. La classificazione del Burckhardt, senza tener conto della mobilità de' quadri e della casualità nell'aggregazione di quello del Parenzano agli altri di pittori modenesi, non era affatto giustificata, neppure quando si fosse dato peso a certe affinità che potrebbero trovarsi tra i maestri, come il Parenzano, fioriti a Padova e gli altri di Modena. Si aggiunga anche che il quadro, ora esistente nella galleria modenese, vi giunse dal Cataio, per lascito del marchese Tommaso Obizi a Ercole III ex-duca di Modena²⁾. L'errore del Burckhardt fu già corretto dal sottoscritto per le nuove edizioni: ma intanto Giovanni Morelli e il suo fido seguace Gustavo Frizzoni³⁾ confusero, non ponendo mente al quadro della galleria estense, il Parenzano con Liberale da Verona. E il Morelli mantenne, nella seconda edizione del suo volume, l'erronea opinione, discorrendo dei quadretti della galleria Doria così: „ queste tre caratteristiche e pregevoli pitture erano ascritte dai Signori Crowe e Cavalcaselle al Parentino con un verdetto che io non accetto. Vi è così spiccato carattere veronese, da farmi credere che il Dottor Frizzoni abbia giustamente riconosciuto in esse la mano e il sentimento d'un artista strettamente connesso con Liberale da Verona (?).“

Ma il Frizzoni più tardi si avvide dell'errore, e corresse l'opinione alla quale si era accostato il Morelli, ammettendo quali opere del Parenzano i quadri Doria⁴⁾. Così, nonostante le oscillazioni della critica, rimase composto il gruppo dei quadri del maestro istriano, come punto di partenza per ulteriori deter-

¹⁾ Cfr. le prime edizioni del BURCKHARDT, *Der Cicerone*. Leipzig, Seemann.

²⁾ ADOLFO VENTURI, *La Galleria Estense in Modena*, Modena, 1883.

³⁾ GIOVANNI MORELLI (Lermolieff) *Italian Painters, critical Studies of their Work, The Borghese and Doria Pamfili Galleries in Rome* (Trad. di Constance Jocelyn Foulkes), London, Murray, 1900.

⁴⁾ *Appunti critici intorno alle Opere di pittura delle scuole italiane nella galleria del Louvre*, in 'L'Arte', 1906, p. 414.

minazioni e schiarimenti sulla natura del pittore. Il giudizio sul suo merito andò mutando, fu riveduto e corretto, e, senz'arrivare all'esaltazione umanistica del benedettino, che lo paragonava ad Apelle, si fece più attento e riguardoso.

Le diverse opinioni, anche le incertezze sulle attribuzioni, sulla natura dell'artista, hanno confluuto nel giudizio del Berenson, che lo figura eclettico tra i maestri del settentrione d'Italia, sotto l'influsso di Ercole Roberti, Domenico Morone, Mantegna e Bonsignori ¹⁾. Ma veramente eclettico non fu, come dimostrano tutte le sue opere. Che egli sia stato sotto l'influsso di Ercole Roberti può credersi da quanti, non certo dal Berenson, ritennero propria del Parenziano la tavoletta del museo civico di Padova con una scena degli Argonauti, propria invece di Ercole stesso. Non fu sotto l'influsso di questo maestro ferrarese, nè di Domenico Morone, nè di Liberale, nè del Bonsignori, bensì, come tutti questi, dominato dal monarca della pittura nel Settentrione d'Italia: Andrea Mantegna.

Esiste nella Biblioteca Reale di Windsor uno studio di figure con le vesti stracciate a sbrendoli, opera probabile del Parenziano, tratta dal quadro primitivo di Andrea Mantegna a Downton Castle, nella collezione Ronse Roughton Knight, rappresentante l'*Adorazione dei Pastori*. E la soggezione al Mantegna è in ogni opericciola del pittore. Ancora in un quadro a Londra, nel Buckingham Palace, si vede un San Sebastiano, a lui certamente proprio, che rifrae forme del San Sebastiano di Andrea Mantegna a Vienna, svelando il suo prototipo.

Il quadro che ha servito alla ricostruzione dell'opera del pittore rappresenta, nel mezzo, di profilo, Cristo in croce; a sinistra, San Girolamo ginocchioni su rovi, in atto di battersi il petto con un sasso, e accanto a lui il simbolico leone e il cappello cardinalizio appeso a un albero; a destra Cristo che porta la croce, e Sant'Agostino in atto di preghiera; nel fondo un lago, alla riva del quale son monaci pescatori e un fabbricato; sulle scale del fabbricato altri monaci intenti alla lettura e facchini carichi di botti; ovunque grotte, colli, fra le gole dei quali

¹⁾ *North Italian Painters of the Renaissance*, C. P. Putnam's Sons, New York and London, 1907.

appaiono feste incappucciate. Il suolo è sparso di rovine, e fra le erbacce e gli sterpi spuntano vipere e ranocchi. Porta l'iscrizione già rammentata: **Bernardin. Parençan. Pisit (?)**. Qui il pittore, come scrivemmo nella *Storia dell'Arte*, „ mostra la sua derivazione mantegnesca nei tipi delle figure, in un particolar modo di sopraelevare e di contrarre le sopracciglia, di ingrossare e arrotondare i lineamenti. Ne' drappaggi è qualcosa che lo avvicina a Liberale da Verona, col quale Bernardo da Parenzo è stato confuso; ma in tutto è un fare minuzioso e trito che ben lo distingue dai contemporanei mantegneschi. La minuzia è così grande da far pensare che Bernardo, prima che dalla scuola del Mantegna, sia stato educato da un miniatore. Il piano di quella specie di Tebaide è frastagliato in mille guise.“¹⁾

Questo quadro ci permise di riconoscere, nel Museo del Louvre, un'opera del Parenzano sotto il nome di Ansuino da Forlì, rappresentante l'*Adorazione de' Magi*²⁾; vi si scorgono le consuete figure con sopracciglia rialzate e spesso contorte, le mani con grosse palme e gonfie falangi, le barbe e i capelli come lanugine, le cosce e le ginocchia come cuscini, i turbanti che sembrano matasse di filo, le foglie coperte da polvere. Oltre a corrispondenze di tipi, fra il San Giuseppe, ad esempio, e il San Girolamo del quadro modenese, vi è, in entrambi i dipinti, quella delle forme intessute di fili vitrei.

In seguito riconobbi, nel Museo civico di Verona, un'altra tavoletta raffigurante la *Caduta di San Paolo sulla via di Damasco*, ove si vedono le impronte abituali della mano del Parentino, il suo modo proprio di segnar le membra asciutte come se fossero coperte di soffile armatura; di formar barba e capelli filiformi come di vetro filato; di orlare le nubi a cumuli; di sparger sassi e sassolini tra le pianticelle del terreno roccioso a stratificazioni.³⁾

Forme simili riconobbi nei quadri della galleria Borro-

¹⁾ *Storia dell'Arte italiana. La pittura del quattrocento*. Vol. VII, parte III, Milano, Hoepli, 1914, p. 278 e segg.

²⁾ Cfr. 'L'Arte' 1898, p. 357.

³⁾ A. VENTURI, *Appunti sul Museo Civico di Verona*, Verona, 1907.

meo a Milano, attribuiti alla Scuola dello Squarcione: *La cattura di Cristo*, *la Battaglia delle Amazzoni*, come pure nei frammenti di un polittico nell'Accademia Virgiliana di Mantova: Santa Chiara e S. Benedetto. Forme, potrebbesi dire, coincidenti presentano le storie di Sant'Antonio Abate e un episodio della vita di San Luigi nelle tavolette citate della Galleria Doria Pamphili in Roma.

Dal 1487 al 1494, dipingendo il chiosfro di Santa Giustina con le storie di San Benedetto, il Parentino moltiplicò le rappresentazioni mitologiche a chiaroscuro, i bassorilievi classici intorno alle composizioni narrative; ma siano queste sacre o mitologiche, arieggiano l'antico nell'effetto dei monocromati che sembrano imitare grandi cammei, fissi su gemmei piani ora d'uno, ora d'altro colore. Meglio il Parenzano nelle scenefte di genere, ove si mostra più atto a rappresentarci zingari e giocolieri che non le danze delle Ninfe. Ciò che aveva veduto nel classico suo maestro, il Mantegna, gli impediva di figurare con piena fedeltà le scene zingaresche: aveva bisogno di richiamar le decorazioni di pilastri all'antica, di tracciare sopra una base lettere che facessero effetto di romane iscrizioni, o coprir, ad esempio, la donna che suona il lungo piffero, nel quadretto di Berlino, con un velo diafano da Baccante, mentre le sarebbe stato più proprio un drappo a righe multicolori, alla zingaresca.

Recentemente ho veduto a Vienna, da aggiungere all'elenco delle opere del maestro, un'altra lunga tavoletta, con un soggetto forse tratto da qualche novella orientale, presso Emilio Weinberger di Vienna, collezionista di eletto gusto, che aveva saputo riconoscere nel quadro suo, non ricordato sin qui dalla letteratura artistica, una pittura del Parenzano. ¹⁾

Ci è grato chiudere questa notizia col presentare un'opera del nostro autore, da noi rinvenuta nella Galleria Nazionale di Scozia, a Edimburgo, ove porta il nome dello Squarcione. Il quadretto, figurante San Girolamo nel deserto, è invece tra le migliori cose dell'Istriano, ²⁾ sempre minuzioso pittore, che

¹⁾ Porgiamo grazie al gentile collezionista per la fotografia che si è compiaciuto di fornire a corredo di questo articolo. Vedi tav. I.

²⁾ Vedi tav. II.

non trascura vena di roccia o foglia d'albero o fendine di corpo umano. Il Parentino, che nelle storie di Sant'Antonio aveva trovato l'elemento più consono alla sua fantasia di popolareasco novelliere, e si era sbizzarrito ad animar di vita infernale la grotta del Santo, come nei quadri fiamminghi, e a mettere in scena, in un mondo sconvolto, una grottesca folla di demoni pelosi, con ciuffi di penne scarmigliate per ali, e con ceffi canini, ci riappare davanti nel San Girolamo di Edimburgo.

Come di filamenti vitrei si compongono le cose nelle storie di Sant'Antonio, così si compone la roccia translucida dietro San Girolamo, determinata, scheggia sopra scheggia, vena dopo vena, da un segno minutissimo, di miniatore, quale troviamo in ogni opera di Bernardo Parenzano. Della stessa sostanza è l'immagine del Santo, fibrosa, con occhi neri, grinze lignee, lucenti labbra socchiuse a mostrar i denti. Si vede il pennello tracciar diligentemente, non solo ogni pelo della barba vitrea, ma il vello del petto e le fibre della veste: nessun pittore della scuola padovana ebbe una visione così particolaristica delle superfici corporee se non il Parenzano. Dalla mano artigliata, con dita adunche, si staccano i tendini come nervature dall'ala di un pipistrello: crudezza di determinazione anatomica comune all'arte dei seguaci del Mantegna, da Marco Zoppo al Crivelli, a Cosmé. Non meno tipico del pittore è il pavimento di roccia spaccato, frammentario, tutto crepacci e spigoli. Il paese nel fondo, con fondi poggi suddivisi da filari di pianticelle, e alberi dalle chiome a grappolo, ci dimostra come egli vedesse davanti a sé i paesi del Mantegna nell'Orazione di Cristo e nella Crocefissione a Tours. Il Santo si volge allo spettatore invece che al Crocefisso, per metter bene in mostra il sasso e la corona che gli scende dalla cintura: accosciato ai suoi piedi, il leone volge nella stessa direzione la contrita testa umana, e il pittore s'indugia a descriver le ciocche lanose della criniera, i solchi e le protuberanze delle vertebre, in uno studio anatomico senza fondamento, ma insistente e meticoloso. L'opera, se pur manca della mimica vivacissima propria alle storiette affollate dell'Istriano scolaro del Mantegna, è tra le sue migliori per una certa compostezza del paese e l'unità che al segno miniaturistico viene dalla sostanza dei corpi trasparente e vitrosa. Nessuna traccia del rilievo che

alle sue romane immagini dà il grande statuario Mantegna: la forma è piatta e intarsiata, tanto più piatta quanto più si avvicina al primo piano.

A differenza di molti seguaci del Padovano, come Marco Zoppo, Carlo Crivelli, Cosmè Tura, intenti a martellar le forme in metallo prezioso, il maestro di Parenzo tesse di filamenti di vetro il suo piccolo mondo bizzarro.¹⁾

¹⁾ Quando questo scritto era già in tipografia, ho avuto dal mio caro discepolo dott. Alessandro Scrinzi due documenti importanti anche per la biografia del Nostro, da lui rintracciati su indicazioni forniteli dal Prof. Lazzarini nell'archivio di S. Giustina, custodito presso il Museo Civico di Padova:

Nel vol. 148 *II Fabbrica*, a pag. II^a, in un contratto stipulato il 12 novembre 1493 tra il Monastero e Leonardo Todesco per un nuovo organo, si legge: „*Magister Bernardinus pictor quondam ser Johannis de Parenzo habitator Paduae at presens in Monasterio Sanctae Justinae causa laborandi.*”

L'altra testimonianza trovasi in una pergamena dell'8 dicembre 1494 (*Procura 549 II*) nello stesso archivio di S. Giustina:

„... Anno millesimo quadringentesimo nonagesimo quarto inditione duodeclima die luni octavo mense decembris.... In monasterio S. Justinae presentibus *Magistro Bernardino pictore quondam ser Johannis de Parenzo et Magistro Francisco pictore filio magistri Nicolai pictoris ad presens alodialis in monasterio praedictae Sanctae Justinae testibus...*”

Alle note bibliografiche sul Parenzano non va dimenticato d'aggiungere quanto seppe raccogliere G. CAPRIN, nell' *Istria nobilissima*, Trieste, 1905, Parte II, pp. 85-94.